

COLECCIÓN
ALMANAQUE

EN MUERTE: MINIATURAS URBANAS

•

RAÚL ANTELO



VERA editorial cartonera

EN MUERTE: MINIATURAS URBANAS



COLECCIÓN
ALMANAQUE

EN MUERTE: MINIATURAS URBANAS

•
RAÚL ANTELO



VERA editorial cartonera

ARCADAS Y ALMANAQUES

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante. En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla. El Mesías no viene únicamente como redentor; viene como vencedor del Anticristo. El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: *tampoco los muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.

WALTER BENJAMIN, *Tesis de filosofía de la historia*

Me sitúo, inicialmente, en Buenos Aires. Es agosto de 1938. El ciudadano vienés Gustav Glück, un banquero muy mundano y fuera de lo común, como lo define su amigo Walter Benjamin, sobre cuya figura moldaría la fisonomía del carácter

destrutivo (1982c:157–161),¹ se instala en la ciudad como cabeza del departamento internacional del *Reichskreditgesellschaft*. Amén del banco, Glück dirigió también la *Junta de la Victoria*, una ONG feminista y antifascista integrada por personalidades científicas y de la más rancia sociedad junto a artistas e intelectuales como María Rosa Oliver quien, a pesar de comunista, integraría poco después una entidad asociada al Departamento de Estado americano, la Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos, la fotógrafa Annemarie Heinrich, la psicoanalista Mimi Langer, Silvina Ocampo, Norah Borges de Torre, la declamadora Berta Singerman o la cantante y actriz Dalila Saslavsky, hermana del cineasta Luis Saslavsky. En ese mismo momento, agosto de 1938, un arquitecto, músico, poeta y esporádico actor, Alfonso de Sayons,² asumía una sección en una revista diri-

1 Originalmente publicado en el *Die Frankfurter Zeitung* el 20 de noviembre de 1931 (cf. Antelo).

2 Alfonso de Sayons (1909–1975), apodado Pototo y nacido Alfonso Saionz, como hijo de Felix Saionz y Breine (Berta) Erlichman. Creó con Eduardo Mallea y la ya citada María Rosa Oliver, *La Revista de América* (1924–1926), en su tercera versión. La primera (Buenos Aires, 1894) fue dirigida por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre; la segunda (París, 1912), por Francisco García Calderón. Como Alfonso Sayons, sin el aristocratizante *de*, se desempeñó en los albores del cine argentino como intérprete y músico en la película de Luis Saslavsky *Crimen a las tres* (1934). Ver Écran, 1940 (es probable que Écran sea León Klimovsky, creador del primer cineclub argentino, en 1929, admirador de las películas surrealistas, del cine soviético y expresionista Alemán; restauró películas como *Vampyr*—1930—de Carl Theodor Dreyer y firmó, en el n° 13—septiembre 1940—de *Conducta*, con su propio nombre, una «Crónica del cine», rúbrica hasta ese entonces firmada por Écran); para mayores datos sobre Saslavsky, ver Barney Finn, 1994. Sayons se desempeñó además como escenógrafo en *Por buen camino* (1935) de Eduardo Morera. Publicó tres libros de poesía, *El río y la recova* (1937), *Oda y jornada* (1941) y *Muerte en Times Square* (1944) de los que nos ocuparemos más adelante. Instalado en Nueva York en 1945, publica en *Insula* la primera reseña hispánica del teatro de Tennessee Williams (*Insula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, n° 36, Madrid, diciembre 1948). Compra un título nobiliárquico y en adelante se presenta como «conde Alfonso de Sayons». Se muda a Italia donde en 1975 lo secuestran en Rignano di Greve (Chianti) y asesinan. No encuentran el cuerpo. Su amiga Maruja Mallo atribuye el crimen a la CIA, pero todo indica haber sido obra de la mafia. En la revista *Conducta*, Sayons mantuvo su columna «Almanaque» hasta fines de 1940, cuando viaja a Centro y Norteamérica. He aquí el detalle de sus colaboraciones: n° 1, agosto 1938, p. 11–18; n° 2, septiembre 1938, p. 12–18; n° 3, octubre 1938, p. 12–19; n° 4, noviembre 1938, p. 7–11; n° 5, marzo 1939, p. 7–13; n° 6, abril 1939, p. 27–30; n° 7, julio 1939, s/p.; n° 8, agosto 1939, s/p.; n° 9, septiembre/octubre, s/p.; n° 10, abril 1940, s/p.; n° 11, mayo, s/p.; n° 12, junio/julio,

gida por un intelectual vinculado al Partido Comunista, Leónidas Barletta, muy actuante previamente en revistas tales como *Dínamo*, *Extrema Izquierda*, *Los pensadores*, *Claridad*, *Metrópolis* o *De los que escriben para decir algo*, esta última, el primer periódico del Teatro del Pueblo (1931–1932), dirigido justamente por Barletta. En su sucesora, la revista *Conducta*, Sayons mantiene a partir de entonces una columna, «Almanaque», concebida por él mismo como un conjunto de «imágenes que piensan» (*Denkbilder*), tal como Adorno llamó a las de Benjamin (1962:109–111),³ por cierto muy semejantes a las que el mismo Sayons había explorado en sus primeros poemas.

Justamente, en la pieza que abre el volumen de 1937, dedicada a Delia del Carril, esposa de Pablo Neruda, Sayons toma el tema de las arcadas y galerías, motor epistémico de Benjamin («Te enciendes y te apagas./ ¿Qué vendes?»), para destacar la duplicidad alegórica y *Unheimlich* de esas construcciones. Tales pasajes, que eran la más imponente arquitectura del siglo XIX fueron, de hecho, definidos por Benjamin como el intento de despertar de un sueño y como el mejor ejemplo del cambio dialéctico que sacudía al mundo moderno. «El pasaje fue para ellos su salón. Más que en cualquier otro lugar, en el pasaje se da a conocer la calle como el interior amueblado de las masas, habitado por ellas» (2005:871). Oswald Spengler ya había observado que, así como el *baqueano* y el pastor

s/p.; n° 13, septiembre 1940, s/p.; n° 14, noviembre/diciembre 1940, s/p. Junto a Sayons, escribían en *Conducta* artistas como Antonio Berni y Raquel Forner, muy comprometidos con la guerra civil española, Lucio Fontana o Juan Carlos Paz, divulgando la música posimpresionista, Aquiles Badi, Víctor Rebuffo, Raúl Soldi, Guillermo Facio Hébequer o Luis Seoane; e incluso escritores como Nicolás Olivari, Eduardo González Lanuza, Roberto Mariani, Raúl González Tuñón, Conrado Nalé Roxlo, Leonardo Estarico, Cayetano Córdova Iturburu, Álvaro Yunque, Mario Cao, Alfonso Longuet, Luis Ordaz, Octavio Rivas Rooney, Romualdo Brughetti, Carlos Mastronardi, Horacio Coppola, Juan Filloy, Emilio Pettoruti, Guillermo de Torre, María Rosa Oliver, Pedro Henríquez Ureña, Norah Lange, Héctor Agosti o un joven César Fernández Moreno.

3 Adorno admite, en *Minima moralia*, que el surrealismo desprecia el control de las acciones y quiebra de ese modo la *promesse du bonheur*. Sacrifica la apariencia de veracidad, que toda forma integral suscita, al pensamiento de su verdad. En otras palabras, suspende la dialéctica en nombre del psicoanálisis.

eran corporalmente libres, el sujeto civilizado, que es un nómada intelectual, se convierte, en la gran urbe, en puro microcosmo, absolutamente sin patria y espiritualmente libre, de modo que, para el poeta Sayons, el pasaje es, tal como para Benjamin, un mecanismo de macro y microscopía simultáneas: por un lado, es una ciudad en sí mismo, pero por otro, es un mundo en miniatura. Oscila entre un lugar centelleante y un lugar abandonado, lo que nos permite pensar que todo pasaje proviene de una experiencia inconsciente para luego devenir algo efectivamente examinado:

Un lado bueno y otro nefasto
(como muchas familias)
El uno, descarado,
Mira al Río;
El otro, extranjero y rubio,
Trabaja,
Sin cesar trabaja.
Colgado de tus arcos estrangulado
El «pecado mortal»... (Sayons, 1937:5)⁴

El pasaje es muy característico de la concepción baudelaireana del pecador, nos dice Benjamin, tanto como del aura de la *confessio* pública:

Comercio y tráfico son los dos componentes de la calle. Pero resulta que el segundo ha desaparecido en los pasajes; su tráfico es rudimentario. Es sólo calle ávida de comercio, que únicamente se presta a despertar los apetitos. Porque en esta calle los jugos dejan de fluir, la mercancía prolifera en sus márgenes descomponiéndose en fantásticas combinaciones, como los tejidos en las úlceras. El *flâneur* sabotea el tráfico. Tampoco es un comprador. Es mercancía. (2005:77)

4 En «Recova Leandro Além». La recova supo ser el mercado aledaño a la plaza.

Emblema del mundo retratado por Proust, el pasaje está de hecho encabalgado al espacio amplio (*Breitraum*), de ahí su apariencia «anticuada» que, en el caso del «Almanaque» de Sayons, se manifestaba en las abundantes viñetas retiradas de figurines del siglo XIX. Esta notación, de hecho proustiana y anacrónica, llevaría a Benjamin, una vez más, a sus consideraciones sobre la melancolía, ya que era consciente de que el pasaje ocupaba

una posición híbrida bastante análoga a la de la iglesia barroca: «“halles” abovedados que sólo albergan capillas como extensión de su propio espacio, más ancho que nunca. Pero en este *halle* barroco domina también el impulso “hacia arriba”, el éxtasis vertical, tal como se proclama jubiloso desde las pinturas del techo. En la medida en que el espacio de las iglesias quiere ser algo más que un espacio de reunión, en tanto que ha de albergar el pensamiento de lo eterno, el interior, indiviso, sólo habrá de satisfacerle si la altura sobrepuja a la anchura». A.G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 74. Dándole ahora la vuelta, se puede decir que en esta sucesión de mercancías que es el pasaje perdura algo sagrado, un resto de la nave eclesial. Desde un punto de vista funcional, está ya en el terreno de la gran tienda, pero arquitectónicamente permanece aún en el del antiguo «*halle*». (2005:182)⁵

Pero el hibridismo funcional–arquitectónico de la arcada o pasaje, ese templo del capital mercantil, se traduce, además, en el hibridismo de los géneros usados para dar cuenta del fenómeno. El arquitecto y escenógrafo Sayons explora así las virtudes de la poesía de la misma manera en que reconoce a su compañero, escenógrafo en la película de Saslawski, el pintor Raúl Soldi, como un auténtico poeta.⁶ O a medida en que recuerda que Silvina Ocampo, nuestra

5 (Con modificación). El fragmento [A, 2, 1] insiste en la idea del pasaje como espacio onírico constituido por una nave central con capillas laterales.

6 «RAÚL SOLDI Y SU POESÍA. Nunca hemos oído decir de Soldi la palabra que nos conformara. Nunca... Sabemos que existen quienes se entusiasman ante sus realizaciones; tenemos la

certeza absoluta de su valer, no solo entre nuestro muy incipiente medio artístico, sino en los de mayor jerarquía del mundo. Vale de todas partes, y levanta en torno a él toda una atmósfera de admiración y de sorpresa. Sin embargo, nunca ha dicho nadie el elogio que le viniera bien a su manera, a su calidad, a su categoría. Es que el lenguaje a emplearse con su pintura no es el lenguaje usual, como tampoco lo es el de la "crítica de arte", ni el frío lenguaje objetivo, ni el más frío aún de la técnica pictórica. Y, por desgracia, cada vez que ha debido ser citado por sus apariciones mágicas, ha recibido el rudo golpe de la incomprensión, del concepto banal, del reparo injusto, del elogio equivocado, pálido. Soldi no admite nada que sea lo corriente, el juicio natural, la metáfora directa, el elogio hiperbólico con dos o tres "insuperables", "acercados", "estupendos".

Más que pintor, su arte cae en los límites de la poesía, de la pura concepción poética, asociada a un color y a una forma que son sus más preciados dones de expresión. Todo en él es de poeta: poeta por los temas que le apasionan; poeta por sus criaturas iluminadas con una luz de fuego, que las transforma en seres privilegiados habitando cuevas de incendios en medio de una alegría inagotable; poeta por introducir en su pintura elementos que son del dominio y manejo medular de la poética: el mar, la naturaleza, redes, peces, balcones, caballos, circos, rampas, prados maravillosos, puertos de estampa, etc., etc.; poeta por el aire de irrealidad que imprime a toda su creación; poeta por el deleite que experimenta al "crear su mundo", al verle hacerse, deshacerse, tomar colores, tonos, semitonos, que aparecen para perdurar o se concluyen después de una pirueta; poeta por el ritmo que adopta, por el paso musical de sus hazañas; poeta por la continuidad de su aventura, una tras otra, como un verso y otro enlazados por una producción, trabajada, sedienta, joven, espontánea, fértil, expansiva, clara, purísima.

Los circos, sus maternidades, sus adolescentes rubias, inundadas de un gozo que emerge justamente de esa luz poética de que las ha vestido no el pintor sino el poeta, no son sino productos literarios resueltos en un lenguaje donde la forma y el color, como decíamos, juegan el principal papel. Cada descripción suya es musical; sus cosas están vertidas en el compás más apropiado a su naturaleza: andantes, scherzos, allegros, allegrettos... y las figuras viven en perpetuo estado de recitativo de exposición, con el gesto característico que adopta la "écuyère" o el acróbata una vez cumplida la proeza: dibujada en el rostro la sorpresa del azar, el reconfortante batir de palmas, la emoción del peligro sorteado, el despertar, el retorno a la vida.

Bien dice [Julio] Rinaldini que hay en él una honda reminiscencia marina. Es exacto. Pero hay también en sus cuadros una sensación perfecta de escenario, de "guignol". Esa luz suya es de candelijas, y la alucinación de aquellas caras de boca inolvidable, y ojos de una picardía angelical, y unos cráneos chatos con bucles en los lados, todo eso es teatral y circense. Todo es espectáculo. Función. Función poética. Sus obras son poemas con historia, historietas con música y forma inaprensibles, donde el color acompaña el ritmo incontinente de las figuras, lanzadas con un frenesí de trompo a la intemperie. Esa algazara sintética del trompo que consiste en desprenderse de un hilo que le ha apretado más y más por unos instantes hasta sentirse libre y tan ligero, posándose sobre la punta afinadísima de un clavo que gira, y gira, y gira sin hundirse en la tierra lo más mínimo. Así, pues, como el trompo (como su alegría elemental producto de su anhelada liberación) gira desenfrenadamente sin herir el suelo que le soporta. Soldi gira en medio de su esplendorosa imaginación, consecuencia de su propia pureza, de su extraordinaria inmaterialidad. Valéry se refería hace poco a la necesidad de la poesía, a su urgente necesidad. De la poesía total, no de la poesía-verso, sino la poesía-acción, y nosotros mismos comentábamos no hace mucho la «poesía-decoración» como sistema de escenario para la vida cotidiana.

militante de la *Junta de la Victoria*, llega a la poesía venida de las artes plásticas. «Silvina Ocampo dibujaba como un poeta también. Como dibuja Cocteau, como dibujaba Federico, como dibujan Picasso (pintor y poeta) y Dalí y Bérard, poetas a su modo. Como dibujan, en una palabra, todos aquellos seres en quienes el dibujo asoma un buen día a las pestañas de los dedos» (1939a:s/p).⁷

Pero si vemos, en el pasaje, una catedral, *contrario sensu*, existe también en toda iglesia un mercado. En 1918, Georges Bataille había dedicado una *plaque* a Notre-Dame de Rheims, destruida durante la guerra, reconociendo el valor de singularización de ese ícono cultural: «Seulement, aujourd'hui, c'est dans la désolation qu'elle s'élève, mutilée» (612). Veinte años después, Sayons apunta:

REIMS RESUCITADA. Después de largo tiempo de convalecencia la Catedral de Reims ha vuelto a la vida, reencontrando sus arcos esbeltísimos, tallados palmo a palmo, la policromía de sus vidrieras, la sonrisa de su Angel. Así como 1226 y 1429 marcan etapas de su historia, 1938 será la fecha de su resurrección. Ninguna catedral como ésta posee tanto el sentido triunfal de su intento, la gracia indecible de su hechura. Siempre tuvo, aún inacabada, aire de fiesta; por muchos siglos fué una colina de puntillas coronada de festones delicadísimos y agujillas de plata entrelazadas con pedrerías de todos colores pobladas de fábulas y noticias milagrosas. Así fué durante siglos: florecida, empinada, magnífica.

Hoy, después de su martirio, después de haberse visto bombardeada y mutilada por los salvajes que no supieron ver en ella su irremplazable

Ahora estamos frente al poeta-pintor, o pintor-poeta, como se quiera; al ser que posee la doble dimensión de la forma y la idea, o sea, el contorno y la esencia, todo sujeto a una superior y postrer búsqueda de la belleza integral. La forma ciñendo la estructura conceptual, apareciendo aquí con sus colores más emotivos, más resplandecientes, como la verdad apareciendo de pronto en un mar de falsías, como una mariposa e un bosque de murciélagos». (Sayons, 1938c:14-15)

7 En uno de los óleos más famosos de Mallo, *La sorpresa del trigo* (1936), suscitado por la última manifestación madrileña del 1º de mayo a la que compareció junto a María Zambrano, la mujer retratada (¿Demeter?) tiene tres espigas que le nacen de las yemas de los dedos. Sayons conoció el cuadro.

esplendor, su hermosura infinita, ha vuelto a dar de sí esa gloria de la piedra vuelta encaje que es su sublime manifiesto.

Tras cinco o seis generaciones de maestros del construir que trabajaron para levantarla, el arquitecto actual (extremo orgullo) ha debido curarla restituyéndole su integridad. Esta obra de restauración probablemente única en la historia de la arquitectura religiosa, es debida a M. Henri Denenx, arquitecto en jefe de los monumentos históricos de Francia. Ninguna variación a su primitiva estructura, nada extraño le fué agregado. A pesar de las extremas dificultades de los problemas a resolver se respetó absolutamente lo que existía.

En 1919, inmediatamente después de su destrucción comenzaron los trabajos de seguridad y consolidación. Piedra a piedra se fué juntando y guardando en sus naves. Todo servía, todos esos documentos vivientes de la historia artística y religiosa de Francia, posiblemente del mundo mismo. En 1921, comenzó la refacción de los arcos, de la nave y de las altas ventanas. En 1924 se dió fin a esta tarea. En el verano de 1925 comienza la obra en la nave central (parte externa) y la cubierta de plomo. En 1927 y 1928 fué realizada la consolidación particularmente delicada del pilar sudeste del crucero, los cuatro arcos del mismo, arcos de las capillas, y continuar los trabajos emprendidos en años anteriores. A partir de 1928 se colocan los vitrales. Las rosas y las banderolas de las grandes ventanas. Hoy tiene hasta un sistema modernísimo de calefacción distribuído por el piso, y su iluminación interior se hace por reflectores. Los órganos y los altares han recobrado su anterior brillo de mármoles y oro y maderas estupendas.

Así, empeñando todo el esfuerzo común, todo el talento de que es capaz, Francia ha devuelto la vida a su máxima catedral, en épocas de graves problemas, de hondas preocupaciones, de terribles amenazas, de pobreza, de crisis política y moral. He ahí un alto ejemplo que puede enorgullecer a toda una generación. Cuando con el correr de los años se agreguen capítulos a la historia de este monumento espiritual, 1938 aparecerá señalado como devolviéndole sus flechas y sus campanarios al cielo maravilloso de la Champagne levantando su voz por encima de la belleza de Francia inimitable, única.

¡La Catedral angélica! que bien merece este nombre: está colmada de ángeles acurrucados en cada nicho, en cada pórtico, en campanario que se lanza oro en mano, hasta el Ángel Mártir con su sonrisa vuelta a él. (1938b:17–18)

Benjamin descubre, en 1921, que el capitalismo actúa como una religión. Sayons no se atreve a ir tan lejos porque su catedral reconstruida continúa apuntando hacia lo alto y albergando la idea de lo eterno. No obstante, aunque conserve un aura sagrada, algo, sin embargo, de la nueva condición, la de ser un pasaje al comercio, se le impone al lector de manera chocante, en la última oración:

No concluyamos el relato de esta resurrección sin nombrar a Rockefeller, que contribuyó con quince millones de francos a la magnífica obra que puede demostrar al mundo, en plena locura, que todo no se ha perdido aún. (17–18)

En esta síntesis, casi daliniana, *avida dollars*, entre lo eterno y lo mercantil, se dirime el destino de la vanguardia, más específicamente del surrealismo que, por lo demás, salió a la luz, precisamente, en el pasaje, el *Passage à l'opéra* de Aragon. Por lo tanto, no es sorprendente que esa percepción de la «Recova Leandro Além» o de la catedral restaurada de Reims lleven a Sayons a elaborar un tipo de escritura surrealista —la miniatura urbana— para atender a la invitación de Barletta en *Conducta*. El «Almanaque» de Sayons opera de antemano el plagio (Bayard, 2009) del *Libro de los pasajes* de Benjamin.

Su origen quizás venga del árabe (*almanaj*), quizás del latín (*manacus*). Ambas lenguas entienden por ese vocablo «círculo de los meses». Catálogo que comprende la distribución del año en meses, semanas y días, con datos astronómicos, científicos, literarios, anécdotas, nociones de agricultura, estadísticas, política, efemérides, consejos, etc... De ahí su triunfo frente al calendario cuenta-días, cuenta-horas, cuenta-lunas.

En la Bóveda de Ramsés IV hubo uno con las estrellas señaladas desde Tebas; y en Atenas otro, en bajorrelieve, indicando la época de

las riñas de gallos. Roma los hizo de madera y mármol. La Edad Media de pergamino, para treinta, veinte, diez años. Basilea, Königsberg, Augsburgo, Viena, Barcelona, Turingia tuvieron alta fiebre de almanaques por el siglo xv. Locos ya, frenéticos, comenzaron a escribirlos en verso, al mismo tiempo que los astrólogos se acostumbraban a vaticinar el fin de los reinados y las pestes próximas. Allí empezó el martirio de los almanaques, que fueron perseguidos, por diablos y malignos. Pero el siglo xviii los hizo útiles, con nociones de agricultura, botánica y meteorología; y políticos, con aquél «Almanach du père Gérard», y aquel otro «Des honnêtes gens», y el de los «Sans Culottes». Vino el siglo xix con un vendaval de almanaques: literarios, sociales, políticos, científicos, teatrales, etc., etc. Los bonapartistas y los de Louis Phillippe, y los republicanos de Francia; y en Viena los poetas, los músicos y bohemios, todos tenían su almanaque, con sus aventuras y sus desvelos junto a sus lunas y a sus estrellas. Schiller publicó uno de elevada jerarquía, desde 1796 a 1801, con poesías suyas, de Goethe y de los ingenios más notables de la época. Hubo «Almanaques de las Musas» por todas partes y «Almanaques de prosistas» y «Las cuatro estaciones del Parnaso»...

Nuestro tiempo, empeñado en otros afanes, ha olvidado los Almanaque, su sólida, útil, enciclopédica belleza. Como que se ha olvidado de sus primaveras, de sus lunas nuevas, y de sus lunas llenas, y de sus auroras, y sus lluvias y de sus cosechas de flores, de racimos, de niños sanos y de campos fértiles. «CONDUCTA» inicia un humildísimo almanaque, sin Musa, sin Parnaso... Un almanaque 1938, histérico y apresurado. (1938a:11–12)

Como salida a la melancolía explorada en *El origen del drama barroco alemán* (1923–1925) y prefigurando la primera versión de «París, capital del siglo xix» (1935), la obra de Benjamin se inclinaría también, de ahí en más, por un montaje sin Musa ni Parnaso, histérico y acelerado, que le depara un deslumbramiento ante el mundo onírico de los surrealistas. En 1927, empieza a reunir notas y apuntes para un ensayo titulado «Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie» (Pasajes

parisinos. Una escena de hadas dialéctica). Diez años después, el proyecto se convertiría en el *Passagen-Werk*. Pero el primer abordaje del asunto ocurre mucho antes de eso, en «Traumkitsch» (1926), ensayo publicado originalmente como «Glosse zum Surrealismus» (Glosa sobre el surrealismo), en *Die Neue Rundschau*. Un concepto radical de libertad lo atraía entonces a Benjamin hacia el surrealismo, que ya no actuaba con la *literatura* sino, como él mismo explicitará en su ensayo de 1929, con manifestaciones, palabras, documentos, *bluffs* o falsificaciones, o sea, fundiendo en sus propuestas revuelta y revolución. Así consideraba que los surrealistas, menos interesados en las impresiones del alma que en las impresiones sobre las cosas, fundían de ese modo marxismo gótico y utopías de protohistoria.

En el matorral de la prehistoria buscan el árbol totémico de los objetos. La suprema mueca de este árbol totémico, la última de todas, es el *kitsch*. Éste es la última máscara de banalidad con que nos recubrimos en el sueño y en la conversación para absorber la energía del extinguido mundo de las cosas. (...)

El hombre nuevo tiene en sí la completa quintaesencia de las viejas formas, y lo que se configura en la confrontación con el ambiente de la segunda mitad del siglo XIX, este artista tanto de los sueños como de la palabra y la imagen, es un ser que podría llamarse «hombre amoblado». (Benjamin, 1998:113–114)⁸

Sin embargo, a diferencia de Benjamin, su amigo Theodor W. Adorno, muy escéptico sobre las posibilidades de la estética surrealista, diría, en cambio, que en ella solo podía haber descomposición y reordenamiento, pero nunca disolución. Ya el amoblado Alfonso

⁸ Publicado originalmente en *Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann y Herman Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. Frankfurt, Suhrkamp, 1977, II, p. 620–622. Ver Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Traducción de Nora R. Maskivker. Revisión de Mariano López Seoane. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

de Sayons, al descomponer lo anticuado, simultáneamente al esfuerzo teórico benjaminiano de una obra de los pasajes, creaba una auténtica naturaleza muerta y, en ese sentido, encontraba también un peculiar teatro de operaciones, una potente vida póstuma de las imágenes en la obra de su nueva amiga, la surrealista española Maruja Mallo (Ana María Gómez González; Viveiro, 1902 – Madrid, 1995). Mallo, que vivió en Argentina entre 1937 y 1965 (Rossi:63–66), venía de una provechosa convivencia con Lorca, Buñuel y Dalí en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Era, como dice Estrella de Diego, una especie de mascota de los más atrevidos vanguardistas (Diego, 2003). Lo comprueban los *Sueños noctámbulos* (1922)⁹ y *Salvador Dalí y Maruja Mallo en el Café de Oriente* (1923),¹⁰ dos tintas chinas acuareladas del artista catalán, muy influido entonces por Barradas que sintonizan, además, no solo con las caleidoscópicas *Estampas* (1927) de la propia Mallo, sino también con el tema de las ferias y fiestas, muy debatidas en la tertulia de Gómez de la Serna, el café de Pombo. Para Dalí, la feria era algo así como un gran bazar viviente. Nada más lógico entonces que Sayons pronto se identificara con la dilecta interlocutora del pintor¹¹ que, por cierto, fue

9 Dalí, Salvador. *Sueños noctámbulos* (31,70cm x 24,30cm). Teatro–Museo Dalí, Figueres.

10 Dalí, Salvador. *Maruja Mallo en el Café de Oriente*. Fundación Gala–Salvador Dalí / VEGAP.

11 Mallo, como dijimos, fue amiga de María Zambrano y amante de Neruda, Alberti y Miguel Hernández. Con el poeta de *El rayo que no cesa* recorrió la península a mediados de la década del 30. En su diario personal, la entrada del 5 de marzo de 1979, evoca los paseos con ese «ser sideral», pautados por el panteísmo compartido y el culto conjugado de leyes físicas y armonía cósmica. En esa clave, el poema 12 de *El rayo...*, puede ser leído como un epitalmio: «Una querencia tengo por tu acento, / una apetencia por tu compañía / y una dolencia de melancolía / por la ausencia del aire de tu viento. / Paciencia necesita mi tormento, / urgencia de tu garza galanía, / tu clemencia solar mi helado día, / tu asistencia la herida en que lo cuento. / ¡Ay querencia, dolencia y apetencia!: / tus sustanciales besos, mi sustento, / me faltan y me muero sobre mayo. / Quiero que vengas, flor, desde tu ausencia, / a serenar la sien del pensamiento / que desahoga en mí su eterno rayo» (cf. Hernández:219). La ausencia o indisponibilidad de la amada («me muero sobre mayo») funciona tanto como paradójico agotamiento extemporáneo, cuando el poeta debería estar más vivo que nunca, en plena primavera, pero también como desfallecimiento sobre el cuerpo de Mallo. Maruja había seguido, aun en España, las conferencias de Eugeni D'Ors, teórico

ficcionalizada, antagónicamente, como la pintora Maruja Montes en la novela vanguardista *La Venus mecánica* (1929) de José Díaz Fernández, al tiempo que satíricamente rebajada, como Maruja Gallo, en las memorias de una de las fundadoras de *Sur*, la ya citada María Rosa Oliver.¹² Pues, en su primer y rápido abordaje de la obra de Mallo, una especie de Asja Lācis de Sayons, este solo podría coincidir con Manuel Abril, en el sentido de que «los cuadros verbeneros son barrocos, de barroquismo popular» (Abril:89),¹³ porque en ellos «psiquis vuela» y observemos que Psiquis es precisamente una mariposa, el efecto intermitente y discontinuo de una imagen. Tales escenas son disparates. Son *vanitates*. Como en la «Canción para unos tatuajes» que Sayons le había dedicado a Mallo en 1937:

EN LOS OJOS CRESPOS
AY AY AY
CUATRO ESPIGAS ROJAS

EN LAS MANOS VERDES
AY AY AY
CABALGAN ESTRELLAS

del panteísmo y de las arduas armonías cósmicas. A su juicio, por ejemplo, «Calderón es el poeta del cielo», con lo cual ese interés viene a coincidir con las constelaciones barrocas ensayadas por Benjamin en 1928.

12 «Movediza y gárrula, al verla pensé en un grillo (...) un coleóptero de esos que, por sus alas córneas, parecen inmunes al tiempo» (Oliver:27).

13 Poco antes, *La gaceta literaria* de Madrid había publicado, en traducción de Manuel García Blanco, un texto de Walter Benjamin sobre la nueva literatura soviética en el que el crítico Alemán destacaba que el neonaturalismo ruso era interesante en más de un aspecto, siendo sus antecedentes no solo el naturalismo social de 1890, sino también «el naturalismo patético del barroco. No otra cosa que “barroco”, es la nutrida grosura de su materia, la imprescindible presencia del detalle político, el predominio de lo material. Tan poco como existieron los problemas formales para la poesía del barroco Alemán, los mismos no existen para la Rusia actual» (Benjamin, 1928:5). Se trata de la traducción de un artículo publicado en *Die literarische Welt* en marzo de 1927 (*Gesammelte Schriften*, II, 743–747). Maruja que, como marxista, se declaraba anticomunista, no debía desconocer esa cuestión.

EN EL PECHO MUERTO
LA HOZ Y EL MARTILLO
AY AY AY
LA HOZ Y EL MARTILLO
AY AY AY
LA HOZ Y EL MARTILLO
AY AY AY. (1937:25)¹⁴

Con ese conocimiento de la plástica de Mallo, Sayons la recibe en Buenos Aires con una nota de *Conducta*:

Maruja Mallo. Hace diez años (en julio de 1928), Manuel ABRIL (recientemente fallecido en Madrid), decía en la inolvidable *Revista de Occidente* de una niña llamada María Mallo, comentando su muestra de óleos y estampas coloreadas: «Grave misión crítica la de fijar (...) la inaprensible travesura y la grave profundidad de una criatura artista que sabe hacer juguetes de auténtica y directa poesía». Era la primera muestra, y los que sabían ver, sentían bajo el paso menudo de Maruja, temblar y conmovérselas esencias. Era una niña, milagrosa y valiente, lanzando sus collares, y sus túnicas y sus mariposas y sus calesitas. Sóla, sola, llena de soledad y de misterio. Con la piel irizada y los ojos eternamente abiertos.

Pintaba entonces unos reyes de barajas frente a toros estáticos, mudos; tormentas de toneles y barricadas, mezclados con peces y vasos antiguos y mares iracundos y nubes y vapores. Maruja jugaba con lo que todos los niños juegan, sin poseer la sangre de la nube o del licor. Ella estaba próxima a conquistar la posibilidad del sol desnudo. Una balustrada, un gallo de alcancía, blanquísimo, inocente, guardando en su vientre monedas robadas, a luces de Bengala; sandías abiertas en triángulos perfectos, torrecillas y miradores, los hilos del telégrafo que arrastran de los cabellos a las locuras más opuestas, y en el fondo, la mar, y unos pececillos a dúo escurriéndose en unos aires ondulados

14 El poema alude al mural «El canto de las espigas».

y tenues, y una flor frente a chimeneas lanzadas al viento, por parejas.
Eso era la niña. Como dice GUILLEN:

«Lanzar, lanzar sin miedo
los lujos y los gritos
a través de la aurora
central de un paraíso. (...)
Feliz, veloz, astral,
ligero y sin amigo!...»

Maruja MALLO está entre nosotros, ahora. Trabajando, trabajando.
«AMIGOS DEL ARTE», la benemérita institución, la pondrá dentro de poco, frente a la mirada argentina. La niña de hace diez años se ha identificado con el mundo total del mar, «siempre recomenzado». Buenos Aires ha de recibir emocionado esta ofrenda. (1938a:13)¹⁵

Maruja concibe por entonces la escenografía de la cantata en homenaje a García Lorca que, con texto de Alfonso Reyes y música de Jaume Pahyssa, se presenta en el actual Multiteatro, en 1938. En un reportaje de época, explicita su concepción teatral de vanguardia:

–El teatro debe crear un espectáculo. Me interesa la escenografía como creación y ciencia arquitectural. Para este espectáculo plástico–musical presento un escenario de tres dimensiones, compuesto de cuerpos reales, tangibles, sólidos, es decir: no habrá cosas fingidas como en los viejos decorados ilusionistas de bambalinas de papel o telas pintadas

¹⁵ Sayons lo da por muerto en 1938 pero en realidad murió en 1943. En su diario, Maruja cuenta haber frecuentado las reuniones del grupo bretoniano en el «CAFÉ DE LA PLACE BLANCHE EN MONTMARTRE, DONDE REPETÍ DIFERENTES VECES MI PERMANENCIA; LOS DIÁLOGOS QUE SE CRUZABAN RÁPIDOS O PAUSADOS ERAN ALUCINANTES DE RAÍCES PROFUNDAS, AVASALLADORES TRASCENDENTES QUE GANARON EL ESPACIO TRANSCONTINENTAL Y ETERNO (...) EN ESTE CONJUNTO ENTRAÑABLE HIPERESPACIAL CONOCÍ ENTRE OTROS A MAX ERNST, G. DE CHIRICO, RENÉ MAGRITTE», además de Breton, Éluard, Péret (cf. Ayala y Osma: 77). Breton le compra una tela, *Espantapájaros* (1930), expuesta en París en la galería Pierre y recientemente rematada.

que son como cuadros sin relieve, sino un escenario que tenga una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo, donde los personajes se muevan en todas direcciones: subir, descender, entrar, salir respecto a las seis caras del escenario, dando a la obra una vivacidad y una fuerza dinámica extraordinaria, sometidos a los mejores efectos de luz y agrupaciones escénicas ordenadas.

–Los elementos que componen este escenario serán giratorios, móviles unos, fijos otros, formando una arquitectura compuesta de superficies y cuerpos dinámicos y estáticos.

–El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo a la imaginación, convirtiéndolo en un instrumento de la creación escénica. Empleo el cuerpo humano como esqueleto mecánico para mis arquitecturas escultóricas que se moverán relacionándose con una unidad armónica, escenográfica. La entrada en escena de un personaje es para mí la presencia de un cuerpo con el color y la materia que le corresponde y estará en relación con la organización total del escenario; cada personaje llevará su máscara propia según su representación y serán fijas o móviles.

–Reduczo todo a una expresión simple, inmediata y esencial, dando forma con la imaginación a las cosas y no transfigurándolas con lo arbitrario. (Mallo)

PARÍS

A través de ese montaje de tiempos y espacios diferentes sometidos, sin embargo, a la recurrencia,¹⁶ muy en línea con las propuestas de cierta «pobreza de experiencia» de Ramón Gómez de la Serna, igualmente exiliado en Buenos Aires¹⁷ (y, como sabemos, muy elogiado por Benjamin —1972:70–72—), Sayons explora las potencialidades del anacronismo que se vuelven paradigmáticas al releer, en la biblioteca, una revista (como esa para la cual escribe) de cien años atrás, para así «tomar posición» (1940a:s/p) en el presente (cf. Didi–Huberman 2008, 2010, 2015). Los «nombres de artista», escritos en letras mayúsculas, a la manera de Maruja Mallo, son como estampillas postales en una especie de nueva y caprichosa arquifilatelía:

16 Maruja conservaba en su biblioteca, no solo un ejemplar del libro de Matila Ghyka, *Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts* (1927), sino también una sinopsis, fechada en 1938 (la traducción al castellano de Poseidón es muy posterior, 1953), así como un esquema, de *Estructura* (1935) de Torres–García, a quien ella había tratado en Madrid en 1933.

17 «Maruja Mallo dada la vuelta a la pobreza de símbolos que le quedan al mundo ha encontrado que siempre será rica una diferencia de fisonomías, interpretadas por su arte ya emancipado y ha conseguido una manera especial de representar cabezas parlantes, humanizadas por su pelo, agrandadas por sus ojos, idealizadas por su carne. Su época y sus vivos y sus vivas, salvados a la muerte, interpuestos en el caer de todo, dramáticamente encarados con el porvenir como quedan los retratos de un Durero. La innecesaria fantaseación del retrato, porque en él está toda la fantasía del mundo, concentrada de mil maneras, otra vez lo esfíngico redivivo» (Serna:15).

1838 – DEUX MONDES – 1938. He aquí un extracto de lo que contenía esta revista, hace un siglo: Georges SAND, colaboradora infatigable, publicó sus cuentos «La dernière Aldini», «L’Orco», «L’Uscoque», «Spiridion» y una carta a Lerminier sobre su libro «del Pueblo». Alfredo de MUSSET, otro de los que continuamente se dejaban leer en sus páginas da a conocer: «L’Espoir en Dieu», «A la Mi–Carême», «Le Fils du Titien», «Sur la naissance du Comte de Paris», «Margot», «De la tragédie, à propos des débuts de Mlle. Rachel».

Gustave PLANCHE, crítico y ensayista sigue su serie sobre «Poetas y Novelistas modernos de Francia», ocupándose de André CHENIER y Víctor HUGO.

Hay un comentario sobre el estreno del «Calígula», de Alejandro DUMAS y una crónica musical importantísima y llena de profundidad donde se habla del «Don Giovanni», de Mozart, de la «Sonnambula», de la Malibran (estrella de aquellos años), de los «Huguenots» de Meyerbeer, etc.

Bussières comenta el libro de Eugenio SUE sobre la «Historia de la Marina francesa bajo LOUIS XIV», y Charles MAGNIN publica sus estudios sobre los orígenes del teatro antiguo. LITRE comenta las «Obras de Historia Natural» de GOETHE y CHATEAUBRIAND fragmentos del «Congreso de Verona».

Saint–BEUVE publica sus «Memorias de Lafayette» y Edgar QUINET «De l’Unité des littératures modernes». Junto a todo eso J. J. AMPERE habla de teatro chino.

Hay una crónica extensa sobre el estreno del «Ruy–Blas» de Hugo, que a cien años de distancia, se acaba de reponer en la Comedia–Francesa.

Es interesante hacer notar que el autor de los decorados de esta reposición son obra de Jean HUGO, biznieto del genial poeta. Es de todos conocidos el talento y la gracia desenfrenada del joven pintor, que colabora con COCTEAU en la postura de «Les Mariages de la Tour Eiffel» y otras.

Frederic MERCEY, en una crónica del Salón de 1838 dice de la «Medea» de DELACROIX que así como la «Ifigenia» era sólo producto de la imaginación de GOETHE, aquella era hija exclusiva del gran pintor. GOETHE es tanto metafórico en su Ifigenia como en su Fausto y Medea, en la versión

de DELACROIX, una mujer profundamente apasionada. Prolija y extensa es la crítica del Salón. En ello se demuestra la enorme importancia que otrora tenían estos géneros literarios para la opinión intelectual.

Esto es un resumen del contenido de la revista que, a un siglo y cuarto de su iniciación sigue ofreciendo, escogido y universal, el pensamiento humano. (1938a:15–16)¹⁸

Como dijimos, Sayons ensaya, en sus lecturas, el procedimiento de los pasajes que Benjamin acuñó como forma de rescate del étimo de la capital del siglo XIX. La ciudad francesa está a mitad de camino, en efecto, entre la provinciana, premoderna y rústica Berlín y la hipermoderna, industrial y urbanísima Londres. París es por lo tanto un umbral, un pasaje entre ambas. Coincidentemente, Sayons anota:

Es posible que M. Mansard no hubiera podido concebir el Rockefeller Center, ni Filippo Branceschi o el Bernini la torre Eiffel, otras especies de belleza. Sin embargo trasciende de sus obras una emoción que se infiltra en nuestra piel como un aire vivificante y necesario. El lenguaje arquitectónico: ayer la piedra y el mármol, hoy el acero, el vidrio, el cemento contiene las mismas voces y los mismos sonidos sabiamente dispuestos en la concepción total. Es la misma armonía que se consigue con dos tonos, una flor, con el aire y su aire y su contorno, o, menos aún, con un cielo y un tejado. Buenos Aires se ha detenido entre París y Nueva York, entre el rascacielo y el equilibrio. (1938d:10)

18 Benjamin se valió de varios artículos de esa revista para extraer fragmentos de sus *Pasajes*. Los más relevantes son el de Charles Benoist, «L'homme de 1848», 11 (*Revue des Deux Mondes*, 1 de febrero de 1914); George d'Avenel, «Le mécanisme de la vie moderne: Les grands magasins» (*Revue des Deux Mondes*, París, 1894); Paulin Limayrac, «Du roman actuel et de nos romanciers» (*Revue des Deux Mondes*, XI, nº 3, París, 1845); Ferrari, «Des idées et de l'école de Fourier» (*Revue des Deux Mondes*, XIV, 1845, nº 3); Sainte-Beuve, «De la littérature industrielle» (*Revue des Deux Mondes*, XIX, 1839, nº 1); Charles Louandre, «Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis quinze ans» (*Revue des Deux Mondes*, 15 octubre 1847); Charles Benoist, «Le "mythe" de la classe ouvrière» (*Revue des Deux Mondes*, 1 de marzo de 1914); Lerminier, «De la littérature des ouvriers» (*Revue des Deux Mondes*, XXVIII, París, 1841).

Y es para captar la fisonomía de la ciudad moderna marginal, ubicada entre París y Nueva York, que Sayons recurrentemente elige el modelo siglo XIX como espejo. En una conferencia sobre pintura francesa, dictada en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en julio de 1936, al regreso de un viaje a Europa, Sayons refuerza el modelo de los pasajes y dice:

París es una tienda de novedades, un parque de atracciones. Allá vamos a gozar, a aprender, a comprar, a emocionarnos de un modo nuevo. Se llega y se tiene la sensación de haber dejado el mundo conocido; aquello es como soñábamos siempre que fuera el mundo. Cuando desde L'Etoile, por esa avenida de los Campos Elíseos, toda en línea recta, pasando por las fuentes de cristal del Rond Point, sorprendemos la Concordia y las Tullerías detrás de la verja dorada; y, al fondo, como un enorme monumento, el Louvre, no creemos estar en una ciudad sino en un palacio magnífico que hubiera tendido sus mesas interminables a lo largo de unos jardines. París todo es una casa en día de fiesta. Al final de cada calle algo en qué posar los ojos, la Madeleine, los Inválidos, la Opera, San Agustín. París posee la maestría de la distribución. Y el Sena partiendo en dos el alma vieja y el alma nueva de París. Adosadas al río manso, la ventanas abiertas se miran desde hace tiempo, sin darse cuenta de su belleza. «Rive gauche, rive droite»... Viejo y nuevo París. Sobre el Sena, reflejando su grandeza real, volcando su fastuosidad, los pabellones por donde desfilaron los reyes más reyes de la tierra y las reinas más reinas, más auténticamente hermosas entre las reinas, el Louvre, museo de museos, como una fortaleza de otro tiempo y su carrousel al frente, con sus patios para de día, para de noche, nos ofrece su caudal inagotable.

Carlos V, en el siglo XIV, construyó un pabellón para Biblioteca y tesoros reales; Francisco I en el XVI, en el afán de poblar su reino de construcciones magníficas agregó y modificó lo primitivo. Crecía el palacio aglomerando fuentes y torreones. Catalina de Médicis tentóse también ante el monumento que se erguía cual si fuera un árbol majestuoso multiplicando raíces; y Enrique IV, no pudo por menos que agregarle un piso. Louis XIII le dio el pabellón del Reloj y un ala más; mientras que

Louis XIV, Rey Sol, con aquel ruido suyo de cristal y oro, y aquella pompa de brocados y mármoles y mayólicas y artesonados, le dió la galería de Apolo, como para ensombrecer el recuerdo glorioso de sus antecesores. Oíd los nombres sonoros de los reyes de Francia que tejieron su magnitud escandalosa. Todos los arquitectos y los artistas intervinieron en la construcción paulatina de aquella presencia de maravillas. Ya nunca más París produjo una muestra tan cabal de su ciencia, de su arte.

Llega Napoleón, el grande Napoleón, y el Louvre se restaura física, artísticamente. Manda unirlo al palacio de las Tullerías hasta que por fin, Napoleón III (estamos ya a mediados del siglo XIX) prosigue la tarea interminable de engrandecer aquel palacio que iba adquiriendo con los siglos proporciones de fantasma. El Sena, temeroso, le veía crecer y crecer; y todo París, mudo de admiración y de pavora presenciaba el arrebató de aquellos monarcas que querían eternizarse en unos pabellones entrelazados de patios y columnatas, su poderío y su magnificencia. Así se pobló una extensión de 25.000 metros cuadrados, cuatro veces el Vaticano, doce veces San Pedro de Roma. En esa posesión, donde el genio francés se abría al extranjero, donde el resultado de las búsquedas se exhibe al lado del botín de las conquistas, allí está el arte universal en toda su integridad: todo lo que los hombres han dado de sí para regocijo de los demás, a través de los tiempos y de las latitudes, como un documento irrefutable de desprendimiento y de amor a la humanidad.¹⁹

19 Y a continuación: «Francia ha creado una ciudad. Una ciudad ante la que todo intento de descripción sería vano, lamentablemente inútil. Una ciudad de la que sólo quedan recuerdos, recuerdos de momentos, de momentos de momentos, como quedan grabados los puertos en los viajes prolongados, como perduran algunas palabras de una canción que se ha oído, cuyo sujeto no se concluye de captar, pero que se llevan pegados a los labios como puede llevarse al lado un compañero de extraña lengua, pero de fraternal y coincidente mirada. Ciudad para el destierro voluntario o forzoso, ciudad para extraviados, sedientos, soñadores, desconformes, abúlicos, farsantes, vagabundos, creadores... Ciudad-refugio, ciudad-isla, ciudad-mundo. Ciudad para el olvido y para la memoria sin agonía; para el triunfo delirante y la derrota inapelable; para el cristiano, para el judío; para sonrientes catedrales de esbeltas vírgenes, y ángeles y cornucopias, y tristes sinagogas enmohecidas y turbias. La más ancha avenida y la más tortuosa callejuela; la más esplendorosa escalinata y el más mísero peldaño; la más alta y luminosa torre y la más negra y pestilente catacumba; el refrán más ligero y el drama más profundo, la palabra más hueca y el

En esa línea se inscribe asimismo su defensa de un modernismo clásico, a la manera de Jean–Michel Frank, por ejemplo:

En cuanto a la comedia de MARIVAUX, sólo quiero decir que el escenario, sencillísimo y clásico, de Jean–Michel FRANK, célebre decorador francés, realizado en gris y amarillo canario, colores ambos en los que FRANK se mueve con verdadero aplomo y admirable destreza, me pareció exquisito. La hermosa sillería «Régence» de madera blanca y brocato amarillo, el clásico diseño de las puertas y los trajes maravillosos de las señoritas DELAMARE²⁰ y CASADESSUS²¹ formaban, con las casacas verde–botella, borravino y marrón de los actores, un conjunto de una belleza extrema, así como de un nuevo e inobjetable clasicismo. (1939a:s/p)

concepto más exacto; el muro más antiguo y la última decoración; arcos del medioevo y paneles de Dalí. Esta es la ciudad la más perfecta y novedosa feria de novedades. Esta es su mayor y más completa enumeración, su más apasionada y raquílica historia. El relato más ingenuo de sus virtudes, pero ésta es la ciudad tal cual la llevo anudada a mi garganta como una angustia queriendo evadirse a cada instante, obstinadamente. Puede pasarse en ella sólo un día, o toda una vida. Luego queda un aroma que no se pierde jamás. ¡París! ¡Creación de Francia! Ya podrán bombardearte los aviones, que brotarías de entre los escombros como una niña insospechada, bellísima y serena, invulnerable y tierna, con los cabellos tocados de margaritas y en la mano una paloma sonriente y convencida, como tú, de su profundo e indestructible hechizo». (De una conferencia sobre «Espacio espiritual de Francia», pronunciada en el Teatro del Pueblo, el 14 de julio de 1939).

Pero como el momento es de guerra, Sayons remata su conferencia diciendo: «París: Hoy sólo nos llega tu silencio y tu mentira. Tu más terrible castigo: el silencio y la mentira. Pero siempre esperamos la llegada de tu voz, nuestra única y reconfortante voz. Vacíos arriban los navíos de ultramar al no traernos el papel estampado en tus imprentas, labrado en tus talleres; vacías, tristes, pobres, llegan las naves sin tus cristales y tus sedas, tus perfumes y los mil objetos perfectos, inimitables e irremplazables. Hueco está el aire desde que no nos llegan tus canciones, y tus palabras profundamente razonadas, exactas, múltiples, irrefutables. París: nos has privado del placer insustituible de oírte, de saber de tí. Sólo sabemos del recuerdo de tí, del recuerdo de tu voz inolvidable. En ello está tu gloria, eso es lo que nada ni nadie puede ocupar de tí: tu fuerza, tu recuerdo» (Sayons, 1940b:s/p).

20 Lise Delamare (1913–2006), actriz de larga trayectoria en la Comedia Francesa y en el cine de su país.

21 Gisèle Cassadessus (1914–2017) fue una actriz dramática de reconocida actuación, con varios premios Molière y una Gran Cruz de la Legión de Honor, destacada por sus papeles en la Comedia Francesa, en clásicos de Molière, Marivaux o Musset. Publicó además *Le Jeu de l'amour et du théâtre* (2013) y *Cent ans, c'est passé si vite...* (2014).

Después de censurar que ningún crítico hubiese destacado los escenarios de Marie Laurencin o la banda sonora de Debussy en el montaje de *Asmodée* de François Mauriac traída a Buenos Aires por la Comédie Française, Alfonso de Sayons elogia, en el montaje de *Les affaires sont les affaires*, el clasicismo incuestionable de Frank. Más adelante volveremos a la relación entre ambos. Pero una cosa es cierta y bueno es reiterarla ahora: la galomanía de Sayons, excitada por los artistas en *tournee*, era además abiertamente compartida por Maruja Mallo,²² aunque sin impedirle elaborar una estrategia de frente popular que le hacía estudiar, al modo Montaigne, la propia cultura como si fuera extranjera. En un segundo abordaje de la obra de Mallo, Sayons destaca, justamente, ese aspecto y ensaya una periodización de la misma, con indiscutible destaque para la experimentación contemporánea, suscitada por el exilio, una vez que el punto de partida de su reseña es la conferencia de Maruja en *Amigos del Arte* de Montevideo (julio 1937), más tarde transformada en libro. Como ocurrió también con María Zambrano y Rosa Chacel, el exilio es para estas mujeres una condición de metaplástica, de reflexión teórica sobre su propia práctica:

La Editorial Losada acaba de producir un libro que, en otro momento, venido de Europa, nos habría admirado por lo prodigioso e irreprochablemente realizado. *Lo popular en la plástica española a través de mi obra (1928–1936)* se titula, y su autora, Maruja Mallo, pintora española radicada en Buenos Aires desde los comienzos de la contienda en su país, expone de un modo realmente novedoso, profundamente político y castizo, una serie de cuadros populares de su patria, aspectos vivos y permanentes de esa tierra suya, sin principio ni fin, sin comienzo ni desenlace.

22 Maruja Mallo deja registro de su galomanía en el diario personal: «DESDE PARÍS ORIGEN Y HOGAR DEL ARTE MODERNO QUE CREÓ EL MÁS IMPORTANTE MOVIMIENTO CULTURAL DESDE EL RENACIMIENTO QUE NO SOLO REVOLUCIONÓ LAS ARTES PLÁSTICAS, SI NO QUE EJERCIÓ PROFUNDA INFLUENCIA EN LA FILOSOFÍA, POESÍA, LITERATURA, MÚSICA, ARQUITECTURA E INDUSTRIA... RENOVÓ TODOS LOS ASPECTOS DE LA VIDA INTELECTUAL DEL HOMBRE CONTEMPORÁNEO... GANANDO LA OPOSICIÓN DE LOS PAÍSES RETARDADOS» (Ayala y Osma:77).

Desde su iniciación con su primera exposición en la *Revista Occidente*, hasta la época de sus cerámicas de la E.F.O. de Madrid, toda su evolución a través de lo que ella define como «la representación lírica de la fuerza creadora del hombre, del poder de edificación del pueblo que construye cosas y objetos de proporciones, formas y colores inventados: creaciones mágicas de medidas exactas»; hasta el instante en que su pintura de caballete se dirige al escenario, al muro, incorporándose directamente a la arquitectura, pasando antes por el período de sus *Cloacas y Campanarios* que expone en la galería Pierre, de París en 1932 (quizás su momento más auténticamente poético), este breve ensayo, de una rara unidad de pensamiento, de una fuerza y una gracia irresistibles, de una seguridad y un frenesí de imágenes insospechados, aparece como una de las labores más perfectas de un artista en materia de su propio hallazgo, en razón de su verdadera vida.

Falta su último período, es decir, el espacio comprendido entre 1936 y 1939. Digamos, el período «americano», de Maruja Mallo, que no por ello es regional, folklórico con referencia a América, descriptivo de nuestra flora y nuestro particular modo de manifestarnos, pero sí más profundo en extensión y penetración. El mundo del mar, universal: redes, pescados, marineros, pequeñas barcas, pescadores. Época de plata, 1936–1937. Y, más últimamente, campos de trigo, frutos de mil colores: otra vez las verbenas, pero ahora despobladas de seres humanos y donde su presencia sólo se advierte por la plenitud de una mano, de un rostro, de un brazo apenas entre los elementos esenciales y vivos de la naturaleza. Sólo allí cobra volumen la acción ordenadora y perfectible del Hombre. Maruja Mallo le da, pues, una intervención capital pero limitada estrictamente por la aparición de las fuerzas de la tierra, eternas y fructíferas. Época de oro, 1937–1939. Pero eso no está en el libro que nos ocupa. Vendrá después la explicación, cuando ella misma, que posee el raro don de expresarse con la misma soltura y exactitud en el lenguaje hablado que en el de las formas y los colores, nos describa de adentro hacia afuera, desde la fibra maravillosa de su íntima naturaleza hasta su modo extraordinario por la riqueza de sus recursos expresivos, este nuevo momento suyo, que se agrega a sus anteriores

para ir construyendo la línea de su trayectoria singularmente propia y definida, una de las más prósperas y prometedoras de la actual España.

Maruja Mallo es un ser admirable por lo mismo que posee un «modo de ser» admirable. Como lo son todos aquellos seres gloriosos sólo por su acción eficaz y duradera, progresivamente valorizada y constantemente viva. Así, Maruja Mallo, que como persona es absolutamente eficaz, útil, digamos, no desperdiciable, como persona espiritual, como valor humano es intrínsecamente valiosa y valerosa. He ahí su eficacia. Y sus palabras viven con la misma fuerza que su voz y su paso y su ademán, y sus lienzos. Habla como pinta y vive como pinta y habla. De ese modo su figura resulta totalmente rica, matizada, llena de aire. Maruja Mallo es un prado libre, con flores para tomar libremente, y amplias avenidas para ir y venir con libertad,²³ y un cielo propio y de todos, y panoramas para mirar desde cualquier ángulo. Así se la ve en el momento actual de su desenvolvimiento, en la plenitud de su caparazón y de su esencia; con la suficiente cabeza para verlo y pulsarlo todo en su más acertada dimensión, y el necesario y elemental corazón para decirlo todo con emoción y con pureza. Porque, además, Maruja Mallo existe por su corazón español, por su elemental corazón español que le permite ser quien es y como es. Su mano es su corazón, y sus marineros y sus trigos son su corazón de española de puertos y de sembrados, de campos y de cortijos, de montañas y mares.

Este documento suyo es, más que nada, el testimonio de su corazón español, hoy por suerte en América, a resguardo de persecuciones y de odios; y la obra de un cerebro seguro y conciso que le permite estar en lo desconocido y en lo conocido, en lo ideal y en lo absurdo, en lo superficial y en lo profundo, todo a un mismo tiempo, con la misma bravura y el mismo aplomo. Aspiramos después de estas palabras a verla y mostrarla en Buenos Aires, para que en su misma cara, podamos mostrarle las nuestras admiradas. (Sayons, 1939b:s/p)²⁴

23 Ver a ese respecto, Didi-Huberman, Georges (2020–2021). *Idas y vueltas*, ou la politique du vagabondage. *Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, 154, 3–49.

24 El texto de Mallo había sido anticipado por *Sur* (nº 43, abril 1938:34–46). En esa misma revista Mallo publicó «Integración del fondo y de la forma en las artes plásticas». (*Sur*, nº 53, febrero de 1939:66–77).

En ese libro, Maruja Mallo ilustraba sus ideas en sintonía con otro joven artista argentino, Antonio Berni, quien poco antes había afirmado, en una entrevista, la necesidad de adoptar el cine experimental francés como referencia (Linares:s/p).²⁵ Pero ya en 1940 sobreviene el cambio: Berni dicta una conferencia en el Teatro del Pueblo sobre la pintura mural, donde no solo recoge su experiencia con Siqueiros en el *Ejercicio plástico* y en los murales de la galería *Pacífico*, sino que anticipa su inminente cambio americanista, mientras la revista del Teatro, *Conducta*, reproduce un texto programático suyo sobre el nuevo realismo, concebido como respuesta a las críticas del poeta Octavio Rivas Rooney. Berni postula entonces el realismo como estrategia de sustracción, una operación *per via di levare*, y por eso, eligiendo la escultura, toma el mismo ejemplo de Brecht en su diario, argumentando que en ella el molde es el procedimiento de una copia exacta y minuciosa del modelo, una semejanza por contacto, pero que, no por ello, permitiría que alguien acusara al escultor de poco original. Resuena allí el espíritu del tiempo. «El origen de la expresión es la plástica». Así comenzaba la conferencia de Maruja Mallo en el salón porteño de *Amigos del Arte*.²⁶ Berni, su probable oyente, reserva entonces para el nuevo realismo el mismo antagonismo entre imágenes, esa antigua reivindicación del anarquista Carl Einstein, que es siempre expresión humana, «en un lugar del espacio y en un instante del tiempo», idea que nos recuerda la argumentación benjaminiana en «Doctrina de lo semejante» (1933), en el sentido de que el don de ser semejante no es más que un pobre residuo de la violenta compulsión a que estaba sujeto el hombre, incluso el primitivo, de convertirse en semejante y de actuar según la ley del mimetismo, fundiendo así, de manera provechosa, magia y técnica.²⁷

25 Poco después, Berni firma una nota de divulgación, «El realismo en la joven pintura francesa», para la revista *Sintonía* (Buenos Aires, agosto de 1939).

26 «Amigos del Arte. Ayer pronunció una conferencia la señorita Maruja Mallo». *La Nación*, Buenos Aires, 25 de junio de 1937.

27 «Vivimos en una etapa de la historia en la que un hecho o una expresión cualquiera tienen distintos significados según las ideas y los sentimientos de quien los valora. Ciertos actos, morales

para unos, resultan inmorales para otros; y así, la justicia se puede transformar en injusticia según el bando a que pertenece el condenado o el absuelto. Matar un poeta por sus ideas políticas es un “bien social” en un estado gobernado por fascistas; pero resulta un crimen en una democracia. Y en este terreno se dan tales paradojas que vemos con frecuencia contradicciones aparentemente absurdas en una misma persona: una niña delicada y sensible, que se apena del mal de su animado, es capaz de alegrarse sádicamente cuando bombas partidarias al credo que ella pertenece masacran enemigos políticos, sean estos hombres, mujeres o niños.

No podemos extrañarnos, en nuestra época en la que conviven sentimientos tan antagónicos en lo social, político y económico—en el seno de una misma sociedad y hasta de una misma familia— que aparezcan los mismos antagonismos en la manifestación cultural de los pueblos contemporáneos.

Una pintura considerada grandiosa en una colectividad puede llegar a ser digna del fuego para ciertas personas. Si la obra *Guernica* de Picasso cayera en manos del General Franco seguro que de inmediato la mandaba a destruir públicamente. Los intereses y las pasiones cubiertos por la cortina de humo de la doctrina tiene hasta efectos retroactivos: En Alemania y España se han alimentado hogueras con libros de Balzac, Heine, Zola, etc.

Muchos desean una escala de valores definitivos para todas las expresiones y para todas las épocas; una justicia por encima de intereses y pasiones; pero desgraciadamente es imposible que se impongan de inmediato en una etapa contradictoria como la nuestra.

Sólo podemos afirmar que el sentido de la justicia está relacionado al interés cultural y material de la mayoría de la colectividad, no puede ser verdad ni justo, lo que sólo contempla el bien de una minoría parasitaria edificado sobre el perjuicio y sometimiento de la casi unanimidad de un pueblo. En arte, imponer un tipo de expresión contrario a la psicología de un pueblo (no confundir con populacho) es dar camino a la falsedad y a la decadencia.

No podemos hablar de una belleza tipo, superior a todas; pero si podemos afirmar que el arte ha sido grande cuando ha ejercido bien sus funciones dentro de una sociedad favorecido por una realidad circundante. El arte cambia según el siglo, según el país; pero lo que es permanente es esa fuerza que fluye de él cuando se nutre de su tierra, de su clima y de sus mejores hombres en acción.

Nuestro problema es entonces encontrar ese tipo de expresión que nos defina como pueblo, ese arte personalizado por reflejo de nuestro medio físico, social y cultural. Hasta ahora el mal reside en que trabajamos con múltiples ideas, por su origen buenas y malas, pero todas malas al transplantarlas sin ninguna elaboración pretendiendo identificarlas con nuestro espíritu y nuestros fines artísticos.

La hora llega de zafarnos de toda influencia negativa, de ese sentimiento que aparta nuestra mirada de la realidad que vivimos. Esta posición no es negación de todo el arte moderno europeo, al contrario, es una afirmación en lo que tiene de más sustancial; la personalidad creadora. Nuestra tradición es Giotto, Leonardo, Goya, Cézanne o Picasso; pero también es en gran parte Pueyrredón y Pellegrini. De estos artistas aprendemos a expresar, sin especulación, nuestro paisaje y nuestras costumbres, con medios técnicos simples y realistas.

Todo ensayo que trate de estructurar nuestro espíritu es ya un paso y una experiencia. Nuestra primera etapa pasará forzosamente por un realismo formal, base de un desarrollo ulterior hacia una pintura de verdadero estilo. Sin este sentido realista inicial se pierde toda posibilidad constructiva, es como desear recoger el fruto sin antes arar, sembrar y cuidar la planta.

Pero el sentido del realismo necesita ser aclarado, porque la crítica moderna mezcla todo bajo este rótulo, basta que una pintura tenga cierta objetividad para ser falsamente colocada en

el pasatismo plástico. A pesar de todo es hacia este nuevo realismo que se orienta la pintura de vanguardia.

Porque el nuevo realismo no significa, como el verismo, traducir por “el sólo juicio del ojo”, sino de acuerdo a las reacciones provocadas en nosotros por la realidad que observamos. El Nuevo Realismo observa el mundo subjetivamente, especulativamente, con sus propias ideas y sentimientos, vale decir, con los conceptos de un hombre sensible viviendo en un período de transformaciones transcendentales en todos los órdenes. El Nuevo Realismo no significa imitación porque en este caso como ya lo dijo Taine: “si la imitación exacta fuese el supremo fin del arte ¿sabe cuál sería la mejor tragedia, la mejor comedia, el mejor drama? pues los relatos taquigráficos de los juicios orales, porque contendrían absolutamente todas las palabras pronunciadas en ellos. En escultura el vaciado es el procedimiento que da una copia exacta y más minuciosa del modelo, y, sin embargo, un buen vaciado no puede ni aun compararse a una buena estatua”.

Muchos negarán esta posición y lo que pueda tener de autenticidad, en nombre, por el momento, de algo universal, de un concepto adquirido; pero como apuntamos al principio, vivimos en un mundo contradictorio en lucha de antagonismos de la que saldrá vencedor el que más se acerque a la idiosincrasia del medio en que le toca actuar. Esta definición en la lucha es la del ARTE expresión de un fenómeno humano en un lugar del espacio y en un instante del tiempo» (Berni:s/p) (cf. Dorival, Fantoni, Pacheco).

NUEVA YORK

¡Aquí se vive!/ Al fin, el artista, decide morirse/
morirse ahora es lo que desea más. Pero no
puede,/ no debe/ tiene deberes que cumplir/
familia a quien asistir. ¡Tiene que someterse!
New York es una ratonera/ se entra, pero no se
sale/ y todo se americaniza, al fin, o desaparece./
¡El artista ha muerto!/ espiritualmente. La peor
muerte. / Ahogado por todo lo que le circunda.
Estrujado por el hombre fuerte del trabajo/ en
la calle/ en el taller/ en la oficina. / El artista ha
muerto / va, como un obrero cualquiera, a tra-
bajar sus ocho horas./ Ahora todos le aplauden/
al fin ha entrado en razón/ ¡Qué difícil es un artis-
ta!/ Los amigos respiran/ todos temían por él/
pero al fin ha entrado en razón./ Tendrá, también
su automóvil/ será un hombre respetado/ ¡tendrá
dinero!/ ¡Oh, América, regeneradora de hombres!

J. TORRES-GARCÍA, *New York*

El momento del cambio telúrico de Berni coincide con el exilio de Alfonso de Sayons. De hecho, durante la guerra, Sayons emigra a Nueva York. Nada se sabe sobre los motivos del viaje o sobre sus quehaceres en la metrópolis.²⁸ Sabemos que,

²⁸ Ni bien llega a Nueva York, Sayons recibía su correspondencia tanto en la librería de arte Wittenborn & Co. (38 East 57th Street), cuya colección de monografías (Apollinaire, Max Ernst, Kandinsky, Hans Arp, Duthuit, Kahnweiler, Klee, Duchamp, Paalen, Herbert Read o John Cage) era

aun a la distancia, mantuvo relaciones, entre otros, con el poeta argentino Ricardo Molinari y con los editores del periódico porteño *Correo Literario* (noviembre de 1943 a septiembre de 1945), los gallegos Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado y Luis Seoane, editores de algunos «nuevos» como Cortázar u Octavio Paz, proponiéndoles una reseña de la exposición de Kandinsky, curada por Hilla Rebay, en el Museum of Non-Objective Paintings (marzo a mayo de 1945), o sea, en el proto Guggenheim, quizás alentado por la publicación, en la misma *Correo Literario* (febrero, 1944), de un texto de Mondrian sobre el arte abstracto. No olvidemos además que Maruja Mallo (que conoció a Kandinsky en París en 1932) se había incorporado, ya en los años treinta, al grupo madrileño de Arte Constructivo liderado por Torres García e integrado, entre otros, por Manuel Ángeles Ortiz, Luis Castellanos, Antonio Rodríguez Luna, Alberto, Julio González, Eduardo Yepes, José Moreno Villa y Benjamín Palencia.

¿Habría Sayons intuido la diferencia que se establece entre la Non-Objective Painting y el pensamiento científico? Este, al dar sentido al pensamiento, crea el pensamiento real como fin en sí mismo; ya el arte intenta expresar lo in-existente por medio del pensamiento real. Por la primera vía, se llega a lo in-existente a partir de pensar lo real, al paso que, por la segunda, lo real es el resultado de la forma expresiva de la idea de lo in-existente. En el primer caso, estamos frente al in-existente en el arte; en el segundo, sin embargo, nos enfrentamos al arte del in-existente (Kojève:87-89; Agamben). El autor de *La Venus mecánica*, José Díaz Fernández, sostenía, en esa misma línea de razonamiento, que la verdadera vanguardia sería aquella que ajustase sus formas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento: «Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina, que harán un arte para la vida, no una vida para el arte» (357).

Dudo mucho que, exceptuando a Caillois, Sayons tuviese contacto con el círculo bataillano en París, pero, antes incluso de la exposición

dirigida por Robert Motherwell, como en el Hotel Brevoort (Fifth Avenue at Eight Street, New York 3. N.Y.), donde por entonces residía.

de Kandinsky en el Guggenheim, su sobrino, Alexander Kojève, ya había aclarado que el cuadro «total», no siendo la «representación» de un objeto, es él mismo un Objeto. Los cuadros de Kandinsky no son pinturas de objetos, sino objetos pintados, de tal suerte que el cuadro total existe de forma absoluta y no relativa; él es, independiente de sus relaciones con cualquier otra cosa. Por eso, por ser un cuadro absoluto, se oponía a la pintura representativa (ya fuese simbolista, realista, impresionista o expresionista). Las pinturas «no representativas», totales o absolutas de Kandinsky son entonces concretas y objetivas. Son objetivas porque dispensan cualquier contribución externa, tanto por parte del autor como del espectador. Son concretas, porque no son abstracciones de lo que pueda venir a existir más allá de ellas. Son universos completos y reales (Kojève:51–52), algo semejante al juicio de Benjamin sobre el teatro épico: no reproduce condiciones sino que las descubre. Además el mismo Benjamin observa, en fragmento inédito (1920), que tal como pensaba Kandinsky, esa característica no solo hacía a las obras de arte más válidas para futuras audiencias, sino que las volvía abiertas también a una recepción indirecta y diferida en que el compositor *ve* a su música así como el pintor *oye* a su cuadro o el poeta se hunde en el lenguaje (Benjamin, 1996a:235), más o menos en la línea sinestésica en que Sayons hablaba del «poeta Soldi» o de la «ilustradora Silvina Ocampo». Además, recordemos que, en su reseña del trabajo de Karl Blossfeldt, Benjamin también asocia la pintura total del artista ruso a las protoformas del arte del fotógrafo Alemán (Benjamin, 1982b:61–83; 1996c), lo que, proyectado a Mallo–Sayons, nos permitiría pensar en ciertos trabajos de la artista gallega como ensayos de postular una forma–de–vida que ciertamente atrae a su nuevo amigo, el arquitecto–poeta, hacia un inconsciente tectónico.

De hecho, en 1948 (entre el 11 y el 31 de octubre), Sayons reencuentra a Maruja Mallo en su exposición de la galería Carroll Carstairs (11 East 57th Street), donde Salvador Dalí expondría una década después.²⁹ En

²⁹ Sayons reseña dicha exposición en *España Republicana*, órgano del Centro Republicano Español de Buenos Aires, el periódico pionero y más constante del exilio español en América

esa ocasión, adquiere una de las nueve obras de la artista que integran la serie *Naturaleza viva (Vida en plenitud)* de 1943 (Colección Fundación María José Jove, La Coruña). Tela que ilustra su incorporación de las tesis de Matila Ghyka, un teórico muy apreciado por Valéry.³⁰

Tiempo después, una imagen de la biblioteca del departamento neoyorkino de Sayons se reproduce en la revista *Town & Country* (septiembre, 1951) y en ella reconocemos la pintura de Maruja. Sobre el sofá rojo aterciopelado, color que domina en las sillas y en la pared, dos candelabros laterales en bronce y, en el centro de la pared, en efecto, la *Naturaleza viva*, con pesado marco barroco-indígena que no deja de ser un autorretrato de la misma artista.³¹ Están allí las caracolas recogidas por Maruja y Pablo Neruda en las costas del Pacífico, los *mollusca gongorina*. Neruda había conocido a Maruja Mallo en España, hacia 1934, en parrandas no solo con Federico y Rafael Alberti, quien por entonces era su vecino, en casa compartida con el escultor Alberto, sino también con Altolaguirre y Bergamín, con Luis Cernuda y Vicente Aleixandre, con el arquitecto Luis Lacasa y la misma Maruja Mallo, con la que visitaba los

(1918–1964) (cf. Sayons, 1948). En carta a Jorge Oteiza, de 1949, la misma Maruja Mallo confiesa haber recibido «un artículo muy bueno firmado por Carlos Ribera de *La Voz de España* de San Sebastián del 22 de Octubre de 1948 con el título de “Maruja Mallo y Salvador Dalí”».

³⁰ El Museo de la Fundación María José Jove rescata una declaración de Mallo a la revista semanal *Zig-Zag* de Santiago de Chile, en 1945: «Maravillábame de vuestras playas. Las había azules, doradas, blancas. Las miraba y no lo creía. Me frotaba los ojos temiendo ver desaparecer la ilusión: pero permanecían y eran realidad. Y luego las caracolas. ¡Qué profusión de belleza, qué armonía de formas, qué deslumbradora arquitectura de acabada geometría!». Antes de las *Naturalezas vivas*, en 1941, Mallo emprendió los *Trazados armónicos*, dibujos que funcionarían como soporte para la serie de 1943: «Sirviéndose de complejos cálculos aritméticos, la pintora va construyendo estructuras de complicados entramados formados por líneas, arcos, círculos y polígonos, estudiando con pasión las propiedades entre trazos y superficies, de las que, finalmente, emergerán unas obras coloristas de vigorosa arquitectura interna (...) Comparativamente con el resto de las dieciséis obras conocidas de la serie, ésta es de las que integran mayor cantidad de elementos compositivos, a la vez que un colorido más atenuado, lo que imprime a la combinación entre sus líneas y colores una musicalidad más rica y dulce».

³¹ Recordemos el collage de Francis Picabia, *Natures Mortes: Portrait de Cézanne, Portrait de Renoir, Portrait de Rembrandt* (1920) (cf. Mayayo:70–89).



Naturaleza viva (1943). Óleo sobre tabla, 42 x 36 cm. Fundación María José Jove

barrios bajos buscando esparto y esteras, recorriendo así las calles de los toneleros, de los cordeleros, de todas las materias secas de la España árida y pedregosa, en que la luz construye castillos con la polvareda (Neruda, 1962). Ahora, en cambio, se trataba de recoger la minucia marina.

De California traje un múrex espinoso,
la sílice de sus púas, ataviada con humo
su erizada apostura de rosa congelada,
y su interior rosado de paladar ardía
con una suave sombra de corola carnosa.

Mas tuve una *cyprea* cuyas manchas cayeron
sobre su capa, ornando su terciopelo puro
con círculos quemados de pólvora o pantera,
y otra llevó en su lomo liso como una copa
una rama de ríos tatuados en la luna.

Mas la línea espiral no sostenida
sino por aire y mar, oh
escalera, *scalaria* delicada,
oh monumento frágil de la aurora
que un anillo con ópalo amasado
enrolla deslizando la dulzura.

Saqué del mar, abriendo las arenas,
la ostra erizada de coral sangriento,
spondylus, cerrando en sus mitades
la luz de su tesoro sumergido,
cofre envuelto en agujas escarlatas,
o nieve con espinas agresoras.

La oliva grácil recogí en la arena,
húmeda caminante, pie de púrpura,
alhaja humedecida en cuya forma
la fruta endureció su llamarada,
pulió el cristal su condición marina
y ovaló la paloma su desnudo.

La caracola del tritón retuvo
la distancia en la gruta del sonido
y en la estructura de su cal trenzada
sostiene el mar con pétalos, su cúpula.

Oh *rostellaria*, flor impenetrable
como un signo elevado en una aguja,
mínima catedral, lanza rosada,
espada de la luz, pistilo de agua.

Pero en la altura de la aurora asoma
el hijo de la luz, hecho de luna,
el argonauta que un temblor dirige,
que un trémulo contacto de la espuma
amasó, navegando en una ola
con su nave espiral de jazminero.

Y entonces escondida en la marea,
boca ondulante de la mar morada,
sus labios de titánica violeta,
la *tridacna* cerró como un castillo,
y allí su rosa colosal devora
las azules estirpes que la besan:
monasterio de sal, herencia inmóvil.

Pero debo nombrar, tocando apenas
oh Nautilus, tu alada dinastía,
la redonda ecuación en que navegas
deslizando tu nave nacarada,
tu espiral geometría en que se funden,
reloj del mar, en nácar y la línea,
y debo hacia las islas en el viento,
irme contigo, dios de la estructura. (Neruda, 1950:519–521)

Estamos ante uno de esos ejemplos abominados por Adorno. En *Minima moralia*, de hecho, nos dice Adorno que el nuevo lujo es un contrasentido en el cual solo pueden vivir los falsos príncipes rusos o, en el caso de Alfonso de Sayons, los falsos condes italianos, nombrados como decoradores de interiores entre la gente de Hollywood. Es que, de hecho, con la disposición del archivo de sí mismo, el sujeto toma posesión de su depósito de experiencias y hace de él una propiedad, convirtiéndolo en algo totalmente exterior a sí mismo. La vida pasada, la «vida en plenitud», se transforma así en mobiliario ennoblecido y el propio *intérieur*, en que el alma guarda la colección de sus vivencias y avatares, se convierte en algo ya transcurrido, pasado y pisado. Los recuerdos no se preservan más en cajas o cajones. En ellas el pretérito se combina íntimamente con el presente y cuando, protegidas por el olvido, esas piezas aún conservan toda su fuerza, están, sin embargo, expuestas a cualquier riesgo, como toda «naturaleza viva».³² Veamos, además, una minucia filológica: cuando Sayons menciona «La salida» de Jorge Guillén, poema que describe el contacto de alguien con el mar, un verso omitido por él en su nota de presentación de Maruja Mallo habla, sintomáticamente, de un «ahogarse en plenitud». *Cíclica reversibilidad, por lo tanto, entre la vida y la muerte, entre voz y silencio.*

32 «La concepción de Bergson y Proust dirigida contra la cosificación, según la cual lo presente, la inmediatez, sólo se constituye por la memoria, por la acción recíproca del ahora y el antes, por lo mismo tiene no sólo un aspecto salvador, sino también infernal. Igual que ninguna vivencia anterior que no haya sido liberada por alguna involuntaria rememoración de la rigidez cadavérica de su existencia aislada es real, ningún recuerdo está, a la inversa, garantizado como algo que fuera existente en sí, indiferente al futuro del que lo guarda; ni ningún pasado es inmune, por su conversión en mera representación, a la maldición del presente empírico» (Adorno, 1987:167).

VISIBILIDAD

Un problema central en el materialismo histórico, que finalmente tendrá que ser abordado: ¿se tiene que adquirir forzosamente la comprensión marxista de la historia al precio de su captación plástica [*Anschaulichkeit*]? O: ¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. Desechos de la historia.

WALTER BENJAMIN, *Libro de los pasajes*

Alfonso de Sayons, aunque sin su mediación directa, se movía en el mismo medio intelectual en que actuaba Luis Juan Guerrero (1899–1957) quien captaría, pioneramente, el juicio de Benjamin de que solamente completa la obra quien la quiebra, convirtiéndola en fragmento del mundo venidero, en el *torso de un símbolo* (Benjamin, 1996b:60). Licenciado en Zurich con una tesis sobre el origen de la axiología general en la filosofía

contemporánea (*Die Entstehung einer allgemeinen Wertlehre in des Philosophie der Gegenwart*, 1927) orientada por Heidegger, Guerrero proponía, a mediados de los años treinta, una respuesta a la necesidad de politización del arte semejante a aquella que Benjamin había elaborado en el ensayo sobre la obra de arte de 1936 y, en ese sentido, la acción combinada de una disminución axiológica de la realidad con una correlativa elevación del poder individual de creación de valores lo llevaba a prever, ya en 1949, un cambio de estatuto en la obra de arte cuando reproducida en masa. Esas ideas de Guerrero desarrolladas en varios ensayos establecen en *Estética Operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte* (1956) (Guerrero, 1954; 2008) que la expresión del hombre solamente se realiza si previamente podemos contar con su autorealización a través del arte, o como ya decía en 1949, «cuando entendamos el *ec-sorcismo*, no solamente como la brujería artística de crear un objeto insular, sino también como la magia que emplea el hombre sobre sí mismo, para proyectarse en una nueva realización de la vida humana» (Guerrero, 1950:1474).³³ La vida en plenitud. *La meiga* Maruja.

Guerrero, no cabe duda, fue el introductor de Walter Benjamin en los estudios universitarios latinoamericanos. En su curso de Estética, en La Plata, en 1933, incluye «El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán» (1918, publicado en 1920) y su propio texto sobre el torso (1949) no deja dudas sobre la lectura del ensayo benjaminiano sobre la obra de arte, citado explícitamente en la traducción de Klossowski al francés, no solo en la obra posterior de Guerrero, en 1956, sino también en sus cursos de Estética, a partir de 1938 (Gaviña; García:89–113). Un dato para el almanaque.

Por lo tanto, no siendo la causalidad espacio-temporal la lógica que une a Guerrero y a Sayons, menos aún podemos aventar una lectura benjaminiana por parte de este último. ¿Habría conocido por casualidad la obra de un compañero de formación filosófica de Benjamin en Frankfurt, Dolf Sternberger, estrecho amigo de

33 Para un rescate contemporáneo del problema, ver Stengers y Pignarre (2005).

Hannah Arendt, cuyo *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* (Hamburgo, Goverts, 1938) casi plagia los *Pasajes*? Lo dudo, pero solo tengo la convicción de poder formular esa relación en los mismos términos metodológicos con los que el propio Benjamin se refiere a los *Pasajes*, un trabajo que «tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje» (Benjamin, 2005:460). O todavía:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. (462)

Harapos=*Lumpen*. La lógica del recorrido hasta aquí emprendido, más que pedagógica, como quería Benjamin, yo la definiría como pos-pedagógica (Ulmer), o sea, duchampianamente archifilológica, infrapolítica. Se trata, en suma, de «tomar el medio creador plástico en nosotros y educarlo en la visión estereoscópica y dimensional de la profundidad de las sombras históricas».³⁴

34 Benjamin copia en este punto la opinión de Rudolf Borchardt, *Epikmema zu Dante*, vol. I, Berlín, 1923:56–57, en Benjamin, 2005:460. Borchardt, amigo de Hugo von Hoffmannstahl, tradujo la *Divina Comedia* al Alemán medieval.

TIMES SQUARE: SIN HISTORIA Y SIN LENGUA

En 1941 Manuel Altolaguirre, poeta de la generación del 27, tal vez el más espiritualista de ellos, a quien Sayons dedica el «Cuento a la mar» (1937), ya radicado en Cuba, donde colaboraría en *Espuela de plata*, *Atentamente*, *La Verónica*, *La Pesada* y *Nuestra España*, publica en la isla un libro de poemas de su amigo Alfonso de Sayons, *Oda y Jornada*.³⁵ Está dedicado a la periodista republicana Irene Polo (cf. 2003), muy activa en diarios barceloneses como *La Humanitat* fundado por Lluís Companys, el fusilado presidente de la república catalana, *La Rambla*, *L'Opinió* o *L'Instant*. Cuñada del *marchand* y crítico de arte Joan Merli,³⁶ la

35 «Obrero solitario de su imprenta, lanzó esos cinco cuadernos de *Poesía*, seguramente la mejor y más bella revista aparecida en París durante este último año. También ha impreso libros de poetas franceses, americanos, ingleses y Alémanes. Ediciones raras, primorosas, de muy pocos volúmenes, que tal vez algún día alcancen precios elevadísimos en el mercado del mundo», dice Rafael Alberti en una crónica de 1931 (69).

36 Joan Merli escribió la primera biografía de Picasso (*Picasso: el artista y la obra de nuestro tiempo*. Buenos Aires, El Ateneo, 1942), fue editor de las revistas *Saber Vivir* (1940–1957) y *Cabalgata* (donde Cortázar reseña *La náusea* de Sartre) y creó la editorial Poseidón, donde se publicaron la *Vida secreta de Salvador Dalí* o *La teoría de los colores* de Goethe, pero fundamentalmente la Biblioteca Argentina de Arte, una serie de monografías encuadernadas en tapa dura que buscaba construir un canon y que arrancó en 1942 con el ensayo de Ramón Gómez de la Serna sobre Goya, al que sucedieron el de Bruegel el Viejo a cargo de Ana María Berry, Aristide Maillol estudiado por Julio E. Payró, tres volúmenes de Julio Rinaldini dedicados a Toulouse Lautrec, Monet y Auguste Rodin, un estudio sobre

Polo había llegado a Buenos Aires como gerente de la compañía de Margarita Xirgu y, tras la disolución de la *troupe*, decide quedarse haciendo traducciones del francés para Losada, Sopena y Hachette,³⁷ hasta que, poco después, tras la muerte de Zweig y muy deprimida, en abril de 1942, decide suicidarse. En la presentación del volumen, Manuel Altolaguirre destaca lo que, en Borges, se llamaría «sentirse en muerte», es decir, esa refutación del tiempo presente y la instalación en una suerte de cuarta dimensión de la experiencia:

El estar en la poesía con espacio propio, fuera del tiempo, con presentes tristes, con lo anterior y lo futuro en hermosas palabras, hace de Alfonso de Sayons un poeta hermético y profundo, contemplativo, con espontánea y espesa liberación de sus emociones.

Alfonso de Sayons escribe, tal vez olvidado del tiempo, pero está firmemente situado en su tierra. Su campo, su río, su suelo, sus hombres, están con él «como manos amigas». (7)

La *jornada* a que elude el título es la «Jornada de los judíos en los sauces», poema dedicado a Altolaguirre precisamente, en que Alfonso de Sayons evoca una caravana «liberada, sin tirano» y su efusión con la naturaleza vegetal, una inversión cíclica de la historia española en la que el malagueño Altolaguirre (y todos sus otros compañeros, como Buñuel, con quien más tarde el poeta trabajaría en México) son la diáspora republicana expulsada del terruño.

Juan de Valdés Leal firmado por Pedro Massa, ampliándose la lista con artistas locales como Alfredo Guttero (1943) por Julio Payró, Lorenzo Domínguez (1944) por Jorge Romero Brest, Emilio Pettoruti (1945) por Payró, Gómez Cornet (1945) por Romualdo Brughetti, Jorge Larco (1945) por Geo Dorival, o Juan del Prete (1946), este último abordado por el propio Joan Merli.

37 Tradujo *La vida privada de Napoleón* de Octave Aubry (Buenos Aires, Losada, 1939), *Ariel o la vida de Shelley* de André Maurois (Buenos Aires, Losada, 1939), *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen (Buenos Aires, Juventud Argentina, 1940), *Wagner: historia de un artista* de Guy de Pourtalès (Buenos Aires, Losada, 1940); *Vida de Beethoven* de Romain Rolland (Buenos Aires, Hachette, 1941), *Miserias humanas* de Émile Zola (Buenos Aires, Sopena, 1942), *El 6 de octubre* (Vol. I de *Los hombres de buena voluntad*. Buenos Aires, Losada, 1944) y *El crimen de Quinette* (Vol. II de *Los hombres de buena voluntad*. Buenos Aires, Losada, 1944) de Jules Romains.

Cuando emprendió el regreso la caravana,
todos los bucles venían como delgadas guadañas,
y las cinturas traían un hijo angustiado
entre las redes y los esqueletos.
Los judíos, sí, los judíos, con sus rojas carnes,
rojas barbas, uñas rojas, rojas lenguas,
arrastraban escuálidos violines,
concluídos, extraños,
en un verano de guindas y sandías rojas
y de techos abiertos en una herida transversal.
Nadie cantaba ya su antiguo amor de sauces
y los párpados se habían vuelto hacia los andenes.
Cada paso a nivel era un suspiro,
cada fábula una angustia y una
espina en la nuca
clavándose junto a un dedo que escarbaba todos los orificios.
Oh! Pinos, pinos, pinos de los millonarios
sin pic-nic, sin vástagos estrangulados en los puños,
en las costillas, en los cabellos!...
Descended las barrancas con vuestros pinceles,
con vuestra antorcha guarnecida de dicha
y vuestra voz quemada por los aires elegidos!...
Descended con vuestras piñas
y vuestros gajos de bailarinas,
entre los velos de los atardeceres,
cuando la caravana liberada, sin tirano,
recoge el murmullo de las usinas próximas
y los rascacielos se adormecen entre los valeses
y las estatuas!...
Descended, pinos, pinos, pinos,
y clavad vuestro puñal en la garganta
del verano!... (Sayons, 1941:51-53)

Alfonso de Sayons siempre gravitó en la escena gay internacional. Le dedica poemas a Maurice Rostand, Noel Coward y, en especial, su «Carnaval en Dock Sud» donde los hombres se besan, a un amigo de Agustín de Figueroa, también amigo suyo, José Ruiz de Arana y Bauer, vizconde de Mamblas, un diplomático franquista conocido como Pepe Sanlúcar, amigo de Gregorio Prieto, Patrick White, García Lorca y Cernuda. Pero, hacia 1944, esa red se precipita trágicamente: la muerte cae en la encrucijada y el viejo «sentirse en muerte» se instala ahora en la plaza del tiempo, *Muerte en Times Square*. El volumen se abre con unos fragmentos de *Hojas de hierba* de Walt Whitman. De su «Salut au monde», mucho menos eufórico que el que podría lanzar un Blaise Cendrars, Sayons copia dos versículos:

What cities the light or warmth penetrates I penetrate those cities myself,
All islands to which birds wing their way I wing my way myself.

Todas las ciudades penetradas por la luz y el calor, el poeta mismo las ha penetrado. Y a todas las islas donde los pájaros desplegando sus alas han llegado, él mismo ha volado. Sayons cita en la secuencia un fragmento del Libro xxxii:

A million people—manners free and superb—open voices—
hospitality— the most courageous and friendly young men,
City of hurried and sparkling waters! city of spires and masts!
City nested in bays! my city.

Manhattan, a pesar de Torres García y su *Times Square* (1941), no es aún la de los rascacielos, sino la de una flota de barcos ecuménicos y una multitud que García Lorca captara, poco antes, en 1929, y de donde Sayons rescata el millón de personas de Whitman. Los modales desembarazados y chispeantes. Las voces sinceras. La hospitalidad. Los jóvenes más valientes y cordiales. ¡Ciudad de aguas presurosas y rutilantes! ¡Ciudad de capiteles y de mástiles! ¡Ciudad que has anidado en las bahías! Ciudad mía. Lo que en el libro de la

recova era sordidez de Dock Sud, ahora ocupa el centro de la escena. Pero de súbito esa exaltación lírica se interrumpe bruscamente con la dedicatoria, «A la memoria de Jean–Michel Frank, un artista de Francia», lo cual transforma el incipiente poema laudatorio en una elegía al amigo muerto.

Pero ¿quién es Jean–Michel Frank? Ciertamente, el gran nombre de la decoración moderna que nació en París el 29 de febrero de 1895 en una familia judía acomodada (su prima era Anna Frank). Su padre, Leon Frank, buscando la integración con la sociedad francesa, envió a sus hijos mayores, Oscar y Georges–Ottmar, a la Primera Guerra Mundial. Ambos murieron en el frente y el viejo Leon, abatido por la pérdida, se suicida arrojándose por una ventana. En 1920, al también morir su madre, Jean–Michel hereda una pequeña fortuna que le permite frecuentar la alta sociedad donde ve materializadas figuras ya familiares para él a partir de *En busca del tiempo perdido*; esas mismas que ilustraban las viñetas de Sayons en *Conducta*. Es así que el menor de los Frank invierte en 1935 parte de sus recursos en un osado negocio de decoración en Faubourg Saint–Honoré en sociedad con Adolphe Chanaux (1887–1965), lugar que inmediatamente se volvería sitio de encuentro de la vanguardia y de la elite social de París (Alberto y Diego Giacometti, que le diseñarían algunas piezas de mobiliario, Paul Eluard, René Crevel, Pierre Drieu la Rochelle, los vizcondes de Noailles para quienes Frank proyectó su residencia de la Place des Etats–Unis y tantos otros). Sus propuestas por entonces coincidían con las de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925), muy influida por los descubrimientos arqueológicos en Egipto y la Mesopotamia, que multiplicaban por lo demás las encomiendas (Nancy Cunard, Cole Porter, François Mauriac, Charles Templeton Crocker, Félix Marcilhac o Nelson Rockefeller). Vale la pena observar, no obstante, que su estilo se avenía menos al funcionalismo constructivista que al nuevo concepto de lujo, en el que Frank era imbatible. En el *art déco* que de allí deriva, el academismo vería en efecto una forma de innovar sin por ello alejarse de

la tradición. Subrayemos, sin embargo, una diferencia capital: los despojados interiores de Frank eran ostentación de millonarios, mientras Le Corbusier anhelaba un lujo accesible al hombre de la calle.

Poco después, este sofisticado decorador parisino es invitado por los hermanos Ricardo e Ignacio Pirovano, emparentados a la más rancia burguesía rural de los Alvear, Alzaga y Unzué, a vincularse a sus emprendimientos de decoración en Buenos Aires. Ignacio Pirovano había frecuentado en 1928 el taller de André Lothe y allí desarrolló una poética ligada al fauvismo; es en esa época que conoce e intima con Frank. Ya de regreso, Pirovano se vincula al grupo de Alfredo Guttero llegando a exponer, a partir de 1929, retratos de sociedad en los salones de *Amigos del Arte*. Coleccionista afamado (Pedro Figari, Raquel Forner, Pablo Curatella Manes, Maurice de Vlaminck, André Lhote, Maurice Utrillo, Amedeo Modigliani, Kees Van Dongen, Othon Friesz, Paul Signac, Odilon Redon), Ignacio Pirovano fue muy activo en la divulgación de un concepto moderno de arte, al frente del Museo Nacional de Arte Decorativo, entre 1936 y 1955, pero no solo él, sino también su mujer, Lía Elizalde Pirovano, hija de Elena Sansinena de Elizalde,³⁸ la directora de *Amigos del Arte*, serían, más adelante, maestros del *savoir faire* de Eva Perón, lo cual muestra una muy singular alianza de intereses antagónicos todavía posible.

Aún en París, Frank ya les vendía algunas de sus piezas a la firma Comte, creada en 1932 por los Pirovano, como efecto de la sustitución de importaciones provocada por la guerra ya que el capital, en una época destinado exclusivamente a la ganadería, diversificaba ahora sus inversiones hacia la producción de mobiliario, con el que atendían pedidos particulares (la casa de Jorge Born, el edificio Kavanagh o el castillo de Fritz Mandl, en Córdoba) o licitaciones públicas del Estado en expansión (el hotel Llao-Llao, varias sucursales del Banco de la Nación Argentina, algunos hoteles de turismo,

38 A la directora de *Amigos del Arte*, Sayons le dedica un poema, «Río por qué no eres mar?», de *El río y la recova*.

como el de la Federación de Asociaciones Católicas de Empleadas, el de Potrerillos, el de Salta, o el mobiliario de dependencias gubernamentales en Mendoza, Salta, Córdoba y Buenos Aires).

Pero como el mismo Jean-Michel Frank admite en un artículo para *Harper's Bazaar* (Frank:53), y luego reitera en una conferencia pronunciada en Buenos Aires, en septiembre de 1940, su estilo «menos es más» era en verdad cría de una dama de sociedad de origen chileno, Eugenia Errázuriz (1860–1951), decoradora intuitiva y mujer de gusto exquisito, muy apreciada, entre otros, por Victoria Ocampo. Por ese conjunto de factores, Frank reside en Buenos Aires desde fines de 1939 a principios de 1941 divulgando sus creaciones que mezclan técnicas rústicas de la Patagonia para el tratamiento de maderas o materiales locales (ciervo, puma, carpincho), lo cual lo alejaba de un dogmático *art déco* y lo abría, en cambio, a la creativa reinterpretación de estilos clásicos y emergentes. Baste comparar su taburete *Diabolo* (ca. 1930) y su reinterpretación plegadiza para el hotel Llao-Llao (1940).

Podemos identificar la estética de Frank con una osada redefinición del lujo. En la nueva retórica oriunda del *art déco*, el lujo, palabra incorporada en el Barroco y que en su origen significa disloque, extravagancia, equivalía a una liberación de las ataduras del hombre en relación con el mundo de las cosas más que a un concepto de posesión o acumulación que fácilmente se asociaba a la corrupción y el desvío, la lujuria. Si el lujo es próximo al fausto, este, sin embargo, apunta a un ceremonial de ostentación que el primero desconoce ya que se limita a ser un gasto superfluo. Por ser superfluo, se comunica con los orígenes como alteridad (más que como exceso) de la contingencia. Atendiendo a ello, Benjamin observa que el modelo pequeño burgués (incluso en la Unión Soviética) exigía que las paredes estuviesen cubiertas de cuadros; el sofá, de almohadones; los almohadones, de fundas; las repisas, de chucherías; las ventanas, de vidrios de colores, de tal suerte que esos ambientes se volvían auténticos campos de batalla visual sobre los cuales pasaba, triunfal, la embestida del capital en la forma brutal de la mercancía y donde ya

no podría crecer nada humano. Las habitaciones vacías eran el único lujo en cambio que los revolucionarios podían darse a sí mismos, lo cual configuraba a la vez una forma radical de desterrar de la casa la comodidad, junto con la melancolía con que esta se paga. Por eso Rodchenko llamaba a los objetos sus *camaradas* (Buck–Morss:121).

Sabemos además que el lujo reinaba en las galerías y pasajes de París pero, para que el nuevo concepto de lujo se abriese paso y se volviese universal, era imprescindible asimismo liberarlo de las presiones de una cultura de consumo, aunque todavía pesase sobre él la acusación de estimular la sensualidad y, en última instancia, la siempre inquietante sexualidad, lo cual lo cargaba al denostado lujo con el estigma indeseable de ser un lenguaje débil o afeminado, casi una profanación del vínculo conyugal, alterado por los caprichos de la pasión. Para una concepción que, en definitiva, remonta al Renacimiento, el buen matrimonio (así como los Pirovano hablarían, a partir de Max Bill, de la «buena forma») rechaza la compañía del amor furtivo y solo aprecia los goces de la amistad. La separación entre el amor y el matrimonio significaba pues retornar a las costumbres licenciosas del mundo clásico colocando en el centro de la escena, no ya a la Madonna cristiana, sino a la pagana mujer de corte. Como observa Benjamin, los objetos que rodean al hombre adquieren, de forma cada vez más cruenta, la expresión de la mercancía que busca mirarse a sí misma a la cara y así festeja su humanización en la figura de la cortesana, tal como en Baudelaire. Del mismo modo, los colores, lejos de ser puros o primarios, también se difuminan y metamorfosean: el blanco ostra, el dorado opaco, los amarillos pálidos.³⁹ Exactamente los mismos colores elusivos que Alfonso de Sayons destaca en la reseña de la escenografía de Jean–Michel Frank para *Les affaires sont les affaires* (1939) de Marivaux, lo cual avanza una tesis extrema: la auténtica humanidad es en verdad incolora.

39 «Modern Rooms in Brown and Beige (Decorations by J. Michael Franck [sic])», *Vogue*, New York, 2 marzo 1929, 73.

Cerrando pues su etapa porteña, en febrero de 1941, Jean-Michel Frank parte entonces para Nueva York donde, desengañado, se suicida al poco tiempo, el 3 de agosto de ese año, exactamente de la misma manera que su padre, Leon Frank. Nada original, la muerte, siempre en yunta, repetitiva, es, sin embargo, singular: solo ocurre de una vez y para siempre porque morir, al reiterarse sin fin, en nombre de un incumplimiento de base, siempre se repite, sin que tal repetición sea numerosa y sin que esa cantidad sea cuando menos cuantificable. Esa muerte es apenas una metáfora para representar, de manera tosca y bisoña, la idea de límite aunque, paradójicamente, el límite trazado por Frank con su gesto minimalista excluya por completo toda representación y cualquier idea de límite. Su amigo Sayons lo reprende por ello en un texto datado entre su muerte (New York, 1941) y su escritura (Buenos Aires, 1944). Justamente porque la muerte siempre es pública y pide ser publicada, Alfonso de Sayons le dedica, en pocas palabras, un poema sobre el lenguaje y la muerte.

Yo me hubiera quedado para siempre asido a las ventanas
escuchando para siempre el temblor de los tallos,
oliendo para siempre aquel perfume blanco!...

Yo me hubiera querido morir también, bajo los gajos
y los tiernos helechos de verde dulce, sano,
y las begonias grises y rosadas,
húmedas y morbosas, con algo de pantano...

Era el momento de aspirar por última vez
todo lo que tiembla y huele y brota entre los cardos.

Pero tu muerte vino apresurada de todo aquel amor extraño.

Cómo había de encontrarte muerto entre trompetas,
entre orquestas que se lamentan
de otras muertes de tormenta,
de otras muertes tan negras? (Sayons, 1944:14)

Sayons le recrimina incluso a Frank haber echado por la borda toda una promesa de felicidad que la situación fácilmente conquistada en el Nuevo Mundo le había franqueado en tan poco tiempo, el interlunio y la masmédula de un campo nuestro, una experiencia que Altolaguirre reputaba rectamente situada en su terruño:

Todo esto lo tuviste: este campo desierto,
Estas calientes plumas, este aire de estiércol,
Este rumor de vacas, de esperpentos, de pampas infinitas,
De gorjeos, y estos
Sauces llorones que arrastran sus melenas por las hierbas,
Húmedos sauces nuestros sin historia, sin lengua. (17)

Un habla sin presencia, la perpetuidad misma del morir, la muerte en eternidad, nos persuaden en fin de que la muerte de Jean-Michel Frank es todas las muertes en una, porque lo más ajeno, la muerte, es sin embargo lo más propio, lo intransferible.

¿Dónde podía hallarse tu cabeza judía,
Y tus manos judías, y tus ojos judíos,
Y tu cuerpo judío, y tu bárbara lengua, más judía
Ella sola que tu cuerpo y tus ojos,
Tu cabeza y tus manos judías? (12)

Más aún, la muerte de Jean-Michel Frank es el *acontecimiento* él mismo. Cuando el poeta escribe, es la muerte ya que por él habla, o digamos entonces que el poeta mismo muere escribiendo y, al morir, escribe su *oblivion*.

Un día, sin saberlo,
Detenemos la vida al borde de los tiempos.
Todo aquello que fue en la memoria
Rocío ¡ay! deja de ser ahora.
Ni estambre, ni corolas, ni peces,

Ni aleluyas, ni azul, ni verde ya,
Ni rosa,
Todo es negrura,
Negro contacto con las cosas negras
Más negras y más solas. (30-31)

Se firma así una dialéctica de lo negro, la tensión entre la materia (un cuerpo que cae) y el agujero negro del cosmos y de lo eterno hacia el cual todo se precipita. Pero contrariamente al consenso materialista, es ahora ese vacío, el agujero negro, el que adquiere la más trascendente plenitud, fija los vértigos (Cavaletti) y señala, como apunta Badiou, aquello que falta en la percepción para que nada falte en el pensamiento (Badiou:93). Es el vínculo amoroso, lujo de lo abigarrado, el que retorna, así como aquello que no cesa de no escribirse por completo. Es la ley (lo simbólico) que se presenta como la muerte misma, pero con cara de ley, una muerte de la que el deseo (contra la ley) no solo no se aleja, sino que repara en ella como su última esperanza, deseando incluso morir, a fin de que la muerte, aunque más no sea como muerte del deseo, sea todavía una muerte deseada, la causa misma del deseo.

Yo te he querido, sí, como la
roca quiere al mar que la golpea,
como los dedos quieren la tierra
azul y solitaria.
Eras la oculta ola que golpeaba
mi oscuro corazón y mi cabeza.
Yo te he querido, sí, como
el reloj quiere las horas,
como quieren las venas
su cadena de sangre interminable, poderosa.
Yo te he querido, sí, como quiere el cuerpo
cada tramo de vida
presintiendo la garra de los vientos

la raíz de los árboles, y las uñas del amor
acaparando la lozana y diminuta vertiente
de los huesos.

Yo te he querido, sí, sin verte apenas.
La menguada presencia de tu imagen
jamás pudo perderse bajo mi ojo de centella
Ni tu aroma, ni espuma de tu carne
por muertas están hoy menos de pie
frente a la claridad que en mí tendieras.
Tus ramajes más altos, tus
sonidos, están en mí tan hondos,
tan intactos,
que alcanzarán las aguas en marea
más nivel, más espacio,
pero tú has de vivir siempre más alto,
allí donde, ráfaga de luz,
remota fiera,
apenas llega el sol, apenas llega.

Marchitos ya tus ojos a través de las lágrimas
sin siquiera unos párpados de lluvia
para protegerte de las bestias, del estrago.
Eras el mundo envuelto en amargor,
en agonía,
en espantoso y despreciable acecho.
Ni cálida sonrisa
ni la nube de gozo como un paño de sol
sobre tu frente,
sólo había sonidos de otros pueblos
legendaria misiva,
y otras hierbas suicidas,
laberinto funesto de tu gracia,
(...) (Sayons, 1944:37-39)

Sayons, aun siendo él siempre quien parte, se depara en fin con el enigma del abandono.

Yo, que no he hecho más que
Nacer y decir adiós a cada cosa,
A cada instante, a cada primavera,
A cada río; que sé lo que es irse
Y dejar detrás las galerías del tiempo
Inhabitadas... (48–49)

En el vacío del futuro, la muerte halla finalmente nuestro porvenir, aunque, paralelamente, en el vacío del pasado, encuentre ella también su tumba. Desaparecido, como dijimos, en circunstancias escabrosas, en Rignana di Greve, en 1975, Alfonso de Sayons anticipa casi en espejo la muerte de Pasolini, cuatro meses después, y constata finalmente lo que había visto en el niño suicida⁴⁰ y luego en la muerte de Frank, su propia apuesta por la literatura, es decir, la imposibilidad misma de la escritura.

Es sabido que la escritura siempre produce y prueba al escritor. Lo confronta con su silencio. Así actuaron las miniaturas metropolitanas que Sayons escribió para *Conducta*, casi una réplica, involuntaria y proyectiva, de las de Benjamin que atestiguan la disolución, la desaparición, en pocas palabras, la defeción del escritor moderno. En ellas perdió lo que tenía y con ellas perdió su propia muerte. Los suicidas (Walter Benjamin, Isabel Polo, Jean–Michel Frank y, en el extremo, el mismo Alfonso de Sayons) se marchan o son deportados porque dejan vislumbrar, en su escritura, la muerte —la cosa, lo Real— en ese morir que es pura irrealidad. Como señala Blanchot, la

40 En «El niño suicida», poema dedicado a la condesa de Yebes, Carmen Muñoz Roca–Tallada, amiga de Ortega y Federico, que tenía una tertulia en Madrid, Sayons oye «un gemido de niño suicida/ que se echó al agua sin calor de vida,/ sin amor, y por él, por un amor,/ al agua!...» (Sayons, 1937:32).

exclusión social destierra, acusando de oscura transgresión el hecho de que, de allí en más, la anomalía, al dejar de disimularse, aparece, y en ese acontecimiento, lo que se muestra, sin más pudor, es la indecisión misma de la ley, sobre la cual, por medio de la exclusión, es preciso decidir.

REFERENCIAS

- ABRIL, MANUEL (1928).** Maruja Mallo. *Revista de Occidente*, XXI, 89.
- ADORNO, THEODOR W. (1962).** Retrospectiva sobre el surrealismo. En *Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel, 109–111. Traducción de Manuel Sacristán.
- ADORNO, THEODOR W. (1987).** *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke.
- AGAMBEN, GIORGIO (2016).** *Che cos'è reale? La scomparsa di Majorana*. Vicenza: Neri Pozza.
- ALBERTI, RAFAEL (1970).** *Prosas encontradas 1924–1942*. Robert Marrast (Ed.). Madrid: Ayuso.
- ALTOLAGUIRRE, MANUEL (1941).** Prefacio a *Oda y jornada*. La Habana: El ciervo herido.
- ANTELO, RAÚL (2007).** *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme editor.
- AYALA, JUAN PÉREZ DE Y OSMA, GUILLERMO DE (EDS.) (2017).** *Maruja Mallo: orden y creación. Óleos, dibujos, bocetos y su Archivo*. Madrid.
- BADIOU, ALAIN (2015).** *Le noir. Éclats d'une non-couleur*. París: Autrement.
- BARNEY FINN, OSCAR (1994).** *Luis Saslavsky*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BATAILLE, GEORGES (1971).** Notre-Dame de Rheims. En *Oeuvres Complètes I*. París: Gallimard. Prefacio de Michel Foucault.
- BAYARD, PIERRE (2009).** *Le Plagiat par anticipation*. París: Minuit.
- BENJAMIN, WALTER (1928).** Los escritores rusos y el comunismo. *La gaceta literaria*, (30), 5.
- BENJAMIN, WALTER (1972).** Gomez de la Serna – *Le cirque*; Kritiken und Rezensionen, 1927. En *Gesammelte Schriften*, Band III, Kritiken und Rezensionen Suhrkamp, Erste Auflage, Suhrkamp, 70–72.
- BENJAMIN, WALTER (1982A).** Tesis de filosofía de la historia. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 180–181. Traducción de Jesús Aguirre.

- BENJAMIN, WALTER (1982B).** Pequeña historia de la fotografía. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 61–83. Traducción de Jesús Aguirre.
- BENJAMIN, WALTER (1982C).** El carácter destructivo. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 157-161.
- BENJAMIN, WALTER (1996A).** The Medium Through Which Works of Art Continue to Influence Later Ages. En Marcus Bullock y Michael W. Jennings (Eds.). *Selected Writings*. Vol. I. Cambridge: Harvard University Press.
- BENJAMIN, WALTER (1996B).** The Role of Language in *Trauerspiel* and Tragedy. En Marcus Bullock y Michael W. Jennings (Eds.). *Selected Writings*. Vol. I. Cambridge: Harvard University Press.
- BENJAMIN, WALTER (1996C).** News about Flowers. En Marcus Bullock y Michael W. Jennings (Eds.). *Selected Writings*. Vol II. Cambridge: Harvard University Press.
- BENJAMIN, WALTER (1998).** Onirotitsch [Glosa sobre el surrealismo]. En Ibarlucía, Ricardo. *Onirotitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires, Manantial, 113–114. Traducción de Ricardo Ibarlucía.
- BENJAMIN, WALTER (2005).** *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann (Ed.). Madrid: Akal. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.
- BERNI, ANTONIO (1940).** Nuevo Realismo. *Conducta*, (11), s/p.
- BUCK–MORSS, SUSAN (2000).** *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: MIT Press.
- CAVALETTI, ANDREA (2019).** *Vértigo. La tentación de la identidad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de María T. D’Meza.
- DIDI–HUBERMAN, GEORGES (2008).** *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*, 1. Madrid: Antonio Machado Libros.
- DIDI–HUBERMAN, GEORGES (2010).** *Remontages du temps subi*. París, Minuit.
- DIDI–HUBERMAN, GEORGES (2015).** *L’oeil de l’histoire/Passés cités par JLG*. París: Minuit.
- DIEGO, ESTRELLA DE (2003).** *Querida Gala*. Madrid: Espasa–Calpe.
- DORIVAL, GEO (1944).** *Antonio Berni*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- ÉCRAN (1940).** Ubicación de Luis Saslavsky en el cine argentino. *Conducta*, (10), s/p.

- FANTONI, GUILLERMO (2014).** *Berni entre el surrealismo y Siqueiros*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- FERNÁNDEZ, JOSÉ DÍAZ (2006).** *Prosas*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano. Introducción y selección de Nigel Dennis.
- FRANK, JEAN-MICHEL (1938).** *Madame Errazuriz at Home*. *Harper's Bazaar*, (2705).
- GAVIÑA, GRACIELA WAMBA (1993).** La recepción de Walter Benjamin en la Argentina. En AA. VV. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza/Goethe-Institut.
- GARCÍA, LUIS IGNACIO (2009).** Entretelones de una *estética operatoria*. Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin. *Prismas*, (13), 89–113.
- GUERRERO, LUIS JUAN (1950).** Torso de la vida estética actual. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. Vol. II. Mendoza 1949, Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires.
- GUERRERO, LUIS JUAN (1954).** *¿Qué es la belleza?* Buenos Aires: Columba.
- GUERRERO, LUIS JUAN (2008).** *Estética Operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte*. Ricardo Ibarlucía (Ed.). Buenos Aires: Las 40, Biblioteca Nacional.
- HERNÁNDEZ, MIGUEL (1973).** *Obras Completas*. 2da. ed. Buenos Aires: Losada.
- KOJÈVE, ALEXANDRE (2007).** Diario de un filósofo: «Sobre lo in-existente en el arte y sobre el arte de lo in-existente». En *Kandinsky*. Roma, 12 agosto 1920. Madrid: Abada. Traducción de Yago Barja de Quiroga.
- LINARES, CARLOS (1939).** Orientación cinematográfica. Nuestro cine debe inspirarse en el francés, dice A. Berni. *Cine argentino*. Buenos Aires.
- MALLO, MARUJA (1939).** Reportaje. *Conducta*, (6), s/p.
- MAYAYO, PATRICIA (2017).** Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la «invención de sí» en la vanguardia española. *Modos. Revista de História da Arte*, 1(1), 70–89.
- NERUDA, PABLO (1950).** Mollusca gongorina. *Canto General*. 2da. ed. México: Manufactura de libros, 519–521.
- NERUDA, PABLO (1962).** Las vidas del poeta. Memorias y recuerdos de Pablo Neruda. *O Cruzeiro Internacional*. Río de Janeiro, 16 enero–1 junio.

- OLIVER, MARÍA ROSA (1981).** *Mi fe es el hombre*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- PACHECO, MARCELO (2016).** *Antonio Berni. Revelaciones sobre papel (1922–1981)*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- POLO, IRENE (2003).** *La fascinació del periodisme. Cròniques 1930–1936*. Gloria Santa María e Pilar Tur (Eds.). Barcelona: Quaderns Crema.
- ROSSI, ATILIO (1937).** Maruja Mallo. *Sur*, (32), 63–66.
- SAYONS, ALFONSO DE (1937).** Recova Leandro Além. *El río y la recova*. Buenos Aires: Gadola,.
- SAYONS, ALFONSO DE (1938A).** Almanaque. *Conducta*, (1), 13.
- SAYONS, ALFONSO DE (1938B).** Almanaque. *Conducta*, (2), 17–18.
- SAYONS, ALFONSO DE (1938C).** Almanaque. *Conducta*, (3), 14–15.
- SAYONS, ALFONSO DE (1938D).** Almanaque – Alfonsina Storni. *Conducta*, (4), 10.
- SAYONS, ALFONSO DE (1939A).** Silvina Ocampo, nuevo poeta argentino. Almanaque. *Conducta*, (8), s/p.
- SAYONS, ALFONSO DE (1939B).** Almanaque – Maruja Mallo y lo popular en la plástica española. *Conducta*, (9), s/p.
- SAYONS, ALFONSO DE (1940A).** Respuesta a Gina Lombroso (sobre *Angélica* de Leo Ferrero). Almanaque. *Conducta*, (10), s/p.
- SAYONS, ALFONSO DE (1940B).** Almanaque – París. *Conducta*, (12), s/p.
- SAYONS, ALFONSO DE (1941).** *Oda y jornada*. La Habana: El Ciervo Herido.
- SAYONS, ALFONSO DE (1944).** *Muerte en Times Square*. Buenos Aires: Francisco A. Colombo.
- SAYONS, ALFONSO DE (1948).** Maruja Mallo en Nueva York. *España Republicana*, 25 diciembre 1948. Sayons, Alfonso de (1948). Maruja Mallo en Nueva York. *Para ti*. Buenos Aires, 14 de diciembre.
- SERNA, RAMÓN GOMEZ DE LA (1942).** *Maruja Mallo 1928–1942*. Buenos Aires: Losada.
- STENGERS, ISABELLE e PIGNARRE, PHILIPPE (2005).** *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*. París: La Decouverte.
- TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN (2008).** *New York*. Juan Fló (Ed.). 2da. ed. Montevideo: Casa Editorial Hum.
- ULMER, GREGORY L. (1985).** *Applied Grammatology. Post(e)–Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.



•
RAÚL ANELO

Estudió en instituciones públicas: el colegio Fray Justo de Oro, el Nacional de Buenos Aires, su universidad y la de São Paulo, donde se doctoró. Fue catedrático en la Universidade Federal de Santa Catarina, investigador y asesor del CNPq, en Brasil, y profesor visitante en las Universidades de Yale, Duke, Texas, Maryland y Leiden. Presidió la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) y fue distinguido con la Beca Guggenheim y el doctorado *Honoris Causa* por la Universidad de Cuyo. Es autor, entre otros, de *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos*; *Crítica acéfala*; *Alfred Métraux: Antropofagia y cultura* y *Archifilologías latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento*. Ha editado muchos libros: *A alma encantadora das ruas* de João do Rio, *Ronda das Américas* de Jorge Amado, *Antonio Candido* y *los estudios latinoamericanos* así como la *Obra Completa* de Oliverio Girondo para la colección Archivos de la Unesco.

[FOTOGRAFÍA: SEBASTIÁN FREIRE]

ÍNDICE

3	ARCADAS Y ALMANAQUES
19	PARÍS
31	NUEVA YORK
39	VISIBILIDAD
42	TIMES SQUARE: SIN HISTORIA Y SIN LENGUA
56	REFERENCIAS

COLECCIÓN **ALMANAQUE**

dirigida por Analía Gerbaudo

Como los viejos almanaques en los que caían juntos el santoral, dibujos o fotos y el calendario lunar, en esta colección se reúnen textos diversos hilvanados por la presunción de la necesidad de su difusión en este corte del presente.



VERA editorial cartonera

Centro de Investigaciones Teórico–Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales IHUCSO Litoral (UNL/Conicet). Programa de Lectura Ediciones UNL.



CEDINTEL



Directora Vera cartonera: Analía Gerbaudo

Asesoramiento editorial: Ivana Tosti

Corrección editorial: Félix Chávez

Diseño: Julián Balangero

Este libro fue compuesto con los tipos Alegreya y Alegreya Sans, de Juan Pablo del Peral (www.huertatipografica.com).

Antelo, Raúl

En muerte : miniaturas urbanas / Raúl Antelo. - 1a ed. - Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2021.

Libro digital, PDF/A - (Vera Cartonera / Almanaque)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-272-2

1. Estudios Literarios. 2. Crítica Literaria.

I. Título.

CDD 809.04

© Raúl Antelo, 2021.

© de la editorial: Vera cartonera, 2021.

Facultad de Humanidades y Ciencias UNL
Ciudad Universitaria, Santa Fe, Argentina
Contacto: veracartonera@fhuc.unl.edu.ar



Atribución/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional