

Armas, arte y literatura (Introducción: Estalla un equilibrio)

Lucio Arrillaga



[imagen: Máximo Tuja]

Se podría comenzar afirmando, contra aquellos que prefieren establecer (y privilegian considerar) relaciones demasiado precisas entre armas, arte y literatura, la existencia de un complejo entramado de atracciones y distracciones, notable territorio, en el que se encuentran estos *términos* que efectivamente designan menos de lo que propician y (se) convidan.

Posteriormente se debería confirmar, contra toda interpretación romántica, en especial las pacifistas y revolucionarias, ese otro terreno siempre

provisorio en el que a cada paso se corre el riesgo de accionar un percutor: parcela mal colocada pero bien opuesta al campo minado que impide avanzar toda vez que relega y desprecia los movimientos absolutos en favor de los relativos. Espacios que, evidentemente, alientan modalidades, incluso tratamientos, divergentes: se descarta el primero por artificioso a la vez que se trabaja la fijación al segundo. Y no debería sorprender que, una vez fijado al trabajo laboriosamente, sea este campo minado el que anhelan los mismos soldados, finalmente oficiales de carrera (siempre firmes e iguales ante el saber), que lo construyen. Es decir, aquellos que (“¡Ni un paso más!” “¡Ni un paso atrás!”) no dejan de reducir los múltiples efectos ganados bien al ordenar su sujeción formal, ligada al descubrimiento o detección de gramáticas (al menos aparentemente) operativas, bien al ensayar su inmediata adscripción a la empresa militar en expansión continua.

Así, con unos y otros sólo es posible coincidir cierta y seriamente en que se trata de una cuestión política de relativa importancia y absoluta *gravedad*.¹ Por lo demás, son sus mismos argumentos los que nos disculpan por completo de curar acuerdos no simplemente retóricos o contemplar la posibilidad de admitir lo inevitable. En todo caso, ya frente a ellos tal vez sólo sea necesario oponer sintaxis y velocidad a gramática, fuerza y arrebató singular a la siempre meticulosa ingeniería militar. Porque en definitiva, es indudable que, lejos de adecuarse a relaciones preformadas, armas, arte y literatura se presentan como otros elementos difusos, efectos de sus propios contactos promiscuos, coexistentes en el interior de un bloque que no los antecede en tanto tales ni (des)califica: si se abandona toda referencialidad, en adelante la artillería se anticipará por su eco, se conocerá por su brillo.

¹ No hay que olvidar que el espacio homogéneo “Es estriado por la caída de los cuerpos, las verticales de gravedad, la distribución de la materia en franjas paralelas, la circulación lamelar o laminar de lo que es flujo. Estas verticales paralelas han formado una dimensión independiente, capaz de transmitirse a todas partes, de formalizar todas las demás dimensiones, de estriar todo el espacio en todas sus direcciones, y de esa forma hacerlo homogéneo. La distancia vertical entre dos puntos proporciona el modelo de comparación para la distancia horizontal entre otros dos. En ese sentido, la atracción universal será la ley de toda ley, en la medida en que regula la correspondencia biunívoca entre dos cuerpos, y cada vez que la ciencia descubre un nuevo campo, tratará de formalizarlo según el modelo del campo de gravedad.” Deleuze, Gilles y Guattari, *Felix Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia, 2002, p. 375 y s.

Es posible que sea ésta la poco sencilla razón por la cual tan rápidamente tanto pacifistas como revolucionarios, al menos los más perceptivos, se inquietan bastante más de lo que se atreven a enunciar fuera del relato de sus gestas. Porque lo cierto es que, abandonados una vez más los dominios de la significación, ya no se trataría de definir relaciones cómplices sino de extraerlas a modo de función impostora. Arriesgada operación que terminaría por recordarnos que si los chirridos de los sables son anteriores a los ecos de los fogonazos, esto no se debe a una determinación cronológica o causal sino a la atracción original, primera por apetitosa, de los brillantes efectos que aún nos encandilan.

¿Pero entonces todo objeto alcanzaría de este modo una precisión irrefutable, des(obs)tructora, tan perfecta como no humana? Por fortuna es así, ya que de otra manera seguramente no se contaría con tantas buenas oportunidades de atravesar el fangoso campo de las significaciones histórico-culturales para acceder a la manifestación de aquel terreno, del orden de la expresión simpática, en el cual (ya ni una ni otras) literatura y armas se informan casi despreocupadamente de toda posible determinación formal sujeta a condiciones previas, evitando de este modo tanto definirse por referencias transcendentales como neutralizarse por efecto de la oceánica indistinción tan temida.

Para decepción de los creyentes, se cuenta con innumerables ejemplos de este verdadero milagro de reconversión, alguno de los cuales bien puede citarse ahora en función de su atractivo, o a-traerse aquí apelando a su función-relevo: “Alcancé a manotear la valija y desde adentro le mostré *mi* Biblia, como si fuera un revolver. Tenía señalador de cinta de terciopelo azul gatillado en la página 103, cantos o cachas doradas, tapas mullidas y una composición en cuerpo 10 con interlineado 12, de la familia de tipos que diseñó Garamond: una letra redonda calzaba al milímetro en el tambor del ojo y era muy fácil disparar contra ciegos del espíritu.”²

² Libertella, Héctor, *Memorias de un semidiós*, Perfil, Buenos Aires, 1998, p.16.

Se vuelve de este modo imprescindible observar que no se trata del gesto salvaje, de barbarismo cultural, dada o surrealista, en acto o enunciación,³ sino de algo más primitivo, de agreste intimidad de caverna. Llegan entonces, con quijadas en sus manos y ganas de arrojarlas, nuestros artistas bárbaros: exiliados del desierto, egresados de lo real que no detienen el aullido. ¿De qué otro modo se podría rastrear la conexión intangible que conduce la inverosímil serie de los grandes creadores capaces de rehacer e invencionar armas *verdaderamente adecuadas*?

Pero se precisará alcanzar la mayor delicadeza para dar con el lujo de este plegado mediante el cual se nos advierte: del mismo modo y con la misma fuerza con que los mares del Sur impiden el regreso, la deposición de armas fallidas conjura la interpretación.⁴ Sólo entonces, si la evolución es siempre *cosa* tan ajena como impropia,⁵ seremos invitados (a condición de no lucir y mejor desentonar) a la gala de la prudencia. Verdadera celebración de la sobriedad en la que bien podríamos encontrarnos junto a Williams Burroughs, no la noche de 1952 en México en la que se propuso revivir el espíritu de Guillermo Tell sino aquella otra en la que se decidió a colocar la lata de aerosol entre su revolver y el lienzo;⁶ junto a los polacos Moïse Kisling y Leopold Gottlieb enfrentándose (con

³ Ya algunos años antes de que Breton afirmara que el acto surrealista más puro consistía en salir a la calle agitando el revólver y disparando al azar (mientras se lo permitieran) contra la multitud, Jacques Vache había interrumpido, en junio de 1917, una representación del drama de Apollinaire "*Les mamelles des Tiresias*", al irrumpir en la sala pistola en mano amenazando con disparar contra el público en señal de protesta por cierto tratamiento literario de la obra.

⁴ H. D. Lawrence, puntualmente citado por Deleuze, G. y Guattari, F. *op. cit.* p. 192: "En el fondo, Melville era un místico y un idealista. Se aferró a sus armas ideales. Yo abandono las mías, y digo: ¡qué se pudran las viejas armas! Haced otras nuevas, y apuntad bien".

⁵ "Pues la pared blanca del significante, el agujero negro de la subjetividad, la máquina de rostro son claramente callejones sin salida, la medida de nuestras sumisiones, de nuestras sujeciones; pero en medio de todo eso hemos nacido, y con ello debemos debatirnos. No en el sentido de un momento necesario, sino en el sentido de un instrumento para el que hay que inventar un uso nuevo" Deleuze, G. y Guattari, F. *op. cit.* p.193

⁶ A Williams Burroughs le interesaba, en primer lugar, la multiplicidad de puntos de vista inherentes a los efectos de la ráfaga de escopeta. Conocía los trabajos experimentales con fuego y pólvora de Yves Klein, en los que encontraba una oportunidad para afirmar la aleatoriedad en el arte. Pero sólo a partir de 1987 Burroughs incorporó latas de pintura delante de las chapas de madera al realizar los disparos. Hasta ese momento simplemente disparaba sobre estas chapas o puertas, valorando la cualidad zen del acto mismo y dejándose fascinar por el disparo como operación de posibilidad y liberación de energía. Lo cierto es que todas las obras de escopeta funcionaban en un doble registro, dado que tanto las "entradas" como las "salidas" de las balas podían considerarse "heridas" significativas. La incorporación de las latas de pintura le permitió indagar una experiencia de inscripción que, a diferencia de la escritura y la secuencialidad de la

Diego Rivera y André Salmon como testigos) en un duelo sangriento;⁷ junto a Picasso liderando (a la cabeza y a los tiros) una increíble banda de artistas-boxeadores;⁸ junto a Guillaume Apollinaire (extranjero y apátrida en el París movilizad de agosto de 1914) corriendo a alistarse en el ejército al estallar la guerra y descubriendo así un mundo deslumbrante⁹ y, por supuesto, junto a Alfred Jarry, fantástico modulador y modelador de Faustroll y la patafísica, aficionado al esgrima y campeón indiscutido en el arte de descorchar botellas con el revólver.¹⁰

lectura, le permitía presentar simultáneamente múltiples puntos de vista. Véase: Sobieszek, Robert, *Ports of Entry: Williams S. Burroughs and the arts*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1996, pp. 98 – 111.

⁷ “El 12 de junio de 1914, a pesar de lo temprano de la hora, una multitud de curiosos de Montparnasse se congregó junto al velódromo del *Parc des Princes*. En primer lugar los adversarios hicieron uso de la pistola, y luego se enzarzaron en un duelo de sables, cuyas afiladas y flexibles hojas eran un peligro tanto para los duelistas como para los jueces y observadores. El duelo duró una hora, y fue adquiriendo una furia tal y los ánimos se acalararon hasta tal punto, que finalmente tuvieron que separarlos por la fuerza, no sin que antes Gottlieb recibiera una herida en la barbilla y Kisling otra en la nariz. Kisling llamó a su herida «la cuarta partición de Polonia»” Klüiver, Billy y Martin, Julie, *El París de Kiki. Artistas y amantes 1900-1930*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 54.

⁸Picasso arriba por primera vez a París para participar de la Exposición Universal de 1900, dado que una de sus pinturas (luego perdida) había sido seleccionada para ser expuesta en el pabellón de España. Y pronto decide permanecer en Francia haciendo de su visita en principio provisoria una experiencia (in)estable. Ciertamente Picasso no tardará en habituarse y convertirse en la gran figura de un período absolutamente particular del arte contemporáneo. Es la época del *Bateau-Lavoir*, la inverosímil residencia construida sobre una barranca a la que se accedía por el último piso y luego se debía descender para ir descubriendo la singular constelación de personalidades que la poblaba. Juan Gris, Braque, Van Dongen, Vlaminck, y sus amantes, familias e invitados, todos apenas separados por unos paneles, fueron algunos de sus habitantes durante esos primeros años del siglo XX en los que: “Picasso no se separa ni un instante de su *browning*. Dispara cuando regresa al Bateau-Lavoir, jefe de una pandilla de graciosos bien perfumados de alcohol. Dispara, desde su ventana, para despertar a los vecinos (...) Cuando le hablan mal de Cézanne, exhibe su arma y amenaza: «Cállense...»” Franck, Dan, *Bohemios*, Olleros & Ramos, Madrid, 1999, p. 127.

⁹ Al ingresar al ejército (lo hace con su verdadero apellido: Kostrowitzky), Apollinaire debe realizar una prolongada instrucción, perfeccionándose finalmente en técnicas de artillería. Como él mismo expresa, la opción es algo simple y casi obvia: ¿Que otra cosa (mejor) que artillero puede pretender volverse un verdadero artista? El 7 de enero de 1915, Apollinaire escribe a su amada Lou, musa de *Calligrammes*: “Esta mañana he tenido que explicar en la pizarra las diversas medidas angulares, después las trayectorias, luego el problema del desenfilamiento. Fíjate si estoy ducho. Además me resulta muy interesante. El proyectil es un astro pequeño cuya vida y propiedades hay que conocer a fin de dirigirlo hacia el objetivo. Evidentemente, todo esto es muy poético y tú lo comprenderías sin ir a la clase de artillería” en Apollinaire, Guillaume, *Cartas a Lou*, Acantilado, Barcelona, 2008, p. 87.

¹⁰ Sólo Alfred Jarry era capaz de interpretar sus alborotos, sus escándalos sorprendentes, sin necesidad de volverse inverosímil. A modo de ejemplo puede referirse cierta ocasión en la cual “se encuentra en una mesa de un café sentado al lado de una señora. Por una misteriosa razón, le toma antipatía a un consumidor de al lado. Se levanta, desenfundando y dispara contra un espejo. El espejo explota. Locura general. Muy tranquilo, Jarry vuelve a sentarse, y luego, volviéndose hacia

Estos son, vale una vez más la repetición, nuestros artistas bárbaros: cavernícolas que al menos tendrían la capacidad “para reafirmar este proceso que aparta las nociones facultativas del trabajo en relación a herramientas y objetos, en toda esa imagen que se da del arte y la literatura la enseñanza del primario al terciario, para dar cuenta hasta qué punto para quien escribe o hace música, lanzarse fuera de sí y sin demasiada vigilancia y siempre tan impuro según las dosis, es volverse uno mismo un arma, un proyectil, un objetil proyectado hacia fuera. Y también porque tiene que haber muta de herramienta en arma para que haya *acción libre*, sobre todo porque hay tiros en la cabeza, en las vértebras, en las yemas, tiros que no se detienen.”¹¹

Es así que, si se deja de lado la institución del duelo, sin duda el primer disparo da en el blanco y obliga a considerar la balística oficial que, sin dejar de presentar rasgos anómalos, sólo puede definirse por su grado de exactitud. Incluso cuando más preciso sería admitir, y bajo ciertas condiciones se volvería inevitable percatarse de, aquellos otros usos ciertamente intempestivos de las armas que reclamarían un tratamiento diferente, capaz de contemplar su radical anexactitud.

En otras palabras, si efectivamente el primer disparo que viene a la cabeza alcanza certeramente su objetivo es porque de ningún modo se puede precisar su trayectoria y no al contrario. En definitiva, sólo el mismo disparo posee la capacidad de guiar el tránsito, si el paso al pasaje no se ofrece más que en acto: así como el primer tratamiento establece como operación fundamental la extracción de ecuaciones, la segunda balística, en cambio, se ocuparía de aligerar

la señora, le dice: «Ahora que hemos roto el hielo, charlemos». Se podría afimar entonces que, dado que para la ciencia patafísica todo fenómeno no ilustra más que su propia ley, sólo él mismo lograba interpretarse exactamente. “Los seis tiros, ése era el gran asunto de nuestro Ubú literario. (...) Dispara cuando un peatón se pone en su camino, dispara para que se callen unos niños que le importunan, dispara cuando no se puede subir a un ómnibus demasiado lleno. Incluso cuando no lleva su revólver, no está desarmado.” Franck, Dan, *op. cit.* p. 261.

¹¹ Charlie, Singapore y Nu, Isabella, “Armas Alógenas. Diagramas de otro mundo”, en Revista de artes visuales ramona n°37, Buenos Aires, diciembre de 2003, p. 41.

toda una serie de tráficos entre adecuaciones e inadecuaciones lo suficientemente esquivas a cualquier intento de formalización sostenido.¹²

En principio algo aburrido, todo sucede de acuerdo a lo esperado y el disparo, ya fue expresado, no sin dificultad da en el blanco. Evidentemente, la primer balística sólo puede referirse a los efectos de armas bien definidas (en principio por sus rasgos formales) y utilizadas con cierta pericia. En otras palabras, armas seguras: bien construidas y en buenas manos. De ahí que se vuelva imposible desatender la posibilidad de que esta definición por grados de exactitud no sólo estuviera indicando la existencia de un mínimo y un máximo de precisión, sino fundamentalmente que entre estos umbrales siempre se afirma el disparo que, incluso por prepotencia del azar, alcanza efectivamente su objetivo.

Adquiere entonces suficiente importancia, al confirmarse que el problema no se halla en la fuerza contenida sino en los efectos imprevisibles y desencadenados, considerar la naturaleza de estos umbrales, mínimos y máximos de precisión, inherentes siempre a cada caso. “Apuntaba a la parte de arriba del vaso. La pistola era muy imprecisa, con todo”, dirá Williams Burroughs respecto del incidente en que murió su segunda esposa y que lo terminaría enviando a la cárcel en México.¹³ No es casual que, incluso contra aquellos que no dejan de reducir vida a biografía y hacer así del artista el sujeto de un padecimiento, sea el mismo Burroughs, “apunté a la parte de arriba del vaso, y luego hubo una especie de gran relámpago”, el primero en reclamar que el incidente no se interprete ni reduzca a una absurda introyección imaginaria sino que se lo contemple en términos de sus potencias, aún cuando se trate de intensidades suficientemente frías.

Situación verdaderamente extraña, se presenta un tipo de modulación inevitablemente accidental, imperativa e intempestiva, que propulsa la consideración de esa otra balística, esa balística menor, que se definiría por su

¹² “No el « tiro por la culata », mero retro-efecto, sino algo imprevisible, hipertélico... ya ni siquiera el tiro, ni el eco del disparo, sino su contracifra, su contraeco” Juan Salzano, Seminario interno del colectivo de investigación ManiKhem, Agosto de 2005, inédito.

¹³ “De repente dije: « Es el momento de interpretar a Guillermo Tell. Pon el vaso sobre tu cabeza » Apunté a la parte de arriba del vaso, y luego hubo una especie de gran relámpago” Entrevista con Víctor Bockris (Nueva York, 1974) en “Conversaciones con Williams Burroughs”, Revista Fin de Siglo n°9, Buenos Aires, marzo 1988, pp. 24 y s.

propia naturaleza problemática, dado que consideraría la esencia difusa no sólo del proyectil sino también del mismo disparo. O tal vez no tan extraña, seguro no tan verdadera, al menos si se consideran los diferentes tratamientos no ya como variaciones de diferencias específicas sino como otras singulares transformaciones de elementos reunidos accidentalmente. Después de todo San Jorge clava su lanza en el Dragón y muere su caballo.¹⁴

Siguiendo la pista de esta pragmática que se ofrece, se puede finalmente afirmar el carácter creador de esos inusuales, raros disparos nuevos. Rasgo creador difícil de alcanzar y que, tal vez sea necesario aclarar, nada tiene que ver con asesinos o delirantes, mucho menos con cualquier ejercicio (legítimo o no) de violencia (legítima o no): “para montarse a estos disparos es bueno un adiestramiento en *balística performativa*: acciones sin centro ni objeto que pongan en contacto con las potencias, que es lo mismo que decir *velocidades y fuerzas*, porque además el arma, al contrario de la herramienta, mantiene relaciones directas con el *pathos*.”¹⁵

Finalmente, cerradas ya todas las salidas es posible hallar la apertura indicada con sólo posar la mira en los movimientos no subordinados (visión), excedentarios a su codificación (trayectoria). Y entonces sí, quedaría confirmado con sólo accionar un percutor: todo disparo estalla un equilibrio. Se rompe el círculo en favor del polígono, se multiplican lados y planos, que se despliegan hacia (el) afuera: una balística menor, desarrollada excéntricamente, ya no se definiría por su grado de exactitud sino por la capacidad afectiva mediante la cual se ligaría a las figuras siempre difusas (tanto como toda su serie de variaciones) sobre las que se vuelca. Ya no se considerará entonces el espacio entre umbrales sino la tendencia a traspasarlos, encontrando así su densidad la afirmación performativa “*no hay blanco pero si gran puntería*”.

¹⁴ Eso es todo lo que se omite observar o simplemente se deja de lado cada vez que se pone en juego la generalizada tendencia a invertir el sentido proyectivo de cualquier arma. No hay que olvidar que: “Todo lo que lanza o es lanzado es en principio un arma, y el propulsor es su momento esencial” Deleuze, G. y Guattari, F. *op. cit.* p. 398

¹⁵ Singapore, Charlie y Nu, Isabella, *op. cit.* p. 41.

