

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

# **Volver a mirar: La crítica de arte en la prosa periodística de Juan Gelman.**

Maranguello Carolina.

Cita:

Maranguello Carolina (2013). *Volver a mirar: La crítica de arte en la prosa periodística de Juan Gelman*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/987>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## Volver a mirar: La crítica de arte en la prosa periodística de Juan Gelman

Carolina Maranguello  
UNLP

[caromaranguello@yahoo.com.ar](mailto:caromaranguello@yahoo.com.ar)

El escritor Juan Gelman desarrolló una intensa actividad periodística en distintos medios nacionales e internacionales, sin embargo su labor más extendida como periodista se viene produciendo en el diario *Página/12*, del que participa escribiendo notas sobre variados temas. Algunas de ellas fueron recopiladas en tres series de antologías, la primera compuesta por *Prosa de Prensa* (1997) y *Nueva Prosa de Prensa* (1999); la segunda conformada por *Miradas* (2005) y la tercera por *Escritos Urgentes I y II* (2009).

En este trabajo se abordarán principalmente algunas de las crónicas incluidas en *Prosa de prensa* y en *Miradas* para reflexionar sobre el papel que Gelman asume como crítico de arte.<sup>1</sup> Como se intentará demostrar, el cronista construye esta figura a partir de dos movimientos fundamentales. El primero de ellos consiste en la presentación “manifiesta” e insistente del modo legítimo de ejercitar la crítica y ensayar una historia del arte, a partir de la incorporación de comentarios y reflexiones metacríticas y de la discusión con firmas reconocidas de la crítica literaria y artística. A partir de este movimiento el cronista se separa de la figura del “crítico profesional”, y le opone, a la “miopía” que lo caracteriza, la multiplicidad de sus “miradas”.<sup>2</sup> El segundo de estos movimientos consiste, por el contrario, en una estrategia más subrepticia: el escritor configura su imagen de crítico a partir de las afinidades que establece con otros artistas e intelectuales en lo que se denominará, a lo largo del trabajo, los “dúos” de artistas.

Como se verá, una de las primeras operaciones que puede observarse en las notas incluidas en *Miradas* es la presencia de relaciones entre diferentes manifestaciones: cine y literatura, pintura y escritura, música y teatro, etc. El entramado cultural que van generando

---

<sup>1</sup> Se privilegiarán las notas que componen *Miradas*, sin embargo, se tomarán algunas de *Prosa de prensa*, en particular “Críticos (I)” y “Críticos (II)” porque resultan muy pertinentes para desarrollar las hipótesis presentadas en el trabajo.

<sup>2</sup> En “Críticos (I)” Gelman arremete contra el afán etiquetador de la crítica de arte y se pregunta por qué le apasiona tanto ese tema. En una de sus respuestas configura ese proceder crítico como una enfermedad de la mirada: “Tal vez porque esa realidad pervive a la *miopía* de muchos que la observan” (Gelman, 1997:151 énfasis mío).

estas articulaciones le permite a Gelman realizar una segunda operación: el trabajo a partir de dúos de artistas. El autor revisa de este modo los vínculos –personales y estéticos– entre diferentes figuras: amigos, maestros y discípulos, influencias y sensibilidades en común.

Lo más interesante, sin embargo, es cómo Gelman va construyendo su propia figura de intelectual, poeta y periodista en relación con esos “dúos” artísticos, instalándose por momentos como el “otro” no explicitado del dúo. A partir de la revisión de estas figuras duales y del corpus de notas seleccionado se buscará establecer las principales inquietudes y coordenadas de lectura que guían su escritura “crítica”.

*Miradas*, publicado en 2005, reúne textos que aparecieron originalmente en el diario *Página/12* entre octubre de 1998 y febrero de 2004. En esta serie de crónicas Gelman revisa, desde costados a veces inesperados, la vida y la obra de una serie de escritores y artistas. Como ya sucedía en los textos compilados en *Prosa de Prensa*, aquí también se aprecia una reflexión sobre el modo en el que se presentan las biografías y trayectorias artísticas de las figuras reseñadas. En muchas ocasiones el cronista habla de autores olvidados o poco conocidos o bien corre la mirada de los lugares acostumbrados para trazar otras relatos de vida en los que no se escatiman los datos curiosos y anecdóticos, -la sepultura en diagonal de Flaubert a causa de su extrema altura, por ejemplo-. También como en *Prosa de Prensa*, Gelman revisa los problemas medulares relacionados con la actividad artística: la vinculación entre la realidad y el lenguaje, la clásica diatriba entre el arte “social” y el “arte renovador”, las relaciones del intelectual con el mercado y los poderes de turno.

Los textos que componen esta antología advierten, una vez más, sobre el carácter misceláneo de la crónica. En el “Prólogo” a *Idea crónica*, Mónica Bernabé señala la dificultad de establecer los límites del género: “De fronteras abiertas y funciones variables, (...) entre la historia y la literatura, entre el periodismo y la literatura, entre la antropología y la literatura, estos relatos se constituyen como un espacio en el cual la literatura intercepta con otros discursos para probar sus límites (Bernabé, 2006: 7). Como se verá, la prosa periodista de Gelman, nutrida a la vez del discurso biográfico, la crítica cultural y artística, la reseña, el ensayo, la narración, entre otras modalidades, participa de la diseminación propia del género. En este trabajo se privilegiará el modo en el que estas diversas textualidades contribuyen a configurar lo que se denominará la “crítica de arte” ejercida por

Gelman, cuya riqueza y singularidad, entonces, se debe en parte al carácter heterogéneo y fronterizo del género “crónica” en la que se manifiesta.<sup>3</sup>

En *Imágenes inestables*, Viviana Usubiaga polemiza con algunos de los críticos de arte más influyentes de la historia del arte argentino y señala que, a diferencia de la falta de lucidez y sensibilidad de algunos de ellos, los escritores y poetas ofrecieron, en muchos casos, formas más interesantes de pensar las obras artísticas:

Los escritores y poetas fueron aliados naturales de los artistas y lograron generar un corpus de escritos que compite con la de los profesionales de la crítica, aunque hasta ahora hayan merecido una resonancia menor en la historiografía del arte local. Claro que la tradición de poetas-críticos se amplía en la Argentina, baste recordar a Aldo Pellegrini, Rafael Squirru, León Benarós, Ricardo Martín-Crossa o Raúl Santana. En los años ochenta Arturo Carrera y César Aira así como Juan José Saer y Daniel Samoilovich tuvieron una relevante aunque esporádica intervención en la crítica de artes visuales. Tal vez en la figura del poeta Miguel Briante hayan confluído en forma fecunda y sostenida las dos prácticas –literaria y crítica-, primero desde las páginas de la revista *El Porteño* y luego en el diario *Página/12* que desde su aparición en 1987, dedicó una sección a las artes plásticas (Usubiaga, 2012: 298).

Es necesario aclarar, antes de abordar específicamente el análisis de los textos, la cualidad diferencial de una “crítica” encarnada en la figura de un escritor. Ricardo Piglia distingue, en “Borges como crítico”, la “intervención crítica de los escritores” de la “crítica académica” y señala que la primera suele parecer “arbitraria” a los ojos de los profesionales, profesores, investigadores e historiadores del arte, porque no sigue “la lógica normativa de las modas retóricas que organizan el corpus y los debates de la crítica” (Piglia, 2006:152), pero renueva, en cambio, los debates en la literatura. Piglia argumenta que sería necesario recomponer ese costado de la crítica, usualmente dejado de lado o rechazado por los “profesionales”:

Cuando uno mira la historia de la literatura argentina lo que encuentra es una gran tradición de ensayos, e intervenciones y polémicas de los escritores que forman una suerte de corpus secreto. [...] ¿Cuáles son las diferencias [con la crítica establecida]? Un escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos (Piglia, 2006: 152-153).

---

<sup>3</sup> En *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Giordano se propone leer algunas recurrencias en la crítica de Borges, y para ello advierte sobre la diversidad que puede comprenderse bajo la categoría de “texto crítico”: cuando subraya, por ejemplo, la afirmación del misterio de la eficacia estética como uno de esos elementos que se reiteran en la escritura borgeana, afirma que eso puede encontrarse “en todos los géneros críticos que practicó Borges: la reseña, la nota, el ensayo y el prólogo (incluso en los géneros orales, la conferencia y la entrevista periodística)” (Giordano 16). De la misma manera, en este trabajo se abordará la crónica como “género crítico” que amalgama en su interior una gran gama de posibilidades discursivas.

Como se dijo al comienzo del trabajo, el primer movimiento bajo el cual Gelman se autografa como crítico de arte es presentándose como alguien que reflexiona explícitamente sobre el ejercicio de la crítica y al hacerlo se distancia de la figura del crítico profesional. El cronista se refiere explícitamente a “los críticos” y les atribuye, por lo general, una práctica de lectura deficitaria y estrecha, demasiado pegada a las categorías, los “estilos” y las correspondencias epocales.

En “Críticos I”, luego de desarmar las etiquetas que tradicionalmente habían servido para pensar al pintor Paolo Ucello, Gelman establece en pocas líneas algo así como el “manifiesto” que da forma a su quehacer interpretativo:

No comparto para nada la posición de quienes establecen un vínculo lineal entre la obra de un artista y su contexto político-social. La existencia de la reina Isabel no explica el genio de Shakespeare. [...] Tampoco creo, [...] que la historia del arte debería ser esencialmente un auxiliar de la historia propiamente dicha y subordinarse a los estudios históricos más generales. [...] Estamos acostumbrados a pensar que el Renacimiento es Rafael o Miguel Ángel, porque con ellos llegó a su culminación una –sólo una de las corrientes que en abanico se abrieron en la época. [...] De alguna manera nos afiliamos a la teoría de Wölfflin de la ineluctable evolución del estilo, cuyo inventor aplicó fácilmente a lo que pasó y nunca a lo que va a venir. Ocurre que el pasado es más rico en aventuras y propuestas de lo que su congelamiento permite imaginar (Gelman, 1997: 150)

Inmediatamente, Gelman declara su interés en la crítica y polemiza con los “profesionales”:

Me pregunto por qué me apasiona este tema hasta el punto de fatigar con él a los lectores. Tal vez porque la crítica de arte –y la literaria y la teatral- sigue en nuestros días enredándose en fórmulas y etiquetitas previas a las que la materia artística debería supuestamente obedecer. Tal vez porque muchos críticos parten de sus propios supuestos en vez de empeñarse en entender lo que cada obra propone (Gelman, 1997: 150-1).

Al hablar del ensayo, Alberto Giordano establece una diferenciación entre el “exégeta” o “hermeneuta”, que interpreta según la tradición pero cuya tarea termina siendo improductiva, y la del “ensayista”, que sostiene un lugar polémico con respecto a la tradición y esa incomodidad favorece el surgimiento de lo nuevo. Teniendo en cuenta, entonces, la toma de posición del cronista en cuanto a su modo de comprender la crítica de arte y las cualidades diferenciales que tanto Usubiaga, Piglia y Giordano señalaban entre el “crítico académico o profesional” y el artista o ensayista (en la formulación de Giordano) que oficia como crítico, se mencionará a continuación una serie de recursos y movimientos

que se presentan con insistencia en las crónicas de Gelman y se intentará luego ver cómo funcionan algunos de ellos en el análisis de las notas elegidas.

En primer lugar, y “contra este mundo cada vez más dividido, atomizado y gris, mercantil y consumista” (Gelman, 1997: 177-8), “pareciera que lo único que une a través de la historia es la belleza” (177): la crítica de arte ensayada por Gelman instala una y otra vez el vínculo interartístico como el modo más lúcido y sensible de comprender las obras de arte.

En segundo lugar, puede señalarse el privilegiar la presentación de autores no tan conocidos o relegados por la industria editorial, o bien obras que fueron olvidadas o no tenidas en cuenta por los especialistas o el público en general. Como se verá, en sus notas intenta restaurar la visibilidad a la que no tuvieron acceso -por diversos motivos, -olvido, extravío, censura, etc.- esas obras, y denostar, de paso, los mecanismos de selección de los “profesionales de la crítica”. Como señala Mónica Bernabé al historizar las funciones que fue adquiriendo la escritura de las crónicas, “frente a la pérdida de ciudadanía de vastos sectores sociales, algunos de ellos [los cronistas] comenzaron a articular nuevas estrategias de apropiación cultural promoviendo el rescate de la memoria colectiva y otorgando visibilidad a lo borrado o ignorado de nuestras sociedades” (Bernabé, 2006:9). La autora le otorga a este ejercicio de escritura el carácter de “intervención performativa”: “una operación de interpelación ética que actúa e intercede para que se produzca el encuentro entre el lector y aquello que permanece invisible a primera vista o aquello que no vemos –o mejor. Que no queremos ver” (Bernabé, 2006:13).

A medida que Alberto Giordano describe el movimiento que la crítica realiza cuando ésta se hace crítica de sí misma, advierte que el ensayista se ve desdoblado en dos: “El crítico es a un mismo tiempo intelectual y escritor [...] cuando la crítica no se conforma con ser un ejercicio disciplinado, que va de una generalidad a otra, y se afirma como tensión entre sus alcances institucionales y su singularidad de acto de escritura” (Giordano, 2005: 250). La crítica es pensada como un ejercicio permanentemente atravesado por tensiones: cómo decir lo intransferible de las experiencias con la literatura y el arte en un lenguaje encargado de transmitir generalidades teóricas y políticas, y cómo hacer que esa experiencia pueda transformarse en ocasión de una intervención institucional o pueda ser referida en el interior de algún debate crítico de actualidad. Efectivamente, este vaivén

recorre y anima las crónicas de Gelman, quien también ocupa, a la vez, las posiciones del *intelectual* y la del *escritor-espectador*. Si por un lado su prosa periodística busca la vinculación con el presente y con los debates del campo cultural (arte y mercado, arte y política), poniendo de relieve ese carácter de “intervención performativa” señalado por Bernabé, por el otro también escenifica a un sujeto que insiste en comunicar su experiencia como lector-espectador de obras de arte que por alguna razón lo conmovieron y de cuya eficacia estética Gelman intenta convencer a sus lectores. En varias de sus notas el cronista no duda en “valorar” las obras de arte de las que habla, e incluye apreciaciones subjetivas sobre ellas. En la entrevista que le realiza Pastormerlo a Piglia se insiste en el tema del “valor”:

El problema del valor desapareció de la discusión crítica a partir del formalismo ruso. Cuando salimos de la crítica como opinión personal, de las tradiciones premodernas de la crítica, cuando se constituye la crítica moderna como tal y aparece la crítica definida en su relación con un saber ya definido, aparece entonces la relación entre crítica y marxismo, crítica y psicoanálisis, crítica y lingüística, y el valor es desplazado del debate. El juicio de valor existe pero está implícito (Piglia, 2001: 156).

Si bien la tarea crítica de Gelman no desconoce las tradiciones teórico-filosóficas señaladas por Piglia –es notoria la biblioteca de autores mencionados por el autor: Barthes, Benjamin, Bloch, Blanchot, entre muchos otros- sus notas reponen el “valor” como un interrogante legítimo y permiten el ingreso de la subjetividad del poeta-periodista que puede detenerse en la sutileza de los trazos y las texturas logradas por un pintor, o en la justeza de las palabras de un dramaturgo.

De esta manera, la dimensión subjetiva que atraviesa sus crónicas es uno de sus elementos vertebradores. Como indica Giordano, frente al especialista, que silencia la propia emoción, el ensayista siempre afirma una “perspectiva”: “el discurso del ensayo muestra, como espectáculo y también como objeto de conocimiento, la subjetividad que lo enuncia” (Giordano, 2005:243). La advertencia de Giordano no es menor: en Gelman, la subjetividad se afirma no sólo cuando él relata, con insistencia algunas veces, la parte más revisitada de su trayectoria biográfica –particularmente su participación política, posterior exilio, desaparición del hijo y de su nuera, etc.- sino especialmente, en la crítica de arte, cuando pone en escena su experiencia de “lector” de literatura y espectador de obras de

arte, constituida como una experiencia *profana* e irreverente,<sup>4</sup> que propone otro modo de acceder a la experiencia estética.

A partir de su posición como lector y espectador, Gelman boceta una historia anacrónica del arte e ilumina conexiones y afinidades entre obras y artistas disímiles o muy alejados en el tiempo. El carácter fragmentario de esta “historia” responde, como indica Giordano, a las características propias del género “ensayo”, el “inacabamiento” no es una cualidad accesoria sino esencial porque la lectura está siempre abierta.<sup>5</sup>

Si bien podrían mencionarse otras características de la crítica de arte gelmaniana, se abordará a continuación uno de los ejes que atraviesa la antología *Miradas*, la presencia de dúos de artistas, para observar, por un lado, un caso puntual en el que Gelman toma una posición explícita que contribuye a su *autofiguración*<sup>6</sup> como crítico, y por el otro, para reflexionar sobre el segundo de los movimientos bajo el cual el cronista va perfilando su forma de entender la crítica. Gelman se detiene, en varias de sus crónicas, en las relaciones interartísticas y explora los diálogos entre las diversas disciplinas del arte así como la importancia de su contacto en la génesis de algunas de las obras de arte más importantes de la literatura.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> En el relato de Saer “Pensamientos de un profano en pintura”, el narrador dice: “Reflexiono más sobre los marcos que sobre la pintura. Mi predilección: los retablos y el Vía Crucis. Entre estampa y estampa, en el Vía Crucis, está la pared vacía” (Saer, 2004: 174). Podría pensarse que Gelman, como este personaje, detiene la mirada allí dónde otros pasan de largo y encuentra, de ese modo, yuxtaposiciones inesperadas.

<sup>5</sup> Si bien no es el propósito del trabajo, sería necesario aclarar que este modo de comprender la historia del arte encuentra sus antecedentes en Aby Warburg, Benjamin y Didi-Huberman. Este tema en particular fue abordado en la ponencia “Las crónicas de Juan Gelman: Una lectura anacrónica de la historia” presentada en las *VII Jornadas de Sociología de la UNLP*, “Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales”, realizadas en la ciudad de La Plata los días 5, 6 y 7 de diciembre de 2012.

<sup>6</sup> El concepto de “autofiguración”, de extendido uso crítico, fue utilizado por primera vez por Sylvia Molloy en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Allí, refiriéndose a los textos autobiográficos hispanoamericanos, la autora explica que le interesa reflexionar sobre “las diversas formas de autofiguración, con el fin de deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas y, por supuesto, las percepciones del yo que moldean” (Molloy, 1996: 11) estos relatos. Tanto Mónica Bernabé como Alberto Giordano utilizan la idea de autofiguración para pensar la escritura ensayística y crítica de escritores y cronistas. En este sentido entonces es que se retoma aquí la categoría, para reflexionar sobre las estrategias retóricas, los valores estéticos y éticos a través de los cuales Gelman construye una imagen de sí mismo como crítico de arte.

<sup>7</sup> En *Las Musas*, Jean-Luc Nancy explica que “las artes nacen de una relación mutua de proximidad y exclusión, de atracción y repulsión, y sus obras respectivas actúan y se sustentan en esa doble relación”

En “Acontecimientos”, por ejemplo, se pregunta sobre las relaciones entre la literatura y lo visual en sentido amplio “¿Qué atrajo del cine y la fotografía, en apenas sus inicios, a grandes escritores? ¿Sus representaciones, tan ‘no naturales’ como las de la escritura, pero más ‘reales’?, ¿La posibilidad de estudiar con la vista lo que el ojo del espíritu no ve?” (Gelman, 2005: 114) La pregunta desencadena una serie de comentarios sobre escritores cuyas obras se relacionaron de algún modo con el cine y la fotografía. Gelman revisa obras de Proust, Máximo Gorki y Conrad comprendidas ahora bajo la luz de la productividad generada a partir de estos cruces interartísticos. Además, el cronista explora estos vínculos no solo en los términos generales recién mencionados sino a partir de figuras particulares. Lo que resulta más relevante, sin embargo, es el interés teórico-crítico que Gelman manifiesta tener en el tema, citando opiniones de teóricos de la literatura y debatiendo la idea de las “influencias”.<sup>8</sup>

En la crónica “Centenarios”, en la que se revisa la producción musical del compositor francés Francis Poulenc, el autor retoma las opiniones de aquellos que ligan la obra del compositor con otros músicos –Berlioz, Debussy, Satie- en términos de influencias y las cuestiona apelando a las palabras de Lezama Lima:

‘las influencias no son de causas que engendran efectos, sino de efectos que iluminan causas’ como dijera Lezama Lima. (...) ‘Los profesores, que son los gendarmes de estos temas –agrega el gran cubano- gustan más de las cadenas causales que de las iluminaciones. La impregnación, la conjugación, la germinalidad, son formas de creación más sutiles que los desarrollos causales. Además, continuar a A no significa seguir a A, pues la historia de la sensibilidad y la cultura es una mágica continuación y no un seguimiento’ (Gelman, 2005: 38).

---

(Nancy, 2008:137). Según el autor, las artes en su pluralidad no surgen de una identidad común que sería “el arte” sino que esa identidad está formada por el conjunto de las prácticas artísticas en sus diferencias, sin que ese “conjunto” suprima su heterogeneidad. El término en singular, “el arte”, sólo se da a posteriori, cuando se lo toma como un concepto durante el tiempo de la reflexión.

<sup>8</sup> Como se sabe, uno de los teóricos que más profundizó sobre la “influencia” en la literatura fue Harold Bloom, quien en su libro, *La ansiedad de la influencia*, sostiene como hipótesis central que la historia poética es “indistinguible de la influencia poética, pues los poetas fuertes forjan esa historia malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos” (Bloom, 2009: 55). Él se refiere en su libro sólo a los “poetas fuertes”, las “grandes figuras que persisten en la lucha con sus fuertes precursores, incluso hasta la muerte” (55) y buscan apropiarse de sí mismos y superar la ansiedad que les genera estar en deuda con sus padres poéticos. Esa lucha llevaría, según Bloom, a “malinterpretar” las obras de sus precursores para buscar su propia originalidad. Diferente es, como se podrá observar, la interpretación de Gelman, que entienden los lazos interartísticos a partir de otras figuras que desplazan la categoría de “influencia”.

El cronista, en una de las estrategias más recurrentes de sus notas, se apropia de la opinión de Lezama Lima para poner en evidencia dos de los rasgos señalados anteriormente, por un lado, el rechazo a la crítica academicista tradicional, ejercida por los “profesores” que establecen cadenas causales entre las obras y los artistas, y por el otro la apelación a un modo de trazar la historia del arte que se permite el anacronismo y revela otros vínculos posibles que exceden la causalidad histórico-biográfica. En “Cruces” se aborda el tema de la intertextualidad en la música, particularmente en la obra del estadounidense Charles Ives, que tomaba “citas” de otros músicos para componer sus obras. Gelman rescata este modo de componer y dice que la tradición alimentaba en el autor renovaciones y audacias constantes. Al reseñar su modo de hacer las obras a base de citas, dice Gelman:

Ives lo hizo con variaciones, paráfrasis, improvisaciones, transcripciones, acumulación de músicas de fondo, collages. Y quién sabe si corresponde calificar eso de influencias. Parafrasenado a Roland Barthes, podría decirse que la música –como la literatura- transmite lenguajes, ‘es decir, formas que se pueden llenar diferentemente; por eso la noción de circulación me parece más justa que la de influencia’ (Gelman, 2005:192).

Así como utilizaba las palabras de Lezama Lima, “parafrasea” aquí a Barthes para seguir cuestionando la categoría de “influencias” y pensar en otros modos de contacto entre las obras de arte. Afinidades, iluminaciones, circulación, germinalidad, *collage*: el modo en el que el autor se mueve entre el historiador y el crítico de arte se elabora siempre teniendo en cuenta los cruces entre los artistas, las obras y las temporalidades. Quizás la estrategia que con mayor claridad evidencia su manera de comprender la producción artística sea la recurrencia inusitada de “dúos” de artistas e intelectuales. Muchos de los títulos de las crónicas en las que éstos se presentan acusan de modo explícito la “dualidad” explorada, no siempre en términos de afinidades sino también en términos de diferencias y rechazos.

“Amistades”, por ejemplo, explora los vínculos afectivos y artísticos entre el compositor ruso Igor Stravinsky y Robert Craft, un músico y director de orquesta norteamericano que le aportó a su maestro la renovación del lenguaje musical que éste experimentaría durante los últimos quince años de su vida. En “Coincidencias” el cronista reseña parte de la vida y obra de la escritora Katherine Mansfield y entiende su vínculo con Anton Chejov de la siguiente manera: “tal vez no cabe hablar en este caso de influencia sino de coincidencia en una manera de ver el mundo, del encuentro, dijo ella, con un ‘espíritu pariente’” (Gelman, 2005: 212). En otra serie de crónicas, sin embargo, se

subrayan las diferencias. En “Asimetrías”, por ejemplo, Gelman retoma las figuras de Flaubert y de George Sand para volver a presentar uno de los debates literarios más recurrentes: la posibilidad o imposibilidad de una literatura pretendidamente objetiva, ejercitada y defendida por el escritor francés y criticada por Sand por su “falta de convicciones”. También en “Bifurcaciones”, donde explora los desencuentros estéticos y políticos entre los hermanos Mann, Thomas y Heinrich.

Como se pudo observar, a lo largo de estas notas en las que Gelman construye un singular modo de “mirar” el arte y la historia y propone una crítica cultural en la que se privilegian los vínculos entre las disciplinas artísticas pero también entre sus propios productores, a través de “dúos” de artistas, el autor va configurando su imagen como cronista y definiendo el modo que considera legítimo a la hora de ensayar la crítica artística: Como señala Ricardo Piglia en la entrevista realizada por Sergio Pastormerlo a propósito de la figura del “Borges crítico”:

La crítica expresa, a veces de un modo refinado, a veces de un modo trivial, lo que es el sentido común de una época; la concepción literaria media está fija en la crítica. Aparte de los métodos y de las teorías, que definen el estilo de los críticos, habitualmente sus concepciones literarias son muy previsibles y acompañan el sentido común medio. [...] Es difícil encontrar a un crítico que tenga una concepción propia de la literatura, habitualmente tiene concepciones sobre los debates de la crítica y los aplica. En cambio, obviamente, en Borges o Brecht tienen una concepción propia de la práctica que analizan (Piglia, 2006: 166).

La opinión de Piglia podría hacerse extensiva para pensar el caso de un “Gelman crítico”, otro escritor que, como Borges, ejerció (y ejerce) a la par la escritura literaria y la periodístico-crítica y cuya poética no puede entenderse cabalmente si sólo se atiende a una de ellas. En “¿Qué es la crítica?”, Barthes diseña un modo de comprender esta actividad de en el que no se soslaya la dimensión ideológica que la atraviesa:

¿Acaso puede haber leyes de creación válidas para el escritor, pero no para el crítico? Toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma. [...] la crítica dista mucho de ser una tabla de resultados o un cuerpo de juicios, sino que es esencialmente una actividad, es decir, una sucesión de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva (es lo mismo) del que los lleva a cabo, es decir, del que los asume (Barthes, 2003: 348).

A partir de la cita de Barthes será posible reflexionar sobre el segundo de los movimientos bajo el cual Gelman se *autofigura* como crítico de arte, y va definiendo, a la vez como *escritor e intelectual* (Giordano, 2005) su proyecto crítico. El cronista, en una

estrategia de *autofiguración* velada y oblicua, se posiciona, en ciertas crónicas, como el “otro”, no explicitado pero sugerido, que compondría la figura dual de artistas e intelectuales. Ya sea porque comparta la manera de concebir la literatura y su relación con la realidad, ya sea porque su escritura encuentre afinidades con el modo compositivo del artista abordado, o bien porque tanto Gelman como su par se realicen los mismos interrogantes, es posible hallar en algunas notas las huellas de lo que Barthes denominaba como “discurso implícito” y reconstruir la “ética-poética de la escritura” que guía su actividad crítica.

Antes de avanzar se vuelve pertinente reflexionar sobre esta última idea. Cuando en este trabajo se habla de la “ética-poética” del escritor se piensa en la tensión, ya explorada anteriormente, que subyace en la figura del cronista, que si bien como *intelectual* debe intervenir en el campo cultural y volver su escritura socialmente productiva, como *escritor*, *lector* y *espectador* de obras de arte apela a su sensibilidad para comunicar su experiencia de lectura y se atreve a ejercer juicios de valor sobre los artistas y obras reseñados. En este sentido, entonces, la idea de una “ética-poética” de la escritura gelmaniana, que atraviesa su prosa periodística pero que también da forma a su escritura poética, se establecería como una figura de *vaivén* que se desplaza entre lo que Giordano denomina “la ética del ensayista” y lo que el propio Gelman menciona como “ética” en algunas de sus crónicas,<sup>9</sup> que si bien no desconoce las apuestas formales generadas por los artistas y escritores mencionados, enfatiza su compromiso con lo real.<sup>10</sup>

En “Del Idish”, el cronista habla del teatro en idish a partir de siete lienzos pintados por Chagall en 1920 que recién volvieron a la vista pública cuando se terminó el régimen

---

<sup>9</sup> Al mencionar algunas características de la crítica borgeana, Giordano dice: “La *ética del ensayista*, la que se afirma incluso en los márgenes más inesperados de las intervenciones críticas, es la del lector ingenuo o inocente, la del que sólo escribe, aun cuando responde a las demandas culturales, sobre lo que aumenta su potencia de pensar, imaginar e interrogarse, de experimentar en la escritura su legítima rareza” (Giordano, 2005: 18)

<sup>10</sup> En “Éticas”, Gelman reseña la vida y parte de la obra de la escritora austríaca Ingeborg Bachmann. El cronista destaca el modo en el que la autora aborda el nazismo: “desde interrogantes interiores” y afirma “Ésta es una ética de la escritura” (189). Hacia el final de la nota sigue desarrollando esa “ética” que, como se intentará mostrar a lo largo de la ponencia, es bastante afin a la de Gelman: “Percibió la contemporaneidad como asesina de la memoria histórica y pensó que el poeta debe tornar presentes las experiencias dolorosas de los otros ‘para que no les sean arrebatadas por este mundo moderno’” (Gelman, 2005: 189).

soviético en 1989. Gelman realiza una pequeña écfrasis del lienzo “Introducción al teatro judío”:

El cuadro no tiene centro y está cargado de figuras grandes y pequeñas: aparecen la efigie de Abraham Efros (...); del propio Chagall, que solía incluirse en sus pinturas. Un judío cabeza abajo con filacterias que no respetan la ley de gravedad se mezcla con un ser muy delgado que sirve café, un grupo de músico y otro de acróbatas; flota una vaca blanca, circuncidan a un hombre, un niño circunciso orina sobre un cerdo. El conjunto recuerda los cuadros superpoblados de Bosch o de Brueghel (Gelman, 2005: 123)

Las crónicas que componen *Mirada* bien podrían comprenderse bajo la óptica de este cuadro de Chagall: el diseño de una poética que no tiene un centro definido y se presenta de manera fragmentaria en las diferentes notas, en las que circulan, además, personajes de diversas procedencias del arte y la cultura. El detalle del “ser muy delgado que sirve café” no está muy alejado de la atención minuciosa que Gelman le presta a las anécdotas y los rasgos curiosos o menos transitado de las biografías que aborda en sus textos.<sup>11</sup>

No es menos significativo que el autor se detenga, además, en esta serie de lienzos realizados por Chagall, de los que advierte apenas comienza la nota que “tardaron más de medio siglo en volver a la vista pública” (Gelman, 2005: 123). Como se explicó anteriormente, el autor se propone como un crítico que “restaura” y “recupera” lo que la modernización ha olvidado o reprimido y como un historiador que “corrige” filiaciones erróneas y restablece los vínculos invisibilizados por una crítica de arte demasiado lineal y eucrónica.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> En “Destrucciones”-Sobre Virginia Woolf, Gelman explora las relaciones entre locura y escritura, y cuando describe la labor periodística de Woolf parece que estuviera describiendo la suya propia “en sus brillantes reseñas y ensayos literarios, salpicados de una atención que rescata detalles biográficos curiosos de los autores visitados y es impulsada por la obsesión de descubrir cómo se escribe la escritura” (Gelman, 2005:7).

<sup>12</sup> En “Tradiciones”, por ejemplo, sostiene que el teatro del absurdo no renació en Europa en 1950, con el estreno de *La cantante calva* sino treinta años antes, en una URSS exenta de stalinismo. En “Glorias”, crónica dedicada a Raymond Roussel, Gelman se detiene a describir el modo compositivo del escritor, la dislocación de las frases mediante asociaciones sonoras y sostiene: “Roussel fue uno de los padres del surrealismo y anticipó el nouveau roman” (Gelman, 2005: 186). No es intención de este trabajo analizar pormenorizadamente el alcance político y crítico de estos reposicionamientos sino sólo señalarlos como uno de los modos en los que Gelman se autotitula como crítico de arte. Se intentará desarrollar este punto de su escritura en investigaciones posteriores.

También en “Transformaciones” pueden encontrarse rastros de la figura del propio Gelman. La crónica habla de Arthur Miller, un autor de teatro cuya postura ética Gelman va puntualizando. Miller se negó siempre a delatar a sus colegas comunistas en el escenario norteamericano maccartista y escribió una serie de ensayos, reunidos en el volumen titulado *Echoes down the corridor*, que el cronista describe de la siguiente manera: “Sus ensayos son implacables con la realidad política y los políticos de EE.UU., también con él mismo. Explica su sentido de la responsabilidad social como una urgencia espiritual nacida de la necesidad de mantener un comportamiento justo para restaurar la dignidad de su padre, arruinado por el crack de los ‘30” (Gelman, 2005: 237). Al igual que Gelman, Miller se opone a la ceguera de los izquierdistas, que no saben reconocer la represión cometida tanto por los totalitarismos de derecha como de izquierda. Concluye Gelman que “estos ensayos trazan su biografía intelectual” (237), señalamiento que puede aplicarse para las notas escritas por el propio autor. El final de la crónica permite atisbar otras afinidades entre ellos:

La otra (biografía de Miller), la real, está en su teatro, su narrativa y sus ensayos, en los que el espesor de lo vivido y el juego de la memoria de lo vivido ofrecen mucho más que la linealidad cronológica de los hechos: experiencias personales alejadas en el tiempo se juntan o chocan en nuevas circunstancias, como si éstas arrojaran una luz perfeccionadora del recuerdo, enriqueciéndolo con otras significaciones (Gelman, 2005: 237).

Escritura ensayística, escritura literaria: ambos escritores parecen haber transitado las distintas formas de la palabra y practicado, a su vez, modos afines de entrelazar ética y poética de la escritura. La voluntad de “restauración” que Gelman advirtiera en los ensayos de Miller puede leerse en sus crónicas como un esfuerzo constante que intenta devolver la “dignidad” perdida a partir de la última dictadura militar argentina y vuelta a perder en el escenario del neoliberalismo de los noventa.<sup>13</sup> El desatino a la linealidad cronológica ensayada por Miller en su obra ficcional es una de las marcas recurrentes en la poesía y la prensa periodística de Gelman, cuyo modo de reescribir la historia del arte atiende, como ya se dijo, a los anacronismos, las afinidades inesperadas, las iluminaciones.

---

<sup>13</sup> Este tema también fue abordado en la ponencia “Las crónicas de Juan Gelman: Una lectura anacrónica de la historia” ya citada anteriormente. La nueva coyuntura histórica en la que se ubican las crónicas de *Miradas*, escritas entre fines de los noventa y principios del 2000 exigiría una reconsideración más pormenorizada del funcionamiento de estas operaciones ensayadas por Gelman. Se intentará continuar con estas reflexiones en trabajos posteriores, a partir de la ampliación del corpus estudiado.

En *El mundo, el texto y el crítico*, Edward Said aborda la “conciencia crítica” en un contexto que tiende a la hiperespecialización de las tareas intelectuales y un alejamiento de lo que él denomina la “mundaneidad”. Según él, el ensayo es la forma en la que mejor se expresa la conciencia crítica y explica al respecto:

En un ensayo la forma cumple la función que en la poesía cumplen las imágenes: la forma es la realidad del ensayo, y la forma confiere al ensayista una voz con la que plantear preguntas de la vida, aun cuando esa forma deba servirse siempre del arte –un libro, un cuadro, una pieza musical- en lo que parece ser el tema puramente ocasional de sus investigaciones. (...) Lo que el ensayo hace es *empezar* a crear los valores mediante los cuales se juzga el arte” (Said, 2004: 76).

Para Said, el crítico debería poseer una sensibilidad afín a la del artista, una actitud “imaginativa” en el sentido de la *inventio*, “lo cual significa descubrir y exponer cosas que de otro modo quedarían ocultas tras la piedad, la inconsciencia o la rutina” (77). Sería posible pensar, entonces, que las crónicas de Juan Gelman cumplen con algunas de las labores que Said le asigna a la “conciencia crítica”: las notas del autor en las que éste adopta la figura del crítico de arte funcionan como espacios en los que la reseña de la vida y obra de un artista, la ékfrasis de una pintura o el comentario de una obra de teatro son la ocasión para que el cronista habilite preguntas esenciales sobre la existencia, sobre el valor del arte y sobre su relación con la realidad, y además, se configuran como el espacio, como explica Said, en el que se “empiezan” a crear los valores mediante los cuales se juzga el arte, tanto el practicado por los artistas reseñados cuanto el suyo propio.

### **El ejercicio de mirar mundos**

Para finalizar, se tomará una de las crónicas de Gelman para observar algunas de las características de la “crítica de arte” esbozadas anteriormente. En “Mundos”, el cronista se dedica a presentar al pintor holandés Jan Vermeer. En primer lugar, como se observó al comienzo del trabajo, establece relaciones entre distintas disciplinas artísticas, en este caso, la literatura y la pintura, y comienza hablando de la obra *Vista de Delft*, uno de los paisajes pintados por Vermeer, porque Proust lo tomó para su novela *En búsqueda del tiempo perdido*. El escritor-periodista habla el cuadro a partir de las palabras de uno de los personajes de la novela: “un mundo diferente, fundado en la bondad, en los escrúpulos, en

el sacrificio, un mundo completamente distinto de éste” (Gelman, 2005: 52) y, afín a la sensibilidad de este comentario señala la siguiente paradoja: a pesar del realismo con el que el pintor representó los objetos y la figuras trasladados a la tela, de ella emana un misterio que no puede reducirse. Gelman pone de manifiesto, en esta breve escena de “lectura” reseñada, lo que Giordano entiende como uno de los modos borgeanos de ensayar la crítica: escribir desde la posición de un lector capaz de conmoverse por el misterio: “Y la fuerza que este asombro ejerce en su escritura crítica es siempre mayor que la de los juicios fundados en algún criterio de valor establecido, incluso de los establecidos por él” (Giordano, 2005: 16). La tensión o el vaivén mencionado anteriormente entre el “escritor” y el “intelectual” vuelve a operar y Gelman “estabiliza” su crónica al reconstruir la biografía del artista e intercalar, mientras tanto, comentarios críticos sobre la relación actual entre los artistas y el mercado, cuando, en un gesto de ironía característico, asegura que muchos preferirían, en la actualidad, ejercer el trueque como lo hacía Vermeer.

Así como los óleos de Chagall, también las obras de Vermeer sufrieron el olvido y el silencio: “Esa obra se dispersó y sumió en 200 años de oscuridad. Vermeer no tuvo en vida más que el reconocimiento de una élite. Se lo consideraba un artista experimental y su prestigio era escaso” (Gelman, 2005: 53). Como en muchas otras de sus notas, Gelman privilegia las obras “olvidadas” o no debidamente reconocidas e intenta “restaurar”, a partir de su interpretación crítica, la visibilidad que durante tanto tiempo les fue negada. El reiterado gesto de vincular disciplinas y corregir interpretaciones se repite una vez más: el cronista alude también a la fotografía para entender, anacrónicamente (porque Vermeer es un pintor del siglo XVII y la fotografía, dos siglos posterior) los modos compositivos del pintor, y discute, de esta manera, con la crítica tradicional:

No es casual que el redescubrimiento del maestro holandés, a fines del siglo XIX, coincidiera con el desarrollo de la fotografía. Vermeer trabajaba en su estudio convertido en cámara oscura y pasaba al lienzo mesas, libros, sillas y demás objetos observados a través de la pantalla de un vidrio esmerilado. Es un método que no pocos críticos de arte prefieren mencionar cuando analizan la obra de Vermeer, quizá temerosos de degradar su rango de gran pintor sin trabas (Gelman, 2005: 53).

Al promediar la nota y luego de mencionar varios títulos de cuadros en los que aparecen figuras femeninas, Gelman señala: “insisten en un universo femenino visto con extrema delicadeza y una óptica despojada de cualquier voluntad de mera descripción” (Gelman, 2005: 54). Como se vio, no duda en reincorporar el “valor” en sus interpretaciones críticas

y mientras lo hace sienta las bases de su propia “ética-poética” de la escritura, que privilegia, antes de “la mera descripción”, el misterio y la delicadeza de las figuras.

### Consideraciones finales

A lo largo del trabajo intentó mostrarse cómo Gelman, desde el espacio de la crónica, se *autofigura* como un crítico de arte a partir de dos movimientos fundamentales, el primero, como se vio, se desarrolla por lo general a través del debate y la confrontación a viva voz con otros críticos e historiadores de arte, contra los cuales Gelman va sentando las bases de su propio proyecto interpretativo. Se trata de una *autofiguración* que se traza a *contrapelo* de la crítica academicista o profesional, y que exalta, ante su “miopía” neutra e hiperespecializada, la mirada subjetiva del crítico, a la vez *intelectual* y *escritor*. A partir entonces de esa posición, la de un *escritor* que se convierte en un fino lector de obras literarias y en espectador lúcido de obras plásticas y teatrales, Gelman traza una especial cartografía de experiencias estéticas e incorpora en su crítica disquisiciones en torno al *valor* de las obras, que como se vio, había quedado relegado en la escritura profesional. Por otro lado, el segundo de esos movimientos de *autofiguración*, velado y oblicuo, ya no se construye *en contra* de otros, sino, por el contrario, a partir de afinidades, -estéticas, ideológicas- entre el escritor y otra serie de artistas. A través de la reseña –encomiosa- que el cronista hace sobre el modo de proceder de estos escritores, pintores, cineastas y dramaturgos, se van revelando, de modo fragmentario, los elementos que informan lo que aquí se denominó la “ética-poética” de la escritura ensayística/crítica de Gelman, interesada en restaurar, no solo la visibilidad de obras y autores olvidados, sino también los lazos profundos de la cultura y la historia que la modernidad, denostada por el autor en muchas de sus crónicas, ha invisibilizado o disuelto.

### Bibliografía

- Barthes, Roland, (2003), “¿Qué es la crítica?”. *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Seix Barral, pp. 345-352.
- Bernabé, Mónica, (2006), “Prólogo” en María Sonia Cristoff (comp.) *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana*, -1ª ed.-Rosario: Beatriz Viterbo Editora; Buenos Aires: Fundación Typa, pp. 7-25.
- Bloom, Harold, (2009), *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, Madrid: Editorial Trotta.
- Gelman, Juan, (2005). *Miradas*, Buenos Aires: Seix Barral.

- , (1997), “Críticos (I), “Críticos (II)”, *Prosa de prensa. Documentos*, Buenos Aires: Grupo editorial Zeta.
- Giordano, Alberto, (2005), *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Nancy, Jean Luc, (2008), *Las Musas*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Pastormerlo, Sergio, (2007), *Borges crítico*, Buenos Aires: FCE.
- Piglia, Ricardo, (2006), “Borges como crítico”. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama, pp. 149-170.
- Saer, Juan José, (2004), “Pensamientos de un profano en pintura”, *Cuentos completos*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Said, Edward, (2004), *El mundo, el texto y el crítico*, Buenos Aires: Debate.
- Usubiaga, Viviana, (2012), *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*, Buenos Aires: Edhasa.