



Reseña:

Gonzalo Aguilar, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009*.

Prismas estéticos, experiencias informes

Ornela S. Barisone¹

Luego de publicar *La poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003) y *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006) en ediciones en lengua española, inglesa y portuguesa, Gonzalo Aguilar vuelve al ruedo del ensayo y la crítica con *Episodios cosmopolitas en la cultura Argentina* (2009). Con una lectura aguda y lúcida desviste al cosmopolitismo de sus significaciones convencionales, desde un prisma “estético” antes que “ético”. La figura del prisma, es la metáfora del punto de vista por sus características anguloides, por sus transversalidades, por esos movimientos de vaivén signados por la verticalidad sincrónica.

Los episodios que el autor elige, relevan más que un epos, una historia de la discontinuidad –en términos foucaultianos–. Construyen una historia prismática de las lecturas críticas y ponen en diálogo los discursos del cine, la política, la

* Nota de los Editores: **Badebec** incluye la reseña de este título, aparecido hace ya algunos años, para propiciar una reflexión en torno al cosmopolitismo, concepto que ha ganado actualidad recientemente con la publicación del libro de María Teresa Gramuglio *Nacionalismo y cosmopolitismo*, obra que también se reseña en este número.

¹**Ornela S. Barisone** es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral, posgraduada en Artes Mediales (UNC), doctoranda en Humanidades y Artes en la Universidad Nacional de Rosario y Becaria Postgrado Tipo II del CONICET. Radica su investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA, imparte clases en el nivel universitario en la Universidad Autónoma de Entre Ríos y en la Universidad Católica de Santa Fe. Participa de un proyecto de investigación sobre nuevos géneros artísticos en los siglos XX y XXI en el Instituto Superior de Música (FHUC-UNL). Contacto: ornelabarisone@gmail.com.

literatura, la música, la historia. Se exhiben episodios desvinculados, que sólo una crítica atenta a los detalles puede hacer coincidir.

Este carácter polifuncional de lo discontinuo se expresa con Aguilar en la insistencia de la lectura situada y alejada de lo convencional. Precisamente, en sus estudios sobre el concretismo aparece la idea de vanguardia como movimiento dislocatorio y de no conciliación, siguiendo a Bourdieu. Aquí, se replica ese gesto en la definición de la orientación cosmopolita basada en el “carácter episódico, no orgánico y situado de cada articulación”:

En la literatura latinoamericana la posición cosmopolita está siempre en advenimiento; desde el momento en que se reconoce que la modernidad no es exclusivamente un proceso que se produce fronteras afuera sino que ya es propio y forma parte de nuestra cultura. (10)

El porvenir, lo que viene, el advenimiento, según Goethe “lo que nunca se alcanza, se anuncia pero no se realiza, se supone aunque no exista”, remite a las incorporaciones, a las revisiones, a las construcciones que tensionan lo universal, nacional, local, global.

Desde Rubén Darío y los modernistas puede pensarse, a criterio de Aguilar, en un cosmopolitismo que asume su “carácter categóricamente *estratégico*, esto es, deliberado, especulativo y programático” (10), “como un acuerdo estratégico con el universalismo (Amanda Anderson) en términos culturales, que tuvo como fin la producción de sujetos cosmopolitas” (10-1), más una *aspiración* que una identidad definida y completa.

Aguilar sitúa el desplazamiento crítico en la constitución de estos sujetos cosmopolitas en instancias variables (móviles, operativas y disponibles) que se “propone, en un mismo gesto (el de la actividad artística) redefinir las nociones de lo local, lo nacional, lo universal” (11). Asimismo, en cuanto a las relaciones con la modernidad, señala la dislocación del origen como lo propio del cosmopolitismo latinoamericano, ya que la construcción de la marginalidad “devuelve algo desde la periferia (...) y apunta al centro mismo (...) pretende alterar la propia norma” (11).

Es posible referir a una *efectuación de los efectos* de las lecturas críticas de Aguilar, entre las que cabe citar (en simultaneidad y posterioridad) tanto el

descentramiento propuesto por Ana Longoni (2009, 2014) en la relación arte-política, el del paradigma modernista propuesto por Andrea Giunta (2008, 2012) y su relectura de las vanguardias latinoamericanas y el de la constitución genealógica del arte abstracto en María Amalia García (2011). Las mencionadas investigaciones, han intentado dar respuesta al contexto argentino y latinoamericano a contrapelo de las limitaciones del concepto bürgeriano de vanguardia y apoyándose en focos emergentes (episódicos), así como deslindar el modo en que la relación centro-periferia signó discursos epigonales y direccionados respecto de Europa.

En esta instancia, Aguilar muestra que el diálogo de las artes comparadas y desplazadas en un espacio de mutua relación, antes que dependencia, abre caminos originales y exiguamente explorados en el ámbito argentino:

La estrategia modernista que se articuló alrededor del cosmopolitismo no fue suspendida por las vanguardias, sino radicalizada: en sus prácticas concibieron el trabajo artístico como una relación compleja con el universalismo, y la gran innovación no consistió en importar o en copiar los movimientos europeos sino en transformar el universalismo que se estaba configurando hacia esos años”. (13)

El conjunto de episodios se organizan en tres secciones temáticas: *Imágenes*, *tránsitos* y *formas*. En el apartado *Imágenes*, se elige a la ópera como género migrante de la expansión metropolitana, en su constitución nacional: desde la *Aída* de Giuseppe Verdi (1871, 1873) a *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres (1885), desde la *Cavallería Rusticana* de Pietro Mascagni (estrenada en 1891 en Buenos Aires) a las decisiones estéticas y resignificaciones de Arturo Berutti en *Pampa* (1897) y desde la primera versión del *Faust* de Gounod (1859, 1866) al *Fausto (Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera)* de Estanislao del Campo.

Imperialismo y sociedad del espectáculo son nociones que circulan a lo largo del texto, así como la ópera, una “koyné artística y cultural” (39), en relación con sus limitaciones, actos civilizatorios e interpelaciones. Sin embargo, expresa Aguilar, el cosmopolitismo aparece allí como aspiración: “se trata de superar una lectura exclusiva de la sociabilidad o un análisis pormenorizado de

las obras lírico-musicales, para ver el cruce de todas esas instancias que hicieron que la ópera del siglo XIX definiera una *sociabilidad deseada pero a la vez imposible*”(40).

En este sentido, la aspiración al cosmopolitismo se traduce en un “proceso de universalización estética” que pone en práctica “diferentes estrategias de localización” en su travesía. Particularmente, Aguilar lo expresa en el análisis de la voz gaucha y la elección fantasmagórica de Juan Moreira en *Pampa*; que, de alguna manera, contribuiría a expandir las preceptivas de un género hacia la invención y el particularismo. El crítico muestra cómo el verismo posibilitó la articulación de las demandas modernizadoras, las de los estilos europeos con el criollismo impulsado por las elites nacionales y las metropolitanas (52-53).

Pensar el género en sus procesos mudables y en lo que lo excede para instalarse como particular, es un gesto reiterado en *Episodios*. Asimismo, las relaciones entre las artes y las tecnologías, en especial la vanguardia martinfierrista del veinte que se replica en los cuerpos enérgicos y energéticos de Gironde, en el apartado *Formas*.

En “El motor y el cachivache (la vanguardia martinfierrista y las transformaciones tecnológicas)”, se exponen las connotaciones asociadas al término “cachivache” y se escogen como punto de partida las revistas *Prisma* y *Martín Fierro*. Gonzalo Aguilar compara el pasaje de la *mimetización tecnológica descriptiva* hacia la *mimetización quirúrgica* analizando al Borges de 1926, a Gironde y a Huidobro en relación con las tecnologías.² El desplazamiento señalado, supone un alejamiento de los objetos tecnológicos como adornos (“la tecnología postiza”) hacia la incorporación de la tecnología como parte del cuerpo, su entorno y su redefinición:

En un movimiento dialéctico, las vanguardias se alían a la tecnología y compiten con ella en su capacidad de estructurar la vida cotidiana (...) la tecnología se configuró como un *campo estratégico*, y por lo tanto, sujeto a luchas, enfrentamientos y transformaciones. Esto es así, no porque las vanguardias participen acriticamente del optimismo

²En el “Manifiesto” de la revista *Martín Fierro* se enumeran objetos como el marconigrama, el baúl *Innovation*, la rotativa, los cuales clasifican funciones de la tecnología: de reproducción, de traslado e industrial. Estas funciones se corresponderían con las vanguardias latinoamericanas y europeas.

tecnológico, sino porque las tres primeras décadas de nuestro siglo constituyeron un *momento tecnológico abierto* que les hizo suponer a los poetas y artistas (erróneamente o no) que su participación podía desviar o incidir en el desarrollo de la tecnología. La *reducción* de la operatividad estratégica de los agentes (en favor de la tecnología como instrumento del Estado, lo que produjo sobre todo en los años 30) es uno de los elementos que puede servir para periodizar la historia de las vanguardias. (59-60)

La figura de Gironde como un “cuerpo ubicuo” en *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (1922) realiza una travesía veloz y vertiginosa, a criterio de Aguilar. Puede pensarse en este sentido, la resonancia de dos textos previos y en contextos diversos (en el área del comparatismo y de los estudios visuales) tales como: *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade* (1993) de Schwartz y *Técnicas del observador. Visión y modernidad en el Siglo XIX* (1992) de Jonathan Crary. En el segundo, las nuevas técnicas de intervención tecnológica durante el siglo XIX modifican los modos de percepción y el concepto mismo de visión.

Aguilar sitúa –con éxito– el análisis en las variaciones de la percepción y de la vida cotidiana en la cultura argentina del veinte en relación con las primeras vanguardias latinoamericanas porque el cuerpo “deja de ser naturaleza y comienza a ser recorrido en una serie de viajes y traslados tecnológicos” (63). La radicalización en la investigación de los avances tecnológicos transforma los textos “en pequeñas máquinas de aceleramiento en las que se ensaya con los cuerpos, los paisajes urbanos y los traslados” (65).

Los carteles en sus formas breves y en sus apariencias, son el objeto de exposición de las *imagenestextos* (Mitchell) que se verán en los muros urbanos y son analizados particularmente en el espacio abierto por la revista *Prisma*. En este orden de ideas, los carteles permiten, al decir de Aguilar, “experimentar el principio social de intercambio de los objetos artísticos (el arte como mercancía, el aura del arte –o su pérdida– y los trastornos de la reproducción)” (70). Para las vanguardias, esos artefactos –a diferencia de Rubén Darío quien los concibe como espacio pictórico más que poético (73)– son un *laboratorio de*

experimentación, porque acentúan “el texto como práctica” en una lectura productivista.³

En este artículo, también se recuperan las relaciones entre el *Manifiesto Futurista* italiano, Marinetti y las apreciaciones sobre la tecnología por parte de Rubén Darío a fin de esbozar los usos del “carromato” y se culmina con la posición de Borges respecto de este tema y la disparidad de Oliverio Girondo, en la apertura de “dos líneas de la literatura argentina por venir” (84).

Los tres últimos ensayos, ubicados en el eje *Imágenes*, se titulan: “La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los hornos*”, “El fantasma de la mujer (sobre *La casa del ángel* de Leopoldo Torre Nilson)” y “*Pampa bárbara*: una historia nacional”. Todos ellos recuperan en el devenir de los fotogramas, la relación entre violencia estética y violencia política (un tema de interés para Aguilar en los últimos años), los usos políticos del cine argentino y la investigación audiovisual.⁴

En “La salvación por la violencia...”, se analizan en simultáneo *Invasión* (de Hugo Santiago, estrenada en 1969) y la “circulación clandestina” de *La hora de los hornos* de Fernando Solanas (estrenada oficialmente en 1973). Se pretende observar un momento de la cultura argentina a partir del “antagonismo más o menos implícito” (86) en el espacio político y cultural de ambos films. En el segundo caso, se trata de un posicionamiento partidario, alejado de eufemismos y alegorías; mientras que en el primero, se construye una alegoría inestable en cuanto a sus referencias desde la apariencia estética (101-2). En este espacio propuesto por Aguilar, se discute sobre el neocolonialismo, los géneros, los procedimientos cinematográficos, la modernización tecnocrática y la conversión de antagonismos sociales en violencia política.

³Resulta interesante reseñar la investigación que, sobre este tema específico, viene realizando la Dra. Claudia Kozak –junto al colectivo Ludión– y, por otra parte, dejar sentado un aspecto sobre el cual restaría profundizar: la resignificación del mural como exposición de la urbanidad en los grupos que Edgardo Antonio Vigo (*La Plata 1928-1997*) nucleó y los posteriores experimentos poéticos en su articulación con la “máquina que reconstruye la luna” del invencionismo de mediados de los cuarenta.

⁴Este último aspecto se rastrea en *Borges va al cine* (en coautoría con Emiliano Jelicié 2010), en *¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina)* (en co-autoría con Silvia Romano 2010) o en *Otros mundos...*, inicialmente citado.

Emergencia modernista y mirada femenina son las claves de indagación de “El fantasma de la mujer...” (1956), en tanto dialoga con el cine europeo, establece una “ruptura con el cine argentino anclado en el cine de género, de espectáculo, de entretenimiento” (125), confluye el enfrentamiento político y amoroso y traslada estrategias propias de la música, de la literatura al cine.

El último ensayo de la serie, relata que *Pampa Bárbara* de Lucas Demare y Hugo Fregonese se estrenaría el 9 de octubre de 1945 y se vio interferido por los hechos acaecidos el 17 de octubre del mismo año en relación con la liberación de Juan D. Perón. Este film pone en juego la construcción de un cine épico nacional e histórico que tenía como antecedentes lo que Aguilar denomina *tradición afectiva fuerte* (narraciones apoyadas más en la tradición que en la historia y con el propósito de interpelar a diversos sectores “aún con versiones históricas opuestas”). *Pampa Bárbara*, en este sentido, pretendía mostrar una ampliación en la narración. En el mismo texto sobre el film, se analizan las intromisiones de los escritores en el terreno del guión y el ingreso del *western* estadounidense en simultaneidad.

El apartado denominado *Tránsitos* incluye “El cuerpo y su sombra (Los viajeros culturales en la década del 20)”, “La piedra de la Medusa” y “La admiración inconmensurable: Victoria Ocampo y T. E. Lawrence”. El primero de ellos, inicia la travesía con Duchamp, un artista de vanguardia. Sin embargo, Aguilar refuta implícitamente las especulaciones de Graciela Speranza en *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006) afirmando que la presencia duchampiana en Argentina no llega a configurar un *viaje vanguardista*. Por el contrario, Speranza, realiza un esfuerzo por explicar los efectos de Duchamp en diversos actores de la literatura y el arte argentinos. Asevera Aguilar que es necesario, para que este tipo de viaje acontezca, “un entorno en el que la práctica artística pueda desplegarse: el viajero vanguardista no ejerce el papel de un testigo sino que sirve como punta de lanza o barreno contra las resistencias que ofrece el entorno” (171).⁵ Este texto está orientado

⁵El banquete o el trofeo son rasgos del intercambio y son analizados como estrategias propias del periódico *Martín Fierro* (1924-1927), que “incorpora al viajero en su objetivo programático de

exclusivamente a los pasajes de los movimientos de vanguardia: una travesía *migratoria* (Williams: 33) como la de Xul Solar, Borges, Pettoruti, Girondo; es decir, los provincianos que se trasladan a las capitales imperiales. La diferencia en estos casos está en el regreso a la ciudad inicial y el enfrentamiento con los cambios. Otra travesía es la del *viajero cultural*, transitorio y accidental. En esos casos, para Aguilar, la tecnología funciona como “condición irreductible que se articula con la desmesura metropolitana” (173).

Se advierte otra arista del *prisma* de la relación de los cuerpos con la tecnología esbozada en el eje *Imágenes* y reivindicada en *Formas*. En esta instancia, la relación se produce en el traslado, la ciudad y la tecnología. Los viajes sirven a la estrategia de dislocación de las vanguardias de los años veinte, son cuerpos inestables en movimiento: “esta redistribución [de lugares en el campo cultural], así como la emergencia de lo nuevo, produce una perturbación que impide la constitución plena de la tradición o su clausura según orígenes estables” (174).⁶ Es el viajero cultural (por ejemplo Marinetti y la vanguardia martinfierrista) el cuerpo programático, estratégico y quirúrgico de dislocación que se opaca o ilumina como fantasmagoría.

“La piedra de la Medusa” y “La admiración inconmensurable...” son ensayos que pueden leerse de modo complementario, y que aportan al interrogante formulado por Aguilar sobre Victoria Ocampo: “¿estamos en presencia de un pensamiento débil que se embelesa con los brillos extranjeros o se trata de un trabajo de articulación compleja entre las culturas periféricas y las metropolitanas?” (211). El primero, recupera la visita a Buenos Aires en 1939 de Roger Caillois y las relaciones personales e intelectuales con Victoria Ocampo y explica cómo este contacto cultural transforma el modo de pensar y de escribir de Caillois, a la vez que enfatiza los flujos energéticos y el lugar del intelectual. El segundo, exhibe la fascinación que T. E. Lawrence ejercía sobre Ocampo. Su modernismo, para Aguilar, es *civilizadorio* (antes que *esteticista*): una unión de

modernizar el entorno, introducir elementos no tradicionales y producir dislocaciones extraterritoriales o cosmopolitas” (172).

⁶Al respecto, dos tesis doctorales publicadas en los últimos años se hacen eco indirecto de este planteo: *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del Arte Concreto-Invención, Argentina y Chile 1940-1970* (Crispiani 2011) y *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta* (Plante 2013).

renovación estética e integridad moral (215). Se destaca el análisis referido al libro 338171 T.E. (*Lawrence de Arabia*) (1942), un lugar de búsqueda de las potencialidades del sujeto cosmopolita, del individuo moderno y las claves de su accionar.

Formas releva el trayecto del sublime vanguardista (Lyotard, o del sublime en el arte moderno adorniano) como contrapartida de lo bello estructurante de la poética modernista en el ensayo “Goces del moribundo (De lo sublime en *Espantapájaros* de Oliverio Girondo)”. La poética de Girondo en *Espantapájaros* (1932) y en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), es pensada a partir de la resignificación del sublime artístico y las energías que fluyen en los cuerpos-máquina: desde las contingentes y antagónicas en los “manifiestos” a aquellas que “pueden desembocar o no en la discordancia de lo sublime” (237). Los cuerpos tecnológicos asumen los flujos en su propio accionar. Las energías, lo sublime, lo abyecto en la lectura de Oliverio Girondo replican las estrategias de la modernización tecnológica señalada en *Tránsitos*, a la vez que el goce adquiere status en relación con un “espacio de luto” en el “intercambio quirúrgico” (256).

“Historia local de la infamia (Sobre *Seis problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq)”, remite a la poética borgeana y a la relación con Bioy Casares a contrapelo de la construcción genérica policial. Bajo el heterónimo Bustos Domecq, Aguilar observa un momento *local* y *negativo* de escritura (261). A propósito del texto publicado por la editorial *Sur* en 1942, se discute la intervención autoral, el contexto de barbarie nazi y la noción de “literatura nacional”. Por el contrario, en “Rodolfo Walsh, más allá de la literatura”, el género se dirime entre el oficio de escritor, de periodista y la militancia política a comienzos de los setenta estableciendo un modo de politización de la literatura y una apertura ficcional.

Finalmente, cabe considerar “El capitalismo como cálculo de las pasiones humanas en *La experiencia sensible* de Fogwill”. “El dominio absoluto del hombre sobre la naturaleza y el entretenimiento y el placer como actividades administradas” (294) caracterizan el capitalismo de fin de siglo y son reescritos

como una “apuesta política que exige una mirada realista”. Las relaciones con la arquitectura de las ciudades de entretenimiento a gran escala, superando en los noventa las relaciones laborales, tienen su espacio destacado en el análisis propuesto por Aguilar. *La experiencia sensible* (2001) viene a significar el tránsito genealógico de la globalización y el fin del cosmopolitismo.

Para concluir, estos episodios articulan las décadas del veinte, del sesenta y del noventa argentinas a fin de pensar estrategias dislocatorias en los desplazamientos espaciales. Las imágenes y los textos que el autor propone son artefactos culturales que se exhiben y adquieren diversos particularismos, redefiniendo las preceptivas. Así, trazan diferentes recorridos y escogen formas para encarnarse, orgánica, política o tecnológicamente. El ámbito estético es para Aguilar un laboratorio, un espacio de exhibición “episódica” para ensayar, proponer, decir, explorar y definir de diferentes modos aquello a lo que se aspira. La aspiración se define en términos de una experiencia que vendrá; experiencia informe y maleable, inconclusa.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. *Poesía Concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada Modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

---. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

---. Emiliano Jelicié. *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería, 2010.

---. Silvia Romano (Coords.). *¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina)*. Buenos Aires: ASAECA, 2010.

Crary, Jonathan. *Técnicas del observador. Visión y modernidad en el Siglo XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008.

Crispiani, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventiva, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires: Ed. Universidad Nacional de Quilmes, 2011.

García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

Giunta, Andrea. *Internacionalismo, vanguardia y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

---. "Narraciones de la vanguardia en el arte argentino de la posguerra". *Gyula Kosice en conversación con Gabriel Pérez Barreiro*. Nueva York y Caracas: Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, 2012. 88-97

Kozak, Claudia (Comp.). "Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad". *Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Buenos Aires, 2011.

--- (Ed). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Ed. Caja Negra, 2012.

Longoni, Ana. "Artista mendigo/ artista turista: itinerarios descentrados". Presentado en *Coloquio Sur, sur, sur, sur*. México: SITAC, 2009.

---. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la argentina de los sesenta-setentas*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

Mitchell, William J. T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Plante, Isabel. *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Península, 1997.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.