

The image is a parody of the Mona Lisa. It features the same background landscape with a winding river and distant mountains. The central figure is a man with a mustache and a goatee, wearing a dark, draped garment. The text is overlaid in red.

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de
Profesores de Literatura del Uruguay
Año VII # 17 Abril 2017

Dadá

y

las vanguardias artísticas del siglo XX

L.H.O.O.Q.

[*sic*]

TEMÁTICA Y ALCANCE

Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre.

Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex.

Integra la lista de socios fundadores de AURA
(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).

palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - [*sic*].

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

Año VII - #17 | Abril de 2017

Comisión Directiva

Presidente: Silvia Viroga

Vicepresidente: Adriana Simioni

Secretario: Alejandra Merglen

Tesorera: Ángela Sosa

Vocal: Alejandra Cañete

Consejo Editor de la revista [sic]

Coordinadoras y editoras responsables:

Alejandra Merglen y Alejandra Cañete

Silvia Viroga

Instituto de Profesores "Artigas" (Jubilada)

Consejo de Educación Secundaria (Jubilada)

Inspectora Nacional de Literatura (Jubilada)

Adriana Simioni

Instituto de Profesores "Artigas"

Alejandra Merglen

Consejo de Educación Secundaria

Ángela Sosa

Consejo de Educación Secundaria

Alejandra Cañete

Consejo de Educación Secundaria

Elvira Blanco

Instituto de Profesores "Artigas"

Universidad Católica del Uruguay

Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat

Leonardo Rossiello

Charles Ricciardi

Carina Blixen

Oscar Brando

Luis Bravo

Margarita Carriquiry

María del Carmen González

Gustavo Martínez

Claudia Pérez

Elena Romiti

Alicia Torres

Diseño y diagramación

Zonalibro S.A.

Corrección

María Emilia Souto

Traducción

Anthony Shaw

Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi

en base a diseño original de Alicia Cagnasso

Ilustración de tapa: L.H.O.O.Q. Marcel Duchamp, 1919.

Revista [sic]. Año VII. #17 - Abril de 2017.

ISSN 1688-938X

Indexada en latindex.unam.mx

APLU

Av. 18 de Julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200

Telefax (+598) 2403 6506

apl1992@gmail.com | revistaaplu@gmail.com

www.aplu.org.uy

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI,

Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.

Impreso y encuadernado en Zonalibro

San Martín 2437 - zonalibro@adinet.com.uy

Depósito Legal N° 362.585 / 13

Edición amparada en el decreto 218/996 (Comisión del Papel)

Sumario

6. Alfar y la estrecha relación entre literatura y plástica

Marcia Alejandra Olivera - Juan Carlos Albarado

12. Alfredo Mario Ferreiro en el urinario-fuente: *Recital poético-performático para tres voces* de C. Padín, L. Bravo y J.A. Italiano.

Lucía Delbene Azanza

20. DADÁ y el arte primitivo

Graciela de Medina

26. Dramaturgia Expresionista. La visión de tres dramaturgos expresionistas a través de tres personajes de sus obras

Juan Estrades

36. Ecos lejanos del Futurismo en Uruguay. Claves que aún incomodan

Andrea Aquino Suárez

42. El Expresionismo: entre su pasado y su presente

José Ignacio Cattini

51. *El jinete azul* cabalga en la vanguardia europea

Leticia Collazo

58. Hacer florecer la rosa saliéndose del rectángulo. Una aproximación a Vicente Huidobro y Carmelo Arden Quin

Ana Paiva - Cristian Cames

64. Pablo Bernasconi y la construcción de significado entre la imagen y la palabra, como propuesta vanguardista

Verónica Alcalde

70. Sobre ruedas. El automóvil en la vanguardia uruguaya: el caso de Parra del Riego

Estefanía Rodríguez

74. Vanguardia y después. El arte bajo el signo post

Cecilia Pouso Caffarena

Editorial

Las primeras dos décadas del siglo XX plantean un gran desarrollo de las formas productivas, avances tecnológicos y logros de la ciencia, adelantos que prometían la solución a todos los problemas y una confianza plena en el futuro. La idea de progreso y el espíritu cientificista, alimentaron la confianza y sembraron la esperanza, casi la certeza, de que el destino inexorable del individuo sería la felicidad. El hombre moderno se siente poderoso, intenta romper los lazos que lo unen con un pasado que lo restringe y lo limita y se ve a sí mismo como constructor de su propio destino, como el gran hacedor de su vida y de su futuro. El “discurso moderno”, proyecto de experiencia vital basada en la idea de progreso, es totalizador y universalizante pero a nivel pragmático todo se presenta como efímero, individualista, injusto y contradictorio. Se produce, como afirma Marshall Berman, una tensión entre las promesas de la Modernidad y las profundas decepciones.

La realidad en todas sus dimensiones ha cambiado, no sólo la realidad política como resultado de la guerra, sino la realidad física con la

relatividad del espacio y del tiempo y la psíquica con la irrupción del inconsciente como fuerza inexplorada y no sujeta a ningún tipo de control. El artista se nutre de esas transformaciones, las vanguardias artísticas lanzan su grito de protesta y cuestionamiento crítico contra las formas instituidas del arte, ya que estas se sustentaban en los valores de una moral burguesa que habían conducido al caos y al fracaso. Se iniciará un proceso de liberación de la subjetividad creadora que se rebela ante un mundo que les mostraba su peor rostro: muerte, hambre, destrucción, desigualdad e injusticia social.

El término “avant-garde”, que proviene del campo militar y designa al destacamento pequeño y móvil que se adentra en territorio desconocido, refleja el espíritu de lucha, de combate y de búsqueda frenética que caracterizaron a los movimientos de vanguardia. En pos de esa necesidad de transformación y de ruptura con respecto al pasado y a la tradición, el arte vanguardista adquirirá una impronta provocadora contra el denominado arte decimonónico.

Las vanguardias históricas atraviesan la caótica época de lo moderno y sus producciones artísticas son un espejo que refleja la crisis de su tiempo; como afirma Jaime Xibillé:

el carácter crítico, negativo, combativo e iconoclasta... se compagina con su dimensión política, movimientos volcados hacia el futuro, como afirmación de nuevos valores, como anticipatorios de una realidad por instaurar: de allí también su carácter profético y utópico (Xibillé, 1995:46)¹

Al cumplirse en el 2016 el centenario del surgimiento del Dadaísmo, la temática de la presente edición gira en torno al legado artístico y literario que dejaron estos movimientos en la forma de concebir el arte y en la producción de nuevos discursos estéticos.

Bienvenidos a [sic] y que comience el placer de la lectura...

Notas

1. Xibillé Muntaner, Jaime (1995) *La situación posmoderna del arte urbano*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

Alfar y la estrecha relación entre literatura y plástica

Marcia Alejandra Olivera - Juan Carlos Albarado

Marcia Alejandra Olivera

Docente de Educación Media egresada del CeRP del Litoral en la especialidad Expresión Visual y Plástica.

Juan Carlos Albarado

Docente efectivo de Literatura en Educación Secundaria e interino en Formación Docente. Cursa la licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y la Maestría en Literatura Latinoamericana en la misma institución.

Publicó los libros: *Complicidad lunar* (2008), *La ciudad de cartón* (2013) y *La guerra de los animales* (2015). Publicó, en colaboración con la Prof. María Sara Martínez, en la revista arbitrada Sic un artículo sobre Víctor Lima en el año 2015.

Resumen

La revista hispano-uruguaya *Alfar* fue uno de los principales órganos de difusión de las variadas estéticas literarias y artísticas de comienzos del siglo xx. El presente trabajo pretende dar cuenta de los estrechos vínculos que se establecieron gracias a ella entre las letras y las artes plásticas, con un énfasis especial en las figuras de Julio J. Casal y Rafael Barradas.

Palabras clave: Revista *Alfar* – Julio J. Casal – Rafael Barradas – Vanguardias – Vibracionismo

Abstract

The Hispanic-Uruguayan magazine *Alfar* was one of the main organs of diffusion of the varied literary and artistic aesthetics of the early twentieth century. This paper intends to give an account of the close ties that were established thanks to it between the letters and the plastic arts, with a special emphasis on the figures of Julio J. Casal and Rafael Barradas.

Key words: Magazine *Alfar* – Julio J. Casal – Rafael Barradas – Vanguardias – Vibrationism



Los orígenes

Entre las revistas uruguayas de comienzos del siglo xx que podemos destacar como de avanzada en su época *Alfar* (1923-1955) es sin duda una de las más llamativas. No solo por su diseño que supera por mucho en tamaño a la reconocida *Rojo y Negro*, fundada por Samuel Blixen e incluso a *La Pluma* del crítico Alberto Zum Felde sino porque recoge y da amplia muestra del espíritu artístico renovador de su época. Si bien es cierto que el nacimiento de *Alfar* es europeo no menos importante es el hecho de que su *alma máter* haya sido el intelectual uruguayo Julio José Casal en su pasaje diplomático por Galicia, que muchas figuras uruguayas colaboraron asiduamente con la misma y que de sus noventa y un números los treinta finales hayan aparecido en Uruguay.

Julio José Casal nace en Montevideo, el 18 de junio de 1889. Desde el 23 de abril de 1909 hasta el 15 de abril de 1913 se desempeña como Cónsul en Francia y desde esa fecha hasta 1927 en La Coruña, España. Al regresar a Uruguay ocupa un cargo en la ex-Asamblea Representativa de Montevideo y en el año 1933 pasa al museo Juan Manuel Blanes. La obra de Casal supera ampliamente la decena de libros. Entre otros reconocimientos, desde el año 1984 una calle de la capital lleva su nombre así como la escuela pública 243 desde el 2007. En el año 2013 los investigadores Carlos García y Pilar García Sedas publican, en el marco del proyecto de ediciones que llevara adelante la Biblioteca Nacional del Uruguay, el libro *Julio J. Casal (1889-1954) Alfarrero y poeta entre dos orillas*.

Durante su estadía en La Coruña Casal se relaciona con un importante número de intelectuales y artistas plásticos que tenían como punto de reunión el céntrico café «La Peña» donde nace, según el periodista Julio Rodríguez Yordi, citado por Víctor G. de la Concha (1971: 505), la revista *Vida*, primer antecedente de *Alfar* con cinco números. El segundo antecedente será el *Boletín y Revista de Casa América-Galicia* donde, entre noticias económicas y sociales, aparecen ya colaboraciones de Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou (García de la Concha, 1971: 506). A partir de septiembre de 1923 y con el número 32 la revista pasa a denominarse *Alfar*.

La colección consultada que se conserva en la B.N. comienza con el número 33, que corresponde al mes de octubre del año 1923. A los efectos de complementar este trabajo se recurrió además a una biblioteca particular y al archivo disponible en la página web Publicaciones Periódicas del Uruguay que cuenta con un total de diecisiete números que van desde marzo de 1925 hasta el último de 1955.

Alfar publicó, entre otros muchos nombres, los primeros poemas de Rafael Alberti y dio espacio al cu-

bismo de Juan Gris y al naciente surrealismo de Dalí pero, en este caso particular, nos interesará comentar la estrecha relación que unió al literato Julio J. Casal y al artista plástico Rafael Barradas, asiduo colaborador de la revista que pasa a ser Director artístico de la misma en el año de su muerte, 1929.

Barradas y las publicaciones periódicas

Rafael Barradas nace en Montevideo, el 7 de enero de 1890 y emigra a Europa hacia 1913. Ese mismo año había fundado la revista *El Monigote* en nuestra capital. Asimismo colaboró con ilustraciones en múltiples publicaciones periódicas, *Grecia*, *Tableros*, *Ultra* y *La Revista de Occidente*, como lo indica Julio J. Casal en su libro sobre el pintor (1949).

Su periplo por Europa lo instala en España, país que lo acoge y le saca amargas confesiones:

Por donde más he rodado ha sido por esta querida España. Yo quiero mucho a España, casi, casi... más que a mi país. En mi país han sido muy indiferentes a mi esfuerzo; en mi país, yo no intereso a nadie. El hecho de haberme formado o deformado solo, sin ayuda de esas pensiones disparatadas que se dan en nuestro país (?), el hecho inaudito archiinconcebible de que aún no esté tuberculoso... no es lo suficiente para justificar el derecho que tenía yo de pretender que “esa gente” de mi país, me concedieran un pasaje de emigrante... para volver a mi patria, allá por el 1915. Todos los amigos (?) que pasaban por mi lado y que paseaban por Europa a cuenta del Gobierno, todos sin excepción, quedaban en hacer algo para mi regreso a la patria... y hasta muchos se llevaron obras mías a cambio de un huevo frito con patatas...¹ (*Ibidem*: 27)

Pero, a pesar de estas inclemencias, Barradas se convierte en un referente, su trazo pictórico y su fundamento filosófico renuevan la estética de comienzos del siglo xx. Creó y dio nombre al Vibracionismo, fusión entre el futurismo italiano y el cubismo. Es importante tener en cuenta que los actuales estudiosos de la obra de Barradas lo sitúan al mismo nivel teórico que Torres García. En una entrevista radial para *El Espectador*, el director del Museo Nacional de Artes Visuales razonaba:

Normalmente tomamos a Torres García como el gran teórico del arte nacional, que lo es, pero Barradas también desarrolla ideas. A otro nivel, en un tono más bajo quizás, no tan declamatorio [...] Ahí yo separaría como influencias el futurismo y el cubismo sin duda alguna, entre otros ismos como el surrealismo, pero lo que hace a Barradas un gran artista es que

él absorbe esos movimientos y luego produce otros. (Aguirre: 2013)

Claramente queda mucho por descubrir en torno a su figura y la gravitación que tuvo en el ambiente artístico e intelectual de comienzos del siglo xx. No parece tarea fácil, pero sería productivo rastrear las referencias de aquellos pintores que lo fueron redescubriendo y asimilando a lo largo del siglo.

Julio J. Casal aclara en su trabajo sobre Barradas que este estuvo relacionado a *Alfar* desde su primera época en Galicia (*Ibidem*: 21). Colabora con la revista en su arte de tapa (Imágenes 1 y 2), en sus ornamentaciones (Imágenes 3 y 4), pero también publica allí sus series, las de *Los Magníficos* (Imágenes 5 y 6) y *Luco de Filoca* (Imágenes 7 y 8).

Portadas

Si bien la participación de Barradas en las portadas de *Alfar* es escasa pueden citarse dos ejemplos; por un lado, la número 34 de noviembre de 1923 y la 38 de marzo de 1924. Estas son a su vez exponentes de dos de las tantas facetas del artista, una quizás más conocida por su continuidad temporal que la otra.

La portada que corresponde al número 34 es una caricatura simple del rostro de una mujer, no se aclara de quién se trata solo que pertenece a la serie de *Luco de Filoca* 1923, serie que aparece muchas veces en la revista. La ilustración ocupa la mitad superior de la portada, la otra mitad está ocupada elocuentemente por el nombre de la revista, con una tipografía cursiva legible con pocos arabescos. Si bien, como se verá más adelante, Barradas prefiere hacer un uso muy restringido, y en ocasiones nulo, del color, la portada de una revista parece ameritar este uso aunque sea mínimo. Una gruesa línea roja delimita el rostro, pero los labios pintados en su totalidad atraen la atención del receptor, resaltando el concepto de feminidad universal a través de un único rasgo particular, para esto, recurre también a la deliberada ausencia de ojos, característica que se comentará más adelante.

La portada del número 38 es representante de otra de las tantas facetas productivas del artista, si se dice que Barradas fue dibujante y pintor, lo que no deja de ser cierto, su caudal creativo desbordó a tal punto que extendió su creación a tiras cómicas, ilustraciones de texto, ilustraciones para libros y poemas para niños, *El gorro de Andrés*, de Manuel Abril (2012) es un buen ejemplo de esto. También compuso escenografías para teatro, figuraciones teatrales, diseño de muñecos títeres y juguetes para niños. Colaboró con el *magazine* ilustrado *Nuevo Mundo* desde 1919 a 1924, con portadas y con su tira cómica *Las aventuras de Panículo*, con un fuerte

tinte crítico sobre la sociedad. Con ese estilo ilustrativo cómico e infantil realiza dichas portadas y en particular esta de *Alfar*. La ilustración es pequeña de unos 10 x 10 centímetros en la mitad superior de la hoja, la otra mitad inferior está ocupada por el nombre de la revista con la misma tipografía de la anterior portada comentada. El personaje es un niño vestido de marinero que se encuentra mirando hacia adelante esbozando una ingenua sonrisa con las manos sobre una mesa, encima hay un libro abierto y el mentón sobre ellas. Cuando emplea este estilo de historieta o ilustración infantil el artista no duda en recurrir al color, este es claro y acuartelado, enfatizando aun más la atmósfera inocente que se pretende destacar.

Las ornamentaciones

En general, las ornamentaciones son dibujos rápidos subsidiarios de los textos sin corresponderse estrictamente con su contenido. Existe un número inferior a la veintena que se repiten a lo largo de todos los ejemplares de *Alfar*. Hay algunas que se utilizan con mucha asiduidad, tal el caso de la imagen 3 y otras que aparecen en contadas ocasiones, imagen 4. La forma rectangular que se corresponde y abarca las dos columnas que conforman las páginas de la revista permite dar la sensación de imagen progresiva, de dibujo narrativo que funciona como en un avance dinámico. Mantienen todos los estilos caricaturescos, con líneas finas, ambientadas en paisajes rupestres pueblerinos con casa pequeñas, puentes y árboles o de interiores, como en bodegones a los que se les incorpora el dibujo de algún libro. En aquellas que se observan personas el dibujo da cuenta de alguna especie de ocasión festiva lo que también connota una forma de movimiento dentro del dibujo. En general el trazo es infantil, inocente.

Además de estos dibujos que encabezan los textos pueden hallarse también otros más pequeños que los cierran. La gran mayoría parecen extraídos de las ornamentaciones mayores, son apenas unas pequeñas figuras en ocasiones de un único trazo. El único rebuscamiento que presentan estas composiciones es el uso del negro con el que rellena las figuras o el efecto de líneas entrelazadas o paralelas. Claro está que, además de su valor artístico intrínseco, suponen un descanso en la abundancia de letras que se aglutinan en las páginas.

Las series

Luco de Filoca es la mayor representante del dibujo caricaturesco de Barradas y uno de los subgéneros en los que al parecer más se sentía cómodo el artista. La inspiración provenía de diferentes lugares, por ejemplo, el ambiente bohemio de artistas y literario de cafés y salones madrileños de principios del siglo xx, de los di-

versos pueblos en los que se asentó por cortos periodos de tiempo conociendo allí humildes pobladores, de su condición de emigrante y de sus recuerdos de adolescencia en Montevideo.

Los trazos de Barradas son sueltos, puros, ligeros, discontinuos, cincelandos contornos sin cerrar del todo el dibujo como si quisiera que la claridad y pureza del espacio en blanco fuese parte de su obra. Barradas se inspira en Goya, sin embargo Goya deforma los rostros ensombreciendo su humanidad. Aquel, no necesita valerse de la deformación para vivificar sus rostros solamente usa los rasgos del modelo, y se enriquece con ellos, con pocas líneas logra un parecido, pocos artistas tienen esa capacidad. A la hora de dar color prefiere no hacerlo, no se deja seducir ni siquiera por el claroscuro usado por sus contemporáneos, como Juan Gris o Dalí, cuando sí lo hace usa una paleta de colores bajos en su mayoría grises coloreados. Una característica, quizás la más evidente, es que en la mayoría de sus caricaturas y pinturas no incorpora los ojos quizás por su cercanía con el mundo del teatro y el concepto de despersonalización o el de personajes des-individualizados, para que su obra se convirtiera en personaje y se desprendiera del dueño de ese rostro, camino este que transitaría también su contemporáneo Amadeo Modigliani. Ese aspecto de su obra es el más elocuente; la poeta Ida Vitale, señala al respecto:

Esos frecuentes vacíos obligan a nuestra atención. No están en lo “definitivamente acabado”, porque pertenecen a personajes tan densos de humanidad como de presencia pictórica. Mientras Barradas pinta, la novela de su época reduce los personajes excepcionales, olvida al héroe y destaca al personaje en su dignidad cotidiana. (2009: 2)

Si bien privar de ojos a cualquier rostro podría suponer un signo de lobreguez y si quizás por algún momento pasó por la cabeza del artista que así fuese, el efecto logrado puede ser contrario pues también se lo carga de expresividad y vida.

La otra serie que puede ser hallada en *Alfar*, en menor cantidad pero digna de mencionarse por la importancia y rol protagónico en el acervo de Barradas, es la denominada *Los Magníficos*; un conjunto extenso de retratos frontales en su gran mayoría de la cintura hacia arriba de pie o sentados, rígidos de cuerpo y cara, resaltando los rasgos a grueso modo enfatizando en su modelo y en el parecido que debía tener, son hombres, mujeres y niños de pueblos, bares, cafés, calles, gente de piel curtida, pómulos hundidos, líneas de expresión marcadas por un grueso trazo de pintura. Especial interés despiertan las manos, enormes y hacia delante. No es novedad alguna decir que las manos son una de las partes del dibujo más difíciles de traducir en todo su

esplendor, como si simpatizara con la labor de sus modelos, él las pone adelante como símbolo de sacrificio de personas que trabajan y se alimentan de labores manuales, artesanales. Manos toscas, groseras y al mismo tiempo vigorosas, eficaces, activas, enérgicas, heroicas. Hay mucho simbolismo implícito a la hora de hiperbolizar las manos de sus modelos, en una serie de pinturas salpicada de realismo. Si el pintar las manos de los modelos nos acerca a ellos, la ausencia de los ojos nos abre el abismo del “personaje social” más que un mero retrato, al despersonalizarlo a través de la falta de ojos hace creer al público que puede tratarse de cualquier persona, de sí mismo tal vez, le da un carácter universal. Su propio autorretrato no carece de ese esencial detalle.

Barradas usa como estructura interna de su arte el dibujo, el dibujo como partida y llegada, si tomamos puntos de partidas de otros artistas uruguayos de su época, como Pedro Figari, apreciamos el uso del color, se parte de manchas coloridas que dan forma y crean siluetas, Barradas parte de líneas del negro, de un trazo que aún se mantiene terminada la obra dando la sensación de planos superpuestos. Pinta o rellena los espacios del dibujo con una pintura plana sin luces ni sombras como si se tratase de diferentes tonos de un mismo color dando un único tono a la atmósfera que por lo general es de colores terrosos, semejante entre sí, sin espacio alguno al contraste. Esta forma de pintar se extiende a lo largo y a lo ancho de toda la serie.

Conclusión

Si bien *Alfar* puede aparecer como una revista literaria, tanto de creación como crítica, es también un reservorio importante de la plástica. Órgano impulsor de diversos artistas que colaboraron con una publicación que los beneficiaba y les daba status y no a la inversa. En ella Barradas vuelca algunas de sus mejores obras y consigue abrirse un lugar destacado a lo largo de las distintas publicaciones. Sus dibujos y pinturas no son meros ornamentos, son la revista en sí. Si bien el alma de la misma fue el poeta Casal el cuerpo fue el artista Barradas, juntos consiguieron una publicación perenne y de enormes manos entrezadas.

Anexo

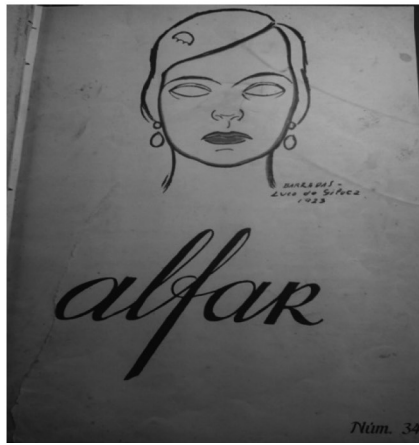


Imagen 1



Imagen 2

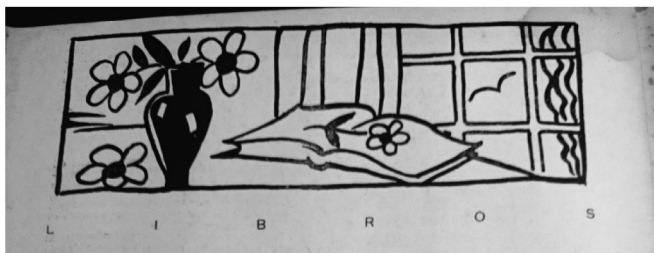


Imagen 3



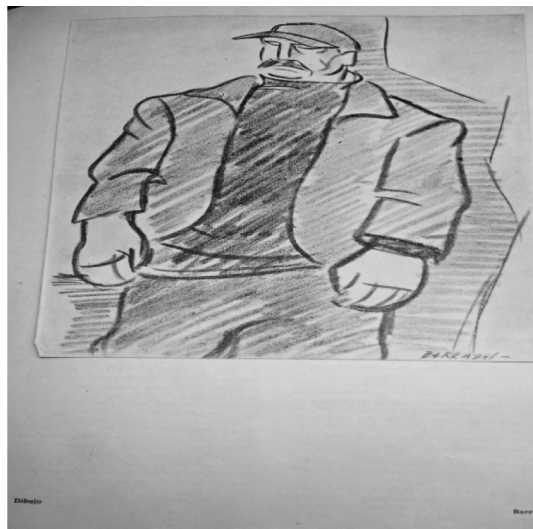
Imagen 4



Serie *Los Magníficos*



Luco de Jiloca



Bibliografía

- Abril, Manuel. (2012) *El gorro de Andrés*. (Edición facsimilar) Castilla-La Mancha: Universidad Castilla – La mancha [1924]
- Aguirre, Enrique. (24/5/2013) *Barradas en el MNAV: En Perspectiva en uno de los acontecimientos culturales más importantes del año*. www.espectador.com, en <http://www.espectador.com/cultura/265641/barradas-en-el-mnav-en-perspectiva-en-uno-de-los-acontecimientos-culturales-mas-importantes-del-ano> Consultado por última vez el 25/2/2017
- Casal, Julio J. (1949) *Rafael Barradas*. Buenos Aires: Editorial Losada
- Fernández, Carlos. (29/10/2005) *Alfar y su época*. La Voz de Galicia, en http://www.lavozdegalicia.es/noticia/coruna/2005/10/29/alfar-epoca/0003_4205789.htm Consultado por última vez el 29/12/2016
- García de la Concha, Víctor. (1971) “«Alfar»: Historia de dos revistas literarias (1920-1927)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 255, Madrid: Instituto

de Cultura Hispánica. También en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqj867>

Alfar (1923-1955) Anáforas: Publicaciones periódicas del Uruguay. <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/5562>, consultada por última vez el 2/2/2017

- Scarone, Arturo. (1937) *Uruguayos contemporáneos*. Nuevo diccionario de datos biográficos y bibliográficos. Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos S.A., en <https://archive.org/stream/ArturoScarone1937UruguayosContemporaneos/Arturo%20Scarone%20-%201937%20-%20Uruguayos%20contemporaneos#page/n3/mode/2up> Consultado por última vez el 24/2/2017
- Vitale, Ida. (2009) “*Los ojos de Barradas*”. Folleto-Catálogo de la muestra Geométrales. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales

Notas

1. Carta a mi hermano poeta Julio J. Casal, Madrid, 4/919

Alfredo Mario Ferreiro en el urinario-fuente: *Recital poético-performático para tres voces* de C. Padín, L. Bravo y J.A. Italiano.

Lucía Delbene Azanza

Lucía Delbene Azanza

luciadelbene@gmail.com

(Mdeo. 1974) Poeta, narradora, investigadora y docente. Egresada del IPA (Instituto de Profesores Artigas) y Lic. en Filología Hispánica (Universidad de Barcelona) actualmente cursando la Maestría en Literatura Latinomericana (UDELAR) En poesía ha publicado *Garza en garza* (2009); *Taurolabia* (2012), y poemas en revistas digitales de poesía: Enclave (NY), elMontevideano laboratorio de artes (Mdeo); en narrativa *La homicida de las flores* (2001) Revista Cantá Odiosa, *El libro de los peces* (Trópico Sur, 2013), *El libro de los peces y otros relatos* (Trópico Sur, 2014) y diversos artículos sobre poesía en revistas electrónicas nacionales, hispanoamericanas y extranjeras: H Enciclopedia (Uru), No Retornable (Arg), Piedra Alta (Uru), Revista Lab (Chile), Revista Sic (Uru), Alter/nativas (USA).

Resumen

El “ready made” u objeto encontrado, se ha convertido en una categoría estética que ha surcado el arte en Occidente desde el dadaísmo hasta nuestros días. El objetivo de este estudio es explorar el concepto acuñado por Marcel Duchamp y rastrear su evolución desde la neovanguardia sesentista hasta las performances poéticas de nuestros días. El poeta uruguayo Alfredo Mario Ferreiro, considerado como un humorista por la recepción canónica de la poesía en Uruguay, fue en realidad un atento receptor de la vanguardia histórica. La performance poética *Ferreiro por tres voces* realizada en el 2013 en la casa de Julio Herrera y Reissig actualmente sede de la Academia Nacional de letras, por Clemente Padín, Luis Bravo y Juan Ángel Italiano, utiliza la poética de Ferreiro como “ready made” y la transforma en otro artefacto estético que conserva su premisa fundamentalmente moderna en la apuesta al signo multimediático.

Palabras clave: ready made – performance – Alfredo Mario Ferreiro – vanguardias – Uruguay

Abstract

The “ready made” or found object, has become an aesthetic category that has crossed the art in the West from Dada to the present day. The objective of this study is to explore the concept created by Marcel Duchamp and to trace its evolution from the new avant-garde from the sixties to the poetic performances of our days. The uruguayan poet Alfredo Mario Ferreiro, considered a humorist by the canonical reception of poetry in Uruguay, was in fact an attentive recipient of the historical avant-garde. The poetic performance *Ferreiro for three voices*, performed in the house of Julio Herrera y Reissig, currently home of the National Academy of Letters, by Clemente Padín, Luis Bravo and Juan Ángel Italiano, uses the poetry of Ferreiro as ready made and transforms it into another aesthetic artifact that retains its fundamentally modern premise in the bet on the multimedia sign.

Keywords: ready made – performance – Alfredo Mario Ferreiro – avant garde – Uruguay

I

Hace poco, en un artículo sobre Roberto Arlt, el escritor argentino César Aira comentaba que el motivo del matrimonio en *Los siete locos* era un “ready made”. En torno al pensamiento de Kierkegaard, “si te casas te arrepentirás, si no te casas también te arrepentirás” (Aira, 1993: 3) el autor se refería a que los personajes de Arlt están casados o no, como un hecho consumado del que parte la novela. Observamos entonces que el “ready made”, la invención más radical dentro de la esfera del dadaísmo y del arte del fin de la modernidad, se ha convertido en una categoría estética en el ámbito contemporáneo.

Sabido es que el creador de dicho dispositivo, Marcel Duchamp, no estuvo en la primera línea del movimiento, firmado en Zürich por Tristán Tzara, Marcel Janco, Hugo Ball y Hans Arp entre otros, puesto que en 1916 se encontraba trabajando en Nueva York junto a Francis Picabia. No obstante, en la metrópoli americana, sus experiencias iban en la misma línea que las del dadaísmo europeo. Por ello en 1919, Duchamp es invitado a participar del dadaísmo instalado en París, creando para el movimiento *La Mona Lisa con mostachos* a la que describió: “Esta Gioconda con bigotes y perilla – refirió el artista – es una combinación de Ready Made y dadaísmo iconoclasta” (citado en Duchamp, 1993: 6)

Se trataba del modelo vanguardista llevado a su paroxismo, el cierre de la hipérbole sobre sí: la iconoclastia cuya máxima “Dadá debe destruir a Dadá” (De Micheli, 2000: 135) prometía alcanzar una línea de fuga que arrastraría tras de sí el arte posterior hacia el conceptualismo.

En verdad, el concepto revolucionario del “ready made”, practicado ya en modo incipiente por el cubismo al incluir materiales fabricados y tomados del mundo en sus cuadros como madera, afiches u otros objetos, adquiere verdadera relevancia cuando es reflexionado y puesto en práctica como crítica de la institución artística por Marcel Duchamp. Es el momento en que la obra se deslinda del objeto material al que hasta el momento parecía indistintamente unida, el instante del arte tardomoderno en el cual las linternas exteriores a la caverna platónica son puestas en el ángulo de foco. Es el punto neurálgico en el cual el arte se desmaterializa dejando de ser retinal para transformarse en la idea que busca acuñar. La idea que Duchamp quería poner en práctica era la del desmantelamiento de la institución como artificio de la sociedad burguesa, cuya condensación espacial se realiza en el museo. El dadaísmo no se cansaba de repetir que era anti-artístico, anti-li-

terario. El pintor escogía sus objetos ya hechos guiado por el azar de la indiferencia estética.

La anécdota es una de las preferidas del Dadaísmo: Duchamp envía en 1917 a la exposición de *Armory Show*, asociación de artistas independientes, un urinario puesto de revés intitulado como *Fuente* y firmado con pseudónimo. La fuente fue rechazada por indecente. Una de las grandes paradojas del arte moderno la constituye el hecho de que hoy día sea una de las obras aclamadas del museo. La máquina duchampiana no consiguió alcanzar su objetivo puesto que de lo contrario no existiría dicha institución, dispositivo de la modernidad y por ende de la sociedad burguesa para garantizar la positividad de la obra de arte. Acerca del urinario – fuente el mismo Duchamp reflexionó:

Que Mr. Mutt (pseudónimo de M. D.) haya hecho la fuente con sus manos o no, no tiene importancia. Él eligió. Tomó un artículo corriente, lo colocó de tal suerte que su significación utilitaria desaparece bajo el nuevo título y el nuevo punto de vista. Él creó para este objeto una nueva idea. (op.cit., 1993: 20)

El blanco estaba puesto en la noción de utilitarismo, la gran metáfora del Estado moderno burgués. El dadaísmo surge en el contexto bélico de la primera guerra mundial, que fue el inicio de la expresión de la crisis de dicho modelo. Según Habermas¹, la modernidad se inicia con el proyecto ilustrado que divide la unidad de la cosmovisión teológica medieval en las esferas autónomas de la moral, la ciencia y el arte. Estos tres ámbitos, de allí en más, serán regidos por sus propias normas e instituciones de forma aparentemente independiente. En su *Teoría de la vanguardia* Bürger, estudia la evolución de este proceso en la esfera del arte de acuerdo a los modos de producción y recepción, además de su finalidad social. El teórico considera el desarrollo histórico del mismo en tres etapas: el arte sacro, el cortesano y el burgués. Estos tres momentos se corresponden a sendos modelos políticos y económicos, el estado eclesiástico, la monarquía y el estado burgués post-revolucionario de los siglos XVIII y XIX. La fórmula estética del racionalismo kantiano de finalidad sin fin donde la función del arte se conforma en la carencia de una utilidad inmediata, proviene de este último periodo. En este sentido, Bürger caracteriza al arte en el estado burgués desprovisto de funcionalidades pragmáticas como una práctica separada de la vida. La torre de marfil, es la expresión más acabada de dicha calidad. Esta crítica materialista, confiere a la vanguardia el rol de cuestionar tal escisión, en consonancia con el arribo de las ideologías de izquierda y la revolución de la clase obrera llevada a cabo en 1917:

Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al “status” del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres. Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida en contra del funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido. (Bürger, 1997: 103)

En este marco, el autor caracteriza a la vanguardia como un gesto, una acción más que el modelado de un estilo sobre la obra. El dadaísmo es dentro de los movimientos de vanguardia, el que ejecuta más claramente la actitud al negar rotundamente cualquier esteticismo: el arte por el arte. No obstante, el tipo del dandi del siglo XIX contraviene la teoría de que el esteticismo es funcional al estado burgués. Por el contrario, la incapacidad para realizar cualquier función “útil” sería justamente la expresión que se opone a este orden. El dandi Baudelaire, que consume la fortuna heredada de su padre en pinturas, sastrería aristocrática y la vida nocturna de la bohemia parisina, que no logra vender ni un solo poema, es el caso consumado del dandismo en poesía. El derroche del dandi, el hombre estético, es lo contrario al “pathos” ahorrativo y previsor de la burguesía.

Volviendo al “ready made” de Duchamp, tenemos un objeto ya hecho que no es firmado por el autor y que resignifica su función por la intervención del artista. Si bien el uso del pseudónimo es un gesto de negación de la individualidad y con ello una crítica a la producción del arte en el Estado burgués, esta individualidad se halla potenciada en el hecho de afirmarse frente a la institución. Es el grito de guerra del artista en contra de la burocratización y automatización del sistema y el mercado que regula la esfera del arte. Finalmente también la negación dadaísta se encuentra en un corredor sin salida, pues al reclamar para el artista la función de la *creatio* para sí mismo por sobre el mecanismo y el aval del sistema, afirma rotundamente su individualidad. Una obra conceptual reciente del artista plástico uruguayo radicado en Nueva York, Luis Camnitzer, pone justamente esta idea de relieve en 1971. El autor propone vender su firma por centímetros, pues consideraba que “era en el mercado donde estaba el alma de la obra de arte, en la firma” (Camnitzer, 2016).

El dadaísmo inaugura lo que luego se llamó el arte en acción, es decir considerarlo en gestos, manifestaciones, performances - anglicismo polisemántico que incluye estos significados en su acepción - más que en obras. Los gestos estaban sustentados en ideas y éstas eran de raíz crítica, por lo tanto es imposible negar la esencia profundamente moderna de la vanguardia y su inevitable aporía.

II

Nuestro propósito en este trabajo es analizar, el recital poético-performático² llevado a cabo en octubre de 2013, en el ciclo *La punta de la lengua* coordinado por la poeta Silvia Guerra en la casa de Julio Herrera y Reissig, actualmente habilitada como sede de la Academia Nacional de Letras. Un espacio trazado de reverberaciones, ya que de allí se accede a la mítica Torre de los Panoramas y luego a la hermosa azotea que se abre a la escollera sur. Para la ocasión, tres poetas uruguayos pertenecientes a la línea neo-vanguardista, Clemente Padín³, Luis Bravo y Juan Ángel Italiano, realizaron el recital tomando como “ready made” poemas de Alfredo Mario Ferreiro: *Ferreiro por tres voces*. La hipótesis planteada para este estudio es analizar cómo textos ya elaborados a nivel poético y publicados en un momento particular de nuestra cultura, son revisitados por los nuevos poetas para producir una obra distinta. Si bien aquí el “ready made” es de índole totalmente diferente a los que usaba Duchamp, es decir a los objetos encontrados entre los desechos de la sociedad industrial, la elección de estos textos de Ferreiro tienen un sentido estético de filiación y acrecentamiento de los estilos de vanguardia al sufrir distintas reactivaciones a lo largo del siglo XX y en el comienzo del XXI.

¿Por qué elegir a Alfredo Mario Ferreiro? No es solamente que en nuestro país, algunos artistas hayan iniciado una operación de rescate⁴ de poetas valiosos del profundo olvido, sino que existe por parte de la poesía de la contracultura una clara filiación estética con respecto a la obra del poeta. Esta práctica por supuesto no es novedosa, si recordamos el caso de la generación del 27 al festejar el tricentenario de la muerte de Luis de Góngora y fundar así un rumbo estilístico anclado en esa tradición, o el más cercano de los poetas neobarrocos platenses de los 80, como Néstor Perlongher y Roberto Echavarrén que entronan a José Lezama Lima, poeta cubano fundador de la revista *Orígenes* que comandó la poesía de la década del 40 en la isla y cuya novela *Paradiso* se considera la piedra fundacional del neobarroco americano. Pero no es este el caso del ob-

jeto de nuestro análisis. Aquí, los poemas de Alfredo Mario, son tomados como material “ya hecho” para elaborar una obra nueva que surge de la performance. Antes de detenernos en la misma, recalaremos brevemente en la figura de este poeta singular y consciente de las transformaciones que se estaban llevando a cabo de un modo muy acelerado y que corresponden a la etapa de modernización del país en consonancia con el modelo batllista de principios de siglo.

Según Pablo Rocca, hubo antecedentes tibios en el vanguardismo uruguayo previos a 1927, fecha en la que se publica *El hombre que se comió un autobús (poemas con olor a nafta)* y en el cual irrumpe claramente un cambio en el modo de la poesía uruguaya que por aquel entonces convive con el Nativismo y el Modernismo tardío. Poetas como Juan Parra del Riego e Idelfonso Pereda Valdés, ya habían iniciado la ruptura que se consolida en Ferreiro. Según el crítico, la principal fuente de la vanguardia con la que trabaja el poeta es el futurismo: “Antes, la matriz futurista de las ideas de Ferreiro resulta evidente. Salta en los poemas y en una veintena de artículos que escribió para *Cruz del Sur* y para *Cartel*” (Rocca, 2009: 7) Las renovaciones fundamentales en su poesía se dan en el cambio del registro lingüístico: sustituye el vocabulario solemne y literario del tardo-romanticismo por la incorporación de elementos del habla popular, los extranjerismos y la tecnología vinculada al transporte que se empieza a instalar en la Montevideo de aquellos años. Asimismo se verifica el desplazamiento del “topos” rural, ámbito de la gauchesca y del Nativismo por el urbano: la geografía ciudadana de las calles, el puerto, la rambla y los edificios. Incluso la renovación de Ferreiro va más allá con la incorporación del humor en los textos. Éste había sido desterrado de la poesía a la que se concebía desde el lenguaje serio o solemne. La poesía hasta el momento había sido capturada por los “grandes” temas de la existencia: el amor, la muerte o el paso del tiempo, desactivando de sus intereses la parodia, la sátira o la anécdota graciosa. El dadaísmo es la vanguardia que incorpora humor como forma de desacralizar el espíritu hierático del arte y de irreverencia hacia la tradición. En *Poema del rascacielos del Salvo* el portentoso edificio que había sido encargado por los hermanos Salvo al arquitecto italiano Mario Palanti, es identificado con una jirafa:

El rascacielos de Salvo
es la jirafa de cemento
que completa el zoológico edilicio
de Montevideo (A.M.Ferreiro, 1998:20)

El poema trabaja con la imagen grotesca y una fina observación de la arquitectura montevideana que amenaza con convertirse en un cambalache en la mezcla híbrida de estilos y formas. La metáfora produce una visualización hilarante al desarrollar y completar la idea en la imagen del zoológico urbanístico. A partir de estas observaciones es posible afirmar que el vanguardismo de Ferreiro se nutre de diferentes tendencias renovadoras y no exclusivamente del futurismo. Luis Bravo se refiere a esta modalidad que comparte con la vanguardia en América Latina como “vanguardismo sincrético”: “Sólo en una lectura atenta de ese juego intertextual y paródico que el vanguardismo sincrético de Ferreiro – nutrido por ultraísmo, futurismo, y quién sabe cuántos “ismos” más – propuso, entre 1927 y 1930, en relación al inaugural nativismo (...)” (Bravo en Ferreiro, 2013: 13) Con tan solo dos libros publicados⁵, el poeta logró una propuesta innovadora en conexión con las estéticas emergentes de Occidente. No obstante cayó en el olvido y la prestigiosa generación del 45 no valoró su aporte. Habría que esperar recién hasta la década del 60 para que se exhumara nuevamente su labor de renovación.

III

Es en la revista *Los huevos del Plata* (1965-1969) donde Clemente Padín comienza a publicar textos de las vanguardias históricas, como de los estilos y tendencias que comenzaban a distinguirse de la poética coloquialista imperante en los 60. Con el trabajo de Padín comienza la reactivación de la vanguardia en el Uruguay o neovanguardia, por los nuevos elementos políticos y cosmopolitas que aporta al curso de los tiempos. Es en esta línea que surge el recital poético - performático *Ferreiro por tres voces* llevado a cabo en el 2013 por Clemente Padín, Luis Bravo y Juan Ángel Italiano que aquí nos proponemos analizar.

La performance, arte de difícil encasillamiento ya que transgrede los límites entre el teatro, la música, la poesía, las artes plásticas y el rito popular, surge en el seno de las vanguardias históricas como “acciones” que los artistas llevan a cabo en interacción con un público. Algunos teóricos fechan en 1896, el acta de nacimiento de la performance, cuando el patafísico Alfred Jarry representó *Ubú rey* en París, una obra absurda acerca de los límites del poder que provocó el escándalo de sus espectadores⁶. A partir del futurismo la performance es utilizada por todas las vanguardias muchas veces como plataforma de lanzamiento para sus ideas estéticas. El caso más espectacular fue el del *Cabaret Voltaire*

en Zürich, espacio tomado por los dadaístas para representar en diversas modalidades la poesía, la pintura, los úteres, el canto y la danza, interacciones que ya mostraban una tendencia a la interdisciplinariedad y al entrecruzamiento de las artes en el interior de las vanguardias. No obstante su versatilidad, los teóricos han acordado que lo específico de la performance es la presencia del cuerpo del artista convertido en sujeto y objeto de la obra, a diferencia del teatro, donde hay un actor que representa un rol, el performer se autorrepresenta convirtiéndose en signo vivo en presencia del público. Según Padín: “La performance consta de tres elementos inseparables: el performer, la acción (o inacción) que despliega y el público” (Padín, 2009: 117)

En *Ferreiro por tres voces* la performance tiende al recital poético debido a que el énfasis está en la puesta en voz de los textos, los elementos escénicos y la interacción con el público que se transforma en coro fugaz. Aquí los performers son el vehículo de la poesía de Ferreiro para lograr un artefacto nuevo que adquiere otras dimensiones a partir de la proyección de los poemas desde el cuerpo de los artistas: el aparato fonador, el vestuario, la coreografía ofician de emisores de la obra. La función poética se amplifica en el aumento del espesor del signo, en el desborde del marco de la escritura transfiriéndose al universo auditivo y visual, cuyo soporte transitivo es el cuerpo del artista. La acción tiene una duración de veinte minutos en la que se performan los poemas *Tren en marcha*, *Trenes en la noche*, *Visión de océano*, *Cuatro marineros mascan la niebla* y *Poema sin obstáculos del tránsito ligero*, pertenecientes a los dos libros del poeta. La presencia de las máquinas, la maquinización del mundo y del hombre es elaborada por los diversos aspectos de la performance. El vestuario utilizado es el característico del universo industrial: uniformes de pajarita, chalecos de obraje, megáfonos, cascos, etc. en tanto la recreación fonética del paisaje auditivo producido por los medios de transporte, el tránsito en la ciudad y el puerto se compone a nivel fonético. De acuerdo a Luis Bravo, esta conversión del signo escriturario en audiovisual se encuentra codificado en el texto de *Poema sin obstáculos*:

Esta visualidad híbrida, entre palabra y dibujo geométrico, fue denominada por los concretistas brasileños varias décadas después (circa 1965) con el término verbivocovisual. Si llevamos tales estructuras visuales al plano fónico nos encontramos con una serie de resoluciones no necesariamente excluyentes, para el “declamador” del poema. (Bravo, 2016: 12)

La performance comienza con el primer recitador (Clemente Padín) vocalizando el epígrafe que en-

cabeza la sección *Ciudad* de *Se ruega no dar la mano...*, un texto que en principio parece encriptado, resulta finalmente un instructivo de papelería para imprenta⁷: “**Bruksanvising:** I alla papper, som skola insättas i pärmen, bör med hjälp av halslaget de därför nödiga halen utstansas. (Öppna, X, II, 24)” (Ferreiro, 2013: 1). El uso de la cita es paródico, ya que se utiliza un texto de un manual de instrucciones a modo de epígrafe culto, ejemplo del humor del poeta. El enunciado es utilizado en diferentes partes de la performance, si bien al principio divide y ordena al público en determinadas funciones, en otros momentos, proferido en coro de voces, evoca el ordenamiento maquinal mediante la fonética del idioma hiperbolizada por la puesta en voz. El orden moderno es agenciado mediante la personificación de la máquina que en Ferreiro es recurrente. Durante el recitado del comando, ingresan los restantes performers (Luis Bravo y Juan Ángel Italiano) y comienza la puesta en voz de *Tren en marcha* de *El hombre que se comió un autobús...* Este poema, verdaderamente disruptivo para la época, está construido en base a onomatopeyas que emulan la marcha de un tren. Es posible que Ferreiro sintiera la influencia del futurista italiano Marinetti, quien había estado de paso por Montevideo el año anterior a la publicación de *El hombre...* en 1926, autor de *Zang Tumb Tumb* (1912), que tiene la virtud de explotar el recurso visual de la tipografía, inaugurando una línea estética que llegará al menos hasta el concretismo brasileño de los 60. El poema recrea la batalla de Adrianópolis con onomatopeyas que reproducen los sonidos provocados por las armas y las explosiones en fractura completa de “palabras en libertad”. Según Rocca: “La obra de Marinetti era bien conocida entre las minorías letradas de Montevideo hacia mediados de los veinte, donde era habitual la divulgación de páginas del futurismo y de su principal animador.” (Rocca, 2009: 9) La puesta culmina con el saludo de pañuelos que los poetas sacuden en señal de despedida. A continuación, mediante una nueva reiteración del comando a quien se identifica como el capataz de la acción (Italiano), se compartimenta la escena donde se halla el público mediante una línea de papel con la inscripción “Pare”, característica de los espacios intervenidos por una obra. Quien se identifica con el rol del obrero (Padín) dispone la cinta que habrá de separar el espacio mientras es impulsado por el comando y la gestualidad imperiosa del capataz. En esta distribución efímera de roles la performance toma un sesgo dramático que rápidamente se disuelve en el transcurso posterior. En este sentido el género posee la capaci-

dad mutante de manifestarse entre distintas artes sin solución de continuidad. El obrero reparte los textos que serán utilizados por el público. La disolución de la cuarta pared en la interacción con el espectador, refuerza la calidad de performance a la acción, ya que el simple concepto de recital no incluiría este recurso, utilizado en los “happenings”, acciones e intervenciones de la neovanguardia durante los años 60. Una vez dispuesta la configuración del espacio, se performan los poemas *Trenes en la noche*, *Visión de océano* y *Cuatro marineros* pertenecientes a *Se ruega no dar la mano...* En el primero, Luis Bravo realiza un recitado acompañado por las voces de Padín e Italiano en la vocalización de los sonidos sordos que repiten los del tren. En este poema comienza a atisbarse el aspecto más pesimista de la modernización tecnológica, la personificación de la máquina se manifiesta en una oscuridad vertiginosa que amenaza con salirse de control. *Visión de océano* es un poema visual que evoca una marina a través de la disposición de los versos y su tipografía. La puesta en voz, ocurre con la incorporación del público por medio de la batuta con que Luis Bravo indica el momento de las intervenciones para componer una polifonía de imágenes audiovisuales superpuestas al coro de fondo que recita “mar y cielo”. Al final, se elabora un paisaje sonoro que trabaja el mismo nivel de simultaneidad que en el visual, llevando al plano auditivo el intento de romper con la sintaxis lineal que simula el bombardeo visual y lo instantáneo de una ciudad en pleno proceso de modernización. El último texto de esta sección, es pronunciado mediante un megáfono, que introduce una tonalidad sonora diferente vinculada a los discursos autoritarios a las masas, característicos de la década anterior a la segunda guerra mundial. La performance se cierra con *Poema sin obstáculo del tránsito ligero* texto que pertenece a la sección *Radiador* de *El hombre que se comió un autobús...* primera de una serie que incluye *Diferencial*, *Carburador*, etc. elementos de la mecánica automotriz. Este texto es uno de los más experimentales a nivel visual ya que dispone la enunciación de los medios de transporte en forma iconográfica dibujando la forma en que se podrían disponer en la calle. Hay un agente de tránsito que controla el orden ante una figura geométrica que contiene en escritura vertical los sonidos de los automóviles “bocinas”, “campanas”, etc. esperando la señal que “abre la canilla del tránsito” (Ferreiro, 1998: 13) A nivel fónico, la abstracción es llevada en el recitado continuo y alternado de las líneas del poema en forma horizontal y vertical. Asimismo se hace participar al público en la enumeración de los vehículos del

tránsito. Finalmente la polifonía reproduce el bullicio de esta nueva forma de vida en la ciudad moderna, incipiente en los años en que Ferreiro publica su libro.

De esta manera los poemas de Ferreiro son agenciados en la performance de manera que construyen un nuevo objeto artístico partiendo de una plataforma ya significada, propósito perseguido por el ready made. Los versos performativizados del poeta, resuenan tan contemporáneos como en 1927:

Las ventanas de los edificios
miran espantadas hacia arriba
implorando paz (Ferreiro, 1998: 13)

Bibliografía

- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Bravo, Luis (2013). Prólogo en *Se ruega no dar la mano – poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas* – por Alfredo Mario Ferreiro. Montevideo: Yaugurú.
- De Micheli, Mario (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ferreiro, Alfredo Mario (1998). *El hombre que se comió un autobús (Poemas con olor a nafta)*. Montevideo: Banda Oriental.
- (2013). *Se ruega no dar la mano – poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas* -. Montevideo: Yaugurú.
- Padin, Clemente (2009). *40 años de performances e intervenciones urbanas*. Montevideo: Yaugurú.
- Rocca, Pablo (ed.) (2009). *Alfredo Mario Ferreiro, una vanguardia que no se rinde*. Montevideo: Comisión sectorial de investigación científica/Sadil/FHCE/Udelar.

Revistas, prensa y recursos web.

- Aira, César (1993): *Arlt*. Paradoxa 7, Rosario: Beatriz Viterbo Editora. <http://www.elortiba.org/pdf/Cesar-Aira_Arlt.pdf> (febrero, 2017)
- Bravo, Luis (2016): *S50 Vanguardias no seculo XX-Uruguay*, Agulha revista de cultura. <<http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com.uy/2016/06/s50-vanguardias-no-seculo-xx-uruguay.html>> (febrero, 2017)
- Duchamp, Marcel (1993). *Concentrado*. Caracas: Litografía Litotac. <<https://artesunivalle.files.wordpress.com/2012/05/concentrado-marcel-duchamp.pdf>> (febrero, 2017)
- Camnitzer, Luis. *La obligación de imaginar*. La Diaria. 27 de mayo, 2016. <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/5/la-obligacion-de-imaginar/>> (febrero, 2017)

Notas

1. Habermas, Jürgen (1985). “La modernidad, un proyecto incompleto.” en A.A.V.V. *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós.
2. La performance poética *Ferreiro por tres voces* se puede mirar en el Blog del Ciclo: <http://ciclo-lapuntadelalengua.blogspot.com.uy/2013/10/ferreiro-x-3-vozes-luis-bravo-clemente.html>
3. Clemente Padín (Lascano, Rocha, Uruguay, 1939). Poeta, artista y diseñador gráfico, performer, videoartista, multimedia y networker. Se licenció en Letras Hispánicas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Uruguay). Luis Bravo (Montevideo, 1959) Poeta, performer, crítico y profesor. Egresado del Instituto de Profesores Artigas e integrante del grupo *Ediciones de Uno*, de estética renovadora en los 80. Juan Ángel Italiano (Montevideo, 1965) Poeta, performer e investigador. Fundador de *Ediciones del cementerio*, un emprendimiento editorial que publicó la revista ensamblada *Letras Travestidas* (12 números, 9 separatas, 2003 – 2008), y una variedad de trabajos impresos independientes, CD rom, DVD, CD de audio, sumando plaquetas, y ediciones objetuales como botellas arrojadas al mar y varias series de afiches callejeros.
4. No me referiré en este trabajo a la amnesia uruguaya frente a sus tradiciones culturales, pero sí haré referencia al valioso esfuerzo de la editorial Yaugurú que se ha ocupado en su colección *Rescate* (la poesía no tiene fecha de vencimiento) desde el año 2008 a reeditar autores importantes que nunca lo habían sido, como Cristina Carneiro, Ernesto Cristiani, Susana Soca, y el segundo y último libro de Alfredo Mario Ferreiro, *Se ruega no dar la mano – poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas* entre otros varios.
5. Los dos únicos libros publicados por el autor fueron *El hombre que se comió un autobús – Poemas con olor a nafta* (1927) y *Se ruega no dar la mano – poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas* (1930).
6. Es la postura de Roselee Goldberg, quien apunta que Marinetti se habría inspirado en ella durante su estancia en París entre 1893 y 1896, para presentar en 1909, dos meses después de la publicación del primer manifiesto futurista, *El rey Jolgorio* R. Goldberg, *Performance art*, Barcelona: Destino, 2002, pág. 11 y sig.
7. Juan Ángel Italiano rastreó la traducción de la frase, proveniente del noruego, que reza: “Instrucciones de uso: En todos los documentos, que se insertarán en el ligante, deben estar usando hojas perforadas, por lo tanto perforar los agujeros necesarios.” Italiano opina que Ferreiro obtuvo esas instrucciones de algún manual de imprenta o papelería debido a su trabajo en *Cartel*.

DADÁ y el arte primitivo

Graciela de Medina

Resumen

Durante la Primera Guerra Mundial surge en Zurich el movimiento Dadá como respuesta al horror de la guerra. El rechazo a la Modernidad llevó a estos artistas a dirigir sus miradas al arte primitivo como ya lo había hecho Picasso en pintura pero en un espacio novedoso que se conoce como las “soirées dadaístas”. En el plano del lenguaje, muchas fueron sus innovaciones, especialmente las que se conocen como procedimientos de “glosolalia” que buscaron el “shock” del público. Estas innovaciones en realidad remiten a un momento primitivo de la humanidad lejano al horror del presente en el que se desarrolla esta vanguardia.

Palabras clave: primitivismo – soirée dadaísta- performance - shock – glosolalia.

Abstract

During the First World War arises in Zurich the Dada Movement in response to the horror of the war. The rejection of modernity led these artists to turn their attention to primitive art as Picasso had already done, but in a novel space known as the “soirées dadaists”.

As the level of the language, many were its innovations, especially those that are well known like procedures of “glossolalia” that looked for the shock of the public. These innovations actually refer to a primitive moment of humanity far away from the horror of the present in which this vanguard unfolds.

Keywords: primitivism - Soirée Dadaist - performance – shock - glossolalia

Graciela de Medina

Profesora egresada del I.P.A.
Profesora de Enseñanza Secundaria.
Profesora del Instituto de Profesores Artigas en la asignatura Literatura Universal IV.

“Dada was not an artistic movement in the accepted sense; it was a storm that broke over the world of art as the war did over the nations”.

Hans Richter. *dada artandanti-art*.
2014 Thames & Hudson London.

Introducción

Antes y durante la Primera Guerra Mundial florecieron en Europa movimientos artísticos que se propusieron una total renovación del concepto de arte, de sus prácticas de comunicación y de procedimientos artísticos heredados de la tradición estética de la burguesía. Estos movimientos son considerados por Peter Bürger como “movimientos históricos de vanguardia” (Bürger, 1997: 54). Cubismo, Expresionismo, Futurismo italiano, Futurismo ruso, Dadaísmo y Superrealismo entran dentro de esta categoría y cada una de ellos en mayor o menor grado rechazan la tradición cultural: el Cubismo, la representación mimética de la realidad tal como se venía planteando desde el Renacimiento, el Expresionismo rechaza la pintura impresionista y la filosofía positivista, el Futurismo aniquila todo vestigio del pasado y especialmente el Simbolismo y el Decadentismo. El Dadaísmo va más allá que sus predecesores porque rechaza y destruye los cimientos mismos de la sociedad a partir de los cuales se construyó la Modernidad: el racionalismo y la lengua como su medio de comunicación, la idea de progreso en la ciencia y la tecnología, en definitiva, los pilares a partir de los cuales se construyó la civilización. Sin embargo, rechazo y destrucción se convirtieron en las herramientas de creación dadaísta. Me propongo entonces presentar algunas manifestaciones dadaístas como las “soirées dadaístas”, el recurso de la “glosolalia” y el retorno a un tiempo primitivo, no contaminado por los intereses políticos ni económicos.

Definir y nombrar Dadá

Destructiva y negativa fue la propuesta dadaísta y así ha quedado registrado en muchos manifiestos. Desde el Manifiesto fundante de 1918 Tristan Tzara parodia el estilo de los manifiestos anteriores y afirma: “Dadá no significa nada”. Un poco más adelante agrega:

Así nació dadá, de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. Aquellos que nos pertenecen conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? (Tzara, 2009:193)

El mismo espíritu se repite en la Charla Dadá mantenida en la Galería Neumann, en Berlín el 18 de febrero de 1918:

Señoras y señores:

Hoy tengo que decepcionarles. Espero que no me lo tomen demasiado a mal. Pero si me lo toman, me da exactamente lo mismo. Nos hemos reunido aquí para una lectura de poetas.

Ustedes desean oír a algunos poetas, tal como se presentan y tal como resucitan sus verdaderos versos. Los poetas son portadores de la cultura. Ustedes han pagado dinero para poder absorber cultura. Pero como les he dicho, debo decepcionarles. Me he decidido a dedicar esta lección al Dadaísmo. El Dadaísmo es algo que ustedes, tampoco necesitan conocer. El Dadaísmo no era una tendencia artística, ni una tendencia en poesía; ni tenía nada que ver con la cultura. Fue fundado durante la guerra en Zúrich en el Cabaret Voltaire por Hugo Ball, por mí, por Tristan Tzara, Janco, Hans Arp y Emmy Hennings. Dadá quería ser más que cultura y quería ser menos; exactamente no sabía qué quería ser. Por esta razón si ustedes me preguntan qué es Dadá, les diría: no era nada y no quería nada. Dedico, por consiguiente, esta conferencia a los poetas respetados de la nada. [...] ¡Estar en contra de este manifiesto significa ser dadaísta! (2009: 204)

Este juego en relación a la significación o no significación para definir el movimiento que desorienta al lector o espectador está presente en la elección del nombre Dadá. El nombre Dada aparece por primera vez impresa en el único número de la revista *Cabaret Voltaire* el 31 de mayo de 1916 que dirige Tzara. El relato de su hallazgo está sujeto a contradicciones sobre todo en el momento de escribir la historia del movimiento. Según Dachy (2005), para Huelsenbeck la palabra fue descubierta por azar por él mismo y Ball abriendo un diccionario francés-alemán. Si tenemos en cuenta escritos de Ball, este se asigna la propuesta del nombre que es aceptada inmediatamente por el grupo de nombrar Dada al movimiento. Para Janco, es Tzara que encuentra el nombre en el Diccionario Larousse y es aceptado rápidamente por sugerir ingenuidad, pureza e intuición. Finalmente, en 1920 cuando se publica el *Almanach Dadá* en Berlín, Tzara afirma: “Una palabra nació y no se sabe como”. A esta confusión de versiones que impide asociar un nombre o movimiento a un autor también nos lleva a pensar que en definitiva todos somos creadores de una palabra o de un movimiento o de una obra de arte tal como lo avala la Receta para escribir un poema dadaísta. A esta confusión de autorías se suma otra posibilidad: el nombre de una loción

para el cabello que se fabricaba en Zúrich desde 1906 se llamaba Dadá echando por tierra las hipótesis anteriores. Lo cierto es que la palabra hallada contribuye al internacionalismo (los distintos significados de la palabra “dada” en distintas lenguas) y remite a cierto primitivismo (si pensamos el nombre como la onomatopeya del balbuceo infantil) y rodea al movimiento de cierto misterio. En definitiva, parodia, burla, contradicciones, sorpresa, incertidumbre y compromiso activo por parte del receptor de la obras dadá sus constantes.

El Cabaret Voltaire y las “soirées dadaístas”

La inauguración del “Cabaret Voltaire” el 5 de febrero de 1916 es considerada el punto de partida del movimiento Dada Zurich y se extiende hasta el 8 de abril de 1919, momento en el que el grupo se disuelve por desavenencias entre Ball y Tzara y además porque muchos de los artistas exiliados regresan a sus respectivas naciones. En un principio, fue pensado por sus fundadores Hugo Ball y su compañera Emmy Hennings como un lugar de encuentro de artistas nacionales y exiliados y como una forma de ganarse su sustento. Cuando el cabaret comienza a funcionar con la presencia, además de los dos nombrados, de Marcel Janco, Hans Arp, Madame Lecomte, Max Oppenheimer, Marcel Slodki, Tristan Tzara y Richard Huelsenbeck se aproxima más a un teatro de “variedades”: canto de canciones en francés y alemán, participación de diferentes orquestas, paredes decoradas por cuadros de distintos pintores. Muy poco tiempo después estas actividades eclécticas se transformarán en lo que se llamó las “soirées dadaístas”. El cabaret se convierte en un espacio totalmente nuevo de comunicación con el público que lejos de permanecer pasivo es constantemente provocado en busca de una reacción. Cada noche se programaban actividades que chocaban con las expectativas del público tradicional. Los artistas buscaban un “shock” o la irritación del público. Según Walter Benjamin “Con los dadaístas, la obra de arte dejó de ser una visión cautivadora o un conjunto convincente de sonidos y se convirtió en un proyectil que se impactaba en el espectador; alcanzó una cualidad táctil”. (Benjamin, 2003: 90). La imagen del “proyectil” utilizada por Benjamin busca ilustrar la recepción del público de la vanguardia: de la postura contemplativa, de la seducción del espectáculo, la nueva experiencia estética como abarcadora de todos los sentidos. Las “performances” practicadas buscaban por un lado, la confrontación del público (burgués y europeo) con manifestaciones culturales exóticas provenientes de lejanas y desconocidas colonias y por otro, para los “performers”, forzar el cuerpo al máximo, liberar las emociones más primitivas, en definitiva: “Dans leurs performances, ils recherchaient un état de conscience supposé

initial, dans lequel l’homme et le cosmos étaient réunis, et où l’art et la réalité ne faisaient plus qu’un”.¹ Veamos entonces los orígenes de estas prácticas.

Dadaísmo y primitivismo

El rechazo a la tradición occidental llevó a muchos artistas vanguardistas a dirigir sus miradas a otro tiempo y otras culturas. El primero de ellos fue Pablo Picasso quien se sintió atraído por las estatuillas de arte ibérico expuestas desde 1904 en el Museo del Louvre, a tal punto que compró a Géry-Piéret, secretario de Guillaume Apollinaire, algunas cabezas que había robado de la exposición. El robo ocurre en el año 1907 aunque recién se descubrió en el año 1911 cuando Vincenzo Peruggia roba la *Gioconda*. Dejando de lado la anécdota, interesa saber el motivo de la apropiación por parte de las estatuillas. Apollinaire lo refiere en una carta a su amada Madeleine algunos años después:

En 1911 yo había acogido a un muchacho inteligente pero alocado y sin escrúpulos...Había robado del Louvre en 1907 dos estatuas hispanorromanas, que le había vendido a X, cuyo nombre, gracias a mí, no fue pronunciado en este asunto (naturalmente se trata de Picasso). Intenté -estábamos lejos de 1911, todavía en 1907 o 1908- convencer a X para que devolviésemos aquellas estatuas al Louvre, pero sus estudios estéticos le apremiaban y de ellos nació el cubismo. (Apollinaire, 2001: [44-45])

Justamente, el cuadro *Las señoritas de Avignon* (1907) que será considerado como el cuadro fundante no solo del cubismo sino de la pintura vanguardista en general recoge algunos rasgos de las esculturas de pueblos primitivos como la construcción de figuras a partir de líneas rectas, curvas, ángulos definidos y sencillez entre otros.

En el caso de los dadaístas, la presencia del primitivismo en sus manifestaciones artísticas tiene algunos motivos. En primer lugar, y según Eric Hobsbawm, (2009: 66 y sig.) entre 1875 y 1914 se desarrolla la “era del imperio”. Un número reducido de naciones europeas “avanzadas” se reparten las “atrasadas” de África, Oceanía y Asia con el fin de conseguir materias primas a bajo costo para alimentar la industria. El sometimiento de las “colonias” era la condición fundamental para la supervivencia del imperio. Además de la explotación económica, la política imperial sobre las colonias consistió en la imposición de la educación de tipo occidental para algunas minorías privilegiadas que se sometieron a pautas sociales, morales y religiosas. En general, el europeo consideraba esos pueblos como inferiores, débiles, atrasados. Para la mayoría de ellos, las colonias

se fundían en una nebulosa que les impedía distinguir y mucho menos valorar sus identidades culturales. Otra fue la postura de los artistas vanguardistas y en especial de los dadaístas: no solo se inspiraron en el “primitivismo” de los objetos etnográficos de África y Oceanía sino que los elevaron al nivel de obras de arte realizando exposiciones conjuntas incorporando esas piezas a las obras de los vanguardistas.

El coleccionista y “marchand” de arte francés Paul Guillaume y el galerista Hans Corray fueron los promotores de difundir el arte primitivo en la ciudad de Zurich a través de los cuales acceden los dadaístas.



Marcel Janco. Afiche anunciando las actividades de la Galería Dadá. Bahnhofstrasse 19, Zurich, enero de 1917: Conferencias sobre cubistas y “arte negro” por parte de Tristan Tzara.

En segundo lugar, el ya mencionado rechazo a la civilización occidental es reiterado por Richard Huelsenbeck [1920] en el Manifiesto dadaísta de Berlín:

“La palabra *dadá* simboliza la relación más primitiva con la realidad circundante; con el dadaísmo se abre paso con pleno derecho una nueva realidad. La vida se manifiesta como un barullo simultáneo de ruidos, colores y ritmos espirituales, que es aceptado de un modo imperturbable en el arte dadaísta con todos los gritos y fiebres sensoriales de su osada psique cotidiana y en toda su realidad brutal”. (2009: 206)

La búsqueda y el encuentro con lo primitivo lo realizarán en todas las vías de comunicación artística. Por ejemplo, en las *Crónicas zúricuesas*² de Tristan Tzara han quedado registradas participaciones de “danzas negras”, “música negra”, “música brutística”, poemas gri-

tados, escenas de pugilato, a lo que se suman extraños disfraces como el que presentó Hugo Ball burlándose del cubismo o las máscaras de Marcel Janco de reminiscencias africanas que utilizaron en sus “performances”.

La destrucción del lenguaje

Si la pintura vanguardista hasta el momento había rechazado la “mimesis” haciendo desaparecer los objetos o presentándolos de manera fragmentada con los dadaístas: “The next step is for poetry to discard language as painting has discarded the object, and for similar reasons. Nothing like this has existed before”.³ (Richter, 2014: 41)

Rechazar la lengua tal como la hemos heredado y como la practicamos tiene un origen mítico. Nos tenemos que remontar al episodio bíblico, cuando Jehová confunde las lenguas de los hombres y se instaura la incompreensión entre los pueblos y es retomado por la tradición literaria como el procedimiento de “glosolalia” que consiste en el acto de hablar en lenguas. Michel de Certau (1996: 31) define “glosolalia” estableciendo un paralelo con el lenguaje pictórico: así como la pintura recurrió a la práctica de “trompe oeil”, los dadaístas recurrieron al procedimiento “trompe l’oreille”, es decir, molestar, interferir la audición y comprensión del mensaje.

Siguiendo a Eric Robertson (2016) la práctica de la *glosolalia* aparece en el poema “L’amiral cherche une maison à louer” escrito por Huelsenbeck, Janco y Tzara, y puesto en escena por los mismos autores el 31 de marzo de 1916 en el Cabaret, utiliza simultáneamente y en una práctica polifónica el inglés, el francés y el alemán.

También en el poema *Karawane* de Hugo Ball cuyo título inicial era *Caravana de elefantes* difiere del ejemplo anterior porque se trata de una única voz que recurre a multiplicidad de lenguas, francés, alemán, italiano, español, latín para sugerir la sensación de multitud avasallante de una caravana de elefantes.

En otra variante, la vemos en el poema *f m s b w* de Raoul Hausman quien prescindió de las palabras empleando fonemas y creando un ritmo. Hausman, al igual que Ball consideran el poema como un acto que consiste en combinaciones respiratorias y auditivas vinculadas al grafismo con el que se representa. De esta manera, se disuelve el signo lingüístico y se rescata lo sonoro y su representación gráfica.

Algunas valoraciones finales

Si bien el Dadaísmo, al igual que los otros movimientos de vanguardia, fue efímero sus aportes están aún presentes no solo en Europa sino en América Latina. A modo de ejemplo, el “happening” como mani-

festación artística es deudor de las “soirées dadaístas”. Los juegos verbales llevados al extremo están presentes en las novelas de Joyce: *Ulises* (1922) y *Finnegans Wake* (1939) así como también en el argentino Oliverio Girondo y su poemario *En la marmédula* (1954). El desafío de participación del lector en la creación está presente en Julio Cortázar en sus novelas *Rayuela* (1963) y en *62/ Modelo para armar* (1968).

El rechazo a la tradición a la Modernidad llevó a los dadaístas a despreciar toda teoría y sistema inclusive el mismo lenguaje y las prácticas tradicionales de la poesía. El lenguaje, vehículo de autoridad, raciocinio y lógica es rechazado por otras prácticas que valorizan lo visceral, lo fonético, el primitivismo de las primeras articulaciones lingüísticas como posibles vías de recuperación de lo espiritual avasallado por el la brutalidad de la Primera Guerra Mundial.

Bibliografía

- Apollinaire, Guillaume (2001). *Alcoholes. El poeta asesinado*. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Dachy, Marc (2005). *Dada. La révolte de l'art*. Paris: Ed. Du Centre Pompidou.
- De Certau, Michel (1996). *Vocal utopias: Glosolalias*. En *Representations*. University Press.
- Hobsbawm, Eric (2009). *La era del imperio, 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica.
- Huelsenbeck, Richard (2009). “Manifiesto dadaísta de Berlín”. En *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*.
- González García, Ángel, Calvo Serraller, Francisco, Marchán Fiz, Simón. Madrid: Akal.
- Richter, Hans (2014). *Dada artandanti-art*. London: Thames & Hudson.
- Robertson, Eric (2016). “Hollaka hollala anlogo bung” Dada`s subversive glossolalia. En *Genesis Dada*. Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess.
- Tzara, Tristan. (2009) “Manifiesto Dadá”. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*.2009.
- González García, Ángel, Calvo Serraller, Francisco, Marchán Fiz, Simón. Madrid: Akal.

Notas

1. “En sus *performances*, buscaban un estado de conciencia supuestamente inicial en el que el hombre y el cosmos se reunían, y en el que el arte y la realidad no eran más que uno”. Dada Afrika 18.3.-17.7.2016. Museum Rietberg. La traducción es mía.
2. Tristan Tzara. *Crónicas zúricas 1915-1919*. Estas crónicas aparecidas en 1920 en Berlín constituyen los registros más completos de las “soirées”. En Henri Béhar (2016) *Dada est tatou tou est Dada*. París: Flammarion.
3. “El siguiente paso para la poesía es descartar el lenguaje como la pintura descartó al objeto, y por razones similares. Nada de esto había existido antes”. La traducción es mía.

Dramaturgia expresionista.

La visión de tres dramaturgos expresionistas a través de tres personajes de sus obras

Juan Estrades

Resumen

La provocación alcanzaba su objetivo, y la inversión de la relación escenario-sala se verificaba puntualmente. El espectáculo representado en el escenario era un desafío: lograr una situación teatral colectiva por encima de las situaciones dramáticas contingentes. El personaje ya no era la unidad tradicional del drama al ser un arquetipo representante de una sociedad sometido a la perspectiva de su destino

Había que destruir en el público las reacciones naturales con respuestas preestablecidas; para ello era imprescindible dinamitar los puentes por medio de una ruptura del diálogo en el nivel lógico y sintáctico y desarrollar la obra en cuadros independientes no lineales. Lo esperado era el intento de una reacción física. Procedimientos expresionistas que los dadaístas habían utilizado en extremo con éxito y que será adoptado luego por el mismo Artaud en el teatro de la crueldad.

Palabras claves: expresionismo- provocación-ruptura del diálogo- situación teatral colectiva.

Abstract:

The provocation reached its goal, and the investment of the scenario-room relationship was verified punctually. The spectacle represented on the stage was a challenge: to achieve a collective theatrical situation above the contingent dramatic situations. The character was no longer the traditional unit of drama to be an archetype representative of a society subject to the perspective of its destiny

Natural reactions had to be destroyed in the public with pre-established responses. It was essential to dynamite the bridges by breaking the dialogue at the logical and syntactic level and to develop the work in independent, non-linear paintings. What was expected was the attempt of a physical reaction. Expressionist procedures that the Dadaists had used extremely successfully and that will be adopted later by the same Artaud in the theater of cruelty.

Key Words: expressionist-provocation-breaking the dialogue-collective theatrical situation¹

Juan Estrades

Magíster en Ciencias Humanas: Opción en Teoría e Historia del Teatro (Udelar). Profesor de Literatura (IPA). Ejerció la docencia en la enseñanza secundaria pública y privada. Inspector de Institutos y Liceos (Consejo Enseñanza Secundaria). Especialista en Política y Gestión de la Educación (CLAEH)

Morí
Renací
Morí
Renací
Fui mi propia madre...
Ernst Toller

A semejanza del realismo del siglo XIX y del cubismo del S. XX, el expresionismo –de origen alemán– asoma a las artes plásticas durante el decenio 1900-1910 y pronto llegará a las letras: lírica, novela y teatro teniendo su período de esplendor hasta 1925. Entre sus precursores figura Rilke, entre sus teorizadores, Goll; sin embargo, ni la palabra “Expresionismo” es de origen alemán ni el movimiento comienza en la literatura. El término surgió en Francia, usado por primera vez por el pintor Julián Auguste Hervé en una exposición de cuadros en 1901 y aplicado exclusivamente a la pintura para designar un estilo como el de Cézanne, Matisse y Van Gogh. El vocablo fue tomado, en Alemania, por Wilhelm Worringer, aproximadamente en 1911, en la revista *Der Sturm*.

Ya en 1906, varios pintores se habían asociado en Dresde y fundaron un grupo *Die Brücke – El Puente*, cuyos motivos básicos giraban en torno a la búsqueda de una pintura de rasgos sintéticos y esenciales, sosteniendo el propósito del enjuiciamiento a la sociedad. Para estos, entre los cuales encontramos a Otto Muller y a Ernest Kirchner, el hombre esconde, detrás de sus rasgos grotescos, la vida de los instintos y la barbarie. Sus cuadros son una verdadera galería de seres deformados, toscamente ridiculizados, amenazadores dentro de su inconsciencia imbecil y, a su vez, amenazados por otros similares cuya peligrosidad parecen ignorar a causa de su propia bestialización. Esa es su trágica visión de la realidad del hombre y del mundo en la Alemania de principios del siglo XX muy cerca de la primera guerra mundial.

Pero, ¿por qué allí? Rodolfo E. Modern da una explicación diciendo:

Y el lugar: Alemania, porque ese país había llegado, en ese momento, paralelamente a una conciencia de nacionalidad bien definida, a un grado de europeización y asimilación de influencia difícilmente superable, muchas de las cuales señalaban los rasgos catastróficos del porvenir, y porque la misma Alemania era el mejor ejemplo, para la demostración del triunfo de los ideales burgueses, que sonaban a los oídos sensibles de esta generación como la exaltación del vacío y de la mediocridad. En realidad estos jóvenes canalizaron el ansia de cambio justamente en el momento de crisis que marcaría el estado de saturación de las metas del siglo anterior.

Casi simultáneamente había surgido otro movimiento nacido en Munich, autodenominado *El Jinete azul - Der Blaue Reiter*– bajo el liderazgo de Franz Marc y cuyas propuestas e ideas irán en torno a que todo tiene su envoltura y su meollo, apariencia y esencia, máscara y verdad. Que alcancemos solo la envoltura en vez de la esencia de las cosas, que su máscara nos ciegue de tal forma que nos impida hallar la verdad, son posibilidades que sugieren la pregunta: ¿en qué medida ello influye en la claridad interior de las cosas? La respuesta llevó a Marc a sentir al hombre como “bruto”. Este grupo participó de iguales ideas que los integrantes de *El puente*.

El paso de la pintura a la literatura se dio muy pronto porque varios pintores escribieron sus principios estéticos, como por ejemplo Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*. La fórmula era “hablar de lo recóndito a través de lo recóndito. Hacer vibrar la secreta esencia de la realidad en el alma actuando sobre ella con la pura y misteriosa del color liberado de la figuración naturalista.”

Los primeros expresionistas se colocaron en una actitud de total rechazo al pasado inmediato. Una protesta dramática contra la autoridad de la familia y la comunidad. Este rechazo se expresaba directamente enfrentándose al mundo de los padres. De allí la necesidad de recuperar un espíritu perdido desde punto cero. Aunque parezca contradictorio, se sintieron afines con épocas que significaron cambios sustanciales en el ser humano antes del arte individual como el Barroco, la búsqueda de la mística, el gótico medieval, exotismo, primitivismo. De allí surge que es claro que la actitud de rechazo es hacia el pasado inmediato, hacia el mundo de los padres pero no al pasado en general. Las distancias entre padres e hijos eran las mismas que entre la sociedad tradicional y la sociedad industrial. Contra la sociedad, el expresionista alzó su grito de rebeldía, contra la anulación del ser humano por la presión industrial, la mala legislación laboral, por la mezquindad de intereses materiales, por la inmoralidad de dinero por encima de todo. Había que tomar lo que estaba detrás de los hechos.

Con respecto a este punto dirá R.M. Albèrs:

...En Alemania, la época no es de una juventud encantadora e irreflexiva, sino la de una adolescencia crispada y tensa. El recurrir a los poderes secretos del hombre se traduce allí por un llamado a las obsesiones sombrías que la literatura puede extraer del freudianismo. No alcanza con rechazar a los antepasados que han jugado el papel de celadores y de educadores severos, es necesario matarlos. Toda una sociedad, con sus leyes, sus convencionalismos, sus tradiciones, se encuentra negada con una violencia que sobrepasa la oposición habitual entre las generaciones para to-

mar un carácter verdaderamente alucinatorio.... Esta generación pretende abolir el orden autoritario, moral y patriarcal, las estructuras sociales, y retrocede de miedo frente a su crimen y a su soledad.... Hermosos adolescentes revolucionarios que estallan de remordimientos.

La génesis del Expresionismo está en el convencimiento de que la humanidad se encuentra sumergida en un caos porque está en una quiebra total de los valores de la civilización. La única salida es salvar el espíritu, el bien máximo del que derivan todos los otros y a cuya defensa dedican su obra los artistas expresionistas. Se trata de una concepción elevada y ética de la finalidad del arte. La salida consiste en la destrucción del caos a través del reencuentro integral del hombre con el hombre, del hombre con todos los seres y con el cosmos.

Worringer presenta una distinción aclaratoria de la expresión estética cuando expresa que el arte no es para el expresionismo producto de la facultad cognoscitiva sensorial, sino la irrupción triunfante de la facultad cognoscitiva espiritual. El acento se carga en la visión y no en el conocimiento, en la revelación y no en lo percibido. El espíritu es la suma de fuerzas que se oponen a la ciega legalidad de la Naturaleza y a su vez es la intervención de Dios en un mundo mecanizado. Siguiendo las palabras del expresionista Franz Werfel que fascinó en su momento: "El mundo comienza dentro del hombre".

Pero ¿cómo se manifiestan estas características en el sentir y en la técnica literaria de los expresionistas?

Tal vez podamos encontrar una primera aproximación en lo expresado por Elise Richter en su estudio del expresionismo literario:

Expresionismo es la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos (de representación) que suscitan tales impresiones. El arte expresionista no se ocupa de lo objetivamente presente ni de cómo representar esas existencias objetivas de la manera más irreprochable. Ofrece el pensar y el sentir subjetivo sobre las cosas: las ideas de las cosas, presentes en la conciencia especulativa. El artista expresionista no dice lo que ocurre o lo que ve, sino lo que a él le conmueve a la vista de un acontecimiento o de una cosa; expresa su sensación personal y su juicio (a veces sus prejuicios) sobre las cosas. Renuncia, desde un principio, a toda verdad natural; no lleva su estado de ánimo en esta o aquella ocasión, a la excitación que le han provocado las experiencias de lo externo o... cómo reacciona

frente a ello. Emplea todos los recursos para exteriorizar lo interno, lo no sensible.

Fue el expresionismo una manera de antirrealismo integral y, por consiguiente, de antinaturalismo que sorprende por la originalidad de su técnica al servicio de una caricatura poderosa; conmueve por la sensibilidad de la efusión metafísica pero no evita cierta ingenuidad en su visión de la humanidad. No se reproduce con la fotográfica objetividad que exigía el realismo o el naturalismo, ni la subjetividad seleccionadora del realismo impresionista. Como expresa José María Monner, no es un arte de observación y de experiencias sino de intuiciones. De allí que la realidad deba ser creada por nosotros porque solo dentro de nosotros está la imagen del mundo.

El drama expresionista descubrió al hombre totalmente independiente de todo condicionamiento físico, social, religioso o psicológico. La vida del hombre era una lucha, que desembocaba en un idealismo absoluto. No obstante la plena autonomía de la actividad del espíritu y a los fueros de su dúctil instrumento verbal, parecen eco de algunas expresiones de Rimbaud, simbolista francés invocado muchas veces por los expresionistas alemanes. Dentro de lo ideológico, el teatro expresionista se manejaba por un lado rechazando el sistema establecido definido como superficial, burgués y deshumanizado y, por otro, en la aspiración de una sociedad que respetara al ser humano en sus derechos para generar un hombre nuevo, independiente y con pleno dominio de sí, y al medio que centrara su interés en el ser humano y no en la industrialización y la máquina, como lo fue en ese momento la herencia recibida de los adultos. Así viviendo la crisis de autodestrucción respondió con un grito. Pesadillas y utopías, el determinismo de la decisión personal, el conflicto entre la desatada vida de los instintos y los fosilizados restos religiosos reventó en las formas del lenguaje. Como expresaba M. Berthold (1974, 234) "el éxtasis, la confesión y la protesta estallaron en residuos de palabras, en enfebrecidas abreviaciones del lenguaje, en la estridente dinámica del sonido, en el grito". El problema expresionista era abordar las cosas con el aliento ardiente de la propia pasión hasta ablandarlos y disolverlos. Había que hurgar en la realidad y alterarla, como decía Kohoschka, sin separarse de ella viviéndola con personal tormento, en "padecer juntos" en una relación de simpatía.²

Dentro del teatro, los antecedentes inmediatos son August Strindberg- fundamentalmente con su obra *Camino a Damasco*- autor que nos muestra que es capaz de gobernar su voluntad pero así, consecuentemente, nadie se zafa de los grilletes del destino. También Frank Wedekind que opuso los convencionalismos a las nor-

mas, a la respetabilidad y a la mentira de la vida burguesa, la sinceridad de las pasiones y la violencia de los impulsos primitivos. Escribió sus obras teatrales entre 1890 y 1917 entre ellas, *Despertar de primavera*, *El espíritu de la Tierra* y *La Caja de Pandora*. Teatro, así de sello trágico y de contenido ideológico y psicológico cuya irradiación llegará a Rusia con Andreieff, y en Alemania cuyos dramaturgos más representativos serán a Georg Kaiser y Ernst Toller.

Rey Hambre de Andreieff es una de las obras genuinamente expresionistas. Su asunto presenta una revuelta proletaria contra quienes acaparan los medios de producción... y de destrucción. Cada obrero dice de sí: "soy un martillo" o "soy una correa murmurante" o "soy una palanca". Otro entona su letanía revolucionaria con el retornado machacón de lo que oye noche y día: "la sierra cortando el acero". Y alguno resume el sentir de todos: "¿Qué es la tierra? Una máquina. ¿Qué es el cielo? Una máquina. ¿Qué es el hombre? Una máquina. La máquina..." Es indudable que existe aquí una evasión de la realidad diaria para plasmar una realidad propia suprimiendo si fuera necesario cualquier gradual serie de datos para preparar el ánimo del espectador ante una situación insólita o un desenlace sorprendente.

En el teatro expresionista no se puso en el escenario el mundo descarnado e indiferente como objeto principal, sino se mostró exclusivamente un héroe expresionista elevándose hacia lo humano. Por consecuencia se recuperó el choque entre idealidad y realidad y la acción revolucionaria como respuesta a aquel. Se aceptó el fracaso del héroe pero no admitió su renuncia a pelear en el campo de las ideas pues la salvación en última instancia latía en el interior del hombre en su lazo con el absoluto. Las tendencias expresivas que imperaban en la interioridad del personaje cubrían la escena de tal modo que se quebraba la unidad tradicional del drama pues el personaje ya no era elemento de unión, ni tampoco preocupaba un ideal de armonía o belleza. Por otra parte las escenas, a su vez, en lugar de ser presentadas en forma lineal aparecen en cuadros independientes que expresan una idea o un asunto visto desde diferentes ángulos. La historia se presenta de manera disociada y rota en episodios que se muestran cada uno de ellos con una idea en sí mismos, presentados en yuxtaposición casi simultáneamente.

El teatro expresionista no se preocupó por la psicología de los personajes. No son, sino qué significan; son corporización de un estado de ánimo o una idea. En lugar de representar a un individuo representan a una sociedad. Son personajes genéricos y arquetípicos, pierden su individualidad y esto se refleja en los nombres que tienen: madre, padre, millonario, hijo de millonario, ingeniero, mujer, hombre, etc... Incluso muchas veces para reforzar esta idea se usan máscaras.

El período central de influencia expresionista en Alemania hay que ubicarlo en los años de la primera postguerra (1919-1924) con los descollantes aportes de Georg Kaiser (1878-1945): *Del amanecer a la medianoche*, *Gas*, *El incendio de la ópera*, *La huida de Venecia*; y Ernst Toller (1893-1939): *Hombre masa*, *Los destructores de máquinas*, *¡Hurra que vivimos!*.

Las particularidades de esta corriente pueden observarse por ejemplo en *De la mañana a la medianoche* (1916), de Georg Kaiser

Su protagonista es un honrado cajero. Cierta día, tras la ventanilla bancaria contempla, extasiado, a una hermosa clienta, cuya mano ha rozado la suya. Presume que la dama es una aventurera, anota su dirección, toma una fuerte suma del banco y parte a conquistarla. Le propone en forma intempestiva una huida en conjunto. Pero su impericia donjuanesca lo lleva al fracaso al comprobar que la dama no es una aventurera. Consumado el robo en el banco no hay regreso posible. Ha pasado de ser un empleado de confianza a un delincuente perseguido. Vuelve a su casa donde encuentra a la madre, la esposa y dos hijas. Su tono es sarcástico elogiando el "encanto del redil", liberado de los prejuicios burgueses acaba de arrojar al torbellino de lo imprevisto. Comprende que entre los suyos no escuchará respuesta para los interrogantes de su desazón. Deja sobre la mesa de su casa el exiguo salario de Cajero y sale con los billetes robados. Tratará de experimentar en distintos lugares: primero al Palacio de Deportes para avivar con su dinero la emulación de los competidores. Se hastía. Va a un cabaret para escapar de su vida ordinaria. Se hastía también. Decide entrar a un local del Ejército de Salvación y al ocupar el escaño de los penitentes realiza un examen de conciencia: "con el dinero de todos los bancos del mundo no se puede comprar nada que valga la pena." El dinero es la trampa más pobre de todas. Y arroja los billetes para que los pisoteen sus camaradas en ese lugar supuestamente purificados. De nuevo se ha equivocado, una trifulca monumental para lograr agarrar el fajo de billetes mayor. Una muchacha sola ha permanecido junto a él. Será la que lo denuncie a la policía para cobrar un premio. Entonces el Cajero dirá: "De la mañana a la medianoche recorro el mismo círculo..." Y al dispararse, sus brazos se extienden sobre la gran cruz del telón del fondo: el gemido del Cajero-acota Kayes- "suena como un Ecce y su jadeo zumba como un Homo".

Obra que abrirá múltiples vías al automatismo de lo inconsciente y a la atrevida distorsión de la realidad, sin reparar en inverosimilitudes o ilogicidades. El personaje mismo es el que expresa su estado interior. Circunstancia que se intensificó al desecharse todo lo que fuera caracterización del medio y del propio personaje. El diálogo se transforma, entonces, en un elemento retórico pues tiende a influir en el espectador para

convencerlo sobre cierta idea, hacia un mensaje de mejoramiento y reflexión. Semánticamente confluye en una línea testimonial, característica del expresionismo, expresado desde la situación desencadenante inicial como el robo del dinero atribuido a la existencia de un vacío y al dolor de la vida del protagonista en una sociedad burguesa que le resulta insoportable, quebrados por la presencia de un estímulo que en el personaje de la Dama planteará una posibilidad –ilusoria- de liberar el deseo.

No importa la fijación de una línea de acción, ni tampoco en el movimiento de caracteres acabados sino en la conformación penetrante de la expresión de un alma trágicamente inflamada. El sentir de un personaje de su tiempo cuyas vivencias han estado en los sueños de muchos. Se trata de sintetizar a través del personaje, no lo concreto de la vida sino todo lo que el hombre consciente e inconscientemente elabora en su intimidad ante una situación clave. Por eso el Cajero es en la obra el todo y únicamente lo esencial, todo se dirige a él, lo que otro hace o habla ocurre en relación a él. Pero a su vez no se ahonda en los caracteres sino que aparece como un abocetado e innominado personaje. El héroe expresionista está sometido a la perspectiva de su destino y los seres y las cosas quedan reducidos a lo esencial, al tipo, al símbolo, a la alegoría. Así el texto de Kaiser, *De la mañana a la medianoche*, será de extrema concisión, esquelético, despojado de adjetivos. En la representación, se dará el extraño dibujo del decorado, los artificios de maquillaje y un simbolismo de los colores y de la iluminación, reflejados en la mirada final (el anticlímax), que sigue al desenlace, donde se cruzan elementos simbólicos como son el estallido de las lámparas y el Cajero en Cruz. Una prolongación de la situación realista indiferente al conflicto de los protagonistas en el oficial y el cortocircuito.

Como expresa J. Dubatti³, en el artículo *Circulación y recepción del teatro expresionista alemán en Buenos Aires*, la estructura expresionista de este drama denominado “drama de salvación” tiene la característica de que los personajes recorren su camino como si pasaran por estaciones en cada una de las cuales realizan experiencias decisivas que condicionan la transformación, un proceso de afirmación-anulación del protagonista (cajero), que pasará del halago inicial de la primera experiencia al suicidio.

En relación a Ernst Toller, como otros jóvenes de su generación, también se vio encandilado por una breve euforia nacionalista que le llevó a enrolarse en el ejército y participar en la Primera Guerra Mundial. Insistió en alistarse en la infantería, más bien que en la artillería, para llegar a un contacto corporal e inmediato con el objeto. Aquí vemos el germen del dilema de Toller. Se había lanzado a la guerra, llevado por una conciencia social. Pero en aquel medio el hombre per-

día “su verdadera sensación de identidad”. Por tanto rápidamente se dio cuenta de que la guerra era anti-social y se transformó en un enemigo de la misma; sin embargo como expresa Harry Slochower, un dilema lo acompañaba ante cada acción que realizaba: cómo lograr una sociedad corporativa sin derramamiento de sangre, cómo apoyar a los partidos sin ahogar los valores individuales, cómo seguir directrices colectivistas, manteniendo la conciencia crítica.

En su drama *Los destructores de máquinas*, Ernst Toller plantea el tema del ludismo en relación a la oposición de toda clase de tecnología, en clave expresionista. Ambientados en las revueltas de los tejedores ingleses contra la introducción de los nuevos telares a comienzos del siglo XIX, se expresa en la obra la problemática relación entre tecnología y trabajo. Las vacilaciones, ambigüedades y traiciones de los personajes son, en definitiva, las contradicciones de la clase trabajadora respecto al impacto de la tecnología sobre las condiciones de vida y trabajo. La lucha del hombre contra la máquina y su amenaza. De paro, miseria y sobreexplotación para los trabajadores. El drama nos confronta con la doble dimensión, simbólica y práctica, de la máquina en tanto prejuicio de la ideología del progreso y dictado productivo del capital sobre el trabajo. Toller muestra sin maniqueísmos el movimiento ludista con objetividad sin neutralidad, ya se inclinará por el ser humano sufriente reflejado en niños, mujeres y hombres que padecen en sus cuerpos y almas las consecuencias de la maquinaria.

En su obra *El hombre y la masa* (*Masse-Mensch*, 1919), plantea el conflicto entre el hombre como individuo y el hombre como parte de un grupo. Toller en ese momento ya había rebasado el problema de la máquina contra el hombre, suscitado en la obra antes descrita. Las consecuencias de la técnica se muestran en forma de un control orgánico masivo que contrarresta el ethos individual. Sin embargo Sonia (único personaje con nombre en la obra) reconoce su culpabilidad ante los innominados al negarse a admitir los duros medios requeridos para liberarla a ella. “Sois las masas... Tenéis... razón.” Es la falta de decisión lo que la lleva a la muerte a una especie de suicidio. Toller confiesa: “El problema me parece insoluble. Me he topado con él toda la vida y en vano he buscado una solución.”

Como expresa Slochower, con su actitud irresoluta E. Toller resume el problema central de los movimientos expresionistas. Los expresionistas trastocaron la fidelidad natural al tiempo, el espacio, y la causalidad, presentando personajes y situaciones exentas de coordenadas deterministas. Pero sus tipos universales eran tanto un testimonio de la pérdida de la identidad personal como una representación del “hombre” desclasado.

Toller se dio cuenta de los límites de la individualidad. Así su individualismo tendió hacia el modelo colectivo y su persuasión ética admitió a veces la necesidad de la dura coacción. A través de toda su obra, como en la obra de los expresionistas, predomina la metáfora que buscaba oxígeno. La petición a gritos de aire de una generación que se sentía asfixiada por la opresión de un mundo caótico y en permanentes cambios imprevistos. Por eso las figuras por lo general no tienen nombres sino que representan una idea: son signos – tipo cuya función es poner de manifiesto un anhelo de renovación del hombre por medio de la elevación espiritual. Pero su héroe no está ligado a realidades objetivas. Es un combatiente idealista. Su desesperación ante la imposibilidad de llegar al absoluto cuya necesidad siente no le permite lanzarse al pragmatismo revolucionario, lo acorrala en el nihilismo y en el suicidio como le sucedió al propio Toller.

El hombre como el héroe, según nos dice Silvia García, del drama expresionista estirado hasta el límite de la ruptura, del concepto de Ivernal, entre lo infinitamente alto o bajo, duplicado por medio de un juego de proyecciones, que lo fragmenta y al mismo tiempo, arremete contra sí mismo, se debate en medio de una atmósfera de alta densidad emocional que finalmente explota. La sociedad será un factor de desintegración dado que no puede satisfacer su necesidad. Por tanto nos causará piedad pero también extrañeza porque actúa movido por una voluntad interior que contiene un germen de destrucción necesaria para el nacimiento del nuevo hombre y de la nueva sociedad.

Mientras tanto: ¿Qué sucedía en Norteamérica?

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial se sucedieron una serie de hechos que habrían de cambiar la cara del teatro norteamericano. En primer lugar, la fundación, con carácter bastante estable, de dos conjuntos llamados “independientes” : Los *Washington Square Players* y los *Provincetown Players*, que intentaron con éxito albergar la dramaturgia vernácula no convencional y crear así un teatro de arte que, buscando lo experimental, lo radical, lo esotérico, lo intelectual, se constituyera en una alternativa para el teatro comercial. En segundo lugar, la aparición de la primera revista especializada en temas escénicos, *Theatre Arts*, concomitantemente con la aparición de una dramaturgia representada en grupo de escritores que estrenaron entre 1910 y 1920.: Maxwell Anderson (*El precio de la gloria*), George Nelly (*La esposa de Craig*), Sydney Howard (*Sabían lo que querían*), Elmer Rice (*La máquina de sumar*) y sobre todo Eugene O’Neill, quien como expresa Gerardo Fernández⁴ “es el doloroso testimonio de la búsqueda, a menudo infructuosa, de una formulación literaria adecuada para su concepto moderno de tragedia”. Sus

textos abundan en reiteraciones y digresiones muchas veces fieles a su realidad vivida, en las que ensayó desde el naturalismo hasta el expresionismo y desde el simbolismo hasta el realismo poético.

Elmer Rice y Eugene O’Neill forman una pareja impar de autores dramáticos norteamericanos. No son los únicos pero son los consagrados en su momento y sus obras adquieren trascendencia universal. También fueron aquellos que se adscribieron al expresionismo. Son dueños de un estilo que ha logrado, cada uno a su modo, la precisa e insensible acomodación de su visión interior en las escenas, cuadros y actos en que, lúcida y conscientemente, objetivan sus intenciones poéticas, sus intuiciones, sus ideas. Aunque en sus visiones en el manejo de los temas son diferentes, si O’Neill concentra el interés de manera tal que toda la acción gira en torno al tema, en Rice los temas hacen de la periferia el centro de sus obras. No hay en este último un foco ni una acción única, pero las luces de los múltiples focos y la multiplicidad de las diferentes acciones que se entrecruzan en un solo sitio forman, al fin, una sola luz compuesta y una acción excéntrica.

En *La máquina de sumar* (1923), Elmer Rice nos presenta a una víctima del maquinismo, el oficinista Sr. Cero-un trabajador de oficina corriente- quien mata al patrón porque éste decide despedirlo después de 25 años de trabajo, para sustituirlo por una Máquina operada por una persona sin ninguna experiencia. El jurado declara la culpabilidad del homicida. Vemos después al Sr. Cero cuando levanta la losa de su sepultura para desentumecerse... y para charlar con su vecino. Después lo vemos en los Campos Elíseos, ocupado en una especie de taller donde se reparan almas de difuntos, y allí el Sr. Cero está a cargo precisamente de la máquina calculadora que ocasionó su terrena cesantía...una super-hiper máquina de calcular. Una obra de fantasía expresionista donde se satiriza los efectos deshumanizadores de las máquinas. El arte de este autor ha sido poner en juego los seres cuya vida significativa descubre en forma indirecta, en un arte de discretísimas sugerencias, de alusiones y elusiones dramáticas. La máquina una vez más destructora de vidas terrenas pero un tema que es presentado sin copiar servilmente hechos de la menuda y rutinaria realidad de todos los días. Se presenta en un juego de una triste vida, la muerte, la vida después de la muerte (¿la recompensa?) y el renacimiento del Sr. Cero. Habilitando al autor a transgredir las leyes lógicas de causalidad y prescindiendo de las categorías de espacio y tiempo. Incluso a estos medios de composición se añaden los técnicos de simbolización externa y de escenografía, en esta obra, la larga cinta de papel que llena la oficina donde trabaja el Sr. Cero.

Pero uno de los elementos más significativos de la obra expresionista es presentar los caracteres subjetiva-

mente. Nos invita a ver a los “dramatis personae”, no solo a la luz de lo que vemos sino a través de una naturaleza emotiva que pasa por lo que el autor ha sentido.

En una crónica aparecida en el diario *ABC* de Madrid el 3 de enero de 1929, sobre la obra *La máquina de sumar*, se tomaba como punto de referencia un diálogo entre ese don-nadie que es el Sr. Cero, que suma cifras en un almacén de provincia sentado en un escritorio, y su compañera de oficina Margarita. Ambos se inclinan sobre su trabajo y hablan. Hablan de espaldas uno al otro y se dirigen al auditorio. No se trata propiamente de un diálogo, sino de pensamientos que fluyen de manera casi incoherente pero a su vez muy expresiva. Método expresionista utilizado por Elmer Rice:

Cero.- Tu cabello se está poniendo gris ya no llevas aquellos corpiños de cuello bajo. Si te inclinaras para levantar del suelo alguna cosa...

Margarita.- Quisiera tener algo que preguntar. La Niña recibe a mercurio después de la fiesta de toda la noche. Mujer en lenguas de diez personas, salto mortal.

Cero.- Desearía saber adónde irá cuando salga. ¡Voto a tal, que me agradaría marcar una fecha con ella! ¿Por qué no me habré lanzado la noche en que mi mujer se marchó a Brooklyn?

Ella nunca lo hubiera sabido.

Margarita.- Paulina Frederick lo hizo una sola vez. ¿Dónde encontraría yo una pistola?

Cero.- Me figuro que yo no tendría nervios.

Margarita.- Apuesto a que te pesaría entonces el haber pensado así de mí. Pero yo ¿por qué lo sé?

Acaso tu no habrías...

Cero.- ¡Nervios! Yo tendría tantos nervios como cualquiera. Lo que ocurre es que estoy a dos velas. Estoy casado y a dos velas: eso es todo.

Margarita.- De todos modos, ¿no tengo yo derecho a vivir? Yo soy tan buena como cualquiera. Pero creo que soy más refinada. Ahí está el mal.

Cero.- Cuando mi mujer tuvo pulmonía pensé que se iba a morir. Pero no se murió. La factura del médico me importó ochenta y siete dólares. (Levantando la cabeza y volviéndose en sí, dice a Margarita) ¡EH! Aguarda un minuto ¿No has dicho ochenta y siete dólares?

Margarita (levantando la cabeza) ¿Qué?

Cero.- La última cifra que has dicho ¿era ochenta y siete dólares?

Margarita.- (consultado si hay error) cuarenta y dos con cincuenta.

Cero.- Bien, me equivoqué. Aguarda un minuto (mancha el raspador) ¡Perfectamente! ¡Sigue!

Margarita.- Seis dólares. Tres con quince. Dos con veinticinco. Sesenta y cinco centavos. Un dólar veinte (me hablas como si yo fuera una porquería.)

....

Como expresa la crónica del diario *ABC*

este diálogo es a la vez difuso y concentrado, incoherente y certero. Verdad es que los personajes son sordos el uno para el otro; pero el auditorio los oye y los comprende con claridad. Echamos de menos ese juego de raqueta y volante que se llama diálogo dramático. Nos solzamos con la libertad de destinos y con los erróneas interpretaciones mutuas.

El propósito del autor es presentar dos caracteres a nuestro conocimiento, y esto lo hace ingeniosamente. Rice verá a los personajes de ese modo personal.

Realismo y expresionismo, (continúa diciendo está crónica sin firma), representan actitudes mentales y no recursos de la maquinaria teatral. La actitud mental del autor de *La máquina de sumar* es sin duda original y sincera. Ocurren estos sucesos en la obra: una reyerta, un asesinato, un juicio, un veredicto de culpabilidad, una ejecución, una resurrección fantástica, vistos obscuramente, como en un sueño y solo cuando se desdoblán a través de los ojos del actor son comprendidos. El mundo externo es una niebla por donde la mente pasa con una linterna ahuyentando sombras extrañas. La iluminación que el dramaturgo norteamericano proyecta sobre los acontecimientos cotidianos es mucho más viva que sus especulaciones fantásticas. El señor Cero, en su escritorio o en su casa, con sus camaradas, los señores Uno, Dos, Tres, o Cuatro es más convincente que el señor Cero en los Campos Elíseos, asustado por la presencia de espíritus hermanos como el deán Swift y el abate Rabelais.

Será la percepción, la memoria y la imaginación que sustituyen la instancia científico-empirista del Naturalismo. Toma de la realidad del hombre, su alma en movimiento revelado como espacio interno de una conciencia.

Finalmente debemos expresar que en la obra *El mono velludo* (1922) de Eugene O'Neill es la obra expresionista por excelencia, teniendo en cuenta que en la imagen expresionista, se impone la nueva visión generada por el sujeto, quien objetiva su régimen de experiencia y desplaza la instancia externa; ya no se trata de un sujeto que contempla el objeto que está afuera de su conciencia, sino del creador de un nuevo objeto, concordando con J. Dubatti, que da cuenta de la experiencia subjetiva que aquel objeto externo le ha producido. Sin duda en la manera de concebir y tratar el tema hay afinidades formales con otras obras de teatro como *De la mañana a la medianoche* y *Gas* de Kaiser, *El hijo de Hasenclever* y *La máquina de sumar* de Rice. En todas ellas se mira con los ojos del espíritu en la búsqueda de una realidad propia.

La obra *El mono velludo* muestra los pasos de Yank, una interiorización que le hará adquirir una nueva conciencia. Yank será aquel que denuncia y pone en evidencia las contradicciones, el que protesta pero no señala el camino a seguir. La muerte final de Yank será la liberación como manifestación de bronca, venganza y desquite pero también como metáfora de la liberación del hombre/mono encerrado. Un héroe que se entrega sin tener mucha conciencia de su trascendencia. No señala nada solo muestra.

Enmarcado en una configuración de su dimensión grotesca, el hombre como marioneta, el hombre partido (por la impotencia de no saber quién es), atenuado por el autosacrificio como forma de encontrarse y subsidiariamente construir el Hombre Nuevo.

Así el Cajero de la obra *De la mañana a la medianoche* de Kayser que terminará muriendo con sus brazos en cruz en un gemido final, como el personaje de la obra de Toller *El hombre y la masa* que en la imposibilidad de llegar al absoluto le queda solo la salida del suicidio, pasando por el Sr. Cero de la obra *La máquina de sumar* que debe morir para resucitar en el contexto ideal y terminando en el personaje Yank del *Mono velludo* de O'Neill que se inmolará buscando su sentido de ser, viven un mismo destino: su desaparición como hecho dramático a partir de una exteriorización, una manifestación del sentido profundo o de los elementos ocultos como diría Pavis un "movimiento del interior al exterior" que terminará por destruirlos en función de una nueva realidad.

En todos los casos, como expresa Silvia García, la organización narrativa de la historia se resuelve no en términos hegelianos sino por la yuxtaposición de cuadros, configurando un vía crucis. Drama en estaciones donde cada parte corresponde a una etapa del camino del Hombre en dirección a su salvación. Así el hombre expresionista se descontextualiza. Lo que mueve al héroe expresionista, la mayoría de las veces, es menos un ideal de contornos ideológicos que una necesidad, una urgencia que puede ser trágicamente delineada como una voluntad que no pertenece a la esfera de su psicología ni solamente a su inserción social, sí a algo más profundo: un sustrato trágico que se da en el reconocimiento de la necesidad de lo inevitable, en definitiva, del sacrificio como manera de redención.

Si no pudiéramos soñar, nuestras vidas no significarían nada más

George Kaiser

Bibliografía

- Alberès. R.M.: *Bilain litteraire du 20ème siècle*. Paris. Ed. Gallimard.
- Berthold M. : (1974). *Historia Social del Teatro T.2.* . Madrid. Ediciones Guadarrama Punto Omega.
- Castagnino, Raúl:(1981) *Teorías sobre texto dramático y representación teatral* Buenos Aires .Ed. Plus Ultra
- De Micheli, Mario (2006) *Las vanguardias artísticas*,.Madrid Ed. Alianza Editorial, Dubatti, Jorge:(2008) *Poéticas y producción de subjetividad* Buenos Aires. Cartografía Teatral . Atuel.
- García, Silvia: As Trompetas de Jerico.(1997). *Teatro das Vanguardas Históricas*. San Pablo . Brasil Editora Huicitec.
- Innes Christopher:(1992) *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Melchinger, Siefried:(1958) *El teatro en la actualidad*. Buenos Aires Ed. Galatea. Nueva Visión.
- Mignon, Paul Louis:(1973) *Historia del Teatro Contemporáneo*.Madrid Ed. Guadarrama
- Mirlas León:(1961) *O'Neill y el teatro contemporáneo*. Buenos Aires Editorial Sudamericana
- Modern, Rodolfo:(1972) *El expresionismo literario*. Buenos Aires. Ed. Universitaria,
- Monner Sans, José María: (1963) *Introducción al teatro del Siglo XX*. Buenos Aires .Editorial Columba
- Pavis, Patrice:(1990) *Diccionario de Teatro*. Barcelona. Ed. Paidós Comunicación.
- Richter Elise:(1936) *Impresionismo, Expresionismo y gramática*. Buenos Aires. Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Slochower, Harry:(1971) *Ideología y Literatura (entre dos guerras mundiales)*.México. Ed. Era
- Worringer:(1959). *El arte y sus interrogantes*. Buenos Aires. Ed. Nueva Visión.
- Revista *Teatro*. Teatro Municipal San Martín de Buenos Aires. N°18

Notas

1. Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del SXX*, Alianza Editorial, Madrid, 2006
2. O. Pelleretti (comp.), *De Bertold Brecht a Ricardo Monti*
3. Revista Teatro San Martín de Buenos Aires, N° 18, pág 12 *Luces y sombras de una larga parábola.*

ANEXOS



Georg Kaiser



Ernst Toller 1893-1939



Elmer Rice



Charlie Dotti

Cogs: Michele Olmstead and Eric Thompson spin out in *The Adding Machine*.

Ecós lejanos del Futurismo en Uruguay. Claves que aún incomodan¹

Andrea Aquino Suárez

Andrea Aquino Suárez

andrea.aquino1976@gmail.com

Profesora de Literatura egresada en 2002 del IPA, en modalidad semi -libre desde el IFD de Florida. Efectiva (Grado 5) por concurso de oposición y mérito (2004).

Actualmente cursando en la etapa de redacción de Tesis, la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, en Facultad de Humanidades (UDELAR).

Profesora adscriptora desde el año 2005 a la fecha.

Participó como ponente en los congresos (Nacionales e Internacionales) de APLU en 2007, 2012, 2014 y 2016.

También participó como organizadora y ponente en jornadas de actualización y cursos de verano en Ce.R.P. del Centro e IFD de Florida.

Participó como ponente en Ce.R.P. del Norte (2008 y 2009), Liceo Departamental de Durazno (2013) y Cátedra Alicia Goyena (2010 y 2014).

Colaboró en el proyecto que dirige la Dra. Carina Blixen. Transcripción de los manuscritos de Delmira Agustini del Archivo de la Biblioteca Nacional.

Publicaciones: Artículos en Revista *[SIC]* de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. (N° 5 y 9) y en *Tensodiagonal* (N°1)

Participó como ponente en panel de Literatura policial en Simposio LASA, Chile, 2015 y en Congreso Internacional *Chile Transatlántico*, Chile, 2016.

Actualmente se desempeña como docente en Liceo Departamental de Florida, N°1 (IMO), Ce.R.P. del Centro e I.F.D. de Florida.

Resumen

En este trabajo nos proponemos abordar algunas repercusiones en nuestro país, del movimiento vanguardista señalado. Repasaremos algunos de sus principales postulados y cómo las producciones no lograron superar las expectativas generadas por la propuesta teórica de los manifiestos. Para terminar, nos centraremos en un texto del poeta uruguayo Alfredo Mario Ferreiro para señalar aquellos elementos que perduraban del agonizante Futurismo a fines de la década del 20 del siglo pasado y, también, los aspectos que lo superaron.

Palabras clave: Futurismo – Modernolatría – Velocidad – Simultaneidad - Dinamismo

Abstract

In this article we propose to address some of the repercussions of avant-garde movement mentioned in our country. Let us review some of this main postulates and how the productions failed to exceed the expectations generated by the theoretical proposal of the manifold and multifaceted manifiestos. Finally, we will focus on a text of the uruguayan poet, Alfredo Mario Ferreiro.

Key words: Futurism – Modernolatry – Speed – Simultaneity - Dynamism

¡Soltad los frenos!... ¡Qué! ¿no podéis?...
¡Rompedlos!... ¡Pronto!
¡Que el pulso del motor centuple su impulso!
¡Hurra! No más contacto con nuestra tierra inmunda
¡Por fin me aparto de ella y vuelo serenamente
por la escintilante plenitud
de los Astros que tiemblan en su gran lecho azul.

Canción del automóvil,
Filippo Tommaso de Marinetti²

Recuerden que para nosotros, mañana es ahora.

Blanca Rodríguez³

Introducción

En esta convocatoria para reflexionar en torno a las vanguardias europeas y sus repercusiones, a un siglo de las primeras manifestaciones de las mismas, hemos optado por realizar una lectura del impacto que tuvo el Futurismo en nuestro país. A ciento siete años de la publicación del primer *Manifiesto futurista* (París, 1909) en la revista francesa *Le Figaro*, continúa generando resistencia la actitud lúdica frente a ciertos temas, por ejemplo, el tiempo. Continuamos observando que hay dificultad en captar la habilidad discursiva de algunos intelectuales o comunicadores, como veremos más adelante. Hemos optado por jugar también nosotros en la selección de los epígrafes. No habrá llamado la atención la elección del final del texto de Marinetti. De hecho, la *Canción del automóvil* permite visualizar las tres claves del movimiento de Vanguardia: velocidad, simultaneidad y dinamismo. Es la “modernolatría”, la seducción de la máquina y las posibilidades que ella le brinda al hombre, es decir, la extensión de sus capacidades. En la primera década del siglo pasado, el auto de carreras condensaba todo lo señalado. Las aspiraciones a la libertad absoluta de tiempo y espacio se concentran en el automóvil según esta canción. El rugir del motor es el pulso acelerado, la posibilidad latente de superación y, a su vez, el vértigo del riesgo de perder la carrera.

Elegimos también como segundo epígrafe, el saludo de despedida de la periodista Blanca Rodríguez del noticiero de Canal 10, Uruguay. Cuando la conductora (también profesora de Literatura) tomó la responsabilidad del noticiero que durante veintitrés años compartió con el periodista Jorge Traverso, debió (¿?) suplir el conocido saludo de despedida de su compañero. El cambio fue de *Así está el mundo, amigos* por *Hasta mañana. Recuerden que para nosotros, mañana es ahora*. De una referencia adverbial que sintetiza elípticamente todo lo expuesto en cada noticiero se pasa a una proyección a futuro que sugiere, según las interpretaciones

más benévolas, la afirmación de no descansar nunca y trabajar desde ese instante para la próxima edición. Llama la atención el desconcierto con que el público recibió en 2013 este cierre. Las repercusiones fueron dándose en diferentes tonos, yendo desde el enfado directo (y nostálgico frente a la pérdida del latiguillo de Traverso) a la broma, en programas de humor como *Sonríe te estamos grabando* (Canal 12, Uruguay). Tres años después del hecho, Blanca Rodríguez continúa despidiéndose con la misma expresión, inalterable. Suponemos que la actitud de los espectadores respondió al contexto. No recibieron con buenos ojos (quienes criticaron en su momento o dejaron su comentario en las redes sociales) que en un programa que remite a hechos veraces se alteraran “las elementales leyes del sentido común” como advertía Francisco Orcajo Acuña en una observación que hacía acerca del Futurismo y su precursor (1926). Precisamente con respecto a esa alteración, nos parece interesante la observación de una televidente que deja su comentario en el sitio del noticiero en Facebook:

Mis respetos, pero la verdad que nunca lo entendí...para nosotros mañana es ahora...y nosotros los espectadores qué? Seguimos en el ayer? No entiendo perdón... Y cada vez que lo escucho (que de hecho me encanta Blanca en el Noticiero, sus acotaciones siempre acertadas), me esfuerzo más y me rechina eso del mañana es ahora. No, el mañana no es ahora, por eso es mañana...Y si para uds. es ahora, (que supongo lo dicen porque empiezan “ahora” a trabajar en las noticias de mañana)...nosotros estamos en el ayer. Schandy, Rosita. 4 de marzo, 2014.

Evidentemente “rechina” la actitud lúdica con la que la conductora refiere el trabajo del equipo del noticiero. Sabemos que ella lo pronuncia noche a noche al terminar el programa, desconocemos si la expresión le pertenece o el autor es otra persona, tal vez ni siquiera sea importante saberlo. Dicho dato no es relevante para el propósito de este trabajo. Queremos detenernos en dar cuenta de cómo un siglo después del surgimiento de las vanguardias, aún incomodan algunas de las claves que proponían. Cómo aunque ya no existan como tales, algunas de sus propuestas son retomadas, claro que en forma puntual, tangencial o aislada. Algunos de sus excéntricos vuelos de comienzos del siglo pasado (aunque la crítica especializada señale que suenan arcaizantes y anacrónicos), siguen promoviendo debates. Desconcierta el juego de la simultaneidad. ¿Cómo es posible que para algunos “mañana es ahora” y para otros no? Si estuviera en un cuento o en un poema, tal vez sería “perdonable”. Pero no, la perturbación de la línea del tiempo (porque convencionalmente tran-

quiliza pensarlo como una secuencia lineal ordenada) “rechina” en boca de una comunicadora respetable y respetada. En este punto, nos parece pertinente la referencia al recientemente fallecido Tzvetan Todorov cuando en los últimos tiempos reconocía que le interesaba reflexionar en torno a lo que “además es Literatura” y no separar lo que es literario de lo que no.

¡La literatura! ¡La literatura! Pero la literatura, según las épocas, no ha sido siempre concebida según los mismos criterios. Incluso esta noción es relativamente reciente – la “literatura” no existe como tal antes del siglo XIX- y sus fronteras siguen siendo inestables: el diario íntimo de Benjamín Constant no era considerado como “literatura” hasta hace cincuenta años, hoy me parece que están allí las páginas más conmovedoras que haya escrito, ¿por qué deberían aislarse así los géneros? *Adolfo* es literatura, lo retengo, pero descarto *Cécile*, que es una autobiografía, *La Religión*, que es de ciencia, *Les Principes de politique*, que es de política... Pero a través de todos esos textos se despliega un mismo pensamiento y los procedimientos de construcción son interesantes en todos ellos. Estudiar cada tanto un artículo periodístico, ¿por qué no? No todo lo que aparece en la prensa es malo... (Todorov, 2002:98)¹

Marinetti en Uruguay.

Se ha observado que los postulados del manifiesto de Marinetti no eran originales; en realidad, lo original de la propuesta fue cómo sintetizaron y enfatizaron claves de otras propuestas estéticas y, además, cómo la teorización precedió a la realización. El escritor español Guillermo de Torre puntualizó que en el mismo surgimiento del movimiento ya estaba fijada su sentencia puesto que el estar constantemente sujetos a mirar lo que vendrá y desdeñar lo pasado, no permite consolidar un presente más que como fenómeno efímero y volátil. Ahora bien, esas instantáneas fueron una propaganda hiperbólica de sus aspiraciones.

Alguna vez se ha escrito que en el manifiesto fundacional había muy pocas ideas realmente originales y que lo único novedoso era el modo en el que éstas se habían sintetizado. Pero el Futurismo fue un movimiento que basó su originalidad no tanto en sus fuentes e inspiraciones como en sus aspiraciones y modos de producirse. (Lopera Álvarez, s/a: 50)

En veinte años de desarrollo (hacia 1926, cuando Marinetti llega a Uruguay el Futurismo estaba en franca decadencia en Europa) y por medio de unos catorce

manifiestos que abordan las diversas ramas del arte, los integrantes de este movimiento mantuvieron su actitud desafiante. Se promovieron escandalosamente y los ecos del escándalo atravesaron el Atlántico y llegaron al Río de la Plata.

El profesor Pablo Rocca (2003) retoma y observa las apreciaciones de la prensa y la crítica del momento en que Filippo Tommaso de Marinetti llegó a América y, específicamente, a Uruguay (junio de 1926). Las notas recurrentes fueron tensión y expectativa previas, y luego, decepción, desencanto. En primera instancia, lo precedían su carácter y sus vínculos políticos con el Fascismo.

El Uruguay batllista, en pleno apogeo triunfal, no era terreno pródigo para prédicas violentas. El fascismo tenía dificultades graves para penetrar con la firmeza deseada, aunque no le faltara prensa dirigida por un grupúsculo de inmigrantes ni careciera de políticos vernáculos que publicitaran su admiración por Mussolini – como el alto dirigente colorado Julio María Sosa y numerosos blancos herreristas de segunda fila-. Marinetti estaba advertido de esa diferencia nada desdeñable entre el clima político reinante en el pequeño país y la situación que le era más propicia en Brasil y Argentina... (Rocca, 2003:111)

En apenas cuarenta y ocho horas, y a pesar de su esmero en potenciar el vínculo entre su Movimiento y el Uruguay al señalar al poeta francouruguayo Jules Laforgue (Montevideo, 1860-París, 1887) como “un futurista de su época” entre otros, el poeta milanés defraudó. Esperaban una performance escandalosa, una actitud irreverente y como señala Rocca: “La sorpresa fue grande cuando en lugar de verse frente al supuesto incendiario se encontraron con un señor elegante, moderado y gentil” (108). La figura de Laforgue le sirvió estratégicamente para tender puentes entre su agónico movimiento y Uruguay. Marinetti se mostraba tan incomprendido como la poesía del poeta uruguayo. Tal vez, lo que apunta Lisa Block de Behar ilumine esa empatía que el poeta europeo sentía, porque su movimiento, como hemos señalado con anterioridad, desde el principio se mostró desdeñoso de lo estrictamente terrenal y humano. Sus aspiraciones de superhombres veloces, gimnásticos y violentamente superiores fueron el “pum en el ojo” (o “la bofetada y el puñetazo” como dice en otras traducciones del primer Manifiesto del Futurismo, publicado en “Le Fígaro”, en 1909) que se volvió sobre ellos mismos. Recordemos, para no inducir a errores conceptuales, que fue Marinetti quien al pisar tierra uruguaya señaló a la prensa que daría una serie de charlas, conferencias

acerca de su movimiento y del poeta francouruguayo. Es Marinetti quien emparenta a Laforgue con la estética de su movimiento porque ve vínculos notorios a pesar de las distancias cronológicas.

La poesía de Laforgue instituye la extraterritorialidad de un lenguaje que no se radica en ningún lugar, y por eso se resiste a las reducciones explicativas, que contraen o redundan el enigma o razón, el razonamiento, al racionamiento restrictivo de un enclave terreno: “la tierra es terrea terre”, y por eso el poeta, en sus primeros textos, ya había celebrado su desaparición con una *Marcha fúnebre por la muerte de la Tierra* (ST), una ceremonia luctuosa a la que a todos nos participa, desde el principio, desde el epígrafe: “(Tarjeta de participación)”: el entierro de la Tierra, la desaparición de un planeta entre tantos, cuya historia insignificante tampoco le interesa ya que se restará de la columna de las nulidades. Es una reflexión indiferente, nada catastrófica, que anota “para llenar un blanco” - otra nulidad- en la carta que dirige a Charles Henry. Para Laforgue la aparente estabilidad del planeta no avala nada: es parte del subterfugio de su insufrible impasibilidad. (Block de Behar, 1987:31)

Elegancia y belleza con olor a nafta.

El poemario de Alfredo Mario Ferreiro, *El hombre que se comió un autobús*, de 1927 es referencia ineludible de la influencia vanguardista y puntualmente, futurista, en la poesía de los escritores uruguayos de los años 20. No obstante, sería empobrecer el texto la simple asociación con dicho movimiento. Pablo Rocca advierte que Ferreiro debió figurar en la lista de asistentes a las conferencias que dio Marinetti en su fugaz pasaje por Uruguay. Señala que “Resulta evidente la matriz futurista de las ideas y la poesía de Ferreiro y, también, de algunos textos de María Elena Muñoz, E. R. Garet, Juvenal Ortiz Saralegui y Fusco Sansone”... (Rocca, 1997: 23). Alude también, la anécdota donde el vanguardista brasileño Mario de Andrade ignora y subestima el ejemplar que Ferreiro le había enviado con “dedicatoria incluida”.

En el Prólogo (del escritor Gervasio Guillot Muñoz) puede observarse cómo hay una intención deliberada en proponer a Ferreiro como poeta, hombre sensible y consciente de los cambios que se operan en la ciudad. A su vez, el prologuista explicita que no es posible encasillar a una sola estética los textos del poemario.

Alfredo anda por la calle y todo lo repara, lo desintegra y lo ordena según el sistema que él prefiere, como si el mundo que lo rodea fuera una

maquinaria antigualla y dormida que precisara tornillos, bielas y movimientos... (Guillot Muñoz, 1927: 121)

Lo señalado en la cita puede observarse con claridad al comparar algunos textos. Mientras que el primer texto (*Poema sin obstáculos del tránsito ligero*, correspondiente a la sección *Radiador*) es notoriamente futurista desde la temática, el juego fonético pasando por las opciones de puesta en página, otros textos como *Saludo áureo* o *Pocitos* son convencionales desde lo formal y presentan una descripción poetizada de un paisaje.

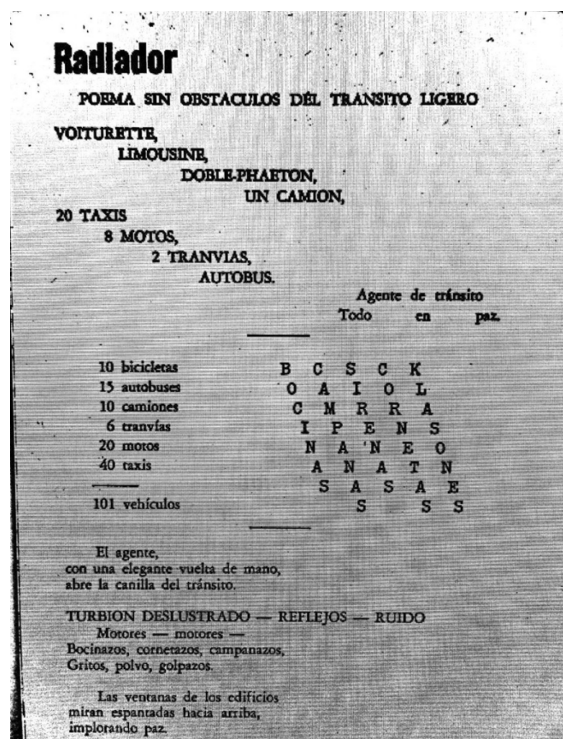
Detengámonos brevemente para finalizar en este primer poema del libro. El yo lírico aquí también observa y describe, pero parece integrarse en ese doble juego de orden y caos urbano. La enumeración de máquinas, la cantidad de ellas y sus efectos sonoros en el ambiente son lo que se destaca. Nótese la actitud lúdica en la disposición de las palabras que corresponden a las sensaciones auditivas; también, la alternancia de mayúsculas y minúsculas, de expresiones literales y números. Horizontalidad, verticalidad. Diagonales. El texto es lingüístico e icónico. Es dibujo de la tipografía de las palabras, un ejercicio de la propuesta marinettiana. A su vez, recuerda a los ideogramas del poeta Guillermo Apollinaire.

La ciudad es el ambiente que se describe, sin embargo, lo que se privilegia de ella es la cantidad de máquinas. El agente de tránsito es la bisagra, de su accionar depende que “la canilla del tránsito” se abra o no. Una vez que autoriza, todo se vuelve ruido. La personificación final de las ventanas de los edificios es sugerente puesto que “miran espantadas hacia arriba”. Abajo todo es dinamismo, máquinas en movimiento haciendo ruido, impidiendo la paz. Al sonido de los motores en marcha se le suman el de las bocinas porque aún la ciudad no está preparada para tanto movimiento. La velocidad, la aceleración que implica la máquina perturba hasta a las edificaciones. Un sugerente estado de cuentas del turbión. Una tromba infernal con olor a nafta. Como en la *Divina Comedia* de Dante, lo bello es el modo en el que se describe ese caos, ese infierno.

Este poema y *Tren en marcha* son los textos con marcada influencia del, en ese entonces, agónico Futurismo. Pero como hemos señalado, la crítica de entonces y la posterior coinciden en señalar que el poemario de Ferreiro no se agota en esa herencia futurista.

En síntesis, hemos visto cómo la influencia del movimiento futurista, nacido en Europa, llegó a nuestro país y dejó huellas. Algunas, fuertes marcas en escritores contemporáneos y coetáneos de Marinetti, como el caso del poeta uruguayo referido; otras, ecos lejanos, apenas perceptibles como un giro, una actitud juguetona frente a conceptos y nociones que parecen ina-

movibles. Para quienes se empecinan en fijar espacios estancos, desde el superado futurismo: “pum en el ojo” sería la respuesta futurista del pasado.



Bibliografía

- Álvarez Lopera, José (s/a). *Futurismo. Descubrir las Vanguardias*. N°3. Universidad Complutense de Madrid. Impreso
- Block de Behar, Lisa (1987). *Jules Laforgue o las metáforas del desplazamiento*. En Homenaje a Jules Laforgue. Ministerio de Educación y Cultura. Con motivo del centenario de la muerte del poeta y la visita del presidente François Mitterrand. Montevideo. Impreso
- de Torre, Guillermo (1965) . *Historia de las literaturas de Vanguardia*. Visor Libros. Primera ed. Madrid,. Biblioteca Filológica Hispana/57. Herederos de G. de Torre y Visor Libros. Madrid, 2001. Impreso
- Ferreiro, Alfredo Mario (1927). *El hombre que se comió un autobús. (Poemas con olor a nafta)*. Ed. Cruz del Sur, Montevideo. Impreso. Digitalizado en: http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/alfredomario_ferreiro/textos/bibliografia/elhombreque.pdf
- Portevin, Catherine (2002) . Entrevista a Tzvetan Todorov. En *Deberes y delicias. Una vida entre fronteras*. F.C.E., México. Impreso
- Raviolo, Heber / Rocca, Pablo (1997). *Historia de la Literatura uruguaya contemporánea*. Tomo II: Una literatura en movimiento (Poesía, Teatro y otros géneros). Cap. 1. Pablo Rocca. *Las rupturas del discurso poético. (De la vanguardia y sus cuestionamientos, 1920-1940)*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo. Impreso
- Rocca, Pablo (2003). *Marinetti en Montevideo. Idas y vueltas de la vanguardia*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, N° 631. Impreso

Notas

1. El hecho es que pocas décadas después del primer manifiesto futurista, el ambiente hiperbólico – entre la apología desmesurada y la diatriba burlesca – con que fue acogido el futurismo se trocó en una indiferencia también excesiva. Más aún: el futurismo y todo lo que representaba ha llegado a resonar en la segunda mitad del siglo [XX] como su antítesis; suena a pasadismo... (de Torre, 2001: 110)
2. (Alejandría, 1876- Bellagio, 1944). Poeta, escritor y abogado, vive en París el postrer Simbolismo e introduce en Italia las últimas formas literarias. En 1909 lanza el *Manifiesto Futurista* y desarrolla una gran actividad en toda Europa con exposiciones, conferencias y publicaciones. Ordena el Futurismo como un movimiento pluridisciplinar para pintores, poetas, músicos, fotógrafos y arquitectos. Tras romper decididamente con el pasado, es el gran teórico de la poética del dinamismo y la energía. Su creatividad no cesa de manifestarse: artes, gráficas, literatura, pintura... En 1922, con el fascismo en el poder, trata de pactar con el nuevo régimen [y] erigirse en el dictador artístico del momento. Sin embargo, el fascismo prefiere apoyar al reaccionarismo de los pintores del grupo *Novecento*, que serán los intérpretes de la monumental solemnidad que oficialmente se favorece. Esta frustración de su fundador decide el inexorable declive del Futurismo, del que había sido su más acabado arquetipo. (Álvarez Lopera, s/a: 70-71)
3. (Montevideo, 13 de abril de 1959), es una docente de Literatura, escritora, empresaria y periodista de Subrayado, informativo central de Canal 10 (Uruguay), que desde 1990 hasta 2013 condujo junto a Jorge Traverso. Luego de que el 22 de febrero de ese mismo año, Jorge Traverso abandonara la edición central de Subrayado luego de 23 años ininterrumpidos, Blanca quedó solitaria al frente del noticiero. Realizó varios programas en televisión y radio, y escribió libros basados en investigaciones y entrevistas propias. Publicaciones: *Confidencias* (1998), ed. Cal y canto. *Mujeres uruguayas* (1999), ed. Alfaguara. *El correo del general* (2004), ed. Aguilar. *Ministras* (2010), ed. Aguilar. Wikipedia.org- Última actualización, 7 de diciembre de 2016. Consulta 7 de febrero, 2017.
4. Responde Todorov a la cuestión de abrir el currículum escolar, incluyendo textos “no literarios”.

El Expresionismo: entre su pasado y su presente

José Ignacio Cattini

Resumen

En el Expresionismo convergen el Gótico medieval, el Barroco, el Romanticismo y el Decadentismo decimonónico. El punto de unión de estos movimientos junto a la sangre innata de esta vanguardia, dan como resultado una actitud salvaje y mística, una estética violenta y excéntrica, y una filosofía de la desilusión. Proponemos como objetivo pensar el Expresionismo a través de algunos de sus principales artistas, pero fundamentalmente desde una mirada diacrónica, pues como ya hemos hecho alusión, consideramos que esta vanguardia es el punto de eclosión y de máxima expresión –valga la palabra- de lo que épocas y movimientos ya habían esbozado en el pasado. Para ello, tomaremos como corpus principal, algunos poemas de Georg Trakl (1887-1914), y tres textos de Franz Kafka (1883-1924), e iremos analizando de forma comparativa con otras obras artísticas pertenecientes a épocas diversas y también al propio Expresionismo.

Palabras clave: Deformación – Guerra – Descomposición - Colores - Deshumanización

Abstract

In Expressionism converge medieval Gothic, Baroque, Romanticism and Decadentism of the nineteenth century. The point of union of these movements with the innate blood of this vanguard, result in a wild and mystical attitude, a violent and eccentric aesthetic, and a philosophy of the desillusion. We purpose to think Expressionism through some of its main artists, but mainly from a diachronic perspective, because as we have already mentioned, we consider that this avant-garde is the point of emergence and maximum expression -value the word- of what Times and movements had already sketched in the past.

For this, we will take as main corpus, some poems by Georg Trakl (1887-1914), and three texts by Franz Kafka (1883-1924), and we will analyze in a comparative way with other artistic works belonging to different epochs and also to Expressionism itself .

Key words: Deformation – War – Decomposition – Colours – Dehumanization

José Ignacio Cattini
icattini@hotmail.com

Profesor de Literatura, egresado del IPA.

Trabaja actualmente en liceos públicos y privados de Montevideo y Canelones.

Ha participado en varios seminarios organizados en el IPA.

Desde el 2011 colabora en Revista Sinfónica en los espacios dedicados a la ópera.

Ha realizado charlas para las óperas “Aida”, “La bohème”, y “Carmen” en el Auditorio del Sodre “Adela Reta”.

La palabra literaria no es un punto,
sino un cruce de superficies textuales,
un diálogo de varias escrituras:
del escritor, del destinatario (o del personaje),
del contexto cultural anterior o actual.
(Kristeva, 1978)

Siempre hemos apoyado una visión dialéctica de la historia, y por ello estamos convencidos de que el cambio de una cultura a otra surge de la oposición de ideas epocales y por lo tanto, también estéticas. Tanto la historia de las ideas estéticas, como el origen y la decadencia de una época se relacionan con lo histórico e indefectiblemente con la cultura.

La historia habla de etapas y de épocas diferentes, sin embargo, creemos que ella puede dividirse en dos grandes estados: uno, de estabilidad, y el otro, de inestabilidad. Existen épocas de orden, de búsqueda de equilibrio, de razón sustantiva, por un lado, y épocas de desorden, de cambios, de inestabilidad emocional, de ímpetu y frenesí, por otro. Desde la dialéctica, podríamos afirmar que el Renacimiento es la antítesis de la Edad Media; y así ocurrió luego entre Renacimiento y Barroco, entre Neoclasicismo y Romanticismo.

Al llegar al siglo XX aparecen las vanguardias. Son la contracara a todo el arte anterior, al arte mimético. Son el espejo de la Modernidad, tal como la entiende Calinescu en *Cinco caras de la Modernidad* (1991), y por tanto, son la antítesis de la estética tradicional de occidente.

A veces se cree que las vanguardias fueron la revolución inédita del arte, que ellas fueron las pioneras en todo el hecho artístico, una especie de sabotaje al arte burgués.

De hecho, no podemos negar que a partir de ellas, todo fue distinto, y que el concepto de arte cambió notoriamente. Pero sería un gran error pensar que las vanguardias crearon todo, porque bastaría solo con pensar en algunas pinturas románticas o en la poesía de Mallarmé, de Rimbaud o del mismísimo Lautréaumont, para entender que no todo fue inventado por las vanguardias.

Queremos entonces, tomar como vanguardia al Expresionismo, y hacer una suerte de rastreo por el tiempo, para apreciar cómo determinadas ideas ya existentes, fueron retomadas por dicha vanguardia.

El Expresionismo como tal, se desarrolló entre 1910 y 1920 (estrictamente finaliza en 1927) y tuvo su clímax en 1918. Es quizás la vanguardia más directamente vinculada con la guerra, porque surgió allí, en Alemania, en una situación de máxima angustia y de enorme rigor político; es por esto que Guillermo de Torre dice que el Expresionismo “cristaliza un estado del espíritu”. Tal realidad histórica provoca una desilusión

con el paradigma positivista, lo cual lleva a que esta vanguardia sea anti-positivista, y se transforme en el lado opuesto del Impresionismo reinante. En relación a esto, de Torre cita al historiador Albert Soergel, quien afirma: “lo que fue expresión desde fuera se cambia en expresión desde dentro: aquello que fue reproducción del natural es ahora liberación de una tensión espiritual.” (de Torre, 1974: 191)

El Expresionismo está definido por la guerra, por su anti-positivismo, pero también por una serie de palabras que lo definen, tales como salvaje, exagerado, deformado, instintivo y primitivo, y emotivo, entre otras. Ahora bien, si miramos hacia atrás en el tiempo, encontraremos que el Gótico, el Barroco, el Romanticismo, y el Decadentismo poseen ideas bastante similares al Expresionismo. Siguiendo el razonamiento del que hablábamos al principio del trabajo, diríamos que todos ellos pertenecen al lado antitético del orden y del equilibrio, porque buscan ir más allá de lo visible, con cierta tendencia hacia lo místico y sobre todo, hacia lo salvaje, y entendiendo lo grotesco como el camino hacia la verdad. Pero no solo eso, sino que además, cada uno de ellos se origina en una situación de “caos”, ya sea por una crisis espiritual, histórica, económica y/o política. La diferencia sustancial radica en que esta vanguardia nace en el marco de un total abatimiento de la humanidad.

Es el Expresionismo quien lleva al límite las ideas de sus predecesores, y es así entonces, que su angustia existencial genera un deseo de no pertenecer a la sociedad, de evadirse, y al mismo tiempo de modificarla y deformarla. El Expresionismo “levanta su bandera en defensa del hombre fuera de la historia, del hombre que no quiso reingresar en aquella sociedad incapaz de mantener ninguna de sus promesas” (de Torre, 1974: 185). Valga como ilustración de esta idea las palabras de Hermann Bahr en un ensayo de 1916: “...el Expresionismo le vuelve a abrir la boca al hombre. Demasiado ha escuchado el hombre en silencio: ahora quiere que el espíritu responda.” (de Micheli, 1999: 68), y también las de Ludwig Rubiner: “El escritor no merece tal nombre si no siente en sí la responsabilidad de destruir el mundo actual” (de Torre, 1974: 198).

Ahora que hemos conceptualizado brevemente dicha vanguardia, proponemos como objetivo pensar el Expresionismo a través de algunos de sus principales artistas, pero fundamentalmente desde una mirada diacrónica, pues como ya hemos hecho alusión, consideramos que esta vanguardia es el punto de eclosión y de máxima expresión –valga la palabra– de lo que épocas y movimientos ya habían esbozado en el pasado.

Para ello, tomaremos como corpus principal, algunos poemas de Georg Trakl (1887-1914)¹, y tres textos de Franz Kafka (1883-1924), e iremos analizando de forma comparativa con otras obras artísticas pertene-

cientes a épocas diversas y también al propio Expresionismo.

Guillermo de Torre es quien afirma que el Expresionismo retoma las características del Gótico y del Barroco, y de Micheli es quien llegando a una justa precisión aclara que esta vanguardia reúne ambos estilos¹, pero “el ansia mística del gótico se apesadumbra y la contorsionada complejidad del Barroco se alarga, apunta al cielo” (de Torre, 1974: 188). Como sabemos, el estilo Gótico surgió hacia los siglos XII y XIII d. C, y desde el primer momento tuvo esa característica mística, pero al mismo tiempo una gran materialización terrenal. Frente al Románico rústico, macizo, y símbolo del poder clerical, el gótico es puro trabajo de un artista, lleno de excentricidades -para su época-, y cargado de símbolos emocionales (desde la luz que entra por los vitrales de una Iglesia hasta los arcos ojivales de un castillo).

El Expresionismo vio en esas manifestaciones emocionales los perfectos canales para mostrar sus ideas. En *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene (1873-1938), apreciamos decorados llenos de perspectivas angulosas, y que se traducen en auténticos paisajes emocionales, ya sean abiertos pero estrechos (calles de la ciudad), o cerrados y al límite de la claustrofobia (gabinete del doctor), y acompañado de una música atonal e inquietante (antesala de lo que será el cine de horror). Si nos acercamos a la actualidad, podemos encontrar en el cine de Tim Burton (1958), varias semejanzas: piénsese por ejemplo, en su primer trabajo *Vincent* (1982), en donde el director, recurre también a lo anguloso, y al contraste entre luz y forma, concretamente, el manejo de la sombra del personaje.

También las pinturas de Ernst L. Kirchner (1880-1938), típicamente expresionistas, manejan colores intensos que apuntan hacia lo oscuro, y que producen paisajes tensos y misteriosos. Para ilustrar, recuérdese pinturas como *Der Rote Turm in Halle* (1915), *Rotes Elisabeth-Ufer* (1912), *Alpauftrieb* (fecha desconocida). Es interesante detenerse en esta última pintura, porque en ella se pinta una colina oscura, rodeada de bruma, y es este, uno de los paisajes propios de esta vanguardia. El inicio de *El castillo* (1926) de Kafka comienza así:

Era ya entrada la noche cuando llegó K. El pueblo estaba sumergido en la nieve. De la colina del castillo no se veía nada; estaba envuelta en niebla y oscuridad; ni el más débil resplandor indicaba que allí estuviera el gran castillo.

La colina y la niebla siempre que aparecen funcionan como expresión de lo desconocido, lo misterioso, lo extraño y lo inquietante, de alguna manera implica lo lejano, lo prohibido, y para acceder a tal lugar, pro-

bablemente se exija algo. Por otro lado, si visualizamos la narración u observamos la pintura de Kirchner, nos encontraremos con una forma en punta, propio del gótico. Esta imagen también puede observarse en el primer fotograma que aparece cuando Francis comienza a narrar su historia en *El gabinete...*, recordada en la alta y oscura colina de *Edward Scissorhands* (1990) de Burton.

La imagen de la colina y del castillo, nos lleva también al Romanticismo, que dio origen hacia fines del siglo XVIII a la novela gótica. Este movimiento es el primero en retomar al gótico, y no solamente porque eligió la arquitectura gótica como escenario de sus narraciones, sino también por conceptualizar el concepto de lo gótico. Cuando Horace Walpole (1717-1797) titula a su obra *El castillo de Otranto. Una historia gótica* (1764) buscaba impresionar al público, ya que hasta ese entonces, decir “gótico” tenía una carga negativa, se usaba para denigrar objetos, personas y actitudes consideradas bárbaras, grotescas, primitivas, de mal gusto y salvajes. Como vemos, características afines al Expresionismo.

La famosa novela *Drácula* (1897) de Bram Stoker (1847-1912), toma el mito del vampiro y su castillo en Transilvania. La llegada de Jonathan Harker al castillo, supone una larga odisea, y mantiene las mismas imágenes comentadas:

Al comenzar a caer la noche se sintió mucho frío, y el creciente crepúsculo pareció fundirse en una oscura neblina la lobreguez de los árboles, robles, hayas y pinos, aunque en los valles que corrían profundamente a través de las espuelas de las colinas, a medida que ascendíamos a través del pasaje, se destacaban contra el fondo de la tardía nieve los oscuros abetos (...). En ciertas ocasiones las colinas eran tan empinadas que, a pesar de la prisa de nuestro conductor, los caballos sólo podían ir despacio.

En 1922, Friedrich Murnau (1888-1931) estrena su película *Nosferatu*, basada en la tradición romántica y gótica del vampiro, pero otorgándole a su criatura, características expresionistas, tales como la deformación y desproporción del cuerpo, y eliminando la cuestión sexual de Stoker, y transformándola en una historia más terrorífica.

Pero el Expresionismo además de recurrir al gótico, también tiene algo del Barroco.

Pensar en Barroco es pensar en lo recargado y opulento, pero sobre todo, es pensar en el concepto de los contrastes. Cuando leemos un poema de Quevedo, o cuando miramos una pintura de Rembrandt o de Caravaggio nos encontramos con un mundo de contrastes,

de opuestos. El mayor contraste proviene de la plástica, y es el que se da entre luz y oscuridad; es esto lo que usa el Expresionismo en cualquiera de las artes.

Decíamos que en *El gabinete del Dr. Caligari* predomina la atmósfera tensa, y esto es debido a la escenografía, pero también al manejo de la luz. Es inevitable no pensar en los personajes, sobre todo en Cesare que guarda un estrecho vínculo con los personajes de Burton, sobre todo, con Edward. Sus características físicas están delimitadas por el blanco y el negro, sus rostros son pálidos y sus ojos están especialmente remarcados con negro, que le dan una presencia extraña, y al mismo momento, una expresión entre viva e inerte. En esto radica parte del pensamiento expresionista: nada está totalmente muerto, ni nada está totalmente vivo, se encuentra en un proceso, que generalmente acaba en tragedia, en la muerte.

En la película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang (1890-1976), el contraste se transforma en oposición, concretamente dos mundos opuestos: la ciudad (el mundo exterior), y el mundo subterráneo (el mundo interno). Mientras en el primero de los mundos predomina la luz, en el otro, predomina la oscuridad. Es fascinante cómo esta oposición se estrecha aún más, cuando advertimos que en la ciudad, los hombres practican el atletismo como metáfora de libertad, y en el mundo de la máquina, los obreros realizan una marcha lenta como idea de cansancio, y metáfora de opresión.

La literatura expresionista también ha abordado esta idea de contrastes entre luz y oscuridad. Tomemos como ejemplo el poema *En invierno* de G. Trakl. En la primera estrofa, el yo lírico expresa:

Un silencio habita en la negra fronda.
Reflejos de lumbre escapan de las chozas.
A ratos tintinea muy lejano un trineo
mientras la luna gris asciende lentamente.

Trakl logra el contraste entre el color negro (presagio de muerte en el contexto de este poema) y los “reflejos de lumbre”. Pero el contraste no solo es visual, sino también auditivo, en tanto contrasta el silencio (pertenece al mismo campo semántico del color negro), y el tintineo del trineo. Lo fundamental es que entre la luz y la oscuridad, entre el silencio y el tintineo, termina predominando lo oscuro y lo silencioso, porque la lumbre y el tintineo son esporádicos, mientras que lo primero permanece todo el tiempo. No es extraño que sea así, pues la muerte es el desenlace del poema (“En los linderos, se desangra manso un venado, / y los cuervos chapotean en el charco de sangre.”).

A Trakl se le ha llamado el poeta de la muerte, de hecho Aldo Pellegrini explica:

Otros lo han llamado el poeta de la decadencia del mundo occidental (...) porque no hay duda de que esa fue idea dominante en Trakl, y se refleja en su obra, que en ese sentido se muestra como una poesía crepuscular de la desintegración del mundo. (Pellegrini, 2009: 12)

Este concepto de “poesía crepuscular de la desintegración”, queda muy claro en el oxímoron “luna gris” de este poema, ya que la luna es blanca, pero aquí aparece de color gris, que para el autor tiene una connotación negativa. Todo se desintegra y como dice el mismo Pellegrini no hay Dios que vigile, cuide e impida que suceda algo malo, por ello en el mismo poema el yo lírico expresa “Hay un tremendo cielo solitario.”, pues no hay nada, todo está sin protección, en plena soledad. Agreguemos para cerrar esta parte, que en la expresión “luna gris” converge el contraste ya planteado.

La poesía de Trakl está llena de símbolos, y dos de ellos son el venado o ciervo, y el cuervo. Si el venado simboliza lo natural, la vida, el cuervo es símbolo de muerte, de descomposición. El artista vive a través de la expresión de sus emociones un mundo propio, y a la vez un mundo colectivo, es decir, crea el mundo desde su espíritu, pero al mismo tiempo, recrea cómo es el mundo de los hombres, nuestro mundo. En este sentido, de Micheli dice: “El artista expresionista transfigura, así, todo el espacio. Él no mira: ve; no cuenta: vive; no reproduce: recrea; no encuentra: busca.” (de Micheli, 1999: 80).

La imagen del cuervo aparece en varios poemas, pero tomemos el que lleva el nombre *Los cuervos*:

Al oscuro rincón se lanzan los cuervos
con áspero graznido al mediodía.
Sus sombras pasan rozando a la cierva,
y a veces se los ve en torva holganza.

En esta primera estrofa, el cuervo aparece como un elemento oscuro y dañino. Se destacan dos características: en primer lugar, se hace referencia al graznido que de por sí, es un sonido disonante y agudo, pero a ello se suma el adjetivo “áspero” que le aporta un lado terrorífico y aún más peligroso; y en segundo lugar, su actitud depredadora y violenta, pero no como un tigre, sino como ave carroñera.

Esta parte oscura de la vida, esta idea de que el mal está acechando pero aún no ha atacado, genera las ideas de incertidumbre y de violencia. En este sentido, nos recuerda al Barroco, sobre todo por el tema de la violencia, y por la ambigüedad y lo inestable del mundo. Basta recordar a *Lazarillo de Tormes* o a las pinturas

de Caravaggio (piénsese en *La decapitación del Bautista* o en *Judit cortando la cabeza de Holofernes*) donde la violencia es el motor, pero además es la violencia imprevisible, la violencia que actúa cuando el otro está indefenso (característico del animal devorador de carroña).

En relación a la ambigüedad, a la falta de certezas de este mundo, al desconocimiento sobre si acontecerá una cosa o la otra, Aldo Pellegrini afirma: “En realidad todas las cosas viven en un estado intermedio entre el ser y el no ser. El fenómeno de la incertidumbre agrega a la evidencia de un mundo corrompido, la sensación de que además es falso e inconsistente.”. En un mundo donde prima la guerra, y en el que las cosas pueden dejar de existir de un momento para otro, ¿qué certezas se brindan para construir y vivir en él?

Este planteo sobre el estado intermedio de las cosas, es lo mismo que dijimos en torno a los personajes de Cesare y Edward, cuando hablamos de esa mezcla entre lo vivo y lo inanimado.

Pero no solo Trakl elige a un ave carroñera para mostrar la violencia y la decadencia, también Kafka elige a un buitre como personaje del cuento que lleva su nombre. A continuación transcribimos el inicio de este cuento breve:

Érase un buitre que me picoteaba los pies. Ya había desgarrado los zapatos y las medias y ahora me picoteaba los pies. Siempre tiraba un picotazo, volaba en círculos inquietos alrededor y luego proseguía la obra.

Pasó un señor, nos miró un rato y me preguntó por qué toleraba yo al buitre.

-Estoy indefenso -le dije- vino y empezó a picotearme, yo lo quise espantar y hasta pensé torcerle el pescuezo, pero estos animales son muy fuertes y quería saltarme a la cara. Preferí sacrificar los pies: ahora están casi hechos pedazos.

En el fragmento queda claro lo que decíamos en relación a la violencia y sobre todo, a la carencia de defensa. De igual manera, podríamos preguntarnos por qué este hombre no huye, no intenta escapar del ataque del buitre, y evidentemente, esto se podría responder a través de lo simbólico. A este hombre lo que le falta es la posibilidad de cambiar la realidad, de modificarla, se ha resignado ante su situación, sencillamente no puede escapar. Se trata de una situación similar a la de Gregor Samsa en *La metamorfosis* (1915) que al principio no puede levantarse de su cama hasta conseguirlo con mucho esfuerzo. En ambos textos aparece el concepto de alienación.

Por otro lado, siguiendo la enorme crítica que hace Kafka del sistema político, el buitre es análogo al castillo de la novela homónima, es decir es la metáfora de la

burocracia, es el freno ante la iniciativa, es lo oscuro e indescifrable que coarta sus intenciones.

Como conclusión, podríamos aducir que la violencia que retrata el Expresionismo en algunas obras, es una violencia física que se traduce en simbólica; es decir, literalmente la violencia es presentada como física, pero en realidad, apunta hacia un sentido simbólico, ya sea a través de la alienación que aparece en Kafka o de la injusticia y locura del mundo que plantea Trakl.

La necesidad de mostrar esta violencia, esta locura del mundo, pero siempre a través de cómo lo vive el autor internamente, forma parte de la actitud expresionista. El artista expresionista no habla, grita todo lo que siente su yo ante la realidad hostil. En este sentido si hablamos de gritos, necesariamente debemos referirnos a una de las pinturas más famosas de la historia del arte: *El grito* (1893) de Edward Munch (1863-1944). Lo curioso es que cada vez que hablamos de Expresionismo solemos mencionar a Munch como ejemplo, sin embargo, este pintor así como también Van Gogh y Gauguin, son más bien postimpresionistas; ahora bien, no hay duda, que con *El grito*, Munch dio inicio al Expresionismo.

Además de manejar los colores con una técnica muy expresionista (uso de grandes pinceladas, generar una atmósfera salvaje y muy personal, por ejemplo), esta pintura se caracteriza por la deshumanización del personaje central, es decir, no queda claro si es un hombre o una mujer; pero no hay duda que se recurre a lo feo para retratar a esta figura. Esta estética de lo feo, que aparece en muchas obras artísticas del Expresionismo, se remonta al Romanticismo.

Tiene su origen principalmente en Víctor Hugo (1802-1885) y su teoría de los contrarios (recuérdese por ejemplo, el prefacio de *Cromwell*, *Notre-dame de París*, *Le roi s'amuse*), que da paso a la estética moderna. Lo feo se advierte en una variedad de obras de diversa índole, ya sea en la música a través de la *Symphonie fantastique* (poema sinfónico de 1830 de Hécctor Berlioz), o en la pintura, mediante la labor de Francisco de Goya. Entre las llamadas pinturas negras del pintor, se destacan dos: *Saturno devorando a sus hijos* (1823) y *Dos viejos comiendo sopa* (1820-23); mientras en la primera predomina lo feo en relación a lo salvaje, a lo instintivo y a lo bestial, en la segunda aparece lo feo junto a la pérdida de humanidad, al igual que ocurre en *El grito*.

Esta estética que es el santo y seña de lo moderno diría Federico Vercellone en *Estética del siglo XIX* (2004), avanza en el tiempo, y se cristaliza con el Decadentismo de fines del siglo XIX. Uno de los grandes exponentes fue Charles Baudelaire (1821-1867), quien en su famoso poemario *Les fleurs du mal* (1857) hizo una verdadera apología a lo feo o como dice María Negroni en su trabajo *Museo negro* (1999), un culto a la “belleza

manchada”. Citemos por ejemplo una estrofa de *Una carroña*:

Zumbaban las moscas sobre el vientre podrido,
del que a veces salían en negro batallón
mil larvas que fluían como un líquido espeso
por aquellos harapos que se antojaban vivos.

Con este poema asistimos a lo cotidiano, pero desde una perspectiva repugnante y asquerosa, ya que para que visualicemos la carroña, el poeta usa una serie de sustantivos (moscas, larvas, harapos, inmundicia) y adjetivos (podrido, espeso), inusuales en la poesía anterior, y que afirman la finitud de la vida a través de la descomposición. Hugo Friedrich explica este tipo de belleza citando al mismo Baudelaire: “La nueva belleza, que puede coincidir con lo feo, adquiere su inquietud mediante la incorporación de lo trivial, que deforma hasta convertirlo en algo extraño, y mediante la unión de lo pavoroso con lo demente...” (Friedrich, 1974: 59).

Baudelaire fue verdaderamente un precursor de las vanguardias, porque para él, el arte, particularmente la poesía, debía desagradar al público, debía generar un shock, es decir “épater le bourgeois”. Esta premisa es el móvil de la mayoría de las vanguardias, y que tendrá su punto máximo en el Dadaísmo. Friedrich afirma:

Baudelaire tenía todavía esta clase de principios: habla del “aristocrático placer de desagradar”, llama a *Les fleurs du mal* “apasionada afición a la oposición” y “producto del odio”, celebra que la poesía provoque un “ataque de nervios”, y se jacta de irritar al lector y de que este no le comprenda. (Friedrich, 1974: 60).

No es extraño entonces que Adorno en *Teoría estética* (1971) al referirse al arte del siglo XX, y especialmente a las vanguardias, diga que se trata de un arte de la irritación.

En su poesía, Trakl también evidencia este gusto por lo excéntrico, por lo raro. En el poema *Los malditos* encontramos una gran cantidad de elementos propios de la literatura decadente, de hecho curiosamente el poema pareciera hacer alusión al grupo de “poeta malditos” (Baudelaire, Rimbaud y Verlaine). En el texto lo decadente aparece a través de imágenes difusas, insólitas, un tanto irracionales que recuerdan a Rimbaud, y sobre todo al Surrealismo:

Un nido de serpientes de color escarlata
se encrespa perezoso en su convulso vientre.
Los brazos sueltan algo fenecido
que circunda la tristeza de una alfombra.

Aldo Pellegrini considera a Trakl como un presurrealista, y aduce en relación a esto: “Así ese mundo tan

lleno de descripción de cosas reales es en realidad un mundo de pesadilla. Nadie ha descrito con tanta aproximación la realidad y al mismo tiempo su carácter fantasmal.” (Pellegrini, 2009: 26)

Se aprecia lo decadente, en la presencia de un personaje de la calle, especialmente la imagen de la prostituta (Trakl se refiere a Sonia, una prostituta que conoció y que él bautizó así, por evocarle a la Sonia de *Crimen y Castigo* de Dostoievsky); también el uso de la sinestesia como figura retórica hace gala en este poema (*En la oscuridad de los castaños ríe lo rojo*). La adhesión a la estética de lo feo, característico del Decadentismo, se observa en la siguiente estrofa:

(...) La húmeda frente se inclina helada y pálida
sobre inmundicia, donde revuelven las ratas
salpicadas por la tibia luz escarlata de los astros.
En el jardín caen blandamente manzanas con
ruido sordo.

Nuevamente, Trakl toma un animal propio de la podredumbre, de lo que se encuentra en descomposición, en este caso, la rata. Citemos parte del poema *Las ratas* en donde continúa con lo feo, y maneja los sonidos como forma de crear la atmósfera espectral y decadente (el total silencio se rompe con el sigiloso caminar y el chillido de las ratas que esperan con ansias devorar el mundo):

(...) Un silencio mora en las ventanas vacías,
cuando emergen sigilosamente las ratas

y silbando corren de un lado a otro
y arrastran tras ellas un vaho asqueroso
procedente del interior de la letrina
que un rayo lunar estremece espectralmente.

Y chillan de codicia como si estuvieran locas
e irrumpen en la casa y los graneros (...)

Lo feo en el Expresionismo está plasmado principalmente a través de la deformación de la realidad (como se visualiza en la pintura de Munch), y por medio del manejo de los colores que producen un mundo propio, distinto al de los demás, y por lo tanto, con una cierta aura irreal. Mario de Micheli explica que “se trataba de hacer presión sobre la realidad para que de ella manase su latente secreto. En este hacer presión está el origen típico de la deformación expresionista.” (de Micheli, 1999: 82).

El mundo expresionista es un mundo lleno de confusiones, de caos, de latentes emociones, de símbolos universales, pero sobre todo, individuales. Es un ver-

dadero crisol de mezclas y contrastes, de fragmentos y no de unidades. Aldo Pellegrini dice que en la poesía de Trakl “confluyen imágenes sin relación aparente entre sí (...) para formar un ensamblado de elementos dispares, al que los críticos alemanes designan con el nombre de poema en mosaico” (Pellegrini, 2009: 14). Para entender veamos un fragmento del poema en prosa *Conversión del mal*:

Otoño: negros pasos en el linde del bosque; instantes de mudo aniquilamiento; bajo el árbol desnudo vela la frente del leproso (...) Entre los avellanos, el verde cazador destripa un ciervo. Humean sus manos con sangre, mientras la sombra del animal gime en el follaje por sobre los ojos del hombre, pardo y silencioso; el bosque. (...) Del estanque estrellado saca el pescador un gran pez negro, el rostro rebosante de crueldad y locura. (...)

En este pasaje se da una sucesión de imágenes, pequeños instantes que parecieran no tener relación, no obstante, el punto de conexión se encuentra en la expresión que cierra este fragmento: “...el rostro rebosante de crueldad y locura.”. Todo es muerte, porque el mundo es irracionalidad y crueldad. No nos debe extrañar que el poema sea una sucesión de piezas, si el mundo no es otra cosa que pedazos. El pintor Kandinsky, quien llevó al Expresionismo hacia lo abstracto, dijo en algún momento: “Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos”, o sea si el mundo está roto, es imposible no enfrentarnos ante un arte hecho pedazos.

Trakl construye ese “mundo” a través de símbolos que son recurrentes en toda su obra poética. El poema comienza con “Otoño” y luego le sigue una suerte de definición de lo que para él es el otoño: “negros pasos en el linde del bosque; instantes de mudo aniquilamiento; bajo el árbol desnudo vela la frente del leproso.”. La presencia del color negro en su poesía siempre simboliza la muerte y la destrucción, y a veces –como en este caso- aparece junto al bosque, que se asocia a lo oscuro, al silencio, a lo violento y a la sensación de espanto. Dos imágenes completan la idea: “mudo aniquilamiento” y “bajo el árbol desnudo vela la frente del leproso”. La primera imagen, afirma el concepto de muerte, pero agrega la noción de la muerte en soledad, en silencio, de hecho el silencio es en general el último personaje que aparece en la poesía del autor, es quien lo devora todo. La segunda imagen, hace referencia a la desprotección, a la falta de defensa (“árbol desnudo”) tema del que ya hemos hecho alusión cuando hablamos del cuento de Kafka; finalmente, aparece la lepra como símbolo de la corrupción, equiparable al “verde cazador” que aparece más adelante en el fragmento (contracara del ciervo). En síntesis, el otoño es declinación, es el crepúsculo de la vida. Para dejar explícito qué pensaba

el poeta acerca del mundo, Pellegrini cita una carta de Trakl a Erhard Buschbeck, fechada en octubre de 1912, en la que él dice: “Cuánto mal en el mundo, locura en el mal, y gente en la locura” (Pellegrini, 2009: 22).

Si tuviéramos entonces que hacer una pintura de un poema de Trakl, predominaría el color negro, e incluso el escritor repite en varias ocasiones la expresión “negra podredumbre”. Esta estética “paint it black”, se ve en la producción de varios artistas, ya sea en pintura como en el cine. En el monólogo de Gregor de *La metamorfosis*, se presenta la imagen de la niebla como metáfora de lo oscuro, y sobre todo, de tensión y opresión, pues salir al mundo externo es volver a la cárcel o por lo menos ir a una cárcel diferente a la de la habitación, al mundo del trabajo alienante:

En aquellos momentos dirigía su mirada hacia la ventana, en la medida de lo posible, pero, desgraciadamente, la vista de la niebla matinal, que ocultaba incluso el otro lado de la estrecha calle, no le inspiraba ningún ánimo ni optimismo. “Ya son las siete”, se dijo cuando el despertador dio la hora otra vez. “Ya son las siete y todavía hay niebla”. Y se quedó un rato sosegado, respirando débilmente, como si esperara, quizá, que con aquella calma se volvieran a repetir las circunstancias lógicas y naturales de todos los días.

Pero la existencia de la niebla como metáfora, no es la primera vez que se usa, pues en la novela victoriana *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert L. Stevenson (1850-1894), también emerge la niebla. Podría pensarse que el autor busca caracterizar a Londres, lo cual en parte es cierto, pero también es para crear un paisaje turbio, lleno de misterio, y que en la medida que Utterson se aproxima al lugar en donde vive Hyde, lo oscuro se vuelve más lúgubre y espeluznante.

(...) mientras el coche avanzaba lentamente de calle en calle, Utterson podía contemplar una sorprendente diversidad de tintes y matices crepusculares: reinaba allí la oscuridad como en la hora más tardía del atardecer; más allá se encendían destellos de un castaño intenso, como el resplandor de un extraño incendio; y ahí, por momentos, la bruma se desgarraba y un lívido de luz diurna brillaba entre los danzantes girones de niebla.

La niebla funciona como símbolo de la personalidad siniestra de Hyde, es decir lo interno del personaje se vuelve una manifestación externa. Es importante señalar además una característica del Expresionismo que subraya Guillermo de Torre, y es que la crudeza se vuelve crueldad, y es eso lo que sucede con Jekyll y Hyde: la crudeza del espíritu de Jekyll se transforma en un personaje cruel como lo es Hyde.

Por otro lado, un tema insistente del Expresionismo es el del tiempo, pero no en un sentido metafísico, sino como mecanización de la vida, como resultado de la vida industrial. *La metamorfosis* es quizás uno de los textos en el que más se problematiza la idea del hombre que trabaja sin sentido, porque su vida es absurda, marcada por la rutina. La sola idea de llegar tarde al trabajo produce nervios y ansiedades, prácticamente es entrar en pánico (bastaría recordar al conejo de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865) de L. Carroll para entender esta excesiva preocupación por el tiempo).

Pero no solo en Kafka, también en *Metrópolis* se observa lo mecánico del trabajo, que visualmente queda estampado a través de la marcha acompasada de los obreros. Esta imagen siempre nos remite al video de la canción *Another brick in the Wall* (1979) de Pink Floyd, que si bien no tiene características expresionistas, y además se trata de una crítica a la educación, en el fondo, hace referencia a dos conceptos: la noción de que todas son piezas iguales (no son más que ladrillos de una pared), y la deshumanización. Tanto los hombres de *Metrópolis* como los estudiantes de la canción, parecen todos iguales, y la forma en que caminan o sus rostros -en el caso del videoclip- hacen que pierdan sus rasgos humanos. H. Friedrich explica que para Ortega y Gasset la deshumanización

(...) se manifiesta en el abandono de los estados sentimentales naturales, en la inversión del orden jerárquico previamente válido entre el objeto y el hombre, situando ahora al hombre en el lugar inferior, y en la representación del hombre desde un ángulo que le deja parecerse lo menos posible a un hombre. (Friedrich, 1974: 219)

En conclusión, los hombres no son más que máquinas, o piezas de una gran máquina.

El héroe de un texto expresionista, por ejemplo Gregor Samsa, sería lo que Baudelaire catalogó como héroe moderno. Para el poeta francés, el héroe moderno es un personaje de la vida real que ha renunciado a la vida, por la misma rutina, la misma vida mecánica, producto de la industrialización y de la división del trabajo; es un personaje que no encuentra sentido a la vida, está alienado. La Modernidad es una época de angustias y de tristezas, y el paroxismo de esta época es la guerra.

G. Trakl como muchos escritores de aquel entonces, estuvo en la guerra, no como soldado, sino como farmacéutico en la sanidad del ejército austríaco. Vivir la guerra tan de cerca, asistir a tantos soldados que murieron en sus brazos, lo vuelven aún más, un poeta de la muerte. En Grodek, ciudad de Galitzia (Polonia), tuvo lugar una de las batallas de la Primera Guerra Mundial.

Estando allí Trakl, escribió uno de sus últimos poemas, *Grodek*. A continuación citamos fragmentos del poema:

Al anochecer retumban en los bosques otoñales
las armas mortíferas, en las llanuras doradas
y en los lagos azules, por los que un sol
sombrió rueda. La noche envuelve
a los guerreros moribundos, el salvaje lamento
de sus bocas despedazadas.
Pero sigilosamente confluyen hacia el pastizal
rojas nubes en las que mora un Dios colérico,
la sangre derramada y un frío lunar;
todos los caminos llevan a la negra podredumbre.
(...) La ardorosa llama del espíritu se alimenta
hoy de
un dolor más tremendo:
los nietos no nacidos.

Hay tanto para decir de este poema, pero nos limitaremos a señalar algunos aspectos. En primer término, el poeta retoma la imagen del otoño que es análoga a la del anochecer. En segundo lugar, es magistral el manejo de las imágenes auditivas que crean un ambiente hostil, violento y desesperante: “Al anochecer retumban (...) las armas mortíferas”, “el salvaje lamento de sus bocas despedazadas”. Particularmente esta imagen es de una potencia tal que hace palpable la situación, al punto que el “lamento” se vuelve un grito de los soldados, pero también del mismo poeta como forma de solidaridad.

La gran cuestión del Expresionismo, y a la que ya hemos hecho mención, es el uso de los colores. Se trata de una herencia directa del Fauvismo, cuestión que Mario de Micheli esclarece muy bien:

(...) la pintura se convierte para ellos en un modo de desencadenar sobre el lienzo la violencia de sus propias emociones. (...) “Los colores –escribía Derain– eran para nosotros cartuchos de dinamita”. Dicho de otro modo, querían trasladar las sensaciones al lienzo con el máximo de explosividad y de brutalidad. (de Micheli, 1999: 70)

Trakl en este poema usa el negro del que ya hemos hablado suficiente, pero también del azul, el dorado y el rojo. El azul –dice Pellegrini– está vinculado a veces con lo sagrado, pero en este caso simboliza lo oscuro, en tanto es el componente de la luz más próximo a la oscuridad, y por ello también se vincula con el silencio, pero no con un tinte negativo, sino como elemento de la naturaleza. Lo mismo ocurre con “llanuras doradas”, en donde la luz del dorado es opacada por el retumbar de las armas.

Finalmente el rojo, es aquello que se consume, lo

que arde y deja de ser, o sea, es el color de lo que desaparece (“sangre derramada”); pero también el rojo es símbolo de violencia, de ira, ya que el poeta expresa “rojas nubes en las que mora un Dios colérico”, las nubes son el espejo de lo que ocurre en la tierra, son el espejo de la sangre derramada, pero son el hogar de la ira de Dios.

En el uso que hace Trakl de los colores, existe una reminiscencia de uno de los poetas que el austríaco admiraba: Arthur Rimbaud (1854-1891). Citamos un fragmento de su famoso soneto *Vocales*:

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul: vocales,
(...) A, negro corsé peludo de las moscas deslumbrantes
que zumban en torno a pestilencias crueles,
(...) I, púrpuras, sangre escupida, reír de hermosos labios
en la cólera o en las borracheras penitentes; (...)

Como podemos ver, independientemente de las vocales, el color negro es asociado a las moscas, a lo podrido, de la misma manera que en Trakl es equivalente a la descomposición. El rojo funciona con la misma significación: es la sangre, pero también la cólera, la ira, la pasión y la violencia.

Grodek finaliza con el dolor más grande: la pérdida de los no nacidos. Es la pérdida de una nueva generación, del futuro, y sobre todo de la esperanza de un mundo diferente. Nos recuerda mucho a los versos finales del poema *XXVII* de José Martí de *Versos sencillos* (1891), en donde lo importante no es quién es la niña, sino que es la posibilidad que muera un niño, por lo tanto, es la muerte del mañana:

(...) Y después que nos besamos
como dos locos, me dijo:
“¡Vamos pronto, vamos, hijo,
la niña está sola: vamos!

Leer el poema de Trakl es mirar el tríptico *Der Krieg* (*La guerra*, realizado entre 1929 y 1932) de Otto Dix (1891-1962). El pintor pertenece a lo que sería el Post-Expresionismo, más conocido como Nueva objetividad, y entre sus trabajos se encuentran una serie de grabados relacionados con los horrores de la guerra, pero se destaca este maravilloso tríptico realizado en madera. En él, vemos las “rojas nubes”, las “bocas despedazadas”, las “cabezas sangrantes” y “la negra podredumbre”. De hecho el tríptico concluye con la imagen del cuerpo ya enterrado, es decir del cuerpo en descomposición. Más allá de esto, lo importante es que

cuando uno termina de leer la poesía de Trakl, confirma las palabras que dijo Rilke en 1917: “la poesía de Trakl es para mí el más conmovedor de los lamentos ante un mundo imperfecto”.

Hemos llegado al final de este trabajo, y con él hemos querido caracterizar al Expresionismo, entender cómo funciona, qué técnicas usa y qué temas toca, pero sobre todo, hemos querido entender que en él convergen una serie de estilos y movimientos de su pasado. Su presente, es el mundo que ha inventado por sí mismo, que lo hace diferente al ayer, que lo hace único. Su filosofía contra natura, su deformación del mundo y su expresión desde el adentro quedarán siempre en la memoria del arte.

Bibliografía

- De Micheli, Mario (1999). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- De Torre, Guillermo (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia (Tomo I)*. Madrid: Guadarrama.
- Baudelaire, Charles (2003). *Obra poética completa*. Madrid: Akal.
- Friedrich, Hugo (1974). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Kafka, Franz (2016). *El castillo*. Madrid: Cátedra.
- Kafka, Franz (2005). *La metamorfosis*. Madrid: Akal.
- Martí, José (2004). *Obra poética*. Madrid: Edaf.
- Rimbaud, Arthur (2003). *Poesía (1869-1871)*. Madrid: Alianza.
- Stevenson, Robert Louis (2010). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Buenos Aires: Colihue.
- Stoker, Bram (2016). *Drácula*. Madrid: Alianza.
- Trakl, Georg (2009). *Poemas*. Buenos Aires: Corregidor.

El jinete azul cabalga en la vanguardia europea

Leticia Collazo

Resumen

En el complejo mosaico de las Vanguardias europeas, donde el Dadaísmo exacerbaba las rupturas, se pretende revisar el impacto en el arte y la sociedad del siglo XX del Expresionismo. A través de *Der Blaue Reiter*, piedra angular de este trabajo y punto de partida de lo que se considera la vanguardia estético-literaria en Alemania, fundado en 1911, el artículo se enfoca en el diálogo entre las artes que supuso enormes posibilidades expresivas para el hombre del siglo XX. La estética de *El jinete azul* anhelaba captar la esencia espiritual de la realidad, más que descargar las pulsiones personales del artista, y aquí artes plásticas, poesía y teatro establecen un diálogo interesantísimo para expresar la angustia de la época.

Palabras clave: Artes plásticas – Expresionismo – modernidad – rebelión - vanguardia.

Abstract

The impact that art had on the European society during the period of Expressionism on the 20th century, was brought to light due to the complex avant garde mosaic in which Dadaism exacerbates the breaks. The creation of a stone in Germany during the year 1911, named *Der Blaue Reiter*, made an impact on the artists of that century. It was a sign of modernity at the time, since due to its creation, a better dialogue between the arts began. This is clearly exemplified in the aesthetics of *El Jinete Azul* which longs to show the reality as it is, leaving behind the rebellious thoughts of the artists. Different creative arts such as poetry, theatre and plastic arts stood up to establish a very interesting dialogue with the purpose to express the anguish of those times.

Key words: Plastic arts - Expressionism – modernity – rebellion - avant garde

Leticia Collazo

Profesora de Literatura egresada del IPA.

Efectiva en Educación Secundaria.

Efectiva en CFE en Literatura Universal.

Integrante del grupo de investigación GEA (Grupo de estudios autobiográficos) IPES.

Coordinadora de Taller de Interpretación y lectura en Colonia del Sacramento.



Kandinsky *El jinete azul* 1903

El término “Expresionismo” fue empleado por primera vez en Alemania por el poeta Otto zur Linde aludiendo a la actitud del grupo de la revista *Charon* (Caronte) de 1904, decididamente anti impresionista. Sin embargo R. Modern¹, ubica los orígenes del término en una exposición de arte en Francia en 1901, aludiendo al mundo pictórico de Matisse, Cézanne y Van Gogh, aplicado exclusivamente a la pintura. Más tarde, con los manifiestos teóricos de Hermann Bahr y Kasimir Edschmid se legitimó el término, ya identificado a un tipo especial de obras de arte. El Expresionismo fue básicamente un cambio de óptica, un cambio en la forma de ver y representar la realidad. Wilhelm Worringer, también apeló al término, hace exactamente cien años, en el mismo sentido que zur Linde, al oponer la pintura impresionista de formas vivas y orgánicas, a la nueva tendencia de formas casi abstractas, e inorgánicas, cuyo enfoque según H. Mann, nacía de un “espíritu vivificado por la acción”.

El fenómeno del expresionismo se manifestó en Alemania, donde el régimen del Kaiser Guillermo II acentuaba las modernas contradicciones sociales y políticas, por ejemplo, en la ideología pangermanista que se inculcaba a los jóvenes desde los centros educativos. Estos ideales de arrogancia y nacionalismo, así como la decadencia del mundo burgués del periodo, fueron aspectos que rechazó enérgicamente el expresionismo. Ante esta situación, según dice M de Micheli²: Alemania, cegada por un sueño de gloria y dominio, marcha a grandes pasos hacia la guerra.



El expresionismo literario alemán derivó en buena parte del expresionismo artístico y pictórico, como señala Guillermo de Torre³. Las artes visuales fueron el camino abierto a las artes verbales, como una suerte de nuevo *Sturm und Drang*, incluso con base e influencia en filósofos y autores religiosos. Además de la indudable impronta del *Sturm und Drang*, ya latente en la revista *Der Sturm*, de Torre señala al Barroco alemán como fuente ineludible en el nuevo estilo. Las notas, ya particularmente expresivas del barroco europeo, fueron extremas en la literatura y el arte alemán: agudos tonos de desesperación, crueldad, apología de la fealdad, e incluso cierto gusto por lo demoníaco y crepuscular, rebrotarían en las cadencias expresionistas del siglo XX.

Este marcado gusto por lo tenebroso, propio del Medioevo gótico llevó a Schlegel a señalar esta “secreta aspiración al caos”, como un rasgo literario muy germánico. Estas direcciones artísticas auténticamente germánicas, se fusionaron a un patetismo de tintes nórdicos y un lirismo despegado de lo inmanente, conjugándose con una conciencia lúcida y concreta de su tiempo decadente y conflictivo. Se aúnan entonces, como resulta común en los ismos, esa veta tradicional de la que aparentemente se reniega, con una revivificación de la tradición sepultada por la modernidad, y una intensa experiencia del presente. Th. W. Adorno⁴ señala que el Expresionismo planteó el “yo absolutamente”, y que en tal sentido exigió la expresión pura como expresión de una nueva forma del alma, comprendida en un proceso de formación, y como resultado de un proceso de estilización que había perdido sus raíces: creación y reacción al mismo tiempo.

El expresionismo pasó por todas las formas heredadas como una suerte de tifón, formas no solo alemanas sino europeas: hacia 1910 Alemania gozaba de una europeización que le permitía incorporar las corrientes artísticas de la época, muchas de las cuales, ya acusaban rasgos catastróficos, sensación que captó muy bien el espíritu de los jóvenes alemanes, ahogados por la moral kaiseriana.

La misma profética lucidez que tuvieron los poetas finiseculares Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, e incluso Withman. Sobre todos estos poderosísimos influjos pasó y se nutrió el expresionismo alemán, convirtiéndolos en limo para la creación de un nuevo arte. Sus componentes fueron el mundo y el yo expresado a través de la vivencia típica e individual, cuya veracidad fue necesaria para rescatar a la obra del caos del alma y forzarla a expresarse. Modern señala que el origen del expresionismo estuvo en el reconocimiento de que la humanidad se había precipitado al caos, y una sola salida podía haber para salvarla: destruirlo, y reencontrar al hombre consigo mismo y con la humanidad. El amplísimo espectro de difusión que tuvo el Expresionismo

da cuenta de su polifacetismo (de Torre): artes plásticas, música, cine.

La generación alemana de 1910 a 1933 fue, con mayor o menor intensidad, expresionista; los unió una activa militancia anti bélica, anti positivista y anti naturalista en el arte, y la permanente condena de la miseria y la opresión de la sociedad en la modernidad. La primera chispa de rebelión estuvo en el firme rechazo de los esquemas burgueses de su tiempo, que se manifestó en el desencadenamiento de las fuerzas liberadoras de la naturaleza, el instinto vital y el deseo de libertad, firmemente encorsetados por una estricta y falsa moralidad. El trasfondo, pues, era la esperanza de hallar, en las grietas de la realidad, un nuevo hombre, un nuevo mundo, de allí el tono utópico de esta vanguardia. En la medida en que la idea de la modernidad implica tanto una crítica radical del pasado como un compromiso marcado con el cambio y los valores del futuro, se clarifica el por qué de la aplicación de la metáfora *avant-garde*, a diversos dominios, político, literario, pictórico, etc.

Algunas actitudes y tendencias que las vanguardias artísticas del siglo XX poseen, están implicadas en las connotaciones militares del término, la militancia, el inconformismo, la exploración precursora y una cierta confianza en la victoria final del tiempo sobre las tradiciones de apariencia inmutable. Debido a la alianza de la modernidad con el tiempo y la confianza en el concepto de progreso, se hizo posible el concepto de vanguardia, como algo más que una versión de la modernidad radicalizada y utopizada. La vanguardia, según M. Calinescu⁵, tomó prestado prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna, exagerándolos y situándolos en los contextos menos esperables, volviéndolos por momentos irreconocibles.

En el plano artístico la vanguardia se definió desde el comienzo por su rechazo del pasado y por el culto de lo nuevo. Pero esa es tan solo una de las múltiples facetas de la modernidad. Lo que planteó la vanguardia, señala Nicolás Casullo⁶ fue un poderoso cuestionamiento en torno a la representación de lo real, qué es lo ilusorio y qué lo real, saliendo al cruce del positivismo y la cultura dominante, propendiendo a superar las diferencias entre el arte y la sociedad.

El *Expresionismo* fue polifacético, se proyectó como la primera vanguardia literaria, plástica y cinematográfica, que se enfrentó a las teorías realistas de la composición estética, a las ideas impresionistas y como contrapartida planteó una búsqueda profunda, casi mística de la esencialidad de lo real, Lo real es aquello que surge en la interioridad del hombre. La expresión del artista fue el punto donde ancló para ellos lo real descifrado o descubierto por ese mismo artista. Gritar la desesperación será, como se puntualizará más adelante, un elemento vital del expresionismo, tanto desde lo ético

como desde lo estético. He aquí otra faceta de la modernidad, una descripción absolutamente angustiada del artista frente a su época y a su propio lugar. La idea de vanguardia (y el expresionismo lo fue plenamente), se planteó como profunda crítica y al mismo tiempo como iluminada utopía de cambio, en un mundo signado básicamente por el impacto de la Primera Guerra Mundial.

Las artes plásticas dialogan con las artes verbales

Resulta el objetivo, para nada original, de este trabajo, hallar las vetas de una polifonía entre las artes plásticas y la literatura, siempre como centro u objeto de estudio. Las distintas voces de las artes dialogaron en los poemas de Trakl, Kanel o los textos perfectamente autónomos de Kafka, cuando también, en las artes poéticas, los recursos de la literatura interactuaron para expresar las ideas y sentimientos de los artistas como Marc, Kandinsky y un precursor indiscutible del expresionismo, que atisbó con ojo agorero el siglo XX: E. Munch. El expresionismo germánico fue una pintura de tono patético, sugerido en los trazos de sus líneas nerviosas o manchas violentas, una reacción estética anti positivista, desde donde partió la noción de arte de oposición, más que presente en los textos de Wedekind.

La rebelión expresionista pretendió captar la verdad del alma, entendiendo la percepción del objeto estético como una maraña en la que debía el artista internarse y ver desde allí. Reivindicó, pues, el refugiarse del artista en su espíritu para mostrar lo que verdaderamente existe afuera; desde luego, esta búsqueda no mostró lo bello del mundo, sino la miseria que produjo en el hombre. Sus maestros estuvieron en los movimientos o escuelas anteriores y en Gauguin, en *Le roman expérimental* de Emile Zola, y la cultura austro-germánica representada por Gustav Klimt (y la misma pintura alemana inmediatamente anterior de Boecklin, quien preparó el terreno para la revolución pictórica expresionista).

La deformación de una realidad externa, en tanto representación especular de un estado anímico, fue el tono del arte verbal expresionista, casi con los mismos trazos desnudos y violentos del pintor, recreando un hombre exasperado en un mundo hostil y extraño: fue lo que supieron captar estos artistas, desde lo más hondo del espíritu alemán de la época. En este poema de Oskar Kanel, *Miseria pestilente*, ya desde el paratexto puede percibirse el grado extremo de deshumanización y caos imperante en la sociedad moderna e incluso, el esteticismo de la fealdad como nuevo paradigma, y la decadencia de un modelo de vida y sociedad. Los logros de la modernidad son representados desnudamente, y evidencian lo que el hombre significa: un gorrión

sobre estiércol de caballo. La ruidosa urbanidad se ha vuelto intolerable, y la fachada de progreso y moralidad se descascara ante el individualismo atroz, que desconoce la espiritualidad y el dolor, como único camino a la recomposición de los vínculos rotos:

Miseria pestilente

Buenos olores de pobres vagabundos
Niños dejados de la mano de dios
Hombres desilusionados, minados
Bocinas de automóviles. Grito
Último de un atropellado
Atropellamiento. Policía
Cornetas de bicicleta
Pasemos rápido. Un muerto
No hay nada.
Trabajo. Hambre.
Labios homicidas
Hambre. Trabajo
Un gorrión sobre el estiércol de caballo
Coches...coches...coches!

O. Kanhel

El grito final, reproduce en la sintaxis el frenesí de la urbanidad. Pero aun se ve un gorrión...porque en última instancia, late el trasfondo utópico de esta vanguardia. En el artista Kirchner, considerado jefe del primer grupo Expresionista alemán *Die Bruke*, que retrató y captó de las calles alemanas las miserias, lo fantasmagórico del hombre en el hormigueo de la metrópolis, con trazos nerviosos estridentes e incluso híbridos, puede percibirse el diálogo pintura-literatura con el texto de Kanhel, en la absoluta indiferencia con que se relacionan el hombre con el otro y con el mundo, desde imágenes hasta las alteraciones de la palabra. Al igual que en las artes figurativas, puede apreciarse cómo también en el poema, artista y escritor partieron de la convicción de que todo el caos del mundo moderno podía transmutar en poesía, infundiéndole un grado extremo de expresividad, especialmente en la alteración de la sintaxis y los ritmos de composición literaria.

El yo personalísimo del artista se impuso a la realidad, pero no como yo discursivo o marca de escritura, sino al penetrar la realidad y devolverla como objeto estético expresante en sí mismo, como señala Cirlot⁷. El poeta expresionista ejerció cierta violencia sobre la naturaleza y sus cosas, en un proceso creador que va desde la captación de lo fenoménico, la reelaboración en su interior, y la plasmación en la obra, constituyéndose en un alter ego del mundo: una realidad que, sin dejar de ser ella misma, era redescubierta por la expresividad del artista. En la pintura, los tonos, los colores estridentes e intensos, las pinceladas más gruesas,

menos figurativas cada vez, dialogan con una sintaxis violentada, forzada a salirse de sí para abrir la cáscara y captar las esencias. El arte está completamente angustiado en su intento de captar el mundo, y frente a eso el expresionismo se propuso expresar qué era lo real, entendiéndolo como fenómeno imbuido de subjetividad. No pudo ser más rotundo el cambio de paradigma con el Realismo, el Naturalismo e incluso el Simbolismo. Del mismo modo operó el expresionismo pictórico. Más que elocuente es la metáfora que elige G. Prampolini y cita G. de Torre: “El impresionista trabaja con el espejo, el expresionista con el crisol, imprimiendo sobre los productos el sello de una tensa y exasperada humanidad: lucha mientras los otros sueñan, cree mientras los otros no profundizan”

En uno de los principales poetas del expresionismo alemán, G. Trakl puede apreciarse el tratamiento expresivo de las imágenes, y la naturaleza de los significantes que remiten al mundo de la plástica:

En la oscuridad

La primavera azul silencia el alma.
Bajo el húmedo ramaje del poniente
se hundió estremecida la frente de los amantes.

Oh, la cruz verdecida. En diálogo oscuro
se reconocieron hombre y mujer.
Junto al muro desnudo
camina con sus estrellas el solitario.

Sobre los senderos del bosque en claro de luna
reinó el desenfreno de cacerías olvidadas;
la mirada de lo azul
irrumpe de la roca derruida.

Georg Trakl, (1887-1914)

No hay espejo de la realidad sino desesperada introyección de la naturaleza en imágenes de belleza oscura, y el amor, experiencia capital en la nueva humanidad, intenta renacer en un mundo a oscuras. La primavera, que debió objetivar el renacimiento y la vitalidad, apaga sonidos y es profunda y oscura desde el mismo título. La natura toda parece querer cobijar a los amantes solos, que buscan en ella refugio y calma. La mezcla de imágenes, tales como diálogo oscuro, connota susurro, misterio, y en la metáfora hermética, el abrazo y la entrega: la cruz verdecida. Al igual que en el gorrión sobre el estiércol, en la soledad de esta oscuridad, renace el encuentro entre el hombre y la mujer: hay lugar a la utopía.

Las pinceladas nerviosas en la estructura poética resultan ampliamente sugestivas de la soledad y el deseo que clama por el retorno a los orígenes, al eros y

a la tierra, bajo la forma instintiva de una cacería olvidada. En el poema susurran las artes, desde aquí la polifonía o diversidad discursiva de las voces pictóricas y las voces verbales: F. Marc fue junto a W. Kandinsky el artista fundador de *El Jinete azul*, centro de estas reflexiones. La conexión con la obsesión expresiva de F. Marc, por los caballos y su simbología instintiva, pura, primitiva, se articula en diálogo fecundo donde las voces de la pintura y la literatura se cruzan. Ese impacto dialógico puede notarse en este poema, en la primacía del azul, y el afán liberador de los instintos.

La baudelaireana “correspondance” se reactiva en los diversos discursos, teóricos y literarios: colores, sensaciones, notas casi espesas desde lo pictórico habilitan un diálogo signico, una heteroglosía permanente entre las artes. Lo que Prampolini llamó crisol, es diálogo fecundo.

El hermetismo como un rasgo especial de la poesía de Trakl, también de toda poesía de vanguardia, tuvo en él un acentuado tono elegíaco, aspecto que algunos críticos relacionaron con la poesía de Rilke, lo cual es discutible. Trakl compartió el sello editorial Kurt Wolf con Franz Kafka, aunque nunca estuvieron en contacto entre sí, y ni siquiera lo estuvo Kafka con el resto de los autores expresionistas. Dice Modern que Trakl representó la lírica expresionista más honda: desterrado, solitario, fuera de este mundo buscó sus refugios en el mundo literario de la naturaleza o en la belleza pura del poema. El mundo narrativo de Kafka, de recepción más universal, sin embargo no encaja del todo en los moldes expresionistas. Su creación literaria, si bien estuvo empapado del espíritu expresionista, resulta ser notablemente autónomo.

Sin embargo, el tema central de la narrativa y el teatro expresionista, la rebelión de los hijos contra los padres, de la generación nueva y pujante contra la pesada tradición, tuvo un antecedente descarnado en *Carta al padre*, que finalmente nunca llegó a su destinatario. En 1913, Kandinsky coincidió con la mirada poética que estaba iniciando Franz Kafka, al apelar a un abstraccionismo realista que pusiera en evidencia el mundo y sus cosas, prescindiendo de la función cotidiana, que las aliena y desemantiza. Hubo otros poetas tan elegíacos y tensos como Trakl, que también prestaron su voz a un parentesco dialógico con Marc: Georg Heym (1887-1912) y L. Rubiner en quienes predominó ese sentimiento de aspiración a la pluralidad cósmica.

Georg Heym, publicó en pleno expresionismo alemán *El Dios de la ciudad* y *El día eterno* en 1910 y 1911 respectivamente, obras en las que predominó el tono desesperado ante la caída del hombre y el abandono de Dios, recreando otro de los aspectos temáticos centrales de esta vanguardia, previamente anticipado por Nietzsche: la orfandad.

Después de la batalla

En los sembrados yacen apretados cadáveres,
en el verde lindero, sobre flores, sus lechos.
Armas perdidas, ruedas sin varillas
y armazones de acero vueltos del revés.

Muchos charcos humean con vapores de sangre
que cubren de negro y rojo el pardo campo de batalla.
Y se hincha blanquecino el vientre de caballos
muertos, sus patas extendidas en el amanecer.

En el viento frío aún se congela el llanto
de los moribundos, y por la puerta este
una luz pálida aparece, un verde resplandor,
la cinta diluida de una aurora fugaz.

Versión de Jenaro Talens
Tres poetas expresionistas alemanes
Ediciones Hiperión 1998

La espantosa fragmentación humana y fenoménica del poema, el helado amanecer que no se decide a nacer, y la muerte sembrada, como el título lo sitúa, “después de la batalla”, es la perfecta representación expresionista del caos y la soledad metafísica del hombre de la modernidad. La primacía de los colores característicos de la pintura expresionista, rojo, pardos, negro, verde, entablen un discurso desgarrador entre ambas artes. No asoma del todo el sol, no asoma dios, nadie asoma, el llanto se congela, el hombre muere solo. La luz no alcanza, su palidez mortecina certifica que dios ha muerto. La realidad que representa el poeta es fea, porque era fea, por sus injusticias, mezquindades y violencias explícitas, donde los egoísmos y el miedo campean a sus anchas, donde debía haber campos sembrados, el oxímoron de cadáveres diseminados cual semillas en la tierra sacude el poema.

Se rompieron los soportes miméticos de la realidad, y lo que ha quedado es el campo sembrado de cadáveres. Muy rara vez apareció lo amoroso en la poesía expresionista, se manifestó sí como en el poema anterior, como aspiración cósmica, no como sentimiento “humano”, mientras que su insistencia en la espiritualización de lo erótico alcanzó puntos extremos. Ligado al tema de la naturaleza estuvo el del paisaje, igual que en el poema de Trakl, con un fuerte sentimiento de identificación entre este y el poeta, que se hizo una misma cosa con él: cada poeta fue dueño de un paisaje predilecto, que superó al símbolo en una perfecta identificación anatómica.

El diálogo entre las artes se completa con la música: la innovación más interesante estuvo en la invención del sistema dodecafónico de Arnold Schönberg, *El Pierrot lunar* de 1912 que precedió en un año tan solo a *La*

consagración de la primavera de I. Stravinsky.

Junto a los dramas de Georg Kaiser, los poemas de Heym y Franz Werfel, lograron penetrar en el sentimiento del hombre de la primera guerra mundial, incorporándolo y reflejándolo expresivamente. Incluso Werfel como dramaturgo hizo una puesta en escena fuertemente expresionista de *Las Troyanas* de Eurípides. En efecto, en teatro el término expresionismo fue incorporado por Walter Hasenclever en una serie de ensayos sobre *El teatro de mañana...el llamado a un escenario espiritual*. Su obra *Der Sohn*, fue la pieza dramática que expuso el tema central del expresionismo alemán: la rebelión de los hijos contra los padres, la oposición de las generaciones. Allí se volvió inadecuado el enfoque mimético de la actuación, mientras que los efectos buscados fueron muchas veces artificiales y exagerados.

El actor debía ser ejemplo de hombre nuevo para el público, debía crear sus personajes a partir de su propia experiencia de la emoción o el destino que tenía que representar, y no de sus recuerdos de los seres humanos invadidos por esas emociones. Se desarrollaron técnicas para representar emociones arquetípicas en términos físicos por desplazamientos, posturas y gestos, en un enfoque que Grotowski desarrollaría in extenso: el cuerpo del actor se convirtió en su elemento expresivo, encarnación de su ser espiritual.

Las poéticas y un nuevo espacio dialógico

El Expresionismo alemán también teorizó, como la gran mayoría de los ismos europeos, sobre sus postulados estéticos. En H. Bahr y Edschmid se perciben las bases teóricas de la nueva expresión artística, tanto en la creación literaria como en la pictórica, del cual resulta esta polifonía de semas compartidos, que parece tan notable en la conformación del nuevo espíritu de vanguardia. Para ambos artistas el “Hombre” es un ser ahistórico, situado solo frente a un mundo cruel y extraño, cuyo único atributo y única arma es el espíritu, por lo cual, su única condición representable en el arte es su existencia. Resulta más que evidente el camino a la concepción existencialista del arte: “captar en la realidad, bajo la cáscara de lo transitorio, su núcleo eterno e inmutable” (de Micheli).

Resulta indudable la filiación neorromántica-decadentista del primer expresionismo alemán, que puede percibirse en esa urgencia de que el arte capte lo eterno en lo transitorio, obsesión que llevó a Baudelaire a recorrer su propia *Commedia* en *Les Fleurs du mal*. También son perceptibles, en esta suerte de misticismo inicial, las persistentes notas de Novalis y la ácida desilusión de Nietzsche, a quien deben muchísimo de su acerbo ideológico.

Hermann Bahr fue quien primero intentó dar una

explicación del arte expresionista, en ensayo publicado en 1916, que recoge de Micheli:

Nosotros ya no vivimos; hemos vivido. Ya no tenemos libertad, ya no sabemos decidirnos; el hombre ha sido privado del alma; la naturaleza ha sido privada del hombre...Nunca hubo una época tan turbada por la desesperación y por el horror de la muerte. Nunca un tan sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo más inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad más muerta. Y he aquí gritar la desesperación: el hombre pide gritando su alma; un solo grito de angustia eleva de nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro e invoca al espíritu: es el expresionismo.

Kasimir Edschmid elaboró un texto en plena conflictividad bélica europea (1917) donde evidenció desde dentro la experiencia expresionista alemana, así como las razones de la polémica antinaturalista y antiimpresionista reconociendo, sin embargo, la influencia y el peso que el naturalismo tuvo en el nacimiento del expresionismo. De Micheli extracta un extenso fragmento, que este trabajo no puede reproducir, pero sí puntualizar las ideas centrales:

El artista expresionista transfigura todo el espacio. No mira, ve; no reproduce, recrea, no encuentra, busca. El artista ve lo humano en las prostitutas y lo divino en las fábricas y vuelve a situar cada uno de los fenómenos en el conjunto del mundo. Nos da la imagen íntima del objeto. El mundo ya existe, y no tiene sentido repetirlo en el arte, pues la función del artista es indagar sus movimientos más profundos tanto como su fundamental significado fundamental, y recrearlo. El hombre es solo una cosa, la más grande y la más mísera a la vez, pues es hombre. De este modo logra romperse la concepción burguesa del mundo. El hombre sale y se abandona a lo creado, se vincula al todo, sin los impedimentos de la moral (...) sino únicamente, según la medida de sus sentimientos. Ya no es un personaje sino un hombre situado en el mundo, dueño de una sensibilidad cósmica. Atraviesa su vida, más que vivirla. No reflexiona, se vive a sí mismo; no da vueltas alrededor de las cosas, las capta en su centro. No es inhumano ni sobrehumano; solo es hombre, cobarde y valiente (...) tal como Dios lo dejó en el momento de la creación.

Kokoschka: “La experiencia es lo que nos hace salir de la condición de miembros de un rebaño para hacernos verdaderamente hombres. Igualmente vacía es la existencia del esteta encerrado en su propia torre de marfil.” Estas declaraciones del artista revelan su hondo compromiso social, antihitleriano y la pasión con que concebía la obra de arte. En su poética el problema fue abordar los objetos con el ardor de la propia mirada y disolverlo, obligándolo a desvelarse, pues para él la pintura es pasión y exaltación de todo el ser.

Luego de la Primera Guerra Mundial, la experien-

cia del fracaso, y la miseria condujeron al derrumbamiento de la sociedad entera, dando la razón a los oscuros presentimientos de los primeros artistas. Fueron los años de adhesión al socialismo democrático, cuyo mayor logro fue la República de Weimar. Por entonces, otras facetas se dieron a conocer del expresionismo, lo que De Micheli llama “realismo expresionista”, cuyos aspectos estuvieron puestos en la representación de los desastres de la guerra, y la intuición de desastres mayores aún. En las obras de Otto Dix el tema del desastre bélico es leit motiv, pero su mayor profetismo estuvo en *Siete pecados capitales*, de 1929, donde representó a Hitler como un enano. El destino y la persecución que sufrirían los artistas en el periodo más oscuro de la historia alemana estaban sellados.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2003) *Notas sobre Literatura*, Obra completa. Madrid, Akal Básica de Bolsillo
- Calinescu, M. (2003) *Cinco caras de la modernidad* Madrid, Alianza Editorial
- Casullo, N. (2009) “Estética y Rupturas: Expresionismo Futurismo Dadaísmo” en *Itinerarios de la Modernidad Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la modernidad* AAVV Buenos Aires, eudeba
- Cirlot, Juan E. (1955) *Del expresionismo a la abstracción* Barcelona, Editorial Seix Barral
- De Micheli, Mario (1989) *Las Vanguardias artísticas del siglo XX* Madrid, Alianza Editorial
- De Torre, Guillermo (2004) *Historia de las literaturas de Vanguardia* México, Guadarrama
- Eco, U (2004) *Historia de la belleza* Barcelona, Lumen
- Gombrich, E.H (2004) *Historia del arte* Sudamericana, Buenos Aires
- Modern, Rodolfo E. *El expresionismo literario* s/f

Notas

1. Modern Rodolfo E. *El expresionismo literario*
2. De Micheli Mario 1989 *Las Vanguardias artísticas del siglo XX* Alianza Editorial Madrid
3. de Torre Guillermo *Historia de las literaturas de Vanguardia* Guadarrama
4. Adorno Th. W. 2003 *Notas sobre Literatura* obra completa Akal Básica de Bolsillo, Madrid
5. Calinescu M. 2003 *Cinco caras de la modernidad* Alianza Editorial 2003
6. Casullo N. 2009 “Estética y Rupturas: Expresionismo Futurismo Dadaísmo” en *Itinerarios de la Modernidad Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la modernidad* AAVV eudeba
7. Cirlot Juan E. 1955 *Del expresionismo a la abstracción* Editorial Seix Barral Barcelona

Hacer florecer la rosa saliéndose del rectángulo

Una aproximación a Vicente Huidobro y Carmelo Arden Quin

Ana Paiva - Cristian Cames

Ana Paiva

paivaliteratura@gmail.com

Profesora de Literatura egresada del IPA.

Trabaja en liceos públicos de Montevideo y en el Instituto Arnold Gesell.

Prologó el poemario *Desde las visceras* de Amanda Budhatt publicado en agosto de 2016. (Irrupciones Grupo editorial)

Cristian Cames

cames1969@gmail.com

Profesor de Historia e Historia del Arte egresado del Ipa.

Trabaja en liceos públicos de Montevideo, Instituto Arnold Gesell e Instituto de Profesores Artigas.

Cursa el Seminario sobre especialización en Patrimonio e Historia del Arte en el CLAEH.

Ambos docentes poseen una importante trayectoria de proyectos interdisciplinarios de perfil didáctico, en el Instituto Arnold Gesell. Uno de ellos fue presentado en el Congreso Sinergia de la ORT (2015), denominado *Para ver hay que mirar* (Arte urbano), llevado a cabo con alumnos de 1ºBD.

Resumen

Este trabajo pretende, desde un enfoque interdisciplinario (Historia del Arte- Literatura) acercarnos a las correspondencias entre las premisas básicas del Creacionismo y del Madí fundados por Vicente Huidobro y Carmelo Arden Quin respectivamente.

Estos puntos de encuentro se materializaron en la publicación de la revista *Arturo* (1946) que constituye la piedra fundamental de Madí y en la que Huidobro colabora con el poema *Una mujer baila sus sueños*.

Palabras clave: Creacionismo- Madi- Arden Quin- Huidobro-Vanguardias latinoamericanas-

Abstract

This work aims , from an interdisciplinary focusing (History of Art and Literature) to approach the correspondences between the basis premises of Creationism and Madí , founded by Vicente Huidobro and Carmelo Arden Quin respectively.

These meeting points became true in the publication of Arturo's magazine (1946) which is the key stone of Madí and in which Huidobro collaborates with the poem *A woman dances her dreams*.

Keywords: Creationism – Madi- Arden Quin – Huidobro – Vanguard.

En el lago del barco
durante el encuentro con la noche encantada
el yo del delirio se ve y se reconoce
Carmelo Arden Quin.

En la segunda mitad del siglo XIX el arte comienza a recorrer un camino inverso al trazado por los artistas desde finales del siglo XIV y expandido por los renacentistas a partir del siglo XV. Manet propone olvidarse de las preocupaciones por la tercera dimensión y abandonar los detalles en la representación. El desarrollo de la segunda revolución industrial y la expansión de la fotografía hacen que los artistas centren su búsqueda en una realidad representada a través de sus ojos. Los posimpresionistas Cezanne, Van Gogh y Gauguin sentarán las bases de las corrientes de vanguardia del siglo XX y se convertirán en el punto de partida de los diferentes caminos del arte.

Las primeras décadas del siglo XX se van a convertir en una de las épocas más fértiles en la producción artística, tanto por su cantidad como por su variedad. El desarrollo científico, la Filosofía y la Primera Guerra Mundial transformarán la visión del mundo y su futuro; las promesas de progreso que habían surgido con la industrialización se desvanecieron, provocando un sentimiento de escepticismo, que en algunos casos llegó hasta el nihilismo. El arte, válvula de escape muchas veces de estos sentimientos se presenta en forma de corrientes de vanguardia que buscan explotar diferentes aspectos del mismo: Cubismo, Expresionismo, Fauvismo, Futurismo, Dadaísmo y Surrealismo serán algunos de los movimientos más conocidos. París se erige como la Meca del arte, lugar referencial para todos los movimientos y centro de reunión obligado de artistas que pretenden ser reconocidos.

En este panorama, ¿qué papel juega América Latina? Hasta el siglo XX el arte latinoamericano se había convertido en un espejo de lo que sucedía en Europa, con la diferencia de que aquí las corrientes del siglo XIX llegaban con unas décadas de atraso. El itinerario de los artistas latinoamericanos era más o menos el mismo, aquellos que demostraban cierto talento, buscaban ser beneficiados con una beca del gobierno para terminar su preparación al amparo de alguna figura y regresaban convertidos en artistas “oficiales” por así llamarlos.

Esta situación se repitió a lo largo de toda América Latina hasta las primeras décadas del siglo XX, lo que hizo plantear la duda a muchos teóricos sobre la existencia efectiva de un arte latinoamericano propio. A estos efectos García Canclini, Manrique y Giunta presentan posturas bien diferentes.

Esta discusión se extiende con el advenimiento de las Vanguardias, ¿existen movimientos de vanguardia exclusivamente americanos?

Las vanguardias en América Latina se desarrollan en una situación ambigua donde se entrecruzan los lenguajes que llegan de Europa, valorados y reconocidos, con la construcción de un discurso nacionalista producto de la celebración de los centenarios de la independencia. A este respecto, el *Manifiesto Antropófago* de 1928 en Brasil y la *América invertida* de Torres García, son claros ejemplos de la necesidad de romper con esos lazos de dependencia del arte europeo.

Las corrientes abstractas en Uruguay se desarrollan en los años 40 y van a estar influidas especialmente por las propuestas invencionistas que provienen de Buenos Aires, la revisión del neoplasticismo europeo que introdujo Torres y el constructivismo ruso. Las primeras exposiciones abstractas se desarrollan en 1948, dentro de un ambiente reducido. El desarrollo del movimiento Madí en Buenos Aires en 1946, las primeras Bienales de San Pablo y el ambiente intelectual de la segunda posguerra serán el ámbito ideal para el desarrollo de una corriente arte abstracto en nuestro país.

En Literatura es conocida la periodización que establecen críticos como Pedro Enríquez Ureña o Enrique Anderson Imbert. Atendiendo al primero podemos asumir que, retorcido ya el cuello del cisne -como poetizaba el mexicano Enrique González Martínez- hacia 1940, estamos en la transición entre los “ismos” y la poesía actual mientras que, si apelamos al segundo crítico, nos hallamos ante la “anormalidad” y el “escándalo”

Todos sabemos que las categorizaciones permiten un criterio de ordenación para comprender movimientos dispares y heterogéneos luego de que, una proyección histórica retrospectiva nos lo permite.

Al respecto Jaime Brihuega afirma: “Sabido es lo infructuosa que resulta esa pretensión teórica de disponer de una noción de Vanguardia lo suficientemente clara, unívoca, global o deslindante como para discernir sus ámbitos de existencia en el seno de la cultura artística contemporánea” (*Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”)

No obstante y, asumiendo el riesgo de encajar en un molde movimientos que, justamente pretendían lo contrario, lo cierto es que existen una serie de caracteres genéricos que nos permiten, al menos, establecer puntos de conexión entre los ismos

En este sentido, María de los Ángeles Rueda, consigna lo siguiente:

Negación del pasado y ruptura con lo anterior (especialmente en el concepto de mimesis); crítica a las instituciones clásicas y académicas; culto a elementos plásticos puros y al lenguaje (lo que deriva, naturalmente, en la experimentación); internacionalismo-cosmopolitismo; existencia de una conciencia de grupo y correspondencia e interdisciplinariedad entre distintas

manifestaciones artísticas. (*Revoluciones, apropiaciones y críticas a la Modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América latina y Europa (1930- 1945)*). María de los Ángeles Rueda (coordinadora). Libros de Cedra. Ediciones de Universidad de la Plata. Página 49.)

Ahora bien: este trabajo propone un acercamiento en clave de comparación a los artistas Vicente Huidobro y Carmelo Arden Quin. Y, cabe aclarar, no conformará un estudio crítico de la lírica del poeta sino, un abordaje desde la Historia del Arte y la Literatura conjuntamente, en aquellos puntos que, a nivel discursivo resulten coincidentes. Desde ese ángulo, y por tratarse este espacio (*SIC*) de Literatura y suponiendo por tanto que la obra huidobriana y la crítica que se ha ocupado de ella es ampliamente conocida por los lectores, reseñaremos brevemente qué es Madí, porque entendemos que tal movimiento no es tan visitado por los círculos académicos uruguayos ni tan trabajado en las aulas.

El Movimiento Madí, surge en Buenos Aires, en 1946, de la división de los artistas que integraban el grupo *Arturo* y habían publicado la revista en 1944. Diego Alexandre Asi- artista plástico madi actual- defiende con vehemencia el surgimiento de Madí en nuestro país:

Y yo insisto en que el movimiento Madí no surge en Buenos Aires, sino en Montevideo de la mano de los uruguayos Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss que se conocen en el año 1936 y de allí comienzan a trabajar e intercambiar ideas. El movimiento Madí planta sus semillas en Montevideo y germinan en Buenos Aires. Pero sin dudas el adn es nuestro con una gran influencia de J.Torres García (Las charlas a las que concurrió Carmelo en el año 1935 le cambian la forma de ver el arte)¹

Su nombre tiene varias interpretaciones, parecido a lo que ocurre con el “Dadá”. Gyula Kosice defiende la teoría de que surge de la voz popular “Madrí, Madrí ¡¡no pasarán!!” de los republicanos durante la Guerra Civil Española. Arden Quin explica que Madi, son las primeras sílabas del Materialismo Dialéctico y explica que se llega a él a partir de las contradicciones ente Romanticismo y Realismo (Tesis y Antítesis) y del Simbolismo que representaría la síntesis. Alguno explican que Madí son las letras iniciales de: Movimiento, Abstracción, Dimensión e Invención. Otros teóricos entienden que Madi son letras que se desprenden del nombre CarMelo ArDen QuIn.

Más allá del verdadero origen el movimiento se convirtió en una de las vanguardias más relevantes del Río de la Plata. Alexandre Asi resalta que fue “el único movimiento de vanguardia en las Américas en el siglo XX.”

Los artistas más destacados que integraban el movimiento fueron: Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Rod Rothfuss, Martín Blaszko, Valdo Longo, Juan Bay, Esteban Eitler, Diyi Laañ, Valdo Wellington, Rodolfo Ian Uricchio, Horacio Faedo y Armando Ramaglia.

En 1946 se realizan tres exposiciones *Madi*: una en el Instituto Francés de Estudios Superiores, otra en la Escuela Altamira y la última en el Club Bohemien.

En 1945 en la introducción al manifiesto: *El Móvil*, Arden Quin sienta las bases de lo que será la estética madi:

- Destruir lo estático. Hacer todo móvil, el poema, la arquitectura, el cuadro.
- Abandonar el rectángulo, la forma poligonal es la más original y brinda la posibilidad de invención.
- Creación de objetos lúdicos que interactúan con el sujeto.
- Creación de un objeto plástico puro. Superficies planas y uniformes, colores primarios, cargados de energía, ausencia de expresión emotiva y de referentes figurativos, esta idea se expande en los coplanales y en elementos móviles.
- Campos de color encerrados en gruesos trazos tomados del neoplasticismo de Mondrian.
- Composición diagonal cuyo referente es Theo Van Doesburg.
- Los coplanales se inspiran en los juguetes didácticos de Torres García.
- La multidireccionalidad de los ángulos generan vitalidad, disparándose hacia afuera de la obra.

La influencia del maestro Torres García en el arte rioplatense se ve reflejada en algunos de estos puntos así como la medida áurea. Según Di Maggio en el arte MADI “lo accidental se convierte en trascendental”

Partiendo de la base de que Huidobro y Arden Quin son vanguardistas y asumiendo las antedichas notas genéricas de las Vanguardias, se hace evidente la correspondencia. Si a eso agregamos que los dos son latinoamericanos y, además, piedras fundacionales de movimientos de Vanguardia parece hasta simplista dicha correspondencia. Es decir, no habría nada de nuevo o de distintivo en relación con otros artistas y movimientos. De hecho, Huidobro, se acercó mucho más al Cubismo.

Sin embargo, cuando vamos profundizando en Madi, encontramos un lenguaje, la búsqueda de una estética y una forma de relacionarse con el pasado que, naturalmente, nos recuerda a Huidobro. Y eso es lo que nos interesa abordar.

En 1944 se publica la revista *Arturo*, a cargo de Carmelo Arden Quin, Rod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley. Esta revista con un único ejemplar propone la invención y está en contra del automatismo que pregonaban los surrealistas(aunque en una aparente contra-

dicción Edgar Bayley le reconozca rasgos positivos). La ruptura con la pintura tradicional se basaba entre otras cosas en romper con el marco cuadrado o rectangular. Rothfuss escribe “Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma” (*Arturo*), afirmación muy similar a la de Huidobro al expresar que “un poema es hermoso en sí y no admite términos de comparación y tampoco puede concebirse fuera del libro”

En las páginas 10 y 11 de la mencionada revista, aparece un poema del escritor chileno titulado *Una mujer baila sus sueños*.

A esta altura, la producción huidobriana, había alcanzado un punto culminante. Pensemos que *Altazor* es de 1931.

Su participación en *Arturo* no es casual. Según Gimena Crena, “(...) el Creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro, se presenta como el antecedente claro de la nueva poesía invencionista” (*III Congreso internacional Cuestiones críticas. Rosario, abril 2013. “Deshumanización e invención: Una lectura de Arturo, Revista de las artes abstractas. Buenos Aires” 1944*)

Edgar Bayley reconoce explícitamente la importancia del Creacionismo porque “(...) al dar imágenes puras, sin preocupación por su acuerdo con realidades externas, echan las bases para la concepción de una nueva imagen. Esta es la idea estética más importante del momento en que vivimos” (*Arturo*. Página 8)

Si tenemos en cuenta que “Inventar y Crear” son los fundamentos básicos de Madi, entonces es lógica la presencia del fundador del Creacionismo: “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra”(Arte poética en *El espejo de agua, 1916 ¿O 1918?*)

“Para el madismo, la invención es un “método” interno, superable, y la creación una totalidad intercambiable. Madi, por lo tanto, INVENTA Y CREA. Buenos Aires, 1946” (*Manifiesto Madi*)

Como decíamos, ya en la primera página de la revista en cuestión, hallamos la expresión “Invención contra automatismo” en evidente oposición al Surrealismo. Actitud compartida por el poeta, muchos años antes por no adherir a la máxima de que el artista fuera un instrumento (mero) revelador de los dictados del inconsciente. En 1925 afirmaba:

Desde el instante en que el escritor se sienta a la mesa lápiz en mano, existe una voluntad de producir y (no juguemos con las frases) el automatismo desaparece pues él es esencialmente involuntario y maquinal. Desde el instante en que os preparáis para escribir, el pensamiento surge controlado.

Y sentencia: “El automatismo psíquico puro- es decir la espontaneidad completa- no existe.” (*Selección de manifiestos. Manifiesto de Manifiestos. Creacionismo. Cuadernos del docente*. Museo Vicente Huidobro. Página 5)

Para el poeta el poema creacionista sólo nace de un estado de superconciencia o de delirio poético.

La concepción del poeta como “pequeño dios” propone otro tipo de vínculo y estética con el mundo objetivo circundante y la capacidad creadora del poeta:

El poeta dice a sus hermanos: «Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?» (*Non serviam*.1916), “inventar y construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno” (*Manifiesto Madi*)

En cuanto al vínculo con el arte anterior, ambos artistas son muy claros aunque Huidobro, resulta más violento en la ironía:

Adiós, viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio. Ellos fueron la más preciosa enseñanza. Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos. (*Non serviam*)

Uno de las propuestas más conocidas de Arden Quin y el movimiento MADI fue la emancipación del rectángulo, proponer la estructura poligonal, polígono quebrado y marco recortado. El cuadro como ventana desaparece, el espectador no debe recorrer el cuadro para descubrir algo: “la tela, el libro siempre un rectángulo, porque es una norma universal”. ¿Por qué no salirse de ella?²

Nosotros llegamos a la geometría por nuestros antecedentes, discípulos del arte clásico geométrico pero, nos dimos cuenta que, para ir adelante y plegarse, verdaderamente a toda la geometría, era imposible quedarse en el rectángulo. ¿Por qué no hacer un triángulo?...crear una nueva superficie .La pintura antes de MADI era punto plano línea plano rectángulo... (*70 años de MADI. La imagen y la palabra*. Carmelo Arden Quin)

La ruptura con lo anterior, aún reconociendo lo que de ello se pudo aprender, es clara. El planteo discursivo, punto de encuentro entre ambos artistas. Veamos qué proponen para sustituir lo heredado.

Cuando escribo: “El pájaro anida en el arco iris”, os presento un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis, y que sin embargo os gustaría mucho ver. Un poeta debe decir aquellas cosas que nunca se dirían sin él. (Vicente Huidobro. *El Creacionismo*. 1921)

Por su parte, Arden plantea en general:

“Ruptura del cuadro, ruptura de la poesía sin negar la poesía anterior moderna pero para ir más allá y siste-

matizar lo móvil en la escultura, en la arquitectura, en la poesía, en la pintura”

Y en lo particular referido a la poesía expresa en el manifiesto ya citado: “La poesía madí, proposición inventada, conceptos e imágenes no traducibles por otro medio que no sea el lenguaje. Suceder conceptual puro.” Se percibe la misma visión que dejara ver Huidobro en sus versos *El vigor verdadero/ reside en la cabeza*.

El pintor uruguayo incluso habla de la poesía móvil y ejemplifica con la palabra agua:

“Agua. La das vuelta y sale clara: agua clara. Un poema móvil”. Ahí surge “lo nuevo”, en correspondencia directa con lo expresado por Huidobro en el ejemplo del pájaro y el arcoiris.

Sin embargo, esta experiencia del lenguaje, este juego de ir “moviendo” la palabra y descubriendo significados, alcanza su punto máximo en *Altazor*, verdadero experimento que termina destrozando el idioma con neologismos y giros lingüísticos desconocidos hasta entonces. Final de un trayecto que parte, según Roberto Apratto en el orgullo (“Como un ángel caído”) y culmina con la aceptación de la muerte como caída definitiva. (*Columna Íntima. La máquina de pensar*. Radio Uruguay).

Pensemos *Altazor*: A lo largo de siete cantos asistimos a un trayecto de trabajo de experimentación con el lenguaje, como nunca se había hecho antes (Incluso más allá de *Trilce* de Vallejo, emblema de la poesía de vanguardia). Concretamente y sólo a modo de ejemplo, en los versos 170 a 179 del *Canto último*, donde el juego con el vocablo golondrina, y siguiendo esa idea ardequiana de “dar vuelta una palabra”, hallamos neologismos como: golonfina, golonclima, golonrrisa, goloniña, golonrrima. No solo presenciamos una suerte de degradación del lenguaje. Presenciamos también lo lúdico llevado a un extremo casi exasperante (ni pensar en los versos 240 a 435). Semejante a un juego se asocian significados relacionados con el ave, pero no al estilo surrealista ni de los caligramas (también experimentados por el poeta) sino conceptual. La palabra desafía a la palabra, la gira, la retuerce, la dice y la transfigura. Se sale de sí misma en lo que tiene de sí.

Para finalizar queremos agregar que Nelson Di Maggio, hablando del artista plástico que estamos trabajando, introduce un concepto (tomado del teórico francés Nicolás Bourriaud) que bien podría aplicarse a Vicente Huidobro: radical y radicante.

Según este autor, Quin es tan radical como “radicante”. Radical porque su obra se opone al presente, tiene ese carácter de crítica, pero a su vez es radicante porque no sólo se opone a una raíz, a una forma artística, sino que sale de ella y crece de una manera diferente, crea una nueva forma. Esta definición la podemos ver plasmada en el concepto de “Invención” que propone Arden Quin en la revista *Arturo*. Si ser radical ya

de por sí deviene en una actitud muchas veces criticable (especialmente por aquellos a quienes van dirigidos los cambios), radicante lo coloca en una postura en la cual no hay referente que critique. Esta postura de Arden Quin, la mantuvo a lo largo de toda su vida, la invención, la improvisación como forma de encarar nuevas formas.

Tal actitud estética y aún, de vida amalgama con el poeta chileno. Su lema fue “Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”, construcción conceptual que mantuvo hasta el final de sus días.

Crear, inventar, salirse de los cánones produciendo algo nuevo:

En el fondo, era exactamente mi concepción de antes de mi llegada a París: la de aquel acto de creación pura que hallaréis, como una verdadera obsesión, en cualquier parte de mi obra a partir de 1912. Y aún sigue siendo mi concepción de la poesía. El poema creado en todas sus partes, como un objeto nuevo. (Vicente Huidobro. 1921)

En definitiva: Hacer florecer la rosa saliéndose del rectángulo.

Bibliografía

- Brihuega, Jaime (2002) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II. Capítulo: Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias*. Madrid. ED. La balsa de la medusa.
- Crena, Gimena. (2013) *Deshumanización e invención: Una lectura de "Arturo"*. *Revista de las artes abstractas. Buenos Aires 1944*. III Congreso internacional Cuestiones críticas. Rosario, abril 2013.
- Rueda, María de los Ángeles (coordinadora). *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la Modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América latina y Europa (1930- 1945)*. La Plata (Argentina). Libros de Cedra. Ediciones de Universidad de la Plata. Página 49.
- 70 años de MADI. La imagen y la palabra. Carmelo Arden Quin*. Video disponible en You Tube (www.youtube.com/watch?v=DWv9FnrKuxE)
- Selección de manifiestos. Manifiesto de Manifiestos. Creacionismo (2013) Cuadernos del docente. Museo Vicente Huidobro. Guías didácticas para docentes nivel universitario e investigador. (Versión PDF)

Notas

1. En nuestro país el movimiento Madí tiene algunos representantes. Es el caso de Diego Alexandre Asi a quien tuvimos el privilegio de entrevistar. Es un artista plástico y músico uruguayo que se autodefine como madí ya que desde conoció la estética madista no la abandonó más. El descubrimiento de Alexandre como artista se da de una forma fortuita y nos permite conocer los caminos del arte madí actual y el ambiente de la plástica uruguaya. Diego desde su adolescencia se dedicaba al dibujo, especialmente dibujaba caricaturas y se crió en una familia donde el arte estaba siempre presente, especialmente desde su abuelo. Sus primeras obras giraban en torno a un arte figurativo, con cierta influencia del expresionismo, de Paul Klee, Modigliani y del fauvismo. Su llegada al Madí se da de una forma fortuita en el 2010, cuando una conocida lo invita a conocer el arte madí, le regala un libro sobre el movimiento y tiene la oportunidad de visitar la muestra en el Centro Cultural de España sobre, justamente, Carmelo Arden Quin. A partir de ese momento se define como "carmeloardequiano" término inventado por él. En la actualidad se encuentra trabajando con el poeta argentino Alfredo María Villegas Oromí, ilustrando poemas madí además de dar conferencias y escribir artículos sobre el movimiento. Su producción artística se encuentra en los siguientes links:
<http://www.alexandreasi.com.uy/>
<http://alexandreasi.blogspot.com.uy/>
2. Ni Arden Quin ni el Madí inventaron el cuadro recortado, ya en los años 20, Lazlo Peri había desarrollado el cuadro recortado y Torres García con sus maderas recortadas y el pez, también había incursionado en ese sentido. En la obra de Quin se incorpora con la misma jerarquía el marco y la obra.

Pablo Bernasconi y la construcción de significado entre la imagen y la palabra, como propuesta vanguardista

Verónica Alcalde

Verónica Alcalde

vernicalcalde@yahoo.com

Licenciada en Letras con orientación en Literaturas Modernas y Especialista en Docencia Universitaria. Títulos otorgados por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo de la provincia de Mendoza.

Investigadora y Jefa de Trabajos Prácticos de Literatura Española III (Moderna y Contemporánea) de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Profesora titular de Fundamentos de la Literatura y Literatura Española del Profesorado de Lengua y Literatura de la Escuela Italiana, XXI de Aprile, Nivel Superior. Miembro desde el año 2006 del proyectos de investigación “La Literatura como modo de conocimiento”, subsidiado por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo.

Algunas publicaciones:

“Buñuel según Max Aub. La obra póstuma que ve la luz cuarenta años después” (2015). En: *Revista de Humanidades*. N 30. Santiago de Chile: Universidad Nacional Andrés Bello. Febrero de 2015. 231-233. ISSN 0717-0491

“Luis Buñuel y la religión” (2014). En: *Diálogos con la realidad. Miradas y representaciones literarias*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras. 157-195. ISBN 978-950-774-255-2

“La experiencia del viaje en Jaime Gil de Biedma” (2010). En: *Boletín de Literatura Comparada XXXV*. Actas Tomo II. Mendoza: Talleres gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras. ISSN 0325-3775

“La construcción de la identidad en los diarios de Jaime Gil de Biedma” (2009). En: *Escrituras del yo y de la memoria*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras. 186-209. ISBN 978-950-774-157-9

“La identidad textual como tentativa de unidad en Jaime Gil de Biedma” (2007). En: *Unidad y multiplicidad. Tramas del hispanismo actual*. Mendoza: Zeta Editores. ISBN 978-987-9126-58-5

“Marta Zulma Palermo, comparatista” (2006). En: *Boletín de Literatura Comparada*. Vol. 2. Mendoza: Talleres gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras. 143 - 150. ISSN 0325-3775.

Resumen

El libro-álbum es un objeto artístico que transgrede las clasificaciones habituales de género, ya que en él lo lingüístico y lo visual se presentan como dos códigos simultáneos que establecen entre sí una comunicación productora de sentido en la que el lector juega un rol fundamental. Pablo Bernasconi en su obra *Bifocal* (2010), el más experimental de sus cuatro libro-álbumes para adultos, aprovecha al máximo las posibilidades que el género ofrece. A través de un análisis de esta obra demostramos cómo el diseñador, dibujante y escritor argentino logra tensar al máximo la capacidad de significación de códigos de distinta índole tanto en la construcción de sus metáforas visuales, como en el tratamiento del objeto libro como una obra de arte total.

Palabras clave: Arte y Literatura, Diseño y Literatura, Libro-álbum, Literatura argentina, Pablo Bernasconi

Abstract:

The picture book is a piece of art that transgresses common genre classifications, since in it verbal and visual narratives appear as two simultaneous codes establishing a kind of sense-producer communication among themselves in which the reader plays a fundamental role. Pablo Bernasconi in his work *Bifocal* (2010), the most experimental of his four picture books for adults, takes full advantage of the possibilities offered by the genre. Through the analysis of this work, we demonstrate how the designer, cartoonist and Argentinean writer manages to tauten to the most the capacity of significance of different -nature codes both in the construction of his visual metaphors, as well as in the treatment of the object book as a total work of art.

Key words: Art and Literature, Design and Literature, picture books, Argentinean Literature, Pablo Bernasconi.

Tradicionalmente en el arte, imagen y palabra se han coaligado en una relación de servilidad: una siempre subsidiaria de la otra en el plan de generar sentido.

Las vanguardias, en su carácter transgresor e iconoclasta, rompen con esta relación que se había mantenido a lo largo del tiempo e inician un juego en el que el significado puede construirse a través de la conjunción de lo lingüístico y lo icónico. Las pinturas futuristas en las que la imagen comparte su espacio con la onomatopeya (el cañón disparando, el escape de un auto rugiendo...); la poesía cubista, ultraísta, creacionista, que explota las posibilidades del caligrama; el collage y su mezcla de lenguajes al que echan mano tanto futuristas como cubistas, dadaístas y surrealistas; son demostraciones de esta búsqueda de desintegración de la forma, de la anulación del espacio y tiempo para abarcar un Todo que redunde en significación.

En este sentido de disciplinas que cohabitan, y también de géneros que rompen sus límites, es que aparece el libro-álbum y en el que desarrolla su obra el diseñador argentino que motiva este trabajo, Pablo Bernasconi.

Bernasconi inició su carrera como ilustrador del diario *Clarín* en 1998, y pronto sus trabajos comenzaron a aparecer en diarios y revistas nacionales e internacionales (*The New York Times*, *The Wall Street Journal*, *Telegraph*, *Rolling Stone*, *Caras y Caretas*, *La Nación*, *The Times* de Inglaterra, etc.) y a ser galardonado con prestigiosos premios. En el mercado libresco hizo su aparición con magníficas ilustraciones de libros infantiles, acompañando textos propios o ajenos. En 2008 publica su primer libro-álbum para adultos, *Retratos*, al que seguirán *Bifocal* (2010), *Finales* (2013), y *Retrato2* (2015), todos publicados por la editorial Edhasa. Cada uno de estos libros merecería atención especial por su propuesta innovadora. Entre las cuatro, elegimos para analizar en este trabajo *Bifocal*, por ser la que más tensa y transgrede las clasificaciones genéricas tradicionales, a la vez que propone un juego entre el lector y el libro como objeto artístico y como disparador de múltiples posibilidades semánticas.

Para referirnos a *Bifocal*, como a otras tantas obras de Bernasconi, es necesario primero detenernos en explicar las características del libro-álbum, un producto que habitualmente se asocia con la literatura infantil por ser material accesible a aquellos niños que aún no han desarrollado habilidades de lectura (lectura entendida en su acepción tradicional como decodificación de signos lingüísticos escritos).

El libro-álbum es un género que transgrede las clasificaciones habituales. Contiene textos e imágenes, pero no se ajusta a la categoría de texto ilustrado en el que lo lingüístico goza del mayor protagonismo mientras que lo visual acompaña, con mayor o menor peso propio, como subsidiario del texto literario. Dicho de otro modo, a diferencia del libro ilustrado, en

un libro-álbum la imagen es portadora de significación en sí misma y en diálogo con la palabra; lo lingüístico y lo visual se presentan como dos códigos simultáneos que establecen entre sí una comunicación productora de sentido.¹

Este género requiere de un lector dispuesto a ser partícipe activo de una compleja construcción de sentido; un lector abierto a una propuesta lúdica en la que el concepto de lectura rebasa los límites: en el libro-álbum todo signo es factible de ser leído y, a la vez, de ser leído en su relación con otros signos de distintos códigos para, en un ir y venir de un significante al otro, construir un significado total. (Bajour & Carranza, 2002)

A este aprovechamiento al máximo de los diversos códigos para explotar las capacidades significativas y comunicativas, se agrega el valor del libro-álbum como objeto artístico cuidadosamente elaborado. Su diseño y construcción invitan al receptor (más espectador que lector en este punto) a dejarse seducir por el placer estético de la grafía y la imagen. (Cabo Aseguinolaza & Rávade Villar, 2006: 383)

Todas estas características y capacidades están ampliamente aprovechadas en *Bifocal*, el más experimental y complejo de los cuatro libro-álbumes para adultos de Pablo Bernasconi.

Lo primero que llama la atención es su diseño de tapa doble que lo vuelve un libro de dos entradas. Puede comenzar a leerse por adelante o por atrás, ya que ambos lados son entradas. El objeto libro ya es portador de sentido en su conformación y nos habla de la posibilidad de este doble foco o doble mirada.

El arte de ambas tapas es absolutamente antitético.



(Figura 1)

De un lado una tapa blanca, con el dibujo de un ojo alado bien abierto, vivaz. Desde ese lado, Bernasconi propone en su prólogo un “viaje radiante” (Bernasconi, 2010: 7). La otra tapa, negra, con la imagen de un ojo de alas rotas y párpado caído, desde donde se inicia el “viaje oscuro” (Bernasconi, 2010: 7) anunciado en el prólogo. Hay un juego claro entre la doble mirada ya

anunciada en el título y la bipolaridad entendida como un ir y venir entre estados de ánimo opuestos.

En las solapas se juega con el mismo concepto. En la del lado radiante, la solapa tiene una fotografía de Pablo Bernasconi con expresión optimista. Los datos del autor rebasan actitud positiva.

Del lado oscuro, la foto de Bernasconi lo muestra apesadumbrado. Los datos biográficos (ni más ni menos información que la aportada por la otra solapa) redundan en pesimismo.

Baste, a modo de ejemplo, los finales de los datos del autor que aparecen en cada una de las solapas: Del lado luminoso, “actualmente trabaja desde Bariloche para la Argentina y el mundo”; del lado oscuro, “por el momento trabaja desde Bariloche para la Argentina y para donde lo dejen”.

Cada prólogo (uno para cada “viaje”) es una lámina de un apócrifo Test de Rorschach y su interpretación. Una lámina es la antípoda de la otra.



(Figura 2, 6)



(Figura 3, 6)

Siguiendo este criterio del lado radiante y el lado oscuro, está organizado temáticamente todo el material respetando, en ambas partes, un mismo orden. Es decir que nos encontramos con dos índices idénticos que anuncian que el tema aludido en cada entrada (Ideas, Infierno, Sexo, Muerte, Guerra, Medios, Éxito, Política, Amor, etc.) será presentado desde estas dos miradas.

El libro-álbum aspira a ser abordado y leído de un modo distinto; y para esta lectura Pablo Bernasconi aprovecha al máximo las posibilidades de la sinestesia al proponer que se involucren todos los sentidos en la experiencia de la lectura. Recomienda con qué música y tomando qué vino acompañar el recorrido de las páginas.

Para el lado radiante nos recomienda “una copa de Malbec y discos de Belle and Sebastián, Chopin, Piazzolla, The Beatles, Django Reinhardt, Velvet Underground, Ella Fitzgerald y Jorge Drexler” (Bernasconi, 2010: 8), para el oscuro “un buen Merlot y música de Leonard Cohen, Nick Cave, Charlie Parker, Tom Waits, John Coltrane, Pixies, Anibal Troilo y Radiohead.” (Bernasconi, 2010: 8)

Así como cada músico escogido nos tienta a reflexionar sobre las relaciones que se establecen entre su obra musical y el trabajo de Pablo Bernasconi, otra posibilidad de análisis comparatístico surge de esta relación propuesta por Bernasconi entre la copa de Malbec y lo diáfano, y un Merlot y lo oscuro. Quedan estas interesantes propuestas de trabajo para especialistas en estas áreas.

Ya sea por el protagonismo que adjudicamos a la palabra, o porque la edición ha destinado la página par para el texto escrito y su contigua impar para la imagen, el recorrido de lectura se inicia instintivamente por la frase (hay proverbios; citas literarias de textos de Alejandra Pizarnik, Atahualpa Yupanqui, Leonard Cohen...; frases de personalidades de existencia real, como Jorge Luis Borges, Winston Churchill, Miguel de Cervantes, Aldous Huxley, Woody Allen...; y frases de personajes ficticios tanto literarios como cinematográficos o televisivos, como Jerry Seinfeld, Martín Fierro, Mafalda, entre otros), para luego ir a la imagen.

Las técnicas que utiliza Bernasconi son diversas. Echa mano al collage, al dibujo, al photoshop, a todo lo que pueda servirle para comunicar. En una entrevista que le realiza la revista *Rolling Stones*, Bernasconi nos cuenta:

Las imágenes que persigo son construcciones de significados, son exponentes de metáforas diseñadas para compartir ideas. Y justamente así lo

definiría, como una construcción. Como si usara elementos en lugar de ladrillos, que dan forma a una habitación llena de mensajes. (Inzirillo, 2010: 26)

De la lectura del texto pasamos a la lectura de la imagen, pero esto es solo el comienzo. Al volver al texto, esta vez cargados de la información de la metáfora gráfica, se desencadena un verdadero diálogo que se abre a nuevas significaciones.

Sin embargo el proceso creativo del autor no sigue esta direccionalidad. En la entrevista de la revista *Rolling Stones* ya citada, ante la pregunta sobre cómo realizó la compilación de frases, Bernasconi responde:

... las frases fueron elegidas, en todos los casos, después de generar la obra, luego de pensar y analizar lo que quería decir. Lo propuse de antemano de esa manera para no depender o ser redundante ante el texto. Y fue muy importante como premisa ya que así construyo un libro que se potencia mediante dos caminos que están de acuerdo en lo que cuentan, pero con herramientas diferentes. La fusión del texto y la imagen en todas las piezas, en todos los temas, fue cuidadosamente equilibrada para que en ningún momento sea decorativa. (Inzirillo, 2010: 27)

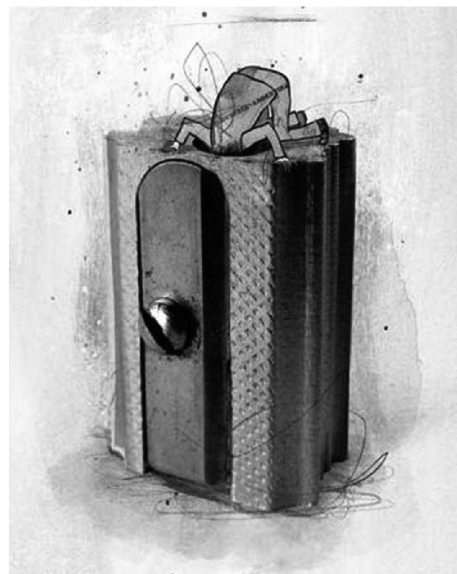
Si bien partimos de que un libro álbum exige una lectura total en la que palabra e imagen conforman un único texto, Bernasconi, al develarnos su proceso creativo, nos traza un camino interpretativo. Él no construye sentido partiendo de la cita escogida, poniendo a la literatura como centro, sino que lo hace partiendo de una idea, un tema que se vuelve imagen, una «metáfora gráfica» según sus palabras, y luego se completa, en perfecto equilibrio, con la cita que es siempre, como explica en su prólogo a *Bifocal*, el préstamo de “condensadas muestras de lucidez” (Bernasconi, 2010: 7).

Esto nos tienta, como lectores, a experimentar la lectura haciendo el camino inverso: de la imagen al texto, y ahí volver.

Solo un ejemplo...

En los índices de ambos lados aparece la entrada «Yo», lo que nos lleva a pensar que nos hallaremos con un autorretrato del autor.

En el lado oscuro encontramos una imagen que muestra a un hombre que tiene por cabeza un enorme sacapuntas; tan enorme que no puede sostenerlo ni hacer pie.



(Figura 4, 47)

Esta metáfora visual, ubicada dentro del camino oscuro trazado por Bernasconi, nos habla del hombre que carga con el peso de su trabajo. Si atendemos a la carga autorreferencial que se nos advierte desde el índice con la primera persona gramatical como entrada, concluimos en que el sacapuntas como instrumento de trabajo podría representar, a través de una sinécdoque, el oficio del artista. La cabeza (la mente) de un creativo (del propio autor) es su herramienta; y aquí Bernasconi nos habla de la mente como un peso imposible de cargar. No hay brillo ni goce, simplemente un pesadísimo trabajo.

Sobre el traje del hombre puede leerse “Industria Argentina” e impresos en el pantalón unos números que podrían indicarnos un talle o número de serie.



(Figura 5, 47)

Tanto la referencia del origen como la numeración nos hablan claramente de un sujeto cosificado, de un hombre-objeto de origen nacional.

Y si volvemos a atender a la desproporción entre el cuerpo y la cabeza, nos inclinamos a pensar que más que estar frente a un muñeco con cabeza de sacapuntas...

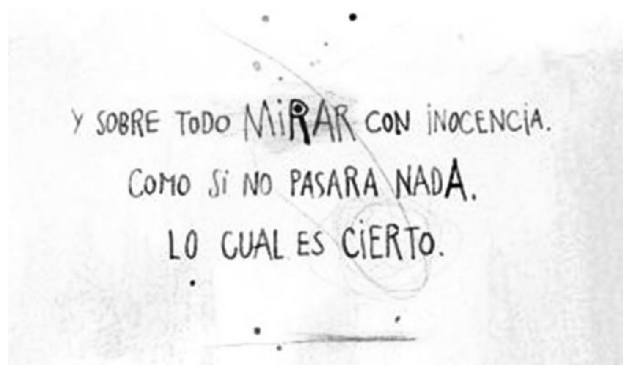
tas, estamos frente a un sacapuntas con cuerpo. El objeto sacapuntas absorbe, prácticamente anula, todo lo demás. El oficio devora al hombre.

De esto nos habla la imagen si la despojamos de lo verbal literario. Pero al poner esta metáfora visual en diálogo con el texto que Bernasconi ha elegido para su autorretrato, se abren otras lecturas.

La cita que encontramos en la página par es de Alejandra Pizarnik y pertenece al primer poema en prosa de “Caminos del espejo”, del libro de 1968 *Extracción de la piedra de locura*: “Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto.”

La conjunción “y” seguida del locativo adverbial “sobre todo” con que se abre es lo primero que impacta en el lector. Pareciera el final de un texto instructivo. Sugiere un listado de recomendaciones, o tal vez condiciones necesarias para hacer algo, que se cierra con la más relevante de todas: “mirar con inocencia”.

Aquí Pablo Bernasconi utiliza indicadores semánticos en el texto: la tipografía y las marcas que aparecen sobre esta nos llevan a prestar atención al verbo mirar, con una tipografía un poco más grande, resaltado con color amarillo, con una mancha de tinta que insinúa un ojo dentro de la letra r. ¿O acaso es un ojo asomándose a través de una mirilla? ¿O es, en cambio, una lupa?



(Figura 6, 46)

De un modo similar nos lleva a atender a la palabra final. “Mirar” y “cierto” se unen reforzando la idea de una mirada verdadera, franca, y en este punto el mensaje visual cambia. Si el acento está puesto en el acto de mirar, tal vez no estamos frente a un sujeto cosificado y anulado por su oficio, sino frente a un ser ingenuo, puro (el referido por la sinécdoque de la mirada inocente que se desprende del “mirar con inocencia”) que espía o busca dentro de un descomunal sacapuntas. El texto de Alejandra Pizarnik, interpretado simplemente como una sinécdoque y ateniéndonos a su mensaje literal, nos estaría hablando del ser inocente, verdadero, que es posible porque nada lo amenaza (“como si no pasara nada, lo cual es cierto”).

Sin embargo no pareciera que introducir la cabeza dentro de un sacapuntas fuera algo seguro. Por el

contrario, este gesto curioso, se torna una posibilidad de peligro si consideramos que un sacapuntas es un artefacto que posee una afilada cuchilla en su interior. El poema de Pizarnik, leído a la luz de la imagen, revela, entonces, una ironía.

Si variamos el camino interpretativo que pretende desandar el proceso seguido por Bernasconi, y ponemos el foco en lo lingüístico, se abre otra lectura. Para esto es necesario leer la cita escogida como parte de la obra total de la escritora argentina Alejandra Pizarnik.

En *Extracción de la piedra de locura* los poemas en prosa de Alejandra Pizarnik son reflejo de una profunda angustia. El desamparo, la noche, la muerte, el sentimiento de ser de otro mundo, son los temas que se imponen en este volumen. “Como si no pasara nada, lo cual es cierto”, en boca de la Pizarnik de 1968, no es una ironía, sino la expresión de la más profunda desolación y el vacío interior. En este contexto no podemos interpretar estas palabras como la posibilidad de una mirada inocente porque nada la amenaza, ni como una ironía que advierte que una mirada inocente puede ponernos en peligro, sino como una mirada angustiada ante la conciencia absoluta de la Nada, una nada que para un artista podría ser sinónimo de esterilidad creativa.

Podemos leer aún más allá esta metáfora visual reconociéndonos como parte fundamental en la construcción del mensaje; la imagen también se nos descubre como una potente metáfora de lo que los versos de la escritora provocan en nosotros, sus lectores: sus palabras actúan como ese enorme sacapuntas sobre nuestras cabezas, afila nuestra mente, aguza nuestros pensamientos. El “Yo” sobrepasa la referencia al autor, involucrándonos.

Este autorretrato que nos ofrece Bernasconi tiene su contracara en el lado radiante del volumen.



(Figura 7, 46-47)

Aquí encontramos una imagen que abarca ambas páginas (par e impar). En la par (página 46) vemos el dibujo del cuerpo de un hombre vestido con traje (el típico traje que utilizaría un oficinista, un empleado bancario, un administrativo, pero no un creativo ni un

artista), cargando un maletín algo anticuado evidentemente gastado por su uso. Del maletín caen pequeños elementos que si observamos con atención comprobamos que se tratan de piezas de reloj, elementos que hemos visto en varias de las imágenes creadas por Pablo Bernasconi y que, por lo tanto, forman parte de sus materiales de trabajo. Sin embargo estas piezas cayendo de este maletín cargado por un hombre vestido con este traje, pareciera hablarnos de plazos u horarios que cumplir.

La figura humana está encorvada, como agobiada por una dura jornada laboral. Una de sus manos se levanta en señal de sorpresa, algo que se explica al reparar en que en lugar de cabeza, la figura sostiene un estallido de elementos de diversa índole y colores: alambres de púa, ramas, nuevamente relojes o sus piezas, dibujos infantiles, cuentas de collares, enchufes, carteles (“best”, “drive carefully”, “wrong away”, “hot”, rezan), y otros elementos que también descubrimos habitualmente como materia prima de los trabajos de Bernasconi; pero aquí agrupados caóticamente simulando un estallido. Claramente es una metáfora de un estallido de ideas.

Esta metáfora visual se nutre del texto que encontramos en la página par, una cita de Buda que dice “Todo lo que somos es el resultado de lo que hemos pensado”.

Se abre, entonces, un interesante camino interpretativo: la imagen nos habla de un trabajador que, como resultado de un disciplinado esfuerzo (aquí las piezas del reloj que caen de su portafolio gastado), estalla en ideas diversas, coloridas, luminosas (observemos que no cae en la obiedad de la bombita de luz como símbolo de una idea o pensamiento, sino que sugiere luz o energía con tres enchufes). Parecería querer decirnos que todo lo pensado es el resultado de lo que hemos sido, sin embargo la cita de Buda nos revierte esta idea, introduciéndonos en un pensamiento circular en el que quedamos encerrador: somos lo que hemos pensado-pensamos lo que hemos sido.

De la esterilidad creativa del “Yo” enunciado en el índice del lado oscuro de la obra, al eterno proceso de ser y pensar- pensar y ser del lado luminoso. Con el análisis de este único ejemplo basta para afirmar que Pablo Bernasconi en *Bifocal* aprovecha las posibilidades que el libro-álbum ofrece, tensando al máximo la capacidad de significación que brinda tanto el código lingüístico como gráfico. En este ir y venir de la imagen al texto, y gracias al equilibrio que logra entre ambos, abre un amplio abanico interpretativo que, al involucrar activamente al lector, se torna inagotable.

Referencias bibliográficas

- Bajour, Cecilia & Carranza, Marcela (2002) “Libros-álbum: libros para el desafío. Una bibliografía” En: *Imaginaria revista quincenal sobre la literatura infantil y juvenil* N° 87 | Miscelánea | 9 de octubre de 2002. Recuperado 10 sept. 2015 de: <http://www.imaginaria.com.ar/08/7/librosalbum.htm>
- Bernasconi, Pablo (2010). *Bifocal*. Buenos Aires: Edhasa.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando & Rábade Villar, María do Cebrei (2006). “Teoría interartística. Literatura y medialidad”. En Cabo Aseguinolaza, Fernando. (comp.) *Manual de teoría literaria*. Madrid: Castalia, 377-399.
- Inzirillo, Hernán. “Bernasconi: dibujos en dos dimensiones”. En *Rolling Stone*. 28 de octubre de 2010. Recuperado 12 dic. 2015 de: <http://www.rollingstone.com.ar/1309244>

Notas

1. En Argentina encontramos como antecedente del libro-álbum para adultos, dos obras de Julio Cortázar en las que lo iconográfico y lingüístico se conjugan: *Vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969).

Sobre ruedas

El automóvil en la vanguardia uruguaya: el caso de Parra del Riego

Estefanía Rodríguez

Estefanía Rodríguez
estefita1989@gmail.com

Profesora efectiva de Literatura en CES y de Comunicaciones de CETP-UTU
Estudiante de Tecnicatura en Comunicación Social Del CETP-UTU
Participante como ponente en III Seminario y I Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (Montevideo: 2016)

Resumen:

Los movimientos de vanguardia surgidos en Europa, llevaron al arte elementos utilizados en la vida cotidiana resignificando los conceptos de belleza. Uno de esos elementos fue el automóvil, admirado sobre todo por el Futurismo. En Uruguay, también se encuentran autores que realzan a este elemento, tal es el caso del poeta peruano Juan Parra del Riego.

Palabras clave: vanguardia - automóvil - velocidad - belleza - Uruguay

Abstract:

The avant-garde movements that emerged in Europe, brought to the art elements used in everyday life, refining the concepts of beauty. One of these elements was the automobile, admired mainly by Futurism. In Uruguay, there are also authors who highlight this element, such is the case of the Peruvian poet Juan Parra del Riego.

Key words: vanguard - car - speed - beauty - Uruguay



*Lo estupendo es que es tan poema el automóvil,
como es automóvil -movible por sí mismo- el poema*
(Alfredo Mario Ferreiro)

De la misma forma que las vanguardias que nacieron -y murieron- en las primeras décadas del siglo XX se nutrieron de ciertos artistas del siglo anterior, grandes cambios y avances tecnológicos se gestaron en las postrimerías del siglo XIX para consolidarse en la nueva era. Un mundo diferente estaba naciendo ante los ojos de la humanidad, y nadie quería estar afuera. Es así como los propios artistas tomaron muchos de esos cambios como tema o inspiración de sus obras, algunos para alabar el progreso, otros para reflexionar sobre sus consecuencias.

Uno de los instrumentos favoritos para la poesía de vanguardia fue el automóvil, ejemplo claro de que la humanidad estaba avanzando rápidamente, como si fuera impulsada por un motor. En este sentido, el automóvil no puede desligarse de la ciudad como elemento primordial que acompaña los cambios; en ella vehículo y conductor circulan, es su lugar.

El ejemplo más claro de la incidencia del automóvil en la vanguardia, seguramente se encuentre en el Futurismo, en cuyo primer manifiesto se lo establece como prototipo de belleza:

Afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que *La victoria de Samotracia*¹. (citado por Cirlot, 2007: 59)

El automóvil es admirado en tanto permite velocidad, rapidez producida por un motor y manejada solo por el hombre. La belleza de lo nuevo triunfa sobre la belleza clásica.

Los textos publicados por F. T. Marinetti resultan un gran ejemplo para entender la importancia de la velocidad y de las máquinas en el legado futurista. En *El hombre multiplicado y el reino de la máquina* afirma: “Hay que preparar, pues, la inminente e inevitable identificación del hombre con el motor, facilitando y perfeccionando un intercambio incesante de intuición, de ritmo, de instinto y de disciplina (...).” (Citado por Eco, 2010: 396)

Este gusto por máquinas y motores trasciende lo escrito en los manifiestos, no solo en los poemas futuristas publicados, sino también en otros campos como el de las artes plásticas. En el *Manifiesto de los pintores futuristas* de 1910 se establece como vital buscar inspiración en

los nuevos elementos que la ciudad y la ciencia ofrecen para exaltar la velocidad.

En este movimiento encontramos artistas como Umberto Boccioni, cuya obra resalta el continuo dinamismo, que se expresa a través de varias secuencias, como se aprecia en *Dinamismo de un ciclista*. En su escultura titulada *Formas únicas de continuidad en el espacio* (título original: *Forme uniche della continuità nello spazio*) la velocidad hace que el cuerpo humano pierda sus límites, que se una al viento mientras lucha contra el tiempo. Por otra parte, algunos de sus contemporáneos se enfocaban más en los automóviles de carrera, tal es el caso de Luigi Russolo con obras como *Dinamismo de un automóvil* (*Dinamismo di un'automobile*) o Giacomo Balla. Para estos artistas, un coche representaba la velocidad omnipresente citada en el primer manifiesto del movimiento, la posibilidad de trascender tiempo, espacio y forma.

Estas características del Futurismo, impulsadas por la admiración a lo nuevo, a lo veloz, violento y efímero del nuevo siglo, traspasan las fronteras de Europa y al igual que los automóviles, llegan a diversas partes del mundo con diferentes grados de aprobación.

Como sabemos, las ideas planteadas por los ismos se adoptaron en nuestro país unos años después, cuando en el viejo continente comenzaban a perder su encanto inicial.

Para Eduardo Espina, Uruguay no encuentra vanguardias sino vanguardistas; individualidades que adoptaron las nuevas ideas para mezclarlas con su estética. (Espina, 2004: 429)

Tomaremos aquí una de esas individualidades: Juan Parra del Riego, en su faceta más vanguardista en esencia, como admirador de los motores.

Fue en el 900 cuando en nuestro país se vieron los primeros vehículos motorizados, que causaron conmoción y admiración para algunos y resistencia para otros, pese a que ya circulaban en diversas partes del mundo. Álvaro Casal Tatlock señala que en el año 1906 se encontraban 109 autos empadronados en Montevideo. Para 1920, se habían instalado surtidores y estaciones de servicio, ya funcionaban algunos gremios, se corrían carreras y sobre todo, los costos de abarataron. (Casal Tatlock, 2013: 7). En ese período de surgimiento, adaptación y posterior esplendor, encontramos al poeta mencionado

Juan Parra del Riego (Huancayo 1894 - Montevideo 1925)² publica sus conocidos *Polirritmos* en 1922 y dos años después, *Himnos del cielo y los ferrocarriles*, entre otras obras. En su breve e inconclusa obra se aprecia el canto a la velocidad³ del que hablaban Marinetti y sus futuristas

Y corro... corro... corro...
-estocada de humo y ruido que atraviesa la ciudad-

y ensarto avenidas... suspiro una rambla... disloco una
esquina
y vuelvo en las ruedas.

La ciudad y el vehículo a motor, son elementos inseparables de esta poesía que es un canto a lo nuevo, como se muestra en cada verso de *Polirritmo dinámico a la motocicleta*:

(...) Y corro... corro... corro...
Hasta que ebrio y todo pálido
De peligro y cielo y vértigo en mi audaz velocidad,
Ya mi alma no es mi alma,
Es un émbolo con música,
Un salvaje trompo cálido
Todo el sueño de la vida que en mi pecho
enciendo y lloro
La feliz carrera de oro
De la luz desnuda y libre que jamás nos dejará.

El poeta está en pleno movimiento. En la conjugación -en primera persona- del verbo correr vemos implícita la exaltación a la velocidad que convierte en un estado de éxtasis la experiencia del conductor, quien al parecer disfruta de esta sensación solo. Esto refuerza la idea de subjetividad, nos cuenta de sus propios sentimientos al disfrutar de esta vivencia. Se encuentra fuera de sí, no puede parar porque se ha convertido en parte de su vehículo y siente que ese momento, a bordo de su motocicleta y ebrio de velocidad, es eterno.

Y ya solo siento
Un deseo loco de ser como el viento

Los autos, las motocicletas, permiten el constante movimiento, y en la década de 1920, cuando todo era aún una novedad, no era difícil impresionarse con la sensación de ser como el viento:

Partir... llegar... llegar... partir...
Correr...
Volar...
Morir...
Soñar...
Partir... partir... partir...

Los verbos en infinitivo connotan esa sensación de constante acción ya mencionada; con la misma velocidad que el conductor-poeta parte, se ve capaz de soñar o hasta de perder la vida en ese viaje. Es que el yo de los poemas de este autor, es uno con su vehículo, se une a él porque de cierta forma lo representa:

Yo siento que hay algo
que es como mi ardiente garganta,
como mi explosionante secreto interior.

Hay algo en él que quema y busca salir. Ese algo, esa fiebre, encuentra el medio ideal para exteriorizarse gracias al vehículo en el que el yo circula. Su cuerpo habla, grita a través del sonido del motor.

También se encuentra en este escritor ese deseo de alejarse de su contexto, visto en Marinetti:

Solo quiero partir, irme, no importa dónde (...)
Es pasión.
Es instinto este loco deseo de partir.⁴

Las vanguardias latinoamericanas estuvieron dotadas de cierto sentido crítico, de reflexión sobre sus propias palabras que encuentran claro ejemplo en la lírica de Parra del Riego. En su poema *Al motor maravilloso* podemos ver cómo es el cuerpo humano el centro de atención, cómo no es la creación del hombre la que se admira, sino la de la naturaleza.

Yo que canté un día
La belleza violenta y la alegría
De las locomotoras y de los aeroplanos,
Qué serpentina loca le lanzaré hoy al mundo
Para cantar tu arcano,
Tus vivos cilindros sonámbulos, tu fuego profundo
¡Oh, tú, el motor oculto de mi alma y de mis manos!

El poeta recuerda sus anteriores creaciones, mira el pasado desde un presente diferente y quizás lejano, no explicitado (“algún día”). Es consciente de la temática de su canto y de la dificultad de realizar este otro, nuevo.

Desde el título y los primeros versos, se introducen en el poema palabras características de los automóviles, como motor, cilindros o poleas. Recursos característicos de las vanguardias. Estas imágenes son trasladadas al texto con el fin de presentar al cuerpo humano como el mayor motor, el que da vida a todas esas sensaciones que el yo de los poemas de Parra del Riego siente al abordar un vehículo.

¡Qué llama enloquecida se enreda en tus fogones
y hace girar la rueda líquida de la sangre
y atiranta las poleas de los músculos
para mecer los columpios súbitos de las sensaciones,
cuando corro, beso, anhelo, callo, sufro, espero, miro,
salta mi alma en una loca carcajada,
floto en sedas de suspiro (...)!

En cada verso de este texto se refleja esa unión que suele encontrarse en nuestra literatura, lo nuevo y la

nostalgia; la máquina y el humano. Parra del Riego entiende que sin el motor del cuerpo humano, no sería posible disfrutar de los placeres producidos por la velocidad:

Motor humano: tú eres
La única maravilla de este mundo doloroso,
Por un inmortal prodigio: el beso a las mujeres,
El pensamiento firme y armonioso,
La palabra que salta rotunda, patética y viva (...)

No solo es la velocidad sino la vida toda, el motor es lo que mueve su cuerpo y su alma. Lo que mantiene al poeta vivo. Es infaltable la crítica al mundo, cuyo dolor es sobrellevado gracias al objeto de su canto, a la palabra y la belleza.

La simple admiración al automóvil y su velocidad se transforman en admiración a una obra más profunda, sin dejar de representar un himno a las transformaciones tecnológicas que permitieron la creación de esos vehículos. El final del poema sitúa al yo en un lugar de privilegio:

tú, la máquina del único sendero sin sendero;
yo, tu alado y sangriento maquinista

Una vez más el lenguaje presentado es asociado con un automóvil. Como un conductor cualquiera recorre el camino que lo lleva a algún lugar, este *chauffeur* maneja la máquina que lo mueve hacia un destino incierto. Lleva alas y sangre, libertad y violencia. Esto, recuerda las premisas vanguardistas, sobre todo del Futurismo.

Inspirado en las ideas llegadas de Europa, Parra del Riego supo alabar a la maquinaria facilitadora de huidas y proveedora de velocidad. Los vehículos a motor como motocicletas y automóviles permitían recorrer la ciudad y sentirse libre, además de representar los avances técnicos con mucha rapidez. Pero quizás cuando los *polirritmos* aparecieron era ya un poco tarde para las vanguardias, sobre todo en Uruguay, donde convivieron con los criollistas.

Aún así, nos ha dejado una serie de poemas que saben unir la admiración por lo nuevo con el amor por la vida. No encontramos en sus textos una serie de onomatopeyas como en los poemas marinettianos, o una simple adoración al automóvil cual si fuera un dios; sino que en su literatura, los automóviles funcionan como extensión del cuerpo humano, como motivo para transmitir sentimientos.

Seguramente la mejor descripción de este poeta la encontramos en sus propios versos:

Poeta de las máquinas, del sol y de la tierra,
yo necesito todos mis nervios con su guerra.

Su tendencia a unir el amor a la tecnología con la nostalgia del mundo se puede apreciar un tiempo más tarde, en la literatura de Alfredo Mario Ferreiro, quien con *El hombre que se comió un autobús. Poemas con olor a nafta* representó las nuevas tendencias de la poesía europea, desde la crítica y la ironía.

La exaltación de la velocidad vanguardista, mudará en literatura de viajes y los automóviles, por su parte serán testigos y protagonistas de muchas historias, tanto en la literatura como en el cine.

Bibliografía:

- Casal Tatlock, Álvaro. *El siglo del automóvil. Uruguay motorizado 1900-2013* (2013) Montevideo: Ediciones de la Plaza
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. (2010). Barcelona: DeBolsillo.
- Marinetti, Filippo Tommaso. “Manifiesto del Futurismo” en Cirlot, Lourdes. *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos* (2007). La Plata: Terramar ediciones Caronte
- Espina, Eduardo. “Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia” (1994) en García, Carlos y Reichardt, Dieter. *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Argentina, Uruguay, Paraguay* (2004). Madrid: Vervuert Iberoamericana
- Parra del Riego, Juan. *Poesía* (1943). Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública.
- Rocca, Pablo. “La máquina y el tiempo (Alfredo Mario Ferreiro entre la novedad y la historia) en Rocca, Pablo (ed). *Alfredo Mario Ferreiro: una vanguardia que no se rinde* (2009) Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica/ SADIL/ FHCE/ Udelar. http://fhuce.edu.uy/images/SADIL/images/Seminario_y_Congresos/pablo%20rocca.pdf

Notas

1. Irónicamente, la Victoria de Samotracia inspiró inicialmente, *El espíritu del éxtasis*, estatuilla que llevan los automóviles marca Roll – Royce.
2. Si bien el autor es de nacionalidad peruana, publicó gran parte de su obra poética en Uruguay, país donde residió hasta su muerte.
3. El tema de la velocidad se percibe también en los versos dedicados al fútbol y al jugador uruguayo Isabelino Gradín
4. *Mañana con el alba*: 1928. En este poema el yo asegura en realidad, que desea alejarse de la ciudad “astuta, comercial y perversa” que enfrió su fuerza. Busca reencontrarse con su pasión.

Vanguardia y después

El arte bajo el signo *post*

Cecilia Pouso Caffarena

Cecilia Pouso Caffarena
ceciliapouso@yahoo.com

Magíster en Ciencias Humanas, Opción Literatura latinoamericana (Udelar).
Licenciada en Letras, Opciones Investigación y Docencia (Udelar).
Profesora de Literatura (IPA).
Cursa la Licenciatura en Filosofía en FHUCE (Udelar).
Ejerce la docencia en la enseñanza pública.
Ha participado como ponente en diversos Seminarios y Coloquios sobre Literatura.

Resumen:

Son relativamente recientes los trabajos dedicados a revisar las vinculaciones de la vanguardia histórica con otros momentos significativos para el arte, como el “boom” de los sesenta o la posmodernidad. En este artículo me propongo retomar la línea de continuidad entre algunas de las producciones “conceptuales” de Duchamp y el arte contemporáneo también caracterizado como “post-arte”. Para ello me detuve particularmente en los “ready-mades” y el alcance de su significación para la reformulación de preguntas centrales y siempre renovadas en la historia del arte: ¿qué es el arte? y ¿qué función cumple en nuestra sociedad?

Palabras clave: Vanguardia - Duchamp - post-arte - “ready-made” - arte conceptual.

Abstract

Research works dedicated to reviewing the links between historical “avant-garde” movements and other art history’s meaningful moments, like the sixties’ “boom” or postmodernity, are relatively recent. In this article I pretend to reconsider the continuity line between some Duchamp’s conceptual productions and the contemporary art, also characterized as post-art. For that purpose I paid particular attention to the ready-mades and the reaching of their meaning to the reformulation of central, and always renewed, questions in art history: “what is art?” and “what function does it meet in our society?”

Key words: “Avant-garde” - Duchamp - post-art - ready-made - conceptual art.

En abril del corriente año se cumple un siglo desde la primera aparición del “ready-made” *Fuente*, de Marcel Duchamp. La obra, firmada por R. Mutt, fue originalmente presentada a la primera exposición pública de la *Society of Independent Artists* que se inauguró el 9 de abril de 1917.

En el contexto de las vanguardias europeas de comienzos del siglo xx, Duchamp ha sido considerado un fundador de lo que más tarde recibiría el nombre de *arte conceptual* y de *el fin* o del *post-arte* (Ruiz Zamora, 2014; Danto, 1997; Kosuth, 1991). Involucrándose en distintos grados de profundidad con movimientos y técnicas que van desde el cubismo hasta el dadaísmo y el surrealismo, y luego por su singular individualidad creadora, Duchamp será una figura clave para entender, también, el arte contemporáneo.

Duchamp había comenzado a trabajar en los “ready-mades”¹ en 1913 abandonando lo que el artista calificaba como «arte retiniano» para adentrarse en lo que él mismo llamó una «formulación ideática» del arte (Ruiz Zamora, 2014: 53).

Su filiación con el dadaísmo ha sido cuestionada y se considera que la frecuente asociación entre Duchamp y este movimiento se funda en algunas ideas básicas en común: la concepción y práctica de un anti-arte y el uso del escándalo programado, por señalar algunos de los rasgos comunes más notorios. Por otra parte, Guillermo de Torre (1974) es uno de los autores que establece una filiación directa entre Duchamp y el movimiento de origen suizo por la publicación en Nueva York —durante su coincidencia con Picabia y Man Ray en el año 1917— de dos revistas que de Torre califica como «protodadaístas de vida efímera: *Blind Man*² y *Wrong-Wrong*» (1974: I, 328).

El crítico identifica, a su vez, el humor y la negatividad como dos componentes de la propuesta artística promovidos por Duchamp, que resultarían también centrales para el movimiento dadaísta.

La propuesta del urinario fue censurada, como ya había ocurrido cinco años antes con su *Desnudo bajando una escalera*.

Se considera que con la obra del *Desnudo...* Duchamp terminaba de asimilar las técnicas y recursos cubistas, origen de la incursión del pintor en las vanguardias. Con *Fuente*, Duchamp ingresa a otro estadio de su producción artística (Ramírez, 1993).

En 1965, mientras el pintor aún vivía, Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo y Antonio Recalcati (tres pintores pertenecientes a la “Nueva Figuración”) llevaron a cabo el asesinato simbólico de Duchamp:

Ocho telas expuestas en París, tituladas *Vivir y dejar morir, o el fin trágico de Marcel Duchamp*, provocaban un escándalo. Tal como en el argumento de una his-

torieta, la primera tela representaba el famoso *Desnudo bajando la escalera*; luego, Duchamp subía los escalones de una «verdadera escalera»; después se lo veía maltrecho; el cuarto cuadro mostraba el orinal; en el sexto, Duchamp era arrojado escaleras abajo; último cuadro: exequias oficiales. (Jiménez, 2010: 76)

Lo cierto es que el arte conceptual duchampiano ha sido motivo de diversas aproximaciones interpretativas que aún no se han agotado, por ejemplo, en sus posibles vinculaciones con el arte posmoderno.

Ruiz Zamora alude al trabajo de Joseph Kosuth del año 1991, *Art after Philosophy and after* como un texto clave para la reinserción de Duchamp en la discusión actual sobre el Arte. Tanto Kosuth —artista y autor de diversos ensayos sobre arte— como Ruiz Zamora —historiador del arte y filósofo— hacen referencia al final del “Arte” metafísico, en sentido ontológico; frente al “arte” como actividad creadora que hoy en día es parte de un paisaje cultural en el que aparece como una estrategia democratizadora y desmitificadora del “Arte” moderno.

La verdad en el arte

Ruiz Zamora postula que Duchamp es «el último romántico», una especie de bisagra entre el “Arte” tradicional y el “post-arte” que llega hasta nuestros días.

En su carácter de nexo entre el Arte sacralizado y el *post-arte*, que alcanza la posmodernidad, Duchamp se destaca por su fuerte identidad artística, reafirmando la idea del *gesto* vanguardista, más allá de la materialización de la obra en sí (base y fundamento de este arte ideático que luego será re-nominado como “conceptual”).

Para Ruiz Zamora el énfasis puesto en la figura del “Artista” —última palabra autorizada para determinar qué es y qué no es arte— configura una rémora romántica que Duchamp no puede disimular. Esto representa un problema importante para la filosofía del arte que Arthur Danto plantea en estos términos: “Hasta el siglo xx se creía tácitamente que las obras de arte eran siempre identificables como tales. El problema filosófico ahora es explicar por qué son obras de arte” (1997: 57). Danto establece una relación directa con la post-vanguardia, ocupándose en particular de la *Brillo Box*, de Warhol. Para Danto es clave dilucidar la condición del objeto artístico en cuanto tal, qué es lo que define a *la cosa* como arte. Ruiz Zamora cree que Danto no logra desarrollar completamente el alcance que tiene su diagnóstico del arte contemporáneo, al no poder dimensionar la transformación que se ha producido en los fundamentos ideológicos y culturales de lo que hasta el momento se consideraba una “legítima” obra de arte.

Desde una perspectiva fenomenológica, Heidegger en tanto filósofo que se ocupó de la ontología del arte y colaboró activamente para conceptualizarlo como

manifestación del espíritu, considera que es en el arte donde se manifiesta más claramente “la verdad del ser” en el mundo.

En *Arte y poesía* del año 1958 aparece “El origen de la obra de arte”, ensayo en el que se reproduce la pintura de Van Gogh: *Los zapatos*. Heidegger utiliza esta pintura como ejemplo de esa “verdad del ser” que emerge en todas sus dimensiones: “El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriego, en verdad es” (50). En este sentido, para Heidegger, la obra de arte necesariamente trasciende “lo cósmico” de la obra en sí. Precisamente, para el filósofo alemán, la esencia de la obra de arte en cuanto tal debe buscarse en su cualidad de “ser arte”. Este razonamiento que podría parecer meramente tautológico se justifica en la búsqueda heideggeriana de la esencia del arte que trasciende la obra concreta. Los zapatos del labriego, como obra de arte, representan mucho más que el útil, en tanto instrumento.

Ubicándonos en la perspectiva del arte contemporáneo, según Ruiz Zamora, “habríamos llegado al final del Arte entendido como actividad superior del espíritu” (2014: 33), lo que, sin embargo, no descartaría otro tipo de reconciliación con el arte como “una cierta forma de saber que se plasma en realizaciones de un alto grado de creatividad física y que comprenden, no solo un cierto tipo de productos, sino que se despliegan [...] por todas y cada una de las parcelas de la vida del ser humano” (ídem).

El artista vanguardista demuestra tener conciencia de lo intrascendente de su obra, precisamente lo opuesto a los postulados clásicos del Arte. De allí emana la dimensión de la Idea, que no encuentra corroboración en la materialidad de la obra sino que esta requiere algo que la rodee, la justifique; ya sea a través del propio autor que explícitamente produce un discurso sobre ella, o incluso a través de la legitimación que produce el espacio físico en que esta es presentada por el artista que eligió ese objeto (estamos pensando ahora concretamente en los “ready-mades” duchampianos). En el caso de *Fuente* de Duchamp, además de todos estos elementos, el título genera, ya de por sí, una transformación sobre la percepción del objeto, a lo que se suma la inversión de su posición física habitual con respecto al uso en la vida cotidiana, emulando así la similitud con una “verdadera” fuente.

Autores como Juan A. Ramírez le han atribuido a esta obra otros significados y connotaciones predominantemente erótico-sexuales, señalando que sí existe un significado más allá del objeto en sí. Por ejemplo, el autor ofrece una interpretación de *Rueda de bicicleta sobre un taburete*, el primer “ready-made” duchampiano (anterior incluso a la invención de la denominación elegida por Duchamp para estos objetos). La primera versión

es de 1913, aunque el artista volverá a hacer nuevas versiones en 1916 y 1951.

Ramírez señala el recurso de yuxtaposición de los objetos (la rueda y el taburete), una técnica también muy utilizada por los surrealistas. En este contexto, la rueda es definida por el crítico como “modesto símbolo de la era de la máquina” (1993: 31). Más allá de estos elementos característicos de las técnicas vanguardistas, Ramírez se centrará en una interpretación sexual de la obra³ que termina vinculando con otras producciones de Duchamp que, finalmente confluirían en *El gran vidrio* —la pretendida obra maestra del autor— configurando así un universo de significados más cercano a los instintos básicos del ser humano que a un arte puramente intelectualizado. *La Fuente* también es interpretada por Ramírez en esta línea, integrando la dimensión escatológica que no deja de tener parentescos con la recurrencia al escándalo también como parte de una propuesta provocativa y, como ya señalamos antes, no carente de humor.

Ramírez atribuye también estas connotaciones sexuales a la explícita insistencia de Duchamp en la figura del soltero que será retomada en los años sesenta cuando integre la *Fuente* a una serie de fotografías realizadas a propósito de la exposición de 1963 en el *Pasadena Art Museum* (1993: 56).

La importancia del artista como tal, la firma en sus obras, su imagen incluso formando parte de los montajes artísticos que él mismo ha ideado (instalaciones, fotografías, apariciones públicas, etc.), sustituye la trascendencia de la obra en sí. Este es uno de los aspectos centrales para Ruiz Zamora al identificar estas conductas como parte de una nostalgia del genio romántico que todavía se puede apreciar en Duchamp complementariamente con el idealismo de su arte⁴.

El futuro de un arte que devino democrático

El “Arte” en la tradición que lo entiende escrito con mayúscula ha muerto. Parece haber sido asesinado a manos del mundo de la mercancía y el capital. La democratización cultural⁵ es otro de los factores clave para entender esta transformación del “Arte” en “arte”.

Por un lado, parece disolverse la aristocracia del Arte en un gesto positivo de expansión del arte popular que abraza el mundo de lo concreto y pone fin al academicismo. El arte pasa a cumplir un rol eminentemente social, desplazando el papel del “genio” y la originalidad como excepciones necesariamente reforzadoras de una concepción elitista del arte, solo concebido antaño para unos pocos. La creatividad del artista pierde su dimensión metafísica y queda en primer plano su carácter instrumental⁶.

Ruiz Zamora elabora una caracterización de este “post-arte” estableciendo una línea de continuidad con

las vanguardias de comienzos del siglo xx, a través de Duchamp (2014: 54-55).

Otros autores hacen pie más firmemente en el presente, ensayando una mirada en retrospectiva de aquel Duchamp que ya prefiguraba la mercantilización del arte a través del uso inédito del objeto artístico:

Dijera lo que dijese Duchamp, ¿su equivocación no había consistido en poner su firma en objetos ya fabricados, mas no para burlarse ni para condenar al capitalismo burgués, sino para celebrar la sociedad de consumo agregando al sistema de los objetos cosas banales bautizadas como “obras de arte”? (Jiménez, 2010: 77)

Como lo afirma el mismo Jiménez, “el proceso de integración del arte en la industria cultural parece irreversible” (2010: 285).

Las paradojas de aquel anti-arte que devino en las lógicas perversas del “post” por momentos se parecen más a manifestaciones de una nostalgia moderna de un arte “culto”, “elevado” que la supuesta pretensión vanguardista de devolver el arte a la vida no pudo salvaguardar sin caer en contradicciones (visibles en la dimensión conceptual y en la concreción material de las propias obras).

La forma en que los vanguardistas se propusieron la relación entre el arte y la vida ha sido extensamente abordada por Peter Bürger (1974), teórico ya clásico de los movimientos de vanguardia. Bürger repasa la (falsa) idea de la autonomía en el arte como una categoría ideológica funcional al mundo burgués:

Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres. (1974: 103)

En este sentido, el “post-arte” caracterizado por Ruiz Zamora se termina integrando a la vida cotidiana ubicuamente. Una vez perdido el status tradicional de la institución “Arte”, sus diversas manifestaciones quedan equiparadas con otras manifestaciones culturales donde “la diferencia, la excepcionalidad, lo nuevo”, no son ya valores en sí mismos.

Lo que nos queda por evaluar son los alcances de estas transformaciones y pensar en el futuro del “arte”, qué papel otorgarle en el nuevo paisaje cultural en el que aún convive con la filosofía, la historia y las tradiciones del “Arte” como presencias que no dejan de estar en nuestros cielos posmodernos, aunque aparezcan resignificadas.

Referencias bibliográficas

- Bürger, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Danto, Arthur C. (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De Torre, Guillermo (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Volumen I. Madrid: Guadarrama.
- Heidegger, Martin (1958). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, Marc (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kosuth, Joseph (1991). *Art after Philosophy and after: collected writings*. Massachusetts: Institute of Technology.
- Ramírez, Juan Antonio (1993). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- Ruiz Zamora, Manuel (2014). *Escritos sobre post-arte. Para una fenomenología de la muerte del Arte en la cultura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Notas

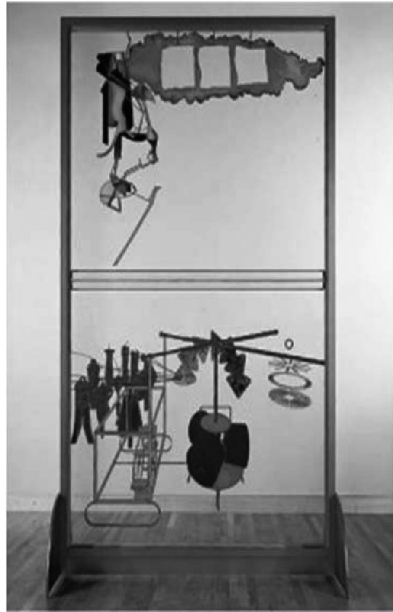
1. Ramírez señala que existen características que permiten unificar los *ready-mades* creados por Duchamp entre 1913 y 1921 y los describe como «un producto ya elaborado que es elegido por el artista con el fin ambiguo de realzar sus altos valores estéticos, hasta entonces ignorados, y de desacreditar el sistema consagrado de las “bellas artes”. Son, casi, chistes objetuales. Esta operación llevaba consigo el reconocimiento eventual de connotaciones antropomórficas y de otros valores en relación con las especulaciones de la geometría n-dimensional» (1993: 29).
2. Precisamente, en *Blind Man* Duchamp realiza sus descargos sobre la censura que recibiera su obra, *Fuente*, escribiendo un editorial sobre «El asunto Richard Mutt» (Ramírez, 1993: 54). Si bien el editorial no lleva la firma de Duchamp, es a él a quien se atribuye la autoría. En este texto el artista alude a dos aspectos fundamentales para justificar el *gesto* vanguardista: la elección del objeto y el título que aporta un nuevo punto de vista sobre el urinario, en tanto producto industrial. Agregó además que, en su uso habitual, se trata de un objeto relacionado con las necesidades básicas del ser humano, lo cual refuerza el efecto sorprendente que produce la subversión de su significado original.
3. En la interpretación de Ramírez, la rueda aparece como objeto representativo del movimiento masculino y el taburete, receptor pasivo en el que se encastra la rueda, como objeto representativo de lo femenino.
4. Ruiz Zamora dedica un capítulo de su libro a Salvador Dalí, otro artista que se puede considerar particularmente fascinado con su propia imagen. Sin embargo, el autor señala un elemento diferencial en el pintor surrealista: su clara conciencia de los efectos en el ámbito de la creación de la irrupción de las masas como componente central en el arte y la cultura del siglo XX. En este sentido, la importancia del artista en tanto *genio* creador solo aparece en Dalí como parodia.
5. A diez años de la segunda reimpresión de *Culturas híbridas*, de García Canclini, algunos puntos centrales planteados por el antropólogo argentino siguen siendo útiles para abonar la discusión sobre la modernidad y su etapa *post*. En lo referente al papel del Estado y su preservación del patrimonio cultural, García Canclini alude a «los procedimientos de distinción simbólica» que luchan en el marco de una cultura industrializada que busca la expansión constante del consumo, minimizando las posibilidades de «repertorios exclusivos para minorías» (2007: 98). Esto hace que se renueven «los mecanismos diferenciales». «Mientras el patrimonio tradicional sigue siendo responsabilidad de los Estados, la promoción de la cultura moderna es cada vez más tarea de empresas y organismos privados. De esta diferencia derivan dos estilos de acción cultural. En tanto los gobiernos entienden su política en términos de protección y preservación del patrimonio histórico, las iniciativas innovadoras quedan en manos de la sociedad civil, especialmente de quienes disponen de poder económico para financiar arriesgando. Unos y otros buscan en el arte dos tipos de rédito simbólico: los Estados, legitimidad y consenso al aparecer como representantes de la historia nacional, las empresas, obtener lucro y construir a través de la cultura de punta, renovadora, una imagen “no interesada” de su expansión económica» (2007: 99). Creo que García Canclini define con gran precisión las dos dimensiones de estos procesos de difusión y extensión cultural — complementarios entre sí—, tanto en su versión oficial como en lo que atañe a la mercantilización del arte y la cultura en general.
6. En su práctica de la crítica cultural, García Canclini elabora un diagnóstico de la realidad cultural contemporánea aludiendo también a las vanguardias y las transformaciones que esta manifestación artística sufrió a través del tiempo, pasando de la novedad siempre emergente al *ritual*: «[Esta] exacerbación narcisista de la discontinuidad genera un nuevo tipo de ritual, que en verdad es una consecuencia extrema de lo que venían haciendo las vanguardias. Los llamaremos *ritos de egreso*. Dado que el máximo valor estético es la renovación incesante, para pertenecer al mundo del arte no se puede repetir lo ya hecho, lo legítimo, lo compartido.» [...] «Según este sentido de fuga permanente, para estar en la historia del arte hay que estar saliendo constantemente de ella. En este punto, veo una continuidad sociológica entre las vanguardias modernas y el arte posmoderno que las rechaza. Aunque los postmodernos abandonen la noción de ruptura —clave en las estéticas modernas— y usen en su discurso artístico imágenes de otras épocas, su modo de fragmentarlas y dislocarlas, las lecturas desplazadas o paródicas de las tradiciones, restablecen el carácter insular y autorreferido del mundo del arte» (2007: 65).



“La rueda de bicicleta”, 1913



“La fuente”, 1917



“El gran vidrio”, 1943



“Desnudo bajando una escalera”, 1912



01. La revista [sic] publicará trabajos de investigación, comunicación científica o de creación originales.

02. Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.

03. Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.

04. Los artículos serán enviados a revistaaplu@gmail.com

05. Deberán adjuntarse al trabajo los siguientes datos:

a. Breve currículum del autor en el que figure su afiliación institucional y su correo electrónico.

b. Título (en español y en inglés).

c. Resumen de hasta doscientas palabras (en español y en inglés).

d. Palabras clave (en español y en inglés): cinco, separadas por guiones.

05. Se publicarán trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.

06. Los trabajos serán evaluados por los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.

07. La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.

08. Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.

09. Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.

10. Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista [sic] como primera edición.

11. Los aspectos formales para la presentación de los artículos se encontrarán disponibles en la página de Aplu y seguirán los criterios del sistema Harvard:

a. Las referencias bibliográficas se insertan en el cuerpo mismo del texto, estilo “americana”: (Autor, año: página).

b. Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.

c. En la bibliografía figurarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:

Apellido del autor, nombre, año de publicación entre paréntesis. Título del libro en cursiva. Lugar de edición: editorial. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.

Ejemplo: Liscano, Carlos (2010). *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.

En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.

Ejemplo: Caetano, Marcela (2009). “Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo”, en Mirza, Roger. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

d. Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.

12. La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.