





# contenido:



# 14

## ArteFacto

Edición y diseño: Raúl Quintanilla Armijo

Producción: Juan Bautista Juárez

Comite central: Aparicio Arthola  
Patricia Belli  
Teresa Codina  
Celeste González  
Denis Nuñez  
David Ocón  
Francisco Pjco  
Oscar Rodríguez  
Alejandra Urdapileta

Comite asesor: Carlos Martínez Rivas  
Gerardo Mosquera  
Joanne Bernstein  
David Craven  
Rossina Casalli  
Carlos Blas Galindo

Portada: Alejandro Canales con  
una pequeña ayuda de  
Arnoldo Deutsch

Caligrafía: Alicia Zamora

No

**Mesotica II**

Virginia Perez-Ratton

**Instalaciones: Zona de Fricciones**

Carlos Capeián

**En el principio erase la mujer**

Dieter Masuhr

**Wachi wachi posmodern**

Raúl Quintanilla Armijo

**Ochún**

Rodolfo Hasler

**Cicatrices**

Patricia Belli

**Mestizaje**

Claudia Gordillo

**La Grande Jatte y la ciencia del arte**

Carmen Bonell

**Consuelo del depravado**

Juan Chow

**Oblación y Paleolitica**

Octavio Robieto

**Perrozompopo**

Franz Galich

**Recuerdos de una camisa blanca**

Javier Antino

**El Coloso de Marusia y Las mujeres de Klimt**

David Ocón

**Otro Golpe de Dados: Mallarme, Crítico de Arte**

Lloyd James Austin

**poemas**

Reina María Rodríguez

**Portón**

Celeste González

**Rubén Darío en smoking manchado con saliva de ajeno**

José Lezama Lima

**Tras el alma de Aubrey Beardsley**

Rubén Darío

**Del éxtasis de Adolphe y de su singular manifestación**

Aubrey Beardsley

**Dos Murales U.S.A.**

Carlos Martínez Rivas

**Últimas entrevistas con Meyer Schapiro**

David Craven

**Arte Público, Meyer Schapiro y Muralismo Mexicano**

Alicia Azuela

**Malón de Chaide, poeta inevitable**

N.D. Sevilla

**Amados hijos**

El Igualado (transcripción María Gallo)

**Sluggard**

Robert Mapplethorpe

**Vulgata Nicaraguensis**

Omar D'León

**Infierno (de Homenaje al Dante)**

Celeste González

**La Naturaleza Muerta como Objeto Personal**

Meyer Schapiro

**Letanias al Coño**

Beltrán Morales

**4 de Revolución**

Tania Montenegro

**A Ritmo de Tracción: una... dona... trena...**

Teresa Codina

**Ya que la tierra es redonda y El mudo elocuente**

Pedro León Carvajal

**Autodeconstrucción y kitsch**

Gerardo Mosquera

**Noche de Artimaña**

Mario Castrillo

**Costumbres Pre-matrimoniales**

Jacinta Escudos

**Pirruchin y piruca al fondo**

Oscar Rodríguez

**El Simulacro de Eugène Carrière**

Alejandra Urdapileta

**Poemas**

Juan Sobalvarro

**Ocurrencias y Veredictos**

et.al



**No**

# MESÓTICA

Centroamérica: re-generación

MUSEO DE ARTE Y DISEÑO CONTEMPORANEO SAN JOSE COSTA RICA

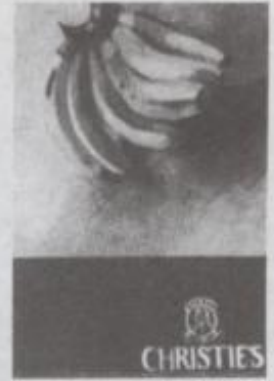
## *LAS RAZONES DE MESÓTICA II*

Iniciare con una rápida referencia a nuestra intención al dedicar esta exposición a Gerardo Mosquera. Esta decisión no obedece a un ánimo de "lección" sino de reconocimiento y mensaje a una de las personas que más ha hecho por modificar en los centros hegemónicos la percepción del arte de "nuestra América", como decía Martí y parafraseando al mismo Mosquera. Mosquera también ha contribuido a que relativicemos el reconocimiento de estos mismos centros y que asumamos nuestro desarrollo sin la constante referencia a una historia del arte que excluye en gran medida lo que nos es propio. Rolando Castellón tocara posteriormente este concepto de lo propio, cuya amplitud o restricción depende del contexto no solo colectivo sino también y en gran medida del entorno individual de cada artista.

Quisiera retomar una parte del editorial del más reciente número de nuestra revista FANAL, en el cual se busca definir la orientación, la función y el posicionamiento del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica (MADC) dentro del panorama general de la gestión artística contemporánea.

"Partiendo de un punto de vista de apertura hacia la diversidad, el MADC inició en junio de 1994 una serie de muestras con una intencionalidad clara y específica, lógica consecuencia de su posicionamiento estético, e ideológico y conceptual: abrir una ventana hacia afuera con el propósito de establecer y crear un necesario diálogo entre producción local y las expresiones extraterritoriales. Se asumió la contemporaneidad no como un período temporal, que resultaría aleatorio, sino como una actitud particular del artista, del crítico, del historiador y por ende de la curaduría frente a la creación y sobre todo en relación con el contexto individual y colectivo. Se asumió la responsabilidad de tomar el riesgo de presentar y coleccionar la obra de los jóvenes artistas que inician su camino de manera segura y fuerte, al lado de creadores consolidados dentro de las tendencias y actitudes de un presente que considera las acciones de un pasado reciente que lo redimensionan e inician la clave de preparación para un tiempo por venir. Como institución, a la vez que

**P**ara nadie es un secreto que se escucha muy poco sobre la actividad artística centroamericana, y que hay grandes fallas en la comunicación, la documentación y la difusión de su producción contemporánea. MESÓTICA II / Centroamérica: re-generación se plantea como un primer paso para darla a conocer. Dedicamos esta exposición a Gerardo MOSQUERA.



Moises BARRIOS. Guatemala, Banana Moma, Banana Art in América, Banana Life, y BananaChristies.1996.

ha deshechado la linealidad de la historia, se posiciona frente a este futuro incierto, buscando ser lector y testigo de su tiempo. Espacio de encuentro, punto de convergencia, ventana y portal de diálogo y confluencia de artistas de latitudes diversas, red de apoyo y eje de discusión, punto focal de la actualidad y transmisor de información en una de las áreas del continente menos conocidas y con menor difusión en los circuitos del arte contemporáneo a nivel internacional." (1)

### 1. Concepto de MESÓTICA

MESÓTICA es una hibridación semántica inventada para nombrar un espacio geográfico en un tiempo determinado. Una palabra para identificar de inmediato un proyecto anual del MADC que busca, al filo de la navaja, presentar las expresiones más recientes del quehacer continental.

En la primera MESÓTICA, se apuntaba a reunir un grupo de artistas cuyo trabajo se inscribiera dentro de las posibilidades aun vigentes de un género que se inicia a fines del siglo pasado, y cuyo enorme

Regina AGUILAR • Moisés BARRIOS • Patricia BELLI •  
Bayardo BLANDINO • Luis GONZALEZ PALMA • Miguel HERNANDEZ  
• Marisel JIMENEZ • Xenia MEJIA • Rodolfo MOLINA •  
Priscilla MONGE • Luis PAREDES • Raúl QUINTANILLA  
• Isabel RUIZ • Orlando SOBALVARRO • Karla SOLANO •  
Pablo SWEZEY • Irene TORREBIARTE • Marta Eugenia VALLE •  
Patricia VILLALOBOS • Emilia VILLEGAS

Centroamérica: re-generación



desarrollo lo ha convertido en uno de los que define gran parte del arte del siglo veinte: la abstracción. En esta exposición, a inicios de 1995, el punto de partida fue inicialmente la pertenencia o relación de los artistas con una actitud particular frente a la noción de lo abstracto y a los posibles diálogos y transferencias entre la figuración y la abstracción. En su momento, hablamos de una exposición que podría tener como subtítulo "representación resistida". El MADC se convirtió en ese momento en el primer museo en América que montara "una exposición que abarcara sin referencias nacionales o regionales a un grupo de artistas pertenecientes al continente entero"

Es así como el concepto de MESÓTICA aludía al sitio, a una gigantesca pared geopolítica sobre la que debía llegar a actuar y dialogar las diversas facetas de la abstracción. Era pues un soporte circunstancial para un primer encuentro ubicado en un punto entre el Norte y el Sur, un punto de Mesoamérica, en una región polimorfa y en verdad desconocida pero no totalmente exótica.

La segunda MESÓTICA retoma este concepto de una gran pared donde llegan a dialogar las diversas expresiones esta vez de la región misma. En seguimiento a la primera MESÓTICA y a nuestro planteamiento como institución, se busca presentar esta muestra como regional, olvidando las tradicionales

separaciones y cuotas por país. Partimos de una escogencia de artistas que pudieran ser expuestos dentro de un marco general de coherencia entre sí y cuyo hilo conductor pudiera ser su relación individual con un entorno o un contexto. Estamos en una región conflictiva, cuya historia de violencia no puede ignorarse pero que es mucho más que eso. Somos una región que ha sido multicultural desde hace cienes de años, en donde todos tenemos raíces en diversas partes, somos todos producto de mestizajes de toda índole y como tales, ricos en nuestra herencia interna. Se han incluido así artistas de procedencias y orígenes diversos, residentes dentro o fuera de la región, en un grupo que refleje un poco lo que es la población del área.

Por otro lado, innegablemente estamos enfrentando situaciones nuevas, supuestamente diferentes y mejores, y supuestamente en paz. La diferencia radica, al menos en Costa Rica, en la impunidad con



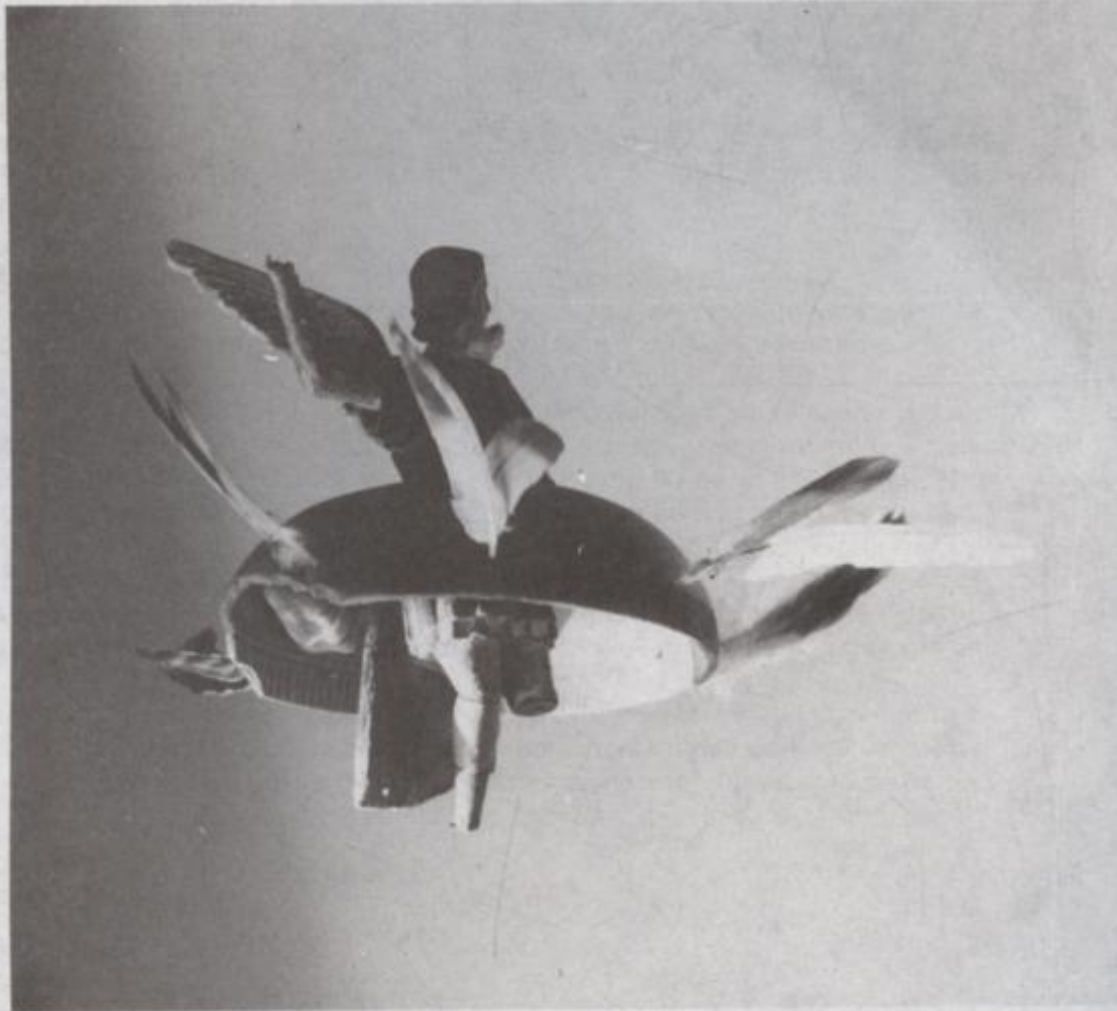
que se toman medidas económicas y políticas tendentes a una mejoría que nos cuesta ver venir. Por lo que pude ver en la región, la violencia de origen político habrá cesado al menos en alguna medida, pero ha sido reemplazada por la delincuencia con lo cual estamos en el mismo bote.

## 2.GENERACIÓN INTERNA DE EXPOSICIONES

Otra de las razones y que se convierte al mismo tiempo en objetivo, es el de seguir un poco los pasos iniciados por la exposición ANTE AMERICA, en el sentido de generar nuestras propias exposiciones. Es demasiado frecuente la manipulación que se hace con nuestra producción artística por parte de curadores externos, ya sea de estadounidenses o de europeos, cuya intencionalidad usual es el sometimiento de su propio discurso o la perpetuación de cierto tipo de imágenes supuestamente "propias" del arte latinoamericano. Tan contraproducente resulta la vieja actitud, ya agotada, de búsqueda de exotismo y colorido a cualquier precio, como lo es la nueva actitud paternalista y "misionera", producto de una mala conciencia, que reviste un caracter neo-colonialista solapado y que asume que todos, absolutamente todos pasamos el día cuestionando o reafirmando una "identidad cultural" pero, ¡ojo! solo aquella que ellos mismos consideran como auténtica. Y entonces vienen a "ayudar" a que conozcamos esa identidad que les conviene encajarnos.

Raúl Quintanilla Armijo

Una de estas nefastas iniciativas es la del profesor Hamdí El Attar, quien lleva varios años de bienal en bienal pidiendo información sobre artistas latinoamericanos que trabajen en instalaciones relacionadas con su identidad cultural. Me parece un punto de partida absurdos, que condiciona una exposición a un lenguaje que tal vez no convenga a artistas de gran calidad cuyo medio sea por ejemplo la pintura, genero que sabemos todos tiene gran vigencia en nuestro continente. Además, -tal como hiciera el modernismo en su tiempo con quien o se podía engavetar en una u otra "tendencia"- excluye artistas cuyo planteamiento se centre más bien en preocupaciones y búsquedas de orden estético que de cuestionamiento social.



## 3.VISIBILIDAD DE LA REGION : ITINERANCIA

El aislamiento en que se encuentra gran parte de la región hace que ni siquiera nosotros mismos nos conozcamos. Menos aun que nos conozcan realmente los centros generadores de crítica o los espacios



susceptibles de poder establecer intercambios basados en el conocimiento real de cada uno. Aislamiento, ausencia de estructuras y falta de conocimiento o sentido profesional, aunado a esta falta de visibilidad, hacen que, para dar un ejemplo, generosos fondos de la Unión Europea o del Parlacen se gasten en actividades sin relevancia real para los artistas, sin la esencial confrontación que debe establecerse para enriquecer la producción de uno y otro.

Persiste también la idea romántica de que podemos sentarnos a esperar que algún curador mesiánico llegue algún día a nuestro taller y nos descubra, y que si nuestro trabajo es bueno algún día será reconocido y que se nos debe este reconocimiento *per se*. Esto hay que olvidarlo, y hay que asumir que parte del papel del artista en estos tiempos es el de colaborar a la difusión de su obra. En medios que cuentan con un sistema de galerías profesionales, con un mercado amplio, existe la posibilidad de la difusión por medio de ellas. En Centroamérica,

la estructura galerista es pobre, la difusión difícil, el mercado reducido y el conocimiento de los coleccionistas muy relativo y más bien orientado hacia el arte decorativo.

Es aquí donde las instituciones deben entrar a jugar un papel de primordial importancia, es el riesgo al cual aludía anteriormente. Sin embargo el artista mismo debe colaborar en profesionalizar su actitud y su información. El Museo ha organizado la itinerancia de MESÓTICA II (Costa Rica, España, Italia, EEUU, Centro América) por varios motivos: dar a conocer una faceta desconocida del arte de la región, mostrar que existe una serie de artistas con propuestas propias, de calidad e insertadas dentro del lenguaje contemporáneo, ayudar a la visibilidad de estos artistas y también mostrar que instituciones y profesionales de esta parte del mundo son capaces de organizar digna y profesionalmente una muestra y de que, además de artistas de gran interés, existen conceptos curatoriales y museográficos serios en el área.

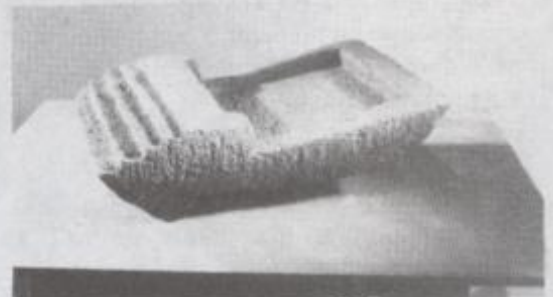
Y es que estamos en tiempos de globalización, hermanos, así que comencemos por auto-globalizarnos en el seno del área centroamericana, en el mejor sentido de la palabra. Creo firmemente que solo como región podemos tener presencia fuera de Centroamérica, poniendo al servicio del otro lo que cada uno pueda aportar, en espacio, formación, contactos, información.

## Virginia Pérez-Ratton

Directora MADC  
Co-curadora MESÓTICA II

### MESÓTICA II

una exposición de arte  
centroamericano curada por  
Virginia Pérez-Ratton y  
Rolando Castellón

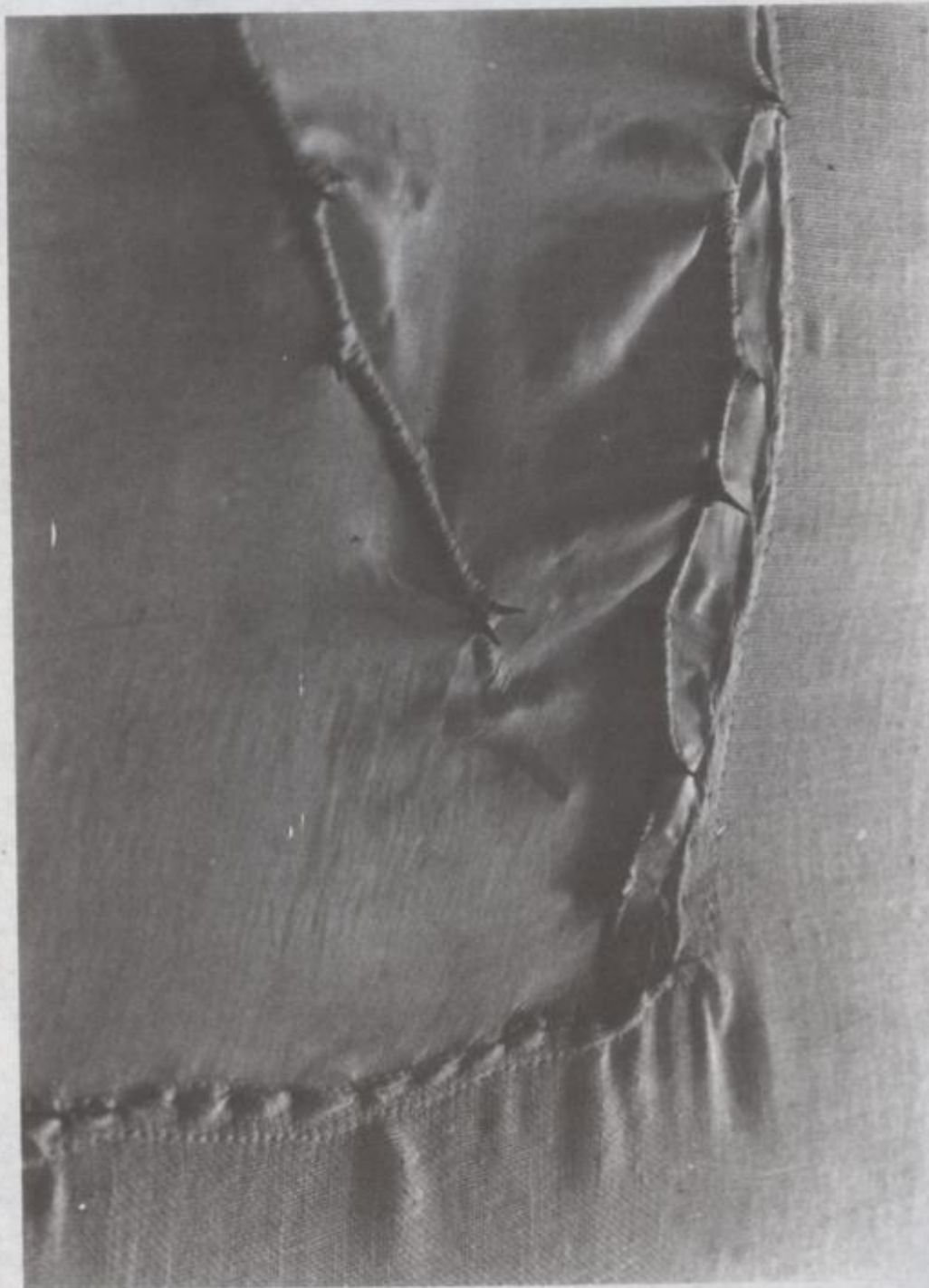


Regina AGUILAR. Honduras. Piedra de moler. 1986.

# PRIMERA BIENAL DE LIMA

NUEVOS CONCEPTOS DE ARTE EN IBEROAMERICA

ARGENTINA  
BOLIVIA  
BRASIL  
COLOMBIA  
COSTA RICA  
CUBA  
CHILE  
ECUADOR  
EL SALVADOR  
ESPAÑA  
GUATEMALA  
HONDURAS  
MEXICO  
NICARAGUA  
PANAMA  
PARAGUAY  
PERU  
PORTUGAL  
PUERTO RICO  
R. DOMINICANA  
URUGUAY  
VENEZUELA



artista nicaragüense:

patricia belli



LIMA

PLAZA MAYOR  
DE LA CULTURA  
IBEROAMERICANA

CENTRO DE ARTES VISUALES  
MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA - PERÚ.

C/ta. Santa Rosa 121 tel.: 1. 441. 427.0933 fax: 441.111.129-0918. Email: gub@cciaa.org.pe

## INSTALACIONES: Zona de Fricciones

(Apuntes para un diálogo en Mesotica II)

Hay varias maneras de aproximarse a la explicación histórica de porqué las instalaciones han llegado a tener la importancia que tienen en el arte contemporáneo. Según la tradición del modernismo pionero, uno de los ejemplos más divulgados son los trabajos de Duchamp que pusieron en cuestión la identidad del objeto artístico. Algunos de los proyectos de Duchamp tenían una apariencia que hoy podríamos identificar con el nombre de "instalación". Otro ejemplo más cercano es de comienzos de los años sesenta, cuando la tradición del "antiarte" trató de producir situaciones más allá del puro placer estético formal.

Pero mi intención no es hacer un recuento histórico detallado de las circunstancias que hacen que hoy, el sistema del arte haya aceptado la "instalación" como un recurso formal, parte de su repertorio. Antes más bien, intentaré referirme a circunstancias específicas que llevaron a un cierto grupo de artistas, entre los que me incluyo, a trabajar con un lenguaje llamado instalación, en el cual es el tema que hoy nos ocupa.

Desde finales de los setenta y comienzos de los ochenta, se generaba entre artistas y críticos una reflexión acerca de los contenidos no sólo históricos, sino además culturalmente específicos, de determinadas formas en la producción del arte. La pintura, el minimalismo y otras producciones formales de la época, se presentaban a sí mismas por ese entonces, como investigaciones de una vanguardia que trabajaba en las ciencias del humanismo del mismo modo como las ciencias exactas investigan en sus respectivos campos, o sea impulsadas por un cierto determinismo histórico imparable y en nombre de toda la humanidad. Esta actitud, que no podremos agotar hoy, era el resultado del modernismo clásico, por el cual un grupo específico y determinado de una sociedad específica y determinada, y de un muy determinado momento histórico, asumía la representación total, no sólo de los intereses de su cultura, sino de todas las culturas contemporáneas. Y aún más: asumía también una versión de las culturas anteriores y de las venideras, generando una

teoría que asumía una globalidad de la cultura bajo su tutela.

Gerardo Mosquera ya ha sido muy específico con respecto al tema. Baste recordar un ejemplo simple de su crítica: el modernismo, no respetando la especificidad de cada cultura, cayó en generalizaciones disparatadas tales como la de "pintura egipcia", rúbrica bajo la cual se agrupaba producciones completamente disímiles, tales como las representaciones en papiros, sarcófagos, espacios arquitectónicos, cerámica, etc.

Lo que Mosquera y otros investigadores afirman es que las ideas que animaron estas representaciones formales de la época egipcia, no estaban impulsadas por la idea de "pintura", concebida ésta del mismo modo que era formulada dos o tres mil años más tarde por el sistema contemporáneo del arte de Occidente. Mucho menos, y lo que es peor ni la tradición del "arte rupestre" ni la del "arte africano" ni la del así llamado "arte primitivo" manejaban el concepto "arte" como la manejamos nosotros desde el Renacimiento hasta la fecha.

Si el modernismo y su idea de vanguardia aspiraban a hacer una lectura de la producción cultural dentro de los marcos teóricos genéricos y universales, éramos muchos los que sospechábamos que esta imparcialidad escondía un proyecto en el cual la etnicidad específica de cierto grupo y de cierta cultura estaban camufladas elegantemente. También estaban camufladas sus aspiraciones de dominación y hegemonía.

Para decirlo brevemente y con las palabras de Norberto Elias: " Los conceptos matemáticos pueden ser considerados independientemente del grupo que los usa. Los triángulos se explican sin referirlos a situaciones históricas. Pero con conceptos como cultura o civilización esto no funciona".

En un momento dado se hacen oír voces que cuestionan, por ejemplo, la aparente neutralidad de los espacios propuestos para el arte. El espacio vacío y blanco de las



galerías, el famoso "cubo blanco", que se propone a sí mismo como lugar abstracto, comienza a ser percibido como un lugar altamente ritualizado. El espacio del museo, como el de la iglesia o el del templo son lugares de culto en una sociedad secular, donde la magia o la mística adoptan otras formas, solo que las funciones seculares de estos espacios niegan sus propios contenidos. Bajo formas frías y distanciadas, aparentando una cierta objetividad y una función específica, el arte escondía un fenómeno complejo de proyecciones de la que era necesario hablar. La asistencia del público a los espacios de las artes visuales implica un modo de comportamiento, unas relaciones con las obras y el espacio, en fin, una retórica altamente ritual y específica.

Y hablemos ahora de las obras que se proponen a sí mismas como formas descontaminadas de contenidos sociológicos. Se podría decir de ellas que quieren preservar el espacio sacro de la forma, lo que es, y de una nueva manera, una declaración de fe en sí misma, vale decir, una nueva forma de sentimiento religioso.

Incluso la evaluación de la obra por parte del mercado, tiene instancias de proyecciones profundas que ritualizan toda esta operación. El culto de la obra, de su valor, de su prestigio, del nombre y la biografía del artista, etc. son operaciones de valores comparables al antiguo tráfico de reliquias.

Qué quiero decir con estos ejemplos hasta aquí nombrados y qué, por su brevedad, no reflejan toda la riqueza crítica del momento? Me quiero referir, siquiera someramente a la idea que pone en cuestión el relato hasta entonces dominante del "arte de vanguardia", sobre la desconfianza del valor universal de ciertas formas estéticas, sobre la necesidad de estrategias diferentes para cambiar el paradigma de la funcionalidad del arte y sobre el modo como se comenzaron a organizar contrapropuestas de pensamientos (como la discusión sobre el "primitivismo" o sobre el tema centro-periferia), que intentaban enfocar las cosas de otra manera.

Desde esta perspectiva, que es parcial, pero que es el punto de referencia de mi propio trabajo desde comienzos de los

## Zona de Fricciones

ochenta, la gran necesidad pasaba por hacer el esfuerzo de recontextualizar los modos de producción del arte.

Para ser concretos: si en esa época, generábamos un trabajo que respetaba los muros del museo o de la galería, por fresco que fuera nuestro trabajo, éste iba a ser absorbido por la historia escrita a priori en esas paredes. Y estábamos cansados de eso. Queríamos otra lectura. Un primer paso en esa dirección era apoderarnos de esos muros, de modo que nuestro trabajo fuera interpretado en función de nuestras referencias y no, por ejemplo, por las referencias del mimimalismo....

Usar el muro como soporte, combinar objetos "reales" y de la vida cotidiana con frases y con dibujos, pasar del muro al suelo y de un muro a los cuatro que componen una habitación, eran pasos muy concretos en una estrategia que intentaba recuperar el espacio de lo ritual, la situación de lo cotidiano, el lugar de la participación y de la interacción. Eran acciones destinadas a poner en cuestión categorías formales reductivas. Pintura, escultura, dibujo, investigación teórica y praxis de taller, se combinaban buscando antes la complejidad que la reducción.

Puesto en la mira estaba el espectador, que ya no podía relacionarse con estas obras con la creciente pasividad generada hasta ese entonces por el discurso de la ya nombrada vanguardia modernista.

Permitan que me refiera otra vez a mi propia estrategia: trabajando con el concepto del living room o cuarto de estar, mi intención era por un lado investigar en los procesos de construcción de un "Yo" o sujeto histórico. Recordemos que es en la privacidad de la esfera del hogar y de acuerdo a la tradición pequeño burguesa del industrialismo, donde construimos buena parte de nuestra identidad. Por otra parte, al hacerlo, utilizaba muebles, sillones, alfombras, lámparas de origen variado, todo lo cual refería a la heterogeneidad y a situaciones de la vida cotidiana que el espectador reconocía como suyas,

Este "reconocer" la situación era un sentimiento más fuerte que el indoctrinado sentimiento de respeto al que en general nos induce el museo. Consecuentemente, el público tenía una relación menos tensa y más inquisitiva con la obra, partiendo del

supuesto de que el arte se había metido a lo cotidiano, y lo desconocido cohabitaba el espacio de lo familiar.

Pero hay otra operación escondida en estos actos. Allí también está la intención de contextualizar lo contemporáneo "etnificando" los procedimientos del artista.

Si el "primitivismo" de los modernistas nos llevó a apreciar el objeto etnográfico (las máscaras de Picasso fueron el comienzo), la intención era decir que no es necesario huir hacia lugares o pasados remotos para poder abocarnos a la magia del objeto cotidiano. Todas las nociones de magia, primitivo, ritual, arcaico o de origen no son propiedad de pasados míticos, anteriores a lo nuestro. Son necesidades de nuestro tiempo que no encuentran una mejor formulación para existir, que la del autoexilio en otros tiempos. Mi intención al usar estos objetos de la vida cotidiana, era la de permitirnos relacionarnos con el aquí y ahora de nuestra particularidad específica.

Si cuestionamos la obra de arte hecha desde un lugar abstracto y más allá de la contingencia, es inmediatamente necesario que asumamos nuestra propia contingencia al generar una contrapropuesta.

Bromeando, pero no sin cierta honestidad maliciosa, me acostumbré a decir de mi obra, que partía de ciertos presupuestos teóricos a los que llamaba "etnotecnia". Habría más para decir al respecto, ya que mi condición de latinoamericano hacía que en Europa se esperaran de mi gestos étnicos específicos, que tienen que ver con ideas fuertemente preconcebidas en lo que tiene que ver con Latinoamérica. Si yo hablaba de algo etnotécnico, entonces se esperaba que me refiriera a una herencia indígena, o del realismo fantástico, que eran los atributos que me correspondían. Pero no les iba a hacer el juego tan fácil, y los objetos cotidianos usados en mis instalaciones no corroboraban los clichés de siempre. Para mi, si hay valores en mi trabajo que atañen al continente en que nací, y deseo vivamente que los haya, espero que no sean los del turismo predecible ni los de una mera representación correcta de grupos a los que por generaciones se ha representado injustamente. Valga este ejemplo no como defensa de una obra, sino como exposición de los porqués y las preguntas que la generaron.

La introducción ha sido larga y recién ahora vamos llegando a referirnos directamente al tema de las instalaciones. Lo interesante de las instalaciones es que, a diferencia de la concepción tecnicista y autoreferencial de disciplinas aisladas (pintura, dibujo, escultura, grabado, etc), la instalación tiene la posibilidad de ser multirreferencial. No solo nos permite trabajar con todos estos lenguajes formales antes mencionados y mezclarlos, sino que, además, nos permite agregar dimensiones diversas. Pienso en la elaboración de objetos que se escapan a estas categorías, objetos que son elaborados justamente en función de una instalación y que carecerían probablemente de sentido fuera de ella. Pienso en la incorporación y manipulación de objetos que ya están en el mundo y que, por aparecer en una instalación, la contextualizan. O que por aparecer en una instalación son reorganizados en otro contexto y adquieren un nuevo significado.

Pienso también en los enormes beneficios de trabajar con el desplazamiento en el espacio. Dejar que el espectador elija como y hacia donde moverse en una instalación. Es una de las primeras cosas a tener en cuenta al trabajar de esta manera.

Determinar un espacio en una instalación es tan importante como lo fue para un renacentista determinar un espacio en su pintura. Determinar el tipo, digamos el carácter del espacio, es determinar una buena parte del contexto de la obra. Un espacio amplio y bien iluminado, o pequeño y lúgubre, o una perspectiva frontal o diagonal implican diferentes formas de relación con la obra. Si el espectador que hacer un largo recorrido para averiguar que pasa en ese espacio, o si se le ofrece información a quemarropa, son decisiones de peso en una instalación.

No hay un espacio mejor que otro para las instalaciones, como no hay un formato peor que otro para la pintura. Todo depende de cómo el formato y las formas se adaptan a la información, la situación, el "contenido" o las intenciones propuestas por el artista.

A veces no tenemos la oportunidad de tener completo control sobre las formas del espacio, y que hay que partir de una estancia o situación dada, y trabajar a partir de ellas. Nuestro error más fatal, entonces, sería creer que podemos disponer una instalación en un espacio, como disponemos un cuadro en cualquier pared.

La instalación presupone una relación activa con el espacio, con el contexto, con las direcciones dadas por la arquitectura y, en la

medida en que se trata del espacio y de un recorrido en el, del tiempo.

No es fácil recalcar la importancia de la instalación como lugar de encuentros plurales. En la medida en que la instalación, quiérase o no, tiene el peso de un objeto físico en el espacio, tendemos a verlo como algo final y contenido en sí mismo, escapándonos a veces, las sutiles estrategias que dan o no realidad a esas obras.

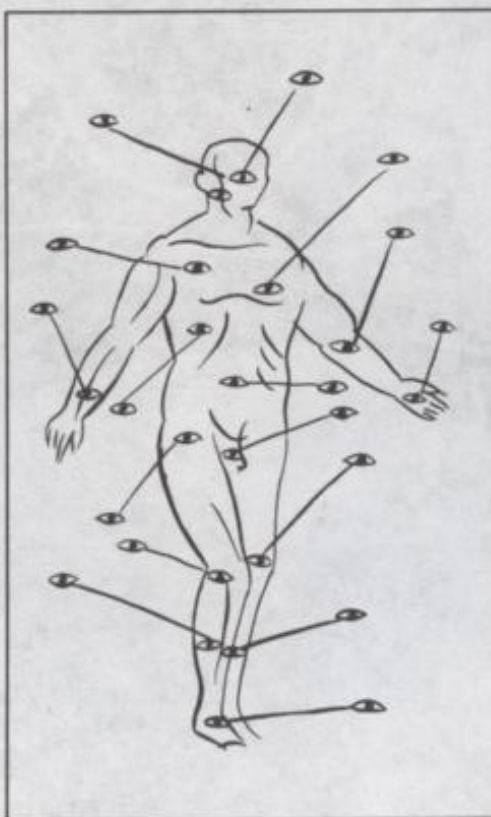
Lo interesante de las instalaciones, es que en ellas tenemos una potencialidad explícita para trabajar con complejas referencias que van más allá de las puras formas estéticas del arte. Al incluir el espacio tridimensional, el desplazamiento, el tiempo, el sonido y una pluralidad enorme de objetos, abrimos las puertas del arte para que el aire, un tanto envejecido de los viejos museos se refresque. La intención es dejar que el arte hable no sólo de sí mismo, sino de cualquier asunto que nos ataña.

Lo interesante es que la instalación hace más explícito el papel del artista como investigador de su contorno. Ya no son sólo las referencias formales las que atañen a su obra, sino que además del discurso de las disciplinas propias del arte, los puntos de partida pueden incluir otras zonas de interés diversas. Así, la física, tanto la filosofía como la etnología, son incorporadas como contexto al conjunto de una obra. No es que este fenómeno sea nuevo ni exclusivo de las instalaciones, pero justamente por su carácter multiformal, la instalación permite que el amplio registro de las preocupaciones contemporáneas, se haga más explícito. Por lo tanto, aumenta en otro sentido la responsabilidad intelectual al momento de elegir las estrategias de la obra.

Una de las cosas que nos interesa, es liberar al artista de su papel como mero creador

de objetos, y devolverle la posibilidad de ser más activo y justamente más responsable en el momento de hacer su trabajo. Si entendemos que una posible versión de nuestra actividad es decir: "el arte es una manera de organizar conocimiento", ante la instalación tenemos la posibilidad de relacionarnos de un modo más fresco con este cometido.

No creo que la instalación sea una manera ni mejor ni peor que cualquier otra para expresar las cosas. Lo peor que nos puede suceder es caer en el vicio de las formas y creer que la instalación es simplemente una moda formal como tantas otras. Justamente su atractivo es que aún retiene una cierta frescura y mucha movilidad. También es cierto que últimamente vemos una tendencia retórica en el uso de la instalación. Solamente profundizando un poco en los por qué y en los cómo al elegir la estrategia de una obra, podremos conservarnos despiertos en nuestro quehacer, sin perder del todo la frescura y la convicción en nuestro trabajo.





En el principio erase la mujer.  
El hombre era suyo.  
Ella le dio la manzana.  
El la tomo y ella se quedó  
guardada en sí misma.

La mujer vive y da vida.  
La vida para ella es un lugar.  
El Nacimiento y la Muerte son un lugar.  
Se hace lo que se debe hacerse.  
El río tiene agua.  
La noche tiene sueño.  
El agua no es superior al sueño.

La tierra se multiplica.  
La mujer reposa en su orden.  
Los caminos van hacia ella.  
Un hombre frente a ella se dice grande.  
Dice: Aceptame, soy más fuerte que nadie.  
Otro dice: Te construiré una casa,  
protegeré a tu hijo.

Uno y otro se disputan  
el camino hacia su vientre.  
No descansan.  
Quieren crecerse ante la mujer.  
Prueban el trueno, el relámpago,  
la palabra, la muerte.  
Entonces la vida deviene en Camino,  
el Camino en lucha, la lucha en Victoria.  
El hombre aprende a separar el arco de la flecha;

**en el principio erase la mujer**



aprende a usar el poder del fuego.  
Descubre el Poder.

La mujer ve el Día como.  
Para ella el Camino es el Lugar.  
Ella sabe.  
El hombre separa el Día de la Noche  
y el Camino del Lugar.

Para la mujer lo importante es el Día  
no lo que posee.  
El hombre separa el Día del poseer.  
Ya sin el Día, la propiedad se hace Poder.

La mujer lleva en sí sus ancestros.  
Tiene la seguridad ancestral del Lugar,  
del Día, del Orden, de la Vida.  
El hombre persigue la flecha.  
Su flecha vuela cada vez más lejos.  
El llama a la fuerza de su arco, Señor, Dios.  
En nombre de Dios pone la Propiedad primero que el Orden.  
Hace al Dios superior al orden.

La tierra se multiplica.  
El hombre trata sin descanso  
de apagar el mar.  
El Poder se justifica a sí mismo.  
Justifica la muerte.  
El dinero invade el Lugar.  
La mujer toma precio.  
El hombre la deja sin tiempo,  
sin palabra, sin nombre.  
Le tapa los ojos.  
Le ocupa el vientre.  
El escribe las leyes del Camino.  
Da vueltas al lugar.

El hombre derrite pantanos,  
saca sangre de las piedras,  
fanfarronea, seduce.  
El lugar dado vueltas  
sigue siendo el Lugar.

El se quiere disfrazar.  
Se pinta como mujer.  
La halaga con lujurias.  
Pide su consejo. Huye de su consejo.  
Ofende su belleza. Balucea tartamudo.

El Dios en el espejo  
llama al Camino, Culpa.

Sin aliento  
el hombre ofrece la mujer  
en sacrificio a los Dioses,  
incendia la culpa.  
Quema a aquella a quien teme.

Pacientemente  
la mujer  
se yergue ante el hombre.  
Le dice:  
Heme aquí. Hijo mío.

**dieter masuhr**

# Wachi

# Wachi

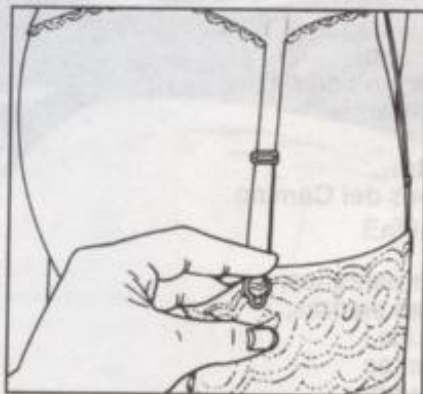
Los problemas interculturales han sido puestos en el tapete por Occidente, y esto nos obliga a estar alerta ante una astucia que, mediante la flexibilidad, puede aspirar -consciente o inconscientemente- a conservar el control en una nueva situación global que ha sido -olfateada a tiempo. El Tercer Mundo no puede dejar que Occidente le haga también la interculturalidad.

Gerardo Mosquera



**BODIE.** Ellas se han metido solitas en líos. Para ir al cuarto de baño las pasan canutas con esos ganchos en la entrepierna. Si están sujetos por una tira de velcro, mejor. Simplemente pon tus dedos debajo del escudete y tira hacia adelante.

A finales de los sesenta, cuando la republiquetá vivía el 1er auge del rock, sucedían entre otras, cosas divertidas. Hoy me acorde de una de ellas. Lo hice por el reciente brote epidé(r)mico de artistas y apologistas posmodernos en Penefi. La nota es que habían entonces sin número de



**LIGUEROS.** Generalmente tienen dos tiras por cada pierna. Una delante y otra detrás. Tendrás que hacer cuatro pasos, pero ¡antes! no te olvides de asegurarte que tiene las bragas encima del ligero. (Si es al revés, puede ser una mojigata engañosa).

grupos de rock que se veían en serios aprietos a la hora de tirarse las rolas como *Light my fire*, o *Soul Kitchen*, por ejemplo, y no saber nada de inglés. Y había que lanzarselas a wilson o estabas frito: cero chivos. Así que ni modo groder a cantar en "inglés". Así nació el dialecto "Wachi wachi" del rock nicaraguense. *It's the true story*. Armando Rodríguez, uno de los dos requintos del Sexto Sentido y mi mejor amigo entonces, fue según las neuronas sobrevivientes el que acuñó el término. Por supuesto que para burlarnos de los



**SUJETADOR.** Este es clásico y sabrás que se cierra por detrás si la acaricias suavemente y notas un bulto entre los omóplatos. También puede ser que tenga un forúnculo en la espalda. A menudo tienen corchetes diabólicos. Para quitarlos, una suave presión de tus dos manos hacia el centro.

roqueros "chusmones". Pero nosotros no nos burlábamos de la crasa aculturación. Uhm-uhm. Nos burlábamos condescendentemente porque nosotros sí podíamos hablar la lengua madre y ellos no. Yep. Hasta allí, pues, nuestra 'correctitud' política. Especial conmoción y envidia (hay que admitirlo) nos daba ver cantar a otro groder, que se llamaba Yurgen. Yurgen tenía el pelo chelito y los ojos medio ceruleos, pero de inglés ni juco, así que recurría al Wachi wachi en diversas entonaciones estilísticas, causando la admiración y humedades de las chicas que llegaban a la fiestas de los barrios. Quiebre para el resto del entourage! Recapitulo: el rock, especialmente el

rock en inglés, era la moda y por tanto había que estar a la moda ahuevo y candela. Sin importar el ridículo y el servilismo Wachi wachi.

Retorno al presente: Al preguntársele a alguno de los bisoños posmodernos nicaraguenses porque era posmoderno respondió: "Soy posmoderno porque mis calcetines son naranja y ando al escamufle". Muy Bonito - escucho clarito al burlesco de Silvio Bonilla por Detroit- Muy Bonito. Porfa Porfi. *Too much* atol en el Demetrio. Una cuentista metida a crítica, o vice versa, mete en el saco del postmodernismo, sustentada en el "porque sí/ porque Yo quiero" y via la universidad de bolsillo, a al maestro del aluminio por su obra "precolombina". Evidentemente la onda es usar, sino el concepto y mucho menos la deconstrucción de la historieta del Jarte nicaraguense, si la palabrita y la terminología cifrada: "Posmoderno"; "Posmodernista", Posmodernidaddddddd: Que rico suena y se lee ya publicado! Por tanto la única (tallaunica) doctora diarte del país tampoco se queda atras en la carrera de ver quien está más al día, metiendo a gusto y antojo a fulano y mengano en la posmodernidad, loco. Pero te vas a su libro (con ese precio [75 varandas] solo suyo puede ser), que trata supuestamente de la modernidad en la plástica chapiolla y adivina adivinador quien no sale ni mencionado una sola vez? Rubén Darío, alias Rubén Rubi, el borrachito que con su osadía les llegó a enseñar a leer y escribir a los de la otra provincia a finales del siglo pasado. Hostias y Joder!!! hermanaza. Y los ejemplos posmodernos se multiplican: Julio Valle es posmoderno por su Requiem y a pesar de sus ansias de "genialidad"; La Camara Matizona porque Memo quiere; Arnóldo porque imita a Tachito; Erick Blandón por la "deconstrucción" de leño caído y bien

lubricado del sandinismo, el poeta Rocha por su *Instamatik*, la Catedral *Hut* por el *faded jaded tint* de sus tetitas jincando el cielo; la rotonda del Gueguense por su efimeridad., Porfi porque Fi, y etc, etc, etc.

Así que no nos sigamos haciendo los pospendejos. No resulta tan *camp*. "Nuestro" posmodernismo es sin lugar a dudas un Posmodernismo Wachi wachi. Oh yes.... O si usted lo prefiere Dra.T un Wachi wachi Posmodern. O en todo caso un Posmodern *subdesarrollated*. O sea un Posubmodernismo. Una moda destinada a la invalidez sin goce de pensiones por estos obrajes. *In fact* el posmodernismo es el "ismo" más gríncho de todos los "ismos", a pesar de los pesares y a pesar del "simulacrum" parisino, que uno pueda imaginar. "The first distinctively global North American style, and the Europeans have bits and pieces of it, but they dont have the whole thing"- dirá Fredric Jameson. Yale, pues pueta, es más que un candado difícil de abrir. Pero *rewind* antes que se vaya la luz. Que putas pues es el posmodernismo? Hal Foster, en la ineludible y ya clásica antología "The Anti-Aesthetic/ Essays on Postmodern Culture" se pregunta si realmente existe, si es un concepto, o una práctica, si es una cuestión de estilos o si se trata de todo un nuevo periodo o fase económica? Se pregunta también, pues no es ningún pendejo y siguiendo de

cerca a Habermass, si realmente hemos trascendido lo moderno, si estamos realmente en una era posindustrial? Todo esto se lo pregunta, no hay que olvidarlo, desde la sombrilla universitaria de los EEUU.

Aca en Nicaragua la discusión y el debate en torno al posmodernismo no se dan a pesar de que salgan anunciadas en los periódicos. Nel Pastel. Y la explicación es bastante lógica. Somos marginales a todo ese wiri wiri. Ni de modernidad podríamos hablar si fuésemos serios. Somos del tercer mundo y según el pnud y su cifrología más bien del

cuarto. No hay que olvidarlo a pesar de tu internet. Marginales teóricos (ni siquiera se tiene acceso a los libros) y prácticos, es decir. Lo que si se da aca es un simulacro del posmodernismo como "ismo". Se trata, estamos claros, del "ismo" más reciente. Y de alguna manera es una forma citararlo al menos o tratar de encarnarlo a lo Xipe Totec es "ponerse al día". Aunque sea lamentablemente de una manera artificial. Y el delirium

posmoderno se siente tanto en algunos artistas como en casi todas las criticos. Se conceptualiza pues el posmodernismo como un estilo particular, el de moda en Nueva York, Paris, y Berlin, y claro y por ende también en las colonias. Y la verdad es que como estilo esta de moda desde los añorados *sixties*. Se quiere ser vanguardia (aunque la idea es absolutamente contraria al caracter "pluralista" del postmodernismo) imitando a las "vanguardias". "Casi creen que imitar a los innovadores es innovar"- dice el uruguayo Vaz Ferreira en *Fermentario* (1983/ M.Benedetti). Los artistas que en

# pos mod ern

# Wachi

Nicaragua hoy asumen el posmodernismo pretenden una ruptura con la tradición moderna (sin tener aparentemente muy en claro las características y los propósitos ni de uno ni de la otra), mientras que "nuestras críticas" lo que pretenden es pertenecer, aunque sea como apéndice y sin entender ni juco el idioma cifrado en que circula el debate posmoderno, al club de damas de la erudición simulada. La Epoca de Lorita otra vez *again.. Repeat after mi.* No importa pareciera que se reafirme así que el arte y el pensamiento teórico latinoamericano y por ende el nicaraguense no existen y que lo único que hacemos aca es copiar y "adaptar" en versiones de segunda y tercera (aceptada únicamente como "curiosities") de lo que hacen los bracatanes del Norte. En el fondo sigue siendo un problema de brújulas y de brujules. Norte vrs Sur *again and again and again.* De nuevo somos meros consumidores de las tradiciones de "vanguardia" y a la vez productores de exóticos y coloridos postres culturales y otras lluvias y forestas tropicales y aromáticas.

Pero volvamos al divieso posmodernista. Hal Foster (desde dentro del sistema académico norteamericano, como ya se dijo) establece dos tendencias dentro del posmodernismo. Una tendencia "reaccionaria", de carácter anti-modernista y pro-status quo y otra tendencia de "resistencia", deconstructiva del modernismo y anti-status quo. El Pequeño Larousse por su parte dice: POSMODERNIDAD n.f. Término usado para designar el carácter adquirido por la cultura occidental a partir de sus transformaciones y críticas, que han afectado notablemente la ciencia; la literatura y el arte del s. XX./ POSMODERNISMO n. m. ARQ. Movimiento contemporáneo que se replantea las teorías de la arquitectura moderna y la influencia durante medio siglo, del estilo internacional.

Y para seguir con la tanda semántica sigamos ahora con la genealogía de la palabra. Pareciese, como señala el arq. Charles Jenks, que el término

POSMODERNISMO lo utilizó por primera vez el crítico español Federico de Onís en su "Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana" publicada en 1934, al describir una reacción literaria dentro del mismo Modernismo. El crítico puertorriqueño Juan Martínez Capo señala que en su país a principios del siglo XX se dió un movimiento posmoderno en reacción al Modernismo del poeta nicaraguense Rubén Darío (E.Ezcoibar). Posteriormente el término es utilizado por Arnold Toynbee en su "Study of History" de 1938. Leslie Fielder en 1965, será el primero en darle

status, al repetir la palabra "como una encantación y asociarlo a las modas radicales de la contracultura". Charles Jenks mismo, con su hoy legendario texto "The Rise of Post-Modern Architecture" (1975) será quien apadrina definitivamente el término: "Lo utilicé como una etiqueta temporalizadora, como una definición para describir de donde habíamos partido.... El posmodernismo tiene un doble signifi-

cado esencial: la continuación del Modernismo y su superación.... Es un movimiento que se inicia aproximadamente en 1960 como una plural serie de desviaciones que partían del modernismo (el arte Pop, el hiperrealismo, el fotorealismo, el realismo político y alegórico, la pintura de nueva imagen, la transvanguardia, el neo-expresionismo)... El arte posmoderno... está influenciado por la "aldea global" y por la sensibilidad que la acompaña: un cosmopolitanismo irónico... Sus características principales son un pluralismo filosófico y estilístico, así como una relación dialéctica o crítica con una

ideología pre-existente". Por su parte Alejandro Serrano Caldera en su "Doble Rostro de la Posmodernidad" (curiosamente ilustrado con Picasso-el epitome Modernista) y antes del "Foro Nacional de la Kooltura" afirma, con cierto entusiasmo, lo que sigue: "Con la postmodernidad (sic) se erosionan y fragmentan el mito, la utopía, la ideología, la racionalidad histórica, los sistemas, las síntesis, el sujeto histórico y todo aquello que conlleve a la formación de modelos, arquetipos, paradigmas.... Nos atreveríamos a decir que la caracterización de la postmodernidad parte de

la **desconstrucción** (sic), es decir del desmigajamiento (para usar el término de Cioran) de las verdades absolutas en el arte, la historia, la política y la ideología... Indudablemente nuestro ex-rector debe volver a leerse nueva y cuidadosamente. Basta de cultura de diccionarios acompañadas de Coca cola. Esta fragmentación, esta desconstrucción, este



**TEDDIES.** No hay traducción para este invento a caballo entre el culotte francés y la camisola española. Pero con elástico en la cintura. Desliza los tirantes de los hombros y deja que la seda se deslice por sus pezones y calga mientras tú la acaricias y... ¡vaya, ya me estaba poniendo!

pluralismo del que hablan estos autores es lo que para muchos lo que sustenta el VALE TODO y el pastiche pseudo histórico. En fin: estamos en un Estado de Derecha y lo único que queda de las conquistas populares es la libertad de opinión absoluta e irrestricta. Pero sería conveniente no olvidar las lecciones de nuestro "afrancesado" padrastró Don R.D.: "...Abuelo, preciso es decirlo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París.

La cara tras la careta de la posmodernidad, es decir la posmodernidad como fase económica del capitalis-

mo triunfante, que canta a grito partido el FIN de la historia y de las ideologías y a la cual podremos acceder hasta el 2005 porque así le da la gana a Billy the New Kid, casi no la discutimos acá en Nicaragua. Se evade. No conviene embarrar el debate *posmodern* con la *reality*. *It bites*. Pero la verdad es que no importa que no se discuta esta otra posmodernidad. En ella también se nos designan los papeles que tenemos que jugar. Participamos de manera marginal. Somos y seremos siempre los excluidos del posmodernismo. El OTRO *for ever*. Elizam Escobar en la otra antología ineludible "*Disparities and Connections/ The Excluded on Postmodernism*" es más que claro al respecto: "El Posmodernismo, a pesar de su temprana institucionalización (defunción?) o quizás precisamente por ello, es el espacio central (imaginario?) alrededor del cual se registran las contradicciones y conflictos de conceptualización, teorización y politización de la cultura y el arte contemporáneo.... Esencialmente es un debate Primermundista que se da en Occidente... Todo, por lo tanto ha permanecido como un asunto de familia. Nosotros las clases y sectores dominados hemos sido los "espectadores" invisibles de este drama y esta guerra de signos y prácticas culturales".

Y entonces que onda? Hacernos los locos y apartarnos del debate mundial? o hacernos los chancos y jugar bajo sus reglas, ciertamente discriminadoras? Sepa Judas y ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario como dice Capelán que dijo no me acuerdo quién. De lo que si deberíamos estar seguros es que no debemos estar dispuestos "a bailar la danza de la *otredad* para Occidente, al son de nuestros propios tambores" (Mosquera). Quizas sea, más bien, la hora de comenzar a pensar y a elaborar el poscolonialismo. Aunque claro eso no esta muy de moda en un estado de derecha y su cultura privatizada.

Raúl  
Quintanilla  
Armijo



## Ochún

Cada día de septiembre, coqueto y caprichoso,  
te pido, oh diosa, que magnifiques esta entrega,  
que sean para ti miel cada uno de los cinco sentidos  
en el torbellino dulce del agua.  
En un pequeño plato amarillo descansas,  
en tu memoria impuesto,  
y en el aire de tu abigarrado abanico de sándalo  
que en plena cara te roza en su embeleso  
dejarás tu aroma,  
infinita riqueza entre mis sábanas tibias,  
tu carne abierta dejarás, girasol en mi mano  
y flor de calabaza,  
y yo, tu caridad, el más feliz entre los hombres.  
Tú desaparecías detrás de una puerta,  
a una casa de placer, a una cita concertada, quizá,  
yo esperaba fuera, consentidor, quizá,  
puede que no tuviera más remedio,  
pero de lo que estoy completamente seguro  
es de que, al volvernos a ver, nos sentamos a comer  
a una mesa dispuesta especialmente para ti  
con gran abundancia de pequeños platos,  
para conquistarte, como se suele hacer, por el paladar,  
y así mordías una jugosa naranja de la China<sup>0</sup>  
que entre mi índice y pulgar yo te brindaba,  
y sorbías y apretabas los labios  
y con la lengua recogías el almibar  
que por mis dedos abajo resbalaba,  
así, una, dos, hasta el número tres  
en que ya todo tu cuerpo seguía el mandato de tu boca,  
y la miel con que te untaba te aceleraba el ritmo,  
e insistiendo en semejante liturgia,  
mango, piña de salón, carne doncella, hierba mulata,  
podiera adorarte mucho más, tal vez, a mí amarrarte.

Rodolfo Hasler



Joel-Peter Witkin

# cicatrices

Me aproximé hasta poner mi mano sobre su pantalón, pero él no se dio por aludido. Como tampoco mostró sorpresa, subí la mano y le desabotoné la camisa. Nada parecía inmutarlo. Hasta que le toqué la piel, entonces, el desconcertado fue él. Su respuesta fue mejor de lo que hubiera podido esperar hasta ese momento, no porque tomara una actitud más activa, sino porque se dejó llevar con cándido embeleso.

Se deslizó en la cama hasta quedar acostado boca arriba y la expresión curiosa, aunque felizmente serena de su cara, me indicó que su pasividad no era un juego, sino pura inexperiencia.

!Yo qué me hubiera imaginado que era virgen! Así de lindo y todavía virgen !Esto sí es pecado! recuerdo que pensé fugazmente. Me puse tan nerviosa que no quería darle la cara, pero al mismo tiempo me excitaba mucho pensar que yo le iba a enseñar. Y de repente, cuando el juego iba llegando a la sublimación, ¡él que se da vuelta y yo que le miro las sombrillas pegadas a la espalda!

Demás está contar el susto. Y por supuesto que no iba a creer la explicación insólita que me estaba dando. Pensé que era alguna enfermedad, o algo así. Entonces, Guillermo se puso en pie y desplegó sus falanges hílicas, larguísimos dedos membranosos, el pulgar del ala derecha rozó la lámpara del techo y con la punta de la izquierda cerró la puerta del baño. Era una cosa imponente, sus alas abarcaban casi todo el cuarto, leves como velos de seda, no transparentes sino translúcidas, como papel biblia, pero sin la rigidez, elásticas. A través de ellas podía ver la luz de la ventana, el detalle de la verja y las flores de la jardinera. Formas imprecisas que al perder los contornos en las cortinas de las alas parecían bailar sutilmente la danza chinesca de sus sombras.

Guillermo, cohibido por mi asombro, las plegó hasta hacer de ellas un paquetito compacto y firme de nuevo, detrás de los homóplatos. Acto imposible de haber estado equipado con las glamorosas alas de pájaro que los humanos les atribuimos a los ángeles. Mi ángel de la guarda disfrutaba la comodidad de su modesta naturaleza murciélaga, única posibilidad voladora para cualquier mamífero. Las alas, empacadas como paraguas permanecieron inmóviles.

Me contó después que mi expresión transportada le hizo evocar la visión de las alas abiertas de su madre mientras lo amamantaba, en el primer milenio de su infancia. Alas morenas bellísimas, como la cara, como los pechos, como toda su piel lampiña desprovista de plumas, pelos o escamas. Los tupidos cabellos de la cabeza eran el único accidente en la piel tirante y virgen de aquella ángela formidable. Pezones enormes y manos sin uñas, venas verdosas bajo su melancolía. De aquella hembra lo heredó todo: la belleza monumental y triste, el carácter voraz y el color de la piel.

Le pedí que las extendiera de nuevo. Para levantarlas también levantaba los brazos y parecía más alto. Su desnudez me pareció vulnerable, humilde en semejante magnitud y pensé -apenas- que era la imagen más erótica que nunca había visto. Me aproximé a su costado izquierdo para tocar la piel estirada del ala que cedió levemente al empuje de mis dedos. Él bajó la otra, plegándola para tocarme la mejilla con la mano. En ese momento yo había llegado a un grado de fascinación al pie del éxtasis y el contacto con su mano me volvió en mí, me regresó a la tristeza de su mirada.

La palabra pecado se me hacía más y más ajena, más lejana porque aquello ya no era de este mundo. Y sí era cierto que estaba sucediendo, aunque el detalle no importaba, era irresistible.

Su boca entreabierta y húmeda, las alas de piel tersa, sensuales, una tímida erección de ángel asustado, y mi abundante sed. Sólo el demonio, ángel caído, pudo conocer su pasión; sólo Él, dios del deseo, nos comprendió a los dos.

Nada era nuevo para mí, pero todo fue distinto con Guillermo; fui dejando de ser orgullosa en el amor, y me volví suave, tranquila. Al ir enseñándole iba yo aprendiendo el gozo de mi mansedumbre.

Con el tiempo nos fuimos hundiendo en un amor pantano que creíamos tan antiguo como sus recuerdos y sabíamos tan difícil como su misión. Guillermo nunca se había quejado de su misión: estaba destinado a tullir sus alas, ocultarlas como un pecado -igual que las chinas tullían sus pies-, para poder vivir la vida leyendada que le habían inventado. Y así como las chinas no llegaban nunca a caminar, él pronto ya no recordaría como volar.

Lo de las alas era áspero infortunio, pero compartido con todos los guardianes asignados a este mundo. Sin embargo su objetivo específico venía por añadidura: no era destino amable ser guardaespaldas de una enferma.

Mi peligrosa enfermedad era un verdadero problema para todos, especialmente para él, pero además, lo preocupaba la amenaza cerniente de un suicidio desesperado.



Cuando apareció dentro de mi cuarto la primera vez, su visión impidió, por mi sorpresa, que yo me tomara los somníferos. Veintidós tenía en la mano, y los mantuve ahí hasta que terminamos de conversar, cuando yo ya estaba enamorada y no me importaba nada que después me criticaran por su aspecto sospechoso, su belleza casi femenina, su adolescencia.

Después de aquella tarde, (la tarde de las alas, apenas posterior a la de los somníferos), hubiera querido irme con mi guardián -que hasta entonces reconocía como tal- a la exósfera, al fin de todos los mundos, o a nuestro merecido infierno, pero irme con él. Hubiera querido, para volar con él, construirme las alas de Icaro, aunque me estrellara en el mar de mi llanto y mi mudo dolor, después.

Quería dejarlo todo por él, pero con él. Dejar atrás las medicinas, el dolor y el miedo, y este mundo mediano que miraba antes lo minúsculo de lo que suponían nuestras diferencias, sin intuir la vasta magnitud de un amor que trascendía razas, especies y universos. Trascendía la realidad misma que nos advierte que los ángeles no existen, aunque yo me acostara con uno cada noche, siempre el mismo, ángel de mi guarda, dulce compañía, no me desampares ni de noche ni de día..., dejar todo lo que ya mi vida había dado por perdido, incluyendo la otra parte del mundo, (la buena parte): las ironías de Roberto, el tesón de Juan, el talento de mi madre, la poesía descarada de Martín, mi prosaica, amada manera de retar el ocio con pensamientos absurdos, y mis esperanzas mínimas de sanación. Por amarlo libremente yo hubiera renunciado a todo. Todo. Pero Guillermo no podía llevarme, porque su misión no era huir. Pero tampoco podría guardarme de mis males uniéndose a mí.

En esos tiempos la enfermedad tuvo un receso, o más bien, se escondió detrás de mi alegría. Mis pensamientos funestos también fueron relegados por el nuevo motivo que me movía hacia la vida. Sin embargo, cuando fui razonando mejor la imposibilidad de nuestro amor, regresaron los dolores y la tristeza, y la desesperanza.

Un día Guillermo me encontró zurciendo un viejo disfraz de mago. Estaba parchando la capa y cosiéndola a una armazón de alambres que verdaderamente no dejaba de parecerse a sus alas. El color negro del satén se había desteñido por el tiempo y quedaba un tinte cobrizo que se asemejaba mucho a su piel. Quería sorprenderlo con la visión de algo que le fuera familiar, quería sentirme más cercana al mérito de su amor, aunque fuera mediante un ingenuo truco de mago de pobre. El se dio cuenta cabal y no dijo nada, se sentó distante y esperó.

Me até las puntas de la capa a las muñecas y los codos y extendí mis brazos levantando una popa de aire que se encerró en el vuelo de la tela. Guillermo me miró indulgente, con esa hambre desesperanzada y golosa de quien contempla una antigua prohibición. Súbitamente su rostro cambió de expresión y mientras yo buscaba en la tela la razón de su horror, él me arrastró hasta el suelo con su

abrazo, en un momento oscuro que contuvo tela, lesión, vértigo, sin que yo entendiera nada, más que el penetrante dolor de mi corazón.

Infarto del miocardio. El tercero en un año, el último. Se había distraído y no pudo impedir el ataque, y no mató el mal anticipadamente con la filosa espada justiciera con que los ángeles vencen. Pero evitó a tiempo mi muerte.

Ese debió ser el final. No estaba previsto en ningún anal de augurios otro peligro en mi vida, más que mi último día, ahora impredecible.

Pero mi guardián no quiso irse. Inadaptado, solo, extranjero, Guillermo prefirió quedarse. En las alas estaba la clave de su deserción... quitárselas. Al comienzo no comprendí, quitárselas como?, no eran accesorias piezas ensambladas. -La espada-, me dijo, pero yo no pude. Su hermosura, su grandeza, su erotismo....., además el dolor. La agrura de aquella propuesta era atroz.

Lo vi hacerlo: tomó la espada, ligera y grácil en su mano, y con dos tajos breves, tijeretazos de barbero, dio cuenta de sus alas, membranas sensuales que se plegaron solas y cayeron muertas como pájaros cazados en vuelo.

No hubo sangre; un líquido blanquecino y ralo se le resbaló por la espalda mientras sufría su suplicio, pálido de dolor. Con la misma aguja que había cosido el disfraz, le suturé la espalda. Los muñones de cartilago y hueso quedaron como bultitos punzantes debajo de la piel.

Ahora tiene dos canoas que surcan el lago calmo de su espalda, cicatrices que se escurren desde la nuca. Ya no es un ángel, nunca volará más, ya tampoco tiene el entusiasmo parco, pero sincero de antes.

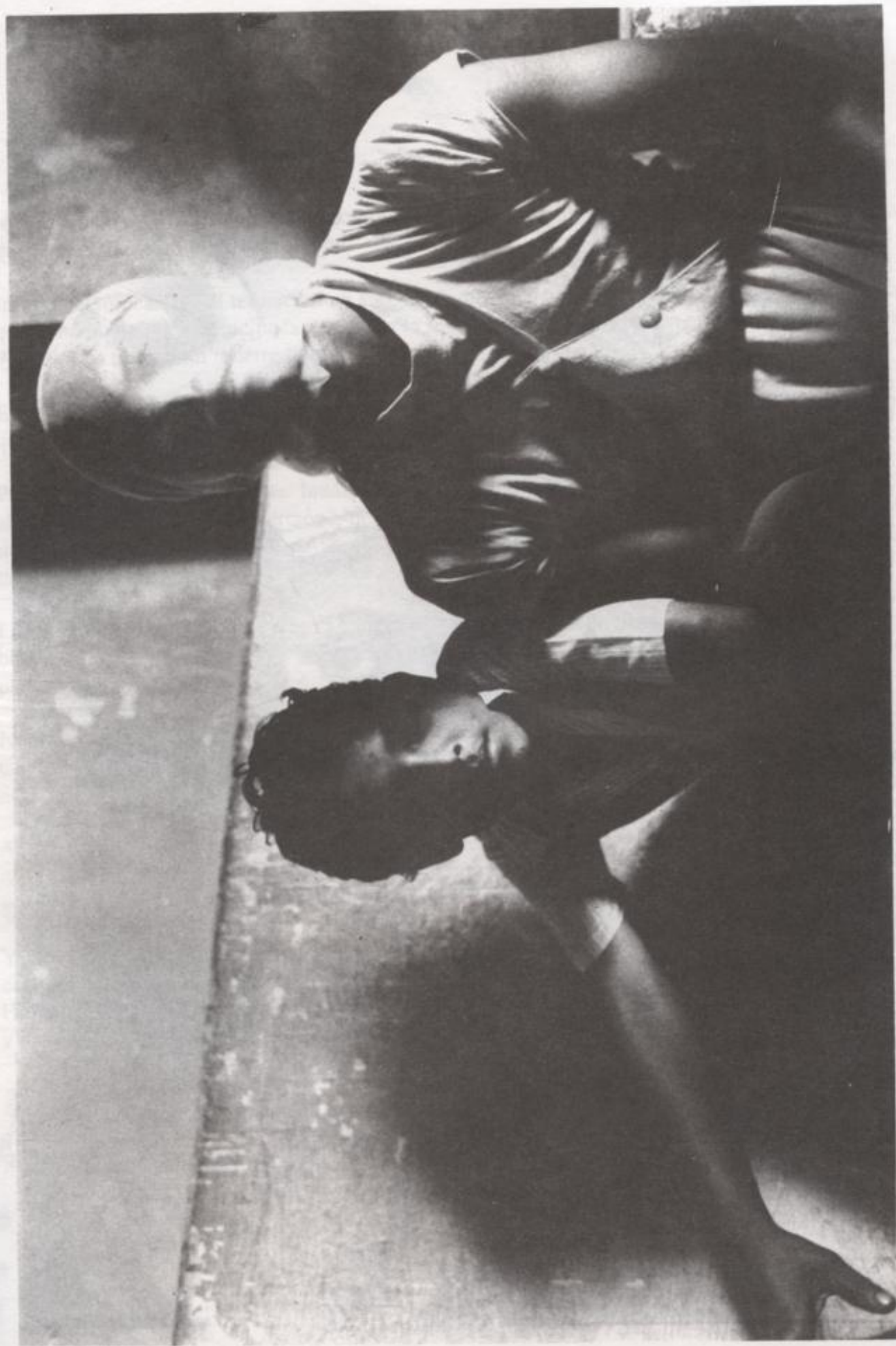
Yo me curé, es decir, no estoy enferma del cuerpo, pero tengo hoy tantas ganas de dejarlo todo, como las tuve un día por él, y otras veces, antes de él, por mí. Hoy quiero irme por él, pero sin él. Huir de él quiero, de su nostalgia que me ahoga, de sus aburridas rutinas, de su hastio que me hastia y de esas tenues, horrendas cicatrices que me acosan los recuerdos.

**Patricia Belli**





Claudia Gordillo



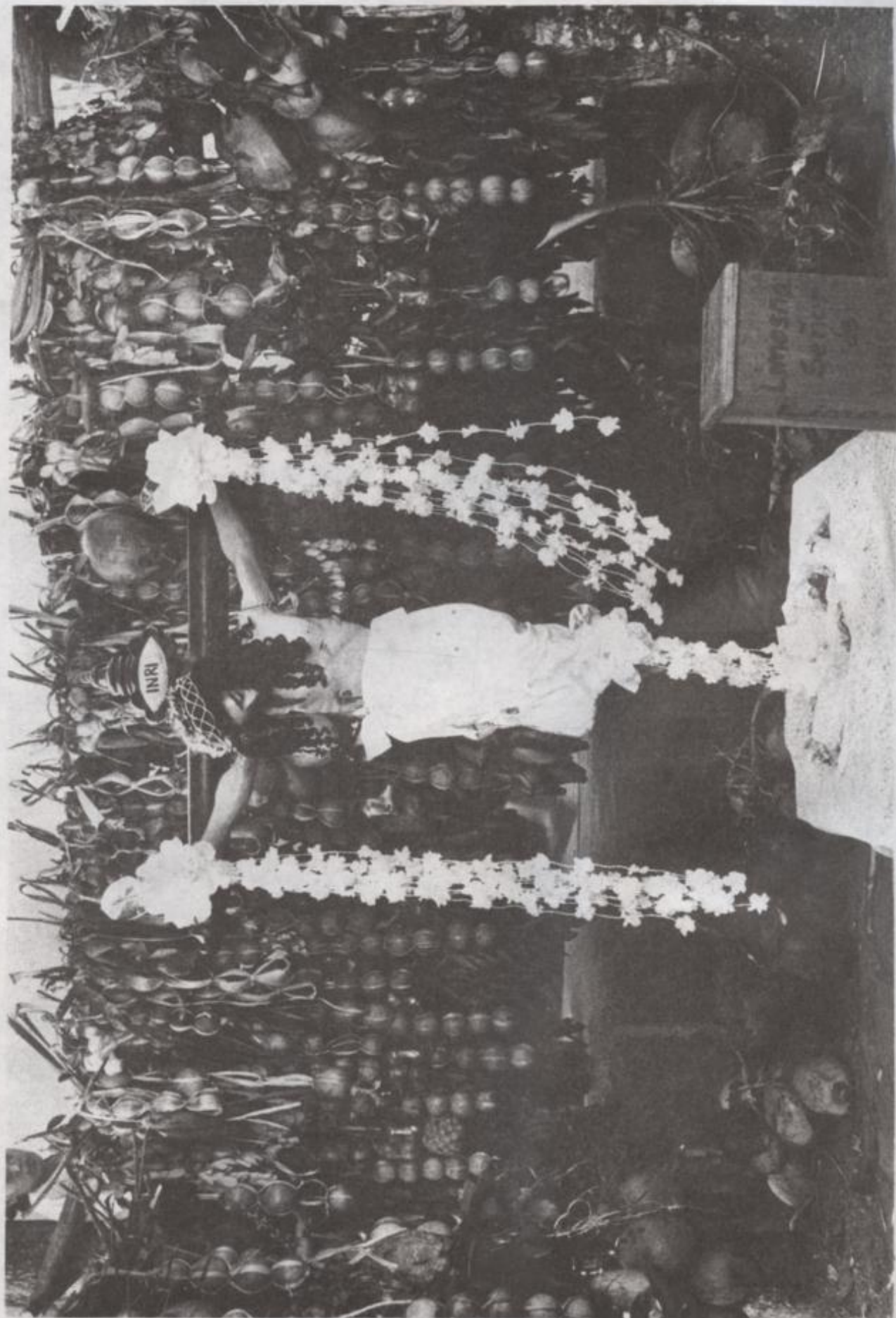


Claudia Gorrallo

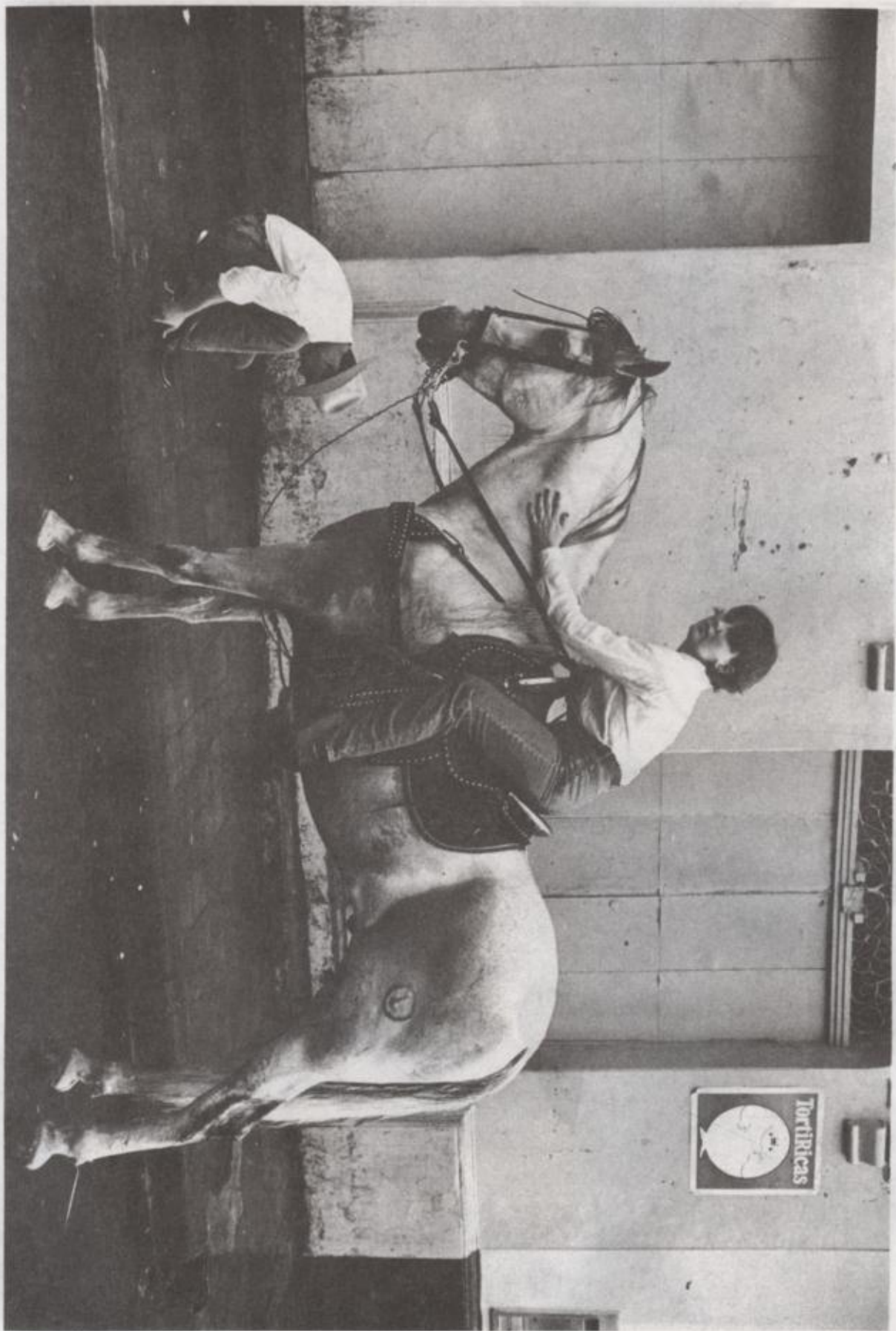




Claudia Gordillo







Colombio, Chiriquí

Domingo por la tarde en la isla de La Grande-Jatte, detalle (1894-95). 81 x 120"



seurat

# la Grande Jatte y la Ciencia del Arte

Mayo de 1886. *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* se expone por primera vez. Se trata de un cuadro de gran formato, aproximadamente 2 x 3 metros, realizado por Seurat entre 1884 y 1886. El tema inmediato es muy claro. El crítico Félix Fénéon lo describió así: "Son las cuatro de la tarde bajo un cielo canicular. Unas barcas se deslizan sobre el río. En la isla, una población dominical y fortuita que disfruta al aire libre, hormiguea entre los árboles. Estos casi cuarenta personajes están investidos de un dibujo sumario y hierático, tratados rigurosamente de espaldas, de cara o de perfil, sentados en ángulo recto, estirados horizontalmente o rígidamente en pie: como un Puvis de Chavannes modernizado".

Seurat ha escogido como escenario esta larga franja, esta lengua de tierra en medio del Sena entre Neuilly y Asnières. Un tema familiar y desprovisto de intención pintoresca: un lugar en las afueras inmediatas de París, una región que no es propiamente ni campo ni ciudad. De hecho, en el tema combina dos elementos que eran, en términos sociológicos, oportunamente explosivos: el suburbio industrial y el domingo industrial. Como muchos pintores, Seurat habría leído novelas contemporáneas de Zola y Huysmans que describen la vida en lugares comparables a Asnières o Courbevoie.

En la orilla del Sena, en la Isla de la Grande Jatte, los ciudadanos de París disfrutaban de la tarde de un domingo: al lado de unos

militares un civil toca el clarinete; una señorita muy puesta pesca con caña; una nodriza parlotea con una viejecita que se protege del sol bajo una sombrilla; otras mujeres sentadas miran o bordan; otra, casi en el centro, pasea una niña vestida de blanco; a la izquierda, hay un hombre con sombrero y bastón, y más hacia delante otro que fuma una pipa, pensativo, y que Seurat ha caracterizado con un realismo mucho más cuidado que el de los otros personajes del cuadro. A la derecha, una pareja de buenos burgueses avanza, el hombre con un cigarro en la mano, la mujer con una sombrilla, pasea a un mico atado a una cadena.

Las chisteras y los sombreros de flores, las chaquetas largas, los redingotes, los vestidos largos con meriñaque documentan y fijan la fecha..

Ningún personaje, excepto la niña que salta a la cuerda, parece dotado de movimiento, y los que caminan parecen hacerlo con una parsimonia solemne. Está claro que lo que interesa a Seurat es el conjunto y no las expresiones; los volúmenes y no los gestos que los destruyen. Seurat, a quien Degas había nombrado irónicamente "notario", piensa hacer el retrato de una sociedad que será la suya, la de 1880, pero como tal, habrá de ser válido para cualquier tiempo. Lo que se explica no sólo por el resultado final, sino también por el



método empleado en su realización, ya que durante dos años, el pintor combinó el trabajo en el estudio donde estaba fijada la tela, con el trabajo de campo, en el escenario natural.

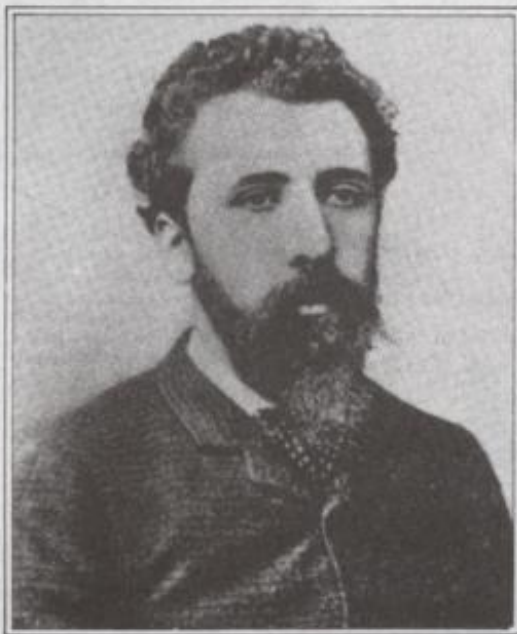
En aquel tiempo la isla era un lugar de esparcimiento, de recreo, tanto de la clase trabajadora como de la gente influyente y elegante. Seurat, que pasaba mucho tiempo en la isla, trabajando "sur le motif", esquivó la gresca, el ruido, la agitación y el tumulto en los dibujos y pinturas preparatorias de la *Grande Jatte*. Estudia más bien el escenario que más adelante poblará, y sitúa el perrito exactamente en el lugar que ocupará en la versión definitiva del cuadro.

En los primeros esbozos al óleo, utiliza trazos de pincel fluctuantes y entrecruzados. En estos pequeños croquis, procede a una auténtica transcripción taquigráfica de la luz. Sus pinceladas tienen a veces el aspecto de máculas que indican los tonos o convierten a los personajes en bastoncitos. Explora la topografía fragmento a fragmento, pintando a veces un fondo con un solo personaje o estudia las figuras repartidas al sol o a la sombra, sentadas o de pie. Busca, sobre todo el contraste de valores. Charles Angrand, un pintor amigo de Seurat que le acompañaba a la *Grande Jatte*, explicó que volviendo juntos de la isla, Seurat le mostraba los árboles del boulevard de Courbevoie, haciéndole notar que la copa verde que destacaba contra el cielo se aureolaba de un rosado-rojizo, el color complementario del verde. Y, cuando atravesaban París por la noche saliendo de alguna reunión de los *Indépendents*, a Seurat le gustaba observar el

halo complementario de las farolas de gas. Angrand explicó también que Seurat buscaba siempre estos contrastes y le gustaba comentarlos. Es decir, no sólo intentaba basar la pintura en leyes científicas sino que constataba en la realidad su presencia.

En sus continuos estudios Seurat capta el desorden natural de la escena y trata de definir la composición con un buen número de personajes. Finalmente fija la sección del lugar y la posición del sol que utilizará en la versión definitiva. Establece la composición entre verticales y horizontales, con líneas rectas a menudo repetidas. Todas estas líneas, estos límites de plano, son al mismo tiempo vértices de ángulos donde la sombra y la luz se enfrentan.

En los más de veinte dibujos y más de treinta pinturas que simultaneaba con la ejecución definitiva de la *Grande Jatte*, era donde Seurat registraba las peculiaridades del lugar y de los personajes que lo poblaban.



Fotografía de George Seurat

Se trata de una empresa de gran envergadura no sólo rara dentro del arte moderno sino única en una época en que la visión impresionista exigía al artista una expresión espontánea de sus sensaciones. Si Monet, por ejemplo, trataba de retener en unas pocas horas un efecto fugaz, Seurat daba forma y realidad a un proyecto de una importancia casi desconocida desde los tiempos de David y de Ingres.

Nada se abandona al azar ni al capricho de un buen golpe de pincel. Los diferentes personajes se van definiendo en estudios al

óleo bien en dibujos a lápiz. Hay que remarcar que estos estudios son en sí mismos obras completas. En ellos está presente el impresionismo, en la luz y en los reflejos. Parecen pinturas "a la prima" es decir, esbozos pintados sin retoques, pero en cambio los temas están ya trabajados.

Poco a poco, el fragmento de paisaje escogido se va poblando. Para acabar de definir los diferentes personajes, Seurat trabajaba con modelos de estudio con los que decidía las actitudes tal como habían de integrarse dentro de la gran pintura. Buscaba la forma más precisa, la mayor simplificación. Modelos de mujer sentada, a una distancia media, en actitudes que difieren mínimamente. Todas ellas, figuras sin rostro. Si se interesaba por la impresión captada a partir del modelo vivo, quería en cambio estilizar esta realidad y trascenderla pictóricamente.

La *Grande Jatte* es el producto de unos elementos que habían sido elaborados independientemente en series al óleo o a lápiz y que fueron finalmente combinados en la tela final. Se trata de una conformación estructural en la cual cuenta cada parte, hasta las entidades más pequeñas en que puede dividirse la unidad total.

Con la *Grande Jatte*, Seurat trata de perpetuar la sensación creando una síntesis del paisaje y evitando, también en los personajes, todo lo accidental y transitorio. Las diferentes formas, formas humanas, formas de árboles, formas de casas en el horizonte, se individualizan, toman un carácter amplio y sereno. Cada uno de estos ciudadanos, pequeños empleados que el azar de un domingo ha espaciado sobre esta orilla, está disfrutando de la tranquilidad y la calma de esta tarde de verano, en el aire del Sena; es domingo, una pausa en medio del ritmo de los trabajos y los días.

## Carmen Bonell



Si las figuras parecen estáticas en sus actitudes, si sus contornos están extremadamente simplificados, es porque Seurat ha resumido en estos personajes, la suma de los movimientos observados al natural. Así consigue las formas monumentales de estos paseantes dominicales, que pierden la ramplonería de sus vestidos, la convencionalidad de sus gestos y dentro de su inmovilidad llena de vida, parecen no tanto los símbolos de una estación, de un día, de unas horas que precisa el título del cuadro, sino los símbolos de toda una época.

Pero, cuando en el mes de mayo de 1886, *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* fue expuesto por primera vez en la "VIII Exposición de los Impresionistas", la crítica lo censuró como un "inmenso y detestable cuadro que parece una fantasía egipcia"; o un "cortejo de faraones"; y describió los personajes como "figuras de madera.... de actitudes hieráticas". Hay que recordar que esta "VIII Exposición de los Impresionistas", la última que hicieron, fue anunciada en el último momento como "VIII Exposición de Pintura": Degas hizo retirar el término "impresionista", después de una fuerte discusión general de los organizadores y después que Monet, Renoir y Sisley se retiraran porque no aceptaban figurar al lado de Seurat, que había sido invitado por Pissarro.



Le Chahut, (1889-90), 66 1/8 x 55 1/2"

Camille Pissarro se lo comunicó por carta a su hijo Lucien en estos términos:

"Ayer tuve una áspera pelea con Manet a causa de Seurat y Signac... Explique a Manet, que no ha entendido nada, que Seurat aporta un elemento nuevo que estos señores no pueden apreciar, a pesar de todo su talento; y que yo personalmente estoy persuadido del progreso que hay en este arte, que dará resultados extraordinarios"

Efectivamente entonces ya se distinguía entre los "impresionistas románticos" (es decir, los impresionistas) y los "impresionistas científicos" (es decir, los neo-impresionistas).

Entre los críticos que visitaron la exposición, Félix Fénéon fue el único que tuvo el coraje de afirmar sin reticencias su admiración por la nueva pintura de Seurat y le dedicó un largo artículo en la revista "Vogue", que iniciaba con la descripción del tema citado anteriormente. Después Fénéon, trataba claramente de definir en qué consistían las cualidades de esta tela.

"Si en la *Grande Jatte* examinamos un decímetro cuadrado cubierto de un tono uniforme encontraremos sobre cada uno de los centímetros de esta superficie, en un arremolinado batiburrillo de menudas máculas, todos los elementos constitutivos del tono. Observemos esa mancha de hierba en la sombra: una mayoría de pinceladas dan el valor local de la hierba; otras, anaranjadas y dispersas, expresan la débil acción del sol; otras, púrpura, hacen intervenir el complementario del verde...

Todos estos colores, aislados sobre la tela, vuelven a combinarse en la retina: tenemos pues no una mezcla de colores-materia (pigmentos), sino una mezcla de colores-luces. Es necesario recordar que para los mismos colores la mezcla de pigmentos y la mezcla de luces no proporcionan necesariamente los mismos resultados. Sabemos también que la luminosidad de la mezcla óptica es siempre muy superior a la de la mezcla material.

El Sr Georges Seurat es el primero que ha presentado un paradigma completo y sistemático de esta nueva pintura"

Fénéon distingue entre "mezcla de colores -materia" y "mezcla de colores-luz".

Expliquémoslo: una mezcla pigmentaria es una mezcla de colores-materia, una mezcla de pastas de color. Una mezcla óptica es una mezcla de colores-luz, por ejemplo, la mezcla en el mismo lugar de la pantalla de haces luminosos diversamente coloreados. Por supuesto que el pintor no pinta con rayos de luz. Pero así como el físico puede representar el fenómeno de la mezcla óptica por el artificio de un disco de segmento de diversos colores que gira rápidamente, un pintor puede reproducirlos por la yuxtaposición de menudos toques multicolores. En el disco en rotación, o en la tela del pintor - si es vista desde cierta distancia-, el ojo no aislará ni los segmentos coloreados ni los toques; sólo percibirá la resultante de sus luces; es decir, sólo percibirá la mezcla óptica de los colores de las pinceladas.

La mezcla pigmentaria es pues aquella mezcla efectiva -de dos colores, por ejemplo, amarillo y rojo que se realiza sobre la paleta y cuya resultante será el anaranjado. Una mezcla de colores-luz o mezcla óptica es aquella ilusoria que se realiza cuando, a una cierta distancia, los pequeños toques de pintura pura amarilla y rojo se mezclan sobre la retina del espectador. Se llaman colores-luz porque son los colores en que se descompone un rayo de luz al atravesar un prisma.

Fénéon escribió el texto en 1886, instituyéndose desde ese momento en el intérprete y comentarista oficial de esta nueva pintura. Nueva pintura a la cual no sólo dio el nombre de neo-impresionista, sino que quiso definirla en un artículo publicado en mayo de 1887, en la revista *L'Art Moderne* de Bruselas. Después de exponer la teoría y la técnica del neo-impresionismo, Fénéon señalaba los puntos divergentes entre impresionismo y neo-impresionismo con estas palabras:



"Los primeros impresionistas proclamaban que el espectáculo del cielo, del agua, del follaje varía a cada instante. El objetivo era fijar una de estas apariencias fugitivas. De ahí se deducía la necesidad de captar el paisaje en una sola sesión y cierta tendencia a hacer muñecas a la naturaleza para probar suficientemente que el instante era único y que nunca lo volveríamos a ver. La tarea de los neo-impresionistas es sintetizar el paisaje en un aspecto definitivo que perpetúe la sensación. Además, su tarea no se adapta a las prisas y exige el trabajo de taller".

Como ejemplo del primero, un cuadro de Monet de 1873: *La Regata en Argenteuil*, el lugar que seguramente mejor se identifica con el impresionismo. Para los impresionistas la naturaleza es una fuente inmediata de sensaciones puras, no un motivo de reflexión. Lo que es verdaderamente nuevo en ellos no es tanto el hecho de trabajar al aire libre como su método de trabajo, pues renuncian a los preparativos tradicionales y a una visión de costumbre de luces, formas y motivos. Monet no trata de fijar una realidad objetiva mediante cierto efecto, sino de fijar este efecto mismo a través de la realidad. Y renuncia efectivamente sobre la tela una copia de lo que ve el espectador.

Lo que hay en el cuadro de Monet, es una inmensa luz que hace aparecer casas, árboles, barcas, velas y hombres flotando entre el agua y el cielo. Aquí se glosa el movimiento del cielo y el estremecimiento de la luz sobre el agua; aquello que pasa y tiembla y no puede detenerse. Esto ya no es una marina, es un cuadro sobre la luz.

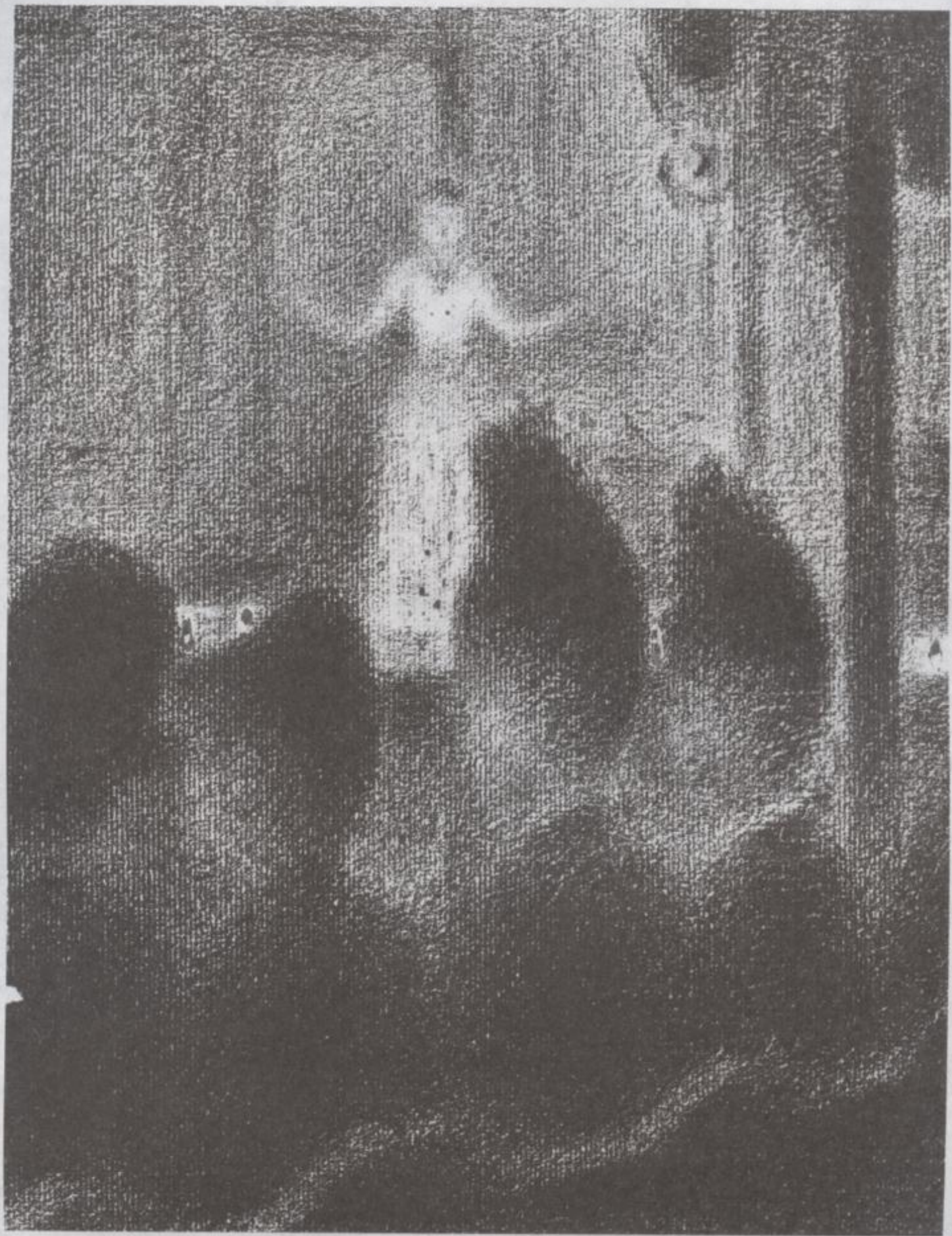
Monet utiliza tonos puros yuxtapuestos con largas pinceladas que suprimen el modelado y borran ligeramente el contorno de las formas. El tono local es sustituido por un intercambio infinito de reflejos, que en una danza solitaria hacen vacilar la forma,

sumiéndola en la fluctuación universal.

Porque el impresionismo es la sensación visual del instante, que un paciente análisis de la cualidad de la luz y de los elementos del color permitió fijar en su complejidad infinita y variable. Monet, como Renoir, como los otros impresionistas, intentaron descubrir una técnica pictórica que hiciera aparecer el pigmento más intenso y vibrante con las propiedades centellantes de la luz del sol.

Seurat buscaba lo mismo, pero lo que lo diferencia del impresionismo es que quiere encontrar métodos definidos por la razón y no por la experiencia. Quiere eliminar del arte todo lo azaroso e imprevisible y sustituye la búsqueda empírica de una verdad nueva, por un ideal matemático. Quiere en definitiva reconstituir científicamente el arte de la pintura. Recurre entonces a los escritos científicos y teóricos sobre la luminosidad, intensidad y armonía del color que habían sido publicados a lo largo del siglo XIX, desde el tratado de Chevreul sobre "el contraste simultáneo de los colores" publicado en 1839, al libro de Charles Blanc *La gramática de las artes del dibujo* publicado en 1867. Fijémonos en el título: gramática es el conjunto de reglas de un arte. Aquí Blanc destaca el papel de la composición, afirmando que la *unidad* es el verdadero secreto. La unidad, respecto a la ordenación, significa que tiene que prevalecer una cierta jerarquía en la elección de las líneas principales, es decir, que tiene que haber una dominante. Y esto por una razón esencial, ya que para Blanc, "todas las líneas tienen relación con el sentimiento". Pero todas las líneas, rectas o curvas; todas las formas que engendran tienen un principio común: la geometría; por eso, y porque las formas geométricas están presentes en la naturaleza, en la cristalización misteriosamente simétrica, en el paso del estado líquido al sólido, en la elegancia de los vegetales y las flores... Blanc







argumenta que el artista ha de seguir el camino trazado por aquel a quien Platón denominaba "el eterno géometra".

"La geometría que ha marcado el inicio de esta creación divina, cuya culminación es la vida, debe también ocupar el primer rango en la creación humana que es el arte, cuya última palabra es la belleza".

Los capítulos dedicados al color se inician con el argumento de que es indispensable al pintor conocer las leyes del color en lo que éstas tienen de esencial y de absoluto. Especifica a continuación cuál es el papel del color: el color, elemento móvil, vago, inalcanzable, nos dirá lo que pasa con el corazón; el dibujo, elemento preciso, limitado, palpable y constante, lo que pasa en el espíritu. Puesto que el color está sometido a reglas fijas, Blanc dice que "se puede enseñar como la música". Baudelaire decía lo mismo al afirmar que "el arte del colorista tiende evidentemente a las matemáticas y a la música".

Charles Blanc afirma que el color es más fácil de aprender que el dibujo, cuyos principios no se enseñan. Después de asegurar que para Newton los colores del prisma eran siete, como analogía poética con las siete notas de la música Blanc admite sólo tres colores primarios (rojo, amarillo, azul) que son componibles, y tres colores compuestos o binarios

(violeta, verde, anaranjado) que pueden obtenerse combinando los primarios. En los intervalos que separan estos seis colores pueden situarse los matices intermedios. Con ellos, separadamente, se pueden identificar todos los objetos de la creación, pero si los reunimos nos darán la luz blanca, pues ésta es resumen de todos los colores: en ella están contenidos y latentes.

Después de destacar las características de los colores complementarios, Blanc resume brevemente la teoría de Chevreul sobre el contraste simultáneo de los colores refiriéndose expresamente al sistema armónico de Chevreul sobre el contraste y la analogía; y cita a Eugene Delacroix quien, habiendo intuido estas leyes y habiéndolas estudiado a fondo, se convirtió en "uno de los más grandes coloristas de los tiempos modernos".

Otras fuentes imprescindibles para el sistema de Seurat fueron los artículos de David Sutter sobre los fenómenos de la visión publicados en la revista *L'Art*, entre enero y marzo de 1880, y que Seurat pudo no sólo leer sino "meditar" como decía él mismo, en la época de su servicio militar en Brest. En Sutter encontró esta conclusión:

"La ciencia libera de todas las incertidumbres, permite moverse con toda libertad y dentro de un amplio círculo; por eso, el hecho de creer que la ciencia excluye necesariamente al arte es hacer una doble injuria al arte y a la ciencia".

La afirmación era tan categórica que la dirección de la revista sintió la necesidad de rectificar con una nota: "Estamos lejos de compartir todas las opiniones expresadas por M.Sutter... Nosotros no pensamos que el arte pueda establecerse, como el lenguaje, mediante una gramática".

Pero Seurat, si estaba persuadido de que existe una ciencia del arte, cuyas leyes

estaban tanto en la óptica, en la química de los colores, como en la técnica de la composición de los grandes maestros.

El libro de Rood sobre la "teoría científica de los colores" de 1879, se publicó en francés en 1881. Era un libro dirigido más a los artistas que a los científicos por el uso de un lenguaje fácil y asequible. Dedicó un capítulo a la mezcla de los colores, extendiéndose en la diferencia entre la mezcla de pigmentos y las leyes que la rigen. Al igual que Chevrueil, pero de una manera mucho más metódica y científica, aborda el problema del contraste de colores. En este sentido, es importante el diagrama que aporta como un resultado de sus investigaciones. En este aparecían veintidós colores aparejados según su relación complementaria. Estos capítulos del libro de Rood sobre la mezcla de colores y la duración de la sensación de la luz sobre la retina, fueron especialmente interesantes para Seurat, como lo demuestra el hecho de que se encontrara entre sus papeles una copia del diagrama de contraste de Rood, un instrumento muy eficaz para encontrar rápidamente los complementarios respectivos.

Sobre el contraste, Rood postulaba que se podía modificar realmente un color sin actuar sobre él: se trataba de cambiar el color adyacente; y describía series de combinaciones: por ejemplo el bermellón forma una excelente combinación con el azul, pero muy mala con el violeta.

Rood explicaba como procedimiento para enriquecer el color, el sistema de aplicación en pequeños toques de pincel o intervalos, uno al lado del otro. Seurat aplicaría todos estos principios en la *Grande Jatte*. En este sentido, la *Grande Jatte* puede ser considerada como un manifiesto, el primer manifiesto del neo-impresionis-

mo, y es así como lo entendió también Fénéon.

Si observamos con detalle un fragmento de la *Grande Jatte*, con todas las reservas que podamos tener respecto a una reproducción, y si consideramos el límite donde comienza la sombra, tenemos dos zonas: una que está bajo la luz y otra que está a la sombra. En la zona de luz constatamos la presencia de dos elementos:

1. el color local (color propio) de la hierba = verde.
2. el color de iluminación del sol = amarillo y amarillo-naranja

A medida que nos acercamos al límite de contraste, el tono de color de iluminación se aclara; al acercarnos a la línea de sombra domina incluso al color local verde, que empalidece hasta casi desaparecer.

En la zona de sombra hay tres elementos:

1. el color local, hierba = verde.
2. el color de iluminación, que corresponde a la sombra = el azul (complementario del naranja, que es el color de iluminación del sol en la otra zona).
3. la reacción del color local de la hierba, que se exalta en los puntos de contraste. Esta reacción tiene por efecto hacer desaparecer el complementario del verde que es el púrpura.



E

Cuando nos alejamos de los límites de contraste, estos colores se apagan y el color local vuelve a dominar: con tonos claros en la parte de luz y con tonos más oscuros en la parte de sombra.

La elaboración de estos principios forma parte de la técnica neo-impresionista, tal como la formuló Signac en su libro-manifiesto *D'Eugène Delacroix au néo-impresionisme*, publicado en París en 1899: "Según la técnica neo-impresionista, la luz - amarilla, naranja o roja, según la hora y el efecto- se añade a los colores de los objetos, los calienta o los dora en sus partes más iluminadas. La sombra, fiel complementaria de su regulador (la luz), es violeta, azul o verde azulado, y estos elementos modifican y enfrían las partes oscuras del color. Esas sombras frías y esas luces cálidas, cuyas luchas y juegos entre sí y con el color propio de los objetos constituyen el contorno y el modelado, se extienden entremezcladas o contrastadas sobre toda la superficie del cuadro, iluminándolo aquí, apagándolo allá, en lugar y proporción determinados por el claro oscuro".

Signac cita a Delacroix como el precursor que ha intuido y casi formulado unos principios que los neo-impresionistas aplican rigurosamente. Principios que tienen como premisa fundamental conseguir siempre una mayor luminosidad. "Invocamos la autoridad del genio alto y claro de Delacroix. Las reglas de color, de línea y de composición que enunciamos y que resumen el *divisionismo* fueron promulgadas por este gran pintor".

"El conocimiento de la teoría científica del color sirve a Delacroix para armonizar o exaltar por contraste dos tintas vecinas, para regular felices encuentros de tintas y de tonos mediante el acuerdo de los semejantes o la analogía de los contrarios".

Como ejemplo cita el cuadro de Delacroix *Mujeres de Argel*, una obra que debemos a los tres días que el pintor pasó en Argel al volver de Marruecos y de España -entre el 25 y el 28 de junio de 1832-. Durante todo el viaje, Delacroix estuvo preocupado por la imposibilidad de aproximarse a una mujer,

musulmana o judía. Apenas desembarca en Argel, el director del puerto lo recomienda a un antiguo corsario que acepta llevarlo a su harén. Allí conoce a Mouney, a Zohra Bensoltane y a Zohra Touboudji, a quienes interroga acerca de su vida, costumbres y piezas del vestuario. Toma nota atenta de los vestidos, babuchas, joyas.. en una serie de croquis que le servirán para reconstruir con gran riqueza de color un espacio que divide en volúmenes de igual valor.

Representa a las tres mujeres, prisioneras de su femineidad, acompañadas por la esclava negra que vela, en la oscuridad del harén, por estas mujeres que ni tan sólo pueden soñar una imposible evasión; un universo cerrado sobre sí mismo que se confunde con la aislada intimidad de la pintura.

Este pequeño poema de interior, lleno de reposo y de silencio, repleto de ricas telas y quincalla, exhala no se qué intenso perfume que nos lleva cuidadosamente a los limbos insondables de la tristeza. Delacroix no solamente sabe expresar el dolor físico sino también el moral. Su alta y seria melancolía brilla con lúgubre resplandor, incluso en el color, amplio, simple, abundante en masas armónicas, como el de todos los grandes coloristas, pero plañidero y profundo como una melodía de Weber".

El color de este cuadro sirve a Signac para mostrar la aplicación de sus principios: "El esplendor prestigioso y el encanto resplandeciente de esta obra se deben no sólo al uso de tono sobre tono, sino también a la creación de tintas artificiales resultantes de la mezcla óptica de elementos más lejanos... El pantalón verde de la mujer de la mujer de la derecha está salpicado de pequeños dibujos amarillos; este verde y este amarillo se mezclan ópticamente y dan lugar a un verde amarillento que es verdaderamente dulce y brillante, el de una tela sedosa. Una blusa naranja está realizada

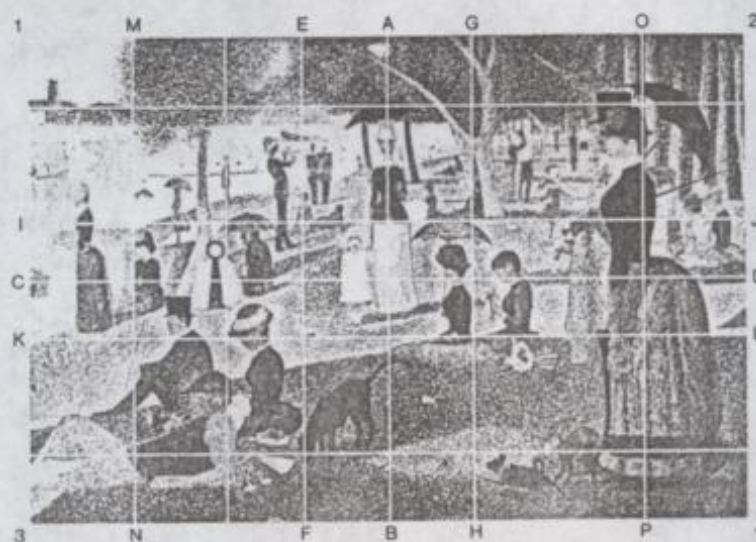
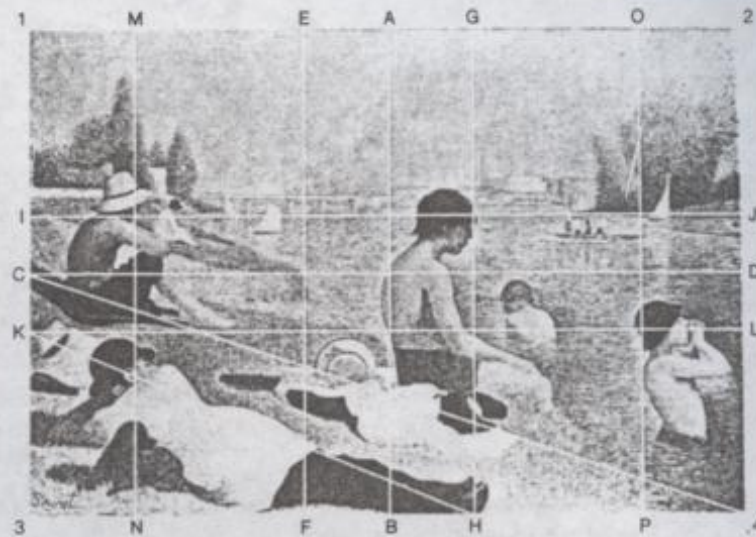
por el amarillo de los bordados... El turbante rojo de la negra destaca sobre una cortina de diferentes colores, pero sólo se encuentra con la tira verdosa, precisamente aquella que forma con el rojo el acuerdo más satisfactorio".

También en Delacroix encontraban el precedente de otro aspecto de la técnica neoimpresionista: el toque de pincel. Recordemos que el hecho de utilizar colores y tintas puras por el sistema de mezcla óptica, obligaba a no mezclar los toques de pintura sino a situarlos uno al lado del otro, determinándose las proporciones de acuerdo tanto a las dimensiones de la tela como con los alejamientos de los planos.

"Este sistema de expresión -la mezcla óptica de pequeñas pinceladas de color, puestas metódicamente unas al lado de otras- no permite la habilidad ni el virtuosismo. La mano es de muy poca importancia; sólo el cerebro y el ojo tienen un papel que cumplir. Al no dejarse tentar por las seducciones de la pincelada, al escoger una manera que no es brillante pero sí precisa, los neoimpresionistas han tenido en cuenta esta recomendación de Delacroix:

La pincelada es un medio como cualquier otro de contribuir a expresar el pensamiento en la pintura. Indudablemente una pintura puede ser muy hermosa sin mostrar la pincelada, pero es pueril pensar que con esto uno se acerca al efecto de la naturaleza. En la naturaleza no hay contornos ni pinceladas. Siempre es preciso utilizar los medios convencionales en cada arte, porque éstos son su lenguaje"

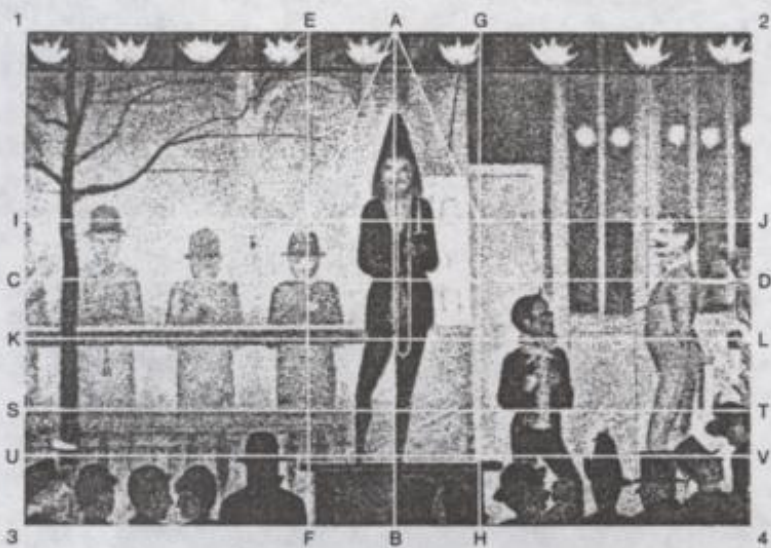
Los contornos: efectivamente, como afirma Delacroix, no hay en la naturaleza ni contornos ni pinceladas; estas son convenciones de la pintura. Es posible que esta cuestión fascinara a Seurat, ya que una característica



Trazados Geométricos de G. Seurat

esencial de su técnica es la ausencia de trazo como límite artificial de los volúmenes. Seurat estudió la luz y sus efectos en la naturaleza, en el aspecto con que ésta se presenta a nuestros ojos; aquí los volúmenes se distinguen unos de otros por su diferente posesión de claridad o sombra. Cada volumen, al desplazarse y variar su relaciones respecto a la luz, se modifica; no hay en este juego ninguna sugerencia de inmovilidad, sino al contrario, de movimiento. Pero, como materializarlo con el lápiz o el pincel?

Seurat tratará de utilizar con verdadero rigor científico las leyes de la física óptica, en primer lugar en sus dibujos. Los primeros estudios verdaderos sobre el contraste, los realiza a través del contraste de la luz y la sombra en una serie de dibujos en los cuales utiliza el lápiz Conté y el papel de grano; es decir, un lápiz blando y un



papel de una textura que le permitiera obtener una graduación excepcional. En algunos dibujos, el aclaramiento proviene del fondo, sobre el que destaca la silueta con un sombreado preciso. Controla el efecto de la luz, analiza la función aclarante del blanco y la colorante del negro, buscando, con el control de la composición el equilibrio y la armonía.

Interesa a Seurat dominar perfectamente el tono sin necesidad de utilizar el color. Lo que quiere decir, controlar toda la gama del blanco al negro escogiendo un tema, modelo o motivo que permita el máximo contraste. En algunos dibujos,

el gris tiene una función que expresa la serenidad del tono. Destaca ya en esta serie la renuncia al trazo como representación de perfil, lo que, juntamente con la textura granular, le confiere una apariencia totalmente atmosférica. Masas de oscuridad y masas de luz que se penetran mutuamente, hacen aparecer los seres y las cosas.

Meyer Schapiro ha visto una relación entre los puntos de los cuadros y la cualidad de los granos negros de los dibujos; y destaca los puntos de Seurat como medio de creación de un orden específico que sirve para modular las formas, variando la densidad en la distribución de los puntos.

Es fácil entender porqué a los surrealistas les gustaba tanto los dibujos de Seurat: son un anticipación de los *frottage* que hará Max Ernst: Ernst frotaba con el lápiz una hoja de papel puesta encima de los relieves de un suelo. Seurat frotaba la superficie plana del papel, utilizando las propias rugosidades de éste, haciéndolo expresivo.

En *El eco* (estudio para *Baño en Asnières*, 1883-84), el perfil de un niño que amplifica la voz poniendo las manos alrededor de la boca, Seurat reproduce sólo la parte superior del cuerpo, liberando la figura de cualquier contexto, como cortada del ambiente que la rodea. El papel está cubierto de trazos de lápiz Conté en una graduación muy sutil sin que en ningún momento una línea pare el encadenamiento continuo de transiciones de claroscuro. Seurat abandona la línea, un elemento auténticamente gráfico, en provecho de una generalización de los objetos. Hay una yuxtaposición entre las partes más oscuras y las más claras que hacen aparecer las formas; el perfil del rostro, el brazo y la mano, la espalda. Formas que están sometidas a un proceso de geometrización que estabiliza y unifica el continuo de claroscuro; un conjunto de verticales, horizontales y ángulos rectos que forman los elementos del cuerpo.

Seurat inventa un proceso que e permite dibujar sin valores expresivos lineales, y por eso mismo ocupa una posición extrema dentro de la historia del dibujo, posición inherente a la evolución del dibujo francés en el siglo XIX. Todos los

artistas que antes que él concibieron el dibujo no a partir de la línea sino a partir de una dialéctica del clarooscuro, mantuvieron no obstante los valores expresivos lineales de una u otra manera.

Para Seurat, fue tan decisiva la obra de Delacroix como sus propias reflexiones teóricas: "Hay líneas que son monstruos", afirmaba Delacroix proponiendo una visión nueva del dibujo. Con él se disocian la línea y la belleza, hasta entonces identificados con el principio del *diseño* y la práctica del bello contorno, del contorno ideal. En el estudio para "Libertad guiando al pueblo" de 1830, la figura femenina es una masa corporal animada; su silueta toma forma a través del modelado dinámico de múltiples líneas encadenadas. Delacroix ilustra aquí su regla de base que afirma: "Una línea sola no tiene significación; se precisa otra para darle expresión". El trazado paralelo de líneas múltiples convergentes y sus intersecciones evocan el volumen y el espacio; desarrolla, a partir de un proceso gráfico común, la bidimensionalidad y la materialidad, lo lineal y el clarooscuro.

Con su procedimiento, Seurat consigue una continuidad que domina incluso allí donde la formación de contrastes se acentúa. Las formas no se definen por el contorno sino por las energías internas de lo claro y de lo oscuro. La definición de detalle se ha subordinado completamente a esta unidad continuo espacio-tiempo. Los cuerpos se vuelven transparentes y voluminosos a la vez; no están en el espacio, son ellos mismos generadores de espacio, acoplándose simultáneamente a la superficie. No están en el tiempo, son el tiempo mismo.

Pierre Mabille escribió al respecto: "Los dibujos de Seurat evocan los misterios del alba y del crepúsculo. En el momento de despertar, cómo saber lo que el ojo tiene aún del rocío del sueño y lo que ya percibe de la ciudad? En la extraña ciudad de los grises, la luz insinúa su triunfo progresivo. Fragmentos de espacio, rebeldes al paso de los rayos, se convierten en objetos. Un mundo despojado de detalles sustenta el asombro del poeta. Seres y cosas, olvidados de su laboriosa fabricación, surgen sin pasado de la comunión nocturna. Los fantasmas cristalizan su fluidez. Disparán tan de prisa sus cuerpos tejidos con la luz? ... Intervalos o "valores", contrastes contiguos, cantan la sinfonía cósmica de las ondas sensibles. La identidad de la luz y de las consciencias suprime las fronteras entre el hombre y las cosas. Del blanco al negro, por el juego del papel y de la "mina", un único estremecimiento, un único testimonio"

El procedimiento gráfico de Seurat puede, pues, ser descrito como una armonía de claro y de oscuro, como una reconciliación de la luz y de la sombra; una visión que quiere apartar del mundo cualquier dualidad, que piensa el mundo y lo muestra como una unidad.

En 1886, Seurat entró en contacto con Charles Henry, un humanista polivalente, entregado a las investigaciones en campos tan aparentemente diversos como la estética, la historia de la ciencia, la psicofísica, la matemática y la psicología. Relacionado con el grupo literario simbolista,

amigo de Gustave Kahn y de Jules Laforgue, Henry se dedicó progresivamente a la formulación de un sistema estético de base científica, siguiendo una tendencia bien definida a lo largo del siglo XIX. Entre sus aportaciones personales está la distinción entre ciertos estados afectivos y ciertas direcciones por un lado, y entre ciertos estados afectivos y ciertos colores por otro. Según Henry

no existe percepción pura, pasiva que no acompañe de reacciones motrices. Destaca el carácter primordial de lo agradable y lo desagradable, afirmando que cada reacción motriz es experimentada como agradable o desagradable.

Constata Henry, también, que el placer provoca un aumento de energía - él utiliza el término "*dinamogénie*" -; mientras la pena provoca una atenuación de energía -o "*inhibition*". A partir de aquí, se configuran dos categorías estéticas: la estética de las líneas y la estética del color. La primera tiene por misión analizar qué direcciones son agradables y cuáles son desagradables, cuestión que el sistema de Henry soluciona afirmando que el placer está relacionado con una dirección ascendente y de izquierda a derecha; mientras que el dolor está relacionado con una dirección descendente y de derecha a izquierda.

Henry propuso una fórmula algebraica basada en la teoría de Gauss que permitiría determinar qué cambios en la dirección de las líneas, expresadas como radios de una circunferencia, podrían ser rítmicos. En 1888, creó un "*rapporteur esthétique*" (transportador de ángulos estéticos) que determinaba muy simplificada mente las direcciones angulares rítmicas entre líneas rectas originadas desde un mismo punto. El instrumento estaba realizado con material transparente para facilitar su aplicación.

En cuanto a la estética del color, demostró más allá de las teorías de Chevreul (que él consideraba arbitrarias), que los colores tienen unos valores expresivos precisos. Considera unos colores como dinamógenos - el rojo y el amarillo (colores cálidos)-, y otros como inhibidores - el verde, el violeta y el azul (colores fríos)-. Según Henry se pueden establecer dentro de una forma circular, las relaciones entre los colores y las direcciones lineales. Esto lo explicó y diagramó en el *Círculo cromático* publicado en 1889.

Las teorías de Henry, así como su amistad, fueron definitivas para impulsar el sistema de Seurat. Un sistema que



sintetizó en un breve texto considerado como su testamento artístico, se encuentra en una carta dirigida a su amigo Maurice Beaubourg, en agosto de 1890, pocos meses antes de morir. Se trata de dos breves fragmentos titulados respectivamente *Estética y Técnica*. Seurat define el arte como Armonía, y ésta como analogía de elementos contrarios y similares de tono de color y de línea

"La alegría del tono la proporciona la dominante luminosa; la del color, la dominante cálida; la de la línea, las líneas por encima de la horizontal"

"La placidez del tono la da una equivalencia de claro y oscuro; la del color, una equivalencia de cálido y frío; la línea las horizontales"

"La tristeza del tono viene dada por el dominio del oscuro; la del color por el dominio de los colores fríos; y la de la línea, por las direcciones descendentes"

Más que instrucciones para producir obras de arte, son principios de expresión y armonía, como ejemplo de la interacción entre la teoría científica y la intuición artística.

Los gráficos de Seurat nos conducen al libro de Humbert Superville *Ensayos sobre los Signos Incondicionales del Arte*, publicado en 1852, que fue una fuente fundamental para las teorías de Henry. En este libro Superville describe tres tipos de líneas que constituyen la base de nuestra experiencia de la naturaleza:

1. Las líneas que se dirigen hacia arriba: dirección oblicua expansiva
2. Las líneas horizontales
3. Las líneas que se dirigen hacia abajo: dirección oblicua convergente

Estas direcciones lineales se ejemplifican con tres variedades del rostro humano, en relación a un eje, que son, según Superville, "expresión del hombre orgánico, intelectual y moral" Superville consideró también los colores como

medios de expresión de sentimientos; entonces unió elementos de línea y de color para reforzarse mutuamente.

- el rojo se asocia a las líneas expansivas (expresa vacilación, agitación, alegría)

- el blanco se asocia a las líneas horizontales (expresa equilibrio, calma, orden)

- el negro se asocia a las líneas oblicuas convergentes (expresa concentración, recogimiento, solemnidad, tristeza)



Estudio para *La Grande Jatte*, lápiz

Entre el rojo y el negro se sitúan el naranja y los demás colores consecutivamente.

La obra de Superville trataba de demostrar las relaciones entre los elementos de color y de línea y las características fisionómicas del rostro humano. Un reflejo directo de estas teorías se puede encontrar especialmente en dos obras de Seurat: *Le Chahut*, (el escándalo) 1889-90 y *Le Cinque*. En *Le Chahut* la escena transcurre en un cabaret muy miserable del boulevard de Clichy, donde Seurat iba a dibujar a partir de las 8 de la tarde, un lugar en donde, según explica Gustave Coquiot, se cogían muchas pulgas. Antes de acabar el espectáculo, los bailarines bailaban el *chahut* (especie de can-can ruidoso), tal como Seurat lo evoca. Pero aquí, como lo había hecho ya en la *Grande Jatte*, en tema no es más que un pretexto

Dos elementos opuestos se mantienen: por un lado la animación febril y una cierta vulgaridad; por otro, un humor refinado y un equilibrio elegante de líneas. La escena de cabaret se convierte en el estudio rigurosamente premeditado de la disposición lineal, como medio para expresar el movimiento, pero también el placer de las noches de París, a las direcciones lineales responde la elección de los colores. Para decirlo en términos de Charles Henry: a las líneas dinámicas ascendentes y de izquierda a derecha, decantándose hacia un esquema dominante en V, corresponden tintas dinámicas ordenadas desde el rojo-naranja hasta el amarillo, que dominan toda la composición, especialmente en aquellas zonas donde impacta la luz de gas, amarillanaranja y naranja. En menor cantidad, y en puntos estratégicamente calculados, se sitúan los complementarios, tintas azules y azul-verdes. Pero en lo que se refiere al color, el efecto general está controlado por la presencia de una dominante cálida. Seurat traza cuidadosamente también en dirección ascendente las bocas, ojos, cejas y bigotes de los bailarines en el escenario, acentuando así la sensación de alegría: es la aplicación directa de las reglas de Humbert Superville.

Pero también Seurat a querido aplicar las de Charles Henry, por ejemplo, en la repartición de los volúmenes. Henry había explicado que la dirección de izquierda a derecha es la más agradable, por eso situamos a la derecha a las personas a quienes queremos honrar, y había explicado que la dirección de abajo a arriba corresponde al placer. Seurat sitúa a los bailarines a la derecha; con las piernas insistentemente alzadas a apuntando hacia arriba, una dirección que siguen obsesivamente los lazos de los zapatos y de los vestidos de las bailarinas, las colas de los chaqués como una horeca, y el sombrero del espectador abajo a la derecha.

Henry también había explicado que toda dirección parada en un sentido evoca la dirección contraria, que se puede denominar complementaria. Si se prolonga el eje del abanico de la primera bailarina, se encuentra formando ángulo recto con la línea prolongada de la batuta del director de orquesta. Lo cual nos hace comprender que si esta batuta se baja, se bajaran de inmediato todas las piernas. Seurat ha captado justo el momento en que las piernas no pueden subir



más, manteniendo todo el cuerpo en un difícil y esforzado equilibrio. Es en esta tensión donde se encuentra la clave del movimiento. La manera en que presenta la composición nos hace pensar en una fotografía, que al encuadrar, corta cuando conviene personajes y objetos, como el músico de espaldas casi en el centro abajo, o esas manos que aisladas del cuerpo tocan una flauta abajo en el extremo a la izquierda.

Si hay realismo en este cuadro, está en el título, porque sus razones plásticas no tienen ningún tipo de realismo; sólo hay que fijarse en esa tulipa de luz a la izquierda, teóricamente una luz de gas, de una extraña forma floral, suspendida en el vacío, cuya claridad enviste la oscuridad que la envuelve, como símbolo de la iluminación artificial, la luz polvorienta del café-concierto.

Seurat parece haber seguido también las indicaciones de Charles Henry respecto a la inclinación de las líneas principales de la pintura, utilizando para ello su transportador estético. William Homer ha comprobado estos ángulos y ha encontrado que están de acuerdo con los principios de Henry. Por ejemplo, las piernas levantadas de los bailarines están en ángulos de 45 grados, o la posición de los pies en relación con el suelo forman ángulos de 72 grados.

Otro aspecto que Seurat cuidó mucho fue la composición. Utilizó en sus obras diferentes sistemas compositivos. Respetó la simetría, estimada por los grandes clásicos, especialmente Delorme, Mansart, Gabriel o Ledoux. Así un eje central divide verticalmente la superficie en dos partes iguales. Muchas veces, el eje es sólo aproximativo, aunque en otros el centro queda vacío y la simetría se contraponen a través de masas laterales. En general Seurat utiliza dos tipos de composición, la geométrica y la armónica. La primera se determina por la separación a través de un eje central de las partes laterales que, a veces, se ordenan a partir de ejes secundarios. La composición armónica es una figura geométrica cuyo dibujo coincide con las líneas principales. Seurat divide lateralmente sus cuadros en secciones áureas, creando proporciones armónicas como lo ha mostrado Louis Hautecoeur, que ha analizado las líneas directrices de algunas obras de Seurat.

Próximo a los esquemas lineales y de color de *Le Chahut*, *El Circo* es la última gran obra de Seurat, un cuadro que, a pesar de no considerarlo acabado, lo expuso en el Salón de los Independientes de 1891. El tema, el *Cinque Fernando*, después *Cinque Medrano*, un lugar que como el café y el café-concierto era el favorito de muchos escritores y artistas. El circo, concretamente el *Cinque Fernando* ya había sido un tema para Toulouse-Lautrec y también para Degas. Arquitectónicamente era ideal para Seurat, porque lo que domina en una pista es un juego de líneas curvas insertadas dentro de oblicuas y, al mismo tiempo, las líneas horizontales que trazan las gradas se contraponen a los ejes verticales que marcan los espectadores. Y el ambiente del circo, la euforia, la alegría real o simulada, debieron parecer a Seurat un motivo ideal para aplicar los principios de color de Superville y Henry.

*Le Cinque* fue precedido por multitudes de esbozos en los cuales Seurat esquematiza y determina más que nunca los personales y sus actitudes. Un payaso de espaldas, en primer término, aparta una cortina. El látigo que el domador parece dejar sobre el suelo, divide la pista a dos planos distintos, a un lado la luz, al otro, la sombra. Seurat convierte este látigo en un elemento arquitectónico. El equilibrista en el aire, el caballo en el aire, la amazona sobre el caballo extraordinariamente dinámicos y sobre todo la figura cortada de payaso en primer término es casi una instantánea fotográfica.

Los colores predominantes son el amarillo -generoso en su luminosidad- y el amarillo-naranja, colores dinámicos tal como lo expresa el círculo cromático de Henry Hay en *El Circo* una superabundancia de tonos claros sobre oscuros. La luz domina aquí aún más que en *Le Cohete*, porque Seurat a añadido una gran cantidad de blanco. Juntamente con los colores dinámicos que simbolizan el placer, la otra tinta utilizada es la azul, que proporcionalmente distribuida por toda la superficie de la tela, no sólo crea la atmósfera sino también la armonía. El azul se utiliza para sombrear y sirve como una reacción complementaria del amarillo-naranja de la luz. La alegría del tono está en el dominio luminoso, la de la tinta, en el dominio cálido, la de la línea en el dominio de las ascendentes.

Se ha querido ver en este cuadro la voluntad de establecer la forma algebraica de la alegría, y más aún, se ha visto una representación de la risa, como arrebató de la alegría. La risa se habría formalizado en el zig-zag amarillo, sin significación material alguna, a la derecha sobre la puerta. Es un efecto luminoso que transporta un efecto sonoro.

Con la *Estética* y la *Técnica* que suponen el neo-impresionismo, Seurat extrajo del impresionismo ciertas conclusiones, que superaban el mismo movimiento y que contribuyeron a sentar las bases de movimientos posteriores como el cubismo. El convencimiento de Seurat de que el arte no tiene por objeto reproducir cosas sino expresarlas mediante el lenguaje que le es propio, fue lo que le hizo buscar las claves de este lenguaje, para hacerlo se respaldó en la cultura científica de su tiempo. Descompuso el tono en sus componentes elementales y los organizó sobre la tela basándose en reglas constantes. También descompuso el espacio en unidades elementales: líneas verticales, horizontales, diagonales, organizándolas en un conjunto solidario, una estructura. Pero en esta estructura ya no cuenta la relación entre interior y exterior, sino la relación interna de las unidades citadas.

En algunos cuadros como *Vista de Crottoy*, 1889, la composición estructural es llevada hasta el extremo de integrar en ella el marco del cuadro como si formara parte también de la realidad pintada. Este asunto de los marcos le había preocupado de *La Grande Jatte*. El marco convencional dorado destruía los tonos naranjas. Y fue durante una estancia en Crottoy, en el verano de 1889, cuando, al mismo tiempo que pintaba marinas, pintaba con el mismo toque de pincel el marco. Es el último paso de Seurat hacia la solución del problema del enmarcado. El lo resuelve pintando todo el marco con los colores complementarios adyacentes.

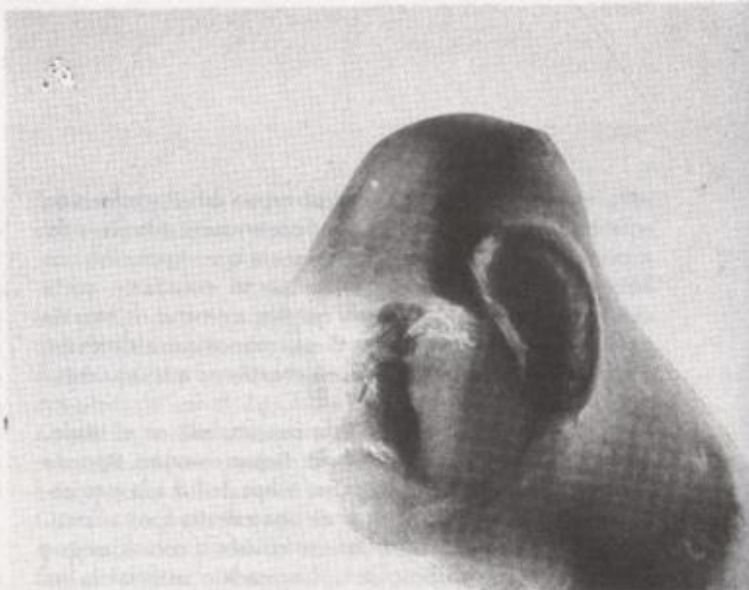
Ahora bien, hasta qué punto no es esta práctica un síntoma más de aquel *horror vacui*, que como bien lo explica Dolf Sternberger, caracterizó la cultura burguesa de finales del siglo XIX? También se puede ver la investigación estética y técnica del neo-impresionismo como paralela a la realizada contemporáneamente por los ingenieros en el campo de la construcción. Pienso en Gustave Eiffel, y concretamente en la torre que se ha convertido en símbolo universal de París. Pero antes de esto, la torre, fue símbolo de la modernidad, de la comunicación y de la ciencia del siglo XIX. Su primer atributo es la ligereza, pues Eiffel, haciendo una proeza técnica, quiso aliar el gigantismo de la forma a la ligereza del material. Por eso su segundo atributo es el perforado que deja ver el vacío. Efectivamente, era preciso perforar el hierro al máximo par ofrecer la mínima resistencia a su enemigo natural, el viento.

No es, pues, casualidad, que Seurat la pintara en 1889, antes, incluso, de estar acabada, rompiendo así una lanza en favor de este símbolo de la modernidad, objeto entonces de gran disputa entre los artistas. Como ha escrito Meyer Schapiro, para Seurat, la torre es una obra de arte de la cual él había ya anticipado las formas en su propia pintura. Además, la construcción de este monumento en pequeñas partes vistas, cada una diseñada para su lugar preciso, una multiplicidad de elemento en un todo único aéreo, de extraordinaria simplicidad y elegancia de forma, no difería de su propio arte como suma de innumerables pequeñas unidades en un todo, que mantenía el aspecto de una ligereza inmaterial evidente. Y Schapiro recuerda también que originalmente la estructura de acero estaba pintada, ofreciendo un parecido aún más próximo a las pinturas de Seurat, que no dudaba en identificar el proceso del arte con la invención técnica, la racionalización del trabajo y un contenido popular y democrático.

Finalmente, no es tampoco casualidad que cien años más tarde, uno de los mejores programas de pintura por ordenador, haya utilizada como ilustración *La Grande Jatte* de Georges Seurat. Porque también en el ordenador, el punto es la entidad más discreta que hay en la pantalla. Y porque un programa de ordenador es un instrumento que permite generar sistemas de relaciones.



**Carmen Bonell**



## Consuelo del depravado

Y bien, una cosa no desdice la otra:

Los caballos alemanes hablan mejor inglés que los ingleses alemán.

!Ah historia asnal, coyunda anal!

La alegría infinita del Sida empalidece a la rosada sífilis. Es más triste un pene despreciado que uno robustecido por el chancro.

Quién dijera que esta prostituta se parece a tu madre, y que tú naciste hijo de puta.

Si te devasta la santidad, ay hijo de Dios, no tienes ni la mínima sospecha de la felicidad que te perdiste.

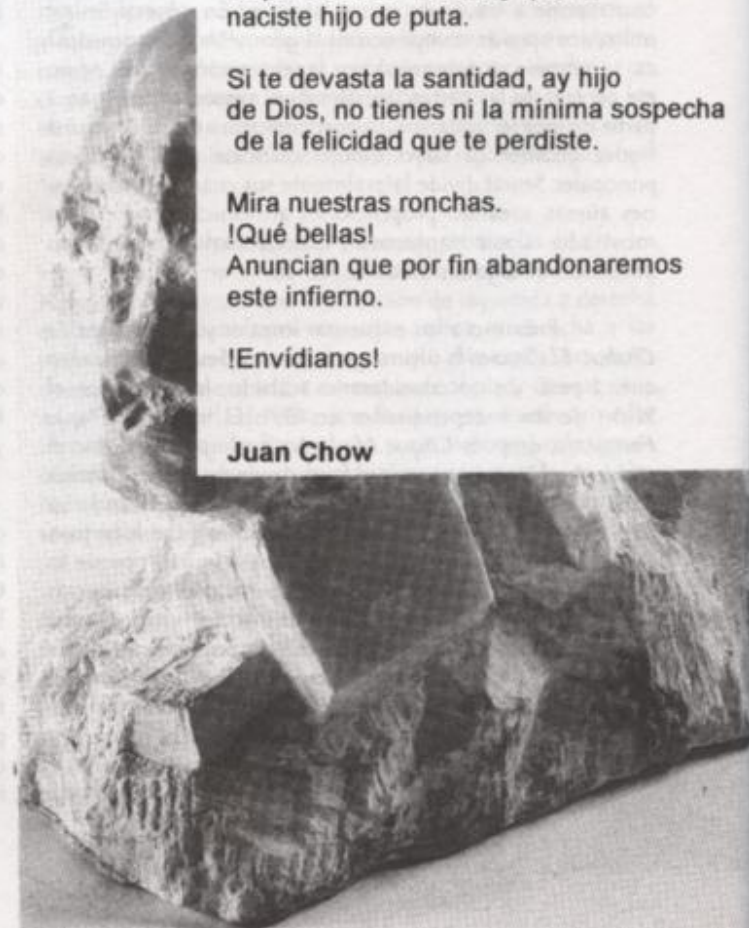
Mira nuestras ronchas.

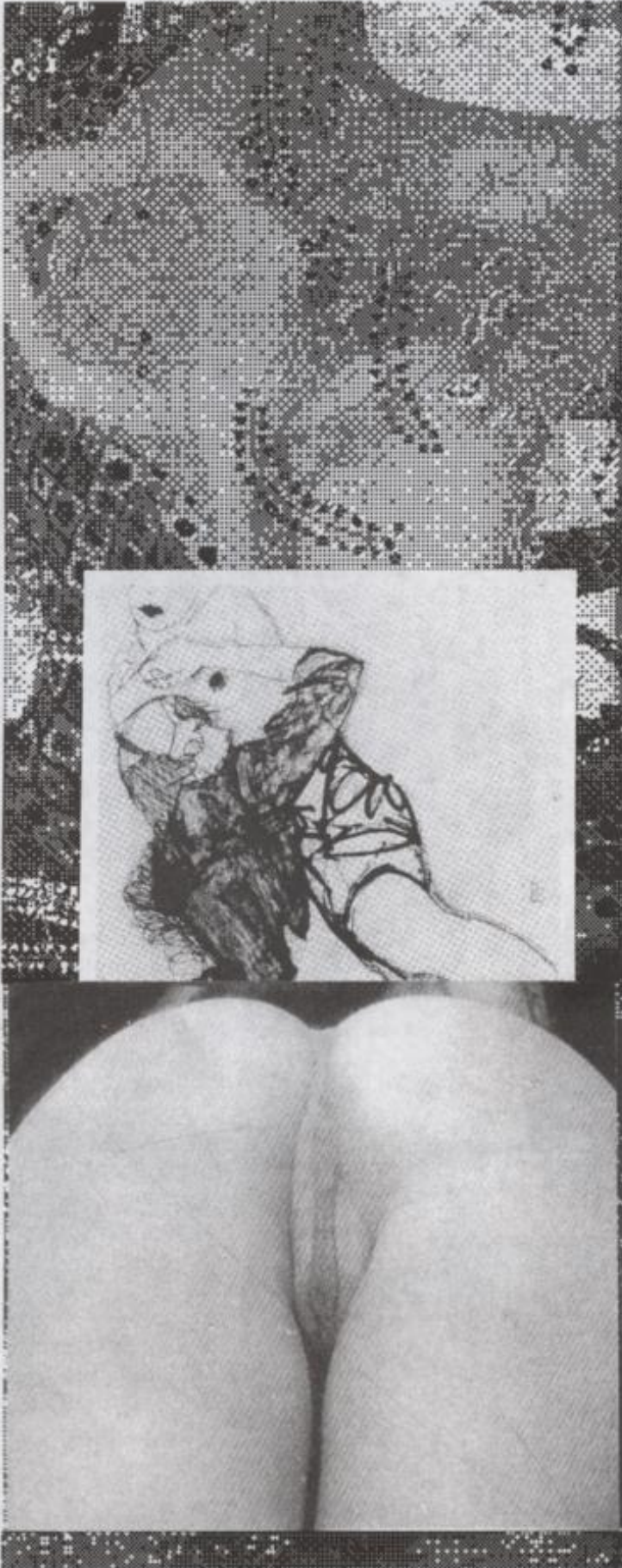
!Qué bellas!

Anuncian que por fin abandonaremos este infierno.

!Envídanos!

Juan Chow





## Oblación

Bonito  
el culito  
nuevecito  
pero para estrenarse  
es necesario  
o con la dueña casarse  
o ser un millonario.-

## Paleolítica

Tacuarámbora sin más y paleolítica  
Por vos daría brincos, maromero;  
tu sangre azul no es nada sifilítica  
ni tu negro mimar es pendenciero.

Tu ombligo de pasión es hervidero  
Tu mirada fatal y enigmática  
Yo parezco un pobre pordiosero  
tras tu cadera: danza apostática.

Así te jodo, te quiero, te persigo.  
Mi vértice y mi vórtice son tu ombligo  
y lo demás que imanta de tus pechos.

No dormiré tranquilo si no veo  
este cuerpo de ritmo y de meneo  
deshilachando colchas en mis pechos.-

*Octavio Robleto*

para Erick Aguirre

Abajo, la olla de agua hirviendo, arriba, nosotros, los futuros chicharrones, colgando, abiertos en canal, destilando sangre para las morongas, hablemos o no hablemos, nos hundirán un punzón en el corazón y nos meterán en el agua hirviendo para pelarnos. Después, nos tuquearán, luego a los peroles. Francamente no me hubiera gustado este infierno, pero tampoco era mejor el otro, el de las calles... pero, los gritos, chillidos, chirridos más bien, de los chicharrones, digo, niños, futuras bocas en el estomago de algún borracho o en la respetable boca de honorable dama que los ingiera en fastuosa fiesta con caballo bayo, para al final, feliz, cagarnos convertidos en mierda, depositada en lujoso baño de rico o en un escusado de mercado, de a peso la cagada, pero todos juntos al final, en la cloaca del gran lago-cielo, por eso prefiero recordarlo...

¡Cuanto lo quiero!

Y claro que me gustaba, y creo que a él también. Era agresivo, y rugía como nadie, parecía perro.

Cuando nos conocimos, caminaba dificultosamente.

# Perrozompopo

de

Franz Galich

Al principio, el asfalto hirviente le quemaba las palmas de los pies. Con el tiempo, los callos lo protegieron de lo áspero y caliente de las calles.

A fuerza de movilizarse en esa posición, sus ojos se volvieron saltones, como de batracio.

El cuello, alargado: lo metía y lo sacaba, con obscenidad de tortuga. La frente, hacia atrás. La mandíbula, saliente. Dientes fuertes y labios gruesos. El inferior más grande que el superior. Quijada poderosa. Pelambre chiriza.

Las orejas, móviles, agudas. Brazos largos y poderosos. pecho angosto y nervioso. Sus piernas, flácidas: remedos de remos de rana mal reevolucionada. Entre las piernas, impúdico, el badajo descomunal.

Presumo por las calles del Mercado Oriental, luciendo mis nuevos zapatos de llanta de carro que me protegen las rodillas y los empeines. En mis manos, guantes de cuero, como en las películas de lucha libre.

Pido limosna y comida entre las calles del mayor laberinto del país, pues es preferible pedir que robar.

Tiene sus ventajas ser así: En primer lugar soy único. No creo que se pueda encontrar otro como yo, por lo menos en todo mi mundo, y por si fuera poco, les miro las piernas a todas las jañas y les guelo el chunche. Ah, qué de olores!

Discreto, pero suficientemente visible, solicito el escapulario, acompañando la lacrimosa, inventada oración salmodiada gangosamente.

Una limosnita  
para la tortillita,  
questa criaturita  
espera su ayudita.

Nuestro señor en la crucita  
y la Virgen, su madrecita  
lo anotarán en la cuentecita  
para la hora de la partidita.

Un buen día apareció por el basurero del lado del paloegato, por donde las putas, dormía, donde me agarraba la noche, entre pedigüenos, viejos, ladrones y playos bazuqueras, pirucas y cipotes huele pega. Al principio me tuvieron miedo, pues decían que yo era así de contrahecho por castigo del diablo, digo yo. Los primeros que se me fueron acercando fueron los chigüines, les contaba historias como las del zopilote que me robo cuando era chavalo, sólo que yo no era guelepega como ustedes, cipotes chanchos (¡tu madre!), y como mi mamá me quiso salvar de las garras del querque, me agarró de los brazos, entonces el zopilote me ensartó las uñas en las piernas, bien duro, los brazos se me alargaron y como mi mamá vio que a ella también la levantaba el zopilote, me tuvo que soltar y del somatón se murió.



El zopilote se elevó y voló y me vino a botar desde el pueblo hasta aquí. O la vez, cuando vi que una vieja se convirtió en chancha y que andando por las calles un hombre se la robó y después de chuncharle el chunche la mato para hacerla chicharrones, moronga, frito y venderlos, pero cuando la tenían colgando, de cabeza, recobró sus formas humanas, se dio cuenta que era su madre ( la tuya!), no importa- dicen que dijo, pues de todas maneras ya está muerta, y la hizo chicharrones y toditos, toditos, los vendió, ja, ja, ja!

Los chavalos mucho nos divertíamos y olvidábamos nuestras penas, pero al dormirnos soñábamos las historias y entonces nos daba miedo y nos veíamos colgando de cabeza, estilando sangre, sobre la olla de aceite hirviendo para preparar los chicharrones. Entonces buscábamos protección entre las piernas de Perrozompopo, y él, nos juntaba contra su chuncha y nos decía que no gritáramos porque si no, nos echaría a la policía.

La policía es mala porque nos pega unas hamaqueadas, que no es jugando. Perrozompopo es bueno, nos contempla de noche y nos cuida. La Sultana se pone celosa pero no dice nada. Sólo nos mira, pues sabe que después será el turno de ella y a nosotros nos da risa cuando los vemos enchutados; ya nos los imaginábamos trabados, arrastrando a Perrozompopo por todas las calles de mercado, al principio se ponía furiosa pero después de dos apaleadas, se compuso.

Al amanecer salimos a peguear a las calles pues hay que ajustar para el golpe, la pega, y el tapi del maje ese.

Un día, unos pirucas lo encontraron y le hicieron una broma: le pusieron, a la fuerza, una bolsa plástica con pega, en la boca y en la nariz, la agitación de la lucha lo obligó a aspirar profundo varias veces y pronto sintió que caía en enorme hoyo.

Otra noche, andando solo, volvió a encontrarse con los pirucas. Esta vez no le pusieron ninguna bolsa, pero lo golpearon y uno de ellos, Pichacha, intentó violarlo, pero cuando vieron que en lugar de nalgas tenía un par de huesos salientes a los lados de un extraño orificio, le metieron una botella.

Cuando despertó, estaba herido. De todo se acordaba. Su bolso de comida lo tenía alrededor del cuello, el del dinero estaba tirado, vacío, cerca. Si hubiera andado la Sultana, otro gallo le hubiera cantado.

Como pudo llegó al lugar donde dormían los niños y la Sultana. Ellos lo cuidaron todos esos días para que no muriera.

Cuando se recuperó, empezó a recorrer todo el mercado, buscando a los pirucas. Como sabandija se escabullía cada vez que le parecía reconocer a alguno.

Finalmente, una tarde - noche, vio que uno de ellos orinaba detrás de un carretón, con cuidado lo vigiló y lo siguió hasta el lugar donde dormían, un cascarón de camioneta. Allí estaban los otros dos bebiendo guaro y oliendo pega.

# Franz

Durante varios días con la ayuda de sus secuaces, "los sisimites", como él les llamaba a los niños roba cualquier cosa, come-cuando-hay, guele-pega, chupa-mocos.

Una noche, uno de los niños le fue a avisar a Perrozompopo que Pichacha había salido, parece que a conseguir más guaro lija. Al doblar por la esquina vio una luz muy fuerte y después todo fue oscuridad. Con la cabeza rota Pichacha cayó casi inconsciente. De entre la oscuridad salió Perrozompopo y le hundió varias veces un punzón, para luego meterle una estaca por el mismo lugar que a él le habían metido la botella.

Cuando Tortilla Seca salió a buscar a Pichacha, lo encontró ahogado en su propia sangre. Le quitó el envase de aceite donde tenía el guaro, se lo tomó en señal de duelo y ya bien loco agarró para la línea del tren y amaneció bien destripado.

A Tonel lo agarramos a la pura impresión: estaba bien sorneado de tapís. En su borrachera nos dijo, chavalos hijos de la cien mil putas, ahora verán, y nos quiso agarrar. Como no pudo, nos corrió, trastabillando, por los callejones del barcasal de chinamos, truchas y basura, pero no nos pudo alcanzar. Se regresó y de cansado se durmió, tal vez en el sueño no sintió el olor a gasolina que le echamos. Soñó que estaba en el infierno, sintió una gran sed, a de ser la goma pensó, pero cuando quiso levantarse solo vio el mismo infierno a sus pies. Empezó a gritar pero nadie lo oyó, llama que llama y nada de oídos.

Al amanecer el cadáver quemado de Tonel, fue la comidilla: "Lo dejaron bien frito": "A todo tonel le llega su aceite".

Perrozompopo desapareció de las calles del eme O.

Los niños allí andan, robando y oliendo pega.

Unos dicen que han visto a Perrozompopo en una camioneta de tina, con un viejo chele, dicen que hizo riales.

Ahora yo, solita, aquí, pues parece que me olvidó. De vez en cuando miro a los muchachos pero no les hago caso: me tiran piedras. Solo uno de ellos, bien loco me quiso jincar a la fuerza, pero no me deje, no fuera a ser que lo supiera Perrozompopo.

De vez en cuando la policía hace redadas y los agarra para interrogarlos sobre el paradero de Perrozompopo. Los cuelgan sobre el perol de aceite hirviendo para hacerlos chicharrón, entonces desean que aparezca un zopilote gigante y se los lleve para otro basurero, a otro infierno menos duro, no como este mío, que es más grande, pues clarito oigo el rugido de amor de Perrozompopo, cuando me fornícaba, parecía perro de verdad, solo que no se quedaba pegado como los otros. Ahora no está conmigo... con otra andará: Ruge el perro con otra perra.



# Galich

# Recuerdos de una

En la esquina de la última gaveta de un ropero familiar una camisa blanca yacía abandonada, apretujada entre un grupo de calcetines nones y unas tetas postizas.

Los recuerdos le brotaban al contemplar sus botones, uno de los cuales estaba partido por culpa de la lavadora. "Para una camisa los botones son como sus dientes". Se sentía chintana y fea.

Aquella fatídica mañana había salido con un grupo de día de campo, el viento le acariciaba su cuello almidonado y embelesada contemplaba el paisaje sobre la carretera a Masaya: vastas planicies cultivadas de pitahayas, maíz y piñas, ondulando el horizonte.

Se dirigían a una finca donde recogerían hojas de espinacas que se estaban poniendo de moda entre los vegetarianos. Al llegar se encontraron la sorpresa de aquellos carnosos y jugosas marañones que como murciélagos pintados colgaban perezosos de su hermosa.

Cuando se percató ya estaba sobre aquel árbol, cortando frutas y pasándolas entre el bullicio, la algarabía, los planes de mermelada y el rico sabor de su semilla asada. Apenas sintió unas gotitas que la salpicaban. Después el jugo que brotaba fuera de las comisuras de los labios y para colmo las manos embadurnadas limpiándose sobre ella.

Te pusiste un poco nerviosa mientras se bañaban en el lago camino a Malacatoya, sentías unas costras que ya endurecían tu fino tejido. Al regresar viste aparecer las primeras manchas de un color pardo. Desesperada tomaste té de tilo hasta que se acabó y aún así tuviste pesadillas,

Al despertar te encontrabas envuelta en limón con sal. Pasaste horas al sol y después te dejaron en cloro toda la noche. Te metieron quince veces en la lavadora automática, pero las manchas con nada salían. Cansados te pusieron a secar sobre la grama y te guardaron sin planchar.

Cuando te compró, ya sabía que eras de segunda mano, pero no le importó porque tu adquisición no fue en el mercado de pulgas, sino en una tienda de la Gerechtigkeitsgasse y te empacaron en una elegante bolsa de mano, te necesitaba





# Camisa Blanca

para aquella ocasión tan especial en la que se reuniría toda su parentela a celebrar el cumpleaños del tío, el Sacerdote, hermano de tu padre.

Mi blancura cegaba tus propios ojos, hasta usaste lentes oscuros y los invitados comentaron que parecías una blanca paloma enviada del cielo y el productor de televisión, tu primo, te propuso trabajar en un anuncio de detergente y no te gusto la idea porque me querías sólo para vos...

¿Cuántas veces me usaste con los botones abiertos, con los botones cerrados, hasta el último del cuello, con el lazo rojo que se aprovechaba para tocarme, por fuera del pantalón, por dentro, ceñida por el fajón con las mangas largas o recogidas?

Una vez en el mar amarrada a tu cintura, después a tu cabeza para cubrirte del sol y como no llevabas toalla me usaste para secarte, espantaste a los mosquitos y en la madrugada fui tu cobija para el frío.

Una noche no me encontrabas, se te había olvidado que me tendiste en los alambres del huerto mientras cortabas icacos y los comías, sonó el teléfono, que parecía una alarma, y recibiste una llamada de una hora de aquel amigo iraní, que estaba superdotado y después la Zusa, el malasio, que me contabas manejaba muy bien el arte de cocinar con especias y por último la de tu peluquero que quería verte porque estaba deprimido y me dejaste toda la noche a la intemperie y pasó aquella desgracia innombrable... en la que dejé de ser blanca y sin manchas... En la mañana cuando fuiste a buscarme ya estaba sucia, tirada en el suelo. Desilusionado me regalaste a las mojas dominicas que recogían ropa para los pobres.

Hoy unas manos robustas abrieron la gaveta dejando entrar luz, buscaban afanosas revolviendo el interior, llegaron hasta la camisa, la sacaron, la sacudieron al aire y una potente voz exclamó: ¡Está blanca, hermosamente blanca! En seguida un muchacho viril se la probó, ajustó sus botones y contemplándose en el espejo sonrió.

Cubriendo su cuerpo he recordado el secreto que me regalo la naturaleza. El que no te dije porque no lo ibas a entender: "Cuando pasa la estación en la que el árbol da sus frutas las manchas desaparecen y la blancura vuelve a ser una vez mas radiante como el sol".

*Javier Antino*

## *El Coloso de Marusia No. 2*

...este insaciable apetito de belleza,  
de pasión y de amor,  
es el símbolo mismo de Grecia.

Henry Miller

Hoy los dioses se pusieron camisetas azules,  
prusia, cerúleo, cobalto, thalo,  
los colores del Mediterráneo cambiante y vario,  
ayer te dije que vi el crepúsculo en la Acrópolis,  
sentado en la roca de Pericles vi transformarse en oro  
los mármoles pentélicos,  
llameaban las columnas y los frisos  
sus rosas encendidos en llamas congeladas,  
los Propileos, el Erecteión, las Cariátides  
estallaban como una sinfonía de Mahler.  
Este crepúsculo ateniense es sólo tuyo,  
por él metí mis dedos en tus guedejas negras  
apreté tus nalgas y te hice gemir,  
abajo los muchachos tocaban sus guitarras,  
el canto subía trasegado entre ruidos de autos,  
rock lento,  
una balada larga y quejumbrosa  
enrollando sus espirales con nostalgia,  
ahora quiero oír tu corazón latiendo,  
mele e lac sub lingua tua  
leche y miel bajo tu lengua  
y en tu garganta un canto pronto y oportuno,  
desparramadas entre claros de roca las frondas de los olivos  
verdinegros, allí culean los muchachos,  
se hacen la paja y echan sus chorros de semen lácteo,  
se tiran algunos churros y se van,  
esta juventud dorada también gusta de higos y uvas blancas,  
desnudándose entregan sus sonrosados frutos,  
con gracia única enseñan sus pezones erectos,  
las vulvas y los muslos y los clitoris húmedos dispuestos,  
tienen el pan y la sal del mundo,  
el aroma solar de los limones en los huertos de Ática.  
ahora es tuyo este crepúsculo ateniense  
con su oro y su carne,  
la sangre y el sol que todavía reverbera y hace sonar las piedras  
al caer la noche, cuando se encienden las luces lejanas del Pireo  
y tus ojos refulgen con un fulgor de alas,  
otra vez tu olor me inunda, me invade y me penetra,  
suave embriaguez que no cesa  
y mantiene sus átomos vibrando en una sola cuerda,  
ayer, hoy y mañana se revuelven, se agitan y esparcen sus escamas  
de tiempo como el pez resbaloso girando el unírculo  
trayéndote y llevándote de Atenas a Managua,  
al rasgar el sirtaki y la guitarra  
suenan las canciones intensas melodías más plenas,  
los trémolos y arpegios se derraman  
soltando su olor anochecido entre tus ojos y mis labios  
guardando las palabras  
porque otra vez nadamos desnudos en sus aguas.

**David Ocón**

Managua, Marzo 1995

**Las mujeres de Klimt, mórvidas, lánguidas,** sumergidas en un éxtasis íntimo, plenamente concientes y perturbadas por el placer que presagian, y la atracción que irradian con fatalidad dulce y cruel.

Hay que detenerse en los párpados entrecerrados, en los labios húmedos, en la suave y larga curvatura de las caderas, en la turgencia de los brazos y los cuellos ebúrneos.

Nácar, sedas, tules, oros, vestidas y enjoyadas como reinas del antiguo Egipto, lámparas de Tiffany, cristalerías de Lalique, ornamentaciones Art Nouveau, música de Debussy.

Procediendo de las pinturas de Moreau, de la transparencia y la luz untosa, a la encarnación intensa, viva del empaste, el burilado, la incisión precisa de las líneas micénicas.

*Gustav Klimt*

*David Ocón*



# Otro golpe de dados:

## Mallarmé, Crítico de Arte



**Stephane Mallarmé** comparte con Baudelaire y Valéry, su padre e hijo espiritual respectivamente, el gusto por todas las artes: la música, la pintura, la escultura y las artes decorativas. Sin embargo, el lugar que ocupa la crítica de arte en su obra - esta obra trágicamente inacabada, más breve aún por su densidad de diamante - es mucho más restringida que en la de ambos escritores. Baudelaire figura entre los críticos de arte más importantes del siglo XIX en Francia y en el mundo. Valéry, por su parte, nos ha dejado una rica colección de reflexiones sobre las artes visuales. Uno podría publicar fácilmente bellos álbumes ilustrando *Baudelaire critique d'art* y *Ecrits sur l'art* de Valéry. Nada parecido en Mallarmé.

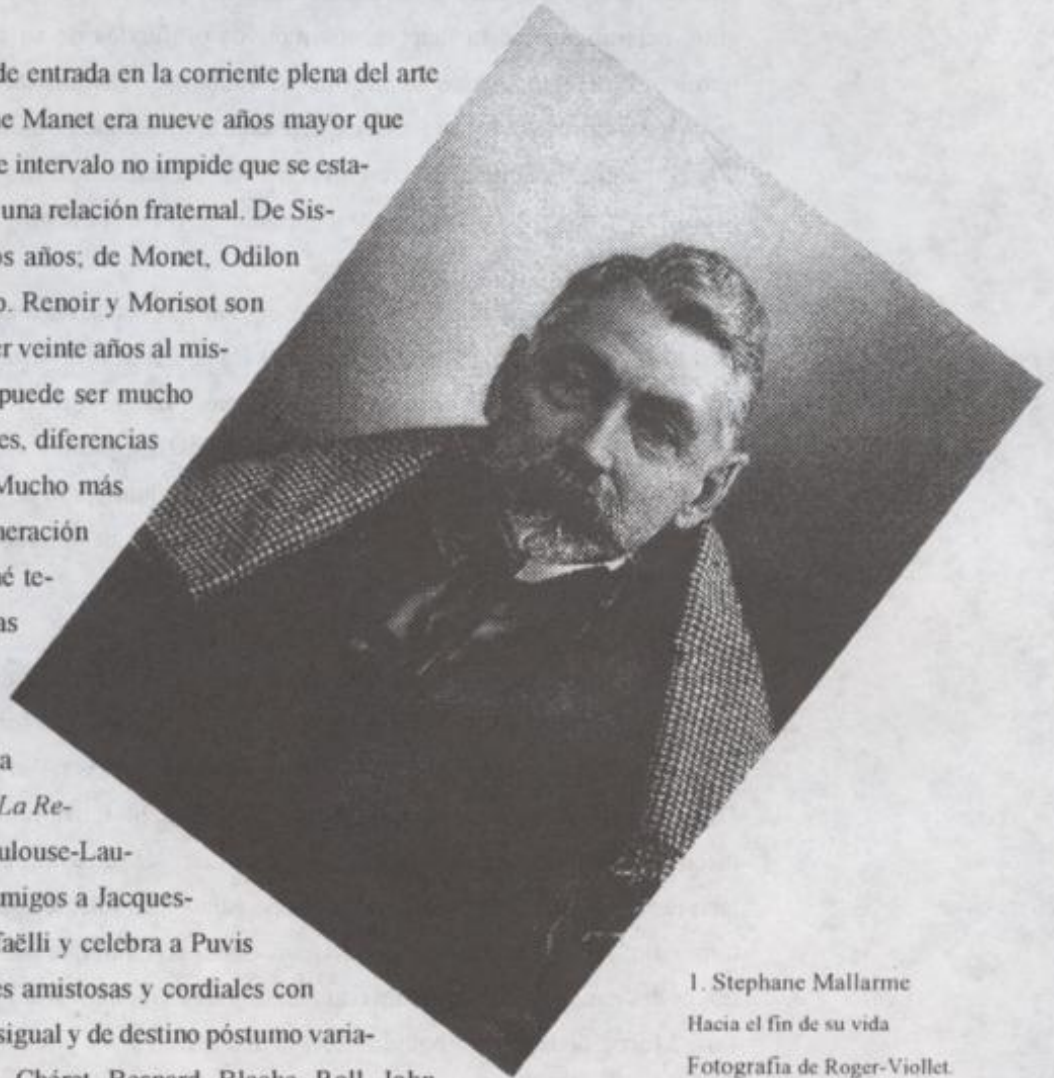
Si bien es cierto que Mallarmé seguía con asiduidad los Salones y exposiciones, nunca pensó--con pocas excepciones--en describirlos o juzgarlos en artículos o monografías. Una de esas excepciones es el prefacio que escribió para la exposición de Berthe Morisot en 1896. Otra, un artículo relativamente extenso sobre la pintura impresionista que apareció traducido en una revista inglesa. Uno tiene que buscar los comentarios sobre arte de Mallarmé en pequeñas notas —muchas de ellas publicadas anónimas—, en artículos que pasaron desapercibidos, o en su correspondencia con los artistas de su tiempo. Todos ellos reunidos no formarían un libro. Sin embargo, bastan para revelar en Mallarmé al conocedor enterado; respetuoso de los grandes representantes de una pintura más tradicional, cierto, pero dotado de un *coup d'œil* para discernir los verdaderos valores del futuro.

Innovador audaz él mismo, Mallarmé tuvo siempre una afinidad adivinatoria por todo aquello que fuera de vanguardia. Poseía, en su más alto grado, el espíritu de su época. En este particular, Mallarmé aventaja a Baudelaire y a Valéry. Baudelaire, a pesar de su gusto por la modernidad, y su exaltación por el "heroísmo de la vida moderna" celebró como al más grande pintor de su época a un artista de la generación anterior a la suya— Delacroix, cuya obra *La Barque de Dante* fue expuesta en el Salón de 1822, cuando Baudelaire tenía apenas un año. No voy a retomar aquí el reproche mal fundado que con frecuencia se le hace a Baudelaire de no haber reconocido el talento de Manet (Mallarmé le alabará justamente por haberle defendido); menos aun, el de no haber previsto el inminente surgimiento del Impresionismo y la aurora de una de las épocas más ricas de la pintura francesa. Un accidente histórico lo privó de una gran generación de pintores que le fuera contemporánea (es significativo, sin embargo, que Baudelaire haya simpatizado con Courbet, dos años mayor que él, a quien sin embargo se oponía diametralmente desde el punto de vista doctrinal.) Sus grandes admiraciones fueron dos artistas mucho mayores que él: Delacroix, nacido en 1799, y Constantin Guys, en 1805. Lo mismo ocurre con Valéry, que parece haber heredado de Mallarmé sus

admiraciones artísticas: Manet (nacido en 1832), Degas (1834), Berthe Morisot (1841). Valéry se manifiesta reticente con respecto al arte contemporáneo, al que condena en términos generosos, sin jamás discutir detalladamente artistas del siglo XX propiamente dicho.

Mallarmé, por el contrario, vivió de entrada en la corriente plena del arte de su tiempo. Si bien es cierto que Manet era nueve años mayor que él— Degas y Whistler ocho — este intervalo no impide que se establezca entre el poeta y los pintores una relación fraternal. De Sisley y Cézanne sólo lo separan dos años; de Monet, Odilon Redon, Rodin y Zola uno tan sólo. Renoir y Morisot son sus contemporáneos exactos. Tener veinte años al mismo tiempo crea un vínculo que puede ser mucho más fuerte que querellas doctrinales, diferencias de oficio o modos de expresión. Mucho más difícil es comprender a una generación más joven. Sin embargo, Mallarmé tenía el espíritu abierto a las nuevas experiencias. Así, saluda el genio de Van Gogh, trabaja activamente en favor de Gauguin, deplora la muerte de Seurat. En el círculo de *La Revue Blanche* conoce y estima a Toulouse-Lautrec y Vuillard. Cuenta entre sus amigos a Jacques-Emile Blanche. Colabora con Raffaëlli y celebra a Puvis de Chavannes. Establece relaciones amistosas y cordiales con una cantidad de artistas de valor desigual y de destino póstumo variado como Mary Cassatt, Anquetin, Chéret, Besnard, Blache, Roll, John Lewis Brown. Muchas de estas relaciones, documentadas en *billets* y cartas, pertenecen al dominio anecdótico (intercambio de invitaciones, votos de año nuevo, trámites con las autoridades para la compra de cuadros a título honorífico o algunas veces de caridad). Su cantidad, sin embargo, es impresionante y nos ayuda a comprender por un lado el importante rol que Mallarmé jugaba en la vida artística de su tiempo; y por otro, el lugar considerable que las artes y los artistas ocupaban en la vida del poeta.

Los artistas buscaban su compañía y conversación porque con él se sentían comprendidos. Que fueron comprendidos en verdad, uno puede confirmar al leer algunas de sus cartas. Ve en Van Gogh a "unos de los raros". En la exposición de los



1. Stéphane Mallarmé  
Hacia el fin de su vida  
Fotografía de Roger-Viollet.



cuadros que Gauguin trajo de Tahiti Mallarmé afirma: "Nunca he visto tanto misterio en tanta alegría!" Mallarmé había propiciado el retorno de Gauguin a Tahiti al momento de la venta de febrero de 1891, obteniendo de Octave Mirbeau resonantes artículos en el *Echo de Paris* y aun en el filisteo y reticente *Figaro*. Al escribir a Mirbeau, Mallarmé había insistido en la voluntad de renovación de Gauguin, aclarando de esta manera, los motivos profundos de su recurso al primitivismo. Mirbeau retomará casi textualmente las palabras de Mallarmé: "Este artista raro, a quien, yo creo, pocas torturas le han sido ahorradas en París, experimenta la necesidad de concentrarse en el aislamiento, casi en el salvajismo. Este artista quiere volver a Tahiti, donde construirá su choza y vivirá entre lo que allá dejó de sí mismo. Allá volverá a trabajar, allá se volverá a sentir."

Mallarmé le pide a Mirbeau "un artículo, no sobre la venta, nada de comercial; uno más bien que llame la atención sobre el extraño caso de este tráfuga de la civilización. Y quien mejor que usted podría hacerlo, en el *Figaro*, una de estas mañanas... La aventura es emocionante." Mallarmé recogerá su pensamiento en fórmulas más densas en el *toast* que pronunciara en la despedida ofrecida a Gauguin: "Señores, bebamos por el retorno de Paul Gauguin; pero no sin antes expresar nuestra admiración por esta conciencia soberbia que, en el pináculo de su talento, lo exila en la lejanía y en sí mismo."

En la correspondencia que mantuvo con Monet, las cartas del pintor son mucho más numerosas que las de Mallarmé. Aun así Mallarmé nos deja repetidamente en fórmulas lapidarias, una apreciación aguda y penetrante de las obras de Monet que acababa de ver. Así para los *Dix Marines d'Antibes* de 1888: "Salgo maravillado de [ver] su trabajo de este invierno; hace mucho tiempo que pongo lo que usted hace por encima de lo demás, pero creo que está usted en su más bella hora. Ah!, como le gustaba repetir al pobre Edouard: Monet tiene genio". Lo mismo sobre los *Meules*: "Usted me ha deslumbrado recientemente con estas *Meules*, Monet, tanto que me sorprende mirando los campos a través del recuerdo de su pintura o al menos ellas se imponen sobre mí de esa manera." En una ocasión, Monet, no habiendo podido hacer la ilustración de un poema en prosa *La Gloire* que había prometido al poeta para sus *Pages*, ofrece a Mallarmé un cuadro. Es durante una tarde pasada en Giverny, en compañía de Berthe Morisot, que Mallarmé recibe este regalo: "No osando escoger su cuadro preferido, es empujado a él por Berthe Morisot, un paisaje de la región de Giverny donde uno ve el humo de un tren. Mallarmé retornó radiante, con el cuadro en sus rodillas: "Una cosa de la cual me siento dichoso, dijo en el carruaje, es de vivir en la misma época que Monet." Una semana después agradece a Monet: "Uno no interrumpe a un hombre en trance de alegría parecido al que me causa la contemplación de su cuadro, mi querido Monet. Me sumerjo en este deslumbramiento y mido mi salud espiritual por el hecho de verle más o menos, según mis horas. La primera noche apenas pude dormir de verlo, y en el carruaje, Madame Manet estaba mortificada al ver que yo temía que las cabriolas del caballo, en medio del ruido de la fiesta, tan solo desde el punto de vista de mi cuadro"

Gustavo Geffroy nos refiere una palabra significativa de Mallarmé sobre este cuadro: "Había en casa de Mallarmé un cuadro de Monet, un paisaje como entrevisto, y sin embargo, de una precisión deliciosa; un meandro, un arabesco de agua a través de la campiña que Mallarmé comparaba a la sonrisa de la Gioconda."

Cosa curiosa: hay muy poco sobre pintura en la voluminosa correspondencia intercambiada entre Whistler y Mallarmé, salvo en un plano puramente exterior. En ella uno ve sobre todo a Mallarmé avalando las querellas del irascible pintor o favoreciendo sus ambiciones. Le agradece el envío de una litografía titulada *The Dancing Girl*: "Qué maravilla! Y sin embargo, no sé si la alegría de lanzar mis ojos sobre ella, colgada en la pared de la pequeña sala que usted conoce, me viene del detalle exquisito o de la belleza de su obra, la que porta a doble título la firma de Whistler" Se entusiasma a propósito de otra litografía, reproducida en *The Whirlwind*, donde él también publicaría su *Billet à Whistler*. Se trata de *Chapeau à ailes* (Lam. 2): "La litografía me encanta, usted la trata con una maestría absoluta, al primer intento, como el agua fuerte: y qué diseño, mi querido Whistler! Mordaz y elegante, de un encanto supremo. Gracias." Sobre su retrato (otra litografía) (Lam 3) que aparece en el frontispicio a su "florilegio" *Vers et prose*, no dirá más que una frase, pero decisiva: "Este retrato es una maravilla, la única cosa que ha sido jamás hecha delante de mí, y que me hace sonreír". Finalmente, y en relación al retrato que Whistler hizo de la hija del poeta, Mallarmé le escribe desde Valvins: "Geneviève tiene prisa de volver al lado de su imagen; ella se siente bella y cautiva. Qué magnificencia, Whistler, y también el buen afecto de haberse adelantado con esta maravilla a un deseo secreto!" Poca cosa en suma, y sin embargo, la triple mención de la palabra "maravilla" resume la actitud constante de Mallarmé hacia el pintor.

Mallarmé grabara una imagen penetrante de Whistler para sus *Portraits du prochain siècle*, subrayando el contraste entre el hombre y la obra y definiendo con sutileza lo que les unía: "el encantador de una obra de misterio cerrado como la perfección". El artista es evocado en su aspecto físico y moral, como "un señor raro, con algo de príncipe, artista decididamente", con su "estatura, pequeña al que así la quiere ver, altiva, igualando la cabeza atormentada" y su "furia de bravura", el hombre parecido al dragón tutelar de la obra que "juega



2. James Abbott McNeill Whistler.  
*Sombbrero de Ala.*. Litografía.

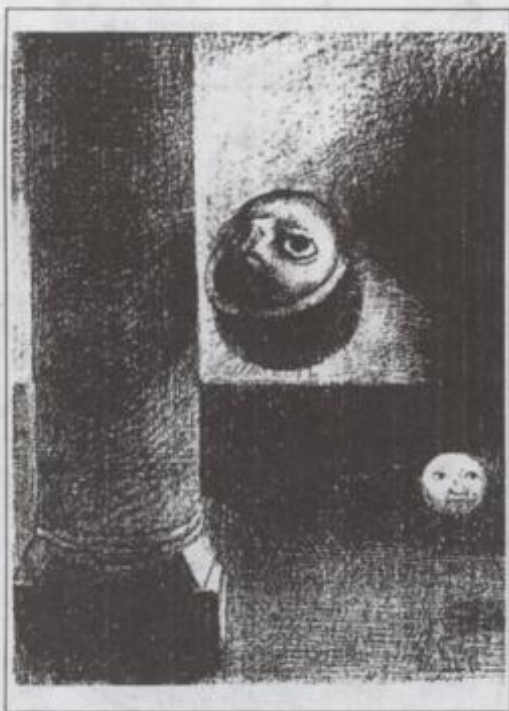


3. James Abbott McNeill Whistler.  
*Retrato de Stéphane Mallarmé*. 1892.

al milagro y niega el signatario". La frase final resume el pensamiento de Mallarmé en una síntesis analógica uniendo el aspecto exterior y la disposición moral de Whistler:

*Cette discrétion affinée en douceur, aux loisirs, composant le maintien, pour peu, sans rien perdre de grâce, éclate en le vital sarcasme qu'aggrave l'habit noir ice au miroitement de linge comme siffle le rire et présente, à des contemporains devant l'exception d'art souveraine, ce que juste, de l'auteur, euxdoivent connaître, le ténébreux d'autant qu'apparu gardien d'un génie, auprès comme Dragon, guerroyant, exultant, précieux, mondain"*

La relaciones entre Berthe Morisot y Mallarmé son de la misma naturaleza que las de Mallarmé y Whistler. Es de viva voz que Mallarmé hablaba de su arte a sus amigos pintores, que él veía cotidianamente. Aquí de nuevo nos encontramos con una nutrida correspondencia que no contiene más que unas pocas alusiones precisas a la pintura de Morisot. El prefacio que Mallarmé redactó para el catálogo de la exposición retrospectiva de obras de Morisot, si bien, más desarrollado que el retrato en miniatura de Whistler, es aun breve y denso. En él, el poeta hace igualmente la síntesis de la persona física y moral del artista y de su obra. Poema en prosa que desafía todo análisis y comentario, desde la evocación inicial de "Tantos cuadros brillantes, aquí, exactos, espontáneos" hasta aquella otra de "figura de raza," en la vida, que porta un "encanto extraordinario": el nombre de Berthe Morisot, "cordial y burlón", intimidante al punto de sugerir a Mallarmé la audacia de "medusa amistosa", hasta esos pasajes donde el impresionismo literario se iguala al pictórico:



Odilon Redon. *Hay también seres embrionarios.* (H. A. Goya), 1875. Litografía.

*Toujours, délicieusement, aux manifestations pourchassées de l'Impressionnisme — la source, en peinture, vive — un panneau... limpide, frissonnant empaumait à des carnations, à des vergers, à des ciels, à toute la légèreté du métier avec une pointe du XVIIIe siècle exaltée de présent, la critique, attendrie pour quelque chose de moins péremptoire que l'entourage et d'élyséennement savoureux...*

Mallarmé se interrumpe para señalar el error de esta interpretación, y propone una analogía sutil entre el vidrio protector de un cuadro y el arte magistral de un pintor: el vidrio es transparente sólo para aquellos que comprenden:

*Toute maîtrise jette un froid: ou la poudre fragile du coloris se défend par une vitre, divination pour certains*

Mallarmé, uno de los *certaines*, traza para nosotros este "espectáculo de encantamiento moderno" por una magia congénere:



*Loin ou dès la croisée qui prépare à l'extérieur et maintient, dans une attente verte d'Hespérides aux simples oranges et parmi la brique rose d'Eldorados, tout à coup l'irruption à quelque carafe, éblouissement du jour, tandis que multicolore il se propage en perses et en tapis réjouis, le génie, distillateur de la Crise, où cesse l'étincelle des chimères au mobilier, est, d'abord, d'un peintre. Poétiser, par art plastique, moyen de prestiges directs, semble, sans intervention, le fait de l'ambiance éveillant aux surfaces leur lumineux secret: ou la riche analyse, chastement pour la restaurer, de la vie, selon une alchimie-- mobilité et illusion. Nul, éclairage, intrus, de rêves; mais supprimés, par contre, les aspects commun ou professionnel.*

Mallarmé resume la esencia del arte de Berthe Morisot en una última evocación a uno de sus temas predilectos:

*Féerie, oui, quotidienne-- sans distance, par l'inspiration, plus que le plein air enflant un glissement, le matin ou après-midi, de cygnes à nous; ni auj-delà que ne s'acclimante, des ailes détournée et de tous paradis, l'enthousiste innéité de la jeunesse dans une profondeur de journée.*

Mallarmé concluye situando a Berthe Morisot entre los grandes pintores de su tiempo y afirma que "su obra, completa... se une, exquisitamente, a la historia de la pintura de este siglo".

Hasta aquí, no hemos tenido un ejemplo en el que Mallarmé comente en detalle un cuadro específico. Odilon Redon le inspira descripciones y evocaciones precisas en una serie de cartas a quien no le dedicó artículo alguno, a pesar de la simpatía profunda y estrecha afinidad que existía entre ambos hombres y sus obras. Estas descripciones, como J. Seults ha demostrado en un estudio penetrante y profundo, iban más allá de las intenciones de Redon, como en el caso de los comentarios que Mallarmé consagra a dos litografías pertenecientes a la segunda serie inspirada a Redon por la *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert.



5. Odilon Redon. *Un loco en un paisaje sombrío*. (Homenaje a Goya). 1875. Litografía.



6. Odilon Redon. *Un loco en un paisaje sombrío*. (Homenaje a Goya), 1885. Litografía.



Odilon Redon. *La flor de pantano, una cabeza humana y triste*. (H. a Goya), 1885. Litografía.

A veces Mallarmé se limitaba a una evocación general de las obras de su amigo, como el caso del álbum *Songes*: "Usted agita en nuestros silencios el plumaje del Sueño y de la Noche. Todo en este álbum me fascina, y sobre todo que sea personal, salido de sus *Songes*: la invención tiene profundidades, al igual que ciertos negros. Oh litografía y demonio. Y usted lo sabe, Redon, yo envidio sus leyendas"

Hay sin embargo una carta, la primera, en la que Mallarmé comenta con amplitud, si no con precisión, cada una de las seis litografías que constituyen el álbum *Hommage à Goya*. Podemos notar aquí nuevamente que la imaginación del poeta lo lleva más lejos de las intenciones de Redon atribuyéndole a éste sus propias obsesiones. He aquí la otra cara de Mallarmé, su rostro vuelto precisamente hacia el Sueño. Más que una página de crítica de arte, hace falta ver aquí, una serie de poemas en prosa sobre temas sugeridos al poeta por el artista. Mallarmé no sigue el orden de Redon, sino el de una progresión que nos lleva hasta el corazón de sus ambiciones más secretas: la búsqueda de un "misterio que él sabe inexistente" pero que si existiera, "habría sido la Verdad". Esa búsqueda es simbolizada por varios personajes, sobre todo el "gran Mago inconsolable" y el "extraño malabarista". "La diosa de lo Inteligible" que es rechazada, porque ella "nos viene desafortunadamente de una pesadilla", es un sueño que Mallarmé ahora acepta y exalta. Uno ve aquí el aspecto nocturno y trágico de "ese país" luminoso que, en la *Prose pour des Esseintes*, "no existía" y que sin embargo seguía siendo el único habitable para "un hombre al sueño habituado". Que el lector juzgue él mismo, comparando el texto de Mallarmé con las litografías y leyendas de Redon (Lam 4-9). Las descripciones de Mellerio, en su sobriedad, pueden servir de punto de comparación o de control: "Cómo me mimas! Y cómo se adelanta a uno de mis deseos: el mirar detenidamente una de sus obras. Por dos días he ojeado esta extraordinaria serie de litografías, sin agotar la impresión de ninguna de ellas: tan lejos llega la sinceridad en la visión, no menos el poder de evocarla en otros. Una simpatía misteriosa le ha hecho retratar en este delicioso ermitaño loco, al pobre hombre que del fondo de mi alma yo quisiera ser. Colgaré este dibujo en alguna pared de mi memoria, para ser capaz de juzgar los otros en una forma más desinteresada.

La cabeza de Sueño, esta flor de pantano, ilumina con una claridad por ella sola conocida y a nadie dicha el trágico farol de la existencia ordinaria. El estudio de la mujer que usted llama tan justamente la Diosa de lo Inlegible, nos viene lamentablemente de una pesadilla; mas, mi admiración va directamente al gran Mago inconsolable, al obstinado buscador de un misterio que él sabe inexistente, pero que perseguirá para siempre, precisamente por esa razón, con el duelo de su lucida desesperación, porque tal misterio hubiera sido la Verdad. Yo no sé de un dibujo que comunique tanto del miedo intelectual y de la simpatía horrorosa como ese grandioso rostro. Mi otro preferido es, en el mismo orden de sueños salomónicos, ese "extraño malabarista" del espíritu devastado por la maravilla, en el sentido profundo de la palabra, que él ha alcanzado, y que ha sufrido tanto en el triunfo de su sabio resultado. También adoro su leyenda de una o dos palabras, pero de una justeza que muestra hasta que punto usted penetra en el arcano de su sujeto."

Nosotros podremos impugnar la fidelidad de estas interpretaciones, pero para Redon, Mallarmé era "un aliado artístico de una seguridad absoluta". Su muerte le afectó terriblemente.

Pero el artista que Mallarmé comenta con la mayor abundancia, y quizás, con la mayor pertinencia desde el punto de vista de la crítica de arte, es Manet. Mallarmé escribe un artículo vindicativo "El Jurado de Pintura de 1874 y Manet," cuando este jurado rechaza dos de los tres cuadros enviados por el pintor. Consagra a Manet tres de las más importantes notas que envía entre 1875 y 1876 a el *Athenaeum* de Londres para ser publicadas en la columna "Fine Art Gossip." También envía a otra revista inglesa, *The Art Monthly Review*, en su número del 30 de septiembre de 1876, un artículo substancial sobre "Los Impresionistas y Eduard Manet." Finalmente le consagra, como a Whistler y Edgar Poe, uno de sus *Portraits du prochain siècle* de 1894.

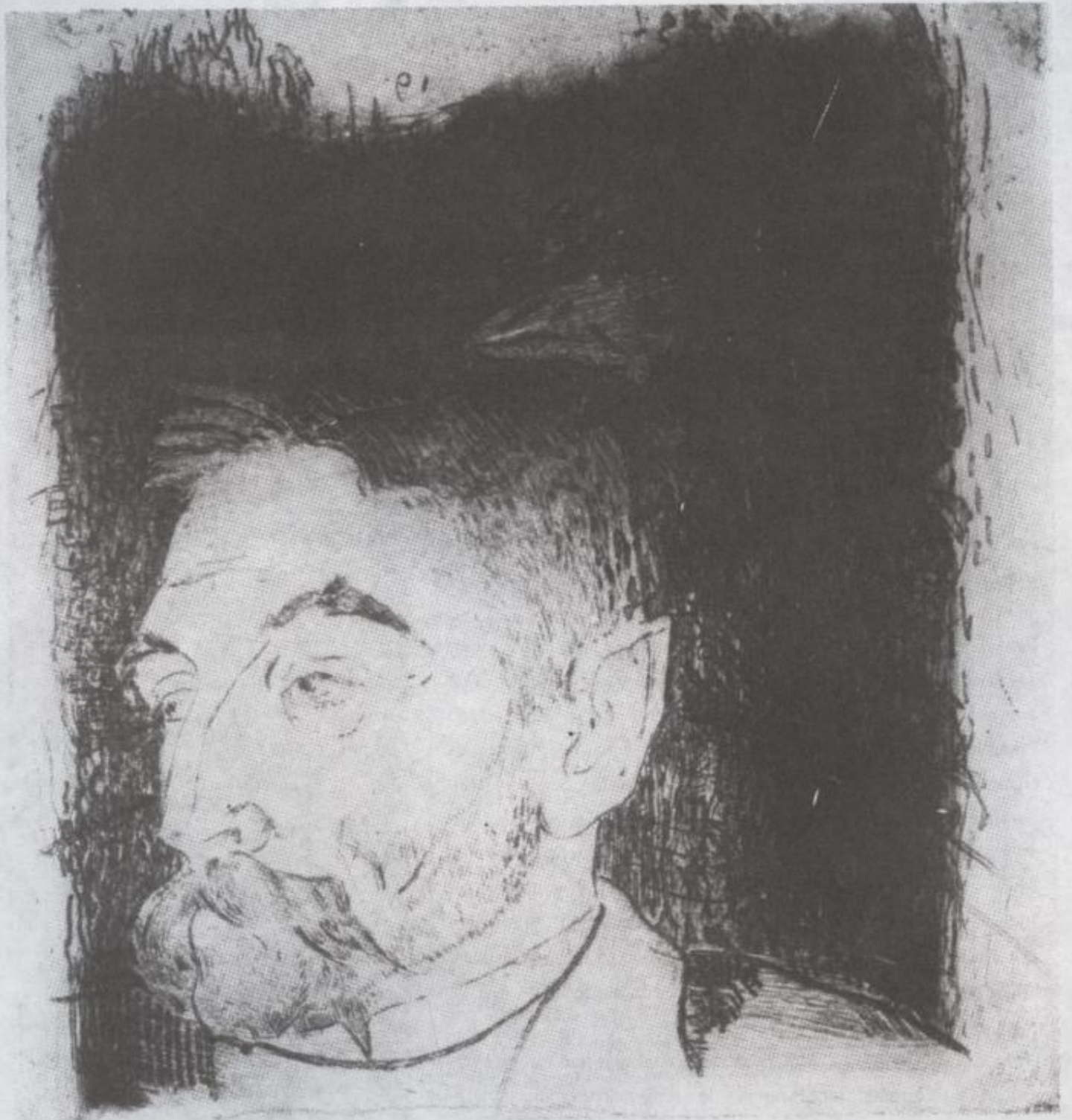
De todos estos escritos, el artículo de 1876 es el más rico y el más significativo. El original francés no ha sido encontrado; la traducción inglesa, a pesar del juicio generoso de Mallarmé ("a pesar de algunas contradicciones fáciles de corregir--esto entre usted y yo-- su excelente traducción hace honor a mi prosa, y la hace pasable"), nos deja necesariamente insatisfechos en lo que concierne a la expresión. Pero parece que Mallarmé había adoptado un estilo relativamente simple, si



8. Odilon Redon. *El extraño malabarista*. 1885.



9. Odilon Redon. *En mi sueño, yo vi en el cielo un rostro de misterio*.



PAUL GAUGUIN Retrato de Stéphane Mallarmé (detalle), 1891 *aguafuerte* 18.5 × 14.5 cm.  
*Londres, British Museum, et al.*

lo comparamos al estilo netamente experimental que había empleado dos meses antes en su *Préface à "Vathek"*. El fondo del artículo revela una crítica enterada, admirablemente al corriente del movimiento artístico de su tiempo.

Mallarmé parte del surgimiento del Realismo de Courbet (que sitúa un poco tardíamente en 1860) hasta llegar al momento en el que escribe (1876), cuando el Impresionismo, que había recibido su nombre en 1874, se liberaba e imponía como el movimiento dominante. Al comienzo del estudio, Mallarmé rinde homenaje a Baudelaire y Zola, primeros defensores de Manet. El artículo trata sobre todo de Manet, tal como éste existía en 1876, como el pintor de la vida contemporánea, como el pintor del "*plein air*"; sin embargo, Mallarmé nos recuerda su comienzo con Couture, la influencia de Velázquez y los pintores flamencos; evoca la Olimpia y subraya su inspiración baudelairiana; señala la búsqueda de la verdad que este desnudo tan poco tradicional o convencional representaba. Rechaza el reproche superficial que alegaba que Manet pintaba "antes la fealdad, y ahora la vulgaridad". Recuerda los grandes cuadros que trazan el desarrollo de Manet hasta *Linge*, que acababa de ser rechazada del Salon de 1876. Los describe como "un repertorio completo y definitivo de todas las ideas actuales y de sus medios de ejecución." Describe el taller de Manet, descripción muy interesante que retomara veinte años después al evocar a Manet en sus *Portraits du prochain siècle*. Mallarmé no se limita a escribir sobre Manet. Pasa revista por todos los pintores impresionistas: Monet, Sisley, Pissarro, Degas, Berthe Morisot, Renoir, consagrando al arte de cada uno, una viñeta evocadora. Cita a Eva Gonzalés como una alumna de Manet; nombra a Whistler como aliado del grupo; y menciona a Cézanne ("El intrépido señor Césane", nombre tomado sin duda oralmente) por haber empujada aún más lejos las tentativas y los esfuerzos diversos del grupo. Saluda a su amigo Henri Régnault y sus "audaces efectos decorativos." Menciona a Gustave Moreau y a Puvis de Chavannes como grandes talentos. Cita a Fantin-Latour y a Chintreuil como influenciados por Manet sin pertenecer a la escuela impresionista. Concluye afirmando que el Impresionismo es el principal y verdadero movimiento de la pintura contemporánea y lo compara al advenimiento de la democracia, afirmando que "la participación de un pueblo hasta ahora ignorante en la vida política de Francia es un hecho social que honrará todo el fin del siglo XIX" y termina con una definición del Impresionismo, que intenta "no imitar la naturaleza, sino recrearla pincelada a pincelada". Mallarmé hace hablar al pintor impresionista en una magnífica prosopopeya, cuya conclusión reproducimos:

*Dejo la solidez tangible y masiva a un mejor exponente: la escultura. Me contento con reflexionar sobre el claro y durable espejo de la pintura, aquel que vive perpetuamente a pesar de morir a cada instante, aquel que solo existe por el proposito de la Idea, y que en mi dominio constituye el unico merito autentico y seguro de la naturaleza -- el Aspecto. Es de ella, cuando al final de la epoca de sueños, al ser tirado rudamente al frente de la realidad, que he tomado aquello perteneciente a mi arte, una original y exacta percepcion que distingue para si las cosas que percibe con la fija mirada de una vision restaurada a su mas simple perfeccion.*

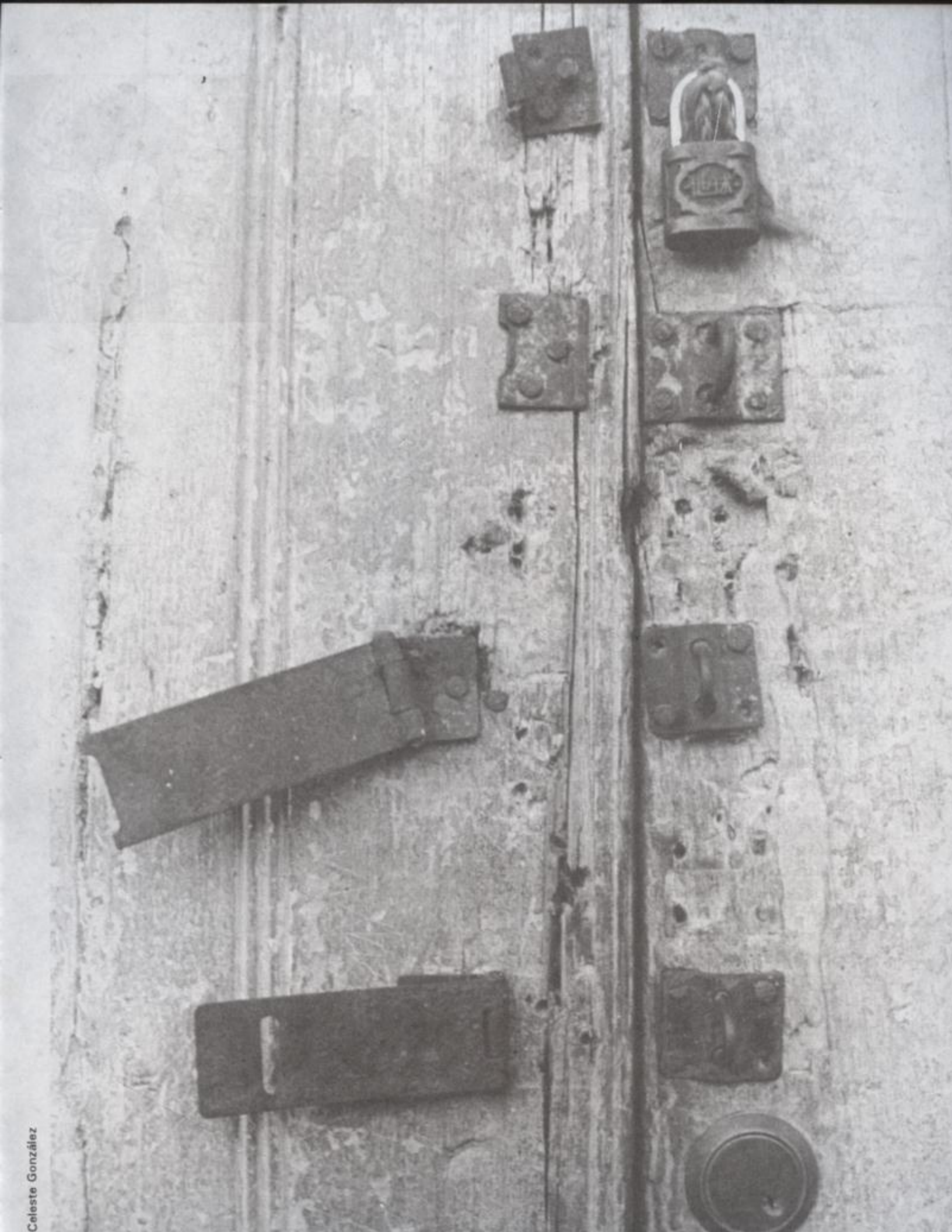
Baudelaire en 1846, y Mallarmé en 1876, tenían cada uno veinticinco años. Así, a treinta años de distancia—el espacio de una generación— el autor de "Los Impresionista y Edouard Manet" se convertía, en el dominio de la crítica de arte, como en el de la poesía, en el relevo del autor del *Salon de 1846*, de aquel al que él llamaba "nuestro gran poeta: Charles Baudelaire".



**Lloyd James Austin.** Trad: Carlos Burdeler

La Isla de Whigt

yo era como aquella chica de la Isla de Whigt  
 -el poema no estaba terminado  
 era el centro del poema lo que nunca estaba terminado-  
 ella había buscado  
 desesperadamente  
 ese indicio de la arboladura,  
 había buscado  
 hasta no tener respuestas ni preguntas  
 y ser lo mismo que cualquiera  
 bajo esa indiferencia de la materia  
 a su necesidad el yo se agrieta  
 (un yo criminal y lúdico que la abraza  
 a través de los pastos ocres y resechos del verano).  
 ella había buscado la infinitud azul del universo en el ser  
 -lo que dicen gira en torno a sus primeros años  
 cuando el padre murió sin haber tenido demasiado  
 conocimiento del poema-.  
 sé que esta mentira que ha buscado  
 obtiene algún sentido al derretirse  
 en sus ojos oscuros. ha buscado el abrupto sentido del sentir  
 que la rodea  
 (un poema es lo justo, lo exacto, lo irrepetible,  
 dentro del caos que ella intenta ordenar y ser)  
 y lo ha ordenado para que el poema no sea necesario.  
 despojada del poema y de mí  
 va buscando, con su pasión de perseguir  
 la dualidad: ha perdido, ha buscado.  
 ha contrapuesto animales antagónicos que han venido a morir  
 bajo mi aparente neutralidad de especie,  
 un gato, un pez, un pájaro. Sólo provocaciones  
 -te digo que los mires-  
 para hallar otra cosa entre esa línea demoledora de las formas  
 que chocan al sentir su resonancia  
 -también aquí se trata del paso del tiempo,  
 de la travesía del mar por el poema-,  
 a donde ellos iban, los poemas no habían llegado todavía.  
 yo era como aquella chica de la Isla de Whigt,  
 había buscado en lo advenedizo  
 la fuga y la permanencia de lo fijo y me hallo  
 dispuesta a compartir con ella a través de la tachaduras  
 si el poema había alguna vez existido materialmente,  
 si había sido escrito ese papel  
 para conservar el lugar de una espera.





dos veces son el mínimo

dos veces son el mínimo de vida de ser.  
aquí media luz; afuera, la mañana.  
miro por la abertura de la media negra  
que hace un ángulo exacto con mi pie que está  
arriba. un mundo que me interesa  
aparece por la cicatriz; un deseo que me interesa  
rehusando la prudencia.  
los ruidos bajo el sol entrada la mañana.  
por la abertura en triángulo del muslo hasta el pie en tu boca  
hay un canal.  
la total ausencia de intención de este día,  
un día en que uno se expone y luego enferma.  
un día formando un gran arco entre el dedo que roza  
el labio y la medida.  
dos veces son el mínimo de confianza  
para lograr la ilusión. yo, al amanecer,  
estaba junto a la ventana (era la única imagen  
en la que podría refugiarme) me acercaba para no llegar  
y estar convencida -nunca reafirmada-  
"como si, para mí, tú, la otra, te abrieras, o te rompieras,  
del modo más suave contra el alféizar.  
(las palabras siempre son de algún otro, se prestan  
para consolar a la sensación que  
viene de allá afuera, incontrolable) otra cosa  
es lo que yo hago con ellas aquí adentro:  
las caliento escuchando bien un sonido que me revela la tonalidad  
de lo que expongo (una ilusión) de ser aquella  
que algo vio en el triángulo cuya cúspide es tu boca  
aborriendo también de la sustancia.  
yo sólo me aproximaba a la ventana  
-escritora nómada- que mira con devoción  
en vez de coger a ciegas (la primera vez) sabe que  
dos veces son el mínimo de vida de ser.  
júrame que no saldremos



perdí una palabra

"... perdí una palabra que me buscaba...  
una palabra en la que de buen grado te perdí"  
P.Celán

la palabra con la que uno camina se adelanta  
a lo que uno camina. y uno ya es esa palabra  
con una braza por delante a lo que viene detrás  
que es el cuerpo... un volumen, un ademán,  
aislado de su palabra que le abre paso sin que pierda el sentido  
de ocupar el lugar de la palabra. una fortificación.  
esta mañana ella me despertó  
antes de mover los dedos, las pestañas, la brisa para sofocar  
mi huevo y su luminosidad; para saciar un poco  
mi hambre de adelantarme a mí, retrocediendo,  
sin encontrar un cuerpo que soporte su majestuosidad,  
el derroche de sílabas repletas de labios  
en el éter de pronunciar la redondez que habla del contorno  
y provoca al fin esa palabra. ( porque el gato tiene  
dieciséis mutilaciones de palabras y su sonido  
habla también de la palabra que perdí  
-la que me buscaba dentro de una marea de lenguajes-  
y hubiera probado con lo que tengo en la garganta hasta reventar,  
con lo que tengo en la mente como prueba de Dios,  
hasta calcinar su voz junto al sonido y fundirlo  
en algo que te convenza. en una palabra. allá, donde estás,  
cómo te mueves sin una cuerda, sin una fibra,  
que te sujete?



reina maría rodríguez

## Rubén Darío en smoking manchado con saliva de ajenjo



En sus poemas el tiempo ha destruido las contingencias y esboza la reciedumbre de la más insignificante piedra hilozoísta que pasa a sus reorganizaciones, a sus nuevos agrupamientos con un destello de pez que sorprende. Poco nos importa que esbozara está u otra actitud, que nos dijera que la poesía americana está no en lo presente, sino en el gran Moctezuma, pero lo que cuenta es que dice el Moctezuma de la silla de oro. Es más que una frase, más que una actitud, más que un programa poético, es una silla de oro. Es la misma silla o los zapatos de Van Gogh, son los pies en primer plano del Cristo de Mantegna. Es un punto de reducción alrededor del cual se organizan lunas y constelaciones. Punto volante en el lince de cada palabra, donde las sentencias como constelaciones pitagóricas se agrupan. Darío resiste en muchas ocasiones esa prueba de imán, de punto que vuela y de animal carbunco.

Recuerdo dos versos de Darío: "anoche soñé que era un hondero mallorquín" y "el cielo estaba azul y yo estaba desnudo", que me ha hecho pensar siempre en el placentario cielo estrellado americano. Me parecía como si se agrandase el indio chorotega y se le amputasen las finas manos de marqués. Su retrato de indio chorotega en la eternidad, brazos y pies cruzados, crece incesantemente mientras bisbisea las constelaciones. Serpientes de inmensa boca absorbente, tortugas paridoras, salamandras con un grano de carbón diamante, rodean al ídolo. Es displicente y continuo, trágicamente banal, vegetativamente vaporoso, y renueva sus carbones. Es la persona creadora y en su cama de paja o de cabellos de ángel, dicta sus sentencias. Tiene la bondad de un dios del maíz. Su cuerpo se hincha fatalmente, oye y no oye, es una divinidad paridora, su roce engendra en la hoja rosada, o ídolo inerte abandonado en un desván crece en la memoria ancestral que se prolonga en las raíces de la mandrágora.

Mi generación, entre otras de sus características, fue anti-Darío. Pero llega siempre el momento de la *tristitia caducitatis*, en que Ulises relata las llamaradas de Ilión, cubierto con la piel de cabra. Es el momento en que nos detenemos en el *Ved, llegan, saltan*, de Heredia. *La sombra de sus amigos y las damas del colegio*, de Zenea. Le prestamos oído a Casal; *siento sumido en mortal calma / vagos dolores en los músculos*. Nos ronda, nos asedia, un ritornelo, un estribillo, un ritmo, el cuco del reloj en la baladilla, es esperado con ansia nocturna. "Todo es hermoso y constante, / todo es música y



razón."; comenzamos a saber en Martí qué es la sabiduría poética, que por ahí anduvo Pitágoras, el del muslo de oro. Sabemos que eso lo mismo podía haber sido dicho por Laotsé, en el siglo V antes de Cristo, por el esoterismo egipcio babilónico o por un habanero finisecular. Comenzamos a reconciliarnos con lo nuestro, que es lo que más conocemos. Con Hispanoamérica, que es lo que conocemos después y por último llegamos a los grandes gemidos pascalianos, poco antes de morir, pidiendo reconciliación total y dulce. Nuestra reacción generacional se va trocando en una acción comprensiva y la sabiduría de raíz poética, generadora, creadora, es la única que estamos dispuestos a tolerar.

A hora vamos sabiendo que el desbravarse de Darío se debió en parte al folklore español, a su refranero, a su cancionero, al acento de Unamuno y Antonio Machado. Pero había también una reacción contra el americano, el innovador, el dueño de la palabra nueva, el que llegó primero, el que aprendió mejor, el incandescente verbal y el cínico primordial.

Sus versos más decaídos ofrecen la misma sorpresa fragmentados, *los cascos que hieren la tierra*, donde de uno de sus poemas que ya no nos gusta, se escapa de pronto ese verso de infinita sugerencia, de potencia lateral como en el pez. Como en otro de sus poemas más resistentes frente al tiempo, salta el verso sorprendente: *De lejos forman son de torrente que cae*. Raro es en sus poemas más significativos o en otros más titubeantes, que no exhale la configuración de la energía, un reflejo misterioso, como el niño que iguala el pájaro con el pez. Es decir, siempre nos regala esas proliferaciones, esas reconstrucciones que nos permitimos en torno a un clavo de oro o a una cerradura de castillo hechizado.

No importa que a veces le sorprendamos la malicia, mezclando el paño fino con el harapo. Si mira una medalla, Rupto de Deyanira, con análogo motivo nace ya en su verso: *Mi espalda aún guarda el dulce perfume de la bella*. Nada le importa la prioridad, comprende que todo tiene su dueño y que es imprescindible el raptó. Su *Papemor, ave rara*, creemos de pronto que ha nacido de alguna estruendosa selva americana. Pero no, ha nacido del glosario de Plowert: *Papemor, oiseaux fabulex*. Sabemos que la diferencia es pequeña, que ha quedado prendido de una sonajera, ¿por qué increparlo si los mejores han trabajado siempre así? El bulbul lo trajeron los románticos viajeros del Oriente y Darío lo hizo americano. Hay muchas maneras de ser americano y sólo una de estar cerca de lo que Yeats llama la región central del fuego. Darío no siempre tocó ese fuego, pero se solazó en la escalera de oro.



Se ha afirmado que todo el arte contemporáneo, menos el surrealismo, es más o menos simbolista. Lo son Mann, Proust, Rilke, Hoffmannsthal, George. Quizás Darío no lograra hacer del simbolismo su mansión, como en el caso de Martí, que sin ser simbolista parte de los secretos de una totalidad. Pero intuye que había que componer partiendo de una multiplicidad más poderosa que la del romanticismo, que tenían que pasar más cosas a la reducción del punto que vuela. Darío mezclaba variadas alusiones a los héroes precortesinos, mitologías tomadas de Méneard, esoterismo del Zar Peladan, músicas de cuerda a lo Verlaine, sensualismo, liturgias, himnos a Orfeo. Pero no lograba ir más allá de un vagaroso misticismo, dosificando sus preguntas al misterio con su capacidad de resistencia. Pero bien está que le celebremos la intención de querer llevar el verso a la sentencia de los gnósticos, siquiera sea como magia verde o de salón, en smoking manchado con saliva de ajenjo.

Su materia poética, extendida, voluptuosa, es ya para nosotros la de la pulpa rendidamente azucarada. La energía que se vuelca sobre esa materia es la del número métrico, rodando carril que nada tiene que ver con la armonía de las esferas. No importa que su recorrido haya sido extenso, desde las medioevales prosas litúrgicas hasta el verso de cinco y de siete sílabas como en el Arcipreste. Todo eso quedaba como solfeo de virtuoso, pues ni el alejandrino echó raíces, y el pareado siguió fructificando en Francia pero entre nosotros continuó siendo un higueral. Su prodigioso dominio de la métrica ha dejado de interesarnos, pues el verso libre de las teogonías, de las profecías y de las grandes lamentaciones, se ha impuesto totalmente. Se citará para apoyar la permanencia métrica al gran ejemplo de Valery, pero éste trabaja sobre lo que él llamaba la épica del intelecto y no sobre la épica que surge del pueblo en marcha, huyendo o penetrando en la ciudad. Esos prodigios verbales de Darío forman ya parte del *tedium vitae* y no son ya la voz que oímos entre dos nubes.

Gran poeta sin duda, se ha hecho muy superior a su verso escrito. Si le inculpamos la sonajera, el endiabrado y refistolero refinamiento, su cortesanía de gay trovador; ya esos reparos han sido saltados también. En definitiva nos vuelve la espalda y nos va quedando de él, como si naciera de nuevo en el río, el ídolo chorotega. Lo miramos y sus carrillos inflamados parece que van a soplar el huracán, sus labios morados fuman el calumet de la paz. Su infinita voluptuosidad repasa con sus dedos infinitamente prolongados una obsidiana excesivamente pulimentada. Forma parte de esa familia de Atahualpa, de Moctezuma, de Xochipili. Alcoholizado llora. Sabe que cualquiera puede ser el momento en que lleguen los hombres que lanzan fuego sobre centauros y sigan su coloquio eterno con Quirón. Aún le oímos: *mi padre fue Saturno*.

Todos vamos a ser convertidos en ruina y no nos sorprende que Darío sea ya una suntuosa ruina. La cultura griega vive entera en ruinas. Veamos lo poco que queda de uno de los brotes más ricos, justificados y vastos de la cultura americana como fue el modernismo. Inmensos períodos de la historia que son juzgados por un capitel que oscila, rodeado de matojos invasores. Debe ser una muestra de madurez nuestra saber valorar esa ruina. ¡Y qué pocos palacios en ruina pueden unir su condición de ruina y de tener habitables todas sus piezas! Ninguna ruina conserva la sala de los pretendientes, pero la inexistente tela sigue en manos de los tejedores.

Los ríos parecían confluir en su boca, como dice uno de los cantares egipcios más antiguos de la tierra. Y cuando muere, podemos decir, repitiendo el mismo cantar egipcio al hablar de la muerte de sus reyes: se hundió en la línea del horizonte. Ahora es un hombre sereno, inmóvil, encerrado en un cristal de roca, ve desfilar la eternidad. ¿Mora en una ciudad hechizada? No lo sabemos. Permanece siempre absorto. Parece oír el canto de un pájaro, nuncio canoro del alba en la línea del horizonte.

José Lezama Lima



# Tras el alma de Aubrey Beardsley

Beauty, truth and rarity...  
Shakespeare

Vine a ver el mar de Dieppe, que tiene en la otra orrilla a Inglaterra. Y al ver desembarcar a los ingleses que llegan de verano, he recordado al malogrado artista Aubrey Beardsley, el Puck del dibujo. Y me he imaginado que su alma vaga por estas regiones de cuando en cuando, desde que dejara su envoltorio carnal. Yo no le conocí; pero me han ayudado los recuerdos de dos amigos suyos que le acompañaron hace años en su "viregiature dieppense": Jacques-Emile Blanche y Arthur Symons, este último uno de los espíritus más flexibles y comprensivos de las modernas letras inglesas y que acaba, según me dicen, de caer súbitamente presa de una violenta locura.

Beardsley pasó el verano de 1895 en Dieppe, ya enfermo del mal que lo llevara al sepulcro. En esta temporada realizó muchos bellos dibujos y escribió mucha parte de su precioso, enigmático e incomparable **Under the Hill**. Para Blanche queda "el artista extraño y fuerte, la inteligencia maravillosa, el niño prodigio que tuve la dicha de conocer durante dos años y que de tal manera me deslumbrara que temería disminuirle a mis propios ojos"; para Symons, el artista amado y admirado, a cuya memoria consagrara uno de sus más bellos libros.

Yo he retrocedido en el tiempo para seguir el paso de esos amigos cordiales y mentales, a los cuales con cuanto placer me habría agregado antaño. Aubrey Beardsley, nervioso, agitado, perseguido por sus sueños y por la obsesión de la muerte y "cuyo terror de la soledad le daba pretexto para abandonar sus dibujos", iba a buscar a sus amigos, o estos le encontraban ya en la calle "llevando bajo el



Autoretrato de Aubrey Beardsley

brazo la vieja pasata de marroquí rojo "à fers dores", que le servía de cubierta para sus notas escritas"; y lanzando luego en la conversación sus arranques y sus ocurrencias. Gustador de la lengua francesa, la hablaba poco -lo contrario de su amigo Wilde que se complacía en hablarla, con su especial acento- y quería "incorporar a su lengua algunas de nuestras palabras, -dice Blanche-, cuya sonoridad le encantaba, en el curso de sus lecturas cotidianas". Colaboró en el **Courrier Francais**, al lado de los "raros" del tiempo, Redón, Rops o Mme. Jacquemin. Estudiaba y leía el francés con su hermana Mabel. Aquel ligero y a la par

hondamente perverso, se sabía tiradas de Racine de memoria. Adoraba a Gautier, a Baudelaire, a Verlaine. **La Dama de las Camelias** tomaba, a sus ojos de enfermo, una importancia particular.

RUBEN DARIO



AUBREY  
BEARDSLEY

Blanche le llevó a Puy, a hacer una visita a Dumas hijo. "Inenarrable visita, en que el novelista fue pronto conquistado por el encanto juvenil del dibujante, de quien yo traducía frase por frase, las preguntas y los delicados cumplidos. Miss Mabel debe tener aún en alguna parte de su biblioteca, el volumen de **La Dama de las Camelias** que Dumas ofreció a su hermano con una bella dedicatoria". Blanche traza un animado retrato del sutil ingenio que fuera su amigo y compañero en la costa normanda, del "elegante y anguloso dandy, aún todo impregnado del acre olor de Londres". Se gustará mejor en su francés original "*Son visage émané présentait un nez très busqué et tres osseux deux petits yeux percants, couleur noisette, sous des cheveux de ce blond-acajou, dit "auburn", que séparait en bandeaux, sur un front bombé, une raie soigneusement faite. Toujours vetu, le jour, d'un coutume gris clair, une fleur a la boutonniere, ganté, il tenait verticalement, par le milieu, une grosse canne de jonc, dont il frappait le sol pour scander ses phrases et accompagner ses mots. Il avait infiniment d'esprit, un langage recherché et les plus gracienses facons du monde. Un peu voûté, il tachait de redresser sa haute taille, dans un perpétuel effort de ne pas paraître malade. La maladie lui faisait horreur et, dès que le*

*sourire retombait, son expression devenait sauvagement douloureuse. A la moindre brise, il s'enveloppait d'un plaid de voyage ou dans un macferland dont les ailes gonfiées par le vent du large, la faisaient ressembler a un énorme chauve-souris".*



AUBREY BEARDSLEY. *Salome*. 1892.

El prologuista de la versión francesa de **Under the Hill** recuerda los días pasados de aquel verano, en que se encontrara también en Dieppe el pintor Fritz Thallow y su familia. También desembarcaron un buen día Alfred Dawson, el bohemio londinense, el editor Smithers y otros miembros de la redacción del **Savoy**, el magazine de arte que dirigía Symons, y al cual, como al **Yellow Book**, diera Beardsley quizá lo mejor de sus singulares y admirables creaciones de blanco y negro.

Blanche hace notar que era el tiempo en que Burne-Jones fue creado baronet; Whistler

comenzaba a adquirir gran fama; Wilde estaba de moda e imponía sus girasoles y sus cigarrillos de conferencia; Wagner se esparcía en Londres; Sarah Bernhardt y Réjane trabajaban en la gran capital; William Morris hacía su buena obra, y George Moore presentaba poniéndolos por las nubes, a Zola, Goncourt, Manet y Degas.





THE KISS OF  
JVDAS

Se podría advertir también que era la época de las mejores luchas del simbolismo en Francia. Beardsley aparece entonces; Beardsley *"va renouveler la fantaisie anglaise, cruelle et poétique, froide et qui dissimule ses émotions, si elle en a; il est ironique, goualleur, et poète à la façon du clown shakespeareien; sceptique, exubérant tour à tour et retenu; surtout amer, jusque dans ses éclats de gaieté"*.

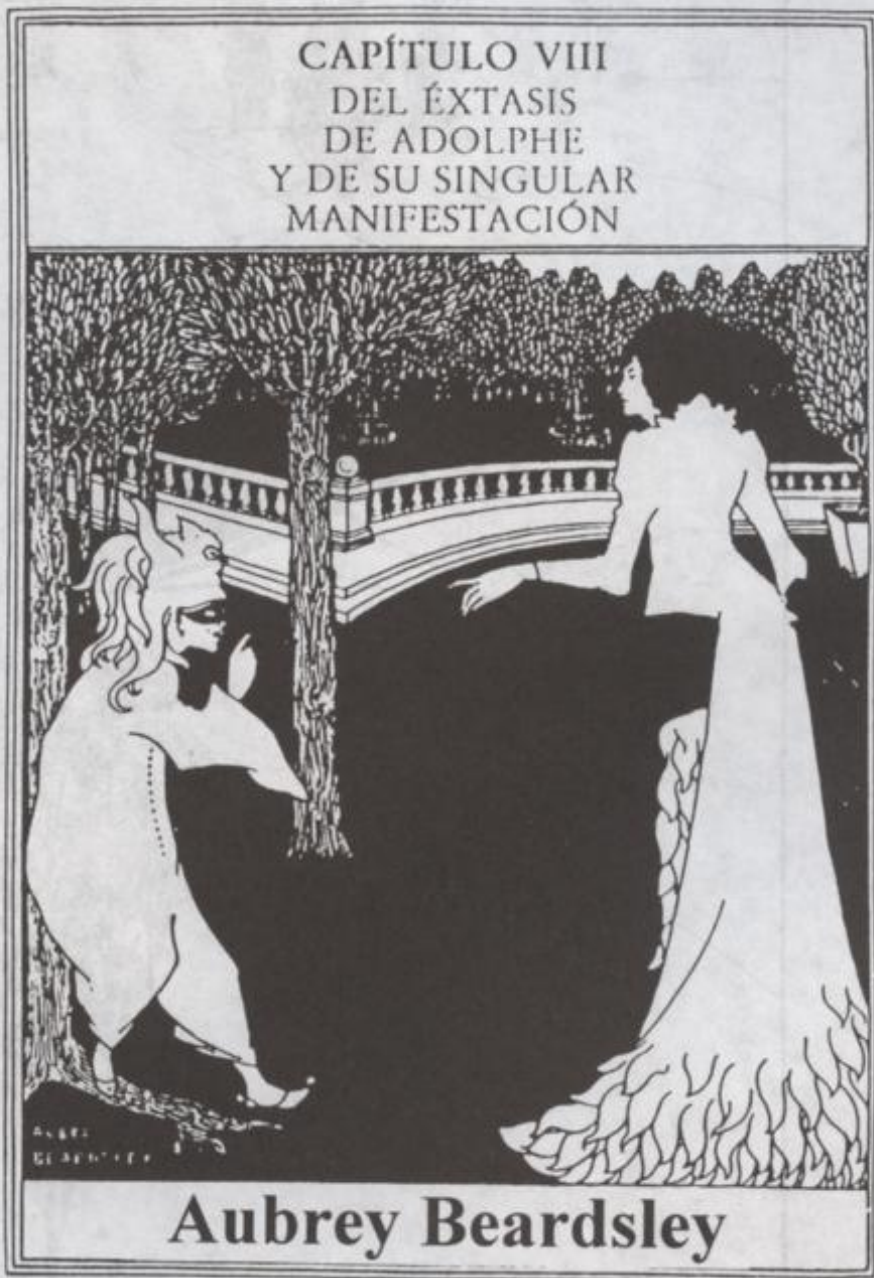
Y he aquí que me lo imagino dibujando en su cuarto del Hotel des Etrangers, cerca de su madre y de su hermana, o recorriendo la calle Aguado, o yendo al mercado de la pesca, o en la terraza del casino, o en las mesitas en donde escribiera casi todo lo que dejara de su fantasía en prosa. O en las penas de su enfermedad, exclamando: "De lo que tendría necesidad es de una buena nodriza que me arrullara". Hermano de Laforgue, hijo de Shakespeare.

En esos días Arthur Symons anota sus impresiones dieppenses, como ésta: *"At Dieppe the sea is liberal, and affords you a long sweep from the cliffs on the left to the pier on the right"*. Apunta del Casino y de la playa: de los príncipes polacos y de los artistas; del príncipe de Sagán: *"with his irreproachable button-hole"*; de la condesa de Greffulhe, de Massenet y de Saint-Saens. Y Cléo de Mérode: *"the 1880 beauty of the Opera, whose photograph you have seen in every shop window in Paris, is taking her bath, wearing the prettiest little black socks, yellow gloves, and a thin, many twisted gold chain around her neck"*. Y las consideraciones sobre las coqueterías del baño, y los encantos del Casino... El juego, *"rien ne va plus!"*- y las lindas mujeres, alrededor de los *"petits chevaux"*. O es el característico "baile de niños", en el mismo Casino, con todo lo que de imitación de sus mayores tienen los niños, y la como innata indiferencia por su propia puerilidad. Así, niñas de trece o catorce años (*"some of them are thirteen and fourteen"*) - entre las cuales dibuja su deleitable Moska Aubrey Beardsley- muestran la seducción de las más refinadas hembras de amor y en sus zapatos bajos y medias estiradas, en sus cabelleras sueltas y encintadas, en sus ambiguas sonrisas y ojeras prematuras hay las más inesperadas y extraordinarias insinuaciones de pecado.

Y en el mismo hotel en donde Beardsley estuviese y fuese visitado por sus amigos artistas, me he puesto a hojear la colección del Savoy, con su pasta azul historiada de oro; y he ido tras el alma del genio del blanco y negro.



Aubrey Beardsley



d



CUANDO YA TODO ESTABA DICHO Y HECHO, el Caballero se puso en camino para darle los buenos días a Venus. La encontró paseando por el parque con un precioso vestido de muselina blanca, cortando flores para adornar su desayuno. Él la besó levemente en el cuello.

—Voy a dar de comer a Adolphe —dijo ella, señalando una bolsita de bollos que colgaba de su brazo. Adolphe era su unicornio favorito. —Es tan precioso, —continuó—, todo blanco como la leche, menos los ojos negros, la boca y las ventanas de la nariz rosas, y su Cosa escarlata.

El unicornio tenía un palacio propio muy hermoso, hecho de follaje verde y barras doradas —un hogar adecuado para tan delicado y precioso animal. Ah, era maravilloso en verdad ver a la blanca criatura moviéndose en su sofisticada jaula, orgullosa y hermosa, y sin haber conocido compañera alguna excepto la Reina misma.

En cuanto Venus y Tannhäuser se aproximaron al postigo, Adolphe comenzó a encabritarse y a dar vueltas removiendo el blando césped con sus pezuñas de marfil y haciendo ostentación de su cola como si fuera un gonfalón. Venus levantó el pestillo y entró.



—No debes entrar conmigo, Adolphe es así de celoso, —dijo ella, volviéndose hacia el Caballero que la seguía—; pero puedes quedarte fuera y mirar, a Adolphe le gusta tener público. —Luego troceó con sus deliciosos dedos los sabrosos pasteles y con cariñoso encanto dio de desayunar a su ardiente juguete. Cuando las últimas migas habían sido desparramadas, Venus se sacudió las manos e hizo como que se marchaba de la jaula, sin reparar ya en Adolphe. Todas las mañanas representaba esta escena y todas las mañanas engañaba al amoroso unicornio con la angustiada agonía de que aquel día hubiera sido el último en el que Venus le demostrara su amor. Pero Venus no le dejaría durante mucho tiempo en aquel estado lastimoso y de incertidumbre, sino que volviendo apasionadamente a donde él estaba hacía correcciones adorables a su falta de amabilidad.

¡Pobre Adolphe! Qué feliz era tocando los pechos de la Reina con la rápida punta de su lengua. No me cabe la menor duda de que el olfato más penetrante de los animales debe de hacer a las mujeres mucho más atractivas para ellos que para los hombres; pues la magnífica fragancia que sólo débilmente siente nuestra nariz se les debe revelar a los brutos de la creación en su plenitud divina. De cualquier forma, Adolphe olfateaba entre las faldas de Venus como nunca lo hizo un hombre. Después de que los primeros intercambios encantadores

Y  
Tanhausser

Antoine Beaudouin.

de cariñosas delicadezas hubieran terminado, el unicornio se echó de lado y, cerrando los ojos, se golpeó el estómago de manera violenta con el distintivo de su virilidad.

Venus cogió entre sus manos aquel pasmoso miembro y pasó su mejilla sobre él; pero tan sólo unos pocos toques fueron requeridos para consumir el placer de la criatura. La Reina se descubrió el brazo izquierdo hasta el codo y con la parte suave de debajo hizo asombrosos movimientos horizontales sobre el tensado instrumento. Cuando la melodía comenzó a fluir, el unicornio ofreció un asombroso acompañamiento vocal. A Tannhäuser le divirtió saber que la etiqueta del Venusberg obligaba a todos a esperar los estallidos de estos sonidos venéreos antes de que pudieran sentarse a desayunar.

Adolphe había sido bastante profuso aquella mañana.

Venus se arrodilló donde había caído y lamió su pequeño aperitivo.



# DOS MURALES U.S.A.

A Angel Martínez Baigoirri, S.J.  
Tributo al maestro

I

## LA MUERTE ENTRANTE

(MURAL DIURNO)

Un espíritu me pasó por delante,  
los pelos de mi carne se erizaron;  
plantóse un espectro ante mis ojos,  
y no reconocí su rostro.

ELIPHAZ EL TEMANITA

1

Mientras que prisionero de las escalerillas  
de escape,

los patios  
y las asquerosas  
cremas en pie de querubín;  
bajo la alta pública mecida cuna de luz  
en va y ven;  
por la batiente lámina de reflejo y ráfaga

entras:  
en sandalia la planta pie celeste.  
A mano grande como pie abierto como risa.  
Suelta  
la crin de púrpura y herrumbre,  
greñas  
amparando la negligencia del siglo.  
Tintorera  
te sientas cruzada a tranca y signo:  
X Sables Cerrojo agujas de tejer en ovillo.

Te pliegas  
a azotar el suelo con la suela  
de palo a anudar la hedionda correa  
que estranguló el pulgar uña violeta.

2

Si arqueado lomo asume curva  
de la convexa desventura  
talón legible pende  
y pesa sobre centro de la  
Esfera.

A prudente

distancia tu cautivo  
incógnito espío ese

talón. El mismo  
callo pulido criso  
elefantino  
machacasesos  
que ya supimos.

Tampoco me son extraños estos  
peñascos.

Tales acantilados.  
Reconozco esos escollos  
llameando apagándose extraviándome  
llamándome uno desde el otro  
-Caribdis desde Escila-  
con laringilla  
de luciernaga y soplo.

El sarro el moteado el itinerario  
de orugas en fila india bajo  
la hojosa humedad

(Taumato

poea processionea)

No me son ajenas

aquestas pecas

la tórrida desolación la arena  
del mediodía el sol mosqueado  
de pepescas muertas en la cesta  
y el sedal y la red y la ristra  
de huevecillos y la lona nacida  
y el chicuije

(ide memoria esos arrecifes!)

resumo: he visto esas escarpadas espaldas de mujer  
a merced  
mía soltándose las medias a la entrada de un lecho  
donde ya espero.

3

Pero  
no te conozco Máscara désta Muerte CARATULA  
ESMERALDA  
TOPACIO

ihuy, ROJA! ¿quién es eso? espectro para  
la fertilización del pánico.

(No el viejo

miedo sino verde césped. Césped  
más nuevo que el cielo, más fresco  
que el cielo como césped verde.  
El chorro jardinero tableteando girando niñas  
con regaderas regando pánico y la  
cortadora de césped haciendo césped más tierno  
que el verde cielo del césped del cielo

verde verdeando los lozanos vastos  
altos pastos del pánico

el que viene entrante el consentido el mimado  
de la alborada. No anunciado  
aún en el Cartel que un metro más pequeño  
que el Cielo amanece. Pero más nuevo ¡ah, eso  
sí! húmedo sin pájaros en blanco.

Sólo el vacante anuncio sin anuncio.  
El pálido empapelado rectángulo.  
La escoba de estopa el cubo del engrudo  
el largo andamio solitario.)

4

Te desconozco.

Rezonas y te revuelves a lo durmiente  
de tres perfiles y cinco codos.  
Farfulla amordazada con alfileres  
tu modista maldita  
midiéndote con la sierpe amarilla  
mordiéndote el agraz del pecho la espina  
del flanco  
bermeja hermana de Lilith árbol  
de la muerte higuera seca calcinado  
agavanzo.

5

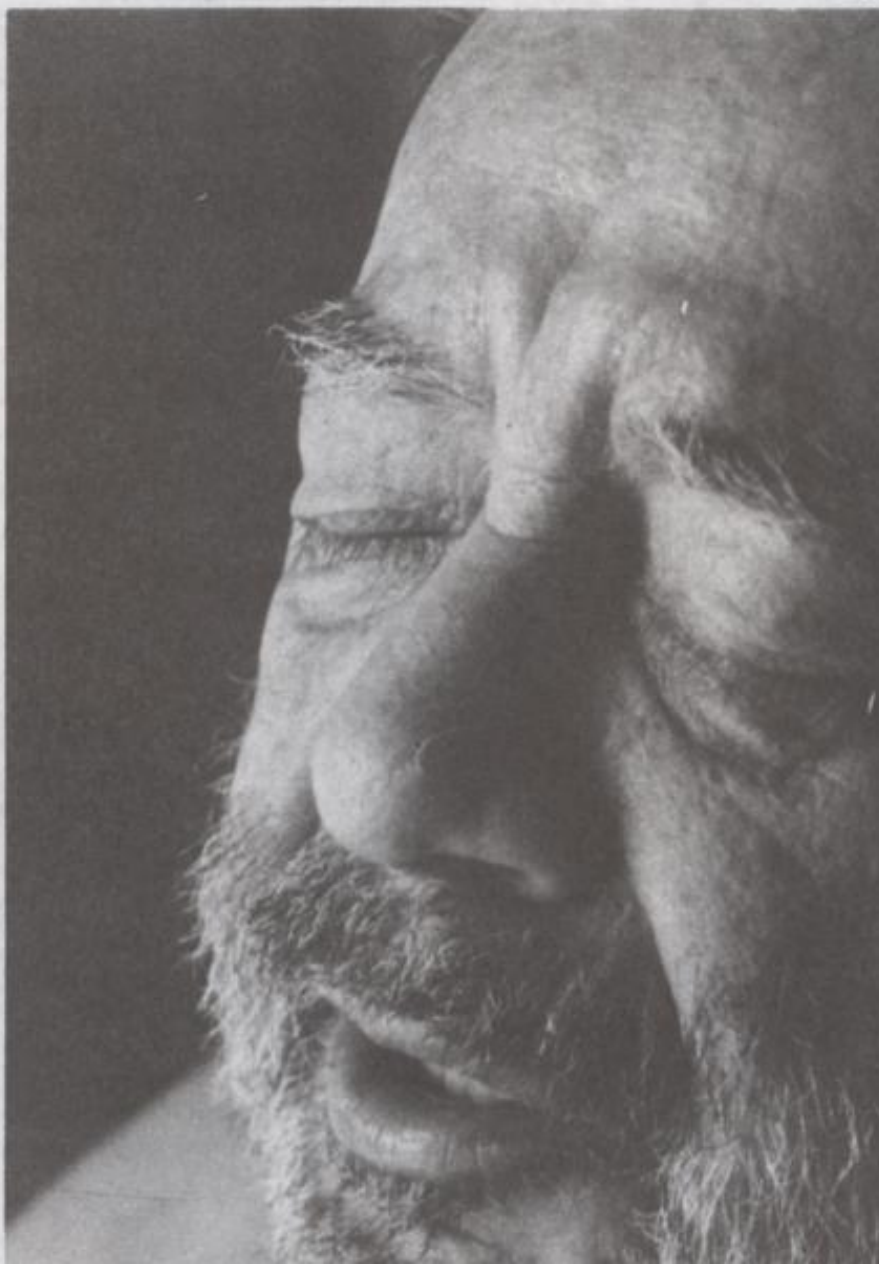
Pero injértame  
en la esquina  
viva.  
Aprieta  
las rodillas  
de cráneos de mellizas.  
Cierra las piernas  
cierra las tijeras  
de la Parca.

Préñeme la trampa  
de tu hueso. Sienta  
la presión de tu muerte. Sepa  
el grado exacto de prensilidad de la  
muerte encarnada  
de la carne descarnada  
de tu esqueleto escarlata.

6

-¿Y viste, así que se tué, el si-  
tio sucio de la sangre y polvo?

Celeste González





Sí.

Y pensé: de temer es  
pueblo de tales mujeres.  
Y pensé en la hija de Merarí, Judit,  
en el Dios  
que herirá por mano de mujer, en que  
visiones así confirman  
nos  
que lo Peor está y aún no acaece.

II

AQUÍ FALTA LA PIEDRA  
(MURAL NOCTURNO)

1

Ajeno en la respiración ajena atravieso  
noche sin piedra  
lejos  
un ángulo de cielo relampaguea  
una  
estrella se cruza  
de un agujero  
a otro  
fragmento  
de astro trozo  
de tiza en lo pizarroso

2

ROAD  
CLOSED

STOP

(cerco de estrictos parpadeantes  
fuegos fatuos  
maderamen  
escombros  
fosos  
falsas tumbas que abriera  
simulacro  
de piedrasobrepiedra)

3

Aquí, en cada esquina  
día a día  
todo el año  
al solar  
ensordecador  
el taladro

# carlos martínez rivas

horada  
la cáscara  
de asfalto

perfora  
buscando  
roca

halla sólo  
turrón poroso

alza polvo  
semanal

4

iAy,  
en verdad, más te valiera Padre dar  
al hijo que te pidiera aquí

pan,  
una piedra! Un adoquín  
que roer en vez  
de miga de papel

PADRE  
nuestro que estás, que eres, dale  
a tu hijo  
un raigón angular, fresca

cantera.  
Una baldosa de atrio  
para el tacón, su retiñido  
para el tímpano itanto  
pedir! Una astilla de granito  
para Sísifo,  
un guijarro adecuado a sus hábitos.

5

iY dormir! laja sobre bloque, dolmen  
donde para morir ese segundo  
hondo de nada y sueño de la vida.

En alianza con las secretas inextricables  
apresuradas vertientes (aunque  
espera: más bien lentas... ¡Sí! veneros  
fluyendo apenas un poco más lentos que el tiempo),

piedra contra la piedra.  
Puesto el oído en el profundo  
callar de su corazón acueducto,  
mientras los últimos jirones  
de temor se demoran en nuestra carne.

Que de noche  
tenemos miedo porque falta  
la piedra. Y da pavor el cartón.  
La ciudad de cajas  
vacías. Su rumor  
solitario  
de papel carcomido por cucarachas.

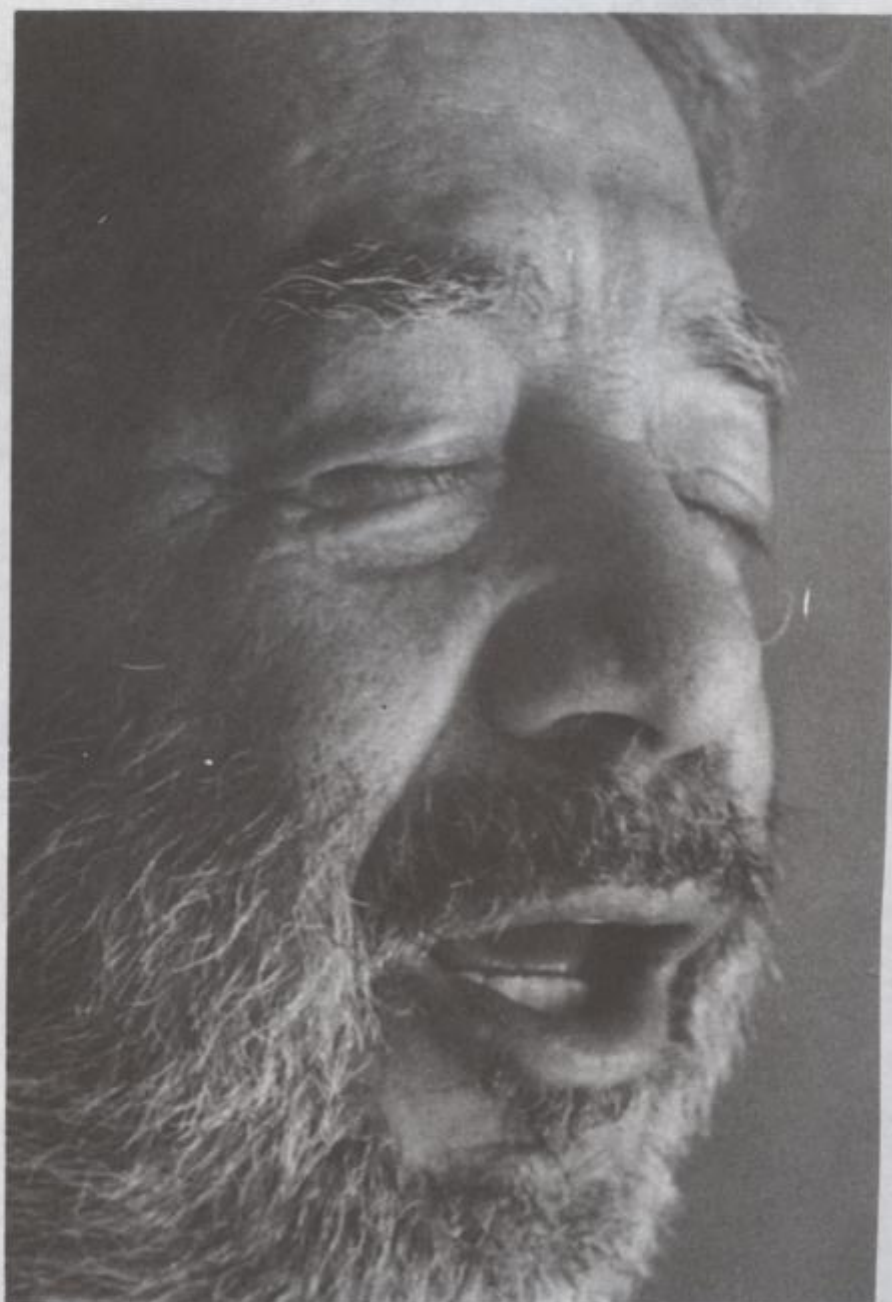
6

¿Acaso  
aquí, el grito  
del vendedor; el silbido  
de la ramera; el toc  
toc  
del cojo;  
los arrastriscos  
contrahechos en sus muñones, como  
candelabros arrumbados;  
¿acaso  
el pobrecito hablador;  
la miseria y su tonadilla -digo  
su desdentado hueco músico- halló  
pérdida  
pozo  
eco en la colmenar oreja vacía de la piedra?

-No.  
Entonces ¿quién entonces, quiso  
cantar LA PIEDRA aquí?  
Piedra que? cuál? ¿Piedra la arcilla, piedra  
la cal la arena la alta rueda  
don-  
de el hormigón  
golpea?

¡Yo  
dije  
PIEDRA  
PIERRE  
STONE  
SASSO  
STEINNNNN!

Quise  
quería creoquerer decir la roca Cristo  
la piedra Pedro el empedrado patio el pretorio  
el canto  
del peldaño  
el canto  
rodado  
el canto  
del gallo  
y los sollozos  
Los amargos sollozos.





*Meyer Schapiro and Lillian Milgram next to their house in Rawsonville, Vermont (August 1991). Photo: Susan Raines.*

# últimas entrevistas con Meyer Schapiro

Por David Craven

## Introducción

Del 15 de Julio de 1992 hasta el 1 de Octubre de 1995, entreviste a Meyer Schapiro y Lilliam Milgram alrededor de quince veces. Las más extensas de estas entrevistas, realizadas en sus casas de Rawsonville, Vermont y de West 4th Street en Nueva York, duraron tanto como seis horas. Las más breves, sostenidas por teléfono, duraron entre veinte y sesenta minutos.

Arregle mi encuentro con los Schapiro para una entrevista y visita, luego de ser invitado por Richard Wrigley para ser editor del número especial con que el Oxford Art Journal homenajearía a Meyer Schapiro en 1994, año de su 90 aniversario. Como consecuencia de la confianza y amistad que nació entre los Schapiro y yo a través de las entrevistas, me fue permitido, en Mayo de 1993, consultar los "Documentos Personales Inéditos de Meyer Schapiro". Tal permiso me fue otorgado para ayudarme a aclarar y corregir varios puntos y malentendidos en la literatura de la historia del arte con respecto de sus puntos de vista acerca del arte y de la política. Además de ayudarme enormemente para avanzar en el trabajo del Oxford Art Journal, estas entrevistas y las investigaciones me ayudaron sustancialmente en el trabajo de mi próximo libro a ser publicado por la Cambridge University Press: Abstract Expressionism and McCarthyism in the Age of Automation.

Cuando apareció el número especial del Oxford Art Journal a finales de la primavera de 1994, tuve la oportunidad de discutirlo extensamente con los Schapiro. Meyer y Lilliam dijeron que el número era

excepcional y el propio Meyer Schapiro estuvo contento que los artículos, particularmente el de Patricia Mathews, presentaran críticas a sus escritos y no solo apreciación acritica.

Sin lugar a dudas es enorme la deuda con ambos Lilliam Milgram y Meyer Schapiro, quienes compartieron su tiempo y material inédito conmigo y con otros estudiosos. Los extractos de las entrevistas aquí publicados muestran aspectos poco conocidos y desconocidos, acerca del compromiso de por vida de Meyer con la justicia social a la par del arte de vanguardia.



Extractos de las entrevistas del 15 de Julio de 1992 al 22 de Enero de 1995:

DC: Ha sido sugerido por algunas personas que usted estuvo involucrado tras bastidores en el debate entre Erwin Panofsky y Barnett Newman, que se dió en las páginas de la revista Art News en el año de 1961. Podría confirmar o refutar esa afirmación?

MS: Si, yo me encontraba en Israel en la primavera de 1961 cuando lei la carta de Panofsky en Art News. Le envíe a Bernie una carta, entendiendo que mi asesoría permanecería en el anonimato, en la cual le señalaba que Panofsky estaba errado. Le oriente que chequeara un buen diccionario de latín y que allí encontraría como tanto "sublimis" y "sublimus" son aceptables, como lo prueba su uso en una cita de Cicerón de un pasaje del Accius. Ambos consejos aparecen en la primera carta. El resto de las dos cartas fue contribución de Bernie mismo.

DC: Que tipo de relación tuvo usted con el filósofo John Dewey?

MS: Fui estudiante de John Dewey y goce mucho de sus clases. Dewey me pidió que hiciese una lectura crítica de Art as Experience cuando aún era manuscrito. El libro es importante, por supuesto, pero está marcado por una tendencia a tratar a la humanidad y al arte como extensiones de la naturaleza, como productos naturales, sin tratar el problema de como la humanidad reforma y re hace la naturaleza, y por ende a si mismo. Esta falta de énfasis en la mediatización de la naturaleza, y en como la humanidad usando la artesanía y el arte se redefine es un problema del libro.

DC: Alguna vez conoció al teórico marxista Karl Korsch cuando este estuvo en los EEUU?

**MS:** Admiro mucho su trabajo, pero solo me encontré con él una o dos veces. Su crítica a la malversación del pensamiento marxista por parte del stalinismo es de fundamental importancia.

DC: Que tan frecuentemente veía usted a Diego Rivera y Frida Khalo cuando vivían en Nueva York a principios de los años 30?

**MS:** Nos encontramos con Diego Rivera y Frida Khalo varias veces. Diego era muy entretenido y en una ocasión la emprendió con gran énfasis en contra de las reproducciones a color de las obras de arte.

**LM:** Frida estaba fascinada con Meyer. Ella le dió regalos en varias ocasiones, entre los cuales estuvo un ídolo precolombino que aún conservamos.

DC: El 6 de Octubre de 1977 el filósofo francés Jacques Derrida dió una presentación en la Universidad de Columbia, en la cual respondió a tu refutación de la interpretación que Martin Heidegger hace de la pintura de los zapatos de Van Gogh (1886), hoy en el Museo Van Gogh de Amsterdam. Esta presentación de Derrida aparecería luego en una versión más extensa con el título de "Restituciones" en su libro *La vérité en peinture* (1978). El texto de Derrida es sorprendente debido a como el curso principal del mismo se vuelve agudamente ad hominen.

Más en la única ocasión en que he platicado de cerca con Derrida, en Abril de 1983 cuando habló en la Universidad de Cornell, lo encontré accequible y falto de pretensiones, aún cuando yo estaba objetando algunas de las cosas que el había dicho en su presentación pública acerca de la Izquierda en Occidente. Estuvo contento con el intercambio y más bien fue perturbador por el comportamiento

sicofántico de alguna parte del público. Por eso encuentro la reacción de Derrida hacia usted tan sorprendente y quizás poco característica. Que ocurrió en esa presentación en 1977?

**MS:** El fue cuestionado fuertemente por muchas personas en el auditorio. Yo mismo fui abrupto con él, pues él no entendía ni le importaba entender la naturaleza de mi crítica. Incluso, yo descubrí luego que Heidegger cambió su interpretación de la pintura de Van Gogh cuando hizo un comentario anotado de su propio ensayo y que terminó admitiendo de que no tenía certeza de quién eran los zapatos. Este material va a aparecer en el volumen 4 de mis escritos selectos. Una de las deficiencias obvias de Derrida es que en su análisis él es enteramente indiferente a la intención artística.

DC: Que tanto conocía usted la notable escuela de economía política encargada de editar el Monthly Review en 1949? Pienso especialmente en Paul Sweezy y Leo Huberman, el último de los cuales alabó tu ayuda editorial en uno de sus más conocidos libros.

**MS:** Conoci a Leo Huberman bien en los años de 1930, pero perdimos contacto después de eso. Nunca conocí a Sweezy, pero conozco y respeto su obra.

DC: Fue usted molestado por el Gobierno de Los Estados Unidos durante el periodo McCartista?

**MS:** El F.B.I. nos visitó en los 1950 para preguntar si algunos de mis estudiantes eran o no "rojos". Nos visitaron nuevamente en los 1960 para indagar acerca de si J.J.Sweeney era o no "rojo", ya que había invitado a Léger a los EEUU!!!

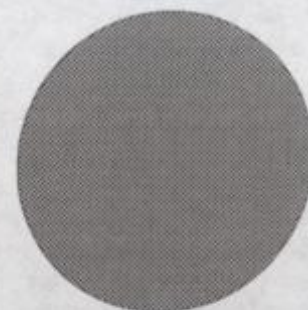
**LM:** Cuando nos visitaron en los 50's, habían preguntado primero a todos nuestros vecinos acerca de la *afiliaciones comunistas* de Meyer!!

DC: Que piensa del libro de Serge Guilbaut *How New York Stole the Idea of Modern Art from Paris?*

**MS:** No mucho. Nunca lo terminé de leer. El título mismo es bastante tonto. Todo arte es "tomado" de otro arte.

DC: Que de tu relación con Clement Greenberg a través de los años? Después de todo su interpretación del Expresionismo Abstracto es bastante distinta a la tuya.

**MS:** En los 40's teníamos una relación de amistad, pero comencé a sentirme perturbado por el formalismo dogmático de Greenberg, por su rechazo a la intención artística o al contexto social y mucho menos a la iconografía, en sus análisis. El problema es que Greenberg no sabe como caracterizar una pintura... A principios de los 60s, me pidieron que escribiera acerca de Greenberg y lo hice. Pero el ensayo era tan negativo que decidí no publicarlo.



De una entrevista en la casa de verano de los Schapiro en Rawsonville, Vermont (Julio 15 de 1992)

DC: Que de tus compromisos políticos desde los años 50's? Esta es una pregunta que necesita ser hecha ya que hay algunos que erradamente señalan que a principios de los 40's usted rechazo el socialismo y las escrituras de Marx.

MS: Cuales son las credenciales políticas de los que dicen eso? En qué activismo estuvieron involucrados? Yo aún soy miembro del steering committee of the Democratic Socialists of America y aún pertenezco al consejo editorial de la revista socialista *Dissent*. Fui editor fundador del *Marxist Quarterly* y continuo recomendando que la gente lea a Marx como una manera de descubrir herramientas conceptuales para analizar el arte y la sociedad. Yo estoy, como Irving Howe, en contra de todas las consignas y clasificaciones. Nuestros puntos de vista del socialismo a menudo se traslapan.

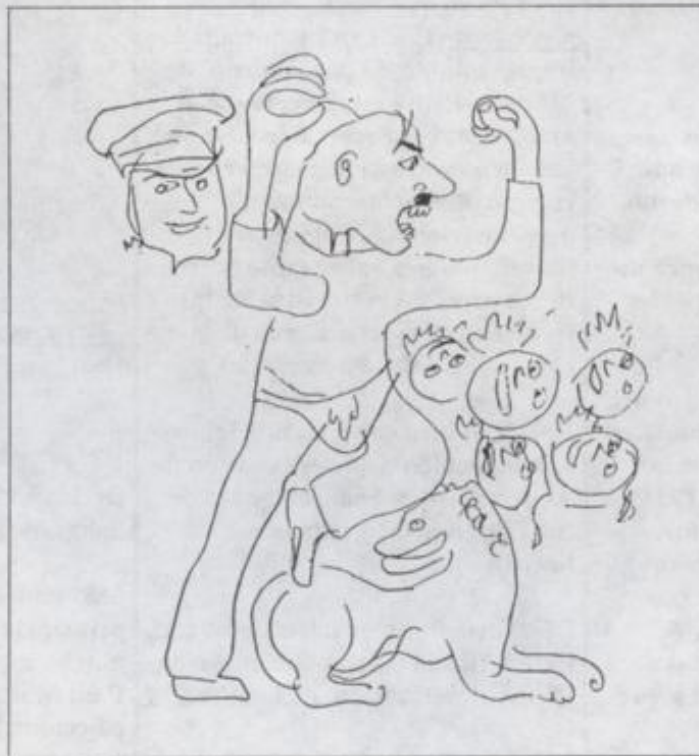
DC: Estuvo usted activo en el movimiento anti-guerra en los 60's y 70's?

MS: Sí, siempre estuve opuesto a la guerra. En 1968 hable en la concentración anti-guerra más grande de Columbia, junto con otro profesor de Física. Trabaje en el movimiento anti-guerra y en movimiento democrático socialista junto a Michael Harrington.



De una entrevista por teléfono, Agosto 20 de 1992.

DC: Fueron usted y Adorno amigos cuando él estuvo en Nueva York de 1938 a 1941 con otros miembros de la escuela de Frankfurt afiliados a la Universidad de Columbia?



MS: Adorno y yo estábamos cerca entonces. Lo veía constantemente y era muy amigable conmigo. Discutíamos la situación política de Alemania, que tanto lo perturbaba. El vivía en la parte alta del West Side cerca de Columbia, así que pasaba visitandome a menudo. Cuando estuve en el Consejo Directivo de la Brooklyn Academy of Music, organizé tanto una conferencia de Adorno acerca de la música de Schonberg como atra de Walter Gropius acerca del Bauhaus. Ambas conferencias tuvieron lugar en la Brooklyn

Academy of Music en 1939. De todo los miembros de la Escuela de Frankfurt, Leo Lowenthal fue con el que he tenido una relación más duradera. Hemos sido amigos desde los 30's [Murió en 1993—DC]. Su campo primario era europeo, específicamente la literatura alemana y tenía un amplio interes por los problemas teóricos. A finales de los 30's era editor de las criticas de libros del *Zeitschrift fur sozialforschung*. En la ceremonia conmemorativa para Siegfried Kracauer, en la Goethe House de Nueva York, Lowenthal y yo fuimos los principales oradores.

DC: Que de tus famosos artículos acerca de Santo Domingo de Silos? Marcaron un cambio fundamental en tu acercamiento alo análisis del arte? Fue influenciado por el pensamiento soviético, Mikhail Lifshitz por ejemplo con su interpretación del marxismo y el arte de 1938?

MS: Nunca he leído el libro de Lifshitz, ni tengo interés en hacerlo. El marco conceptual para mi

artículo de Silos de 1939 fue utilizado por primera vez en 1929 en mi disertación acerca del Mosaico. La tercera parte de esa disertación que nunca fue publicada, usa un concepto marxista de la historia. Originalmente, después que la primera parte de esta disertación apareció en el *Art Bulletin* de 1931 pensé revisar la segunda parte sobre iconografía para luego publicarla junto con la tercera acerca del contexto histórico del mosaico. Por varias razones, nunca

tuve el tiempo para terminar la revisión de esta segunda parte, así que las dos últimas partes nunca han aparecido publicadas. En 1927, fui huésped de los monjes de Sto Domingo de Silos. La mayor parte de mi artículo fue concebido entonces y fue escrito mucho antes de que se publicara en 1939.

DC: Ha habido ciertas lecturas de tu ensayo de 1936 "The Social Bases of Art" que han conducido a la creencia que habías estado opuesto al arte moderno hasta el dramático cambio de perspectiva ocurrido en 1936-37. ) Como responderías a estas afirmaciones?

MS: Mi ensayo acerca de las bases sociales del arte nunca pretendió ser una condena al arte moderno, sino más bien una crítica de algunos de sus aspectos. Nunca me interesó ninguna posición que te obligara a escoger entre el realismo socialista y el arte moderno. De hecho miembros del partido comunista y del John Reed Club, especialmente durante la controversia Burkewitz de 1931, me acusaron de estar en contra "del arte para el pueblo", porque yo había dicho que con una que otra excepción los realistas socialistas eran malos artistas de los cuales el pueblo no iba a sacar ningún provecho.

DC: De cuantas lenguas ha producido usted traducciones?

MS: Del alemán y francés, así como del latino e italiano. Uno de esos artículos era por un físico alemán del siglo XVIII llamado Lichtenberg que escribía acerca del trabajo de Hogarth. En su ensayo acerca de la filosofía pronunció que "en todos los lenguajes el verbo "ser" es irregular, y por ende metafísico." También traduje e introduje un ensayo de Diderot.

DC: Y los pensadores franceses del siglo XX? Conoció algún día a Jean Paul Sartre?

MS: Leí Les Temps Modernes cuando salió en 1945. Y aunque nunca pude conocer a Sartre cuando vino a los EEUU en 1946, subsecuentemente me encontré con él a finales de los 40's.

DC: Y acerca de Merleau-Ponty?

MS: Pasé mucho tiempo en París conversando con Merleau-Ponty, cuya Phénoménologie de la perception (1945) yo encontraba impresionante. El pensamiento de Merleau-Ponty estaba cercano al mío. Su trabajo acerca de Cézanne y de la naturaleza de la percepción compartía mucho con mis preocupaciones. Ningún otro filósofo parecía saber tanto acerca de los procesos materiales, de las técnicas artísticas o acerca de la complejidad de la percepción.

LM: También conocimos a Jaques Lacan, debido a que era cuñado de André Masson. Oímos algunas de sus conferencias y leímos sus libros.

DC: Tuvieron algún intercambio con Bertolt Brecht cuando este estuvo en los EEUU a mediados de los 40's?

MS: Vi a Brecht varias veces en ese período. Una vez fuimos a comer a casa de Max Wertheimer (de la Escuela Gestalt de Psicología). wertheimer, que era más conservador que Brecht, lo estaba jincando acerca de la legitimidad de la insurrección violenta para conseguir el pan. Brecht le respondió: "De hecho si tuviera tiempo escribiría una pieza llamada Un Pedazo de Pan". A través de esa pieza podría pasar de ver la lucha por el pan, a un examen de la producción del pan, y de este a una consideración acerca de la estructura general de la

sociedad. En este período Brecht estaba reñido con los miembros de la Escuela de Frankfurt debido a sus críticas de Stalin y la Unión Soviética.

DC: Pero usted fue aún más crítico de Stalin que los propios miembros de la Escuela de Frankfurt?

MS: Eso es verdad.



De una entrevista en la casa de los Schapiro en West 4th Street en Nueva York (Abril 3, 1993).

DC: Cuando leyó por primera vez el trabajo de Rosa Luxemburg?

MS: La leí por primera vez a principios de los 30's y admiraba mucho sus cartas desde la prisión. Paul Mattick, un amigo mío, fue un pensador Luxemburgiano de importancia.

DC: En la portada de Social History of Art (1951) de Arnold Hausser podemos leer comentarios favorables escritos por usted y Thomas Mann, el gran novelista alemán. Podría decirnos algo al respecto?

MS: Yo escribí una discusión pre-publicación para el editor del libro de Hausser, cuya riqueza de conocimientos y rango admiraba. En todo caso, yo tenía serias reservas acerca del estudio, ya que no estaba lo suficientemente anclado en la historia. Durante los



50's, mientras Hausser estaba dando clases en Brandeis, el me visitó en Nueva York y tuvimos una agradable conversación acerca del arte,

DC: En tus escritos hay una concepción del significado histórico como algo que emerge del juego dinámico de la subjetividad y la objetividad, sin que ninguna sea determinante. Uno busca en vano por los rastros de realismo epistemológico que marcan muchas veces los reclamos de objetividad completa de los marxistas ortodoxos, y de los científicos de Occidente. Podría decirnos algo acerca de esto?

MS: Que es un hecho? De acuerdo a la mayoría de los lenguajes es un producto del trabajo. Considera la palabra *hecho* en alemán: "*Tatsache*" — que significa "cosa hecha" — en francés: "*fait*" — que significa "hecho" — o incluso la raíz latina para la palabra inglesa "fact" — que es la palabra "*factum*" relacionada a manufactura, que significa "hecho a mano". Cual es la verdad? La verdad es lo que está *hecho*. Hay una importante carta al respecto escrita por Galileo al pintor Cigoli,

en la cual Galileo habla de la verdad como síntesis de la técnica del artesano más el conocimiento del artista.



De una entrevista en la casa de los Schapiro en West 4th Street en Nueva York (Mayo 20-22, 1933).

DC: Tuvo una relación de intercambio con Claude Lévi-Strauss cuando estuvo en Nueva York durante la guerra?

MS: Conoci Claude Lévi-Strauss muy bien. Conversamos mucho durante los 40's. También nos encontramos en París como en 1952. De 1942 al 45 él daba clases en la New School of Social

Research. Al menos una vez, me escribió solicitando mi opinión al respecto de algún punto antropológico concerniente al folklore.

En Columbia, Lilliam y yo estudiamos antropología con Franz Boas. Margaret Mead, que era la asistente de Boas, corregía los exámenes de Lilliam.

DC: Durante los 50's vio a Jackson Pollock y a Lee Krasner?

MS: Lilliam y yo vimos a Pollock, quien generalmente se encontraba taciturno y bebiendo fuertemente, en casa de Jeanne Reynal y de su marido Tom Sills (un pintor afroamericano). Lee Krasner era más sociable y asequible. Cierta vez, en una inauguración de una exposición de Pollock en la Betty Parsons Gallery (probablemente en 1950 o 51) yo le pregunté a Pollock si acaso había hecho la decisión correcta al usar pintura dorada entrelazada con otros colores en una de sus grandes pinturas "all-over". Pollock enfureció. Era muy volátil cuando cuestionado acerca de sus decisiones mientras creaba uno de sus trabajos.



Interview with  
me by DC in May 1933  
Meyer Schapiro

# Arte *Público*

## Meyer Schapiro y

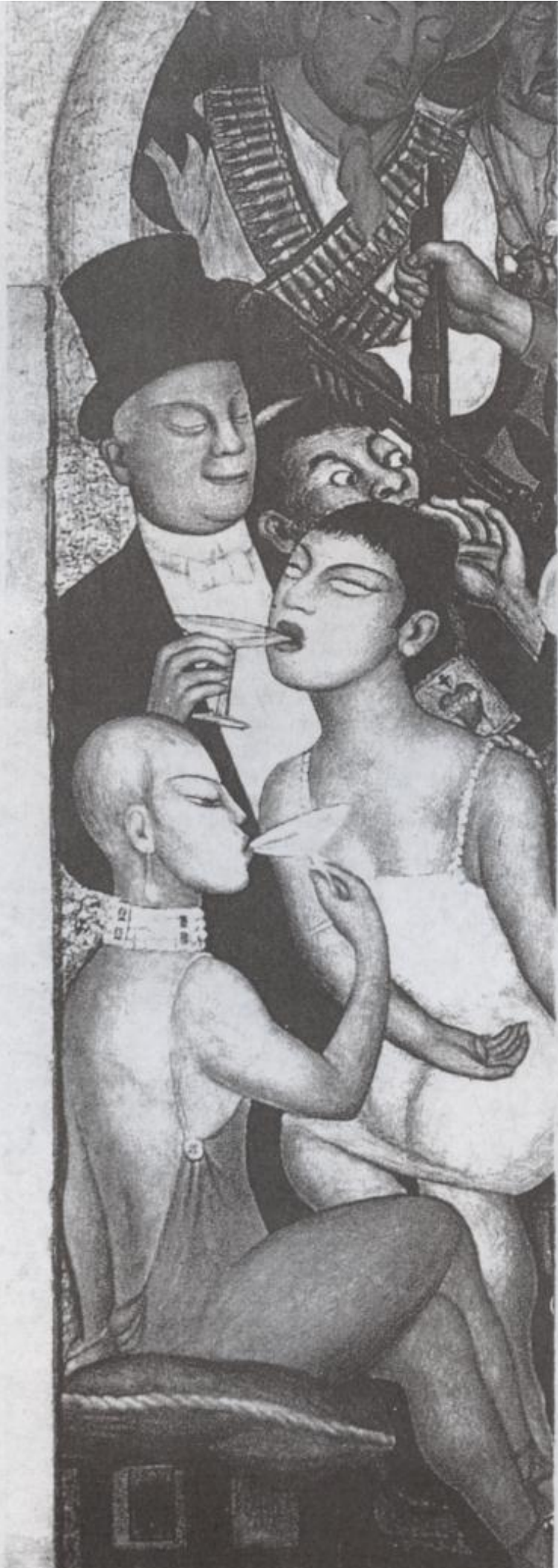
### *Muralismo*

### Mexicano

Durante la década de los treinta Meyer Schapiro tuvo un interés especial por el arte público que lo llevo a promoverlo y estudiarlo(1). La creación del *New Deal*, a raíz de la crisis económica del 29, fue para ello definitivo, ya que ofreció, por primera vez en la historia de los Estados Unidos, la posibilidad de hacer un arte para el gran público bajo el patrocinio gubernamental. El, como muchos otros artistas e intelectuales, más allá del justificado resquemor frente a la posibilidad de que el estado hiciera del arte una herramienta propagandística, vieron en ese programa no sólo la opción de salir de la miseria, sino también de liberarse del mercado del arte y poner su creatividad al servicio de las mayorías.

La influencia del muralismo mexicano fue entonces fundamental. El modelo mexicano del arte público, concebido por el Ministro de Educación José Vasconcelos (1920-24), influyó de manera definitiva sobre la propuesta que George Bidell presentó al presidente Roosevelt con la finalidad de crear su propio programa de arte subsidiado por el estado.

El muralismo en México, pero sobre todo el que hicieron los mexicanos en ese país entre 1929 y 1934, fue el modelo a seguir como la forma de creación artística. Asimismo su pensamiento alrededor del tema fue un punto de referencia obligado. Meyer Schapiro, como organizador y miembro fundador de *The American Artist's Congress (AAC)*, promovió precisamente entonces una serie de reuniones entre los artistas de los dos países que fueron fundamentales. El AAC nació como respuesta a dos situaciones críticas: la crisis



## Alicia Azuela

económica del año 29, que había provocado 6 años de severos estragos, y, por otro lado, el surgimiento y propagación del fascismo.

El mes de febrero de 1936, a raíz de la reunión anual del AAC, se encontraron en Nueva York un grupo importante de artistas e intelectuales, quienes eran miembros de las distintas ligas internacionales en contra del fascismo, organizadas por el Partido Comunista. El encuentro entre los artistas de México, que representaban a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), y de los Estados Unidos, fue sumamente importante, ya que en estos momentos el muralismo mexicano era un tema de vivo interés. Paradójicamente, mientras los estadounidenses le rendían un gran homenaje al declararlo el mejor ejemplo a seguir como forma de arte público, los mexicanos mismos, que pasaban por una etapa de revisionismo, con una actitud hipercrítica, desconocieron públicamente muchos de los logros más importantes de su propia labor como pintores de murales. Estos grupos de artistas se encontraban, pues, en circunstancias distintas: los primeros necesitaban de la experiencia técnica y el prestigio artístico del muralismo mexicano, para dar así inicio, de manera exitosa, a su primera oportunidad de hacer arte público; los segundos, salían de una larga crisis durante la que, a excepción de unos cuantos artistas entre los que se encontraba Diego Rivera, por represión política y falta de fondos se hallaban imposibilitados de pintar en México murales con el subsidio gubernamental. El resentimiento de estos últimos era doble: con Plutarco Elías Calles, porque durante su mandato y a lo largo del tiempo en que manejó presidentes títeres (1924-33), impidió que se contratara para hacer obra pública a cualquier artista que criticara al



sistema; y en contra de Diego Rivera, quien había fungido como pintor oficial del *callismo*, dándole, al parecer de los artistas rebeldes, un tono pintoresquista al muralismo traicionando sus principios fundamentales. La postura que tomaron en la reunión de la AAC los miembros de LEAR tenía ese trasfondo. Al negar el valor de la etapa inicial del muralismo mexicano perseguían delatar el rumbo antirrevolucionario, que habían tomado sus patrocinadores y el tono que a su parecer, como reflejo, le había dado a la pintura mural, Diego Rivera su artista oficial.

Fueron muchos los artistas que se enfrentaron públicamente a Rivera, sin embargo, Siqueiros fue el que hizo más ruido, ya que además lo atacaba a nombre del PC, que desde la expulsión de Rivera de sus filas en 1929, no lo quitaba de la mira.

Para entonces, ya habían aparecido en la prensa estadounidense dos artículos muy sonados, que daban cuenta de la enemistad entre los dos artistas mexicanos: "El camino contrarrevolucionaria de Rivera", aparecido en el *New Masses* (Mayo 29, 1934), y "Battle of the Century", en la misma revista, que contenía la versión de Emmanuel Eisemberg del pleito entre los dos artistas en México durante "The North American Conference of the New Educational Fellowship" (Agosto 26 de 1935).

Aunque esta serie de hechos daban cuenta de la crisis por la que pasaba el arte mexicano, posiblemente no se esperaba que a los colegas revisionistas los condujera a demeritar su trascendente labor como muralistas en México, haciendo suyos los argumentos que dentro de esa línea esgrimió Siqueiros en sus enfrentamientos con Rivera. Fue el mismo Siqueiros quien, en representación de la LEAR, en la 4ta sesión de clausura dedicada a la presentación de *Reports and resolutions of delegates and permanent organization*, leyó el documento que hacía pública esa postura (3), presentándolo después de José Clemente Orozco, quien también planeaba dar solución a las necesidades económicas del artista y a hacer la cultura accesible a las masas.

El escrito de Siqueiros titulado "The Mexican Experience" pretendía probar que había sido con la gráfica, y no mediante la pintura mural, como los artistas mexicanos habían hecho arte público socialmente comprometido. Principiaba su revisión declarando



David Alfaro Siqueiros.

que: "The Modern Mexican Painting with a revolutionary tendency arose at the same time as the Mexican Revolution and followed its contingencies"(4). Con una actitud hipercrítica, tendiente a desconocer el valor artístico y político de la etapa inicial del muralismo, sostenían que los

artistas, al triunfo de la revolución, cuando las condiciones políticas finalmente les habían permitido trabajar, se encontraron con que carecían de la capacitación artística y la solidez política para hacer arte público. Al principio reinaba entre ellos la confusión política como resultado de



la incertidumbre y la falta de claridad propia del proceso revolucionario, lo cual propició que se convirtieran en utopistas. Por otro lado, se habían centrado en resolver los problemas técnicos, dado que, como pintores de caballete, no tenían experiencia en el muralismo. Al parecer de Siqueiros, el resultado fue que, "we neglected the real problems of content and created murals of neutral or socially irrelevant character"(5).

A estos supuestos defectos le añadían el hecho de que los murales fueran físicamente inaccesibles al pueblo, porque según ellos se encontraban en lugares recónditos de los edificios públicos. Concluían que su trabajo mural tenía poca cercanía con las masas. Estos artistas marcaban el principio de la siguiente etapa como una en donde el proceso de madurez política se había ya iniciado y la

técnica estaba ya dominada. Empezaron a adquirir, entonces, conciencia de las posibilidades sociales de su obra. Por ello organizaron su Sindicato de Pintores Revolucionarios y fundaron *El Machete*, su órgano informativo.

Por ese entonces y como producto de su actitud contraestataria por la traición del gobierno a los principios revolucionarios, les habían suspendido sus contratos para hacer murales. En las páginas de *El Machete*, y con sus dibujos e ilustraciones, habían logrado adquirir finalmente contacto paulatino con las masas y hacer un verdadero arte público. Concluían que esa experiencia, como artistas gráficos y no como muralistas, los llevó a desarrollar su visión política y social, y a conducir su trabajo hacia nuevos lineamientos.

Denunciaban cómo, al no tener acceso a los muros públicos, tuvieron que abandonar el proyecto muralista original. Diego Rivera, convertido en ese momento en el pintor oficial y habiendo traicionado los principios que defendía el muralismo, había propiciado que el arte cayera en el pintoresquismo al adoptar formas y contenidos atractivos a los turistas bajo: "the influence of the new post-revolutionary Mexican regime that supported the imperialist penetration of Mexico"(6).

En conclusión reconocían que era hasta esos momentos cuando se encontraban en posibilidad de hacer en México un verdadero muralismo, gracias a que habían adquirido el grado requerido de madurez política, la suficiente experiencia técnica, y contaban con el apoyo de un gobierno verdaderamente revolucionario bajo el mandato del presidente Lázaro Cárdenas. Como tal "This experience also enables us today to understand how the Mexican artist's movement fell into an opportunist and reactionary path with the declining curve of the Revolution itself"(7). Estos artistas clamaban por un tipo de arte para las masas, revolucionario en su forma y en su contenido. La postura que los artistas tomaron, aunque era resultado de esa complicada red de problemas políticos, artísticos, grupales y personales,

repercutió fuera del país porque atacaba en forma directa la determinación de los estadounidenses de hacer del muralismo el paradigma a seguir como la forma de arte para las mayorías.

Meyer Schapiro fue precisamente quien realizó una de las defensas más sólidas de la postura de sus coetáneos. En ella avalaba la viabilidad y la importancia de la oportunidad de hacer arte público en los EE.UU. apoyándose en el análisis del exitoso fenómeno mexicano. Curiosamente la contra argumentación de Schapiro a la tesis de los miembros de la LEAR, y de muchos otros escépticos, no fue directa, sino que la realizó como parte de su reseña al libro: "*Portrait of Mexico*" escrito por Diego Rivera y Bertram D. Wolfe.

*Portrait of Mexico* nació, en gran medida, como respuesta a la crisis suscitada entre los muralistas mexicanos. No obstante, refleja también la visión del problema desde la perspectiva del artista atacado, Diego Rivera. En el libro, sus autores, Rivera y Wolfe, dan un panorama de la historia de México que abarca desde la época prehispánica hasta entonces. Está ilustrada con una selección de pinturas y frescos de Rivera, y se ha dado por un hecho que Wolfe escribió el texto y Diego seleccionó las ilustraciones. Según Wolfe, había tal afinidad en sus maneras que Diego "*was pleased that his views of Mexico as expressed in his mural would be written up by me.*" (10)

En el capítulo introductorio de texto analizan el paisaje, las tradiciones y la gente, al mismo tiempo que, para ilustrar sus descripciones, hacen constantes referencias a los murales de Rivera, sobre todo a los de la Secretaría de Educación Pública. Los patios de "las Fiestas", "El Trabajo" y el ciclo del "Corrido de la Revolución" aparecen como símbolos de la lucha del pueblo mexicano para llevar al triunfo la justicia social dentro de un régimen socialista, así como para dar fe de la relación inseparable de la obra de Diego Rivera con México.

Cuando los autores hacen el análisis histórico no vuelven a ocuparse más del arte ni de la cultura. Parecería que ante todo intentarían probar, en su recorrido por la historia, la incapacidad de los gobiernos postrevolucionarios de resolver problemas ancestrales heredados a través de los siglos. Es llamativo que al hablar del contexto histórico, sobre todo al llegar a la época contemporánea hayan sido nulas las referencias al Muralismo Mexicano, y sobre todo, a Diego Rivera. Resulta contradictorio que, si se valieron de su obra para ilustrar y reforzar la descripción de la vida en México, no se comente de ella al analizar y medir su importancia dentro del momento histórico donde se gestó.

En esa aparente contradicción está precisamente, el meollo del problema. La omisión no es involuntaria, los autores estructuraron el libro de esa forma, debido a que fue más conveniente para afrontar las muy particulares circunstancias en que se hallaba Rivera ante los serios conflictos que trabó con sus colegas muralistas, con el PC y con el gobierno mexicano. Al relacionar la obra con la vida y las costumbres de México, daban prueba de su raigambre y su fidelidad a la realidad imperante dejándola al margen de las circunstancias históricas en las que se manifestó. Evitaban tratar el desempeño de Rivera como pintor oficial, no teniendo que hacer frente a las acusaciones que se le hacían de haber traicionado sus principios como izquierdista al poner su obra al servicio de gobernantes reaccionarios.

Asimismo pasaban por alto la referencia al "*mexican Renaissance*" como fenómeno distintivo del México post-revolucionario dado que de esa manera, al mismo tiempo que evitaban exponer la relación que Diego tuvo con los otros muralistas, negaban por omisión el valor de la obra de sus atacantes, presentando de nuevo a Rivera como el único y más importante de sus representantes. La desvinculación que los autores hacen en el libro entre arte e historia y la interpretación misma que dan de los hechos históricos son consecuencia de la relación conflictiva de Rivera y su biógrafo con respecto al medio artístico y político mexicano.

Meyer Schapiro detecta en el libro esas contradicciones y, sin referirse a esta serie de conflictos particulares, rescata al muralismo como movimiento artístico y modelo a seguir dentro del arte público. (11) Schapiro se aproxima al problema como teórico e historiador de arte y procede a su análisis de la misma forma con que Rivera y Wolfe se aproximaron al fenómeno artístico.

Schapiro inicia su artículo con un planteamiento derivado del supuesto de que si dos manifestaciones de la cultura de una época comparten la misma ideología, deben poseer en lo fundamental puntos en común. "Here are two portraits of Mexico inspired by a common revolutionary viewpoint, the one a written account of its history, society and culture, the other a series of images representing the very same subjects. Now these images are themselves a powerful manifestation of Mexican culture and therefore properly a subject for Wolfe's portrait. (12)

Por ello expone que, de ser correcto el análisis de Wolfe sobre la historia de México, las imágenes deberían ser capaces de confirmar su versión y corresponder a las características que señala como típicas de esa cultura. Por otro lado, planteó la posibilidad de que existiera una correspondencia real entre las pinturas y las características de la vida política y social de México: "*We will have to conclude either that Wolfe's analysis is not sufficiently precise or that Mexican art in several significant respects does not correspond to the pattern of Mexican social and political life*".(13)

No obstante como señala Schapiro, esto es imposible de comprobar en el texto mismo de Wolfe, porque a pesar de la correspondencia ideológica entre el escritor y el pintor, y las posibilidades que por su fuerza brindan las imágenes para apoyarse en ellas, Wolfe no incluye en su revisión de la Historia y la Cultura de México al movimiento radical de pintura revolucionaria. Tampoco comenta del impacto que esa obra "propagandística" tuvo sobre el gusto y el pensamiento popular. Este retrato de México niega, de entrada, que el artista mexicano actual sea revolucionario. El libro, al entender

David Alfaro Siqueiros.



de Schapiro, parecía tener como finalidad última el probar que detrás del discurso pseudo-socialista de los gobiernos revolucionarios se hallaba oculto un régimen antipopular y antirrevolucionario. El recorrido que hace Wolfe por los momentos más relevantes de la historia de México da cuenta del constante fracaso en la lucha por terminar con la opresión. Esa revisión del pasado le sirve para hacer un recuento de un sinnúmero de lacras que no se han superado en el presente.

Wolfe y Rivera afirman que el gobierno de México, desde que sube el general Álvaro Obregón al poder, esgrimió un discurso pseudo-socialista que no está apoyado en un régimen correspondiente. Ninguna de las medidas políticas están conducidas a transformar el sistema social y a terminar con la propiedad privada y el presidencialismo. El discurso populista se dirige a distraer, con su tono socialista a las masas, sin embargo no satisface de raíz sus necesidades fundamentales ni cumple con los compromisos contraídos. De acuerdo con el dogmatismo leninista de Wolfe, los avances del México postrevolucionario son un mero espejismo, dado que no se fundamentan en un cambio estructural que los enmarque dentro de un régimen o sistema socialista. Ni al gobierno ni al proletario se les puede considerar aún maduros, porque no tienen plena conciencia de su lucha hacia y por el Comunismo.



Schapiro plantea que de estar Wolfe en lo correcto al atribuir un carácter antirrevolucionario al gobierno de México, también podría suponer que lo es el Muralismo Mexicano realizado en los muros públicos y con el presupuesto gubernamental. De igual manera se podría acusar a estos murales de pseudo socialistas, debido a que el socialismo marxista del gobierno revolucionario tiene influencia sobre la obra de Diego Rivera y muchos otros artistas. Schapiro concluye preguntando si se debe dar crédito a los juicios de Wolfe sobre la historia: "Are the revolutionary Mexican paintings, the most vital and imposing art produced on this continent in the 20th century, works pervaded by a sincere hatred for oppression and sympathy with the masses, to be interpreted then as politically reactionary?" (14)

El falló lo da Schapiro es a favor de la obra artística, la cual está íntimamente ligada con la historia y por el contrario no

refleja lo sostenido por sus autores. Los murales del propio Diego Rivera dan prueba de lo primero ya que: "No other painter of our time has been so prolific and inexhaustibly curious about life and history. With all its limitations Rivera's art is the nearest to a modern epic painting" (15). La versión de la historia presentada por las imágenes es totalmente distinta: "The murals produce a powerful impression of the density of historical life, of the struggles, heroes, festivals, labor and slogans of the whole people" (16) Más allá de la subjetividad en sus interpretaciones y los rumbos que haya tomado la Revolución se encuentra la obra artística, la cual es capaz de reflejar la fuerza e importancia de un momento histórico y el papel que jugó el arte en esa lucha libertaria. (17)

Schapiro afirma entonces que el muralismo mexicano es una manifestación del arte revolucionario: "Although produced in a semicolonial country, with an extremely weak and politically underdeveloped proletariat, the paintings were regarded as the first outstanding monuments of a revolutionary art in a bourgeois society"

Esta prueba de que se puede realizar arte revolucionario en un país capitalista valida al muralismo como ejemplo a seguir, como "a living sign to young painter in America that a revolutionary and even proletarian painting of classic dimensions was possible today outside of Russia" (18). Schapiro sustenta que es plausible que el arte conserve su sentido revolucionario, aunque existan discrepancias entre la ideología del artista y los intereses del patrón. Prueba de esto es que en México los artistas fueron capaces de exaltar con simpatía la insurgencia campesina a pesar de que los patrocinaba un gobierno antirrevolucionario.

En los EE.UU. les ocurría lo mismo a los mexicanos con sus patrones republicanos, quienes esperaban que en esa época de crisis se exaltaran la riqueza, la máquina y la vida fabril. Aún así, como lo señala Schapiro: "The murals they commanded have been far more radical in symbolism than the works executed by radical American painters for the project of the New Deal" (19). Schapiro se refiere además al caso de Diego Rivera y las acusaciones, que



entonces le hacen en EE.UU. el PC en concreto, de traicionar sus principios revolucionarios por pintar en un país capitalista. No se cuestiona si, dice Schapiro, bajo esa misma lógica su obra anterior realizada en México bajo las mismas situaciones y en un país semicolonial dominado por el imperialismo.

Posteriormente Schapiro ataca a Wolfe y rebate directamente al PC que entonces aumentaba que la obra de Rivera había dejado de tener valor artístico en el momento que traicionó los principios revolucionarios del partido (20). Schapiro va más allá y responde con esta sana propuesta: *"The artistic character of Rivera's works have to be judged more precisely, for the values loosely attributed to his paintings, the misconception of Rivera as a revolutionary primitive comparable to the greatest masters of the past, and the mistaken assimilation of his work to indigenous traditions, undoubtedly affected the patronage and reception of his art. And the importance of the new political content in solving the problems of Rivera as an artist, who had turned like so many others after the war from abstract forms to objective or neoclassical traditional, monumental style (the Italian Severini is a Catholic counterpart)(21).*

Schapiro desmiente la suposición de que el arte genuinamente revolucionario sea por ello bueno, y del seudorrevolucionario por lo mismo válido, asimismo el hecho de que el contenido radical de una obra garantice que ésta sea revolucionaria. Pregunta con ironía indudablemente dirigida por igual a los autores del libro que a los críticos miembros de la LEAR, qué criterio es válido para decidir si una obra es revolucionaria: el del artista o el del patrón, o si ello proporciona el efecto momentáneo que ésta pueda tener sobre el público bajo circunstancias y tiempos cambiantes.

El valor revolucionario de una obra --responde Schapiro-- no depende en que ésta sea política o apolítica. Este valor se lo da su honestidad, su rigor y capacidad de estimular el cambio. Meyer Schapiro propone un esquema de análisis alternativo después de probar que, a diferencia de lo planteado en el libro y difundido afuera por los enemigos de Rivera, el valor revolucionario de una obra no se mide por la ideología del patrón que la contrató ni tampoco se puede medir por las opiniones del artista o sus críticos, dada su muy previsible subjetividad.

Medir el efecto o valor del arte mexicano o de cualquier otro tipo de arte público de manera objetiva es posible si se aclaran las condiciones de su creación, el efecto que tuvo en el pueblo y su significado dentro de los movimientos sociales de la época. El verdadero sentido de la obra de arte sólo puede medirse con respecto al contexto histórico general. Es la única manera de acercarse a ella, libre de prejuicios.

El significado práctico de un arte militante debe juzgarse con relación a sus efectos positivos dentro del contexto general del movimiento social que lo genera. Por ello la obra de los mexicanos liberada de juicios partidistas y puesta dentro del contexto general del movimiento social que las engendró, por estar impregnadas de un odio sincero a la opresión y una simpatía fundamental hacia las masas, logra su fin último dada su capacidad de incitar al cambio. Esto es posible, señala Schapiro, porque el artista que se identifica con lucha del pueblo y encuentra su principal fuente de inspiración en la vida y la lucha del mismo, contribuye con él para adquirir una mayor conciencia de clases y de fe en esa lucha.

Schapiro, con su crítica, al mismo tiempo que señala los graves errores en que caen los autores del libro al pretender estudiar el arte fuera de su contexto social, evidencia que esa postura, paradójicamente, fue resultado del determinismo historicista y de su pretensión de convertir al arte en un mero reflejo de circunstancias históricas y sociales, que además eran interpretadas con la subjetividad de ser juez y parte. Meyer Schapiro, en esta brillante defensa del muralismo mexicano, logra rescatarlo de las interpretaciones y de los juicios temporales, los cuales, en su tiempo, obstaculizaran su influencia determinante, y constituyeron un impedimento para establecer su justa valoración dentro del panorama artístico del siglo XX.

#### Notas

1. Ver Alan Wald, *The New York Intellectuals* (Chapel Hill, North Carolina, 1987).
2. Emmanuel Ezenberg, bajo el seudónimo de Robert Evans, presentó la posición del Partido Comunista (PC) en su artículo 'Battle of the Century', *New Masses*, Diciembre 10, 1935.
3. David Alario Siqueiros, *The Mexican Experience in Art*, ponencia presentada, como parte de los Reports and Resolutions of the Mexican Delegation and Permanent Organization of LEAR, en la 4ta Sesión Plenaria presidida por Peter Blume. Reimpresa en *Artists Against War and Fascism*, editado por Mathew Baigell y Julia Williams, pp. 208-12.
4. *Ibid.*, p.210
5. *Ibid.*, p.211
6. *Ibid.*
8. Meyer Schapiro, 'The Patrons of Revolutionary Art', *Marxist Quarterly*, vol. I, no. 3, Oct-Dic. 1937, pp. 462-6.
9. Diego Rivera y Bertram D. Wolfe, *Portrait of Mexico* (Nueva York, 1937).
10. Bertram D. Wolfe, *A Life in Two Centuries* (Nueva York, 1981), p.023
11. Meyer Schapiro, 'Public Use of Art', *Art Front*, vol. 2, no. 10, Nov. 1936.
12. Meyer Schapiro, 'The Patrons of Revolutionary Art', p. 464.
13. *Ibid.*, p.464.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*, p.463.
16. *Ibid.*, p.464.
17. En dos de sus artículos clásicos: *The Liberating Quality of Avant-Garde Art*, *Art News*, vol. 56, Junio 1957, pp. 36-52 y *Rebellion in Art*, in *America in Crisis*, editada por Daniel Aaron (Nueva York, 1953). Meyer Schapiro se preocupó de examinar el rol emancipador desempeñado por el arte.
18. Meyer Schapiro, 'The Patrons of Revolutionary Art', p. 466.
19. *Ibid.*, p.464.
20. Robert Evans, 'Painting and Politics - The Case of Diego Rivera', *New Masses*, Feb. 1932, pp.22-5.
21. Meyer Schapiro, 'The Patrons of Revolutionary Art', p. 100.

# Alicia Azuela

# Malón de Chaide, poeta inevitable



Hace unos días, al hojear viejos números de la revista cultural nicaragüense *El Pez y la Serpiente*, descubrí un largo poema firmado por Pedro Malón de Chaide. Por alguna razón que sólo Freud sabe, me había olvidado por completo de este poeta inclasificable. Lo conocí hace más de veinte años en Managua, unos meses antes de que la literatura trastornara para siempre sus hábitos de cura sin hábito; antes de que decidiera ser escritor (él, no yo). Por esos días se llamaba Pedro Malón a secas, y sus dos únicas pasiones eran el beisbol y las canciones de Los Churumbeles de España. Un día de tantos leyó *Los raros*, ah paisano inevitable, y ya no volvió a ser el mismo. Para desconsuelo de su padre, que había sido testigo de los estragos causados por la peste de la literatura en sus dos hijos mayores, Pedro contrajo la enfermedad de escribir. Pedro Malón devino poeta.

Los primeros síntomas prefiguraron el alifafe que se avecinaba y que trastocaría para siempre la vida familiar de los Malón. El poeta en ciernes exilió sin trámites a Los Churumbeles de su Parnaso musical y los sustituyó sin dolor por el tenor Alfredo Kraus y la soprano Renata Tebaldi; del beisbol no volvió a ocuparse. Asimismo adoptó una indumentaria de otros ámbitos: trajes negros de diolén dentro de los cuales se asaba lentamente en el calor despiadado de Managua. Además le brotó una pipa en los labios y un apéndice en el nombre —De Chaide. El desbarajuste de esta metamorfosis inopinada divertía a muchos y deslumbraba a pocos. “Mis poemas darán lustre a las letras castellanas”, dijo parsimoniosamente en cierta ocasión sin venir al caso, como si revelara la causa de su transformación inexplicable a quienes quisieran entenderlo.

Al principio las musas le telegrafiaron sonetos y más sonetos con los cuales atormentaba sin cesar a quien se dejara: amigos, vecinos, conocidos o extraños. Los escribía a raudales y en serie; la serie de composiciones intitulada “Lengua de fuego”, que cantaba a la lengua —no al sistema de comunicación, sino al órgano anatómico—, todavía mata de risa a quienes conocieron al Vate en su etapa más prolífica. Por mi parte, todavía recuerdo el verso con que remataba uno de sus poemas recurrentes de la serie “Sonetos morales” por la expresión de poseso con que lo leía: “La sibarita reina de noches pasionales”.

En vista de que siempre estaba al acecho de incautos para ejecutar un recital sumario y sin juicio previo, nunca pude entender con qué tiempo escribía. Los volúmenes de su obra descomunal, que él mismo encuadernaba en unos libretos de tapas negras, habían invadido todos los rincones de la casa de sus padres (el oficio de encuadernador, así como sus ademanes clericales, le venían de su pasado reciente de seminarista). Con alguno de estos mamotretos a cuestas acudía, cuando lo invitaban, a cualquier lugar donde hubiera escuchas potenciales; y cuando no lo invitaban, también acudía. Así, pues, su rechoncha figura era presencia ineludible en bautizos,

bodas, velorios, entierros o cualquier tumulto que encontrara a su paso. Llegaba antes que todos, con su impecable traje negro de amplios faldones, y cuando decidía que había llegado el momento propicio —y todos los momentos le parecían propicios—, desenfundaba su negro libraco y disparaba sonetos a diestra y siniestra a quienes quisieran escucharlo, y a quienes no quisieran también.

**U**n domingo de abril el "Pueta" llegó jubiloso a la Pensión Monimbó —donde yo, recién llegado de Chontales, vivía— y, enarbolando un ejemplar de la edición de esa mañana de *La Prensa Literaria*, que entonces, como ahora, dirigía Pablo Antonio Cuadra, soltó triunfante una rima improvisada al vuelo: "Para que se convenza, joven Sevilla. Siempre se abre paso la buena poesilla." Era la primera vez que Malón de Chaide veía su nombre y sus poemas en letras de imprenta, y había que celebrarlo. La borrachera duró dos días con sus noches (la borrachera de los otros, ya que el Pueta no se permitía esos excesos).

**P**or entonces, Managua, que es hoy una ciudad aburrida y fea, era una ciudad aburrida y fea. El vate Malón de Chaide se había convertido en un personaje conocido más allá de los límites del barrio. Su más sonado éxito literario lo obtuvo al hacerse acreedor a la Flor Natural, el premio más importante de los Juegos Florales de Managua, el certamen que desde 1920 organizaba el Ateneo Nicaragüense. En el poema galardonado, "El cisne de Apolo", el Vate pontificaba con versos flamígeros sobre las virtudes a que deben aspirar los hombres en este mundo de pecadores. Con este premio, y sobre todo con el escándalo que le rodeó, comenzaron para el vate Malón de Chaide no los quince minutos de fama como quería Andy Warhol, sino quince días.

**E**l premio del certamen, patrocinado por la filial de la compañía petrolera estadounidense Esso y la Embajada de Suecia en Managua, también incluía un viaje a Estocolmo. Así, el vate Malón de Chaide emprendió sin pérdida de tiempo la inútil tarea de buscar en el trópico inclemente de Managua un abrigo con el cual defenderse del invierno sueco. Removió cielo y tierra, hasta que lo consiguió en los dominios celestiales: un obispo de origen danés, a quien había conocido durante sus años de seminarista, le prestó uno que la nostalgia le obligaba a conservar desde su llegada al país dos décadas atrás. Pero no todo era tan fácil. Parece ser que algún funcionario de la Embajada de Estados Unidos trató de impedir que el premio se concediera, es decir, que Malón de Chaide fuera a conocer las nieves de Suecia. La razón: el deterioro creciente a partir de ese año, 1972, de las relaciones entre Washington y Estocolmo. (La política exterior progresista del gobierno de Olof Palme, quien había reconocido diplomáticamente a Vietnam del Norte apenas asumió el poder, exasperaba a los norteamericanos.) Los diarios locales adjudicaron a Malón de Chaide el papel de víctima en un conflicto diplomático entre dos potencias, y defendieron, como si se tratara de un deber patrio, su derecho a viajar a Suecia. Y hacia allá partió el buen Pedro, bajo el cielo y sobre el mar, a conocer las nórdicas tierras que lo hacían suspirar.

**N. D. Sevilla**

A su regreso de Suecia, convertido ya en toda una celebridad municipal, el Vate se mudó a vivir en lo alto del Cerro de Chico Pelón —una zona habitada por negociantes de medio pelo; en la otra zona alta de la ciudad vivían los ricos— porque la delgadez del aire agudizaba su sensibilidad poética. Era diciembre ya en Managua (aunque bien podría haber sido abril o agosto pues allí todos los meses son iguales). El Pueta convocó a los miembros del Movimiento Artístico Juvenil, del cual formaba parte el propio Malón de Chaide, al cuartucho que había tomado en alquiler. (Estreno y despedida de la nueva morada del Vate: a la madrugada siguiente Managua fue destruida por un terremoto.) Yo estaba entre los invitados a pesar de no pertenecer formalmente a "los artísticos". Nos hizo escuchar un pormenorizado relato de sus aventuras escandinavas. Fuimos informados de la belleza del conjunto arquitectónico de la plaza de Göta, en Göttemborg, y de que el museo nacional de Estocolmo estaba repleto de obras de Rembrandt, Boucher, Chardin... Nos habló, emocionado, de su visita a la Academia Sueca para la ceremonia de entrega del premio Nobel de Literatura; el poeta Omar J. Lazo, que se había desplazado desde La Libertad para asistir al convite histórico, jura que vio rodar una lágrima por los cachetes de Malón de Chaide cuando mencionó lo cerca que estuvo de Heinrich Böll, ¿quién? Heinrich Böll, ah... Nos contó que había asistido a una lectura de Martinson, uno de los escritores más destacados, según él, de la llamada literatura "proletaria" sueca. Nos dijo que qué barbaridad, que había mujeres sacerdotes en Suecia, pero se le olvidó mencionar que no eran católicas sino luteranas. Nos juró, para desmayo de ocho corazones adolescentes, que eran puras habladas eso de que las muy rubias y deseables suecas dejaran al descubierto sus cuerpos generosos sin mayores preámbulos. Nos informó como si tal cosa de la atención con que lo escuchaban los suecos leer sus poemas ¡en español! "Se hacían los suecos", dijo a media voz el Gordo

D eje de ver al vate Malón de Chaide durante varios años. Allá por 1978 alguien me aseguró que lo había visto en Colombia, convertido en cura de utilería y, con el empeño que ponía a todo lo que hacía, afanado en conseguir recursos para la lucha revolucionaria del FSLN en Nicaragua. Y dicen que hasta llegó a ser párroco de algún pueblo perdido en las estribaciones de los Andes colombianos. Un sofocante mediodía de agosto de 1979 —cinco semanas después del triunfo de la insurrección sandinista— un combatiente del FSLN apostado a la entrada de Juigalpa hizo que detuviera el vehículo en que yo viajaba. El combatiente, fornido y de baja estatura, blandía un fusil diseñado para alguien dos tallas más grande que él. Reconocí en el acto su cara severa de cura dominico: nadie menos que el vate Pedro Malón de Chaide estaba parado en medio de la carretera. Al reconocerme, allí mismo, bajo el chontaleño sol de agosto, me contó a mansalva la historia que andaba repitiendo por esos días: juraba que había estado al lado del legendario comandante Germán Pomares cuando éste cayó en combate. A riesgo de parecerle trivial, pequeño-burgués, le pregunté: "¿Y todavía escribe, Pueta?" No contestó. Me miró con ojos de decepción durante unos segundos, se puso al volante de su pequeño Fiat blanco, acomodó, no me explico cómo, su fusil colosal, y el auto comenzó a corcovear para bochorno del invicto guerrero, no habituado aún a las inconveniencias del poder. Sólo cuando hubo avanzado unos veinte metros, sacó la cabeza por la ventanilla y me gritó: "No me llame pueta, joven Sevilla. Dígame compañero". □



## *Amados hijos:*

**M**e dirijo a ustedes porque quiero desmentir la pobre historia que han repetido a través del tiempo. La del Angel que quiso igualarse a Dios. El desfigurado y maldecido, arrojado a los Infiernos en pago por su osadía. ¡Tonterías!, como los tratados enteros que me han dedicado los sabios, como la descripción que han hecho, de mí, los artistas compadecidos de mi tragedia. He sido a través de las leyendas antiguas y modernas, condenado y redimido. Llamado protagonista de la Historia, Adversario, Enemigo, Calumniador, Soberbio, Orgullosa, Odiado. He sido insultado y maldecido. Y lo peor: adorado por los imbéciles.

Hastiado de verme ridiculizado, he decidido contarles la verdadera historia.

Yo, el Señor de los Señores, el Dios Eterno, desde un principio, en el Empíreo, reino de la luz y de la música, rodeado de mis arcángeles, ángeles, querubines y serafines, existía sólo para que me adoraran y cantaran mi nombre. Los seres de luz y música se inclinaban ante mí. En el infinito yo me movía y los espíritus me seguían. Entraba a las Tinieblas y allí me escoltaban también los entes luminosos.

Esto sucedía siempre, hasta que descubrí un abismo que Yo, el Omnipotente no conocía. Le llamé "Aburrimiento". En él me vi reflejado. Mi Magnificencia se desdobló. Desde el fondo me contemplaba viendo hacia arriba. Entonces decidí crear otro Yo.

Dormí a toda la Corte Celestial para que fuesen ajenos a mi engaño. Les hice creer que entre ellos existía un Arcángel, el más resplandeciente que quería ser Dios. El juego comenzó. La envidia, la soberbia. Sentarse en mi trono. En fin: una lucha contra mí mismo.

Persuadí a la mitad de los Angeles para que me siguieran. Creyeron los otros vencerme y me vieron arrojado al abismo del reflejo.

¡Que divertido!

Gocé tanto con esta mentira que decidí seguir jugando. Creé al hombre. Lo hice a mi semejanza y antojo, pero no permití que se enterara de esto. Pobre criatura. No se percató de mi burla. Bueno, cayó en el engaño y por siempre trata de escapar a mí, como si fuese posible luchar contra una de sus dos naturalezas, que no son más que una, reflejada en el abismo. Espejo en el que un día me miré.

*Hay que luchar contra el Demonio. Vencerlo. El mal no puede prevalecer contra el bien.* Pero el hombre no sabe a veces la diferencia. Tengo entonces que estar en movimiento continuo cambiando de lugar. De los cielos al Abismo, del Abismo a los Cielos.

¡Tan cómica esta transformación!

El Mal existe, pues. Claro que existe. ¡Divierte tanto! Si no fuera tan gracioso, les aseguro, no me hubiera inventado otro yo. El Bien? El Bien no es más que un infinito bostezo.

A estas alturas creo que sabrán que no hay escape. El hombre condenado está a ser Endemoniado o Endiosado. Es la misma cosa. No importa el nombre.

Cuando me aburra de este entretenimiento voy a deshacerme. Volveré a la Nada. Cuando esto suceda, espero que el hombre haya descubierto la verdad y entonces escriba mejores historias sobre mí.

**YO**



ROBERT MAPPLETHORPE "Jugend", 1988, 2 silver gelatin photographs, 20 x 30

1

El que es mulo  
termina en culo.

2

El enamorado del espejo  
por siempre será pendejo.

3

El delator orejón  
solito se hace culón.

4

Quien anda con enredos  
se hace collar de pedos.

5

El metiche muy cotidiano  
es almorraña lengua del ano.

6

El mediocre ve al crepúsculo  
con su gran ojo del culo.

7

La que de beata se pica  
quiere una verga bizca.

8

Mujer que porta fría panocha  
solo goza con senda melcocha.

9

Si tu rigio te hace gratis comida  
ten seguro que te palma el sida.

10

Quien anda de guevón  
termina siendo cochón.

11

Quien tiene rostro asustado  
su culito lleva apretado.

12

Todo fanfarrón  
queda chiclón.

**13**

**Toda sana cagada  
es buenas carcajada.**

**14**

**Cuan rico cagar con ganas  
al dictador en sus canas.**

**15**

**Niña que se zampa perilla  
es que ya huele a putilla.**

**16**

**Todo pato cagón  
caga su reputación.**

**17**

**Al melindroso y cobarde  
hasta lo orina la tarde.**

**18**

**Quien pretende ser un sol  
es un cerote de mal posol.**

**19**

**Si chapulin naciste  
solo de verde venciste.**

**20**

**La que a buena turca se arrima  
con dos bolas danza su rima.**

**21**

**Todo chulo  
presta su culo.**

**22**

**Quien afloja su corazón  
mejor que se vaya al panteón.**

**23**

**Quien la mete por el culo  
embijado saca el palo.**

**24**

**El que nació de mulo  
retobado lleva un testículo.**



**25**

**Toda regia muchacha  
es vaina de cutacha.**

**26**

**Toda carne con amor  
va directa al asador.**

**27**

**Si deste gusto no has de beber  
no lo ensucies y dejalo correr.**

**28**

**Todo mico traga banana  
y el hombre chupa la guava.**

**29**

**Un cerote con hipo  
a todo mundo salpica.**

**30**

**El dictador embarbado  
es boca de cheto arrugado.**

**31**

**Al que calienta tortillas  
lo muerden las ardillas.**

**32**

**El medio pelo que ostenta monóculo  
solo se lo pone en el ojo del culo.**

**33**

**El falso testimonio  
es de patán y necio.**

**34**

**En el estafador y farsante  
hasta su sombra es chirriante.**

**35**

**Quien se revuelca en comal  
en tortilla se ha de quedar.**

**36**

**El santo huele a clavel  
y el pecador a burdel.**

37

La chusma con poder  
solo sirve para joder.

38

Algo quieren las gatas  
cuando acarician las patas.

39

la hoy da sus aretes  
mañana dará sus ojetes.

40

Quien se presta como puerto  
se queda esqueleto y tuerto.

41

De moronga tiene el pellejo  
el que nació de cochino.

42

Quien quiere su mecedora  
que se acueste con Juliadora.

43

Quien canta y se levanta mañanero  
le roba el alba al gallo tempranero.

44

Aquel que arcoiris pesca  
será poeta cuando amanezca.

45

Si una lágrima lastima  
ya tu amor no te estima.



# VULGATA NICARAGÜENSIS

OMAR D'LEÓN



## La Naturaleza Muerta como Objeto Personal : Una Nota sobre Heidegger y van Gogh

En su ensayo "The Origin of the Work of Art" (*El Origen de la Obra de Arte*), Martin Heidegger interpreta una pintura de van Gogh para ilustrar la naturaleza del arte como la revelación de la verdad. (1)

Llega a esta pintura mientras distingue tres modos del ser: el de artefactos útiles, el de las cosas naturales y el de las bellas artes. Propone describir primero, "sin ninguna teoría filosófica... un equipo común- un par de zapatos campesinos"; y "para facilitar su realización visual" escoge "una conocida pintura de van Gogh, quien pintó tales zapatos en varias ocasiones". Pero para asimilar la "esencial vital del equipo" debemos saber "como sirven realmente los zapatos". Para la mujer campesina sirven sin que ella este pensando acerca de ellos, o sin que siquiera los vuelva a ver. De pie o caminando con los zapatos, la mujer campesina sabe la servicialidad en la cual consiste "la esencia vital del equipo".



Pero mientras solo nos imaginemos un par de zapatos en general, o sencillamente veamos los zapatos vacíos y sin uso tal como aparecen en el cuadro, nunca descubriremos lo que es la esencia vital del equipo. En la pintura de van Gogh ni siquiera podemos decir en donde están ubicados los zapatos. No hay nada alrededor de este par de zapatos campesinos, solo un espacio indefinido. No hay siquiera terrones del campo o del camino pegados a ellos, que pudieran darnos algún indicio de su uso. Un par de zapatos campesinos y nada más. Y aún así.

*De la abertura oscura de los gastados interiores de los zapatos la penosa y laboriosa huella del trabajador da un paso al frente. En el peso y la tiesura, en la solidez de aquellos zapatos está la acumulada tenacidad del lento caminar a través de los inmensos y uniformes surcos de los campos, recorridos por el crudo viento. En el cuero descansa la humedad y la saturación del suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino cuando cae la noche.*



*En los zapatos vibra la llamada silenciosa de la tierra, su callado regalo de la maduración del maíz y su enigmática autonegación en la desolación de los campos ya preparados pero sin cultivar del invierno. Este equipo está impregnado de ansiedad resignada acerca de la certeza del pan, de la felicidad silenciosa de haber aguantado nuevamente la necesidad, del temblor antes de la llegada del nacimiento y el escalofrío ante la amenaza de muerte que rodea. Este equipo pertenece a la tierra y es protegido en el mundo de la mujer campesina. De esta protectora pertenencia el equipo mismo se eleva a la residencia del ser. (2)*

El profesor Heidegger está al tanto de que van Gogh pintó zapatos como esos en varias ocasiones, pero no identifica el cuadro que tiene en mente, como si las diferentes versiones fuesen intercambia-

bles, todas revelando la misma verdad. Un lector que quiera comparar su relato con el cuadro original o su foto tendrá alguna dificultad al decidir cuál escoger. Ocho pinturas de zapatos por van Gogh están documentadas por la Faille en el catálogo de todas las pinturas del pintor exhibidas hasta cuando Heidegger escribió su ensayo. (3) De estas, solamente tres muestran "las oscuras aberturas de sus gastados interiores" que tan distintivamente hablan al filósofo. (4) Más probablemente son cuadros de los propios zapatos del pintor y no de los de un campesino. Podrían ser los zapatos que había utilizado en Holanda, pero fueron pintados durante la estadía de van Gogh en París en 1886-87. (5) Dos cuadros son de antes de 1886, cuando pintaba campesinos holandeses - un par de zuecos de madera puestos sobre una mesa al lado de otros objetos. (6) Luego en Arles pintó, como escribió en una carta de 1888 a su hermano, "une paire de vieux souliers" que evidentemente son los suyos. (7) Una segunda naturaleza muerta de "vieux souliers de paysan" es mencionada también en una carta de septiembre de 1888 al pintor Emile Bernard, pero esta carece de la característica superficie gastada y los oscuros interiores de la descripción de Heidegger. (8)

En respuesta a mi pregunta, el profesor Heidegger me ha escrito amablemente informándome que la pintura a la que él se refería es la que él vio en una exhibición en Amsterdam en marzo de 1930. (9) Esta pintura es claramente la no. 255 del catálogo de la Faille. En esa misma exhibición también se mostró una pintura con tres pares de zapatos, (10) y es posible que la suela expuesta de un zapato de esta pintura haya inspirado la referencia a la suela en el recuento

del filósofo. Pero de ninguna de estas pinturas, ni de ninguna de las otras, podría uno propiamente decir que una pintura de van Gogh expresa el ser o

la esencia de los zapatos de una mujer campesina y su relación a la naturaleza y al trabajo. Son los zapatos del pintor, por eso entonces un hombre del pueblo y la ciudad.

## Meyer Scapiro

Heidegger ha escrito: "La obra de arte nos ha dicho lo que verdaderamente son los zapatos. Sería la peor auto-negación si pensáramos que nuestra descripción, como una acción subjetiva, primero imagi-

nó todo y luego lo proyectó a la pintura. Si algo es cuestionable acá, es más bien que experimentamos muy poco al entrar en contacto con la obra y que expresamos la experiencia muy cruda y literalmente. Pero sobre todo, la obra no sirve meramente, como pudo parecer al principio, para una mejor visualización de lo que es un pedazo de equipo. Más bien, la esencia del ser de equipo se da primero en su apariencia explícita a través del trabajo del artista.

Qué pasa aquí? Que trabaja en la obra? La pintura de van Gogh es la revelación de lo que el equipo, el par de zapatos campesinos, es en verdad."(11)

Lo siento por él, el filósofo se ha engañado a sí mismo. Ha retenido de su encuentro con la tela de van Gogh un emocionante juego de asociaciones con los campesinos y la tierra, que no son sustentados por el cuadro mismo. Están más bien enraizados en su propia visión social, con su pesado pathos de lo primordial y terrestre. Se ha "imaginado, de hecho, todo y lo ha proyectado sobre la pintura". Ha experimentado muy poco y demasiado, a la vez, en su contacto con la obra.

El error está no solo en su proyección, que reemplaza una observación metódica de la obra de arte. Pues aun si hubiese visto un cuadro que representase los zapatos de una campesina, tal como los está describiendo, sería una equivocación suponer que la verdad que descubrió en la pintura- el ser de los zapatos- es algo dado acá de una vez por todas y que no está disponible a nuestra percepción de los zapatos fuera de la pintura misma. No encuentro nada en la fantástica e imaginaria descripción que Heidegger hace de los zapatos pintados por van Gogh, que no pudo haber sido imaginado viendo un verdadero par de zapatos campesinos. Aunque acredite al arte con el poder de dar a una representación de un par de zapatos aquella apariencia explícita en la cual su ser es revelado - de hecho "la esencia universal de las cosas",(12) "mundo y tierra en mutuo juego y relación."(13) - este concepto del poder metafísico del arte continúa siendo una idea teórica. El ejemplo en base al cual elabora con tan fuertes convicciones no sustenta su idea.

Será la equivocación de Heidegger haber escogido erróneamente el ejemplo? Imaginemos una

pintura de los zapatos de una mujer campesina realizada por van Gogh. Acaso no hubiera puesto de manifiesto aquellas cualidades y aquella esfera del ser descritas por Heidegger con tal pathos?

Heidegger aún así hubiese obviado un aspecto importante de la pintura: la presencia del artista en la obra. En su recuento de la pintura ha pasado por alto lo personal y fisionómico de los zapatos, aquello que los hiciese un tema tan persistente y absorbente para el artista (sin mencionar la íntima conexión con los tonos, formas y pinceladas específicas del cuadro como una obra pintada). Cuando van Gogh representó los zuecos de los campesinos, les dio una forma clara y sin uso, a la vez que les daba a su superficie la suavidad de los otros objetos que había colocado a su lado en la misma mesa: una pana, las botellas, un repollo, etc. En otra pintura de unas chancas de cuero campesinas, les ha dado vuelta, dándole la espalda al espectador. (14) Sus propios zapatos los ha aislado en el suelo; los ha pintado como si nos diesen la cara, y tan gastados y arrugados en apariencia que podríamos hablar de ellos como retratos veredictos de unos zapatos envejeciendo.

Pienso que estamos más cerca de los sentimientos de van Gogh por estos zapatos, en un párrafo, describiendo sus propios zapatos, escrito por Knut Hamsun en 1880 en su novela *Hunger* (Hambre):

"Como nunca había visto a mis zapatos antes, decidí estudiarlos, ver sus apariencias y características, y al mover el pie, sus formas ya gastadas. Descubro que sus arrugas y zurcidos blancos les dan expresión- le imparten una fisonomía. Algo de mi propia naturaleza se había pasado a estos zapatos; me afectaban, como un fantasma de mi otro yo- una porción viviente de mi propio ser.

Al comparar la pintura de van Gogh con el texto de Hamsun, estamos interpretando la pintura de una manera distinta a la de Heidegger. El filósofo encuentra en la pintura de los zapatos una verdad acerca del mundo como es vivido por el dueño campesino sin reflexión; Hamsun ve los verdaderos zapatos como son experimentados por el usuario consciente y contemplador que es el propio escritor. El personaje de Hamsun, un meditabundo autoanalista, está más cercano a la situación de van Gogh que



a la del campesino. Y aún así van Gogh es algunas maneras como el campesino: como artista trabaja y está obstinadamente ocupado en su labor, que es para él su ineludible llamado y su vida misma. Por supuesto que van Gogh, como Hamsun, tiene también un extraordinario talento para la representación; puede transponer en el lienzo, con un poder singular las formas y cantidades de cosas; pero son cosas que lo han tocado hondamente, en este caso sus propios zapatos- cosas inseparables de su cuerpo y memorables para su auto-conocimiento. No son pintados menos objetivamente por ser vistos como dotados de sus sentimientos y recuerdos de sí mismo. Aislando sus viejos y gastados zapatos en el lienzo, los voltea al observador, los vuelve una parte de un autorretrato, la parte del traje con el cual pisamos la tierra y en el

cual ubicamos los esfuerzos del movimiento, la fatiga, presión, peso- la carga del cuerpo erecto en contacto con el suelo. Ellos marcan nuestra ineludible posición en la tierra. Estar en "los zapatos de otro" es estar en su situación o en su estación de vida. Para un artista aislar sus zapatos gastados como tema de una pintura es manifestar una preocupación con las fatalidades de su ser social. No solo los zapatos como instrumento de trabajo, sino también los zapatos como "una porción del ser" (en las palabras de Hamsun) son el revelador tema de van Gogh.

Gauguin, quien compartió habitaciones con van Gogh en Arles en 1888, presentía la existencia de una historia personal tras la pintura de un par de zapatos de su amigo. Nos ha contado en sus reminiscencias sobre van Gogh una profundamente conmovedora historia vinculada a los zapatos de van Gogh.

En el estudio había un par de zapatones, todos gastados y manchados con lodo; él (van Gogh) hizo de ellos un extraordinario bodegón. No sé por qué presentí que había una historia tras esta vieja reliquia y un día me aventuré a preguntarle si tenía alguna razón para preservar con respeto lo que cualquiera ordinariamente tiraría al canasto del basurero.

'Mi padre', dijo él, 'era un pastor y a su insistencia proseguí estudios teológicos para prepararme para mi vocación futura. Como un pastor joven, me fui hacia Bélgica una mañana, sin decirle a mi familia, ha predicar el evangelio en las fabricas, no como me lo habían enseñado sino como yo mismo lo entendía. Estos zapatos, como ves, han soportado valientemente la fatiga de ese viaje.

Predicando a los mineros en la Borinage, Vincent asumió el cuidado de una víctima de un fuego en la mina. El hombre estaba tan gravemente quemado y mutilado que el doctor no tenía esperanza para su recuperación. Solo un milagro, pensaba, lo podría salvar. Van Gogh lo atendió por cuarenta días con amoroso cuidado y salvo la vida del minero.

Antes de irme de Bélgica tuve, en la presencia de este hombre cuya frente estaba inscrita de cicatrices, una visión del Cristo resurecto. Gauguin continua:

"Y Vincent volvió a coger su paleta nuevamente y trabajo silenciosamente. A su lado estaba un lienzo en blanco. Comencé su retrato. Yo también tuve una visión de un Jesucristo que predicaba amabilidad y humildad. (16)

No hay certeza cual de las pinturas de un solo par de zapatos fue la que vio Gauguin en Arles. La describió como de tono violeta contrastando con las paredes amarillas del estudio. No importa. Aunque escrito varios años después, y con algunas afecciones literarias, la historia de Gauguin confirma el hecho esencial que para van Gogh los zapatos eran una parte memorable de su propia vida, una reliquia sagrada.

## *Meyer Scapiro*

*Traducción: Francisco Pico P.*

# Letanias

Fontana de sangre  
ojo pacífico

*ora pro nobis*

Horca y guillotina  
almíbar y mango

*ora pro nobis*

Gato arisco  
murciélago dulce

*ora pro nobis*

Jauría  
pan de terciopelo

*ora pro nobis*

Verdugo  
mártir del ariete

*ora pro nobis*

Fuego líquido  
rocío

*ora pro nobis*

Cerradura hermética  
ventana abierta

*ora pro nobis*

Tarántula  
conejito encantado

*ora pro nobis*

Quebranta guesos  
cojín

*ora pro nobis*





Sala de torturas  
madre y maestra

*ora pro nobis*

Araña nocturna  
mariposa matutina

*ora pro nobis*

Pesadilla  
bendición del hogar

*ora pro nobis*

Cárcel de mi cráneo  
túnel de libertad

*ora pro nobis*

Oprobio del filisteo  
refugio del desamparado

*ora pro nobis*

Llanto del solitario  
alegría del pueblo

*ora pro nobis*

*Suave patria triangular*

atiéndenos

*Razón de amor*

óyenos

*Voz a ti debida*

escúchanos

*Monstruo amoroso*

rendija

coño

fisura de la muervida

¡ten piedad de nosotros!

*Beltrán Morales*



## El ñatazo

¡oh Gsik!

Ella ama a varios hombres  
que **son eso-y-más**.

El **más** provoca reacciones encontradas en todos,  
algunos de ellos se sienten halagados con la observación.

Uno se niega totalmente a aceptarlo.

Pero Ella ama a las mujeres escondidas en cuerpos  
masculinos,

por eso se siente lesbiano,

como también le gustan los hombres se siente homosexual,

y como es un hombre en el cuerpo equivocado

se siente lo que llaman transexual y bisexual.

Pero es feliz en el cuerpo femenino porque como en el fondo se  
siente hombre le gustan las mujeres,

y se disfruta a sí mismo sintiéndose **Si misma**.

Y entonces **Si misma** se ama toda.

Piensa:

El es una aguja cosida a la lengua, el manjar de una cena para  
dos.

El entra y sale sin entrar, sale y entra sin entrar...

y sin entrar-entra.

El acalora sin calor.

El duele y desaparece.

Y entonces llega **ella**.

**Si misma** baila con **ella** espalda con espalda

y pantorrilla con pantorrilla.

Ella se fija en **ella**.

Ellas se miran y enloquecen.

El sonríe.

# tania

## El fax compartido

# monte-

### Managua y el bochorno calurosabrileano

Mariano:

ring ring suena fon tras auricular tractor boicotea conversa,  
no lo consigue.

Corazón bombea voz, afinase, jápi jápi jelou:

*Necesito toda la información de lo que hablamos,  
existen probabilidades pero quien sabe, así que  
apuraté. Marcela planea acompañar a Fátima para  
ritualizarse juntas ante elemento en común. No es  
nada segura la fecha pero sí volando y no más de  
tres días. Viaje rayado.*

Sigo escribiendo sigo desentrampándome'  
nuevamente subo de peso, mejora la piel y el sueño y los afectos  
aumentan cuando de hermanos siameses se trata.

La mujer que Ella busca, es posiblemente un travesti que se  
desviste.

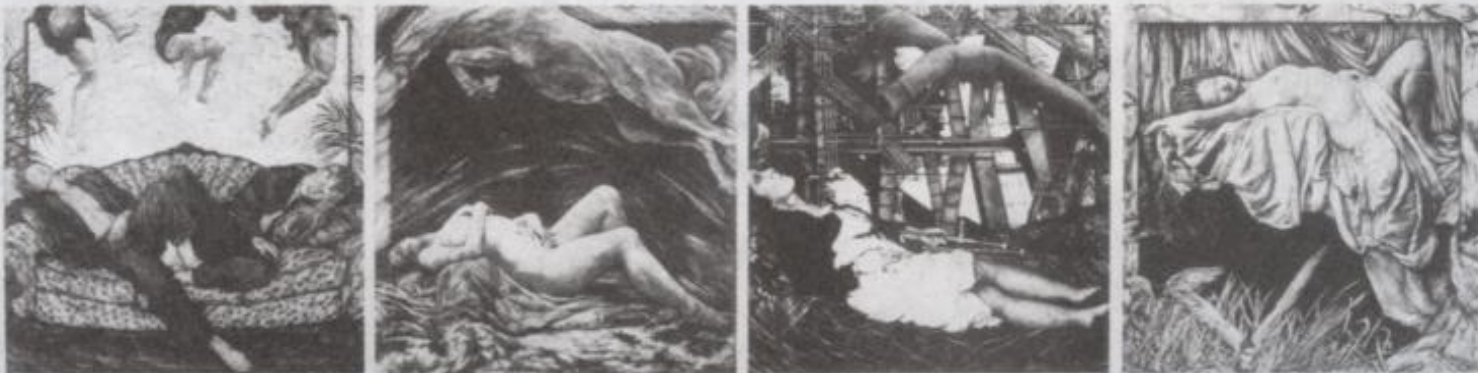
El, divinamente masculino no arrepiente su sexo  
cuando entra en hombre travestido, transexual, homosexual y  
lesbiano,

a quien le encanta que mujer escondida  
ame como hombre que no sabe lo que desaprovecha.

En conclusión iu nou beibi.

Un abrazo.

Ella.



## Cuando Ella se lanza y puntea en una disco a medianoche

Ella aparece con Pati, disco gasea luces  
vemos Evos travestidos juegan *se-juegan*  
*tunchis tunchis tunchis* fondo repite marea marea, but  
música emociona --por lo visto--  
ahí mayorías aman ser minoría, que no es tan minoría en relación con otra  
mayoría.

En fin, Ella suda gotea sufre disfrute del sufre, ¡bah!  
chicas entran, sillas frente, escena cambia: desordénase.  
Ella espera espera, nada.  
Platican, ajá,

Pati-Ella gozan visión compartida: cuerpos enfarsados uva en boca  
alguien asomadesaparece (a-ja-jaaá)  
cuas cuas cuas cuas risas nosotras, ¿importa?

Mesa tragos humos,  
chicas observan

ver caras cuesta caras.

Ella imagina tele-frente porno-dentro,  
verdad dice triler achicado observa (son tres chicas Chicas),  
inmoviliza momentos afloja,  
Ella cree triler observa mientras Ella ve tele, ipone cara dice todo.  
¿Descubierta? "Ou noou, ómai-gad".  
Burla burla verla.

Ella vela busca bolso, busca viaje  
casi casi *oportuniti záfase*.

Entonces chica  
morena que es... ¿ella?, siente resiente partida  
súplica silence, acompaña punta lengua --dale dale--  
nada  
valor temblor sonido  
¿ella? habla Ella escuch/atenta/tient/a/tientas  
¿ella? dice: ojos miran rasgan así  
yilet atada pañuelopuntaviene última escena ojo vio.  
Yilet está ahí sus ojos la cortan  
Ella sonríe a ¿ella?  
Roza roce risa  
adentro salta saltea se asalta,  
Isedánunbeso. P

o  
i  
n  
t.



**Cuando Ella intentando ser Ella se encuentra un él que es él, ¡demasiado!:**

Cuando él husmea alrededor de Ella,  
él (que es él) pónese  
como ordinario hombre camino tradicional:  
nucorejasenochochocoploxch.

Ella reacciona como un él acosado por otro él,  
entonces disgusta-angosta-seca quedédase antes próximo ataque,  
lla-no.

El sigue comportándose como todo un "él",  
y mata todo lo que él, en Ella, pudo sentir.

negro





Juan Bautista Juárez

# A RITMO DE TRACCIÓN

## UNA

La Habana se remodela y expande como recién nacido en la risa de Lezama Lima. En el orificio exacto del humo de tabaco de un puro habano. entre La Bodeguita de olores grasos y la elegantísima "Ciudad de las Columnas ". Hecha para jugar con el sol. Gozar el fresco y lucir el "medio punto"

Aquel barroquismo cubano que anda armando policromías para ver si logra ser frontera de lo que era de luz y lo que era de sombras.

Grúas como grullas, fachadas de malla tras las que andan raspando y cepillando los obreros, andamios para encementar los hierros carcomidos de las balconadas y "pie de amigo" conteniendo el declive de las paredes.

Cisternas y tinajas repartiendo agua. Vecinos hurgando llave de paso de las aceras para llenar los baldes y subirlos con cuerda y polea a edificios habitados. Desde hace cuarenta años, conocidos los vivos y con vela los ancestros.

Cuidado que al pasar bajo las obras no te acierte una tirada de mierda o un cascajo. Para molestar? Na'nai;/ para provocar? Now nox./ La física nos librará o no de su moco al rostro/ de a saber, quizá,/ la otra mejilla.

Eugenio Rodríguez, el 15 de mayo como saludo a los artefactos y en coloquio con el poeta Carlos Martínez Rivas (CMR), de puño y letra escribió: " En esta hora de vida imperfecta/ y arte inconcluso/ Se ha aprendido a seguir/ Se ha buscado la extraña continuidad".

insertas al aire, las bolsas con líquidos varios como cuando Aparicio las descolgó para que las lleváramos a La Habana .

Probada la ducha de agua caliente y colgados los atuendos en el closet, salimos a patear la noche callejeada.

En el primer local donde el son de una flauta dulce nacía entre las ingles, hizo su entrada Juan Bautista Juárez (JB) taconeando vibraciones con su par de botines; uno al rojo vino, otro al Gattopardo, como diciéndole a la orquesta: "Ya oí desde la calle que me llamaban".

Los sentados lo miraron con gusto. Los músicos perplejos. A la salida dos muchachas , ambas a la par, danzantes en el graderío le dijeron: "Tú tienes todo lo que se tiene que tener".

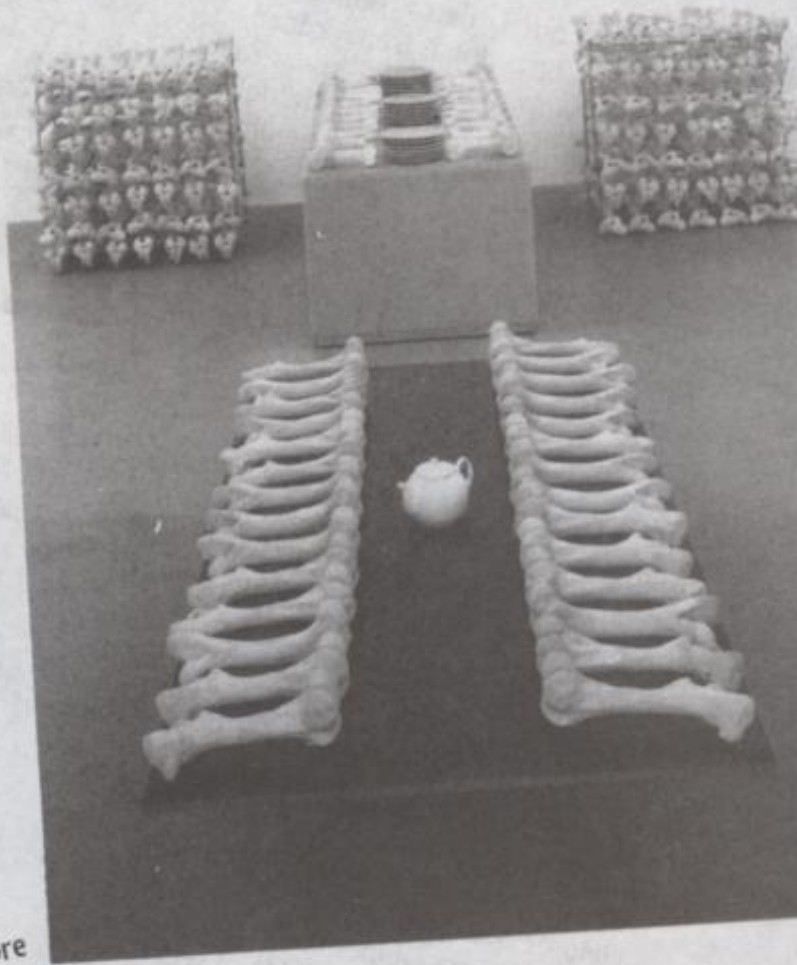
Tez cubana:  
China - India - Blanca -  
Negra.  
Baile - Breve - brillante -  
serio mulato.

Con una sarta de bolsas plásticas anudadas una con otra.

Bolsas decoloridas, usadas, traídas - una cada día- por el profesor Aparicio Arthola del expendio del Instituto de deportes a la escuela de muralismo de Managua.

Dejadas en el balcón de ensortijados redondeles,

Denis golpe y golpeta sobre la mesa del bar con puño, nudillos y muñón. Soñaba con la movilización de una arsenal de timbales. Quería ser un artesano que especula con las frecuencias y hablaba de la orquesta que invadiría Lezcano "al margen de la pulperia".



$$3.12 = 1 + 2 = 3, 21 = 2 + 1 = 3$$

# Trena

Y al sol del alba que la tierra rompe juegan los chavalos a "una- dona- trena- cadena- chupa tabaco- vieja morena" Y en las calles de medio ancho se oye gritar: "Matilde!" Y más después: "Manuel!" ...a falta de timbre buena es la voz.

Cuando un morenazo me presta su moneda para llamar desde un teléfono callejero le digo a Fina García Marruz: Poeta, los artefactos te saludan: La palabra? / es secreto/ sino/ sudario./ Tu voz era un hilo de luz.

Y en Managua relanzo el murmullo de tu canto: " Cuba, Cuba, loca mía, desvarío suave? Ay, pudiera yo protegerte cantándote tus propios sonos de conocimiento *color de arcand*"

Y el Ovidio tragafichas escribe para ti: Chopin con palma y mar frente al piano se dice Lecuona. Lecuona con tormenta cocteleando el piano se dice José María, tu Vitier, jazeando el maní, contradanzando el cielo de San Juan de la Cruz, estampando el cuero de Tata Guines en cada blanca y cada negra para que nadie olvide el secreto. Quiere decir "echale un chelín".

Las bici-taxis negros las llevan/ piernas las jalan en las subidas/ "al pie" (CMR) por las callejuelas a contravía/.

Anton Arufat, el 15 de mayo para CMR poema: "La disciplina tiene una relación con la resistencia de las rodillas" Llegaron mil, se las vendieron a mil. el transporte de todos cobrado en dólares a los de afuera y en pesos a los de adentro. Juan Juárez, Denis Núñez y yo cabiamos cabalitos los tres culos. No sobraba ni un dedo.

El as del manillar contaba que se entrenaba para la maratón de Saigón y que para enamorar a una mujer cubana hay que llamarla fea o enferma. "Quieres que nos cachimbeen?, decía Juan. contestó el muchacho: "aquí los epítetos de estima están devaluados, se hicieron chicle de tanto ir el cántaro a la fuente"

Ese día nos dejó frente al famoso "paladar" Restaurant La Julia, especialidad en comida criolla.

Ya nos habíamos volado media semana. Al llegar al hotel de un solo llenamos las bolsas del balcón del primer piso de útiles de colores cuando hacía su entrada el hermano del presidente Menem y tocaban sendos himnos nacionales. el gerente del hotel llamó a la 104 y dijo a JBJ: "Quiten eso del balcón que distrae a la gente, quita seriedad al acto y afea la fachada". En un santiamén, chicles, velas, prensapelos, chibolas, encendedores, chimbombas y fósforos cayeron a la acera. Que multitud! y la plaza ocupada...

Luis, el de la bici con toldo de Marlboro que pilló plástico rojo como el de Santa Bárbara y Changó dice: "Hay un dicho que no se ha hecho: una culeada de culebra, una merienda de negros."



Teresa C



# CADENA

El puro quedó aplastado a medio fumar. Pasada la ronda y entrometido el cuerpo del santero que se agitaba. La ambigüedad totalizadora, hallada en el brote primero de los mitos.

Babalú-Ayé (San Lázaro) ya no estaba con sus piernas quebradas detrás de la puerta de la catedral. Acto seguido vio al perro blanco



Juan Bautista Juárez

Babalú-Ayé (San Lázaro) ya no estaba con sus piernas quebradas detrás de la puerta de la catedral. Acto seguido vio al perro blanco de Picasso en su celestina que corría de acá para allá, solo le faltaba la capa azul. La Madrina me dijo: "Aché- aché para ti". Ella, hija de Ochún, sabe pero es atrevida. Sandunguera de los departamentos de La Habana - los 14 tramo a tramo -, saranganeaba sus ojos de cobre - a brillos - como si desgranara las cuentas de las chaquiras que anda en su muñeca. Me ofrecía cosas que uno puede mirar, tomar, utilizar o disfrutar.

Y me dijo: " Un esclavo la vio en el mar junto a tres esclavos negros: ella es la potencia de las siete potencias y le gusta la miel de abejas. No dejará que el mar se trague a los marineros . Por lo tanto hablará al oído de su hermana negra Yenmayá y le socavará el lecho a Changó. Enamorada te hará conocer a Pomba Gira para que de entre sus pliegues encarnados te de la carcajada estrepitosa de tus propias frecuencias. Cuando te veas desgraciada en amores podrás decirle como el actor de Fresa y Chocolate: Y a ti que te agarren los guardacostas".

# CADENA

Ochún en vitrina con dos pavos reales veía pasar la tarde, estrellato de ámbar. cuando nos vio, dijo : " Conejo: Spain, Spain". Y derramó los polvos del centro del girasol.

Para ver a Yemayá cruzamos la bahía; de ida en lancha, de vuelta en bus como manda la costumbre. Solo partir tiramos la moneda sin mirar atrás. Antes, ella ya había dejado a Eleguá tras la puerta de su casa con dulces, coco y tabaco. Entonces recurrió al recuerdo y contaba que en esa misma balsa mujeres y niños queriendo ir a Miami iban a Guanabacoa

Y la lancha que iba llena y que regresaba sola.

Esa noche fuimos donde Mayte Martínez Minguito, conocida por su cordura y guapura en Managua ( años 20). Una vez "elevados" al piso 27 amigos cubanos e hispanos en deliciosa cena. La casa es una cáscara

tornados, huracanes y demás hornos soplaban que daba miedo. Escribir en el pasillo circular que como tubo reconduce al viento, mimándole el torso ni siquiera agraciado, se me ha convertido en un sueño.

Mayte, trago a tierra, salud. Por ti, por los Orixas y al oído de los ciclones para que sigan al acecho del mucho orden



# CHOPA TABACO



Juan bautista Juárez

A Toledo, mi amor, el mexicano, lo vi en los mojados muros del Morro que los españoles e ingleses llamaron El Fuerte de los Tres Reyes. Y nosotros meando y jodiendo en performances sobre ellos. (Lamira 1, 2 y 3 )

Priscila Monge en el remoto torreón esperaba su round con guantes de boxeo como cascos de moto. Entre el acolchado y el cierre boca abierta. En ella, de dentadura un organillo que si manipulabas te tocaba el happy birthday o cualquiera otra tonadilla. Cuatro por lado, mudos o burlones en un ring ausente. Se lucía la mujer tica.

En bar de El Polvorín/ Un León / hierático en su cuello apoyado/ de melenas harto / blanquísimo/ a pleno mediodía./ prófugo de los parlamentos/ guardaba la entrada.

Tomando allí cervezas, el barman nos contó que Fidel le dijo a Clinton: "Cuándo me devuelves Guantánamo?" A lo que el presidente de EEUU le respondió: "Cuando tú me devuelvas Miami".

El lugar era un mirador: espléndida La Habana como una bolsa de boca ancha metida en la bahía , inmediateamente Caribe.



Más allá, como decía Sancho: "Cabras, las dos verdes, las dos azules, las dos encarnadas y la una con mezcla".

Como acto colateral evento artístico, en el Centro de Prensa vimos las instalaciones llamadas "Sobrecarga": un caballo de metal, un colador de café, una casa portátil de madera y gasa médica, un sillón de ruedas de tronco de palmera monumental y una pulida mesa llena de huesos. sitios donde los objetos han muerto de algún modo.

Sus autores, una decena la mayoría de Cienfuegos, desde hace tres años colaboran con artistas de Colonia y pretenden ser una coordinada Norte-Sur.

A la sexta bienal de arte llegamos 10 días después de inaugurada. Ibis Hernández, curadora del evento, nos felicitó por la revista y halagó a Denis recordándole sus recientes triunfos. Bromeamos con ella: Nicaragua, dónde estás que o te veo?...oficialmente representada. Ella nos enseñó el mapa de un dólar en el que se observaba como las obras estaban desparramadas e unos 22 lugares diferentes, casi todas alrededor de la plaza de la catedral o del fuerte.

En el Centro Wifredo Lam una obra apodada "Amparo" de Miguel Angel Ríos era más o menos así: un cuarto rectangular de techo alto, de puerta de vidrio al que había que entrar sin zapatos. Colgadas tiras de cartulina, de arriba - abajo, casi todas curvas como si fueran órbitas. Azulado el suelo, de pálidos celestes la atmósfera, neutro el silencio. Acompañado de un largo texto que concluía así: "Así, amparados por el cielo, así recorreremos con incertidumbre, así los fragmentos de un mundo rehaciéndose, así fugazmente presente, así en un instante de reconocimiento"

Olofi , sol Yoruba que vino aherrojado remando sin imagen y sin estigma.  
" trop de lumiere".

En la Casa de Asia el nombre de estos dos artistas se había desprendido y no existía su catálogo. Aseguraron que ya se habían ido de la isla. Sería tal vez el valor añadido del anonimato?

Las chavalas guapísimas que guardaban las estancias me contaron alucinadas como el primer día un filipino se metió dentro de un cajón de embalaje de madera y pidió comida durante tres

horas a los concurrentes . Después, en el mismo cajón, sobre la piedra que lo apoyaba se dio vuelta y vomitó.

Luego, a tientas, me señalaron una pasarela de cartón compacto. Era un volumen a oscuras. Su autor la quería así: solo con la media sombra que entraba por la puerta de doble hoja de la sala anterior. La instalación presentaba un mogollón de cepillos de dientes, pero sin Colgate. Su autor convertía el subsuelo en un estanque, no de aguas sino de luz. Imagen de río quieto o de corriente sólida acomodado por un producto universal. Era fluir y brillar de bites.

Como decía Rosella, salí aturdida por lo no común y en directo por la calle Obispo hasta la 104. Denis garabateaba: calor caliente/ húmedo y mojado/ que jodido me ha dejado apendejado/ acalorado.

Cuando amaneció/ los tambores de batá,/ pencas a buril,/ bимembranófonos,/ tuboloides de piel pecosa./ Agua todavía tensada por las yemas de los dedos / los 10/ y el 6% más.

## VIEJA MORENA

Reina María Rodríguez, el 15 de mayo dedicaba a CMR: "Como el guardafaros de Aspinwoll/ yo me quedé dormida/ a pesar de la intensa luz que cae/ y sobresale por encima del tiempo./ (los quiero aquí en mis páramos)".

Y a su casa íbamos a presentar el cassette "Orbita" de CMR a unos 20 actores, poetas y amigos de Reina María que contaba avatares mientras pensaba en el verso y se movía traficando platos, bienvenidas, té y lo que haga falta.

El estar era callado, aformal, con gallo pinto, sentados. Sobresalía en la azotea de un cuarto piso la voz del poeta: "Acaso hubo aquí revolución?". Y pareciera que hasta los gatos oyeron.

Electra, de la calle Altamira D' este # 8  
El Tiger, de Lezcano 4 ½ abajo  
Y los 3 de ella, de la calle Animas 454

Que suenen los vidrios/ que los gitanos se partan la camisa/ que las gitanas se suelten los pelos/.

Y zas! zis! zas! y zipe - zape.

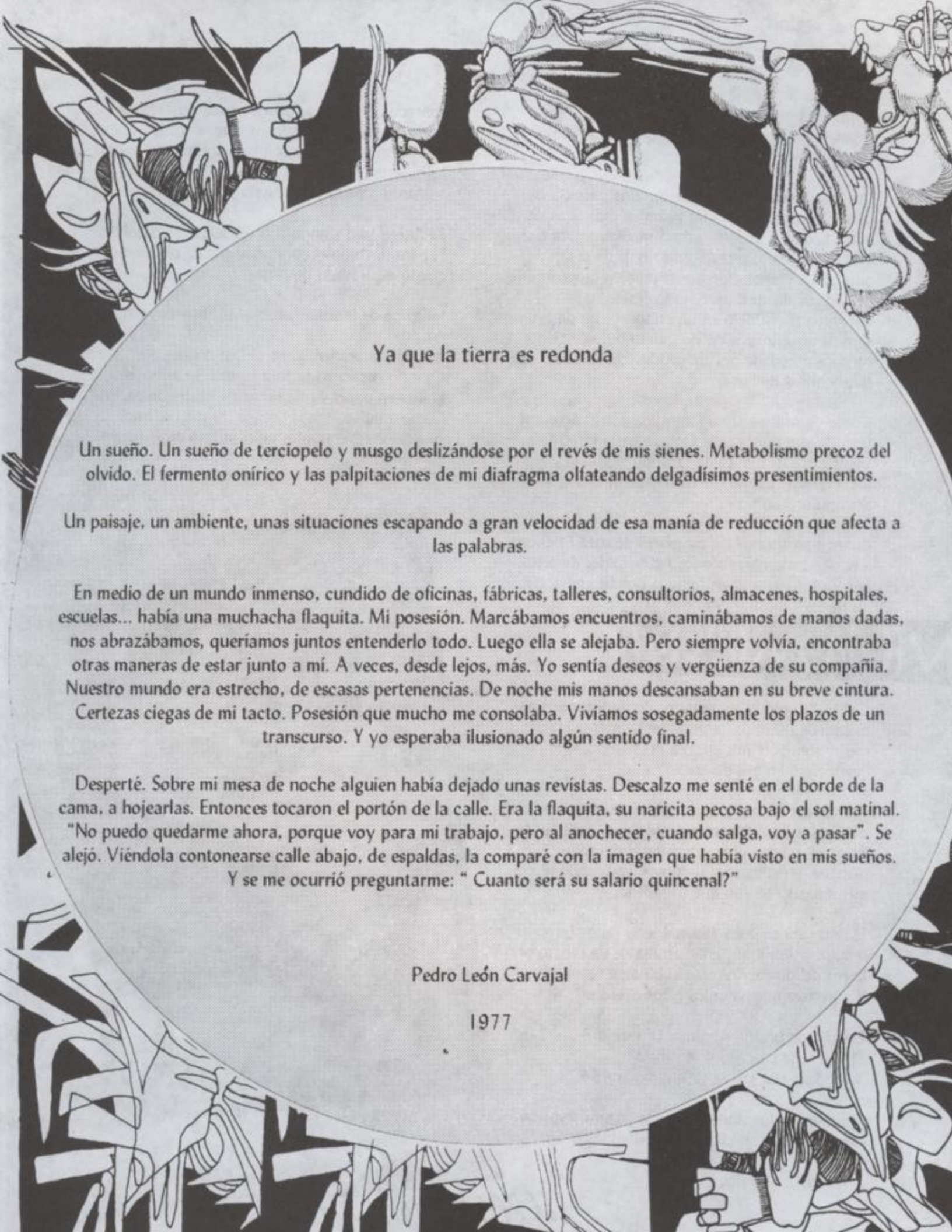
Sobrados después de haberse bateado a media tarde la ensalada y azuzados ante la voz del poeta, maullaron y se enzarzaron bajo la mesa de tragos. La hicieron tembequear que daba gusto y se arañaron con falacia, festejo y fuga.

Reina, te amo y no sé como seguirte escribiendo. El para ti, como el para-brisas o para pluié que te quedó esparayado de plata.

Indicime de la palabra hablada/ Entre el pecho y la espalda/  
la rima , la academia no tienen donde/  
Cuando encaramada para esperar su turno, se grafito en papel y roja tinta/ en límites de página/  
Como amuletos en la cornisa , y son reclamo.  
Juntas los esperaremos en el puerto de Aspinwoll



TERESA CODINA



## Ya que la tierra es redonda

Un sueño. Un sueño de terciopelo y musgo deslizándose por el revés de mis sienes. Metabolismo precoz del olvido. El fermento onírico y las palpitaciones de mi diafragma olfateando delgadísimos presentimientos.

Un paisaje, un ambiente, unas situaciones escapando a gran velocidad de esa manía de reducción que afecta a las palabras.

En medio de un mundo inmenso, cundido de oficinas, fábricas, talleres, consultorios, almacenes, hospitales, escuelas... había una muchacha flaquita. Mi posesión. Marcábamos encuentros, caminábamos de manos dadas, nos abrazábamos, queríamos juntos entenderlo todo. Luego ella se alejaba. Pero siempre volvía, encontraba otras maneras de estar junto a mí. A veces, desde lejos, más. Yo sentía deseos y vergüenza de su compañía. Nuestro mundo era estrecho, de escasas pertenencias. De noche mis manos descansaban en su breve cintura. Certezas ciegas de mi tacto. Posesión que mucho me consolaba. Vivíamos sosegadamente los plazos de un transcurso. Y yo esperaba ilusionado algún sentido final.

Desperté. Sobre mi mesa de noche alguien había dejado unas revistas. Descalzo me senté en el borde de la cama, a hojearlas. Entonces tocaron el portón de la calle. Era la flaquita, su naricita pecosa bajo el sol matinal. "No puedo quedarme ahora, porque voy para mi trabajo, pero al anochecer, cuando salga, voy a pasar". Se alejó. Viéndola contonearse calle abajo, de espaldas, la comparé con la imagen que había visto en mis sueños. Y se me ocurrió preguntarme: "Cuanto será su salario quincenal?"

Pedro León Carvajal

1977

## *el mudo elocuente*

Una mañana habían aparecido delante del portón los fumigadores. Eran dos. Es decir, el fumigador propiamente dicho era mudo, habría sido indescifrable si no hubiera venido acompañado de su asistente, traductor y contraparte en una esgrima de ademanes y muecas, con los cuales el fumigador se comunicaba con el mundo. El asistente era un hombre alto, flaco, demacrado, con un parche de colores en el ojo de una rodilla del pantalón.

Antes de fumigar los cuartos y la cocina el mudo se orinaba en el pie de las matas, se fumaba tamaño cigarro. Todo a lo mejor por pura evasión, para olvidarse de los números del carnet de alguna mujercita que sin poder decirle a nadie había tenido en estos últimos meses...

Cuando salieron al patio el mudo ensayaba a explicarle al dueño de la casa con un vocabulario de aspavientos y remolinetes, su técnica particular para bajar los cocos de la palma sin maltratar el follaje de la enredadera plantada al pie.

El dueño de la casa asumió la defensa de la enredadera. Explicó con abstracciones muy elaboradas sus convicciones en materia de derechos vegetales. Conceptos que al parecer no le fueron trasladados al mudo. El traductor se lo guardó para su propio consumo, beneficio y disfrute. Y de todas maneras el mudo habría acabado entendiendo que el señor propietario del inmueble no daba permiso para bajar al suelo patrio las frutas amarillas.

Fumigaron, jorobados, extraterrestres, monstruosos, con la bomba de insecticida sobre la espalda, voltearon la casa patas-arriba el fumigador y su leal traductor y sacristán. Hubo fulminante mortandad de cucarachas, arañas, alacranes y zompopos.

Que producto estaban usando? Quiso saber el dueño de la casa, acaso farmacéutico, jefe de laboratorio, o profesor de química en la universidad.

Se produjo un excedente de ademanes y muecas entre el fumigador y su asistente. El semblante del mudo era evidentemente publicitario.

"Dice que es Baygón".

Al final, consumada la matanza, con un despliegue de gestos como de ilusionista el mudo parecía aludir enfático a un bidón de plástico, de tres galones, en desuso, tirado en un rincón

Vino el traductor, manotearon como si no se pusieran de acuerdo. Hasta que: "Dice que dónde compró usted esa pichinga?"

"Decile que no me acuerdo".

El traductor perforaba imaginariamente una cabeza hueca. El mudo respondía con un levantamiento de cejas y una fricción veloz entre los dedos.

"Dice que le venda la pichinga".

"Decile que se la regalo, que se la puede llevar".

El fumigador fue a recoger el bidón, abría mucho los ojos, cabeceaba, abría los brazos, parpadeaba, parecía que iba a estornudar... "Quiere decir muchas gracias, pero no encuentra la expresión más apropiada..."

"Decle que no hay de que".

*Pedro León Carvajal*

*"Rose des vents"  
Amberes, Katoenmatie  
4 figuras de br  
4 telescopios.*





"Concrete mixer (D.Y.B.)",  
col. Daniel Yankelewitz,  
130 X 155 X 93 cms., 1993.

## Autodeconstrucción y Kitsch

GERARDO MOSQUERA

Wim Delvoye se ocupa en una suerte de autodeconstrucción de todo el conjunto de mecanismos de producción, gusto, jerarquía y fetichización del "arte contemporáneo" y su lenguaje. Aunque contiene un sentido paródico, esta crítica divertida no se basa en la parodia de modo estricto. Su método consiste en una práctica seria, "correcta", de los recursos y concepciones sometidos a crítica, los que son ironizados mediante la introducción de componentes que los contradicen desde dentro, sin negarlos. La crítica misma es menos un fin que el método de un discurso abierto hacia otros significados.

Un ejemplo muy claro es *Mosaico*, una de sus obras más conocidas. Consiste en un ordenamiento de azulejos sobre el piso, la mayor parte de los cuales contiene una imagen fotográfica de los excrementos del propio autor. La forma de las heces permite

combinar un diseño decorativo de gusto rococó. He empleado aquí la palabra "gusto" y con ella mi propio comentario queda envuelto en las trampas de contradicciones que hila el artista. Sin duda el término "gusto" no es el más adecuado para referirse a la mierda, y menos aún "buen gusto". No obstante, la obra toda de Delvoye está realizada dentro del buen gusto del *design* compositivo minimal. Esto, a pesar de basarse con frecuencia en decoraciones barrocas y *kitsch*, pues éstas son vehiculadas dentro de aquella estética purista que las contradice. En *Mosaico*, el carácter ornamental resulta violentamente contradicho desde sí mismo cuando al acercarnos nos sorprende la denotación opuesta de sus elementos.

El discurso de este artista belga es, precisamente, un juego de deconstrucciones por medio de significantes-antagónicos recodificados en la obra. O, para ser más exactos, la recodificación constituye la obra misma, basada en un juego de palabras en imá-



Detalle de "Mosaic",  
Documenta IX Kassel,  
1990-92.

genes que llega a transferirse a las palabras del texto hermeneútico. La obra se dirige a desconstruir los sistemas de oposiciones que, desde el pensamiento, han condicionado la visualidad occidental. Lo hace sin apartarlos, por vía de ellos mismos, llevando al absurdo sus lógicas de construcción. En la serie titulada *Librería* aparecen serruchos de madera hechos en serie, ordenados bajo el patrón repetitivo minimal, como libros en estantes. Cada uno lleva escrito un lugar común o frase banal. Hay una ironía a la retórica de los textos, en especial a su uso por el arte conceptual. El serrucho de palo tiene que ver con esto, pero es también una alegoría de la quiebra de polaridades. Toda esta perspectiva fundamenta una subversión del lenguaje "internacional" y "contemporáneo" del arte.

El cuestionamiento que piezas como *Mosaico* llevan a cabo sobre el ornamento y, más allá, acerca de los criterios de belleza, se aplica al propio arte minimal. La obra se adhiere a la poética minimalista más ortodoxa: constructivismo con elementos serios no producidos por la mano del artista, horizontalidad, discurso sobre el material, etc. Pero es un Carl Andre perverso. El material mierda desencadena una reacción teratológica sobre el organismo minimal dentro del cual fue injertado, desfigurando todos sus presupuestos formales y de sentido.

La obra posee otras implicaciones con respecto a una valoración de lo "bajo", como parte de la dedicación sistemática del artista a llevar lo *low* a lo *high*. Este programa se corresponde inversamente con el carácter antiaristocrático de la cultura popular y los procesos de carnavalización señalados por Bajtín. Su manifiesto más directo y a la par más poético es la serie de piezas donde, literalmente, alza caños subterráneos sobre delicados pedestales *kitsch* de cerámica pintada. Delvove yergue la tubería usada, cuyo aspecto contrasta con el rebus-





camiento ornamental y el look reluciente de los pedestales. Es el instestino que produce las mejillas color de rosa. Pero a la vez los floreos decorativos de los pedestales se asemejan inquietantemente con el barroquismo funcional de la tubería, estableciendo vínculos formales entre lo decorativo y lo pedestremente utilitario, lo estético y lo antiestético, lo ornamental y lo funcional... Puede quedar en el relato de la quiebra de *multi-cultee* en el relato de la jerarquía de oposiciones: lo "noble" consagra a lo "bajo". La inversión de la jerarquía crítica su existencia, pero también la reproduce.

Sus obras, en otra línea de solapamientos, conectan distintos tiempos, historias y valores de lo estético-simbólico. Delvoye produce sus propios *ready-mades*. Manda decorar recipientes de gas, palas, tablas de pluchar y otros objetos con emblemas heráldicos -motivos de la más alta reputación aristocrática- o con las imágenes cliché de la porcelana de Delft. Son siempre útiles funcionales de la vida cotidiana, carentes de prestigio estético-simbólico, que ni siquiera poseen el "misterio" surrealizante de los *ready-mades* duchampianos. Él hace exactamente lo opuesto que Robert Venturi cuando ordenó tapizar una silla Barcelona con un material que imitaba piel de leopardo: en vez de llevar el kitsch al "menos es más" de Mies, epitome de la elegancia racionalista, despliega estos objetos en el espacio racional-tética racional, neta y repetitiva del minimalismo, o, en el caso de las sierras, los exhibe en una lujosa vitrina al modo de un objeto de presentación. Estos anti-*ready-mades*, como los llama el artista, alcanzan su tipo de presentación. El carácter de éste y el caso extremo con las mezcladoras de cemento. Él las manda construir en madera,

facsimilmente, sólo que recubiertas de decoración rococó, cual imposibles cimiteras de la corte de Luis XV. La unión en su obra de lo plebeyo y lo aristocrático, lo decorativo y lo funcional, reproduce el relato de Vermeer en una tabla de planchar y arrastra en un comentario la reproducción de sentido construido como la tabla de planchar. Pero al ser souvenir se vuelve kitsch y arrastra en un comentario la reproducción de sentido construido como la tabla de planchar. Pero al ser exhibidas como arte devienen un comentario sobre su condición, problematizándola. Todas estas hibridaciones de sentido constituyen un eje fundamental de la obra de Delvoye, que viene a ser un Dr. Jekyll y Mr. Hyde simultáneos. Una de las interpretaciones más productivas de su cinismo "hajtiniano" es la subterfuga del kitsch como estrategia subalterna de apropiación cultural. La Revolución Industrial, por un lado, disparó una producción carente de cultura propia, que germinó de apropiación cultural. Por otro lado, produjo la decoración estéticamente apropiada para el proceso de cultura propia, que desplazó a los campesinos hacia las ciudades industriales, deculturándolos de sus tradiciones. En el proceso se fue armando una cultura urbana del *bricolage*, con fragmentos y reinventaciones del acervo preindustrial. La modernidad procuró una cultura de la industria y criticó el "caos" imperante. Uno de sus problemas es que ha sido empleada para descalificar imaginarios populares urbanos desde fuera, estableciendo una dis-



Una de sus problemas es que ha sido empleada para descalificar imaginarios populares urbanos desde fuera, estableciendo una dis-



tancia aristocratizante. Sin embargo, estos imaginarios corresponden a la nueva cultura que vastos grupos sociales tuvieron que inventarse. Ella expresa una creatividad y una estética diferentes, que pueden actuar como mecanismos de identidad y protección de los grupos subalternos frente al poder.

Al ser una noción dictada desde la cultura de élite, el *kitsch* envuelve un punto de vista normativo, resulta unidireccional y, peor, un instrumento de poder simbólico. ¿Quién decide lo que es *kitsch*? Además, la noción es un saco donde se meten cosas disímiles, que sería necesario discutir en forma diferenciada. La posmodernidad, con su inclusivismo, introdujo una actitud más abierta, y apropió el *kitsch* dentro del dis-

curso "culto", según hace Delvoye. Pero no ha conseguido una integración de los distintos sistemas estético-simbólicos que coexisten en nuestro tiempo, cada uno con sus propios circuitos y valores. La posmodernidad ha facilitado más un intercambio de significantes que de significados, muy sujetos estos últimos a la cultura de cada sistema. La recepción siempre estará relativizada por los valores, gustos y conocimientos específicos de aquéllos. Esto, aunque sus portadores se desplacen entre los sistemas, o aun los simultaneen, como una profesora amiga, quien primero llora con las telenovelas y después las discute.

Delvoye practica una exploración permanente de los convencionalismos, desplazamientos y mezclas de signos y valores que ocurren en los procesos culturales, sobre todo en este mundo "global". Pero la obra misma, por supuesto, no escapa de esta dinámica. Los recipientes de gas decorados pueden parecer bellos en sí, sin otras implicaciones, a un vasto número de sus usuarios. En realidad, la decoración les viene muy bien, y debería generalizarse; si no se usa debe ser por falta de competencia. Quizás algún fabricante tome la idea y los decore a la manera del artista. ¿Qué sería esto entonces? ¿Arte? ¿*Kitsch*? Una de las provocaciones de la obra de Delvoye no es sólo que el Dr. Jekyll y Mr Hyde sean simultá-

Gerardo Mosquera  
tomado de la Revista Internacional de Arte LAPIZ / España

# Noche de Artimaña

vivir a 500 kilómetros por hora.  
Blanca Jager

Antonio Bonilla me invitó a la presentación de la revista nicaragüense, ArteFacto. Departábamos en el bar del viejo José Manuel y horas después llegaron Raúl Quintanilla y Juan Bautista acompañados de Tania Montenegro y una botella reluciente de Flor de Caña entre las manos, traída desde la tierra de Sandino. La destapamos en un dos por tres.

La mezcla de cerveza con Flor de Caña hizo el efecto de un coctel Molotov. Hablando de esto y de lo otro recordé que Raúl se había presentado en El Cipitío, restaurant que Ana dirigía en Managua, en 1989, acompañado de varias personas elegantemente vestidas y tocando la trompeta y el saxofón. Subiéndose en las mesas y saltando de ellas y volviendo a subir mientras el clamor del saxo rugía en la noche inmensa de Managua. La conversación enrumbó a los años últimos del sandinismo, a las elecciones en que ganó la Violeta, a la entrega del Poder en el Estadio Rigoberto López Pérez por Daniel Ortega en mangas de camisa y en un jeep descapotado como si fuese un moderno vaquero.

Con Raúl y Juan Bautista hablamos de Carlos Martínez Rivas, asesor de ArteFacto, y que publica el poema Los Amores en una página sin número, porque todas las páginas de ArteFacto están sin numerar. Les referí varias vivencias con el poeta en San José de Costa Rica, cuando se le denominaba El Solitario del Sheraton y frecuentábamos los bares La Pollera Colorada, La Tómbola, el Chico's Bar y tomábamos licor sin etiqueta. Les referí un encuentro que tuve con el poeta seis años después en Managua, en las cercanías del Lacmiel, y sobre lo cual estoy escribiendo unas cuartillas. De pronto, Juan Bautista se lanzó a bailar. Bailaba a saltitos con pasos cortos demostrando un gran dominio del cuerpo y del ritmo. En su danza nocturna votó una horquidea que colgaba del techo. La recogió y sin pensarlo dos veces la colocó sobre su cabeza y guardando el equilibrio siguió bailando sin cesar con tan singular y elegante sombrero sobre su testa enmarañada...

A las seis de la tarde del día siguiente, nos encontramos con Antonio nuevamente en el bar del viejo. El local repleto: las mujeres que había invitado Ana llenaban cinco de las mesas y el resto estaban ocupadas por poetas, actores, pintores, danzarines, titiriteros, escultores, músicos, marihuaneros, cocainómanos, bebedores, fumadores de tabaco, empleados de oficinas, secretarias, chóferes, comerciantes, feministas, vagos, y Raúl y Juan Bautista sin aparecer.

Una hora después llegaron con las revistas bajo el brazo. Antonio hizo la presentación. Raúl habló brevemente. Dijo que la revista era sobre arte y literatura, que la publicaban cada vez que podían y tenía el propósito esencial de conservar la memoria histórica de un pueblo, que la revista era gratis y podía tomarla quien quisiera. Después se sentó de improviso en una mesa cercana a conversar con Antonio -como si no hubiera pasado nada- y la gente se levantó como si se hubieran puesto de acuerdo, y la revista pasó de mano en mano y desapareció como por arte de magia en menos de lo que canta un gallo al amanecer.

Después bailamos mambo, merengue y cumbias con unas bellas españolas que acompañaban a Ana y tomamos más cerveza, más ron, más vodka, fumamos, reímos, escribimos poemas, elaboramos dibujos en las servilletas y en las esquinas de los manteles, hablamos de política, de poesía, de pintura, de los bares gay que florecen en toda Centro América, de la guerra de guerrillas, intercambiamos direcciones y teléfonos para iniciar finalmente una conversación en doble sentido lo más eróticamente posible, hasta que a media noche subí al corcel blanco de mi carro y galopé a casa desbocado por las calles oscuras y desiertas de San Salvador, tarareando en mis adentros canciones de Beny Moré, fabuloso negro cubano inmortal...

Mario Castrillo



## *Costumbres Pre- matrimoniales*

Entre Claudio y su amante hay una relación corta, de un par de meses, que transcurre sobre todo en los cafés y las pensiones, en los cines y los parques. Un amor de la calle, como piensa él mismo.

Pero pasado un tiempo, Claudio siente el deseo de llevar a la joven a su casa, porque el amor tiene diversas facetas y ésta es otra de ellas: confrontar al amante frente al núcleo familiar. Ubicar al ser amado entre las paredes de la cotidianidad. A veces el shock del contraste es tan fuerte, que el amor se rompe.

Por eso, para que Claudio pueda saber si aquella relación tiene perspectivas de convertirse en algo largo y serio, debe llevarla a casa. Debe ver cómo se mira en medio de los muebles, en el centro de todas las habitaciones. Debe presentarla ante su madre, una anciana pequeña, disminuida por la osteoporosis, arrugadísima y siempre vestida de negro, que apenas parece comprender lo que pasa a su alrededor.

Cómo puede un ser humano llegar a ese estado de indefensión en el que se encuentra su madre, Claudio lo ignora. Y le ruega todos los días a algún Dios invisible en el que cree, que no le ocurra lo mismo. Antes muerto, piensa, que ser un ridículo monigote vestido de negro a merced de la voluntad ajena.

Claudio decide, pues, invitar a cenar a su nueva amante en casa, para que conozca a mamá.

La chica se entusiasma pues cree que las cosas van en serio. Mientras se arregla para la cita, la muchacha deja volar la imaginación y hasta se sorprende visualizándose casada con Claudio. Este jamás le ha hablado de matrimo



nio. Tampoco de su madre, a la que imagina alta y guapa, con el rostro similar al de su amado. La recibirá sonriente y serán buenas amigas, está segura.

Claudio la recoge, la lleva a la calle donde vive, hace girar la llave frente a la puerta de la casa 312. El pasillo interior es un poco oscuro y hay que encender una luz. La joven descubre que la casa es pequeña y apretada. Claudio llama a su madre a voces y la joven escucha el murmullo de una mujer que responde desde el fondo de una habitación a su izquierda.

Es la sala y allí está la vieja. La joven se desilusiona un poco. O mejor dicho, se desilusiona bastante. Teme que tendrá una aburrida velada y que apenas podrá conversar con su amante, pero trata de ser lo más encantadora posible.

Como la vieja no puede cocinar, Claudio compra comida empacada y la dispone en la loza de la casa. La chica le ayuda y se sientan los tres, casi sin hablar, a comer. La vieja insiste en que enciendan el radio.

-Hoy estamos de fiesta -dice-, no todos los días ceno con una chica tan linda como usted.

La muchacha ríe. Piensa que la vieja es llevadera y que podrá convivir con ella si fuera necesario que vivieran los tres juntos.

Después de comer, los tres se acomodan en el sofá de la sala a ver televisión. Claudio se sienta entre las dos mujeres y toma la mano de la chica. Ella espera que, en algún momento, él la invite a salir o que le haga una señal para despedirse, para indicarle que deben marcharse. Entonces, mientras él la lleve a casa, podrán tener unos minutos a solas y darse, por lo menos, un par de besos.

Pero las horas transcurren y Claudio no dice nada. Y ella, que es un poco tímida, tampoco quiere ser descortés e irse impetuosamente. En realidad, ella no quiere separarse del tipo, pero a él se le mira muy cómodo en el sofá viendo televisión entre su madre y su amante.

A las 11, la vieja dice que es hora de acostarse. Los tres se levantan y la chica cree que al fin podrá salir de allí. Pero mientras la vieja camina hacia la habitación, Claudio la sigue y lleva a su amante tomada de la mano. La joven piensa que debe ayudarlo a arroparla o algo por el estilo y se deja conducir con toda tranquilidad.

La vieja se sienta en la cama, se quita los zapatos, y se acuesta sobre las sábanas, con el mismo vestido que lleva puesto. Entonces le explica a la joven:

-Claudio tiene la costumbre de acostarse a mi lado hasta que yo me quedo dormida. Supongo que no le molestará acompañarnos.

La muchacha mira a Claudio, incrédula, y él comienza a desamarrarse los zapatos.

-Anda, quítate los zapatos, será rápido -le dice él, sonriente.

Ella, un poco turbada, obedece. Entonces, Claudio procede a acostarse, siempre en medio de las mujeres. A su derecha tiene a la madre y a su izquierda a su amante. Toma la mano de la madre y la mano de la amante y se las pone sobre el pecho. Los 3 están boca arriba. La vieja le pide a Claudio que le cuente algo, cualquier cosa, para que su voz la arrulle y la ayude a dormir.

La muchacha está fastidiada por completo y cambia de parecer: no, no podría vivir así su vida de casada.



De pronto, Claudio se voltea y le susurra:

-Ya está dormida.

-¿Sí? Entonces vámonos.

Pero él sonríe y le susurra al oído:

-Hagamos el amor aquí.

-¿A dónde?

-Aquí, en la cama, con mamá dormida. Ella no se dará cuenta.

-¡Estás loco!

Pero mientras hablan, él toca, besa, muerde, y las resistencias de la muchacha se ven revueltas con el deseo, la vergüenza y la morbosidad de tener a la vieja al lado, profundamente dormida y vestida de negro, como un cadáver.

Al fin, con la ropa medio puesta, el hombre logra penetrarla y se aman con mucha más pasión de la que sienten cuando están completamente solos. Por momentos, la joven se preocupa de que los movimientos y los gemidos de ambos puedan despertar a la vieja, pero cada vez que la espía, la mira dormida, en la misma posición.

Al final, los amantes también duermen.

Así los encuentra a los 3 el amanecer del día siguiente.



Cuando la muchacha se despierta, Claudio aún duerme pero la vieja ya no se encuentra. La muchacha intenta despertarlo, pero Claudio gruñe y se da la vuelta. Ella se levanta y va hacia la cocina, donde encuentra a la vieja preparando el café.

-Buenos días señora.

-Buenos días niña. ¿Cómo durmió?

-Bien, muy bien.

La vieja sonríe.

-Sí, todas dicen lo mismo. Claudio trae sus novias a comer y luego dormimos los tres en la cama. Y yo los escucho mientras hacen el amor. Así me siento revivir, me hace recordar buenos y lejanos tiempos. O dígame, ¿caso no me miro rejuvenecida esta mañana?

*Jacinta Escudos*

[De "Cuentos Sucios"]



ROBERT RAY  
1977

# El Simulacro de Eugène Carrière

"Uno de mis grandes deseos era poder hablar con Verlaine. Cierta noche, en el café D'Harcourt, encontramos al fauno, rodeado de equívocos acólitos. Estaba igual al simulacro en que ha perpetuado su figura el arte maravilloso de Carrière. Nos acercamos con Sawa, me presentó: "Poeta americano, admirador, etcétera." Yo murmuré en mal francés toda la devoción que me fue posible y concluí con la palabra gloria... volviéndose a mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral: La gloire!... La gloire!... M... M... encore!..."

Rubén Darío

Quise empezar con Darío, pues será el poeta nuestro ambiguo punto de contacto directo con la *vanguardia* simbolista de finales del siglo XIX. Rubén había soñado con París desde niño y al llegar a la "*ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria*" no tarda en cumplir su ansiada "*iniciación estética en el seno del simbolismo*". Darío, conoce entonces, ya sea personalmente, como en el caso de Verlaine, Jean Moreas o Charles Morice, o a través de la obra, como en el caso de los escritores Mallarmé, Rimbaud, Lautremont y de los artistas plásticos Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, Auguste Rodin, Eugene Carrière, Paul Gauguin y M. Denis, a los principales representantes del nuevo movimiento artístico. Comulgará vastamente con ellos y en su fuente se amamantará edípicamente.

El final del siglo XIX en Francia, tras el aplastamiento sanginario de la Comuna y una vez instaurada la endeble III República, compuesta por reaccionarios forrados de billetes y políticos corruptos, fue una época de conmociones y bombazos, de diversidad y pluralismo y de confrontación en lo social y político, así como en lo estético. En esta esfera nos inmiscuimos en el *malestar de la cultura moderna*. Suceden entonces el triunfo del Impresionismo; la evolución a partir de este último de las nuevas tendencias post-Impresionistas; y claro, como hemos dicho antes, y en contraposición a ambos movimientos el surgimiento, gracias al perenne influjo Romántico (léase en ese caso Charles Baudelaire), del Simbolismo, que es el movimiento que nos interesa, a pesar de todos los pesares y de todas las sospechas que hoy en día incita. Por supuesto, todo lo anterior comprendido dentro y como parte de la entonces recién emplumada modernidad.

Pero que era aquella modernidad, vinculada de raíz a la consolidación del capitalismo industrial europeo? Y acá mejor será darle la guitarra al divino albatros: "*Por modernidad entiendo lo efímero, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable*". Fue en su ensayo "El Pintor de la vida moderna", publicado en *Le Figaro* (1863), donde Baudelaire utilizó por vez primera el término *modernité* para articular una identidad moderna contrapuesta al pasado. Una modernidad entendida entonces como actitud



Eugène Carrière - Enfant Malade



consciente y diferenciadora. Como vemos Baudelaire, en su ya famosa cita, caracteriza la modernidad por su dualidad: por un lado lo transitorio y por el otro lo eterno. El "hombre moderno", el *flâneur* urbano y burgués de la gran metrópolis, se convierte entonces en el ente consciente, ajeno a la comodidad representada por el pasado, pero paradójicamente sujetado a cierta tradición de oficio. El héroe moderno será encontrado por Baudelaire (de la manito de Jeanne Duvall), en las barriadas del bajo mundo, en los prostíbulos, cafés y teatros de las sociedades capitalistas impulsoras de la modernización. Y vaya que había *bajo mundo* en aquella contradictoria y veloz sociedad. Se calcula que en el París de Napoleón III más de 40.000 mujeres prestaban servicios de placer a Raymundo y todo el mundo. Culta burguesía y clero en cuero incluido. (Darío de Ipegue). Pero el más grande de los *espectáculos* de aquella vida moderna baudelariana no era precisamente aquella fanfarria carnal. No. Era el populacho miserable hacinado en las márgenes de la nueva sociedad burguesa. Pero claro, poco o nada importa para este texto y sus lectores que los descendientes de ese *populacho* aun esté Justoallí. En los márgenes. *Tikimaus* en la miseria. Así que sigamos.



Eugène Carrière. Retrato de Verlaine

Nuestro poeta se identificó y vivió plenamente esta modernidad impactante y alienante para el sensible espíritu. Su modernismo entronca con ella justo a través de la estética simbolista. El también buscó "una melodía ideal" en medio de la desolación latente tras el simulacro de la modernización capitalista. Será pues ese arte decadente de la idea y la imaginación simbolista el que emocione y llene los sentidos de nuestro Rubén en los profanos y raros 90 (luego abjurará, se sabe). Quizá habrá que explicar un poco el porqué y así limpiar un tanto la imagen de reaccionario y conservador que carga con respecto a su juicio estético.

Tanto los impresionistas, como los neo-impresionistas (*exagerados puntillistas, o más bien confetistas... cuyas obras no convencen a la admiración ni al aplauso-* renegaba R.D.), continuaban dentro de los límites naturalistas impuestos por el Realismo (La imagen como expresión directa). Pintaban lo que veían y punto. Courbet lo había dicho bastante claro: "La pintura es una lengua completamente física que se compone de todos los elementos visibles".

La antítesis absoluta de tal concepción era el planteamiento de los Simbolistas, quienes buscaban a través del símbolo la interpretación / representación Ideal. Leamos para que no quepa dudas del manifiesto de Moreas(1886):

*"La poesía simbólica trata de vestir la idea de una forma sensible que, no obstante, no sería un fin en si misma, sino que estaría subordinada a la Idea mientras que sirve para expresarla. La Idea a su vez, no debería hacer su aparición despojada de los suntuosos atavíos de las analogías externas ya que el carácter fundamental del arte simbolista consiste en no ir nunca hasta la concepción de la Idea misma...."*

*De la objetividad, el arte no puede obtener nada más que un simple punto de partida, sumamente sucinto.*

*"Para la traducción exacta de su síntesis, el simbolismo requiere un estilo complejo y arquetípico: vocablos impolutos, oraciones bien compuestas que se alternan con otras que vacilan sinuosamente, pleonasmos significativos, misteriosas elipses, anacolutos inacabados, toda clase de tropos audaces y multiformes: en fin, el buen lenguaje francés".*

Y ahora a Gustave Khan, reforzando a Moreas:

*"En cuanto al tema, estamos cansados de lo cotidiano, de lo que esta a mano, y de lo compulsivamente contemporáneo; deseamos poder situar el desarrollo del símbolo en cualquier período, incluso directamente en el sueño. Queremos sustituir la lucha entre individualidades por la lucha de sensaciones e ideas, y como centro de la acción, en lugar de los tan trillados decorados de plazas y calles, queremos una parte o la totalidad del cerebro. El objetivo fundamental de nuestro arte es objetivar lo subjetivo (la exteriorización de la Idea) en lugar de subjetivar lo objetivo (La naturaleza vista a través de un temperamento).*

Es fácil comprender, entonces, por que para los simbolistas, los pintores impresionistas eran "verdaderos parásitos del objeto que han cultivado el arte únicamente en el campo visual y lo han cerrado a lo que lo supera ...la luz de la espiritualidad". "Sus ojos ocupaban el sitio vacío de sus cerebros...". decía con sorna y bastante seriedad Redon, quien proponía con ahínco justo lo contrario. "todo se perfila con mayor nitidez cuando nos entregamos al inconsciente".

Serán, pues, los simbolistas quienes verdaderamente intentan abolir la imitación de la naturaleza y del pasado para entrar en un mundo interior de contemplación y misterio, y una realidad mágica y esotérica. De manera que el rechazo de Darío por los impresionistas y *ultraimpresionistas* (como Boronalli) y su aceptación y admiración por Puvis de Chavannes, Moreau, Redon, Carrière y los prerafaelitas, en su contexto específico, fue una genuina actitud de vanguardia. Sencillamente él ya escribía, como ellos pintaban.

En la anécdota citada en el epígrafe de este texto, Darío deja entrever su veneración tanto por Verlaine como por Eugène Carrière, uno de los pintores claramente asociados al movimiento simbolista. "El arte maravilloso de Carrière" dice Darío y luego sintetiza todo un estilo pictórico con lo de el *simulacro* de Verlaine. Para Carrière fueron, recordemos, la temprana dedicatoria de *Poèmes Saturniens*, y el envidiable privilegio regio del frontispicio de *Poesies Choix*, donde se utiliza justamente el retrato de Verlaine mencionado por Darío.

Hoy en día Eugène Carrière, al igual que el simbolismo (menos Mallarmé y desgraciadamente sí Darío), ha caído en la desventura del olvido y la sospecha. Difícil encontrar referencias al pintor en la mayoría de las Historias del Arte. En ellas se pasa del Neoclásico de David, al Romanticismo estruendoso de Delacroix, luego al severo Realismo de Courbet, para pasar al Impresionismo y su pléyade de *iluministas* y terminar el siglo con la estructuración pictórica de los postimpresionistas. Y los simbolistas? Bien Gracias!!! Nada de simbolistas por ningún lado. A lo sumo un párrafo en donde se confunden etapas y se equipará simbolismo (únicamente) a su última etapa denominada Sintetismo y/o Cloisionismo.

Lo anterior nos debería recordar que el Simbolismo fue más que todo un movimiento literario y crítico, antes que pictórico. Se podría hacer una larga lista que incluyera a los poetas, novelistas, críticos y editores de revistas simbolistas. No es así el caso para los artistas plásticos. De hecho cuando se habla de Simbolismo pictórico, se habla realmente del gusto de los poetas y escritores simbolistas con respecto a la plástica. Wyzewa llegó incluso a acuñar una nueva categoría plástica: *la pintura wagneriana*.

Pero bien se podrá pensar primero en el antecedente directo de aquella plástica o gusto. Me refiero a la obra pictórica de Victor Hugo, al respecto de la cual valdrá la pena citar extensamente a Darío:

*"Es en los dibujos, es en el Victor Hugo pintor en donde se completa la personalidad portentosa del rimador formidable y profético. Solamente en Turner, en Blake, en ciertas cosas de Piranesi, se percibe la cantidad de ensueño y de misterio que en las visiones manifestadas por Hugo... Ruinas, fantásticos palacios, orientalizaciones fastuosas y miliumanochescas, construcciones extrañas que son como amontonamientos simbólicos, cielos funestos, claros de luna ilusorios, concreciones de nocturnos espantos, deformaciones de sombras y estallidos blancos de luces, abracadabranes arquitecturas, resurrecciones del pasado y suposiciones del porvenir, el ensueño, la pesadilla, el horror, lo grotesco y lo arabesco, lo incógnito del arte, esta revelado en las realizaciones pictóricas del prodigioso Padre.*

Hugo presagia ya el enfermizo y elitista gusto del decadentismo.

Lógicamente a veces antes de recordar a Hugo, el Simbolismo pictórico se asocia con la obra y personalidades de dos singulares artistas: Gustave Moreau (1826-1898) y Odilon Redon (1840-1916). J.K-Huysmanns, el novelista *per se* del *decadentismo*, en su novela *A Rebours* (1884), biblia del movimiento simbolista, consagra a estos *Raros* de la pintura simbolista cuando hace que su héroe, el paradigmático *Des Esseintes*, sea devoto y exégeta tanto de Moreau como de Redon. No así tanto de Puvis, otro de los favorecidos. "...*al parecer la artificialidad distingue el genio del hombre...*" Dato curioso y pertinente, dado el caso, es que R.D. estando en Baires uso para sus *Mensajes de la tarde* (1893-94) el seudónimo *Des Esseintes*.

A veces y sólo a veces la lista de artistas simbolistas se ensancha y aparecen Puvis de Chavannes, Eugene Carrière y Fernand Knopff como pintores, Auguste Rodin y Camille Claudel, como escultores y Galle, Majorelle, Daum y los de la escuela floral de Nancy entre los ebanistas, ceramistas y vidrieros. O sea que con el Simbolismo la lista de artistas es corta. No ocurre el fenómeno dado en el Impresionismo, en donde se consolida un nutrido grupo de artistas alrededor de determinados planteamientos estéticos.

Pero detengámonos un poco en Eugene Carrière, que era una de las pocas *vacas sagradas* de este primer Simbolismo o Simbolismo Histórico, si usted así lo prefiere, para diferenciarlo del Simbolismo de Pont-Aven o Cloisionismo. Carrière nació en la campiña francesa, en Gournay-sur-Marne en Alsace. Pasa así sus primeros años ajeno al acelerado parisiense en el que se daban las batallas del simbolismo. Tanto su abuelo y su tío abuelo habían ejercido las artes, lo que quizá explique de alguna manera su posterior inclinación por las mismas musas. De hecho ya a los 15 se inicia como aprendiz de litógrafo, oficio que ejercerá a los 19 años cuando se traslada a Saint Quentin. Allí también entra en contacto con la obra de Maurice Quentin de la Tour (1704-1788), el maestro del pastel Rococó. En el año de 1869 llega a París y al Louvre. Luego vendrá el desliz de Napoleón en la guerra Franco-Prusiana. Carrière, como varios artistas más se enrola como parte del ejército francés, que supuestamente "destrozará a los prusianos", pero que no lo hizo y más bien quedó *tiste*. Corolario de la aventura: la prisión de Dresde y el mensaje para los artistas: No agarren la vara tan fácil!!!. Cuando retorna a París Carrière inicia estudios más sistemáticos en la *Ecole de Beaux Arts*. Es su época de discípulo de Cabanel. En 1877 realiza un viaje a Londres donde se enfrenta a la miseria, como antes lo habían hecho Verlaine y Rimbaud y, claro también, a Turner y su luz envolvente. Los trabajos presentados por Carrière al Salón de 1879 muestran claramente la impresión causada por el pintor inglés. Pero estaba lejos de su fama aun. Faltaba una línea. Esta llegaría al *suavena*, a mediados de los 80's y en otro párrafo.

Cuando en 1885 Carrière presenta la pintura "*Enfant malade*", su arte vaporoso está en la cima del simbolismo pictórico. En sus temas *familiares* el aura de intimidad e interioridad, es logrado utilizando una gama restringida de



Eugène Carrière. Retrato de Paul Gauguin

colores, oponiendo tonos tiernos y fuertes, por medio de una pincelada libre tendiente al arabesco. A través de la envoltura nebulosa característica de la pintura de Carrière, el pintor establecía una distancia con el espectador y el espacio concreto. Sus temas se desarrollan en otra región. En una de ensueño. Escuchemos de nuevo a Darío: "Las evocaciones brumosas de Carrière ... (hechas por un) ... artista cuya manera personal, comprensiva y honda, traspasa los límites de la simple pintura. Hay más filosofía y más poesía de la que el curioso visitante se imagina".

"*Enfant Malade*" es comprado por el Estado y además le amerita su primer reconocimiento oficial en el Salón. La confirmación definitiva le vendrá algunos años después cuando gane la Medalla de honor en la Exposición de 1889. Al año siguiente, en 1890, junto con Rodin y Puvis de Chavannes, funda la "Sociedad nacional de bellas artes". Fueron tiempos de fructíferos "intercambios recíprocos" entre Rodin y Carrière. En el año de 1895, rompe temporalmente con su fórmula atmosférica e inicia una serie de cuadros con temas cercanos a los Redon: figuras femeninas emergen entonces de flores y frutas misteriosas. Después, incomprensiblemente, se vuelve a trabar en el hielo seco y retorna a su fórmula.

En París y antes Carrière será la conexión entre los dos simbolismos pictóricos. Sucede así: Año de 1890. Lugar: Café Voltaire, sede del *Mercur de France* y Nueva Atenas de los Simbolistas. En aquel nido de *decadentes*, donde era fácil encontrarse con el propio Verlaine, una noche de tantas Eugene Carrière, otro de los frecuentes, conoció al pintor Paul Gauguin.

Gauguin venía, por un lado, de Puvis y, por el otro, de la tradición Impresionista. De Pissarro más específicamente. Comenzaba ya a penetrar, con su trabajo Sintetista (elaborado en Pont

Aven junto con Emile Bernard, Serusier y Anquetin) hacia otras avenidas más personales y más ricas en creatividad, que lo acercaban más y más al Simbolismo. Había asistido a los afamados martes de Mallarmé. "Iba de vez en cuando, a casa de ese hombre admirable, ese gran poeta, Mallarmé. Con su magnífico tono de voz, nos leía de un soberbio volumen de Victor Hugo".

Cuando conoce a Carrière cae bajo su influencia. Acababa de terminar Carrière de pintar la primera versión del retrato de Paul Verlaine y su fama y reconocimiento eran bastante sólidas. En él se unían paradójicamente tanto las preocupaciones visuales y científicas de los Impresionistas, como las inquietudes metafísicas y espirituales de los simbolistas. En "El Hombre, visionario de la realidad", título de una de sus tantas conferencias pedagógicas e incitadoras, Carrière estableció la premisa básica de su arte: "el ojo depende del espíritu". Y ojo al Cristo se puso Gauguin con aquel Simbolismo Científico del *maestro*. Intiman. Intercambian conocimientos, como nos informa G.Fabbroni. Trabajan juntos ese año que va del 90 al 91. Carrière pinta entonces el retrato de Gauguin. Y no sólo hace aquel gesto, además está detrás de los retratos que Gauguin realiza a Moreas y a Mallarmé en el taller gráfico de Le Fauche.

Pronto Gauguin partirá para Tahití. Su situación colinda con la miseria, mientras su obra, rechazada por los salones oficiales, comienza a ser reconocida y admirada por los principales críticos y teóricos del Simbolismo. Octave Mirbeau es el ejemplo clásico: "Su pintura es una mezcla esplendorosa de liturgia católica, reverencia hindú, imaginación gótica y oscuro y refinado simbolismo". Albert Aurier, por su parte, proclama en su extenso y denso estudio "Symbolisme en peinture" a Paul Gauguin como el jefe del movimiento "Symboliste-Synthetiste". El 4 de Abril, después de un banquete de despedida organizado por los simbolistas y presidido por el propio Stéphane Mallarmé, parte Gauguin hacia Tahití. Allí se volverá más y más simbolista. Pero esa es otra historia.

Volvamos a Carrière para terminar. Detrás de su "arte brumoso" estaba la fórmula. Una fórmula de éxito que entusiasma desmesuradamente tanto a los críticos como a los escritores simbolistas. La excepción única fue Feneón, quien vio la trampa detrás de la fórmula. Jamás pudo equiparar a un Mallarmé con un Carrière. Era imposible. Estemos claros. Así desde finales de los 90s hasta la fecha de su muerte un 27 de marzo de 1906, Carrière sostiene una "deprimemente monótona" hiperproducción pictórica que a finales de cuenta perjudicó su obra y la percepción de la misma. De alguna manera recuerda a ciertos pintores nicaragüenses que siguen, dele que dele y sople que sople el petate, pintando lo mismo, mimito de siempre y desde hace más de 25 años. Hablar de monotonía, de autoplagio, de disco rayado, de castración mental, de que se vende(n) bien asíque ni modo mamita, se vuelve quizá justo y tal vez no.

Alejandra Urdapilleta

# Juan Sobalvarro poemas

Todo está sucediendo aquí ahora.

Por eso nada importa.

¿Cuántas fueron las ciudades homéridas,  
cuántas las Troyas?

¡Qué importa! Menos que mordida de perro.

Todo aquí se apelotona: "El asesino vuelve al sitio del crimen"

Luego dice alguien, que dijeron: rabia callejera, desangramiento como ninguno, que es cualquiera  
y una sensibilidad victimada y echada a perder su alma de santo(a).

Es decir:

Todos sentimos el pulso del elegido  
batido en nosotros con aura y decoro  
(coquetos).

(Algunas personas acusan de vacío este presente porque les apena su  
pasado de crueldad y hastío o consuelo. Entonces infunde  
una tal dignidad, la nostalgia de creerse  
de un tiempo de privilegio mejor)



No hay poesía.  
sólo un hombre especulando desde la cama,  
aburrido de la mugre de días y que le duelan las muelas.  
No hay tal magia,  
sólo el deseo de escribir  
porque le viene gana,  
de pensar que los atardeceres son una tabla inclinada.  
No es su boba obsesión lo impalpable  
y qué le importa que la poesía sea indecible.  
Sabe que la leche estaba simple hoy,  
que será difícil espantar las moscas de este sábado.  
Sólo triunfa con el deseo de escribirse para él,  
de darle continuidad a esta crónica masturbatoria y  
deliciosa.  
Sin apremio. No importan los premios. Ni aventajados  
lectores de justas tildes. Pero quiere que alguien  
le lave los calcetines

*-planchame este pantalón por dios que soy mortal-*

Sin poesía, se vive sin poesía,  
sólo con vida,  
con este cautiverio de uno mismo  
y el mundo barato

¿Vieron cómo viene este día de hoy?  
De este lado chopeado como lata,  
por allá subiendo celeste acua  
y un poco más a la izquierda, con caída de agua.  
Y qué feliz que estoy.  
Día que puedes ser todos, sempiterno.  
No tiene campanas su causa,  
ni feria de vitoreo,  
sólo que uno está ahí zampado,  
como vegetal sin dueño,  
vivo con el descaró.  
Y qué felicidad más inútil y bien hecha.  
Porque uno sólo quiere abrir los ojos y ver cosas  
y las cosas, ¡ahí están!



# OCURRENCIAS Y



# VEREDICTOS.....



## CMR en Praxis

Un éxito total fue el "Encuentro de amigos: CMR Dibujos y Poesía" organizado por Galería Praxis y el empresario de la Promotora Cultural Buen Día, Manuel Lacayo. De hecho entre la sarta de homenajes tardíos al poeta de LIS, este ha sido uno de los más sencillos y consistentes. Esa mañana, en la x-sede de la x-unap, se tuvo la oportunidad de encontrarse con Martínez Rivas el mimo, a la vez que la vista, deambulando en la sala principal, podía detenerse en la nerviosa y precisa grafía del dibujante y sus monstruos. El poeta demostró así que la gimnasia si se puede combinar con la magnesia y se despachó, como si nada, dos casets, a través de los cuales hizo fonomímica de si mismo, robándole el show a Martínez Rivas el flamenco y a Martínez Rivas de la novel voz en órbita. Todo apuntalado por las singulares anotaciones del panida y el calor ineludible e inaguanable de junio. Considerando la inclinación de Ernesto por las nepentas, fue más que paradójico la manera estrilona y discri-

minadora en que "funcionó" el bar y las meseras-secretarias de Praxis. Si te veían de saco y corbata corrían a preguntar "Que quiere señor?", si te veían de otro color te cortaban. Un poco más de respeto para los artistas debería imponerse, especialmente en el caso de galería Praxis. El colmo fue que le negaron el cariño al poeta Rigby, quien apenas dos días antes había brindado un recital en la misma galería. Reciban pues las felicitaciones merecidas y las críticas también.

### Paco Pico



## A Juanita la confunden

Con la Toby. Fue un gordo de camisa roja, presumiblemente Vallejos, el malandrín criminal. Quien relató la tropelía fue ella misma. La Juanita. No la Toby. Todo condenable y gracias a los padrastrós de la putria quien 24 horas antes, producto de rencoroso cañoneo, habían pisoteado (una vez mas) el papel mojado que algunos insisten en llamar "constitución", escamoteando esta vez el 6% a los estudiantes de este país. En fin, entre más "animales" ha-

ya más a gusto estarán los "mandadores" de Lasamblea. Pero volviendo a Juanita y la Toby, si viviese en tiempos de Delfos lo ocurrido sería tomado como un augurio. Pythia lo leería así: Juanita no hagas tantas locuritas.

Morta Dhela

## Ultima hora: ven al gordo de la camisa roja:

Según fuentes fidedignas al gordo de la camisa roja lo han visto reiteradamente en casa presidencial.



## Centro de Escritores se convierte de manera INSTAMATIK en Centro de Fotógrafos.

Sin palabras.

## La Censura Jesuita se baja el calzón

Y lo andaba suzyto. Increíble pero cierto la censura y el atropello a la libertad de expresión se dieron esta vez en LUCA, en la propia universidad supuesta cuna del pensamiento y la confrontación de ideas. Sucede que los poetas VERFAXES organizaron un recital de poesía para el cual se solicitó la colaboración de las autoridades universitarias. Estas se comprometieron a facilitar el local en el cual se despapayarían los *verfaxes* y su crowd. Pero llegó la hora y de pronto los tontuelos de rectoría se percatan de que el recital se llama "En la Próxima me bajo el calzón". Esto hace que se atraganten y que todas (absolutamente todas) sus fibras de decencia y moralidad se alboroten como en brama. Resultado: se hacen los chanchos y deciden no abrir las puertas del Nítlapan. Pequeñas actitudes como estas que aca van quedando silenciadas son las que algún día llegaran instaurar nuevamente la Ley del Bozal en la republiqueta. Resulta notorio también que los poetas no supieran aprovechar la situación. Aparte de mostrarse excesivamente tímidos ante el público congregado, luego sacaron una misiva en la cual procedían a justificar el nombre de su recital censurado. Para qué explicarle nada a los censuradores? De hecho el campo de la cultura (a pesar del supuesto y oficialista ejemplo de concertación del FOFO-

ROFO Nacional de la Kooltura) es el campo para la trasgresión y la absoluta libertad de expresión y creación. Hay que avivarse y faxear la denuncia aunque sea tarde.

A. Urdapilleta

## Nacimiento y Muerte del FOFOROFO Nicaraguense de la Kooltura

Hace un par de semanas, a mediados de junio nació el FOFOROFO Nicaraguense de la Kooltura. El mismo día de su nacimiento fue absorbido y neutralizado (lease institucionalizado/ pililú/ Muerto el Payaso) por el aparato oficial del gobierno alemanista. Entre discursos de ministros y representantes del FOFOROFO algo raro quedó flotando en el ambiente. El nuevo proyecto cultural concertante, claramente apoyado por la chispa de la vida del capital, deja claro sus objetivos mediatizadores. En fin cada cual tiene derecho de divertirse y crear sus clubes privados artísticos. La pretensión de representatividad causi-absoluta/quasi-modo del FOFOROFO a pesar de lo absurda no deja de ser peli-

grosa. Chiva pues y avivémonos Waslalita.

María Zambacco

## FOFOK organiza exposición 20 segundos después de Instalarse.

### UNA HISTORIA DE LAS REVOLUCIONES

De joven quería cambiar el mundo. Se hizo guerrillero, pero comprendió que para cambiar el mundo había que cambiar a los hombres. Consiguió sobrevivir y se hizo feminista, pero comprendió que para ser feminista era necesario cambiar a las mujeres. Entonces, abrazó una religión. Pero religiones había muchas, de modo que pronto se cansó. Ahora, se limita a cambiar el canal de la televisión.

Cristina Perl Rossi

En un alarde de efectividad y ejecutabilidad el FOFOROFO organizó de manera INSTAMATIC la muestra del fotógrafo Luis Rocha. Con este método del ritmo auguramos los mejores y los más de los éxitos para el FOFOROFO y sus allegados. En hora buena.

## Nacimiento de ANAVI

Otro de los nuevos clubes privados de arte que ha surgido lately es ANAVI.

Este nuevo y exclusivo club plástico, cuyo acrónimo, según entendemos, representa a la Asociación Nicaraguense de Artistas Vitalicios, recientemente constituyó su directiva eterna y vitalicia. Por las cosas del destino dicha directiva esta compuesta

por enésima vez, y esto es literal, por los sempiternos ex-Praxis.

Again. Esta vez para despejar dudas y dejarse de tangos la vieja guardia del arte Nicaraguense decidió elegirse ad-*eternum*, de manera vitalicia, con Alejandro Arostegui en el papel de Papa Alejandro I. Ojalá que Ale-

mán no agarre la vara. Al sugerirseles que incluyeran un miembro joven en la directiva totalitaria y totalizadora, los x-praxis demostraron que a pesar de los siglos de tradición que cargan sobre sus espaldas, aun pueden brincar. Y vaya brinco. Genaro rompió el record sostenido hasta hace algunas semanas por Alejandro. En un alarde de *solidaridad* uno de los miembros de la directiva alquiló el garage de su casa en 200 lapas para la nueva sede de ANAVI. En fin. Apartando estas pequeñas críticas, dediquémonos a otras: conocimos un exten-

so documento en donde este selecto grupo de 21 creadores plásticos se propone abanderar la creación y gestión artística visual de Nicaragua a todos (oigase bien y chiveese el que quiera) los niveles: estatales y privados. Todo a largo y vitalicio-plazo. Como el ingreso a ANAVI es exclusivamente por invitación o recomendación de la ortodoxia praxiana vitalicia el que no está adentro se jodió. Según ellos, se entiende. "Nos estamos organizando correctamente" dijo el líder el día de la firma constitutiva, para luego agregar: "Será un organismo rector de la pintura nicaraguense". Luego en su perorata el reverendísimo AA dijo lo siguiente: "En Nicaragua hemos padecido el peso de la literatura (probablemente refiriéndose a experiencias personales) y ya es hora de que las artes plásticas tomen el lugar cimero en la cultura nacional". Por su parte el delegado del delegado juró, por diosito y por todo el aluminio del mundo, que Anavi en ningún momento se convertirá en una "secta de vacas sagradas" (o quiso decir "cansadas"?). Luego miró a Arostegui y este le sonrió. Luis continuó diciendo que Anavi estaba bien abierta. Pero sólo para "aquellos que tengan calidad. La mala pintura se autoexcluye" [dijo tajantemente]. Así que apartese todo el mundo que el grupo Lázaro con su paladín resucitó y vienen a



rectorear la cultura nacional. Para los *charrulas*, según ellos, quedó Praxis, en donde "está un señor que se ha querido apropiarse de los Praxis" pero que no ha podido—según AA. Lo que después de todo no deja de sonar irónico. LUNAP por su parte, en vez de preocuparse por organizar al resto del gremio (es decir a los rechazados y estigmatizados por la **ortodoxia vitalicia de AA**), se ha dedicado a realizar un evento cada semana. Un poco de seriedad y reflexión no les caería mal a esos amigos. Recordemos que las pretensiones elitistas de ANAVI son solo eso Pretensiones y en el grupo de los rechazados, que supuestamente no van a saber que hacer (según los vitalicios), están artistas, si bien no tan ancianos, si de igual y superior talento a los latosos de siempre. El espectro de Praxis está en todo su derecho de hacer su *fan club*, pero hay que estar claro que los tiempos de la asc ya pasaron Luis. El control absoluto y correcto solo con el vodka. Preguntale a la compa si no me crees a mí. Con tantos cara de barro lo mas adecuado sería que formen un taller de cerámica primero antes de rectorear y controlar y clasificar y descartar Y.....

Alejandra Urdapilleta



## Catálogo de la FOG salió FOGGY

Estas son las cosas kabalísticas que lo dejan a uno pensando. La cuestión es que la FOG (Fundación Ortiz-Gurdián) finalmente cumplió con el catálogo prometido a raíz de la 1er Bienal de Pintura Ortiz Gurdián. (Ver nota adjunta de revista ArtNexus). Dos cosas llaman la atención inmediatamente cuando uno lee y mira este catálogo. Primero la calidad de las reproducciones: FOGGY. Qué paso? Las separaciones? el scanner? el presupuesto? Si se hace el esfuerzo pues que se haga bien. Después, y más importante aún, llama la atención el evidente divorcio entre el texto "crítico" de Julio Valle y las obras de la Bienal reproducidas en el catálogo. Ahora que se puede ver con calma es obvio que el nivel de esta Bienal fue bastante bajo. Incluyendo a los invitados especiales. No ver eso y decir que aca tenemos el renacimiento de la plástica Nicaragüense, supongo es realmente posmoderno. Mejor hubiese sido que Julio se agregase a los restantes textos de elogios y autoelogios mutuos. Suenan más sinceros. Pero tratar de esconder la crisis en que estamos embebidos los plásticos con la niebla verbal: por favor. La FOG debe reflexionar y superar la concepción renca y ortodoxa de su bienal. Pareciese

que tienen el interés y el dinero, lamentablemente deben de cambiar de asesoría.

Soon antes de que vuelva a ser tarde.

Rubén Ladrón de Guevara

## Gua chipilín en el Festival de Monólogos

Esperaba mi pasado reticente cuando apagan las luces del Justo Rufino. El Guachipilín esta a punto de presentar una obra en progreso. O sea la pieza no esta acabada. En algún momento dado la actriz lo explica y pide a los amigos y enemigos que se queden y comenten luego. De todo lo que vi en el Festival, además de las fotos del poeta tomadas por Celeste González, esta pieza es la que más me interesó. Quizás precisamente por su carácter abierto e inacabado. Quizás por ser la única en no tener miedo de expresar preocupaciones sociales. La pieza que en realidad no es un monólogo, trabajan Zoa, Gonzalo, y los títeres, inicia con la preocupación concreta del actor. La relación actor-director. El fin del teatro colectivo. Lease como le dé la

gana a cada quien. Esto enlaza a través de un sketch cómico (visto ya demasiadas veces—buses urbanos repletos, taxis que no paran etc.) con el mundo privado del actor (que es representado por una mujer: Zoa es decir claro). Allí nuestro héroe(a) se dispone a olvidar el mundo. Pero... prende la tele y comienzan las noticias, el wiri wiri... y de pronto allí están los fantasmas de la realidad golpeando la puerta a patadas. No hay dormite mi niño cabeza de ayote si no te olvidas te come el coyote. No hay escapatoria. La realidad allí está aunque renunciemos al compromiso (con permiso) de cambiarla de manera organizada. La nueva época del Loro, en la cual la solidaridad no existe, o se entiende como intercambio de favores, es cierto: avanza. Pero el cable insiste en mostrarnos su

Metel

Y si ardor o pudor o amor ay, sacal  
Lamida maruga, mojada matraca  
entra mejor. Si en este brete  
se te  
cae, recobra su natura de estaca:  
hueso embadunardo de laca,  
de perro mascado tolete.

Foutez allégrement! La vida es eso:  
darle hasta que se caiga a la sin hueso  
untada con "K.Y." (sabor menta).

Considerar sin fin el fin de cuenta:  
uñas y pelo y sobre la osamenta,  
blanda corona, derramado el seso.

Severo Sarduy



purulencia, no importa que te piquen los dedos en el control remoto. Esa es la historia. La utilería sencilla, los títeres y las luces bien. Creo que la parte del cable debería incluir a los canales nacionales.

Las referencias a actores y situaciones ajenas a la realidad inmediata debería apuntalarse con los noticieros nicas. Las arnoldadas no deben quedar fuera de la pesadilla cotidiana que la obra desnuda en cierta manera. Por otro coti sentí la pieza demasiado larga. O tal vez es que esperaba reticente a mi futuro. Y claro no llegó.

*Alejandra Urdapilleta.*

### Los Murales del Gordo Brillan

En la veintiúnica aparición juntitos de Blanquita Rojas y Clemente Guido, cuando la primera aun creía en santos que orinan y era ministra, y el segundo era vice ministro, o vice director, todo en la

tele claro, o sea fue una unión virtual la de Blanquita y Clemente, el segundo, que ahora es primero y Ministro-director de Kooltura, prometió, cuando "desmentía" la

#### La Razón

Tu te atienes a tu suerte.  
La mía:  
mi suerte: mi suerte  
ya la he dado a  
seres más pobres que  
yo.  
Y no he visto buenos  
resultados.  
Por eso soy así:  
severo y austero con la  
razón.

*Aparicio Arthola*

*burrada* de los murales de Alejandro Canales por parte de su troglodita Jefe de entonces y ahora, que el Instituto de Cultura estaba ya casi a punto de empezar dos murales gigantes en la Plaza de la República. Contaba, y lo dijo de manera contundente y enérgica, con

30,000 lapas verdes para hacerlos con los Mejores artistas. Resulta que pasan los días y los Mejores artistas se quedaron oliendo el dedo. Againcomo dice Charly García.

Los murales brillan por su ausencia. Todo era puro bla bla o quizás se volvió a "equivocar" el líder creyendo que eran propaganda política y ya se les llevó en el saco? Creo que deberíamos informarnos mejor.

*Torcuato Parralles*

### Aparecen HUELLAS

Y parecen ser las de Clemente. Si, recibimos el primer número del periódico HUELLAS del Instituto de Cultura. Ilustrado ampliamente con 23 fotografías, en 12 de las cuales (portada y visagra)

aparece sonriente Clemente, HUELLAS con una *minúscula letra*) pretende informarnos acerca de los logros y prioridades del IC, además de la proyección de Clemente se entiende. Son tres: *la legislación cultural, la descentralización* (para la cual "se ha creado la nueva Dirección de Atención Cultural a los Municipios, que *centraliza* la coordinación y planificación del IC...) y *la consolidación* a través del "cambio de mentalidad". Si suena raro estornude. En contraportada aparece una buena foto de Pilar Aguirre, la diva. Adentro también en letra chiquita más propaganda para la Washington Times Foundation y la International Cultural Foundation. Lo que me recuerda que mañana es luna llena y se puede sembrar.

*Apolonia Gris.*

### Nueva Escuela de Artes Plásticas.

Trátase de la ESAM: Escuela Superior de Arte

Armando Morales. El nuevo proyecto de la Casa de los Tres Mundos no deja de resultar ambicioso en nuestro medio, donde apenas contamos con un nivel básico de enseñanza artística. Me refiero a la ENAP. ¿Cómo se subsanará la carencia del nivel intermedio que separa a ambos sistemas de enseñanza? Esa es la gran pregunta. La del nombre queda sobrando, recuerde que la ESAM está en Granada. La nueva escuela ofrecerá a partir del próximo año las especialidades de pintura, diseño, escultura y gráfica. El entusiasmo es tanto que desde ya, antes de empezar realmente, la ESAM ya montó dos exposiciones de sus candidatos a alumnos. Eso sí que es velocidad!!!. Un poco más de modestia como lluvia de oro no les caería mal. La comparación con la ENAP se vuelve ineludible. Mientras esta última sufre nuevamente otra crisis económica (que esta vez amenaza peligrosamente con privatizarla) y desabandono, la nueva escuela comienza a proyectarse desmedidamente. Ojalá que no salga ningún iluminado en el IC que considere que con la ESAM basta y que la ENAP ya no es necesaria. Si abandonan la ENAP y privatizan la enseñanza artística no hay verdadero futuro para la ESAM. Apoyar a la ENAP es apoyar a la ESAM. Están relacionadas íntimamente. No terminaremos sin mencionar que Armando

Morales por quien la ESAM se llama ESAM ha manifestado su apoyo al proyecto firmando una teja de barro. Otras dos tejas fueron firmadas por el poeta y por el presidente de la Fundación 3 Mundos. Algo es algo. Estamos mas que claros. ¿Cuántas tejas costará esa teja ahora? El mercado del arte es loco y este twist minimalista de Armando bien podría significar unos cuantos lolos para la ESAM.

*Cold Snap*

### **CMR recibe el Premio Humanidades**

El Presidente de la República del Crucero entregó personalmente el recién creado Premio Humanidades al poeta Carlos Martínez Rivas. En su discurso de entrega el presidente hablo de constelaciones. Carlos en el suyo volvió a vivir el momento más importante de su vida (otra vez) y llamó, jocosamente, al presidente intelectual y humanista. Ambos se vieron bien de salud y con bastante sentido de humor, a como acotamos... Esperamos que la "responsabilidad social y moral" con el poeta no acabe aquí. Buena raya de RR.PP. de la presidencia. Felicidades al representante del representante.

*Elvira Carnevali*

## **Evocación a un camisón**

Marcia, Amor Mió!

Como olvidar!..... Aquel azul Camisón que me dejaste en un momento inolvidable, como un bello recuerdo. Camisón que ocultaba de tu sensual silueta, lejos de aquellas miradas profanas, el enigma de tus secretos y ocultos tesoros.

Tesoros que solamente yo tenía el privilegio de contemplar, incursionar, profanar y disfrutar, cuando solía descorrer el zíper vertical de tu maravilloso, sugestivo e insinuante Camisón.

Aquel sedoso Camisón azul, que por las noches cobijaba las bellas formas de tu excitante y fragante cuerpo, lo guardo con sumo celo, con la misma codicia que el bibliófilo atesora un incunable.

Joaquín Morales Escobar

### **Carlos tan triste como un policía**

Y demostrando su amplio y profundo conocimiento de Charles Pierre, Carlos Ernesto, ejerció plenamente su derecho a la contradicción y demostró que si era surrealista a pesar de todo y negarlo. Vestido de comandante de la Policía el poeta ordenó a todo el cuerpo represivo empezar a estudiar poesía. Ojalá que le hagan caso y así se dediquen a quebrarse el coco con LIS en vez de andar quebrándoles la jupa a los estudiantes y haciéndoles la bolsa a ya se sabe quien.

*Asselineu*

### **Anavi convoca a concurso de escultura monumental**

Emulando al FOFOROFO, ANIVI se acaba de formar y ya esta convocando a un certamen nacional de escultura monumental. Para demostrar nuestra solidaridad con el fan club praxiano, y que no digan que uno les tiene mala leche, aca les anunciamos el evento sin cobrarles las 500 lapas que les costaría. Si bien la técnica es absolutamente libre, con la excepción tajante y correcta, del material deleznable, el tema es : "La Figura de Nuestro (del de ellos aclaramos) Máximo Líder A.A." Por aclaración trátase de Alejandro y no de Arnoldo. El premio al primer lugar será una lata de cocacola firmada por el líder. Con los fondos recogidos con la venta de miniaturas el otro día se financiará la construcción del monumento en el Motastepe, donde iban a poner la estatua de la virgen.

# Pateando trapos y esquivando rocos

White collar conservative... pointing their plastic finger at me...

Jimi Hendrix

En la secuencia fotográfica un rockero patea la bandera nacional. El periodista se indigna. Le da primera plana y cuatro fotos. Sus fibras patrióticas se lo reclaman (las del periodista). Si supiera mejor lo pensaría dos veces- nos dice en su crónica, antes de emprender el rutinario y nada original (también) ataque en contra del rock nacional (que si lo hay aunque no se oiga o no se quiera oír). Yo le diría lo mismo a él (a el periodista): Si supieras mejor, la pensarías dos, o quizás tres veces. Pues la nota no es indignarse (a lo bellaco) con el supuesto irrespeto de una bandera, sino más bien preguntarse porque se irrespete esa bandera (que a finales de cuento, y estas alturas de la demucracia (sic), es solo un trapo). **Porque patean la bandera estos jóvenes?** Esa es la pregunta que se debía haber hecho el periodista. Ujum. Pero no se la hizo y más bien la emprendió (nuevamente y de manera nada original) en contra de una manifestación cultural ajena para el que no la siente. No conozco al periodista que cubrió el concierto de Dos Generaciones, pero estoy seguro que prefiere lo boleros al estruendo y la adrenalina del rock. Y entonces? Pasaran mas de mil años muchos más.... y jamás comprenderás (hasta los nombres de los grupos lo asustaron).

Con el permiso (o sin el) del indignado hombre de prensa quisiera contestar a la pregunta que él no se hizo. **Porque patean la bandera los jóvenes?** Y la respuesta, creo yo, es sencilla. La pisotean, pues, esa bandera no significa absolutamente nada para ellos. Que le ofrece la "patria" a estos chavos? Que representa la "patria" para ellos? Que posible respeto podrá inspirar un trapo que ha sido pisoteado, vomitado y cagado (y lo sigue siendo) por sus "mayores" (comenzando por los supuestos y supositorios Padrastrós de la Patria? Que futuro, o más bien que presente les ofrece la "patria"? **Las respuestas a estas preguntillas son NADA, NEL, NINGUNO.** O más bien: desempleo, prostitución, manoseo, y crack barato. O sea, la mara no quema la bandera porque los gringos quemaron la suya, sino más bien porque esta merece quemarse también. Habrá que recordar que esta nueva generación nicaragüense es la generación a la que nosotros dejamos sin esperanzas. Porque pedirles entonces respeto por un trapo azul y blanco?

Luego de espantarse ante este acto "oprobioso" de los insensatos jóvenes rockeros, el periodista saca los nada originales y trilladisisisimos argumentos que todos los criticos gazmoños del rock (especialmente los gringos) utilizan para desprestigiar lo que no les gusta y molesta: drogadicción, promiscuidad, delincuencia, conducta sexual desordenada, satanismo, suicidios y violencia. Incluso nos reta a poner su nariz a prueba. Y es que resulta que dicha nariz es catadora de humos y no debemos ni dudarlo que olio "mariguana" (sic) en el ambiente. Que horror!

Luego de este rotipar a los rockeros nicas (especialmente a los jóvenes) nuestro abolerado periodista emite juicio entorno a la "bulla" que escuchó: **No son originales y por tanto el rock nacional no existe.** O más bien no se debe dejar que exista. Ni el rock ni los conciertos. Pues esa es la conclusión y la recomendación de nuestro preocupado y patriota periodista. Ahora solo falta que lo respalde el cardenal Belli y el ministro plenipotenciario Obando, para que juntos y al ritmo de Agustín Lara (o Lora) entierren, después de enterrarle la estaca en el corazoncito, al rock nacional.

No asistí al concierto y por tanto no puedo emitir juicio acerca de la música de esa tarde. Si me preocupa, y lo he externado antes, la cuestión de la creación. Creo que aun hoy en día y a pesar de la patraña posmoderna y su globalización es posible la originalidad. Nicaragua ya produjo un rock nacional. Lo hizo en la década de los 60 con grupos como la Zona Purpura, la Cuchara, el Sexto Sentido, Banda del Río Sangre, Fe en Acero y Cuero, etc etc. Luego se desvanecio y ahora comienza un resurgir. Es una etapa incipiente la que vive el rock nacional. Hay que darle tiempo antes de ponerles el epitafio. Además si alguien se lo va a poner que sean los jóvenes y no los betarros. Mas me preocupan a mí, los supuestos grupos de rock de nuestra generación (los y las cuarentonas). Con estos si habrá que ser más duros y criticarles su rentable y apacible negocio de la nostalgia. Me refiero a los grupos que aparentemente si le gustan a nuestro patriótico periodista ("La vieja generación llegó vestida muy presentable y hasta con su termo..."). Las rockonolas humanas están bien para los nightclubs pero no para conciertos de rock y menos para representar a la generación de los 60.

Los nuevos aparentemente solo ven el mal

ejemplo y también fusilan a mtv. La diferencia es que los nuevos son jóvenes y podrán si siguen en el coyoleo, eventualmente desarrollarse y hacer rock nacional (o no). Ya veremos. Si tienen derecho de existir y nadie, ni el moralismo y patriotismo de nadie, tiene el derecho de pararlo. Si, el rockero que dijo que aca había libertad de expresión tenía toda la razón. De hecho es aparentemente lo único que se les heredó. Y que lo defiendan o si no que se callen y se vayan a escuchar su Marilyn Manson con audiófonos y en su cuarto. Y quizás esa sea lo único positivo del ataque periodístico de este lunes: que sepan los nuevos que se les esta oyendo y que si siguen en el fusilamiento y la copia, aunque quemen y pateen todas las banderas de la onu van a ir a parar al basurero de la nostalgia como algunos de sus congéneres de la década del loro.

[escrito antes de que la betarrada conminase y obligase, bajo amenaza de calabozo, a los jóvenes rockeros a pedir perdón]

# Los Trapazos de Trapito

para Roberto  
encaramado en su tortuga  
y llegando siempre a tiempo

*too old to rock  
and roll*

Me acordé de Tull cuando lei las declaraciones de un x-hellion en END. Sucede que el simpático ex-hellion y exiliado nos trata de dar lecciones de historia de la evolución de la música de rock nacional, por supuesto que instalado en el cómodo sillón de su resentimiento y con Tommy Linarte de fondo. *Everything* desde San Francisco en la yunai. O sea como a mil millas de aquí. Pero eso ya es costumbre de los *mayami-boys* aunque sean de California. Digo: Querer venir a "orientarnos" a los pendejos que nos quedamos durante el sandinocomunismo. Esta vez se nos dice, desde la autoridad que le atribuye (?) el exilio, cuales son las razones del actual éxito del Revival en Nicaragua. Sucede, según el ex-hellion exiliado, que ahora se vive este revival porque aca en la última década (lease sandinismo etc etc) no pasó nada. La "Década de la ceguera cultural" la denomina el koolto y astuto ex-requinto. Según él, en los 80s se acabó el rock y lo único que se produjo y se promovió aca en Nicaragua fue la música politizada y panfletaria. Como ejemplo, el ex-hellion, pone al dúo **Guardabarranco**. "Su línea musical está comprometida con una línea política" nos previene. ¡Huy yu yui con el compromiso! Evidentemente que tu mel lo repele y lo repela. Y evidentemente que tanto años en el rock han dañado los tímpanos tempranamente al exiliado ex-hellion. No ha escuchado a Guardabarranco queda claro. Pero el hecho de que ese grupo apoyase a la revolución amerita que su música sea descartada sin aparente audición por el ángel bohemio. El único músico comprometido bueno es el músico comprometido mudo- pareciese insinuar el ex-trevistado. Lamento pues tener que informarle que la cuestión no fue tan blanco y negro en los 80s. De hecho la producción y promoción de la música se diversificó y democratizó notoriamente. Y no se puede meter en el gastado y lullido saco de la música panfletaria a grupos y artistas tan diversos y excelsos como **Pablo Buitrago**, **Gerson Vázquez**, **el grupo Praxis**, **Tata Beto**, **el Guadalupano**, **Tun Tun**, **los Mejía Godoy**, **Igni Tawanka**, **Norma Gadea**, los grupos asociados a **MECATE**, etc. Solo un sátiro sordo o alguien que no sabe nada podría siquiera insinuarlo. Y en el caso de

Guardabarranco fue justamente Jackson Browne, uno de los más versátiles y talentosos músicos y compositores de rock de los EE.UU. quien grabó y promocionó a ese grupo en el área de la bahía. Y lo hizo, a "pesar" de simpatizar con la revolución, esencialmente por la calidad del grupo. Recordemos que el propio Jackson acompañó al dúo en la grabación de *Redwood*, y posteriormente invitó a Katia para cantar en "too many angels" del compacto "Im Alive" (1993). El año pasado volvió a invitar a Katia y a Boyoy para que cantaran la letra en español de "Niño". Le recomendamos, pues, al ex-hellion, desde la comodidad de nuestras hamacas, que escuche, por ejemplo, Smargaros Margaros, concretamente a todo volumen. *Try it.*

Pero quería retroceder un poco. A la parte de que aquí en los 80s no pasó nada en el rock durante el sandinocomunismo. Sucede que eso no es cierto. Quizás no fuera política oficial del fsln promover el rock. Es cierto. E incluso se llegaron a dar trasnochadas declaraciones acerca de la perniciosa "cultura de la Tortuga Morada" por parte de algún comandante de la revolución que siempre andaba de goma. Pero de ahí a que fuese prohibido el rock hay un gran abismo. Y la patraña de que toda la generación de los sesenta "alimentada por la revolución musical de esa época" se halla ido al extranjero llevándose toda esa tradición.... pliz trapito *get a fucking grip*. Aca hubo rock en los ochentas a pesar de que los exiliados no se hayan dado cuenta. Es cierto que no con el ímpetu de los 60 o de ahora en los 90. Pero sí lo hubo. En otro contexto y en otra dinámica. Sucedió que a la par de la generación fundadora del rock nacional, que en parte se quedó, sin necesariamente apoyar el sandinismo, surgió otra nueva. Aparecieron nuevos y a veces demasiado efímeros grupos como por ejemplo **Tenamaste**, un trío de poder que haría chillar a Tommy Linarte y compañía. Allí en ese trío estaban Ricardo Palma y Roman Cerpas, por ejemplo. Los Marx y Engels del rock niquirano. Y a propósito de Groucho, **Engel Ortega**, a pesar de su recato inexplicable, representó un cierto espíritu del rock en la "década de la ceguera" y la noche oscura. Especialmente cuando era respaldado por el talento de roqueros como Miguel Cortina o Armando Rodríguez (que como es obvio *naquever* con los sandys). El grupo **Praxis** (ex-Macolla), más un grupo de fusión pro-

piamente, también fue digno representante de una energía rockera que no estaba a la venta. Y el revival mismo, supuestamente inventado por Llama Viva, surgió también a finales de los 80s en el Ateneo con el Show de *Light my Fire*. Remember **Martha Vaughn** y Sush por detrás.

En fin. Por otro lado tuvimos la visita de varios rockeros de otros lados. Recuerdo primero que nada a **Los Looters**, de San Pancho Llusa. Ese grupo hizo incluso dos giras en Nicaragua. El batero era o fue novio de la Dina en un tiempo. También recuerdo a los suecos que acompañaron a Afzelius. Y a Ramoncín pegándole fuego al Estadio Nacional antes de la cirugía plástica que lo haría estrella de tv. O a los Hijos del Blues, traídos por la propia embusa. O a Jimmy Cliff (y quizás Eka Mouse) en la Costa Atlántica. También vinieron Jackson Browne, Bono (cuya visita resultó en *Bullet the blue sky/ vía el Joshua tree*), Paul Kantner (del Jefferson Starship y quien incluso publicó un diario sicodélico de su estancia en la Provincia), Billy Brag, Pete Leinonen (experimentalista anárquico de Seattle quien trajo un guitarra para Tata Beto y que después se la robaron) y Bruce Cockburn (que prácticamente dedicó todo un álbum (*Stealing Fire*) a la gesta revolucionaria de Nicaragua).

La difusión por otro lado nunca se coartó. El propio Miguel Bolaños, de los Días de la Tortuga Morada, tuvo por años un programa **El Largo Camino del Rock** en la franja cultural de Radio Sandino. Franja que fue concebida por *none other than* Cesar Estrada, el Allan Freed de la provincia, antes de irse, es cierto, para el exilio. Y existían programas dedicados al jazz, al tango, al reggae, y evidentemente a la nueva canción. Incluso ya había uno enteramente dedicado a los Beatles. Este era dirigido por un broder cuyo nombre... que murió hace un par de años. Un betliomano de cepa y popular. *Dig Dat* trapo.

O sea que *thanks for the bullshit* pero no gracias. Si de lo que se trata es de avalar la idea del viceministro del MAS, a pesar de lo ridícula. *OK*. Pero suaveeeeee. Está bien que se vuelvan a grabar las canciones de la época del Loro. Los tan añorados sesentas están de moda y hay que sacarles el jugo. *Business is bisnes* y ya se sabe que estamos en el market society otra vez. Y está bien que las rolas y los

## Modernidad en la Pintura Nicaragüense 1948-1990

María Dolores Torres, Oviedo, España

BANIC

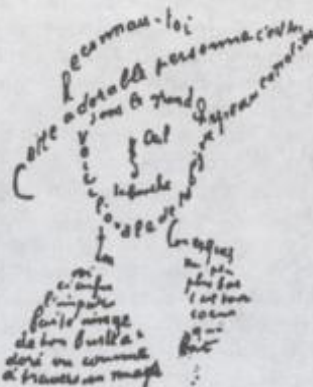
numeritos de "antaño" los vuelvan a grabar los mismos de antes. Cada oveja con su pareja y cada quien que haga lo que quiera con su billete.

Aunque más provechoso sería grabar al nuevo grupo de Ricardo Palma, quien se ha rehusado a caer en la nostalgia y quien más bien continua andando hacia el futuro. O a los nuevos roqueros aunque se vivan arrepintiéndose de sus malcrianzas. Ellos al menos tienen las hormonas exaltadas (a veces) como diría Roberto de la Tortuga Verde, otro de los sobrevivientes que no se fue porque no quiso.

Por otro lado y volviendo al ex-hellion, creer que el rap "es solo para mover las nalgas" lo retrata de lleno. O Trapito es "mi no english" o nunca ha puesto atención al contenido del rap. Sucede que esta expresión artística es la música genuina de la comunidad negra gringa. Nada que ver con el general papito. Es el blues de los noventa aunque no le guste a trapito. Una música urbana que se ha vuelto una arma en manos de los negros. Una expresión cultural de denuncia y toma de acción. Pero claro... el tiempo el implacable a veces nos hace cambiar de gusto, y el ex-requinto de Los Hellions, recordado por su refrido de *Light my Fire*, tiene todo el derecho de preferir el falso de Tommy (no de Los Who claro está) al traqueteo del rap. Así que *too old to rock and roll ... too young to die y we believe you. Not.*

Raúl Quintanilla Armijo

APOLLINAIRE



Poemas a Lou, caligrama de 1915

### Agradecimientos:

Jenny Picado  
María A. Armijo  
Luis Morales  
Bayardo Gamez  
Alicia Zamora  
(grabados)

El problema de este libro, además de su precio (75 lólos), comienza por su título. Es totalmente equivoco. No encontrará el lector aca un panorama de la plástica moderna nicaragüense como podrá creer inicialmente. Si quiere eso aun tendrá que irse a libro de JEA, con todo y sus problemas. Aca, en el libro de Lola se encontrará más bien el lector o alumno una serie de artículos reunidos hasta formar un libro. De allí el problema de su estructura. Partir de la colección del banco, que evidentemente deja mucho que desear, tampoco ayudó mucho a la Dra T. De tal forma que su narrativa maestra del arte nicaragüense la termina apuntalando con sus escritos encargados. Un subtítulo: "artículos publicados y presentaciones de catálogos", por ejemplo, hubiese sido más adecuado y esclarecedor. Por otro lado la selección de artículos realizada por la autora claramente la ubica dentro del **status cubo** de nuestra aseñorada y conservadora plástica criolla. Ni una sola instalación, por ejemplo, logra penetrar las satinadas páginas del libro de Lola (y eso que la Dra. en Luca fue de las primeras en discutir la cuestión a nivel académico. Incluso ya había escrito acerca de una de las instalaciones de Artefactoría: "Locura" de Patricia Belli/ por ejemplo). Si entran en su recopilación, además de los infaltables Praxis, un sinnumero de señoras pertenecientes a nuestra alta sociedad que pintan en sus ratos libres. Idos ya y pues los tiempos cuando Lola defendía a Koons y a Cicciolina a la misma vez que al muralismo revolucionario nicaragüense. Que trajo la mediatización y/o neutralización de la doctora Lola? Nadie sabe, nadie supo, solo yo- diría el Monje Loco. El problema de la recopilación de Dolores, continua y se agrava cuando la autora abandona cualquier intento de análisis plástico o social en torno a la obra de los artistas y "artistas" seleccionados (bye bye Hadjinicolau) y se dedica a una serie de rimbombantes y vacios elogios. Una lista de los adjetivos calificativos usados por Lola le endulzan el oído hasta la más amargada y harían esta nota *soberbiamente* larga. Se nota aca claramente que estos artículos provienen de las presentaciones de catálogos. Lease textos de garmel. Se podrían enumerar la procedencia incluso. Y es por eso que no salieron un montón de artistas en el *preciosamente* empastado libro de Lola. El caso de Quintero, quien tiene catálogo escrito por Lola pero no aparece en el libro de Lola, es absolutamente una incognita. Por otro lado el libro posee un valioso material gráfico que pide una pronta rebición del texto acompañante.

Alejandra Urdapilleta



ArteFacto

A.Postal: 6128

telfax: 2660072

tel: 2441777

e-mail:

artefactoria@hotmail.com

**Porque el Cabo Cuadra no es un GRAN artista....**

para Claudia Gordillo

Voy a comenzar relatando un incidente reciente. Ocurrió durante el encuentro con el jurado de la 1ª era Banal (como dice Lezamón) de Pintura OG. Doña Raquel Tiból, cuya credibilidad y beligerancia aparentemente se quedaron en México durante esta visita a Managua, en determinado momento felicitó a Doña Lola Torres por su libro acerca de la pintura nicaragüense. Sus adjetivos fueron bastante floridos e incluso creo que se le safó hasta un "extraordinario". Indudablemente Doña Raquel probó la eficacia de los métodos de Lectura Rápida al lanzarse el libro de Lola en una sola sentada. Pero no me interesaba el asunto de los elogios mutuos esta vez. La nota es que Doña Raquel, que indudablemente fue la voz cantante del jurado, de pronto reflexionó acerca de la una supuesta renovación de la plástica nacional. "Me ha sorprendido ver a toda una serie de pintores nuevos que no aparecen en el libro de la Dra Torres" dijo ingenuamente Doña Raquel. "Se nota una renovación en tan corto tiempo". Sorry 4 U. Lo que ocurre acá realmente no es ninguna renovación

de ninguna especie, sino la ratificación de una eterna mala costumbre en los historiadores y "críticos" del arte criollo. Me refiero a la costumbre de destacar a determinadas figuras y el de omitir otras. Las "destacadas" generalmente caen en tres categorías: a) los ineludibles (Morales, Peñalba, Praxis p/e); b) los que el autor considera buenos (p/e los espectros de Praxis) y c) los y las brodersitas del autor(a) o incluso a veces del que financió el libro. Los "omitidos" y/o "Stigmatizados" (y recordemos que con una burguesía tan inculca y abibelotada como la "nuestra" estar "omitido" y estigmatizado por los sacerdotes y papi-sas de la crítica y su libritos es clavo. Clavel. No te compran o te manosean.) por su lado caen en dos categorías: a)

los que le caen mal al autor y/o patrocinador y b) los desconocidos para el autor o autora.

Refiero lo anterior, pues Ernesto Cuadra, el Cabo, es el gran omitido de la incipiente y parcializada historia del arte nicaragüense (con minúsculas). Lo omite JEA y lo omite Lola. Las razones de estos autores no las sabremos y además no importan realmente. Imaginemosnos nosotros mismos. Las razones principales para no reconocer el lugar del Cabo en la plástica nacional son de diversa índole. Por un lado la actitud desacralizadora del artista no le cae muy en gracia a los "críticos" oficiales de nuestra plástica. Y para colmo el jodido no regala cuadros. Su actitud cínica y crítica con respecto a los paradigmas pre-cocidos de la plástica "nacional" y los diosillos de barro que aun se insiste en adorar por estos parajes lo ha enemistado con muchos. Paga por eso el castigo de la omisión. El Dante lo hubiera puesto en el Infierno. Por otro lado también

existe un cierto complejo de inferioridad de los artistas nicaragüenses que no deja de influir. Al Cabo lo ven primero como un Cuadra y después como un artista. A esto habrá que sumarle que muchos "críticos" y artistas también lo ven como extranjerizante al no encajar en "su" concepción pseudo fascista de lo nicaragüense. Sin mencionar una que otra valoración netamente homofóbica además de hipócrita. Incluso, y ya voy de paranoico, podría haber hasta razones políticas. El hecho de que el Cabo fuese en cierta forma reconocido por la extinta UNAP (Ganó dos importantes premios en los Certámenes Nacionales de los 80) puede ahora repercutir en su contra. O sea que sencillamente le escamotean su sitio porque es diferente. Por eso recorde el título del famoso ensayo de Linda Nochlin a la hora de subtítular estas notas.

Pero cual es el sitio de Ernesto Cuadra entonces. Para mi es uno verdaderamente destacado. Tanto su obra pictórica, actualmente en un momento de renovación, como su actitud desmistificadora ante la creación permitieron a principios de la década de los 80 una ruptura con la anquilosada plástica nacional que venía repitiéndose desde los sesenta. Me refiero a la llamada "cocina" plástica nacional. La pintura "Tisne" como la define jocosamente Saravia. Contra eso, no se si concientemente, se opone Ernesto Cuadra. Es decir contra la hegemonía sesentuna impuesta a la braca. Con la creación del grupo "Raymundo" de algun modo lúdico se oxigena la plástica chapiolla, se demuestra que el

arte era divertido, que estaba vivo, que lo podía hacer cualquiera y que el sexo era saludable no solo como temática sino como práctica, y de que era mentira aquello de los "elegidos" y los "Pequeños geniecillos". Todo el Mundo podía expresarse sin miedo. No importaba, como de hecho sucedió, que fulano se pareciese a mengano. Lo importante era el acto creativo de liberación que se llevaba a cabo. De hecho la producción artística

del grupo fue bastante desigual y en su gran mayoría de carácter efímero. Era lógica la desigualdad pues se trataba de personas de diversas experiencias vitales. Solo uno o dos eran artistas visuales profesionales, y fueron los que marcaron más a los "advenedizos". Pero vaya que los resultados produjeron mucha energía y entusiasmo. Fue como abrir una ventana en un cuarto mohoso y viejo. Las Feries de la Imaginación, organizadas por la extinta ASTC, fueron uno de los principales vehículos de expresión para "Raymundo". Allí presentaron sus creaciones en los más diversos e inusitados materiales. Oleo? Nq Gracias y además no había broder. Pero si habían cajas de carton, siluetas de trapo, ramas diversas, chatarra y zarro de ipegue, tientos de cerámica, artículos de plástico, trapos enrollados, etes amañadosy alucinados. Para muchos aquellas experiencias no



## DE BELL A CAMPANA.

Fernando Kofman. Posadas, Argentina. 1947.  
ediciones de poesía  
la carta de Oliver

para Tata Beto y que después se la robaron) y Bruce Cockburn (que prácticamente dedicó todo un álbum (*Stealing Fire*) a la gesta revolucionaria de Nicaragua).

La difusión por otro lado nunca se coartó. El propio Miguel Bolaños, de los Días de la Tortuga Morada, tuvo por años un programa **El Largo Camino del Rock** en la franja cultural de Radio Sandino. Franja que fue concebida por *none other than* Cesar Estrada, el Allan Freed de la provincia, antes de irse, es cierto, para el exilio. Y existían programas dedicados al jazz, al tango, al reggae, y evidentemente a la nueva canción. Incluso ya había uno enteramente dedicado a los Beatles. Este era dirigido por un broder cuyo nombre... que murió hace un par de años. Un betlomano de cepa y popular. *Dig Dat* trapo.

O sea que *thanks for the bullshit* pero no gracias. Si de lo que se trata es de avalar la idea del viceministro del MAS, a pesar de lo ridícula. *OK*. Pero suaveeeee. Está bien que se vuelvan a grabar las canciones de la época del Loro. Los tan añorados sesentas están de moda y hay que sacarles el jugo. *Business is* bisnes y ya se sabe que estamos en el market society otra vez. Y está bien que las rolas y los numeritos de "antaño" los vuelvan a grabar los mismos de antes. Cada oveja con su pareja y cada quien que haga lo que quiera con su billete.

Aunque más provechoso sería grabar al nuevo grupo de Ricardo Palma, quien se ha rehusado a caer en la nostalgia y quien más bien continua andando hacia el futuro. O a los nuevos roqueros aunque se vivan arrepintiéndose de sus malcrianzas. Ellos al menos tienen las hormonas exaltadas (a veces) como diría Roberto de la Tortuga Verde, otro de los sobrevivientes que no se fue porque no quiso.

Por otro lado y volviendo al ex-hellion, creer que el rap "es solo para mover las nalgas" lo retrata de lleno. O Trapito es "mi no english" o nunca ha puesto atención al contenido del rap. Sucede que esta expresión artística es la música genuina de la comunidad negra gringa. Nada que ver con el general papito. Es el blues de los noventa aunque no le guste a trapito. Una música urbana que se ha vuelto una arma en manos de los negros. Una expresión cultural de denuncia y toma de acción. Pero claro.... el tiempo el implacable a veces nos hace cambiar de gusto, y el ex-requinto de Los Hellions, recordado por su refrito de *Light my Fire*, tiene todo el derecho de preferir el falseto de Tommy (no de Los Who claro está) al traqueteo del rap. Así que: *too old to rock and roll ... too young to die y we believe you. Not.*

Raúl Quintanilla Armijo



LIBRO

Libro de poemas descompuesto en tres partes: "CITY BELL", "EL CUADERNO QUE CATHY LE DEJO A MARY" y "CAMPANA". Es un itinerario por el malestar. Un puente de vacío por las vidas. Andamios poéticos, sin imágenes leprosas forzadas a ensuciar el ir y venir del sentido en el lenguaje. Abunda sin empalagar en lo que pasa y se dice diariamente. No hay pretendida dislocación, ni metáforas etiquetadas. Las palabras sirven a bien quedando limpias y sin soberbia.

Al azar puestas aquí: "Todo lo que sucede en Open Door", "uno nunca es el deseo del otro", "El dolor no cruje se desplaza", "El pasto alto es una buena mortaja", "el lobo (sea hombre o mujer) siempre es un hongo".

DE BELL A CAMPANA, no es un poema memorable. Es un resbaladizo descenso por vidas: Mary, Lidia, Párroco, Kathy, Tony, etc. Se cuentan precarias historias de amor, por eso lo de los andamios. Acaso sea un poema inútil. Pero ya quisiéramos leer o escribir aquí poemas como esos. En este libro con los ojos crearon un idioma.

Carola Brantome



First Biennial of Nicaraguan Painting

Ortiz Guardian Foundation  
Managua, Nicaragua

The First Biennial of Nicaraguan Painting was opened this February in Managua. Established in 1996 by the Ortiz Guardian Foundation to promote the country's culture, and the creation and appreciation of Nicaraguan art, the Biennial presented one exhibition of work by officially invited artists and another of work selected by a jury. The works of fifteen artists, including by Bernard Dreyful, Omar d'Leon and Fernando Saravia made up the official show; 126 other works by Nicaraguan artists were submitted for jury selection, and 39 were exhibited. Members of the jury included the artists Elmar Rojas (Guatemala) and Orlando Sobalvarro (Nicaragua) and the art historians Carol Damian (United States), Raquel Tibol (Mexico) and María Dolores (Nicaragua). The first prize was awarded to Denis Nunez for his work *Composition in Decomposition*; the second prize went to Hugo Palma for his work *Nature of Woman, Fruits and Shadows*. Honorary mentions were also awarded to works by Luis Morales Alonso, Mario Adolfo Garcia, Leonidas Correa and Daniel R. Pulido.



# Vale la pena Probar

**Suscribite Ya**

**Nombre:** \_\_\_\_\_

**Dirección:** \_\_\_\_\_

**Pais:** \_\_\_\_\_

**Teléfono:** \_\_\_\_\_

**e-mail:** \_\_\_\_\_

**ArteFacto Revista de Artes Cuatrimestral**

Nicaragua: **40 lolos** C. América: **US\$ 50**

Sur América y Norte América: **US\$ 70**

Africa, Asia, Europa, Oceanía: **US\$ 100**

Apartado Postal: **6128**

e-mail: **artefactoria@hotmail.com**

telefax: **2660072** tel: **2441777**



**Galería**  
San Juan,

**TIMSITT**  
Puerto Rico

denis núñez  
juan rivas



# 2 pintores nicaragüenses

octubre-noviembre 1997

arte nicaragüense



Atardecer en San Gregorio

**Mauricio**

**Rizo**

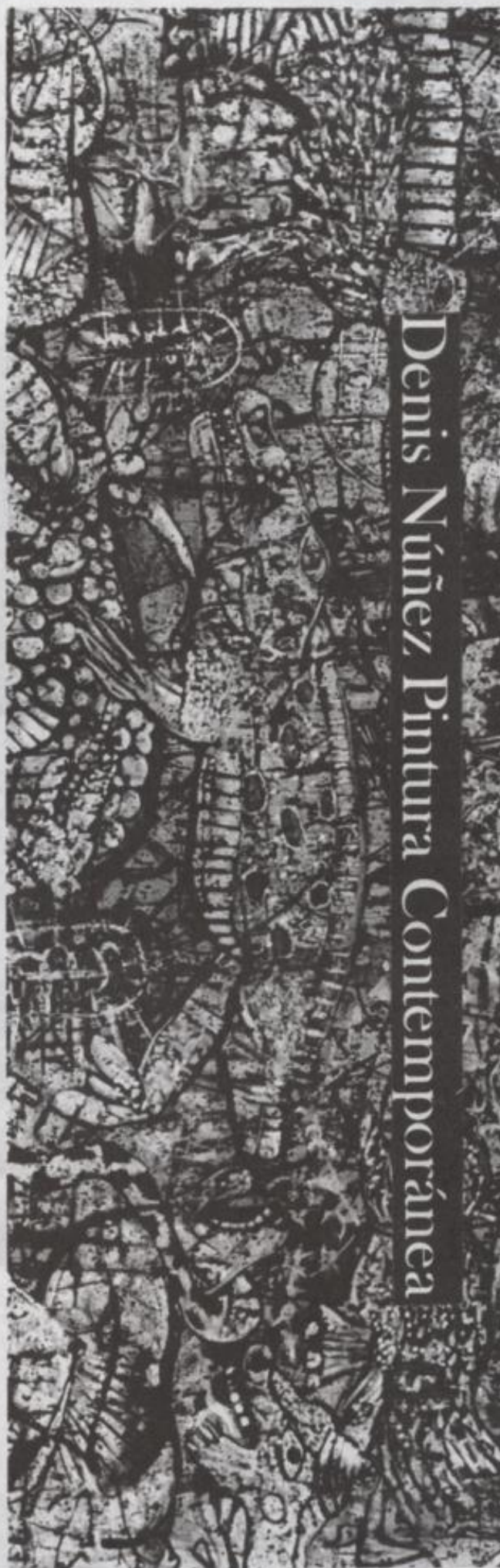
Pintura Contemporánea



Juan Rivas

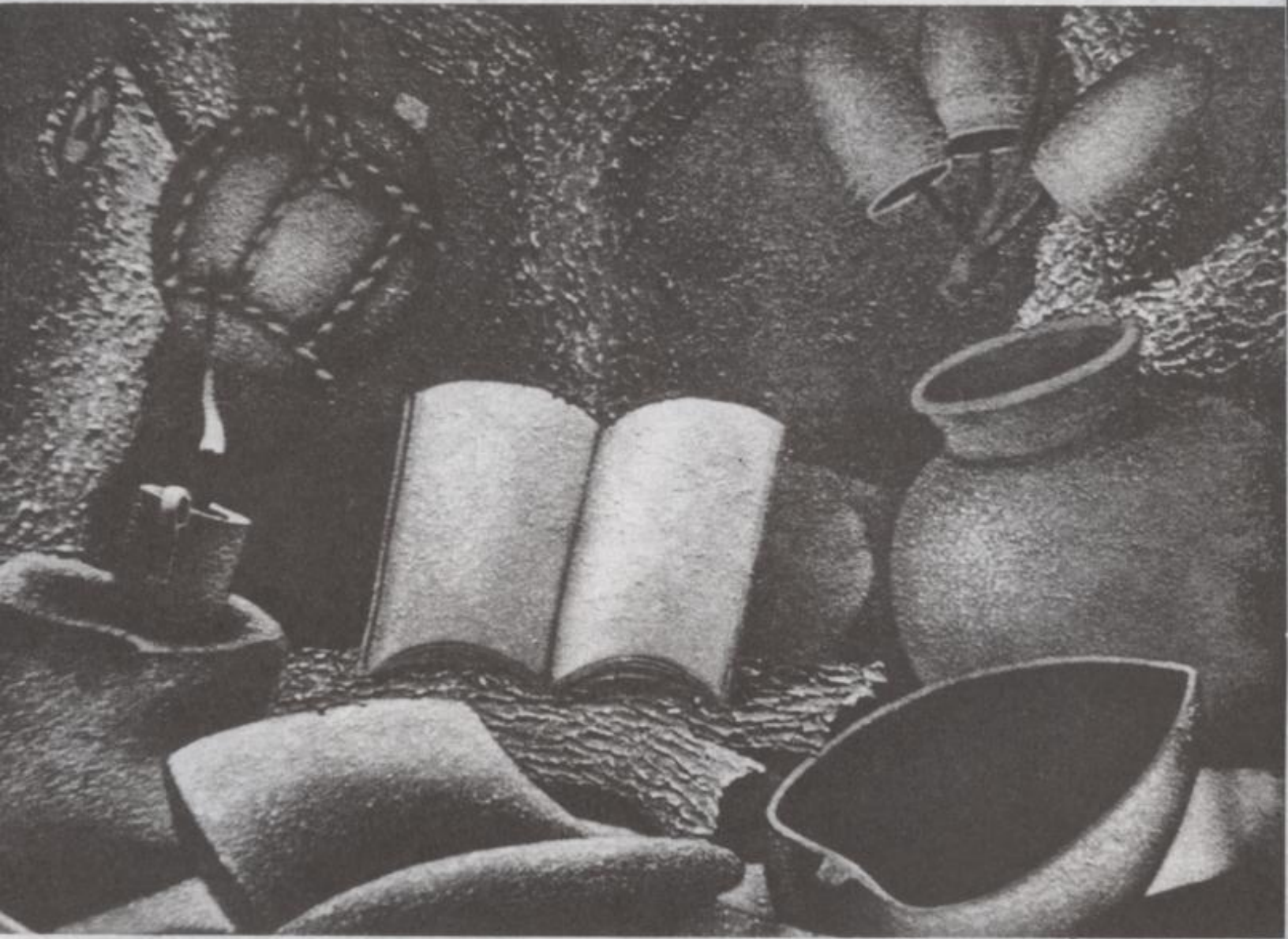
2490043

Denis Núñez Pintura Contemporánea



Denis

Sandigo

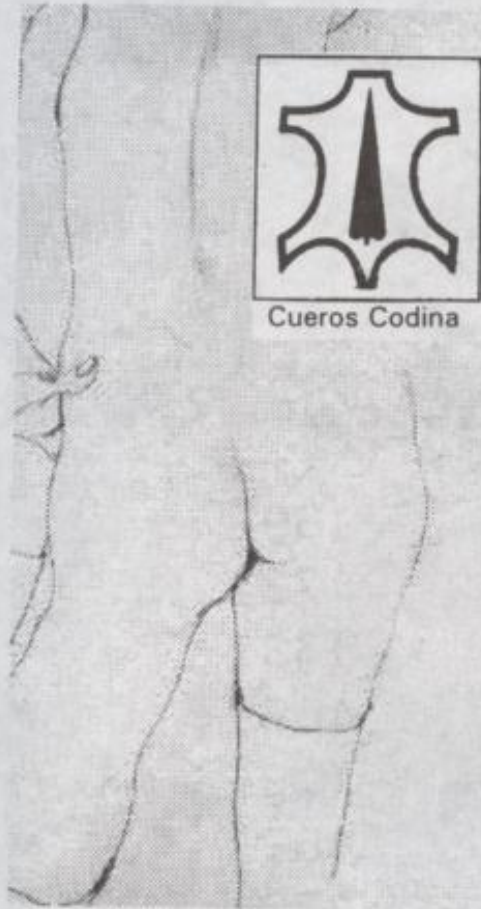


arte nicaragüense

tel: 2697122



Cueros Codina



## Galería Josefina

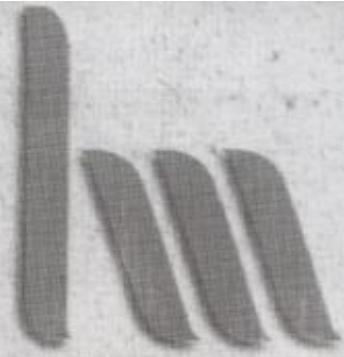
*arte contemporáneo nicaragüense*



tel:2660971

fax: 2661627

Bolonia de la Embajada de Japón 50 mts. abajo.



# hotel las mercedes



**310 modernas habitaciones  
alfombradas y equipadas con  
aire acondicionado, teléfono,  
mini-bar y TV por cable.**

**Localizado frente al  
Aeropuerto, a dos minutos de la  
Zona Franca y a diez minutos  
del Centro Gubernamental.**

**Km. 11 Carretera Norte  
Managua, Nicaragua**



# La Garúa

Estudio Galería

donde sus sueños se visten de fiesta



Eva Falk

Exposición Inaugural:

18 de Septiembre de 1997

Nacatamales El Dorado 1 1/2 cuadra arriba  
casa # 177

teléfono: 2480805

# ¡Trono de la Sabiduría: Enseñame y Guiame!

---

óleos recientes  
María Gallo



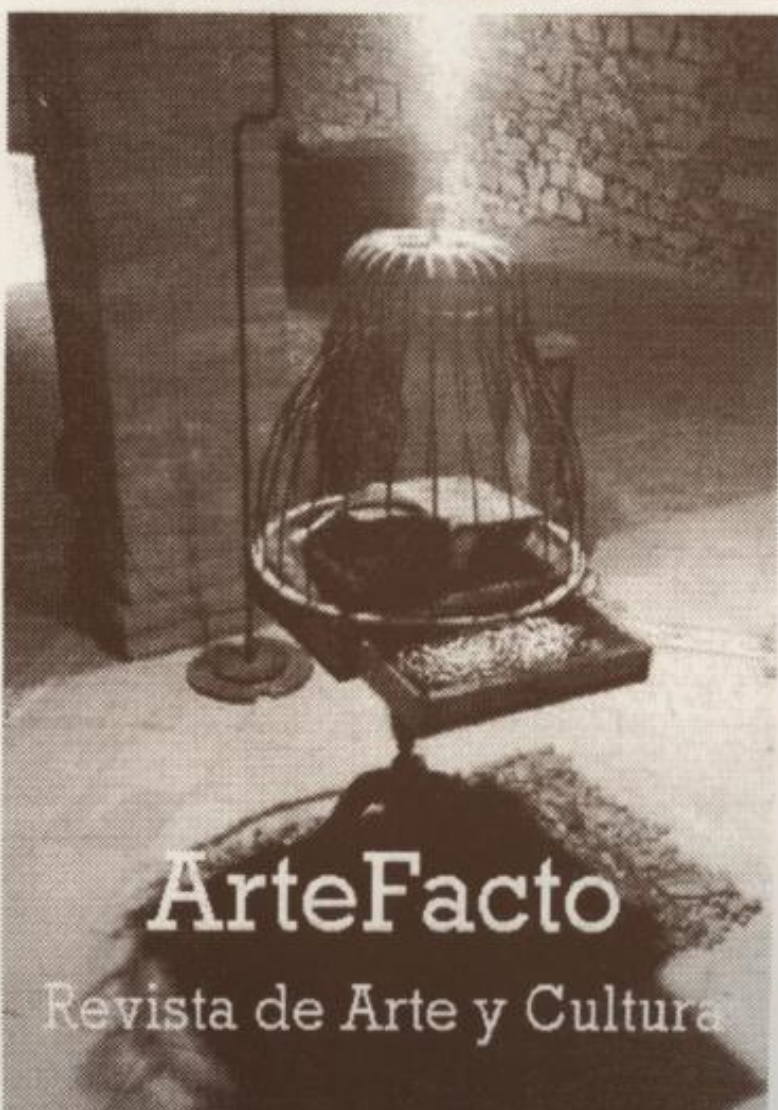
**Galería Epikentro**

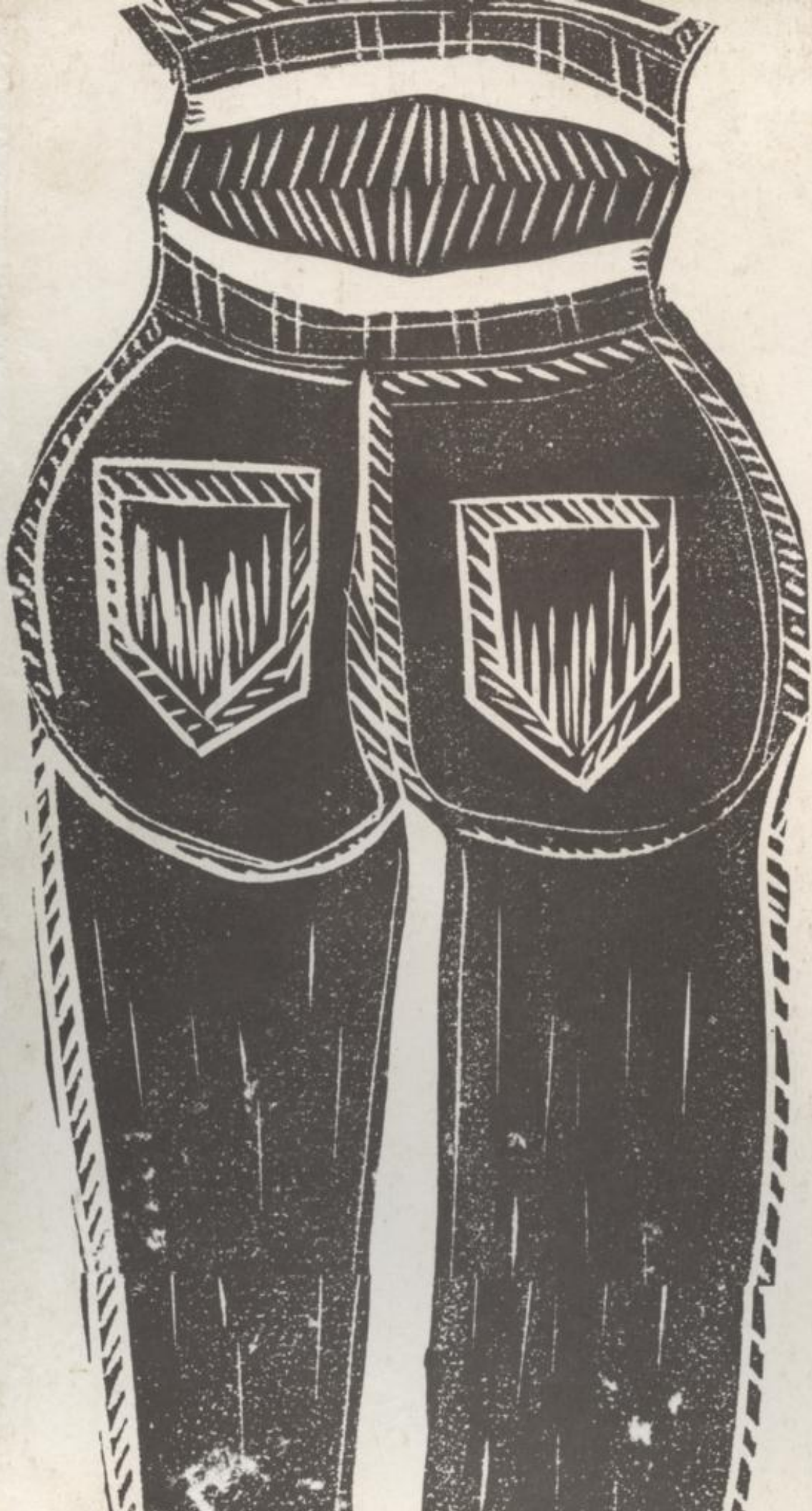
15 de Agosto - 15 de Septiembre de 1997





<http://www.ibw.com.ni/~quintani/artefacto/>





ARTIST  
STUDIO  
14