

SALAGRUMO 45

(organizado por Jorge Locane)

DICTADOR DE LA ALEGRIA: Vivís en mi corazón más que el mejor de
mis amigos, mis padres y mis hermanas. ¿Y no sé por qué?
Gracias por tanta felicidad.



INDICE

CRONICA

Un viaje a Barcelona

A propósito de escritura y artes plásticas en O. Lamborghini - Jorge Locane

ENSAYO

Control o no control - Gerardo Jorge

RESENHA

Las aventuras gráficas del Sr. Cucurto - Facundo R. Soto

POESÍA

Poemas de Mercedes Roffé y Alfredo Prior

- **Imagen: fragmento de “Dictador de la alegría (retrato de Hugo Chavez)” de Washington Cucurto**

CRONICA

Un viaje a Barcelona

A propósito de escritura y artes plásticas en O. Lamborghini

Jorge Locane

A los amigos en la península

I

Barcelona es una ciudad impostada. Simula un bienestar que con poco escarbar se advierte que no posee. O que no posee en la misma medida que otras ciudades europeas que no necesitan simular nada. Además, a diferencia de Berlín que asume abiertamente sus contradicciones, Barcelona pasa –todavía– por una ciudad liberal con cierta impronta de raigambre anarquista, pero que no deja de jactarse del legado arquitectónico y cultural de su vieja burguesía. Barcelona es histórica, pero una histórica aburrida. Ofrece arena y cocktails multicolores a los que llegamos del norte. Ofrece sol y un romántico barrio gótico colonizado por tiendas de diseño. Todo un despliegue escenográfico montado en función de guiris ansiosos por hacer realidad sus fantasías. Y Barcelona cumple, con quimeras. Porque si se diluye su espejismo o si dejamos de creer en él, solo queda el desierto. Y, sin embargo, a su manera, representa un éxito: el del marketing urbano que tanto admiran algunos alcaldes al otro lado del Atlántico.

Quiero ser honesto: Barcelona, más que otras ciudades, es mis amigos. Si los eliminase como uno de los factores en juego y tuviese que viajar a España, iría a Madrid. Sí, al (ex)bastión del franquismo. Porque, precisamente por eso, no tiene nada de que jactarse, sino, antes y para bien, un denso lastre del que librarse. Así como las librerías en Barcelona desaparecen –quizás porque los guiris prefieren la sangría a los libros–, en Madrid –tal vez porque hace tiempo que no se lee lo suficiente– florecen las lecturas de poesía, las editoriales independientes y otras gestas culturales subterráneas.

Es mediados de abril y vuelo a Barcelona porque Santiago y Mecha hace unos meses tuvieron un bebé que todavía no conozco. Se llama Estanislao y, aunque suene a eslavo –o incluso indiscutiblemente lo sea–, los argentinos sabemos que no hay nombre más criollo. Se

me figura un gaucho, recién un gauchito o eventualmente un germen de gaucho, entre espejismos mediterráneos. Voy a visitarlo y juzgar mis especulaciones. Y a conversar con mis amigos. Y, por supuesto, también tras un sol que en el norte todavía se demora en asomar.

Viven donde siempre, muy cerca de la Torre Agbar. En un departamento que, a pesar de estar en el quinto piso, le da, insobornable, la espalda al sol. Así, los días transcurren en sombras hasta que el visitante desengañado se decida por una escapada literalmente iluminadora. De todos modos, me alegro. Llego a esa casa y estoy en casa. Hace años, en Buenos Aires, Santiago y yo compartimos por un tiempo una casa en ruinas. Llego y ahí en el piso está Estani. Todo se mantiene igual: el sol no entra, Santiago se queja de su trabajo y Mecha sigue buscando algo en lo suyo –música y sonido–. Excepto que ahora también está Estani, con sus llantos nocturnos, con sus ritmos y sus enfermedades: uno de los próximos días –todavía no lo sé– lo vamos a tener que llevar al hospital. Y está a la vista: de gaucho o gauchito, nada. Estanislao es un nombre eslavo, significa “gloria y honor de su grupo”.

II

Hay otra razón por la que viajo a Barcelona. Desde el 30 de enero está abierta, en el MACBA, la exposición “Teatro proletario de cámara” dedicada al período barcelonés de Osvaldo Lamborghini: de 1981 a 1985. Tiempo atrás había revisado el curioso volumen facsimilar de *Teatro proletario de cámara*, originalmente un libro objeto que Lamborghini compuso casi en completo aislamiento a partir de recortes de revistas, sobre los que se imprime una intervención sistemática tanto verbal como pictórica. El trabajo original, ordenado en una serie de carpetas prolijamente rotuladas, se conservó durante décadas como ejemplar único hasta que en el 2008 apareció para el público en un tiraje de 300 ejemplares numerados a un precio excluyente. Aquel libro le daba título a la muestra, pero no la restringía. Junto a la exhibición del libro desencuadernado, las descripciones en internet y folletos anunciaban la exposición de sus libretas artesanales compuestas bajo procedimientos similares a los que utilizó para Teatro, una serie de collages montados sobre posters pornográficos, una selección de su biblioteca y varios libros intervenidos procedentes de la biblioteca de su última compañera, Hanna Muck, o adquiridos de segunda mano en algún mercado de la ciudad.

En el camino al MACBA, entro a La Central del Raval, la librería mejor provista de Barcelona, si no la única que merece cierta atención. Repaso las recomendaciones, donde me pongo al día con las novedades que no llegan a Berlín; reviso los estantes de poesía, encuentro *Ciclo de amante sustituible*, el poemario de Ricardo Domeneck en traducción de Aníbal Cristobal, y me detengo por un minuto en una edición del *Romancero gitano*, de García Lorca, y en los *Dibujos*, de Sylvia Plath. Poco después, cuando me paso a narrativa, me sorprende una columna destacada dedicada a Lamborghini. Las obras completas, en todos sus tomos, que alguna vez fueron publicadas por Luis Chitarroni en Sudamericana, ahora aparecen en edición de Random House recomendadas con especial énfasis por La Central en Barcelona. También hay una nueva edición de *El fiord* que hasta el momento solo conocía por algunas vagas referencias.

Todavía conservo la entrada a la exposición. Es del 11.04.15 y en realidad es una entrada general para todo el museo. No me fijo qué otras exhibiciones comparten cartel con la de Osvaldo, voy directo a su sala después de recorrer con los pies la larga plataforma que conduce al primer piso y con la vista las paredes austeras revestidas de un blanco impoluto. Abajo, tras los vidrios que recubren la fachada, en la plataforma de acceso al museo, jóvenes y no tanto andan en skate. La entrada a la muestra “Teatro proletario de cámara” resulta algo laberíntica, como si se hubiera querido disimular que efectivamente allí, después de sortear algunos obstáculos, se ingresa a una exposición. Una nota al pie, antes de cruzar de la zona de tránsito a la sala en sí, previene: “Advertimos que las obras expuestas tienen contenido sexual explícito”. ¿En un museo, hoy, en el 2015, cuando todos podemos mirar porno HD con un click en internet, contenido sexual explícito? ¿Qué tan explícito puede serlo?

Teatro, desplegado en cuatro filas, cubre varios metros de pared. Los nombres de Fogwill, Aira y Carrera se confunden con imágenes de Perón e Isabel y fotos pornográficas resaltadas con pintura o marcadores. Algunas imágenes aparecen calcadas. Hay poesías tipeadas a máquina con pasajes corregidos, completados o tachados a mano. Una nota dice “Bar ‘Selona’ / 8/5/85 / Hay que dejar hablar a los grandes poetas, e interrumpir siempre a los moralistas”. Entre los libros de su biblioteca destacan los de Fassbinder y los estudios sobre el barroco. También *Silenzio*, de John Cage, sobre sus experimentos sonoros en una cámara anecoica de Harvard. Más adelante, posters y calendarios eróticos invadidos por pintura y escritura comparten una sección con pinturas y collages a lo Pollock sobre

superficies blancas. Me detengo en una fellatio con el miembro resaltado violentamente en rojo y la cara de la mujer empalidecida por una capa de blanco. El conjunto, dominado por un registro expresionista, pareciera proponer una corrección de la “realidad” mediante la intervención subjetiva. Muchas configuraciones serían atribuibles a un Ernst Ludwig Kirchner obsesionado con el sexo y el peronismo. Y también con un grupo de amigos que ha quedado en el pasado.

Como cuando, entre los libros de Hanna intervenidos, me encuentro leute leute, de hermann jandl, con el título corregido en su portada interna como “a / hermann / garcía” y con una poesía a continuación. Es evidente –conjeturo enseguida– que los libros de su compañera no le decían nada a Osvaldo quien siempre había tenido dificultades con las lenguas extranjeras. En el mejor de los casos le ofrecían códigos indescifrables que debían ser adaptados a su experiencia subjetiva para, así, tornarlos accesibles. Una poesía de William Butler Yeats, en versión alemana, contiene los siguientes versos “Und die Augen glänzender mache [...] / oder mich fragend anlache”. Las dos últimas palabras aparecen recortadas con trazos de marcador en color azul y rojo, respectivamente. Una flecha describe un arco y al final de ellas, las palabras corregidas:

mache	- >	Ma, che. Ya está mejor.
anlache	- >	Anal, che!

Hoy, varios meses después, cuando reproduzco la operación de traducción, no puedo evitar reírme tan infantilmente como en aquel momento.

Ese día no entré a ninguna otra muestra. No quería que otro input interfiriera las impresiones que me llevaba. Salí del museo, caminé algunas cuadras y pensé en las paradojas de todo esto. Lamborghini, finalmente, “triumfa” como artista. Algo que persiguió a los tropezones en vida lo consigue en muerte. Además, triunfa en Europa, pero no como escritor, sino, primero, como artista plástico. En algún momento había leído la biografía de Osvaldo escrita por Strafacce, si no completa, –me animo a decir– casi completa. Un gran libro de investigación que se puede leer con la misma agilidad con la que se lee una buena novela. Entre el material recuperado por Strafacce en ese libro, cuenta una carta enviada por Osvaldo a César Aira en la que recuerda su incursión infantil en la pintura. La reproduzco:

Quiero decirte que, por desgracia, a mí la pintura me aterrera, mucho más que la Literatura, a pesar de todo el pavor que subyace en mis carcajadas fiordescas, como ya lo habrás advertido. Yo fui pintor. Expuse con éxito a los ocho años en la MEBA (mutualidad estudiantes de bellas artes). Mamá conserva todavía las críticas aparecidas en esos años en los diarios, con fotos del niño pintor ‘y todo’.

Diariamente, una profesora venía a darme clases particulares. Por eso no aprendí ‘lenguas’ a la edad en la que tendría que haberlo hecho: me negué, mis padres tuvieron que destinarme una habitación especial para mi proyecto de embadurnar el mundo silenciosa y solitariamente. Después sobrevino el pánico, que se resolvió con el deseo de ganarle a Leónidas con sus propias armas. Pretencioso, el pibe: Leónidas tenía 21 años y YA escribía bellísimamente. Te estoy contando mi vida, me doy cuenta, y me produce un enorme placer hacerlo. Yo también tuve infancia [OL a CA del 28-4-77] (pp. 484-485).

Al final de su vida, después de la euforia de los 60 y 70, Osvaldo vuelve a una radical soledad y a la plástica. Vuelve a ser el pintor que fue antes de intentar convertirse en escritor. La falta de disciplina, las drogas y sus propios complejos le clausuraron una carrera en las letras como la que, por ejemplo, desarrolló su interlocutor y amigo. Vuelve, tal vez, a ser honesto con su impulso más primario. Y, así, en calidad de artista plástico, lo presenta el MACBA a treinta años de su muerte. Curiosamente, para los no iniciados, sus libros promocionados en La Central toman la forma de un apéndice de su trabajo pictórico.

Un día después voy a una excursión poco memorable. Desde el museo se convoca a un recorrido por algunos puntos de la zona considerados “abyectos” y vinculados misteriosamente a la poética lumpen de Osvaldo o Jean Genet. Lleva el título “Barcelona de azar y vagabundeo con Osvaldo Lamborghini”. Esto a pesar de que Osvaldo apenas salió a la calle en todos los años que permaneció en la ciudad. Nos tenemos que registrar en una lista con nombre y apellido. Lo hago y dejo en circulación la planilla. De repente, una mujer pregunta quién es Jorge Locane. Respondo y me dice que me conoce. Le pido que me disculpe, pero que, si la memoria no me engaña, el conocimiento no es recíproco. Me aclara que me conoce por una nota que escribí hace tiempo sobre Hora Zero, el movimiento poético peruano de los años 70. Se presenta como Ana María Chagra y me cuenta que ella estuvo vinculada a HZ. Que disfrutó la nota y que ahora tiene una editorial con sede en Barcelona. La editorial se llama Ediciones Sin Fin y hace unos meses publicó El fiord con

epílogo/ensayo de Ignacio Echevarría. El ciclo comienza, así, a cerrar su curva. También me cuenta que ese día, 12 de abril, es su cumpleaños, y sería también el de Osvaldo.

Al otro día tengo cita con Ignacio Echevarría. Hacía tiempo había prometido enviarme por correo la nueva edición de *El fiord* con su epílogo en reemplazo del clásico de Germán García y jamás lo hizo. Tiene –se disculpa– grandes problemas para ir a la oficina de correo. Nos encontramos en La Central de la calle Mallorca y tampoco tiene el ejemplar de *El fiord* que ese día me entregaría. Antes de que nos vayamos va a terminar por comprar uno para dármelo.

Nos sentamos en una mesa del fondo en el café del primer piso. En algún momento, me recuerda que adelante están “mis compatriotas”: Edgardo Dobry y Reinaldo Laddaga. Este último, de paso por Barcelona para la presentación de *Riplay*. Historias para no creer. A Edgardo lo conocía, así que me paro y voy a ofrecerles mi saludo. Reunimos las mesas antes de que Reinaldo se despidiera.

Hablamos sobre la exposición y sobre el MACBA. Me pasan el informe de unos sucesos que no conocía. Una serie de desavenencias desatadas un mes antes condujeron a la dimisión de Bartomeu Marí, el último director, y de Valentín Roma, uno de los comisarios de la planta permanente del museo, el comisario, precisamente, a cargo de la exposición de Osvaldo. La crisis se había desatado debido a una obra expuesta en una sala contigua a la que yo había visitado: una escultura de Ines Doujak que, en el marco de la exposición colectiva *La bestia y el soberano*, representa al rey Juan Carlos sodomizado por una mujer indígena. Marí había decidido cancelar la muestra al enterarse de que se exhibiría la obra en cuestión. Roma defendió su posición en favor de la escultura. Entre tipes y aflojes, la muestra fue inaugurada según el plan original, pero en consecuencia ambos fueron dados de baja por el consorcio que gestiona el museo.

Las opiniones con respecto a la muestra “Teatro proletario de cámara” resultan claramente encontradas. Ignacio, como siempre incisivo, va hilvanando una retahíla de críticas: le parece una muestra excesivamente limpia, muy blanca, con todo el material protegido tras vidrios como si se tratara de un trabajo “sublime”. Argumenta que el material expuesto se presenta demasiado descontextualizado y que no propone, como correspondería, una articulación justa entre imagen y escritura. A Edgardo, por el contrario, le parece bien que se haya presentado a Osvaldo como artista plástico, cree que eso no fue negligencia, sino

que allí, precisamente, hay que identificar la mano curatorial de Roma, una operación voluntaria de construcción de Lamborghini como artista plástico. En cuanto al efecto de “museificación” de un trabajo que pretendió ser indoblegable ante las instituciones artísticas, argumenta que es natural, y aceptable, que se domestique una obra para poder difundirla. Cree, sin embargo, que la muestra de Osvaldo no es ajena al escándalo que condujo al despido/renuncia del director y el curador: un argentino, enfermizo e inclasificable, en el MACBA no puede ser tolerable para el establishment cultural catalán. El desplazamiento interno y el consecuente reajuste institucional después de los episodios del mes anterior son para él una reapropiación del museo por parte del conservadurismo vernáculo. Los dos exponen sus opiniones y los dos son lúcidos y convincentes. En una conversación posterior, Ana María Chagra también va a decir: “Es una muestra muy blanca. Los collages se tendrían que haber presentado desparramados en el suelo”. Me voy de La Central, y unos días más tarde –después de llevar al hospital al representante de “la gloria y el honor de nuestro grupo” al hospital– de Barcelona, ahora sí con mi ejemplar de El fiord asegurado.

III

Pero la historia no termina ahí. O me resisto a que termine ahí. En mayo me visita mi madre en Berlín y decidimos pasar unos días en Praga. Para ser exacto, ella decide que yo pase con ella unos días en Praga. Vamos, la recorro y no me interesa. Entre los souvenirs, las mareas de turistas y las menciones huecas a Kafka, un afiche me llama la atención: Art Brut live, en el DOX, Centre for Contemporary Art. Redefino al instante la agenda del día y voy para allá, al otro extremo de la ciudad. El museo es de primera, la exposición excelente. Incluye tanto obras como la colección de fotografías de Mario del Curto. En general, un trabajo de curaduría impresionante. No voy a entrar ahora en detalles, sería imprudente darle espacio solo a un aspecto y relegar todos los otros. Quiero únicamente dejar nota de la impresión que me produjo el trabajo de un artista fundamentalmente desconocido, como por lo demás lo suelen ser todos los artistas del Art Brut. Zdeněk Košek nació en Duchov en 1949, es de profesión tipógrafo y, como el mismo Lamborghini en una fase, creador de comics. Desde los años 80 padece de una psicosis que lo condujo a indagar artísticamente en la meteorología con el fin de poder controlar los caprichos climáticos. Gran parte de su

producción estética consiste en un minucioso registro codificado de estímulos provenientes de su entorno: cambios de temperatura, redireccionamiento del viento, movimiento de los pájaros, sonidos. Una serie, fundada en este complejo sistema simbólico, aparece impresa sobre revistas pornográficas. Números y diagramas diseñan formas y trazados completamente indiferentes a los cuerpos desnudos que hacen de trasfondo. Ahora que lo recuerdo: en este museo no había advertencia que previniera sobre estas escenas de sexo “explícito”. Da igual, el punto es que la continuidad entre el trabajo tardío de Osvaldo y el de Košek salta de repente, transparente e incuestionable, a mis ojos.

Busco una definición de Art Brut. La encuentro en un libro que me prestó –que le secuestré por meses– el querido Cristian Forte:

Art brut es el arte producido por personas que por alguna razón han huido del condicionamiento cultural y del conformismo social: personas solitarias, inadaptados, pacientes de instituciones psiquiátricas, presos, todos ubicados en los extramuros de la sociedad. Estos artistas, que no se ajustan a las tradiciones y a las tendencias estéticas de moda o que, simplemente, no las conocen, han producido, sin haberse ocupado de la crítica del público o en general de la opinión de los otros, obras para sí mismos que resultan extremadamente originales en todos sus aspectos (Michel Thévoz).

Ahora está claro, mi viaje a Barcelona ha concluido: el solitario Osvaldo Lamborghini de su período tardío, diezmado por la enfermedad y las adicciones, es sin duda un artista del Art Brut.

Es noviembre y reviso las notas de abril para escribir esta crónica. Una entrada dice “El fiord escatima la alegoría”. Entretanto, el 19 de junio, Hanna Muck murió sin que hayamos podido conocernos. Ignacio Echevarría, por su parte, escribió una merecida necrológica el 24 de julio en El Cultural. Salud por ella, por las mujeres mártires que velan por alargarle la vida a los artistas inadaptados.

ENSAYO

Control o no control

Gerardo Jorge

“El hecho de que un individuo sea siempre ya-sujeto, aun antes de nacer, es la simple realidad”

Louis Althusser

Ideología y aparatos ideológicos de Estado, 1970.

“Las fuentes de la poesía están en la infracción constante

de la convención que nos vendieron como realidad”

Ricardo Zelarayán, “Posfacio con deudas”

La obsesión del espacio, 1972.

[la tarea del poeta es]

“...dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”

Stéphane Mallarmé

“La tumba de Edgar Poe”, 1877

Hay un volante que Ricardo Carreira repartió durante una performance titulada Deshabituciones, en 1991, en una de cuyas caras se lee el siguiente texto: “¿Con qué compraste las vidas? ¿A cuánto cotiza el dolor hoy, míster?”. En la otra, se despliega un argumento que pide por una sociedad humanista y reclama contra la “nueva policía planetaria”[1]. Este simple volante, con la flagrante actualidad de la articulación dolor-dólar para abordar la coyuntura político-económica argentina y con sus dos tipos complementarios de trabajo sobre la lengua (de un lado, una suerte de slogan; del otro, un desarrollo argumental; de un lado, un juego de palabras o “chiste epistemológico”[2]; del otro, una declaración de principios) puede servir de entrada a una obra definitivamente esquiva y situada en un limbo archivístico, a mitad de camino entre el mito y el olvido, pese a las

distintas ediciones de textos realizadas en 1996, 2000 y 2010[3] y al trabajo de análisis y difusión que han realizado destacadamente Roberto Jacoby y Ana Longoni (autora del estudio más importante sobre la obra de Carreira al día de hoy[4]). Es que si por un lado el tipo de obra (fugaz, conceptual, de intervención) que produjo Carreira desde mediados de los sesenta como parte de una generación que incluía a Jacoby, Ferrari, Bony y Minujín, entre otros, parece destinada –sobre todo por la época en que la produjo- a la pérdida de registro, a la desaparición o existencia fantasmal; por otro, el itinerario vital de Carreira (quien fuera internado en el Borda varias veces, incluyendo una muy temprana en pleno auge de su desarrollo como artista, en 1968; quien 1974 destruyera parte de sus obras) y esa escasez de registros agravada por la destrucción de materiales durante la dictadura militar, hacen que sus textos editados sean la puerta de entrada más disponible hoy a su obra. Volviendo al volante, podría decirse que es una entrada aun más representativa todavía que los poemas y ensayos porque se trata de un formato y de un soporte a priori impropios tanto de la literatura como de las artes visuales, y a la vez de una forma de difusión cotidiana (volantes de pizzerías, de rotiserías, de casas de venta de celulares ahora, de mendacidad en trenes y subtes casi siempre) que usualmente cargada se nutre de un material fundamental: las palabras. Y todos esos elementos (el trabajo con soportes diversos y poco tradicionales, el marco de la cotidianidad, la idea de una funcionalidad del arte antes que una vocación autónoma) serían centrales en la obra de Carreira. Y siempre con las palabras como materia recurrente. Palabras en un contexto no disciplinario, palabras no tomadas como elementos de una tradición artística específica, sino como piezas clave de los sistemas de control, comunicación y normalización social (es decir, como elementos privilegiados de la política, la pedagogía y el diseño de las vidas) y que serían el centro del interés de la obra del artista durante la mayor parte de su trayectoria, así como una marca del llamado “giro lingüístico” en las artes y la filosofía de los años sesenta y setenta (Longoni 2006). Este vector (el trabajo con las palabras en contextos y formas no genéricas) atraviesa desde la mítica instalación Soga y texto (1966)[5], hasta otras como Ejercicio sobre un conjunto (1967) y también performances orales como Concierto en varios tonos (1969) o bien las más deslindadas prácticas de simplemente “hablar” en distintos contextos sociales que Carreira llevaría adelante durante las décadas del setenta y ochenta (Longoni 2006). Obra múltiple entonces, desarrollada tanto

bajo la forma de la instalación como bajo la de la performance, las artes visuales y la literatura, ese volante pareciera ser un punto de confluencia posible para esa multiplicidad.

Como sea, aun teniendo en cuenta la débil y anacrónica armadura de los géneros o disciplinas artísticas en la contemporaneidad, la pregunta se repite: qué es lo que hace que un artista decante por distintos géneros o disciplinas, por ejemplo la poesía y la pintura. Existen numerosos exponentes de esta duplicidad y varias tradiciones o variantes para ordenarla, desde la más “erótica” o deseante de los fetichistas del trazo y la escritura, cultores de la materialidad (algo que podría verificarse en Osvaldo Lamborghini, por ejemplo), hasta la más conceptual, en la cual esta interrelación es estructurante, pues se trata de desplazar el centro de gravedad del arte de lo visual a lo lingüístico, justamente. En el caso de Carreira, su trabajo tanto con la instalación como con la producción de poemas, parlamentos y ensayos, tiene dos motivaciones bien claras, altamente en sintonía con el giro que estaba teniendo lugar en una zona de las artes visuales en los años sesenta: una, que se trata de trabajar, antes que con materiales asignados a tradiciones y disciplinas en busca de un resultado objetual, con los “lenguajes” o sistemas de signos que resulten más importantes en términos de la conformación de la conciencia colectiva y del control socio-político y que estas artes (instalación, performance, poesía) permiten un desplazamiento y trabajo sobre esos materiales que son, privilegiadamente, en nuestra sociedad, las palabras y las imágenes visuales. La segunda, más ligada a la impronta politizada del conceptualismo latinoamericano, es que todo límite de género (así como de espacio, de tema, de materiales) resulta banal y anacrónico o al menos insuficiente para una obra que se pretende de intervención y que trabaja en la urgencia: la obra se modula en relación con demandas o disparadores que exceden las tradiciones artísticas. Así, es a partir de estas preocupaciones sociales, si se quiere, que Carreira jerarquiza, en su ensayo “Palabras y error”, las palabras como un material para trabajar:

es sorprendente cómo la palabra, que sirve para unir, distanciar, acercar, explicar y entender, también en nuestra sociedad dividida y controlada por la fuerza sirve para separarnos y “atarnos” al error, la caída, la vergüenza, pérdida del dominio (Carreira 2010: 57)

Desde esta constatación, Carreira alertará en muchos textos sobre la potencia y el rol estructurante de la conciencia que tiene la palabra (o los lenguajes en general, según el caso) en sus usos pedagógico, escolar, comunicacional para dispositivos de “control” social[6]. De allí la centralidad de este material en su obra, cuya ambigüedad señalará en el fundamental ensayo “La deshabitación”: la palabra tanto es en sí misma ya-una-deshabitación en potencia por su cualidad de signo o duplicación arbitraria de la cosa (“su diferenciarse del objeto le permite señalar a éste”; Carreira 2010: 53), como puede ser medio privilegiado para la creación de hegemonías y visiones de mundo fijas y opresivas[7] desde la instancia misma de la escolaridad (algo que le preocupaba especialmente a Carreira, que era maestro). Ante esto, es la investigación formal ilimitada (más allá de cualquier dique genérico) el modo propuesto por Carreira para que el arte pueda tomar parte de procesos revolucionarios o transformadores de lo social (su preocupación última era la libertad). Y allí también las palabras, colocadas por obra de esa investigación en contextos o perspectivas desusadas, pueden ser de gran importancia.

“La función verdadera de la palabra es [...] reconstruir en un mínimo sector (la escritura) experiencias costosas y de largos tiempos en un presente de fácil uso por la posibilidad que tiene el lenguaje de unificar en un mismo plano distintos tiempos, distancias, relaciones, unir situaciones separadas y proyectarnos en relaciones todavía no actuales” (Carreira 2010: 58).

Material complejo de potencialidades tanto opresivas como liberadoras, entonces, la palabra es fundamental para Carreira, y sus poemas y textos, en este sentido, a la vez que representan casi el único dato material bien conservado de su trabajo, son una excelente entrada a su obra. Ahora bien, ¿en qué consisten los poemas de Carreira? Circulantes, durante la vida de su autor, en fotocopias que éste entregaba en eventos e inauguraciones, y publicados por primera vez en 1996, en una singular (aunque tal vez equívoca) sintonía con algunas preocupaciones que atravesaban al campo de la poesía argentina, estos poemas llaman la atención de inmediato por su atípico desarrollo, atravesado en la mayor parte de los casos por un procedimiento de interrupción de su desarrollo que a primera vista parece mecánico, automatizable, pero que una mirada más detenida se revela como variacional, experimental

en el sentido de “prueba constante”, de ensayo y error, y que revela múltiples inflexiones de la poética de Carreira, tanto en términos políticos como líricos. Los poemas de Carreira, en su mayoría, se caracterizan por una dinámica auto-deconstructiva: parecen poemas sencillos, prosaicos y en cierta forma elementales que incorporan sin embargo un pliegue de abstracción y repetición y una marca gráfica (el subrayado) por donde decanta una marcación: la de los sustantivos y verbos, unidades nucleares de la expresión o los enunciados, que aparecen separados “interrumpiendo” el desarrollo lineal de los poemas, a la manera de un muestrario (un formato que Carreira habría de utilizar repetidamente en sus instalaciones). El primer texto del libro Poemas, que resulta representativo de varios otros, en este sentido, comienza así:

El café se evapora en la taza verde.
café, taza,
evapora.

La luz rebota contra el plato, la taza y la mesa.
luz, plato, taza, mesa.
rebota.

Tomo la taza y la cambio del lugar.
taza, lugar.
tomo, cambio.
(Carreira 2010: 11)

Si este procedimiento que Piglia resume en la fórmula “nombra lo que ve y nombra luego las palabras que nombran lo que ve” (Piglia 2010: 109) parecerá dominar (y en efecto domina al menos cuantitativamente) los poemas, es interesante notar que tanto se trata de un gesto de extrañamiento que plantea una detención, una lentitud en la lectura, un señalamiento crítico de aquello de lo que están hechos los poemas, en un gesto de cuño mallarmeano que espacializa la escritura; como del punto de partida de una serie de experimentos derivativos, que incluirán inflexiones varias. No será una de las menores el hecho de que esa búsqueda

de deshabitación de lo conocido abra un espacio para proponer un tipo de conocimiento distinto al “oficial”: Carreira planteará, a lo largo de sus poemas y ensayos, explicaciones alternativas para muy distintas cuestiones, yendo contra la física, la medicina y la ciencia “oficiales”. Por ejemplo, al explicar el modo en que se sostiene literalmente una ciudad, transgrediendo el sentido común, dirá: “Las paredes verticales penetran en la tierra como estacas”; Carreira 2010: 29).

La base de estos poemas es la exploración que realiza un sujeto que se propone a sí mismo como un tester o campo de pruebas (hay un yo que resulta iluminado por su relación con los objetos a través de sensaciones: “toco”, “siento”, “veo”) en una serie de espacios básicos o genéricos: una habitación, la calle, la ciudad, una playa. Allí Carreira descompone las expresiones, de un modo que en cierta forma anticipa (y mejora) la idea de Kenneth Goldsmith en su libro *Inquietud*[8], de producir una escritura extrañada a partir del mecanismo autoimpuesto de registrar obsesivamente los movimientos y sensaciones de un yo durante un cierto período de tiempo. La idea de una poesía pseudo-científica, de una poesía física o de conocimiento, en la línea de obras como *De rerum natura* de Lucrecio, resuena abundantemente: se trata de poemas acerca de procesos que podrían verse en un laboratorio y que son perceptibles siempre a alguno de los sentidos: olores, efectos de la luz, temperaturas, transformaciones en las apariencias y estados de agregación de las cosas, el registro y catalogación de distintos materiales con categorías que separan los que se pueden mover de los que no, la constatación de elementos como la “tierra” que aparecen tanto en el exterior de las casas, sueltos, como repetidos dentro en macetas, etc. Hay una centralidad de este tipo de procesos elementales y un ejercicio detallado de observación: “Veo todas las cosas consumirse y crecer frente a mí” (Carreira 2010: 13). Estas exploraciones o pruebas, en sintonía con una imagen de “científico loco” o de inventor amateur y marginal que ha sido adherida a Carreira, suceden todas en ámbitos estrictamente cotidianos, domésticos o laborales, algo que resulta fundamental para la poética de Carreira a partir de la noción expresada en “Compromiso y arte” (1968), texto en el que el artista plantea una idea de arte comprometido que no tiene que ver con la adscripción partidaria o la “exigencia moral” sino con la posibilidad de producir efectivamente un lenguaje no alienado, una lengua crítica, a la que, por otra parte, le pedirá, en línea con la variante activa y politizada del conceptualismo latinoamericano, la seña de lo cotidiano, la interrelación con la vida de todos los días:

¿Qué arte hay que hacer entonces? + conciencia, que no sea eludible y que no se pueda aguantar esa conciencia. Cuanto más masivo y cotidiano mejor. Cotidiano como mis zapatos pero que me vaya uno muy grande y el otro muy chico. (Carreira 2010: 50)

Así, los hechos que los poemas señalan (y a partir de los cuales desglosan críticamente la conformación de los signos y enunciados que los señalan, del lenguaje, del verosímil que “nos vendieron como realidad”, como diría Zelarayán) son banales y ordinarios en extremo: la forma en que el agua de la lluvia se escurre en una rejilla, el humo que suelta una taza de café caliente, una mancha de humedad en la pared de una casa. Del mismo modo, no se trata de deconstruir un lenguaje barroco sino, por el contrario, de operar sobre las formas más esclerotizadas del lenguaje cotidiano, casi sobre expresiones hechas: “Sé que las cosas cambian” se lee en un poema, y luego su descomposición “cosas, cambian” (Carreira 2010: 12). Carreira revela el alto grado de artificialidad y generalidad en lo común y descubre la posibilidad del extrañamiento o incluso la irrisión de esas escenas y dichos tan corrientes que aparecen enrarecidos, cosificados, señalados en los poemas. La práctica de una escritura de “inscripción”, asimismo, en línea con textos como “La agenda roja” de Alberto Greco, va en este mismo sentido, y se refleja en la interposición de enunciados totalmente circunstanciales que colocan a los poemas en una relación franca con lo cotidiano y la práctica: “Nos encontramos mañana a tomar un café” (Carreira 2010: 41) o “Me voy a hacer un jugo de naranja” (Carreira 2010: 42).

Hasta aquí, la escritura poética de Carreira, de por sí singular en el contexto de la literatura argentina y apenas comparable acaso con las reescrituras de Leónidas Lamborghini, aparece –vista en un contexto más amplio– como una expresión acabada de poesía conceptual, de poética deconstructiva, algo que ya alcanzaría para comprender su pertinencia o consecuencia con la obra toda del artista. Sin embargo, una de las particularidades notables de estos poemas será que no todos repiten ese gesto mecánico, sino que de distintas maneras lo que podemos llamar el “procedimiento” (que en una primera lectura tiene ese carácter crítico o de re-aprendizaje de una lengua por parte de un recién llegado al mundo) abre la puerta, a través de la perturbación de un verosímil lingüístico y representacional, a derivas,

combinaciones e imágenes que tienen una impronta lírica y que ofrecen epifanías de las sensaciones. Epifanías de una conciencia exacerbada de la relación con las cosas que prometería una conciencia diferencial en la relación entre las personas también (el norte de la aventura de Carreira, no lo olvidemos, es una sociedad otra, una comunidad imaginada “que no es control”[9]). Es que si por un lado el propio lenguaje analítico, científico y racional que parece dominar los poemas es también desmontado (“Conclusión (sólo conozco lo que llega a mí y me toca, o lo que yo toco). / Conclusión”; Carreira 2010: 16), la forma en que un excedente aparece en los poemas es diversa y va de los ritmos y carambolas resultantes de la abstracción de verbos y sustantivos, donde al desaparecer las coordinaciones y subordinaciones aparecen letanías o visiones desencajadas por la descoordinación de número y género (“oscuridad, único, taza, café / está, hace, agitar, evapora.” Carreira 2010: 11) hasta la incrustación de cuasi-haikus en el desarrollo de los poemas, en los cuales las palabras quedan como flotando (“La espiga de pasto y la flor / espiga, pasto, flor”), y de allí hasta la inversión del procedimiento, partiendo del término-base y expandiéndolo o usándolo en una frase, casi en una demostración de su uso propia de un libro de aprendizaje de idiomas:

Mesa (allá hay una mesa de madera)

Tiempo (¿dónde está?)

(Carreira 2010: 12)

En otros poemas se interpolan frases que no surgen del procedimiento deconstructivo descrito y también hay textos que o bien no tienen dichas interrupciones (como el bello poema “Tengo una piedra blanda y redonda en una mano”) o bien están hechos sólo de los productos de las derivaciones de un poema anterior, como el caso del poema “Baldosas, ciudad, pasto...”, compuesto sólo por los sustantivos del poema que lo antecede en el libro y que genera un curioso efecto de poema-travelling cinematográfico, una poetización derivada de la deconstrucción de un verosímil realista-narrativo-articulado y de la propuesta de otra forma (deíctica, enumerativa) de enunciación:

Baldosas, ciudad, paso, pies, campo, tierra

suelo
metros, baldosa, tierra.
baldosa, ciudad, uniones, cemento, cal,
ciudad, cemento, ladrillos, cal tierra.
(Carreira 2010: 33)

Del mismo modo, el sujeto que se insinuaba como un tester en algunos poemas incurre por momento en giros más típicamente “poéticos”, como un llamado o pedido de ayuda (“Ayúdame hermana que me caí, aquí estoy, sobre la arena”; Carreira 2010: 16) que desconciertan y hacen ambiguos a los poemas alejándolos de todo mecanicismo. También hay imágenes surgidas de extraños acoples (“campo de arena” o “jardín de arena” sustituyen a “arenal” en ciertos pasajes) que insisten sobre esa poeticidad opaca y en el linde de lo errático (el “error” entendido como potencial revelación es una idea del imaginario de Carreira). Una mirada detenida revela también que estos poemas se concentran, sin por esto devenir maniqueos, en imágenes muchas veces connotadas previamente como “poéticas”: por ejemplo, las de una rosa clara que se evapora o la del verdor de un pasto o la de una mujer desnuda.

En la misma línea de procedimientos que deslindan a la poética de Carreira de un mero deconstructivismo, la comparación es propuesta como un recurso pedagógico pero también de apertura de la percepción hacia otras derivas: dirá Carreira en un ensayo que “la comparación múltiple, concreta y fácil, produce placer, conocimiento y libres posibilidades” (Carreira 2010: 59). Así, en un poema crucial políticamente, que aborda el escenario de la fábrica, la comparación entre la máquina en la que se trabaja y una “estatua” supone tanto la ruptura de un verosímil determinado para la representación realista de dicho ámbito como la incorporación velada de una mirada crítica sobre el capitalismo, reino donde la tecnología es deidad. El mismo recurso puede introducir, sin embargo, un acercamiento y una dimensión sensible y material de grandes emblemas de la historia del arte y la cultura que se reducen o acercan mediante tratamientos o comparaciones veladas con lo más cotidiano que puede existir: en un poema el yo deja al “mar secándose al sol, extendido” (Carreira 2010: 28) como si fuera un repasador.

Lo que estas distintas (y a la vez íntimamente entrelazadas) formas de poema y de abordaje muestran es que Carreira lleva a cabo un trabajo esencialmente variacional, de prueba, de ensayo y error constante, situado en un más allá de las certezas del valor literario, y del cual surgen numerosas revelaciones. El patrón estructural de Poemas, en este sentido, es de variación no sólo porque incorpora tipos de poema diversos, sino también por los procedimientos relacionados pero a veces opuestos entre sí que semejan pruebas o demostraciones de distintas formas de funcionamiento del lenguaje verbal, pero no se detienen allí: también se quieren expansión de la conciencia, “tensiones de sensibilidad” (como diría Carreira en “La deshabitación”), no sólo conocimiento. Los distintos poemas se conectan por un hilván más o menos perceptible que son justamente las sensaciones: en el poema “Tengo una piedra...” el tema del tacto (la memoria del tacto en las manos del yo y en las de una mujer a la que el poema se dirige) es central pero cobra un sentido más bien lírico-amoroso, mientras ese mismo eje resulta materia de otro tipo de abordaje en poemas cuya impronta parece más bien de descubrimiento de un mundo, de una vida en los pliegues, para usar una expresión de Michaux. Otros se cargan de ecos poéticos remotos, como el poema “Tu cuerpo”, cuyo desarrollo más tradicional ofrece una evocación que recuerda a San Juan de la Cruz: “La noche oscura / fría / noche // tiene infinitas y diminutas gotas de agua / flotando, quietas / gotas, agua” (Carreira 2010: 37), en un ritmo abrazado, mínimo y brillante.

En definitiva, la poesía de Carreira es de una extraña singularidad: parte de una posible tradición intermitente de escrituras minimalistas, a la vez corresponde también a la tradición del pensamiento del lenguaje como virus o herramienta de control, pero se desprende de las limitaciones de una poética conceptual clásica a través de la introducción de un lirismo insólito, el de una poesía deconstructiva y a la vez cálida, evocativa, cercana. Hay aquí una pregunta por la sensibilidad, por la vida de las cosas y nuestra relación con ellas que surge justamente de la puesta en crisis del verosímil de la expresión y que admite incluso notas de delirio (algo que no debería extrañar porque Carreira reivindica el poder liberador del surrealismo en “Compromiso y arte”). Todos esos elementos están presentes también en sus proyectos como artista de instalación y acción: desde la “interrupción” de la fluidez de los poemas como análogo de la interposición de un piolín o una cortina de baño en una sala de exposiciones, pasando por la idea del “muestrario” que gobierna obras como Ejercicio

sobre un conjunto y también la lógica de los poemas (como muestrarios de tipos de palabras), hasta llegar a la idea de “hablar” que alguna vez formuló como proyecto artístico y libertario a través de modalizaciones extrañas en el tono, registro y duración, como formas de transgresión de normas sociales que evidencian el automatismo con el que usamos el lenguaje en lugares y situaciones restringidas y como valor de cambio en un mercado de la comunicación. Las derivas de las obras de Carreira permiten iluminar otras cualidades, otras potencias de ese mismo material, para una revolución de la conciencia. Los poemas de Carreira forman parte de un continuo no genérico de actividad artística propio de poéticas que desplazan el lugar del arte hacia una intersección crítica con el conocimiento, rechazando lo estanco de las disciplinas tradicionales y el potencial producto consumible y/o cosificado del arte en esa vertiente. La idea misma de “libro” resulta cuestionada por Carreira (“Los libros nos educan en la permanencia pues no cambian solos: escolasticismo, sacralización de lo escrito”; Carreira 2010: 82), algo que cuadra con la visión dinámica y operativa del arte que caracterizó a sus acciones más radicales, casi siempre intervenciones o ambientaciones transportables, casi siempre “irrupción”, trazo revelador sobre contextos vitales en constante transformación. En la serie amplia de sus trabajos pueden contarse también actos como el que realizara en la presentación de la novela *La mujer de la muralla de Laiseca* o la reducción de un agente de policía en las inmediaciones de su casa que realizara casi como un acto pedagógico[10]. Entendiendo el control social como realidad, la predeterminación de los niños desde antes incluso de su escolarización al mandato de reproducir las condiciones de producción capitalistas, Carreira se propone ayudar a la revolución con su actividad artística, en busca en un orden de “no control” que podría asimilarse al anarquismo que abrazaba. Sus poemas, suerte de teoremas, dispositivos o análogos materiales de una búsqueda de apertura de conciencia, quieren ofrecerse como “condición de la verdadera libertad” (Carreira 2010: 100), pero en esa enseñanza, en ese avatar revelador o pedagógico, aquello que hay para aprender puede ser elemental, minúsculo o insólito: “Yo te enseñaré a contar los granitos de arena que hay sobre la superficie de una hectárea cuadrada” (Carreira 2010: 16). O bien, marcadamente político, como en el poema que explora la ciudad y subraya: “No en todas las puertas se puede entrar” (Carreira 2010: 30).

En este sentido, estos poemas y los escritos ensayísticos, teóricos y a veces delirantes que los acompañan en la edición de *Mataderos* pueden considerarse una perfecta puerta de

entrada a su obra en general. Mientras se va desvelando lentamente y se prepara una edición más amplia de *Mataderos* para los próximos meses en la Colección Popular de Arte Argentino de la Editorial Mansalva, la obra de Carreira sigue ganando adeptos por su radicalidad y resistencia. Si la edición de *Poemas* apareció en una rara y compleja sincronía con los debates de los poetas “objetivistas” de los años noventa argentinos, la de *Mataderos* en 2010 le devolvió a la poesía de Carreira su porosidad (al incluir sus textos ensayísticos y dibujos) e influyó también en las artes visuales, al hacer más visible y accesible su huidizo - para el archivo- “procedimiento”. Acaso en el futuro próximo una recuperación más exhaustiva aún permita situar a Carreira en el lugar de privilegio que le corresponde en la historia del arte y la cultura argentinos.

Bibliografía

Carreira, Ricardo. *El error y otros textos*. Buenos Aires: Amadeo Mandarinino, 2000.

Carreira, Ricardo. *Mataderos*. Buenos Aires: Ediciones Stanton, 2010.

Carreira, Ricardo. *Poemas*. Buenos Aires: Atuel, 1996.

Longoni, Ana. “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo” en: Usubiaga, Viviana & Longoni, Ana. *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.

Piglia, Ricardo. “El laboratorio de Carreira” en: *Carreira, Ricardo*. *Mataderos*. Buenos Aires: Ediciones Stanton, 2010.

Notas

[1] “En un mundo donde cualquier cosa / es más importante que el ser humano / o el sometimiento a nociones abstractas / “Estado- Sociedad y Sistema” / En un mundo donde se compra el cuerpo / del ser humano como herramienta, / cuando hablamos de paz no hablamos / de la paz de las tumbas y el silencio (que / pretende la nueva policía planetaria) / sino que unimos fuertemente / paz y humanismo. / El ser humano por encima de todas las cosas” (Carreira 2010: 89)

[2] Así llamaba Ricardo Carreira a ciertas creaciones verbales sintéticas y de usos varios que realizaba, tanto en la oralidad como en la escritura.

[3] En 1996 se publica *Poemas*, recopilación de los poemas del autor tal como los había dejado ordenados para una eventual edición, en el sello Atuel, bajo el cuidado de Claudia Schwartz y Roberto Jacoby. En el año 2000 se edita una plaqueta titulada *El error y otros textos*, bajo el cuidado de Ernesto Montequín, una vez más gracias a la cesión de textos por parte de Roberto Jacoby, en el sello Amadeo Mandarino. Finalmente, en 2010, se publica *Mataderos*, un volumen ya más extendido, de 124 páginas, que incorpora los textos recogidos en las ediciones antes mencionadas y les suma otros recopilados, seleccionados y reconstruidos a partir del archivo de Ricardo Carreira hoy en manos de su hijo Adrián. Esta edición estuvo bajo mi cuidado.

[4] Me refiero a “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo” en: Usubiaga, Viviana & Longoni, Ana. *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.

[5] *Soga y texto* es considerada una obra pionera del conceptualismo en la Argentina y, cronológicamente, debe situársela también entre las primeras manifestaciones de esta poética a nivel mundial. La obra fue presentada en el contexto del Premio Ver y Estimar 1966, y supuso de por sí una intervención por parte de Carreira acerca de los límites institucionales a la producción y exposición de arte. Si bien es descripta de modo diverso según las distintas versiones existentes (ya que no hay registros fotográficos), casi todas coinciden en que trataba de un piolín (o sogá) que atravesaba la sala de exposiciones, más un pequeño taburete o caballete que exhibía una muestra del mismo tipo de piolín y una serie de textos, letras y números dispersos en distintos lugares. La obra suponía en sí misma, además de una interrelación crítica entre texto, imagen y cosa, una intervención o interrupción del espacio de exposición porque la sogá o piolín atravesaba un espacio no destinado, de acuerdo a las reglas impuestas por el premio, a Carreira: cada artista debía limitarse a un cubículo que tenía, y la sogá lo excedía. En el cubículo, Carreira colocó el caballete con la muestra. Cfr. Longoni 2006.

[6] En una frase de un escrito titulado “Alienación” que puede considerarse uno de sus “chistes epistemológicos”, Carreira dirá que “El lenguaje sirve muchas veces [más] para perderse que para encontrarse” (Carreira 2010: 95), alertando sobre las potencialidades alienantes del uso de las palabras. A la vez, en “Palabras y error”, señalará el ejemplo del uso de la palabra “Patria” como herramienta de mistificación y dominio. A lo largo de su

producción ensayística y de los muy heterogéneos escritos que pueden encontrarse en su archivo (de los cuales Mataderos ofrece una selección), la preocupación alrededor del lenguaje como forma de control es constante.

[7] Hablando de la estrategia de los regímenes totalitarios como el nazismo o el fascismo, Carreira propone la hipótesis de una dominación ejercida a través de una representación tergiversada del hombre como inferior, a los efectos de disponerlo a someterse a un ideal superior que se le promete: “Su estrategia fue: si nosotros somos un clavo derecho, ellos nos dibujaron como clavo torcido, creando más inalcanzable “SU” “CULTURA”” (Carreira 2010: 94). De este modo, esta preocupación por el potencial mistificador de las representaciones se refleja en el trabajo sobre la palabra como se señaló, y Carreira le dedicará específicamente ensayos a la analítica de tipos de palabras, por ejemplo “Los sustantivos abstractos”, de los que dirá que están “cargados de prejuicios, subjetividad y error” (Carreira 2010: 90) o bien señalará que “la justicia, la bondad, la belleza, la igualdad, etc. varían en su inserción, aplicación y experiencias que nutren el concepto, de acuerdo a los sistemas políticos que los usen.” (Carreira 2010: 93). Hay un conjunto de textos dedicados al análisis y despliegue crítico de ciertas palabras clave para Carreira incluido en Mataderos: “Alienación”, “Fanatismo”, “Amor”, “Libertad”, etc.

[8] Kenneth Goldsmith. *Inquietud*. Santiago de Chile: Das Kapital, 2014. Según se puede leer en la contratapa de esta obra del poeta estadounidense: “El 16 de junio de 1997 Goldsmith emprende un nuevo experimento literario. Se encierra en su departamento, desconecta teléfono y computador, y le pide a sus amigos que no vayan a visitarlo. Se adhiere con cinta una grabadora al pecho y desde que despierta hasta que se va a dormir se propone dictarse a sí mismo todos los movimientos realizados por su cuerpo. Considérese en qué consiste esto: durante 13 horas, solamente se observará atentamente a sí mismo, intentando traspasar al lenguaje cada uno de sus movimientos y solamente sus movimientos. El lenguaje entra en la paradoja de querer ser empírico.”. Esta práctica podría vincularse de varias maneras con el tipo de registro que proponen los poemas de Carreira, claro que, en el caso del artista argentino, con un plus analítico-crítico.

[9] En el ensayo “La deshabituación” Carreira se refiere a “la identificación humana fuertemente necesaria a través de la necesidad que tenemos [de] amar a otros” (Carreira 2010: 54). A la vez, en otro escrito titulado “Amor”, planteará como objetivo el “ir tras el placer

del trabajo, la convivencia o el conocimiento y el amor entre los seres humanos, ya es un principio práctico moral importante que permite organizar grandes sectores de nuestra sociedad [en un] orden y unidad que no es control” (Carreira 2010: 99). De este modo, un orden humanista y amatorio se opondría (sería el no-control) al control social bajo el cual vivimos.

[10] Según un testimonio dado por Roberto Jacoby al autor de este artículo para la preparación de la próxima edición de *Mataderos*, en una oportunidad Carreira redujo y le quitó el arma a un policía en las inmediaciones de su casa, devolviéndosela luego, a la manera de una suerte de demostración de lo que este agente le estaba practicando como violencia a él.

RESENHA

Las aventuras gráficas del Sr. Cucurto

Facundo R. Soto

*“Hablar es un acto pornográfico
y escribir sobre un acto pornográfico
es meterle un pene en la boca a tu tía”*
W. Cucurto, “Un oficinista de mi tiempo”, poema inédito

Explosión acuarela, la obra gráfica de Washington Cucurto, que empezó a girar en Galería Jungla a fines del 2014, pasó por el Festival de Cómic de Lisboa, y llegó al MACRO de Rosario bajo el título “Pájaro afrodisíaco” a fines del 2015; además de tener pendiente varias fechas para exponer en Capital, sorprende. No solo por ver las imágenes que quedan entre las palabras que Cucurto escribe, sino también porque sus “poemas graficados” (tal como Cucurto llama a esta etapa de su producción) entregan un *insight* acompañado de un agradable, y a veces risueño, dibujo-collage que también lleva letras como parte del dibujo.

Washington Cucurto muestra, por primera vez, su peculiar obra gráfica llamada *Explosión acuarela*, realizada con collages de recortes de revistas, diarios, comics, folletos de ofertas de supermercados. Son imágenes que el escritor y poeta dibujó, calcó o intervino usando distintas técnicas visuales. El resultado son poemas visuales, tal como él los llama, bien colorinche y exagerado, abusando de las acuarelas, marcadores, biromes, crayones y volantes pornográficos que Cucurto recogió de la calle, fiel a su estilo.

Estamos frente una obra provocadora de un artista multifacético. Sus obras están vacías de ego: priorizando los retratos de sus escritores y poetas favoritos como Nicanor Parra, Néstor Perlongher, Rodolfo Fogwill, revolucionarios como Roberto Jáuregui y músicos populares como La Mona Jiménez y Rodrigo. La horizontalidad traza la luminosidad de su obra, simple, en apariencia. También podemos ver a un Chávez warholeano, lleno de colores y libertad expresiva, donde la problemática social es uno de los temas que abordada

Washington Cucurto desde una mirada compleja que no aparece en primer plano, sino en una lectura conectada de sus obras. Esa lectura, del subtexto, sostenida por una crítica social mesurada, sutil y obvia, es uno de los ejes que la hilvana y que mantiene girando la muestra en equilibrio. Las obras seriadas en retratos y “de la calle” conforman *Explosión acuarela*, rindiéndoles así homenaje a los escritores, poetas y músicos populares.

El otro eje que atraviesa y une a las obras es el sexo. El sexo desbordado. El sexo vivo. El sexo en llamas. El sexo como motor de la vida para el placer y para encender cualquier situación. Cucurto corre la cortina del pudor y nos muestra su mundo: las personas y los lugares por los que anda la gente común, los proletarios insertos en la class media, y la class media persiguiendo, por algún interés, a los proletarios; sin ser el autor el centro de las relaciones, sino instalándose como un voyeur, como una cosa más entre las cosas, que gira en el espacio y se ancla en la tierra para volver a soltarse. Como un ojo reactivo Cucurto nos muestra lo que lo rodea en imágenes, tal como lo viene haciendo con sus poemas, cuentos y novelas. ¿Estamos frente a los poemas visuales de Cucurto? La respuesta es sí.

.....

Para la exposición, bajo mi curaduría, en la Galería Jungla, el criterio que utilicé para seleccionar 30 de 200 obras, que desparramé en la mesa, el piso y el patio de mi casa, fue el de darle prioridad a lo pictórico, a las imágenes que hablan por sí solas, descartando las ancladas en los textos, donde éstos eran lo prioritario. La técnica de *cut-up* iniciada por los dadaístas y luego continuada por la literatura de William Burroughs, es una, base, con la que trabaja Cucurto al valerse de cualquier elemento que tenga a mano para contar la idea que tiene en la cabeza. Sus obras más recientes son más abstractas y conceptuales, pronunciado su contenido en imágenes que requieren de un mayor tiempo para procesarlas, asociarlas y conectarlas con la forma, que tampoco descuida, y que juntas producen una chispa de sentido. No por eso deja de utilizar y experimentar con otras herramientas. Para esta oportunidad elegimos no publicar los *statements* con los que Cucurto trabajó, sin plasmarlos en un papel, pero frescos en su certeza capaz de repetirlos de igual manera como los tuvo cuando creó los poemas visuales que acá vemos. El desprejuicio del autor hace que innove permanentemente con cosas tan sencillas como obvias; al recortar algo que le interesa de un diario, y que dicho recorte sea hecho con la mano y no con una tijera afilada, le da otro valor a la imagen. Estos

pequeños y aparentes descuidos son los que resaltan la obra y la transforman en una obra original con una técnica inusual. Su mirada aguda, al seleccionar un cómic entre otros, recata lo que no se ve y dice más de lo que cree decir. Así, las sustentables ideas que encontramos por detrás de cada acción poética y pictórica que opera en las obras que acá se muestran van de la mano de su realismo atolondrado, pero no tanto; más bien podríamos llamar al concepto que opera en esta obra “Atolondramiento racional”. Los dibujos sobre papel de diarios son un pretexto para resaltar el fondo, donde las letras impresas con tinta se transforman en un significante intencional, puesto para ser descifrado, tal como lo indica la obra que cierra esta muestra (y no se muestra en esta oportunidad, para abrir la próxima) denominada *El significante da la cara*.

Nombre de algunas de sus obras que empiezan a girar por el país y por el mundo:

1. Animate flaco (Retrato de la Mona Jiménez)
2. Estás triste flaquito? (Retrato de Rodrigo)
3. Quién soy (Retrato de Julio Cortázar)
4. Lamen
5. Es tan poco lo que pueden esperar
6. Lengua y glande
7. En la vía láctea
8. Zarvota en Ipanema
9. Rolando y Luciana
10. El hombre imaginario (Retrato de Nicanor Parra)
11. Dictador de la alegría (Retrato de Chávez)
12. Autoretrato (Cargando mochila en la ciudad)
13. Nadie es como María
14. Róber
15. El placer después del matrimonio
16. Directo a las fuentes
17. El arte es trabajo (Retrato de Roberto Jáuregui)

18. Es algo tan difícil averiguar porque a mí
19. Seguridad sociable
20. Una maldita seductora
21. Cada día más mujeres leen libros cartoneros
22. Qué rica es la leche humana
23. Esos matrimonios peleados
24. Rodolfo Fogwill (Música japonesa)
25. Poesía mojada
26. El capitalismo es el cuerpo
27. Hotel Las Vegas
28. Deseoso es aquel que huye de su madre (Retrato de Perlongher)

POESÍA

Poemas de Mercedes Roffé y Alfredo Prior

LE GUÉ

(O. Redon)

nubes

nubes

resplandor

caballos

caballos

sobras

cuerpos

roca tallada

a punta de plumín

tinta

tinta y luz

y a pesar

del retumbar de los cascos

en la grava

qué silencio

¿no?

qué profundo

e íntimo

silencio

MARINE BLEUE

(G. Lacombe)

como si hubiera caído
al mar los ojos de Argos
la cola de un pavo real

y sin embargo
el tramado de la tela
al través

lluvia

sonora
verticalidad

contra el dócil mudo
curvarse de las olas

OSTIE (TOUR DU CASTELLO)

una plancha de metal
 azul
un papel azul
una p e l í c u l a

el crujir de la cinta –el
aletear del extremo
suelto
contra el riel

y el girar del rollo
en vano en el
vacío

círculo blanco sobre negro en la pantalla
y la sala a oscuras

murmurando

TSVETOPIS, 1
(O. Rozanova)

ZA ZA ZA ZA ZA UMMMM
za za za za za ummmm

grita
balbucea
la misteriosa
glándula
pineal

inserta como un blanco la palabra
justo
en el descentro
de ese trono del alma

o Ajna
o punto
ciego
órgano
del temblor
sanguinolento avatar
iluminado y necio
el ojo
celestial
un poco estrábico un poco
hermano
de aquel sonriente pólipó
de Redon
que mira absorto
siempre al infinito
y aun sonriendo un poco
siempre
un poco
como la muerte

POEMAS DE ALFREDO PRIOR

CIERVO CEGADO POR UN RAYO

A Joseph Beuys

Al principio fue el cervato de rodillas temblorosas,
leñosa la lengua tras el festín de cardos.
Los ojos babosos,
embozado el corazón,
estría su imagen

la víspera incendiaria sobre los grandes lagos.
A su medida desfilan
Ejércitos de disciplinadas hierbas,
enmohecidos centinelas, muertos calmos,
los árboles del bosque preservan
las mortíferas virtudes del faisán
y la embriaguez ausente del lirón en primavera
Buenos Aires, 1986

COCINA BOHEMIA

A Miguel Carlos Victorica

Ese ritmo
-constelación de ajos y cebollas-
nace de proporciones no medidas.
Mi paisaje preferido es el hombre
-dijo argentino, y fue luna.
Pero al hombre todos los contornos
Lo recorren y corroen.
En su centro lo encuentran,
zona de infinitud donde lo terrible arriba.

¡Perejiles!
Pensad, estudiantes,
que los designios de cada generación se cumplen
para que no se cumpla otra.

Definición de oscuridad aún no conocida,
Miguel Carlos, con el corazón en la boca,
fue en todos sus días

(pero no en todas sus noches)
enfrentamientos y sangre.

La Boca, marzo de 2004

ARIA DEL FANTASMA DE DON ISIDRO

Mi aspecto en este instante descubro.
Fui Don Isidro Lavalle Cubas,
estanciero de Cañuelas.
Arrancando cardos con los dientes
me elevo por los aires,
y rasgando las nubes, atravieso montes y lagunas.

En estos campos que fueron míos
me escondo.

¡Tonto de mí!
la vanidad me perdió.
Quise ser el artífice de la más grande ópera china jamás contada,
y terminé siendo el personaje de otra ópera
cuyo argumento recién ahora conozco.

Don Isidro Lavalle Cubas fui;
me perdieron mis locos deseos.
Un chino me traicionó,
otros tres clavaron en mi cuerpo sus
puñales.
El dolor invade todos mis miembros,
ahora estoy cuerdo, pero bien muerto.

Cañuela, Febrero de 1999

ENVÍO

Sublévate, Gomorra.
Alza tu grupa, Sodoma,
y haz de aquel que nos domina
hace más de dos mil años
bufón de los antiguos dioses.

Buenos Aires, enero de 2006

MUERTE DE UN HIPPIE

A Paul Thek

Fijado está
entre cielo y agua,
sobre ciénaga de perpetua inmovilidad,
martillado espectro,
Ofelio fijo.
Insomne *self portrait* de otro que es sí mismo,
mariposas de metal líquido,
purpurina, lentejuelas
lo coronan: lábil brillo.
En su mísero estanque,
no por juncos ornado,

ni por lirios anhelantes
de escilantes abejas replicado, no,
sólo un mudo coro
de agujas lo perforan
en su tálamo
en su alberca de 2 x 2,
donde imperturbable deriva, momificado.
Ofelio Osiris,
no bastaron,
en tu cubículo de cal sólida
para erguirte
como una cruz alterada
sobre el tiempo de este tiempo,
mariposas y excremento.
Purpurina, lentejuelas,
estrelladas en tus labios
son la anunciación no tan helada
de aquello que llaman “espinas áureas”,
un pulular incesante
de sobras que son sombras,
de retos que son restos.