

CARLOS BARBARITO
COSIÉNDOLE ALAS A UN LAGARTO MUERTO
Y OTROS ESCRITOS SOBRE ARTE Y LITERATURA



Ilustración de cubierta: Marcelo Bordese. Tigre, acrílico, 1988.

CARLOS BARBARITO

Nació en Pergamino, Argentina, el 6 de febrero de 1955. Su obra comprende libros de poesía y de crítica de artes plásticas. En el primero de los géneros citados, publicó: Poesía quebrada; Teatro de lirios; Éxodos y trenes; Páginas del poeta flaco; Caballos y otros poemas; Parte de entrañas; Bestiario de amor; Viga bajo el agua; Meninas/Desnudo y la máscara; El peso de los días; La luz y alguna cosa; Desnuda materia, La orilla desierta; Piedra encerrada en piedra y Figuras de ojo y sombras. En crítica de artes plásticas editó: Acerca de las vanguardias, en Arte argentino siglo XX, y Roberto Aizenberg. Diálogos con Carlos Barbarito. Son varias las antologías que recogen su obra poética: Nacer en los 50; Four Argentine Poets; Breve muestra de la poesía contemporánea del Río de la Plata; 70 poetas argentinos 1970-1994; Cinco poemas en homenaje, en: Cecilia Pozzi, La otra primavera; Poesía argentina año 2000. Entre las distinciones obtenidas por el autor figuran: Premio Fundación Alejandro González Gattone, Premio Fondo Nacional de las Artes, Premio Dodero de la Fundación Argentina para la Poesía, Premio Bienal de Crítica de Arte Jorge Feinsilber, Premio César Tiempo, Premio Raúl Gustavo Aguirre de SADE, Menciones de Honor Leopoldo Marechal y Carlos Alberto Débole, Gran Premio Libertad, Premio Francisco López Merino, Premio Hespérides, Premio Iparragirre Saria en España y Mención Plural en México. Figura en el Diccionario de autores argentinos y en el Inventario Relacional de la Poesía en Lengua Española, editado en CD. Sus artículos, ensayos y demás textos fueron publicados en diarios, revistas y páginas de Internet del país y de Chile, Uruguay, Brasil, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Cuba, Puerto Rico, México, Nicaragua, Estados Unidos, España, Portugal, Alemania, Reino Unido, Suecia, Rumania, Alemania e Italia (Casa de las Américas, Aérea, Creación, ZonAlta, Plural, El nuevo cojo, Espéculo, Letralia, Verbigracia, Cajón de letras, Art&, Off Course, Cyberhumanitatis, EOM, Crítica, México Volitivo, Textosentido, Respiro, Hiperfeira, Etcetera, Hispanic Culture Review, Arte da palabra, Maison de la poesie Namur, El fantasma de la glorieta, Nave de palavra, Triplov, Il Bolero de Ravel, El viejo faro, Enfocarte, Argos, Margencero, Arteuna, Wakan, A garganta da serpente, Poetry Superhighway, Corner, Mapale, Words-Myth, Imaginando, El hilo de Ariadna, Archipiélago, Logogrifo, Los noveles, Architechum, Banda hispánica, Diez dedos, Pornókrates, Sentinel Poetry, The Web Poetry Corner, Ecognosco, Matérika, Le chasseur abstrait, Poemhunter, Artxworld, entre otras). Sus textos sobre arte y literatura y su obra poética están traducidos, en parte, al inglés (por Brian Cole, Héctor Ranea, Stefan Beyst, y Ricardo Nirenberg), al francés (por Chantal Enright, Jean Dif, Frie Flammend y Elina Kohen), al portugués (por Andréa Santos, Andréa Ponte, Ana María Rodríguez González, Rudolph Link y Alberto Augusto Miranda) y al holandés (por Stefan Beyst). Es miembro del Consejo Editorial de la revista Matérika de San José de Costa Rica e integra el staff de Los noveles y Ars Creatio.

MARÍA GRACIA SUBERCASEAUX: LA ÚLTIMA SOLEDAD

El cuerpo tiene plazo, fijado en días, noches y años. Es combustible. El frío y el calor excesivo lo dañan. Es la última soledad o el lugar donde se da la sensualidad, el deseo, lo erótico. A propósito: ayer leí una frase de Kierkegaard, la sensualidad es una creación del Cristianismo. El pensamiento cristiano, al darle hegemonía al espíritu, separó lo sensual y lo intentó excluir; consiguió así, muy a su pesar, otorgarle autonomía y lo potenció. El cuerpo vive en un eterno presente. Sólo de ese modo logra mantener lejos a la muerte. Vida y cuerpo son conceptos inseparables: un cuerpo sólo es cuerpo cuando está vivo; un cuerpo muerto deja de ser cuerpo para convertirse en despojo, en sombra. Ya me lo pregunté otras veces antes: ¿por qué fijar la imagen de un cuerpo, propio o ajeno, por qué pintar o fotografiar un cuerpo desnudo? ¿Fijarlo en un instante preciso, salvarlo de la enfermedad y la muerte? ¿Celebración de la vida de ese cuerpo, deleite ante su desnudez? Hay tantos desnudos como pintores y fotógrafos. No hay una mirada igual a otra y las imágenes van desde la inocencia del paraíso bíblico (algo que Manet logró al reunir en una misma escena personajes vestidos y desnudos que no manifiestan preocupación alguna) hasta sutiles o rudas perversiones (pienso en las abismales criaturas de Santerineross).

Ante el arte de María Gracia Subercaseaux, desde la primera de mis numerosas frecuentaciones, me surge una duda: ¿se trata de sensualidad, de erotismo o de manifestación de una invencible soledad? Me parece que lo segundo. No se trata de esos desnudos que se regodean con su desnudez, felices por el mero hecho de estar desnudos. Es otra cosa, es la manifestación de algo diferente, una lucha silenciosa (no hay sonido en la fotografía de María Gracia, al menos yo no consigo oír su música) contra la soledad. Los desnudos (el propio, otros) están solos y ante la cámara se tienden, se extienden o contraen, se apoyan contra paredes o rocas, permanecen entre sábanas, sobre la arena. No encontré en ninguna foto de María Gracia un grupo de desnudos, ni siquiera dos cuerpos desnudos. Cuando hay un grupo, como en la serie Besarte, todos están vestidos. Pareciera, entonces, que desnudo, en Subercaseaux, es sinónimo de uno y solitario. Incluso, esa soledad aparece en las series de paisajes, donde no hay figuras humanas: ventisqueros, hielos, bosques en invierno, campos desolados –hay una excepción, una manada de ovejas, pero inmóviles-.

Hay dos momentos excepcionales en Subercaseaux. Uno, cuando el desnudo se enfrenta con el espejo. Otro, cuando se sumerge en el agua. En el primer caso es cuando la soledad encuentra su clímax, porque el espejo apenas si devuelve la propia imagen. Así siempre, aun cuando el desnudo lleve a cabo maniobras, simulacros, juegos de seducción. Sí, también, lo que el espejo devuelve, muchas veces, es la imagen del absoluto desconocido que es uno mismo ante uno mismo, eso potencia aún más la soledad. Hay en el arte de María Gracia, aquí, algo patético pero también conmovedor. Me parece que en la serie Agua el cuerpo encuentra, al menos de modo fugaz, algo parecido a la libertad, una proximidad con la plenitud. Al nadar, al dejarse mojar, al ir contra la corriente o al permitir que la corriente lo lleve, el cuerpo encuentra no el paraíso, pero sí llega a contemplar sus cenizas. Pero María Gracia no se traiciona, es

consecuente consigo misma, no se contradice: bajo el agua el cuerpo se estira, se mueve, olvida, pero el agua, en cada imagen, se transforma en espejo y el cuerpo se refleja allí, parece una sombra a veces, otra vez veces el reflejo casi se disgrega, pero no deja nunca de recordarle al que contempla qué somos, de qué estamos hechos y cuál es, en definitiva, nuestro destino.

VALÉRY

Hay una fotografía que lo muestra acodado a un balcón, con un fondo evanescente de botes y barcos. Se lo ve ya anciano, lleva puesto un traje negro, un moño y, en su mano derecha, brilla un anillo, seguramente de oro. Jamás vi de Valéry una fotografía de juventud, de aquellos días en los que debió abandonar Séte para estudiar la secundaria en Montpellier y, más tarde, frecuentar la Facultad de Derecho. De aquellos días y noches en los que estrechó las manos de Pierre Louis y André Gide, en los que escribió poemas hasta que (iba a escribir súbitamente pero eso no cuadra con quien jamás decidió cosa alguna sin meditación profunda) decidió renunciar a la poesía. Valéry desdeñaba lo fácil, lo consideraba indiferente e incluso enemigo. Cartesiano del siglo XX, dudó. Sometió todo a sucesivas tablarrasas. Sentía, como su otro yo intelectual, M. Teste, por el mal agudo de la precisión. Desde su renuncia, que algunos califican de provisional y otros, de definitiva, lo que en un principio era obras fue hasta el final ejercicios. Escéptico ante el espectáculo de un arte, una literatura concebidas como fin, vio en el arte, la literatura una suerte de carrera extraña donde es preciso ser uno mismo para los demás. Un sistema concebido para modificar por reacción el ser del autor, erigido, ahora habla Gide, con paciencia, desdén y fe; a lo que, por último, selló con una frase certera, expeditiva: escribo por debilidad. Cada día, durante la mayor parte de su vida, desde la madrugada, colmó páginas y páginas con aquello que lo ocupaba y preocupaba. No se equivoca Edmée de la Rochefoucauld al llamarlo *extraño estudiante*. En sus cuadernos, ¿200? ¿300?, aparecen croquis, esquemas, apuntes sobre el sueño y la vigilia, las ciencias. Incluso fue modesto pintor, recurría a acuarelas y óleos para fijar aspectos de su cuarto y el paisaje que se extendía más allá de la ventana. Antes hablé de renuncia definitiva o provisional de la poesía, ambos calificativos encajan con la persona compleja que fue Valéry. Antes de los veinte, colaboró con revistas, trabó amistad con Mallarmé, escribió raros poemas que alternaba con breves obras en prosa. Pero en el fondo vacilaba. A los veintiuno, en Génova, decidió hacer silencio. Evasión que Guillermo de Torre diferencia de la de Rimbaud, *ya que se trata de una huida en el tiempo y no en el espacio*. Y, durante un cuarto de siglo, nadie volvió a saber del poeta. Valéry trabajó como funcionario en un ministerio, como secretario de Edouard Lebey, como director de la agencia Havas... A los cuarenta y seis regresó a la poesía pero ya no se trataba de aquel poeta: Había abandonado la partida - confesó- *apenas y negligentemente emprendida, como un hombre a quien no deslumbran las esperanzas de esa clase, y que ve, ante todo, la certidumbre de perder su "alma" - quiero decir, la libertad, la pureza, la singularidad y la universalidad del intelecto*. Durante veinticinco años, en su refugio y en oficinas, Valéry replanteó, de un modo radical y singular, el arte, la literatura y la actividad intelectual de cabo a rabo. Al regreso, ya no fue el mismo, y no sólo porque tenía más edad y experiencia, sino porque todo su pensamiento había sufrido una profunda transformación. Hundido en la burocracia como Rimbaud en África, pretendió ser marino, ganar el mar, pero fracasó en las matemáticas - hecho paradójico por la atracción que sentía por las ciencias -. Dura fue la batalla de Gide y Gallimard para que aceptara publicar un libro con sus poemas, para Valéry meros ejercicios, residuos muertos de los actos vitales de un creador. El

libro, fruto de la insistencia ajena y la resignación propia, tardó cuatro años en ser escrito, *La Jeune Parque*, tal el título, significó un insólito acontecimiento en medio del torbellino de las vanguardias. Podría uno tentarse y definirlo "regreso al orden", continuidad y superación del simbolismo, sí, pero desde el ángulo de Mallarmé, siempre difícil, nunca del todo aceptado. Este hombrecito, de ojos azules, fumador sin remedio, delgado y de finos modales, lanzó al mar convulsionado de su tiempo (pensemos en Dadá) un grupo de poemas simbolistas y, sin embargo, fue llamado a colaborar con *Littérature*, órgano de la vanguardia. Incluso el nombre de la revista fue sugerida por el propio Valéry, haciendo referencia al término desdeñado por Verlaine y, de ese modo, revalorizar el resto. El hasta entonces casi desconocido, secreto, al mismo tiempo que figura en publicaciones de los grupos de avanzada, ese que pensaba al revés de Gide, que si lo forzaban a escribir se suicidaría, es celebrado, coronado con laureles, llevado a la Academia, condecorado con la Legión de Honor. Todo esto no lo hizo variar un ápice, siguió escribiendo a cuentagotas, con extremo rigor, con frecuencia atendiendo sólo a encargos. Así, de no haber mediado una solicitud de la revista *Architecture*, jamás hubiese escrito *Eupalinos*; si *The Athenaeum* no le hubiese pedido un texto jamás hubiese terminado uno de sus mejores ensayos, *La crisis del espíritu*. Es más, estos encargos tenían un límite que Valéry cumplió sin protestar: 15.800 palabras el primero, 2.000 el segundo.

MARCELO BORDESE: COSIÉNDOLE ALAS A UN LAGARTO MUERTO

Monstruo: Producción contra el orden regular de la naturaleza. Monstruos: la serpiente marina descrita por el arzobispo Olaus Magnus, en 1555; el humanoide que aterrizó en su nave espacial en el macizo italiano de la Bernina, en 1952; las figuras de piedra de Bomarzo; el hombre bestia visto y cazado en 1917 en la frontera entre Colombia y Venezuela... La lista de lo supuestamente visto, de lo atribuido quién sabe por qué razón a criaturas normales, de lo soñado e imaginado y de lo que tal vez exista en lo más profundo de algún mar o selva y algunos, unos pocos, vieron con infinito temor, es interminable. Marcelo Bordese pinta monstruos. No sabe por qué. Esta ignorancia lo salva. Si supiera la razón estaría perdido y tal vez enloquecería. Se extraviaría en un sinfín de preguntas. Sabe, sí, que esos monstruos que pinta forman parte de él mismo. Son él mismo. Dice: *De hecho son los únicos que podrían firmar mi epitafio*¹. Cuando era niño –confiesa- fabricó a mano su primer dragón: *Le cosí alas de murciélago a un lagarto muerto*. Cumplió, sin saberlo, con una premisa que viene desde la noche de los tiempos: parir dragones, dar cuerpo a lo que permanece desde siempre en el territorio de los sueños. Enumero al azar: el dragón mudable y ubicuo, omnipresente, de los chinos; el dragón Ladón, derrotado por Hércules; el que mata, luego de terribles penurias, el héroe Beowulf. Bordese dice también que los monstruos que pinta le ayudan a decir lo indecible. Y que tienen un idioma propio más perfecto que el suyo. *Desde los tiempos más antiguos –dice Leopoldo Marechal- la metafísica debió acudir a la invención de criaturas monstruosas para simbolizar las “causas” primeras o segundas y sobre todo sus mutuas incidencias en el orbe creado, lo cual requiere una combinación de formas distintas en un solo animal*. Todo monstruo es, de este modo, es una clave que debe ser decodificada. Para ello hay que saber las leyes de este idioma. Y así, poder decir lo indecible. Pero Marechal agrega otro aspecto, fuera de la vieja necesidad metafísica: construir un monstruo es una “puesta en acto” de las virtualidades luminosas u oscuras del hombre. En sus monstruos, Bordese pone en acto sus luces y sus sombras y, por ello, lo dice él mismo, son híbridos, angélicos, carnales, bellos, horrorosos.

Raro pintor Marcelo Bordese, recurre a la técnica de los dorados, usa clara de huevo y limón para alumbrar o difuminar para aproximarse a los pintores antiguos. Una faceta esencial en su obra es el tema de la crucifixión. No sólo Jesús aparece clavado, Bordese crucifica tigres, mandriles, vegetales, minerales... Pienso en Aleister Crowley quien, en sus rituales, crucificaba sapos. *Pero el tema siguió siendo el mismo –dice el artista-: la angustia que nos causan los semejantes, el irreconciliable salto entre el hombre y Dios*. Y concluye: *El problema para mí es determinar hasta dónde la libertad del hombre se compatibiliza con un plan divino. Tampoco sé cómo hace Dios, si de veras me ama, para evitar que venga alguien y me clave un puñal en el pecho*. Otra cuestión que no se puede obviar en Bordese es el sexo. Muchas de sus obras presentan vulvas, clítoris, labios mayores y menores. Están en sus

¹ Estas, y el resto de las afirmaciones del pintor, están tomadas de una conversación suya con Luis Gruss.

criaturas, mimetizadas con ellas. Esto transforma a sus monstruos, con frecuencia, en sensuales, brutalmente sensuales. Un erotismo emana de sus figuras orgánicas y terribles, aunque a primera vista esto resulte contradictorio y hasta abominable. *Mis cuadros podrían verse – afirma- como un jardín donde lo mejor no está en las rosas sino en los yuyos que el viento agita en el fondo.*

KARINA BARG: CASI INOCENTE, CASI A SALVO

Todo es fotografiable – me dijo una vez un amigo fotógrafo. Hasta entonces, en mi cabeza de poeta que incursiona no sin culpas en las artes plásticas y en la fotografía, el asunto era diametralmente opuesto: un fotógrafo – por razones de ciencia o de conciencia, de razón o de corazón, debía elegir entre los caminos uno y por allí transitarlo hasta el final y luego, entonces sí, emprender una nueva ruta. Pablo Garber, si mal no recuerdo, expresó que Karina Barg –de ella es quien hablo aquí- no se detiene a pensar qué es lo que va a fotografiar, y si mal no recuerdo comparó a su cámara fotográfica –la de Karina- con una red.

¿Qué atrapa Karina Barg con su cámara-red? No exagero si afirmo que todo. Y para que no haya lugar a dudas, parece decirnos la fotógrafa, allí están sus cuatro elementos: aire, tierra, agua y fuego. Y ya estamos en otro mundo, en un mundo precientífico, en un cosmos antiguo, remoto y que sin embargo persiste habita en cada uno de nosotros (¿acaso no decimos *sale el sol*?). Karina Barg nos invita a bajar al fondo, a quitarnos capas de cultura, a quedarnos sólo con lo esencial, casi desnudos. Al decir casi desnudos quiero decir casi inocentes.

Tal vez sea tarde para ello. Nos vestimos demasiado y nos olvidamos que significa estar desnudos. El fondo queda demasiado lejos y perdimos la sonda capaz de alcanzarlo. Nos queda el deseo, tal vez podamos todavía ver un poco más, por debajo de las ropas, un poco más por debajo de la piel. En esto pienso cada vez que veo una fotografía de Karina. Y pienso que su arte cuadra en un estado de cosas donde todo parece suceder por accidente, por azar, empujado por una especie de resignación cósmica. Pienso, de nuevo, que es tarde. La muela que molía materia ahora gira en el vacío. Es de la nada que habla el arte de Karina. No debe haber cosa más difícil y terrible que hacer referencia a la nada. Podría ser la muerte pero es nada. Podría ser la vida pero es nada. ¿Dónde quedó, parece decirnos Karina con sus obras, el plan maestro, el proyecto, el árbol de Llul? Pero Karina Barg no re regodea en el vacío, se resiste, recurre al papel y a la piedra, al vidrio y al acero, acarrea sillas, pliegues y flores, la veo nerviosa e incesante hacer uso de partes de cuerpos, ajenos y el propio, muros descascarados, la sombra de Cezanne, ropas propias y ajenas, hacia la rueda que gira para que, al menos por un momento, deje de girar en el vacío.

¿Es tarde? Ahora dudo. No, no tiene que ser tarde porque hay alguien, en este caso alguien llamada Karina Barg, que transporta materiales hacia donde hay ausencia, vacío. La tarea es inmensa y no tiene fin. Ahora toma lo que la gran rueda molió, innumerables fragmentos de todos los colores posibles y todos los pesos y medidas, y, como cada hora de cada uno de sus días, se pone a armar un mosaico. Es decir, cada obra que sale de su cabeza y sus manos, la que la justifica, expresa, la confirma viva y casi inocente, viva y casi desnuda, casi a salvo.

MI KIERKEGAARD

Ciertas mañanas voy a un café —siempre el mismo— y allí, durante hora y media, antes de ir a mi trabajo, leo. Hoy, por enésima vez, elegí *El universo singular*, un pequeño escrito de Sartre sobre Kierkegaard, de principios de la década de los sesenta. Mientras lo leía pensaba de qué manera, que no alcanzo a explicarme del todo, el pensamiento del danés influencia desde siempre cuanto escribo. Y mi asombro se debe a que no leí lo suficiente de su obra y sin embargo encuentro nítidos reflejos de ella en mis poemas e, incluso, lo que me sobresalta, me enfrento por primera vez con pasajes suyos que, de un modo u otro, constituyen la materia prima de poemas que escribí hace años. Así, su afirmación: *Mi propia no—verdad* (que, para Sartre, al menos en lo inmediato, dice, se transforma en mi verdad) *sólo puedo yo descubrirla; en efecto, no es descubierta más que cuando soy yo el que la descubre; antes no está descubierta en modo alguno, aunque el mundo entero la haya sabido*, puede, no tengo dudas al respecto, constituir el emblema de cuanto hice en literatura desde el comienzo. Cada poema, cada verso de cada poema, es, antes que cualquier otra cosa, el descubrimiento personal de algo que otros sabían antes pero que toma dimensión, valor, peso, medida cuando soy yo quien accede a su conocimiento. Que alguien venga y me diga qué cosa es, o puede ser, el amor, por ejemplo, no significa nada para mí; es preciso que yo mismo lo descubra aunque del amor hablen infinitos libros en infinitas lenguas o desde el alba de los tiempos lo hayan evocado, celebrado infinidad de hombres.

No es prodigio, hecho sobrenatural, Kierkegaard, aunque muerto, sigue siendo contemporáneo desde sus despojos literarios y convive con nosotros porque su palabra aún —y quién sabe hasta cuándo— está impregnada de lo mismo que impregna la nuestra. Y, también, su firme decisión —central en su pensamiento— de ser el Individuo —hasta el extremo de pedir que ello se grabara en su propia lápida cuando muriese— recién ahora se empieza a comprender y, en algún futuro, será entendida cabalmente. No resulta fantástico, de este modo, el hecho de que su impronta atravesase una vasta porción del corpus literario y del corpus filosófico aunque muchos de los escritores y filósofos que le sucedieron no lo hayan frecuentado lo suficiente e, incluso, lo hayan obviado y hasta escarnecido.

Cada poema que escribo es un intento por levantar una casa, la propia, en mitad de la intemperie. Cuando era niño soñaba con una casa y ahora me pregunto si se trataba de una casa en el sentido más corriente —paredes, techo, puertas y ventanas— u otra casa, abrigo más o menos fuerte y duradero contra los vientos y lluvias de la existencia. Me inclino por lo segundo. Kierkegaard pretendió a lo largo de su breve pero intensa aventura construir un mundo —una casa— pero donde pudiese vivir —¿de qué me serviría construir un mundo en el que no fuera a vivir?, se preguntó—. Si escribo es, primero y principal, porque quiero convertir lo que escribo en mi mundo —mi casa— y habitarlo. Si no fuese así, nada haría. Y, como quería Kierkegaard, un mundo— una casa— capaz de pervivir, de superar lo contingente para alcanzar el porvenir. Aunque a veces lo parezca, tal vez por la forma de presentarse, mi poética pareciera hundirse en la fatalidad ciega de los antiguos, pero no. Aún enfrentados a la más

feroz de las tempestades, frecuente situación meteorológica en mi literatura, los ojos permanecen abiertos. Si hay llave, revelación más o menos última, alguna edad dorada o cosa semejante, seguro se encuentra adelante y no atrás. Dice Kierkegaard: La concepción moderna debe buscar la libertad hacia delante. Suscribo sin temor estas palabras.

Recién esta mañana, hace unas horas, leo por primera vez esta frase suya: *He mirado a los ojos de lo horroroso y no he tenido miedo*. En mi La luz y alguna cosa hay más de un poema que sigue esta idea —descubrimiento personal que resulta, otra vez, lo importante aunque alguien, en este caso Kierkegaard, lo haya expresado, con más riqueza y profundidad, antes—. Pero si el danés no manifiesta temor, yo sí. Aquí nos alejamos, el miedo nos aleja uno del otro. Bajo las capas y capas que constituyen mi literatura, hay, debajo, en el fondo, temor, temblor. Tal vez la imagen, recurrente en mi poesía, del niño solo bajo un cielo de relámpagos sea la más adecuada. Paradoja: a través de mis poemas se puede saber de mí. Y no. A través de lo que escribió Kierkegaard, lo mismo —dice Sartre. El y yo —¿quién no?— tenemos secretos. Lo dijo: *se vive en el saber y contra él*. Vivo en la poesía y contra ella. El y yo en la vida y contra ella —o lo que nos dicen que es la vida— y, más lejos, y último, en la muerte —él ya muerto— y contra ella —él todavía, yo antes de ella—. Lo digo ahora: quiero ser distinto de mi poesía, no quedar metido en ella, quiero andar por fuera de mi poesía, libre de ella, a salvo. ¿Puedo? Sí y no. Mi poesía está tejida con las mismas fibras que constituyen mi cuerpo. Si corro mi cuerpo en otra dirección la poesía me seguirá por sus ataduras, aunque de lejos me seguirá. ¿Arrancarme la poesía y perder parte de mi carne como Kierkegaard ansiaba arrancarse su religión a riesgo de perder parte de sí mismo? ¿Y para qué? ¿Para disfrutar la vida de otro modo, ver el mundo de otro modo, para ya no sentir el aguijón en la carne?

Pero tenemos secretos. Algunos ni yo mismo los conozco. Y, tal vez, nunca los conozca. Otros, adelante en el tiempo, quizás sí. Y, de algún modo, me los revele aunque yo no esté allí para oírle. Presumo ser, en la poesía, Adán desnudo. Me miento, claro. Aquí un secreto que ahora revelo. Dios se retira. Mira desde lejos y sabe qué acontecerá. Y acontece. Caigo. Describo a cada rato los episodios de esa caída que, lejos de traerme la muerte, me otorga por vez primera densidad y espesor de la vida. Hablo muchas veces de error. Un gran error. Ahora, sin ese error, ¿qué hubiésemos sido? ¿Criaturas toda levedad y transparencia, sin muerte y por ello sin vida? Todo poema es hijo y hermano de la necesidad. Sin la necesidad, no hay poema o hay escrito vacío y desinflado. ¿Necesidad de qué? De apagar la angustia, de cerrarle el paso, sí, pero desde la angustia. De anular el sentimiento del fracaso desde el fracaso. Paradojas. A contracorriente de un momento y húmedos de tiempo presente. Así. Hacia delante aunque el futuro nos parezca una estación helada o, peor, la multiplicación al infinito de actuales terrores.

LAUTREAMONT

Isidore-Lucien Ducasse falleció en noviembre de 1870, a los 24 años. Poco antes, había hecho imprimir la edición completa de sus Cantos de Maldoror, una mínima tirada de 10 ejemplares que el editor, Albert Lacroix, de Bruselas, consintió en hacer ante el ruego del autor, temeroso del escándalo que podía producir semejante literatura. De todos modos, Ducasse ya no parecía a esa altura muy interesado en ese libro cuyo primer canto había publicado dos años antes, sin mención de autor. Ducasse pagó el costo de la impresión. En la casi invisible edición belga aparece el seudónimo de Conde de Lautréamont. La obra, ahora considerada hito fundamental de la historia de la poesía moderna, no alcanza en su momento notoriedad alguna. La anonimidad en la edición parcial y el seudónimo en la edición completa, la escasa tirada de una y la escasísima de la otra, más la falta de datos biográficos y, durante mucho tiempo, hasta de un retrato del autor, hizo de Lautréamont un misterio que, durante décadas, muchos intentaron resolver a través de una imaginación con frecuencia desenfrenada. Así, León Bloy dice que Lautréamont es el autor de un libro monstruoso -en obvia referencia a los Cantos-, lava líquida, algo insensato, negro y devorador; luego agrega que este alienado, deplorable, el más desgarrante de los alienados murió en una celda para locos furiosos... Afirmación nacida sólo de la acalorada mente de Bloy ya que Ducasse-Lautréamont murió en su domicilio de la calle Faubourg 7, en París, y, según uno de sus editores, su locura se limitaba a leer mucho, hacer largas caminatas al borde del Sena, beber mucho café y tocar el piano para enojo de los vecinos. (Abro un paréntesis. Luego de leer una reproducción del certificado de defunción, en el que no se dan las causas del deceso, me viene una sospecha. A riesgo de pasar a integrar la larga lista de los cerebros acalorados, tal vez haya una pista en un testimonio de uno de sus discípulos en el Liceo de Pau, Paul Lespès: A menudo se me quejó de dolorosas jaquecas que, según él mismo lo reconoció, no dejaban de influir sobre su espíritu y carácter. En los días de gran calor, los alumnos iban a bañarse en el curso de agua del Blois-Louis. Era una fiesta para Ducasse, excelente nadador. *Me sería muy necesario --me dijo un día- refrescar más a menudo en esa agua de fuente mi cerebro enfermo.* No hace mucho, un amigo físico y crítico de arte, Héctor Ranea, me trajo la noticia sobre un posible suicidio y hasta de un asesinato.) Hacia 1890 las ediciones de los Cantos se multiplicaron sin derribar el enigma. En Los raros, de 1893, Rubén Darío escribe: Escribió un libro que es único, si no existiera la prosa de Rimbaud: un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso... El propio Darío afirma que su verdadero nombre se ignora. Pichon Rivière cuenta que, en las reuniones de los surrealistas, a Lautréamont se lo consideraba un aparecido. La carencia hasta no hace mucho de un retrato originó una sucesión de retratos imaginarios del poeta. Hay uno de Félix Vallotton, otro de Dalí, que lo representa según el método paranoico-crítico; hay un tercero de Hakim Elmekki y un cuarto, de Batlle Planas. Las referencias sobre la vida y actos de Lautréamont es grande y muchas veces resultan contradictorias. Luis Justo, en la Nota preliminar a Poesías y cartas, transcribe algunas de ellas: Gastón Bachelard, en virtud de que Lautréamont *escribió nació en los brazos de la*

sordera, no descarta la posibilidad de que haya sido sordo de nacimiento; Edmond Jaloux y Philippe Soupault sostienen, por un lado, que fue una novela de Sue, titulada *Lautréamont*, la fuente del seudónimo; Juan Larrea, por su parte, especula en torno de *l'autre*, el otro, *amont*, parte de un curso de agua que, en relación con otra parte, está más cerca de la fuente, y el transocénico origen uruguayo (nació en Montevideo) de Ducasse y su posible destino como puente del surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

Ahora es posible hablar, con cierta certeza, de *Lautréamont*. Tengo ante mis ojos una fotografía suya. Su mirada es penetrante. Confirma lo que de él dijeron sus compañeros de escuela: no se trataba de una persona atractiva, más bien todo lo contrario. También, según esos testimonios, era alto y delgado, de tez pálida, tenía la espalda algo encorvada y una voz agria; pasaba horas en actitud triste y silenciosa, con los codos apoyados en el pupitre, las manos sobre la frente y los ojos fijos en un libro que no leía. Esa tristeza y silencio mutaban en vivacidad - según sus condiscípulos- cuando hablaba de países de ultramar donde se lleva una vida libre y feliz, o asistía a las clases de Gustave Hinstin, profesor de retórica, o recordaba la escena en que Edipo, conocedor de la terrible verdad, grita y se arranca los ojos. Admiraba a Poe y Gautier. Escribía versos de ritmos extraños y pensamientos oscuros ya en el liceo. Sentía entonces aversión por la poesía latina. En una ocasión, Hinstin, que reprochaba a Ducasse sus exageraciones de pensamiento y estilo, leyó una composición suya en clase. Alicot, uno de sus compañeros, dice al respecto: Las primeras frases, muy solemnes, al principio lo hicieron reír (a Hinstin), pero pronto se enojó. Ducasse no había cambiado de manera, sino que la había agravado singularmente. Nunca hasta entonces había dado rienda suelta a su desenfadada imaginación. No había una sola frase cuyo pensamiento, hecho en cierto modo de imágenes acumuladas, de metáforas incomprensibles, no fuese por añadidura oscurecido por invenciones verbales y forma de estilo que no siempre respetaban la sintaxis. Hinstin, clásico puro, cuya fina crítica no deja pasar error de gusto literario alguno, creyó que se trataba de una especie de desafío lanzado a la enseñanza clásica, una broma maligna al profesor. Contrariamente a sus hábitos de indulgencia, lo castigó privándole de salida. El castigo hirió profundamente a nuestro condiscípulo; se quejó con amargura, por ese motivo, a mí a y mi amigo Georges Minvielle. Intentamos hacerle comprender que había excedido por mucho la medida. Años después, Alicot y Minvielle recibieron por correo los *Cantos*. No dudaron ni por un instante que se trataba de una obra de su antiguo compañero de clases.

Ducasse era un apasionado por la Historia Natural. Tenía un fino sentido de la observación. Interrogaba a sus compañeros sobre las costumbres de los pájaros de los Pirineos y, en especial, por sus formas de vuelo. Una vez se lo vio admirar por un largo rato a una cetoina de plumaje rojo que estaba en el parque del liceo. No resulta extraño, entonces, que en los cantos primero y quinto de su obra fundamental haya notables descripciones del vuelo de grullas y estorninos que Ducasse había estudiado con precisión.

El surrealismo primero y varios autores de otras corrientes del siglo XX reconocieron finalmente la importancia de la obra de Lautréamont. Blanchot afirma que los Cantos son como la sombra fabulosa, aplicada al lenguaje, de una existencia inmensa vuelta a sus orígenes. Pero, acaso, la frase más certera le pertenezca a Barthes, para él la máxima conquista de Lautréamont ha sido la de obtener , para la literatura, *el derecho a delirar*.

SOBRE LA FOTOGRAFÍA DE DESNUDOS DE CYNTHIA ISAKSON

Escurrar quiere decir explorar: exploro el cuerpo del otro como si quisiera ver lo que tiene dentro, como si la causa mecánica de mi deseo estuviera en el cuerpo adverso (soy parecido a esos chiquillos que desmontan un despertador para saber qué es el tiempo). Esta operación se realiza de una manera fría y asombrada; estoy calmo, atento, como si me encontraran ante un insecto extraño del que bruscamente ya no tengo miedo. Lo dice Barthes. Lo transcribo a propósito de una fotógrafa llamada Cynthia Isakson que retrata cuerpos ajenos desnudos. Desde el fondo de los tiempos el arte repite esta ceremonia: alguien se desviste, alguien lo pinta, dibuja, fotografía, filma. Es una ceremonia antigua y misteriosa. Sigue siendo misteriosa. En ella se esconden el deseo, el fetichismo, la curiosidad, la inocencia... En general, no se trata de cuerpos enteros sino de partes de cuerpos – de nuevo Barthes: *...las pestañas, las uñas, el nacimiento de los cabellos, los objetos muy parciales...* -. Y la espalda, el vientre, los muslos. A veces vistos plenamente, otras veces apenas iluminados, otras veces parte expuestos a la luz y parte en sombras. Pero no hay aquí oficio de forense. No hay aquí indagación en lo muerto. Son cuerpos vivos pero no tendidos inmóviles al cirujano. Es otra cosa. Fijar en papel sensible una superficie para hacer sospechar lo profundo. El fotógrafo no se desnuda. No lo necesita. Al captar lo desnudo queda expuesto, en su más íntimo deseo, a los ojos del que contempla su obra. Queda más desnudo que el desnudo. Frío y asombrado: prepara sus lentes, vigila la luz, regula la sombra (*todo viene de la luz*, dijo Leonardo), sin la mínima excitación, pero lo que observa a través del visor le produce admiración. ¿Por qué hacer público lo privado? ¿Por qué colorear, porcelanizar, vitrificar al otro, llevar su imagen dentro de un artificio técnico hasta un recinto oscuro y allí, en secreto, volcarlo sobre un papel? ¿Por qué mostrar esa imagen a los otros, adherida a una pared, desnuda ante la mirada de los que no están desnudos y acaso jamás consentirían en estar desnudos
ante
extraños?

Desnudos, alotopía: transgresión de lo coherente. Suprime partes y deja que el observador imagine el resto. El que mira percibe la ausencia, completa, repone, imagina. A propósito: en 1970, el afiche de la película *La infidelidad* fue prohibido por la Municipalidad de Buenos Aires, aunque sólo se veía la cara de la protagonista, Elena Sedova, las autoridades dijeron que *podría estar desnuda*. Para los censores, si el resto se omite es por algo, siempre sucio, insano, amoral. El resto, piensan, debe ser algo impúdico, por eso lo ocultan. Vi, en los años ochenta, luego de la dictadura, acaso como un modo (brutal) de exorcismo, revistas que exhibían cuerpos desnudos muertos. Mostraban las heridas mortales. Sus genitales estaban cubiertos. Necrofilia. Ya no alotopía, sólo una burda mancha de tinta sobre lo que no debe mostrarse. Nada de eso aquí, si una parte del cuerpo está oculta, en sombras, es para que el contemplador imagine. Si está iluminada es para dar cuenta de lo bello. *Estamos rodeados de muertos, de muerte* – escribió Artaud. La decisión es por

lo vivo, por la vida. Y la vida reside en el cuerpo, en los cuerpos. Desnudos. Desobediencia a las clasificaciones tradicionales del plano. Segmentación. Sinécdoque. *Comunicarse por Internet es algo milagroso*, me dijo Cynthia en una ocasión, *pero no es posible tocar*. Captar un cuerpo desnudo es, también, expresión de un anhelo de tocarlo. *Ya convertido en huella luminosa*, al decir de Peirce, *incita al observador a tocarlo*. Agita el deseo.

Borges considera a Buenos Aires *tan eterna como el aire y como el agua*. ¿Decir cosa diferente de París, de Roma, de Benarés, de Cádiz? No, da la impresión de que estas ciudades, y algunas otras diseminadas por la tierra, siempre estuvieron donde están, situadas en un eterno presente, sin pasado fundacional ni futuro bajo las llamas o la arena. Cada uno de nosotros tiene, en su mente, una París, una Roma, una Buenos Aires personal, intransferible. No importa si uno nació o no en la ciudad, si anduvo alguna vez por sus calles o no, la ciudad soñada o imaginada no es menos cierta, menos auténtica que la ciudad real, de piedra. No recuerdo con exactitud la primera vez que supe que había en el mundo un lugar llamado París. A veces pienso que siempre lo supe, como siempre supe que había una Benarés, una Roma, un Buenos Aires. Me recuerdo en mi vieja casa de infancia, en las tardes de lluvia y relámpagos, leyendo atlas geográficos llenos de nombres que me emocionaban: Timboctú, El Cairo, Calcuta, Terranova, Adén, París... Por ese entonces jamás había salido de mi Pergamino natal, incluso nunca había estado en algunos de sus barrios. Pero cada lectura significaba para mí estar allí, en esas islas, naciones o ciudades, dejar mis huellas en ellas, mezclarme entre sus gentes o bestias. Mi París es esa de la que hablaban los ajados y gruesos libros de mi niñez, el escenario de las novelas de ambos Dumas, de Sue, de Balzac, de las películas de Clair, de Renoir, diversos materiales que se funden con la París que transité durante varios días hace ya dos décadas.

Lucy Barbosa, estoy seguro de ello, debe pensar algo semejante. Cualquiera puede pensar que el ojo de una cámara fotográfica es objetivo, impersonal, neutro. Entonces, aún los mismos lugares o edificios, ¿por qué aparecen distintos en las obras de cada fotógrafo? No interesa si están fotografiados desde la misma posición, con la misma óptica, incluso con la misma luz, en cada uno lo captado es diferente. Hay en el arte de la fotografía, más allá de lo técnico, de la maquinaria, una enorme porción de subjetividad, hablo de certezas, incertidumbres, sueños, miedos, deseos, represiones, que impregnan cada fotografía. Aunque haya quienes piensan lo contrario, la lente de una cámara es también un pincel. Cada fotografía de Lucy, entonces, es un aspecto de su París. Una París interior, profunda, que no muestra presencia humana directa sino la obra de los hombres, en metal y en piedra. Construcciones bajo un cielo cubierto de nubes, por entre las que, a veces, se filtra la luz del sol. Al fondo, árboles desnudos. Me detengo en las estatuas. Masas pétreas que se abrazan o combaten, que tienden sus brazos hacia quién sabe qué norte o esperanza o los alzan para defenderse de una asechanza celestial o terrena. Cuerpos destinados a la eternidad, que cumplen su destino para siempre detenidas en un acto, en un gesto, situados en ciudades que un poeta, y tantos de nosotros, juzgamos eternas. No se trata de las fotografías tomadas por turismo, incluso la propia autora llama a su experiencia errancia y no viaje. Errar es, dice el diccionario, no acertar, faltar, no cumplir con lo que se debe, divagar el pensamiento, la imaginación, la atención, andar vagando de una parte a otra. Lucy Barbosa anduvo, vagó por su París, divagó en imaginación, pensamiento y atención mientras sus pies transitaban cemento, hierba y tierra movidos por el más puro azar. Y de vez en cuando se detenía ante el hierro, el mármol, transformados por

el hombre en torre o en figura. Cada fotografía de Lucy Barbosa manifiesta un estado de su alma, un momento de su pensamiento, embarcados ambos en un derrotero por aguas cambiantes, diversas, caprichosas.

Ahora, ¿cómo se manifiesta la vida en estas fotografías? ¿De qué modo, por qué vías se cuele la vida en estas imágenes de piedras y metales? Hasta ahora se habló aquí de metal y piedra, en apariencia sinónimos de inmovilidad. La inmovilidad es lo mismo que la muerte, lo muerto. Sin embargo, hay en las esculturas destellos de vida -pienso en Rodin, en Moore, en Brancusi-, signos de vitalidad. Es que a la piedra o al metal todo artista transfiere su pasión, su nervio, su deseo. En esto, aún más que en la técnica, radica la diferencia del arte que trabaja la piedra -o el bronce o la resina- con la piedra en bruto, metida en lo profundo del planeta o tirada en alguna playa. En su errancia por su París personal, propia, Lucy Barbosa -lo veo en su máxima intensidad en uno de los grupos de su ensayo fotográfico- captó la vida que, conferida por el artista a la materia, emana de los cuerpos que hace que superen su quietud, su frialdad. Hay en estas fotografías una nítida deleitación por tendones, músculos y nervios, tras una idea -que cerebro- de encontrar latidos y pulsaciones donde otros ven apenas rigidez y silencio. Quizás Lucy Barbosa piense algo semejante a lo que una vez pensé cuando niño y sigo pensando cada vez que me enfrento a una escultura, una estatua. Son figuras que pugnan por ya no serlo y desean alcanzar la vida, adquirir un calor, un movimiento, mezclarse con los hombres y, de ese modo, ya no estar condenadas al peor de los infiernos: la eternidad -aunque muchos opinen lo contrario, no hay mejor paraíso que saberse mortal, perecedero, transitorio-. Hay en estas fotografías, me parece, una idea semejante.

SOBRE *KINKY AND BLISSFUL* ² DE NOBERT GUTHIER

El Eros me parece, decía Constantino Cocco en los años 70, *el medio de comunicación y de expresión más profundo a disposición de todo ser humano*. Ahora, siguiendo este pensamiento, pocos modos de expresión han sido objeto de tanta degradación como el erótico, a lo largo de la historia. Una y otra vez exige ser revalorado, devuelto a su auténtica condición, y esto es, como bien afirma Cocco, a través de un rescate de su ubicación "tradicional" en lo privado para situarlo en la esfera de lo público. Con ello se quiere decir que lo erótico debe ser visto como un derecho de toda persona y no como, concluye Cocco, mercancía disciplinada por un rígida escala de valores de intereses patrimoniales.

Pero el problema es arduo y presenta una ambigüedad central: bajo el rótulo de la "liberación" muchas veces aparece una comercialización, más o menos oculta, que no hace sino confirmar aquello contra lo que sostiene combatir. El desarrollo de la sociedad de consumo aceleró el proceso y "provocación" y "transgresión" son objeto de comercio, de manipulación comercial, y, se sabe, con ello triunfa el concepto de "la naturaleza humana como mercancía" y Eros debe emprender la retirada. Un modo de conjuro sobre una fuerza antigua y profunda, es decir, como sostenía Pasolini, se muestra enteramente a un hombre y a una mujer por fuera pero se evita que se lean sus almas.

Ahora, también en esto hay elección estética. El propio Pasolini habla de ello en un escrito de hace décadas: *Tomemos un escena de laboratorio. Una cámara, un hombre, una mujer. El director está frente a la acostumbrada elección: ¿qué incluir y qué excluir? Hace veinte años* (Pasolini se refiere a los 50) *el director habría incluido una serie de actos apasionados y notablemente sensuales, hasta terminar en un largo beso. Hace diez años* (ahora habla de los 60) *el director habría "incluido" mucho más: después del primer beso habría llegado el momento en que las piernas, y casi completamente, los senos de la mujer, fuesen descubiertos, añadiendo un segundo beso claramente precedente del coito. Hoy* (habla de los 70) *el director puede "incluir" mucho más: puede incluir el mismo coito (aunque falseado por los actores) y desde luego el desnudo completo*. Cada director, entonces, hizo una elección: ¿qué mostrar y qué ocultar? Pero la elección no es sino la ocupación del espacio que el contexto social y político le concedía. Pasolini, en este mismo texto, habla de su decisión de ir más allá de lo permitido y representar el sexo en detalle. No le fue fácil, al contrario, aumentar todavía más, esas son sus palabras, las posibilidades de lo representable. Es decir, llevar el fenómeno fuera del "área de permisibilidad" donde lo erótico queda confinado - o, lo que es lo mismo, inmovilizado, domesticado y consumido - para, entre otras cosas, tratar de recuperar una realidad física que el consumo desrealizó. No habría llegado, afirma Pasolini, al fondo de la representación de la realidad corpórea si no hubiera representado el momento corpóreo por definición. Desde entonces pasaron treinta años. El "área de permisibilidad" se extendió pero no con ello lo erótico se mueve libremente. Por el contrario, el proceso de desrealización del cuerpo continuó sin tregua y sus efectos, ya percibidos en días de Pasolini, nacidos de la

² Kinky and Blissful. Edition Olms ag, Zurich, 2001. 160 páginas.

duplicidad de pretender ser sexualmente libre y, al mismo tiempo, conformista, son la neurosis, la insatisfacción y la infelicidad. ¿Qué decir de nuestro país, de su sociedad, que desde hace décadas vive inmersa en la cultura del consumo y, en los últimos años sobre todo, no dispone con frecuencia de lo mínimo admisible? Me parece que la tarea del artista sigue siendo, y creo hoy más que nunca, la transformación en realidad del cuerpo, la descomercialización de sus relaciones, desesperado recurso antes de que el último lugar donde todavía se refugia el hombre acabe por ceder señorío a una máscara, una patética sombra.

Norbert Guthier (1954) es un fotógrafo alemán y su libro *Kinky and Blissful* se encamina en esa dirección. Por fortuna, no hay en su obra la representación de los cuerpos como lo hace la publicidad, por ejemplo, que siempre me han parecido figuras planas, sin volumen, autosatisfechos, banales, que, luego de espasmódicos bailes, dejan en el suelo desperdicios, latas vacías, botellas vacías, restos de comida. Por el contrario, los cuerpos en Guthier adquieren a los ojos del observador corporeidad, masa y peso, no como producto de una simulación del artista sino porque son frutos de una decisión suya de arrancarlos de la unidimensionalidad. Entre esos cuerpos se establece una intrincada, muy compleja red de relaciones: a veces ambiguas, otras veces basadas en juegos de opuestos (a los que me referiré más adelante), enmarcadas en exteriores o en interiores. Estas conexiones entre los cuerpos se dan en amplia variedad, ya que tienen lugar amparadas por sedas hasta ser objeto de la aspereza de sogas, maderas y piedras.

Algo que me llamó la atención es la recurrencia de Guthier a los opuestos. Desde el comienzo hasta el final del libro, en numerosas ocasiones, rubio-castaño, rugoso-suave, pétreo-blando, delgado-obeso, inocente-perverso, negro-blanco... en fotografías donde los cuerpos se aproximan en visibles o semiocultas dualidades, hombre-mujer, mujer-mujer, mujer-reptil, hombre-hombre. Todo esto en variados escenarios, exteriores de bosques, ante antiguos edificios, cerca de formaciones rocosas, en espacios más o menos desiertoarrested in times, en interiores vacíos o de iglesias abandonadas.

Otros establecen límites entre "erotismo" y "pornografía". Este límite no es, si vemos la historia del arte, el mismo, su reubicación a lo largo de la historia obedece a los entornos sociales. Es, en otras palabras, una convención a la que artistas como Guthier hace caso omiso. Y le da lo mismo representar escenas dignas de una historia del Romanticismo (hombre atado a un árbol- mujer que lo mira- mujer que lo abraza y desata- hombre y mujer que andan juntos de la mano) hasta imágenes oscuras y ríspidas tomadas del arsenal sadomasoquista (senos encadenados, atados con sogas, penes envueltos en gruesos hilos, hombres y mujeres que penden o están crucificados).

En mis numerosas frecuentaciones al libro, fui desentrañando, de a poco, los elementos que lo componen. Y, también, de qué modo esos elementos aparecen aquí y allá, en diferentes espacios y momentos, para conformar una poética. Me parece que la poética de Guthier es lo que yo llamaría "una geografía de la carne y sus infinitos anhelos", un territorio que no excluye lo oscuro y secreto, polisémico, que no duda en ir más allá de la especie para tocar otras pieles, más frías, más duras y ásperas. Incluso, Guthier, en varias ocasiones, va más allá de su arte, invade zonas de la plástica, torna los cuerpos en esculturas que parecen

hechas de ébano, de resinas, de piedras blandas, emparenta sus fotografías con la pintura, incluso recurre a simular en ellas el entramado del lienzo. En alguna fotografía, funde el cuerpo femenino con una pared descascarada, hace que la carne sea no diferente del muro gastado por el tiempo. A veces, preside el hieratismo, como en el arte egipcio. Las figuras, de frente o de perfil, se nos aparecen inmóviles, detenidas en el tiempo. Algunas tienen los ojos cerrados, como sumidas en un profundo sueño. Algunas miran al espectador. Algunas parecen sorprendidas por alguna intrusión, la del que mira o la de algún otro que apenas si puede sospecharse, fuera de escena, y responden con cierta vergüenza o con agresividad. En otros momentos, lo que predomina es el movimiento: las figuras corren y casi salen del marco, emprenden veloces carreras por un camino boscoso, se alejan o se aproximan.

Hay una sucesión de fotografías que me parecen ejemplares en cuanto a la propuesta de Guthier. Arrancan en página 128 y terminan en la 142. Primero, una adolescente, desnuda, de perfil, en cuclillas, tiene el pelo largo hasta casi el suelo. Luego, casi fuera de foco, las piernas de un hombre, su pene. Seguido, dos hombres, uno de espaldas, el otro visto de frente, exhibe su sexo. Enseguida, el hombre que estaba de espaldas aproxima sus labios al pene del otro. De inmediato, es una mujer, de mirada tan angelical como la primera, aferra el sexo del hombre con ambas manos. Y en la siguiente fotografía, está por pasar su lengua por el pene. Y en la siguiente, se lo introduce en la boca, pero la toma no permite ver en detalle lo que sucede. Hay entonces una página en blanco y la siguiente hay otra mujer que se nos aparece de frente, ya sin ocultamientos ni zona oscuras, practicando una *fellatio*. Más adelante, casi fuera de foco, un hombre sosteniendo su sexo - esto me trae a la memoria cierta pintura de Schiele -. Y, finalmente, un pene con densidad y textura de madera, envuelto en sogas. El arte de Guthier, se ve, no nos ofrece sosiego porque se mueve en base a lo imprevisto, a lo proteico. Todo es aparente, todo está sujeto a cambios, lo que vemos no es lo que es, lo que es no es lo que vemos. ¿Qué es inocente y qué es perverso? ¿Qué nos está permitido y qué nos está prohibido? ¿Hay límite, frontera, código, ley? -parece preguntarnos el artista cada rato.

Como dije antes, en Norbert Guthier, los cuerpos procuran ser reales. Son fantasmas, apariciones, sombras, transparencias que, besando, lamiendo, penetrando y siendo penetrados, abrazando, dejándose atar y desatar, pendiendo de cables y sogas, tendidos en la hierba, en la piedra y en la arena, procuran adquirir entidad, medida, peso. Consistir, existir. Ser materia, con peso y masa, y de ese modo establecer un sitio, el último, para el hombre.

PARA EL CATÁLOGO *SILLAS* DE MIRTA KUPFERMINC

*This is the chair from which she gathered up
Her dress, the carefulest, commodious weave...*
Wallace Stevens, *The Beginning*.

Silla es, según la Real Academia, *un asiento con respaldo, por lo general con cuatro patas, y en el que sólo cabe una persona*. Sillas hay muchas y variadas. Así, la curul, donde se sentaban los ediles romanos o la que ocupa la persona que ejerce una elevada magistratura o dignidad; la de tijera, que tiene el asiento por lo general de tela y las patas cruzadas en aspa de madera que puede plegarse; la gestatoria, la portátil que usa el Papa en ciertos actos de gran ceremonia; la poltrona, más baja de brazos que la común y de más amplitud y comodidad. Hay sillas de montar, aparejos para montar a caballo, formado por un armazón de madera, cubierta de cuero y rellena de crin. Y, también, la silla de la reina, asiento que forman entre dos con las cuatro manos, siendo cada uno su muñeca y la del otro³ Si bien no se conservan ejemplares, se sabe que hay mobiliarios (camas, sillas y mesas) por lo menos desde el neolítico, diez mil años atrás. Pero la verdadera historia de los muebles (y por ende de las sillas) empieza con las Dinastías IV y V, en Egipto, hace más de siete mil. En el siglo XX, la Bauhaus aporta significativas novedades: Marcel Breuer diseña su famosa silla en voladizo de tubo con asiento y respaldo de mimbre enmarcados en madera; Mies Van der Rohe, otra con dos arcos curvados en forma de X – ambos diseñadores pensaron en una estética agradable capaz de ser fabricada en serie-; el Art Déco incorpora maderas raras con acabados brillantes en audaces formas geométricas – al revés de lo que sucedió con la Bauhaus, la fabricación en serie trajo consigo versiones de baja calidad y el estilo se devaluó. Aquellas y estas sillas tienen una función, más allá de su estética más o menos lograda, el descanso de una sola persona. Se fabricaron y se fabrican con ese propósito. Algunos artistas del siglo pasado le dieron a las sillas (y demás muebles) otros destinos más allá de su función específica. Así, entre otros casos, el cubano Manuel Mendive es autor de una *Mujer (Silla)* y de un *Hombre (silla)*, de madera pintada a la que incorporó collages y caracoles.

Mirta Kupferminc interviene sillas que encuentra aquí y allá, siempre y cuando estén rotas y presenten las huellas del tiempo. Cada silla abandonada y reencontrada por Mirta Kupferminc tiene otro destino, *transformarse en metáforas* – como bien anota Julio Sapollnik- *listas para entrar en una nueva dimensión artística*. La artista me confesó: *Me gustan las sillas que encuentro, me regalan o compro. No son esculturas, son sillas intervenidas, que siguen siendo sillas. En ellas me permito jugar con la imaginación y con los materiales. Los títulos son muy importantes en mis obras, mis obras se completan con ellos*⁴. En las sillas (y mesas, no hay que olvidar, por ejemplo, La

³ Hay otra más, la eléctrica, de la que prefiero no hablar.

⁴ El juego permanente, entrevista personal.

coctelera, La leche que toma el torero, entre otras), se manifiesta aquello que me fascinó desde un principio en el arte de Kupferminc: su íntima relación con la poesía. No sólo por el tejido de referencias poéticas (Borges, Carriego, incluso hay una Silla del poeta y otra, La sombra del poeta, y todavía otra más: Las manos de mi padre, basada en un poema de Eliahu Toker), también por el espíritu con que están realizadas, lo que de ellas emana en cuanto a hondura y misterio y las presencias, visibles e invisibles, que las pueblan. Así, Mirta Kupferminc nos presenta sillas aladas, habitadas por hombrecitos con sombreros, en cuyos respaldos hay antiguas fotografías, sombras y hasta paquetes de yerba mate. La imagino ante una silla arruinada – para el uso común y corriente –, herramientas en mano. La veo dotar de alas de ave inmensa a esos muebles condenados por la ebanistería a vivir a ras del suelo. La veo adherir imágenes cargadas de memoria y pequeños seres de quién sabe qué antípodas en asientos y respaldos. La veo feliz por haber salvado la belleza. La veo feliz porque en sus labores se siente niña de nuevo por un momento. Quien esgrima como único concepto el de reciclado, apenas si roza la cáscara del asunto. Hay, por supuesto, mucho más: un propósito, sí, de recuperación y transformación en el que confluyen piedad y estética, a lo que debe sumarse la idea central de que hay muchos mundos en este mundo y que, arreglando, corrigiendo y mutando lo conocido es posible acceder a lo no conocido.

*Me gusta fumar tabacos. Fumo tabacos desde que tengo 19 años. Y una de las cosas que más me ha acompañado es esa preferencia. Recuerdo, en una ocasión, haber visto una fotografía en que Paul Valéry (un gran fumador de pitillos, igual que su maestro Stephan Mallarmé) jugaba con el humo entre los dedos, como si el humo articulase un lenguaje secreto y llegase a animarle y ofrecerle una conversación. Lenguaje del humo: en columna, símbolo del camino de la hoguera hacia su sublimación; alma separada del cuerpo; relación entre la tierra y el cielo. A tiro de piedra del Paseo del Prado, fuma y escribe: *El humo que se destrozó en el crepúsculo / al apuntalar los tejados escalonados, / cómo reaparecerá.* Si todo es fugaz, fugitivo, ¿qué decir del humo? Más inseguro que el barro, su antítesis, participa por un instante de la respiración y, finalmente, casi enseguida, se pierde. Mientras dura, mezclado con el aire quieto de la habitación, surge la imagen de una casa, de otra casa, acaso más verdadera, a cuyo frente no puede aparecer el gamo que apuntalaba el cielo, pero sí, dentro de ella, como vistos a través de cristal esmerilado, el cuerpo ceñido por un hilo, un hilo, una cuerda donde el hombre salta. El hilo, otro modo de ser del humo, conexión pasajera entre la noche y sus fragmentos, la sal y el fuego, el lodo y la cal, el cuarzo y la sandalia, el unicornio y la mariposa, en fin, entre la carne y la luz que lo aligera. Ahora busca un espejo. Cada espejo es remolino y refleja siempre una mano que se hunde en el agua. Pero, además, está el fulgor. Lo que lleva, de pronto, a subrayar en un pasaje cien veces visto y en la vez cien recién descubierto, una frase: *Sucede, quieras o no quieras.* Suceden la evaporación, las burbujas, el golpe del martillo, el ornamento, la lengua del ofidio, el azar y la caída, el clavo del que cuelga el sombrero, el coral, el vino de las cavernas – que sólo bebió Rimbaud, el tedio, el bosque, Klimt, la exhalación, la quimera, el dialecto. Y todo, cada cosa, humo nacido en el estío, y que acabará en el invierno, como odios que se diluyen como por debajo del mar.*

LA ANGUSTIOSA AVENTURA DE LAS VANGUARDIAS

Vanguardia es promesa de infinitud. *Todo será posible a partir de ella*, así aseguran sus manifiestos. Como nunca antes, el arte moderno, desde 1910, se interna en lo que hasta entonces sólo unos pocos habían sospechado. El significado mismo del término vanguardia -grupo que se adelanta del grueso hacia lo desconocido- resulta una buena síntesis de sus propósitos. Es una aventura tras del horizonte, en lo ignorado, de donde, seguramente, se regresará trayendo felicidad, quién sabe qué prodigios. Pero la aventura resultó más problemática de lo que a priori se creía. Lo que se presentaba como iconoclasta acabó erigiendo nuevos ídolos. *El proceso desencadenado*, escribe Adorno, *acabó por devorar las mismas categorías en cuyo nombre comenzara*. Resulta patético encontrar, a lo largo del febril y complejo panorama de las vanguardias, a desesperados náufragos y a viajeros extraviados aferrándose a cierto orden lejano de lo que prometían al principio. Todo esto tal vez porque una gran parte del arte de vanguardia creyó que con avanzar bastaba y no se preocupó en atender un aspecto esencial para la consideración del arte: la reflexión acerca de contenidos, alcances y problemas. En 1908, Worringer escribía tempranamente: *Nuestras investigaciones parten del supuesto de que la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente y, en su más hondo ser, sin nexo con ella, si es que por 'naturaleza' se entiende la superficie de las cosas*. El genial discípulo de Riegl, al leer en el espíritu de la época, observa un componente esencial en el arte moderno, inseparable de la idea de vanguardia, la autonomía. El arte moderno, del que las vanguardias resultan un fenómeno esencial, se resiste a ser copia servil o imitación de la naturaleza, se convirtió a partir del postimpresionismo en un organismo separado de la naturaleza, tratando de obtener su misma o parecida consistencia.. Este salirse del mundo empírico resulta incierta o directamente paródica: la pretendida otra realidad, el pretendido supermundo, al carecer de la necesaria consistencia, tuvo que reestablecer sus nexos con la realidad para no agotarse. Así , el arte jugó , y juega, un doble juego: por un lado, se opuso a lo establecido y, por otro lado, se reconcilió con lo que decía combatir. Esta contradicción resulta inseparable de la idea de arte en el siglo XX. Toda reflexión debe tenerla en cuenta.

Vanguardia es sinónimo de movimiento. Por lo menos hasta el Romanticismo el arte quedó limitado al estrecho recinto de la escuela. A partir del Renacimiento, su esfera se amplió e invadió lo hasta entonces vedado. Escuela es tradición, un maestro, un método, autoridad. Desde la antigua Grecia hasta entrado el siglo XIX, el arte se da en escuelas, o en academias. Luego, el arte posee, o intenta poseer, una *Weltanschauung*, una concepción del mundo. El arte moderno tiende a conformar, ismos, movimientos. Es decir, apela a lo que las escuelas obviaron: la historia, preocupadas como estaban en la necesidad de transmitir a la posteridad un sistema de trabajo, algunos secretos técnicos capaces de superar al tiempo y sus mutaciones. Para que el arte acabase con una historia de miles de años debió acontecer algo, una crisis profunda. Una crisis de la razón, como reza el título de un libro publicado hace tiempo en Italia. ¿ A qué se llama crisis de la razón y por qué , entre sus consecuencias, está el surgimiento del arte moderno, del arte de vanguardia? En la introducción al

libro citado, Aldo Gargani habla de la racionalidad clásica y del modo en que esa representación tradicional de la razón humana fue puesta en tela de juicio y luego sometida a un proceso del que ya no se recuperó . Dice Gargani que durante centenares de años la razón se presentó con el aspecto de una estructura natural, necesaria y apriorística. Frente a ella no había alternativa posible porque su poder era ilimitado, ya que abarcaba toda posibilidad cognitiva y toda posibilidad lógica. Su discurso tenía un tono elevado, abstracto, sublime.

La escuela es fruto de esa razón, central, exclusiva, invariable, ya codificada de antemano, que cada hombre sólo podía acatar y legar. Uno de sus lemas era *ars longa, vita brevis*. Este ideal absoluto, en el que caben todas las posibilidades de la naturaleza y del pensamiento, encuentra su clímax en el universo newtoniano en el que tiempo, espacio, inercia y velocidad se encuentran signados por una suerte de destino. Esta razón se decía enraizada en la realidad misma. Su confusión estuvo en creer que su instrumental y procedimientos de carácter intelectual eran un símil perfecto, sin contradicción ni grieta, de la realidad, de las cosas y del comportamiento humano. Gargani cita algunos ejemplos: la geometría euclidiana, el universo newtoniano, las ideas de Joseph Butler que, en síntesis, proponen un orden que, al predeterminar las cosas, se constituye en ley que debía ser obedecida. Todo aquél que intentaba oponerse a ella, al alterar un designio superior desde siempre trazado, se convertía en un "monstruo moral".

Es Hilbert quien afirma que el modelo clásico no busca verdad sino seguridad. Cree que su reflexión es un duplicado, no un modo de conocer, del universo hasta el extremo de considerar sus construcciones, con frecuencia, más que leyes o ideas: cosas propias de la naturaleza. Para esta concepción el cosmos se presenta como una vasta unidad, sin contraste, sin diferenciación alguna. Esta uniformidad, este ansia de absoluto, donde todo es naturaleza, impregnó el saber humano durante siglos: filosofía, física, química, economía política... Pero ese orden sucumbió . La Gran Guerra fue el golpe decisivo. Y de las ruinas, surgió un estado de cosas inédito hasta entonces, que en su evolución se fue tornando más y más complejo, en el arte, a través de sucesivos, contradictorios y con frecuencia fugaces *ismos*, cada uno con su manifiesto y su teoría. Hacia 1929 cierto inventario de vanguardias, citado por Guillermo de Torre, abarcaba dieciséis ismos: algunos con cierta o gran influencia en el arte del siglo (surrealismo, futurismo, cubismo), otros efímeros y sin mayor fortuna (panlirismo, zenitismo, babelismo). El viejo orden no cedió paso amablemente al nuevo orden. No se agotó por sí solo y el vacío fue ocupado como un asiento de tren que un pasajero ocupa luego de que el anterior ha descendido en una estación. Lo nuevo, por el contrario, debió luchar hasta destronar a lo viejo y obtuvo la victoria porque nuevas necesidades de todo carácter así lo requerían. Y lo nuevo, al instalarse, trajo consigo códigos que durante mucho tiempo fueron mal leídos o leídos en parte. *Sin una nueva estructuración metódica de la vida intelectual y social* -escribe Gargani- *el viejo orden de la razón no habría jamás entrado en crisis*. La crisis de la razón clásica se produjo porque ya no pudo satisfacer nuevas demandas sociales e intelectuales.

Una idea de la profunda transformación del saber humano en nuestro siglo puede darla la física. Entre 1687 y 1887, dice Jeans, transcurre lo que llama la edad mecánica: un cosmos de partículas que se mueven como la fuerza de las

demás partículas las obligan a moverse, en un mundo cuyo futuro está completamente determinado por el pasado. En 1887, Hertz puso el último ladrillo a la construcción de dos siglos, al estudiar una radiación de tipo maxwelliano y demostrar su semejanza con la luz ordinaria. La física, hasta ese momento, constituía, como el resto del saber, un edificio acabado e inmutable al que apenas si se le podía repintar alguna que otra pared. Pero algo ocurrió, precisamente en 1887: Michelson y Morley, a través de su famoso experimento, dejaron entrever la posibilidad de una falla. Hasta ese momento el saber físico clásico había servido, a partir de entonces ya no sirvió para explicar las nuevas condiciones. De describir perfecta o casi perfectamente cada fenómeno -la caída de los cuerpos, el movimiento de los planetas-, de pronto, se encontró con dos cosas que la tornaron inadecuada: lo muy grande y lo muy pequeño. Lo que sucedió a partir de allí puede llamarse, con Jeans, una *radical enmienda*: el espacio absoluto de Newton queda borrado del panorama, desaparece la teoría del éter, la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein proporciona una nueva interpretación de los fenómenos físicos y una visión inédita de los fines de la ciencia, surge la física cuántica, se revela la estructura del átomo, Heisenberg elabora el principio de incertidumbre... El cambio en la concepción del universo es enorme: en 1927, Heisenberg demostró que no es posible fijar ni la velocidad ni la posición de un electrón de modo perfecto. El impacto de un electrón trastorna la parte del universo que estamos intentando explorar y la reemplaza por algo nuevo, lo cual, a su vez, evade el estudio preciso. El universo queda, entonces, a merced más de la probabilidad que del hecho cierto. El espacio común y corriente de tres dimensiones de paso a otro espacio, imaginario, multidimensional, es decir: en una construcción sin existencia material, puramente matemática. Una buena síntesis de la nueva ciencia la da Einstein en una carta a Solovine, en 1920: *Lo que caracteriza además la teoría de la relatividad es, ante todo, un punto de vista epistemológico*. No hay ninguna noción en física cuyo empleo sea necesario o justificado a priori. Una noción adquiere su derecho a la existencia únicamente por su concatenación clara y unívoca de los eventos, de las experiencias físicas. Es así que en la teoría de la relatividad las nociones de simultaneidad absoluta, de velocidad absoluta, de aceleración absoluta, etcétera, son rechazadas, porque su vínculo unívoco con las experiencias se revela imposible. Del mismo modo fueron rechazadas las nociones de 'plano', 'línea recta', etcétera, sobre las cuales está fundada la geometría euclidiana. De toda noción física debe ser dada una definición tal que se pueda decidir, desde el punto de vista de los principios, en virtud de esta definición, si ella se encuentra en el caso concreto. Estas líneas expresan, por un lado, la crisis del saber tradicional, de premisas autoevidentes, y la aparición de otro saber, en el que el procedimiento lógico no ocupa un sitio de privilegio sino que acompaña a otros factores, de carácter intuitivo y pragmático, cuyo punto de partida ya no está sino en los fenómenos, en hechos determinados en una masa de experiencias inmediatas a los que se debe buscar una legalidad que sea compatible con ellos. Tanto el discurso de las vanguardias como el de los pensadores de Viena quedan comprendidos dentro del pensamiento negativo o *negatives Denken*. Son ambos *instancias trágicas* cuya desesperación resulta manifiesta. Revelan los dos contradicciones y una busca concreta de refundación, conforman un proceso efectual de crisis. Su deseo es el de producir "nuevos órdenes" que, para Cacciari, tienen de esencial no esos órdenes en sí sino la contradicción insoluble, constitutiva entre ellos y el permanecer de la crisis, la imposibilidad de resolver en sentido sintético la crisis del sistema

clásico-dialéctico. Cacciari encuentra organización formal y comprensibilidad en el discurso de los dialectos de Viena (Wittgenstein, sobre todo) y nada de eso en los Logoi epigonales de las vanguardias. Si bien esto es cierto, no es menos cierto que el caótico lenguaje de las vanguardias nos dice lo que el arte llegó a ser y eso es lo que aquí interesa. El arte moderno, se vio antes, se presenta como una *antinaturalidad*. O como una segunda naturaleza, separada, en apariencia al menos, de la primera. En uno de sus ensayos Escotado demuestra que a partir ya de la polis griega la naturaleza se torna invisible. La *physis* se ausenta para ingresar en un dominio indiferente del que se la trae según convenga. A lo largo de los siglos y hasta principios del siglo XX, el arte -que es lo que aquí nos ocupa- cumplió una tarea rutinaria: traer desde afuera a la naturaleza, hasta que la operación se convirtió en algo insoportable. El arte moderno entrevió la salida inventándose una naturaleza propia, a medida, sin dejar de sentir, en el fondo, el remordimiento de haber jugado todas sus cartas a una ilusión. Que, también es cierto, resulta un remedio contra su angustia. *Esta angustia*, escribe Escotado, *resulta de la decepción ante su credulidad traicionada o el tener las manos vacías tras la aventura del sentido, luego de haberla iniciado con la esperanza de obtener cosas seguras.*