

Poesía muda

Silvio Mattoni
Escritor

«Simónides llamó a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura que habla. Porque las acciones que los pintores representan mientras suceden, las palabras las presentan y las describen cuando ya han sucedido»

Plutarco, *La gloria de los atenienses*

En el término *Verboamérica* subyacen sin duda diversas posibilidades de interpretación. Se trata de una disputa por los nombres, los lugares asignados por la historia a ciertas obras, y en su modalidad hiperclasificatoria: la historia del arte. Pero todo nuevo nombre, incluso si lo orienta una intención emancipatoria, tiende a devolver cualquier imagen a un lugar asignado. La muestra que acabamos de ver incluye temas, se organiza en campos, casi todos tomados de una literatura aplicada a una historia y a un lugar. Pero decir que ciertos temas caracterizan un arte en relación con un lugar no deja de abrir nuevos modos de viejas discusiones: ¿existe algo así como un arte americano o latinoamericano? En tal caso, ¿depende de los temas que trata, de un carácter representativo? ¿O bien será un efecto, una especie de fatalidad, una expresión formal del misterio que significa haber nacido?

Antes que volver a decir que en el *Corán* no hay camellos, o que debería haberlos, como en *Las mil y una noches*; vale decir, antes de optar por el saqueo libertino de toda la tradición asequible cuyo resultado será finalmente tan local como las manos que se pongan a la obra, y antes de preferir un exotismo que se libere de todo género en la atención y la exasperación de lo que se percibe, quisiera empezar por el principio, que no sería cosmopolita ni americanista, sino subjetivo, o más bien afectivo. La pregunta es: ¿me importa a mí, me hablan, me afectan estas imágenes, estos objetos? Y si algunos en particular lo hacen, ¿qué están diciendo?

Hay una antiquísima figura retórica, la écfrasis, que acaso permita una descripción de ciertas obras que, en su detallismo, desemboque en un relato o en una impresión verbal. Pero sucede que la écfrasis, desde su origen, hace correr la descripción hacia el curso del relato, y así el escudo de Aquiles cuenta toda una serie de mitos. Por mi parte, si me detengo en la obra de Víctor Grippo que se titula *Vida, muerte y resurrección*, antes de empezar a decir que está hecha de figuras geométricas metálicas, conos, cubos, pirámides y prismas; la mitad de cuyos volúmenes están deformados por lo que podemos sospechar que ha sucedido: unos poros negros esparcidos en los bordes de algunos cuerpos han reventado las costuras de la chapa desde el interior; antes de glosar su título, que parece hablar de otra cosa, una extraña hagiografía que ahora debiéramos aplicar a poliedros regulares, o bien una promesa espiritual de vida después de la oxidación final; antes de todo eso encuentro en lo que veo, los volúmenes negros dispuestos sobre un piso blanco, la rememoración de una historia. Hace años, quizá también en el catálogo de una exposición, Arturo Carrera citaba a Cicerón para hablar de los

MALBA

objetos de Grippo, deformados o rotos por una fuerza vegetal; citaba un pasaje de las *Disputaciones tusculanas* que se refiere a la tumba de Arquímedes. Cicerón logra descubrir el sepulcro del físico y matemático en Sicilia, en medio de un bosque, cubierto de arbustos y matorrales, no por una leyenda, ya que los versos de la tumba se borraron, sino por las figuras que lo adornan. Dice Cicerón: “Mientras yo estaba recorriendo con la mirada toda la zona, reparé en una columnita que apenas se elevaba por encima de los matorrales, en la que había la figura de una esfera y un cilindro”. Arquímedes había descubierto la relación matemática entre los volúmenes de la esfera y el cilindro, pero Cicerón piensa, en su época ya melancólica, en cómo es posible que el más sabio ciudadano de Siracusa esté olvidado entre el polvo y los yuyos. Aquí debería finalizar la digresión, salvo porque el cuestor romano manda limpiar la tumba y devolverle su reconocimiento al sabio griego, o sea que de alguna manera, tal como los antiguos creían con respecto a la memoria de los nombres, hay una resurrección. Pero la explosión de Grippo va quizás en otro sentido, antihumano podríamos decir, o al menos no tan humanista. Los porotos que abren la chapa de la mitad de las figuras no hacen que vuelva un nombre. Más bien parecen decir: la fuerza irracional sale por cualquier lado. O bien: el cálculo abstracto no se cumple en la materia. O bien incluso: todo se deteriora. Así, el volumen perfecto, incluso el que no tiene en su interior la vida y la muerte que lo habrá de destruir, está en manos del tiempo. El sentido de la obra entonces no es tanto la resurrección, solución mágica al vector impensable que lleva todo lo vivo a la muerte, sino el ciclo de tiempo. Y justamente ese ciclo, natural si se quiere, es inhumano: la planta brota, crece, deja semillas, muere. Su resurrección está en la repetición perfecta. Grippo, como Arquímedes, es sólo un nombre, que puede perderse en el tiempo, que debe perderse con el tiempo. El cilindro es un hallazgo que la naturaleza desconoce, puede perderse con el pensamiento que lo hizo, en el tiempo, el óxido. La vida humana se entrega entonces a la ilusión, a la mentira que se sabe tal, y dice: que algo se salve, que algo sea dicho. Cicerón que llora en la tumba de Arquímedes y ordena que lo recuerden de nuevo. Grippo reflexionando durante el lapso que demoran sus porotos en romper las soldaduras y esparcirse como arte sombrío sobre la mesa blanca, que misteriosamente agrega la palabra “resurrección”.

La segunda imagen en la que quisiera detenerme podría relacionarse con la palabra “remembranza”. Es una fotografía de Horacio Coppola. Hacia 1936, en la esquina de Sáenz Peña y Suipacha, un hombre de sombrero claro, veraniego, con saco oscuro y pantalones también claros, intenta leer el diario apoyándolo en el dintel de una ventana de algún gran edificio, con rejas *art nouveau* y otros ornamentos, zócalo de granito y fachada de molduras amplias. Un edificio público o un banco o un comercio grande, quizás todavía esté ahí. Pero no estará el hombre de sombrero, sus piernas graciosamente cruzadas, el brillo del saco corto y a la moda, la mano derecha que se apoya en el alféizar. En una foto, siempre, la figura humana dice: “esto fui”. O sea, el paseante de la foto ha muerto. Pero la imagen nos devuelve esa despreocupación de un cuerpo que no posa, entregado a la información pasajera, a la *flanêrie* del centro de Buenos Aires. No lejos de ese estallido informativo, entre la multitud y los autos, imagino que habrá pasado el joven uruguayo Onetti, cuando escribía su cuento inicial, “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, donde el que pasea parece ser un periodista o trabajar de eso, y sueña despierto con escaparse del mundo que lo rodea, piensa en una mujer y en lugares remotos, muy lejanos, muy fríos. El ensueño lo salva de la anónima angustia de saber que la ciudad puede prescindir de él, y que de hecho lo hará. Como el lector relajado de la foto de Coppola, el héroe introspectivo de Onetti a la vez registra lo que pasa, pero los datos, las sensaciones puntuales y

MALBA

fugaces no lo definen. ¿Qué era ese cuerpo, cualquiera, en un rincón urbano e indiferente? “Era –escribe Onetti– el centro de un círculo de serenidad que se dilataba borrando los edificios y las gentes”. Pero la foto se detuvo en una pausa. Sabemos que el hombre volverá a caminar, seguirá su trayecto, que lo espera la muerte y acaso la desaparición de todo su mundo. Onetti, omnisciente y melancólico, lo dice en el acto: “Entonces se vio, pequeño y solo, en medio de aquella quietud infinita que continuaba extendiéndose”. De alguna manera, el paseante de Onetti no sería tanto el sujeto de la foto sino más bien la mirada que lo capturó. Coppola se dejó afectar por el mundo exterior y pudo ver, frente a la arquitectura modernista, a ese *flâneur* que leía cosas pasajeras, noticias, mapas. El ojo pudo ver lo que el obturador registraría, multitudes de todas las ciudades “iguales a las de ayer y a las de mañana”, como escribiera Onetti. Pero hay un cuerpo, su ropa, su postura, y no es una alegoría de la multitud, sino el uno cualquiera, el héroe, el actor de la vida moderna. En esa calle, en esa esquina rodeada de muchos, dice Onetti, “nadie sabía lo extrañamente literaria que era su emoción”. Y simplemente se trata de la calma, la pausa, la pérdida del tiempo que un transcurso impredecible habrá de llamar “arte”. El tiempo, a su vez, hace arte con la foto, la redime de su esencia de registro, devuelve la técnica a la *tejné*. Así como la literatura se evade de los registros, anula las noticias, las órdenes, los mensajes, para que las frases sean otra cosa, las palabras algo más que palabras. Onetti le dice “emoción”, tal vez sean apenas fantaseos, un movimiento que se detiene y se da vuelta o se introyecta. El ojo del fotógrafo vio una pausa y la pudo pensar, el aparato que tenía empezó a perforar el tiempo para que su registro se volviera idea: una poesía, que es una pintura, que deberá ser hecha por todos, no por uno. Cada cual habrá de ser un verso, la imagen en una placa, la mirada y la espalda, en el poema infinito de la ciudad, en su pintura indefinida, en el cúmulo de cuerpos que miran y se olvidan, que dan la espalda y se dan sin conciencia al ojo desconocido que pasa. Pero después no viene la noche, porque la luz de un día quedó fijada en la plata de un material sensible, que va a repetir sin cansarse nunca: destello, chispa, momento.

Un tríptico de fotos de Anna Maria Maiolino se titula *Entrevidas*. Sobre unos adoquines manchados, como pintados por el paso de los años, se ven, en la primera foto, huevos blancos, dispuestos sin orden, acomodados acaso por las ranuras, las leves depresiones del piso. En la segunda foto, alguien avanza, unos pies, el izquierdo con la planta apoyada por completo, el derecho a punto de despegarse del suelo. En la tercera, casi saliendo ya de la foto, más adelante, los mismos pies, las mismas pantorrillas, se están yendo. Se han esquivado cuidadosamente los huevos, que no pueden ser más que símbolos. Es decir, no se trataría literalmente de no pisar unos huevos, sino tal vez de andar entre sus significados, su potencia de vida. Después de todo, son proteínas, destinadas a alimentar cuerpos animados. Los pies caminan, caminaron ya, entre esas posibilidades, y se dirigen más allá, vida que avanza entre otras vidas. No pude dejar de pensar en la biografía migrante de la artista, que nació en el sur de Italia y vino a América de niña, con su familia, como tantos otros. La migración no trae muchos objetos consigo, y el clima sudamericano incita a sacarse hasta los zapatos. Se trae el nombre, se trae un tono de piel levemente aceitinado, ¿qué más? Una manera de caminar. No sé, no puedo saber qué quiere decir la breve serie de fotos, pero entre sus sentidos no deja de insistir la idea del viaje, y más que el viaje, un traslado posible que se tornará definitivo. En otro sitio veo otra foto de Maiolino, su rostro innegablemente italiano. Hay una señora mayor a su derecha, a la izquierda de la foto, que se le parece mucho. Del otro lado, una nena, que se le parece aún más. Las tres mujeres tienen un mismo cordón en la boca, que las une. La foto se titula *Por un hilo* y es bru-

MALBA

talmente alegórica, se refiere a la herencia matrilineal, quizás también a la palabra: la madre inmigrante, la artista, la hija sudamericana, se han dicho lo que pueden ser, se han dado la energía proteica y, además, cada una formó a la otra con su cuerpo. Pero la foto de los huevos perfectos sobre adoquines roídos por musgos añade algo a la fatalidad de tener que haber sido generado, engendrado. Es como un escape cuidadoso, tranquilo, hacia la felicidad de ser lo que se quiso ser. Hay cosas que no se van a hacer, huevos que no se van a romper ni a comer ni a empollar, pero los pasos siguen, el pie izquierdo está a un paso de salir de la última foto, la vida sigue. Entre otras vidas, en otro idioma, en el paisaje nuevo, en pavimentos de otra tradición urbanística, una mujer se adelanta. Sus pies todavía son jóvenes, pisan decididamente y sin equivocarse las piedras rectangulares. No vemos el hilo irrompible que la sostiene de la boca, que apunta al cielo invisible pero cuya luz se refleja en la blancura brillante de los huevos. La palabra que la obra dice es solamente un “sí”. “¿Estás contenta de haber nacido, contenta de haber venido?” –le preguntan nuestros ojos a la mujer que firma, y ella dice: “sí”.

Finalmente, llego a la pintura, el origen de todas las fotos, de todos los objetos. Hay un cuadro del cubano Wifredo Lam que curiosamente tiene tres títulos, tres interpretaciones dubitativas. Se llama: *La mañana verde*, *Tú, mi mirada* o *Selva virgen*. La figura pintada es femenina, incluso parece embarazada. Tiene alas. Sobre su cabeza y junto a su cabeza, otras cabezas, menores o parciales, otros ojos, redondos, bien abiertos. También hay caras, máscaras ovaladas, en sus rodillas. Recuerdo una cita cuyo autor se me olvida, que dice: “toda imagen es una divinidad que se fugó de su religión”. Las alas y la postura erguida, la mirada hacia un horizonte no humano, todo parece apoyar esta conjetura: una especie de diosa. El fondo verde, las cañas altas y gruesas, ese amanecer selvático que aparecía en los títulos, nos señalan que su origen está en un paisaje cálido, profuso, proliferante. Y no dejo de pensar en el aprecio de Lezama, de Sarduy, por la sincrética pintura de Lam, su barroquismo chino y cubista. Por eso aquí podemos ver también una *niké*, una victoria que se eleva en la selva y sale al claro, con un cuenco de frutas y maíz a sus pies, una deidad que trae cosas. En las rodillas, rostros por venir. Es además un recuerdo del lugar natal, incluso en los títulos en francés de Lam, que morirá, como dice su biografía, en París. ¿Por qué le dice él a su diosa selvática “mi mirada”? En argentino, traduciríamos: “vos sos mi mirada”. O sea: esa imagen, óvalos y círculos, volúmenes fecundados, el verde, lo que reverdece y lo cubierto de verde, son la mirada que vuelve al pintor desde su origen. No se trata de un pensamiento, ni de una síntesis lograda entre vanguardia o técnica y colores locales, sino de lo que estuvo antes de todo pensamiento, gesto e impulso, el asombro que alzó la vista en un lugar y un tiempo de una vez y para siempre. Es como si Lam le dijera, por enésima vez, a su diosa embarazada, a su mirada: “esbelta transportadora que me hiciste nacer acá, en estos años, venís a decirle sí al más bello destino sudamericano”. Pero el destino sudamericano no fue el suyo, es el del cuadro, ahora. El nuestro también. Para que esta situación no sea una localización meramente reactiva, habrá que decirle siempre: “así lo quise”. Entonces, el ángel femenino de Lam, que no apunta al futuro ni al pasado, que no anuncia nada, podrá expresar lo que mira: los nacimientos, los que nacieron y los que siguen naciendo; los intercambios múltiples de cuerpos; una sonrisa seria en el paisaje móvil.

Severo Sarduy, a los veinte años, antes de haber salido de Cuba, escribió unas viñetas sobre Lam, notas al pie de reproducciones de algún cuadro en revistas de vanguardia. Se identificaba quizás con el pintor mulato de origen chino, en su original adopción del cubismo veía un enig-

MALBA

mático pero indudable cubanismo. Pero no dejaba de advertir que no se trataba de temas, de plantas o frutas, de indígenas o trasplantados, sino de un trazo. Era un misterio, una magia. Al final de cada párrafo enigmático donde hablaba de planos, de síntesis, de multiplicación o fragmentación de los cuerpos, Sarduy se rendía ante esa captación misteriosa de un lugar en el que ni siquiera se estaba, en el que tal vez nunca nadie había estado. “¿De dónde son los pintores?”, parecía preguntarse. Del mismo lugar que los poetas, no de un origen que se cuenta sino de un continuo que se habla, se torna ritmo y al final se escribe. Años después, Sarduy les dedicaría unos poemas a los dioses de las imágenes de Lam. Se titulan *Orishas*; y aunque ninguno de los diez dioses que se describen allí correspondan a la señora de los cañaverales, la mirada de la mañana verde, quisiera citar el último, “Yemayá”: “Madre de agua, Luna nueva: / una paloma, un cordero, / ofreceré al mar austero, / para pasar esta prueba. / La vida muerte conlleva. / Una cruz de cascarilla / sobre la frente amarilla: / firmarás mi último aliento. / Y contra marea y viento / remaré. Hasta la otra orilla...” Pero el ángel de Lam, la aparición de unas cañas junto al mar, trae algo más, no sólo una apariencia o unos colores sino una hoja en blanco, ¿no parece acaso papel pautado lo que una mano de plumas o dedos ocres adelanta hacia la izquierda? La pintura se dio, en otro lugar, y se da ahora como representación, el poema que se escriba aceptará el papel que la diosa sin nombre sostiene. No se puede sino volver a la écfra-sis de los comienzos, la que despliega en verso una descripción y un mito, y una promesa para después. Ella va a firmar el último aliento, pero el papel se raya y se sigue rayando, como a golpes de remo, hasta la otra orilla.

Ángel de una pintura

Un ojo sale del cañaveral
y parece fijo en alguien que le hablara,
pero el ojo izquierdo se sumerge
en el verdor violáceo de un follaje
espeso y nocturno. El pelo llueve
a los costados del óvalo imperfecto
más achatado arriba, tal vez muestre
leve, ligeramente su perfil. La panza
también está girada un poco y dice:
“voy a tener un hijo”. Aunque los labios
sean líneas cerradas en el espacio
del cuadro. Las máscaras adheridas
a las rodillas de esta madre alada
en cambio se expresan, hacen pequeñas
muecas, abren los ojos. La más sería enrojece
sobre la pierna derecha, un poco atrás. La otra
parece sonreír en el azul brillante
que se adelanta con la izquierda.
“¿Qué me traés, mirada mía, verde?”
–quisiera preguntarle y no contesta

MALBA

aunque ahora adelanta un papel blanco
pautado, bajo su mano perdida
y como emplumada. En esos dedos
ocres se dibuja una flor, sin pintar,
que está a punto de desvanecerse.
¿A quién se le entrega entonces esa hoja
con renglones? Sin dudas que al mensaje
no le alcanza una imagen, está envuelto
en dudas, en títulos: mañana, selva
o mirada; en colores de los nombres:
verde, virgen, voseo. La diosa de las cañas
quiere que se la escriba. Le habrá dicho
al pintor: “decí de dónde venís,
volvé a decirles sí a los que no pintan”.
Me cuenta su retrato que viajó hasta acá:
“te hice nacer acá, en este lugar
y en estos años de amigos barrocos
para que digas sí todos los días
al más bello destino sudamericano”.
Trae canastos con frutas, parece
una canéfora, trae chicos, trae
el verso blanco y la mirada diáfana.

Este texto es el resultado del trabajo de Silvio Mattoni en el marco de la primera edición del Ciclo de Autores *Verboamérica*, de la que también participaron Martín Kohan y Edmundo Paz Soldán, con la coordinación de Fermín Rodríguez. En el marco de *Verboamérica*, exhibición de la Colección Permanente del museo, MALBA Literatura invita a autores de Argentina y América Latina a llevar a cabo un proceso de indagación, diálogo y creación de textualidades en tres etapas. En una primera instancia, los autores entran en contacto con la exhibición para trazar lecturas en torno a sus obras; luego, dialogan con otros autores acerca de sus puntos de vista al tiempo que llevan a cabo un proceso de escritura y creación. Por último, participan de un encuentro abierto al público.