Crux Desperationis 1 - first semester 2011

director Riccardo Boglione
editorial staff RB, Georgina Torello

journal header Paolo Argeri
journal design Massimo Alacca

All fight images are taken from Joseph Jean Renaud, La Defense Dans La Rue, Editions Lafitte, Paris 1912. A suggestion: choon them as one of the fighter is Metaphor, the other Metonimy.

cc by-nc-nd

gegen, Montevideo 2011
gegen.mvd@gmail.com
Colours

1.

2.
Aztec Gold Burnished Brown Cerulean Frost Cinnamon Satin Copper Penny Cosmic Cobalt Glossy Grape Granite Gray Green Sheen Lilac Luster Misty Moss Mystic Maroon Pearly Purple Pewter Blue Polished Pine Quick Silver Rose Dust Rusty Red Shadow Blue Shiny Shamrock Steel Teal Sugar Plum Twilight Lavender Wintergreen Dream

3.
Baby Power Banana Blueberry Bubble Gum Cedar Chest Cherry Chocolate Coconut Daffodil Dirt Eucalyptus Fresh Air Grape Jelly Bean Leather Jacket Lollipop Lilac Lime Lumber New Car Orange Peach Pine Rose Shampoo Smoke Soap Strawberry Tulip

4.
Amethyst Citrine Emerald Jade Jasper Lapis Lazuli Malachite Moonstone Onyx Peridot Pink Pearl Rose Quartz Ruby Sapphire Smokey Topaz Tiger’s Eye

5.
Blue to magenta green to violet orange to black pink red to blue yellow to green

6.
Baby’s Blanket Blazing Bonfire Cool and Crazy Lemon Lime Zing Magenta Mix-up Mixed Veggies Off-Road Peaches ‘n’ Cream Rainforest Shrimp Cocktail Southwest Star Spangles Banner Stonewashed Surf’s Up Twister Warm and Fuzzy

7.
Aqua Pearl Black Coral Pearl Caribbean Pearl Cultured Pearl Key Lime Pearl Mandarin Pearl Midnight Pearl Mystic Pearl Ocean Blue Pearl Ocean Green Pearl Orchid Pearl Rose Pearl Salmon Pearl Sunny Pearl Sunset Pearl Turquoise Pearl

8.

9.
Alien Armpit Big Foot Feet Booger Buster Dingy Dungeon Gargoyle Gas Giant’s Club Magic Potion Mummy’s Tomb Ogre Odor Pixie Powder Princess Perfume Sasquatch Socks Sea Serpent Smashed Pumpkin Sunburnt Cyclops Winter Wizard

10.

11.
Amazon Rainforest Caribbean Current Florida Sunrise Grand Canyon Maui Sunset Milky Way Sahara Desert Yosemite Campfire

12.
Ultra Yellow Ultra Blue Cranberry Indian Red Chartreuse Prussian Blue Ultra Orange Flesh Brink Pink Torch Red Ultra Green Ultra Pink Ultra Red

DEREK BEAULIEU
ROB’S WORD SHOP
robswordshop.blogspot.com

308 Bowery (Storefront)
between Bleecker St. & E. Houston
Shop Hours: Tuesday-Thursday 11AM-2PM

GIFT CERTIFICATE FOR $1

Roseanne Cash

GIFT CERTIFICATE FOR $1

Michael Rips
EL DEL OFRECE POR

: 5 MILLONES DE DÓLARES,

EUROS O MONEDAS DE OTROS PAÍSES. POR

APOSTADO EL O EL

: 5 MILLONES DE DÓLARES,

EUROS O MONEDAS DE OTROS PAÍSES. POR

ALIAS EL : 500 MIL

DÓLARES. PAGAMOS CUALQUIER INFORME QUE

NOS LLEVE A SU CAPTURA. USTEDES SABEN CÓMO

LOCALIZARNOS. SOMOS DE PALABRA.

A LA COMUNIDAD:

LA GUERRA NO ES CONTRA EL , ES CONTRA

EL COBARDE, ASESINO Y SECUESTRADOR

Y TODA SU GENTE. HAN

ABUSADO DEL PODER QUE SE LES DIO. CON GENTE

INOCENTE. PERO SE ACABÓ TU INCÓGNITA. PERRO.

AHORA TODOS TE CONOCÉMOS.

(ASÍ TE VAMOS A DEJAR)

ROMÁN LUJÁN
Romanzo mentale

Fin da ragazzo ho sempre sentito di aver dentro me un grande romanzo, una pietra miliare della letteratura che sarei stato in grado facilmente di scrivere. Negli anni, ho spesso provato a comporre mentalmente dei frammenti e anche pagine intere, ma non ho mai cercato di fissarle su carta. Nella mia lunga carriera di critico musicale ho pubblicato migliaia di cartelle, quindi avrei potuto benissimo cimentarmi nell’impresa. Ma ho sempre ritenuto che su questo pianeta vengano già stampate molte più storie del necessario. Non volevo entrare nella competizione letteraria e ciò è ancor più vero oggi, in un’epoca in cui chiunque può pubblicare un facsimile digitale di libro e pressarlo impunemente sul resto dell’umanità. Suppongo si tratti di un atteggiamento alquanto snob da parte mia, proprio come il fatto di non aver mai accondisceso ad usare il telefono cellulare. Non ho intenzione di condividere il mio capolavoro mentale (c’è nessuno qui con poteri telepatici?) semplicemente perché ciò lo renderebbe tanto mondano, deprezzato e chiacchierabile. Di che parla il romanzo? Non rivelero neppure il più piccolo indizio circa la trama o anche solo il genere. Non ho intenzione di vuotare il sacco, dopo quasi mezzo secolo di scrupolosa elaborazione interiore. Ma il lavoro ha fatto progressi enormi, in verità ho già venduto mentalmente da alcuni anni i diritti cinematografici. Ho perfino scritto una sceneggiatura, disegnato lo storyboard, selezionato i brani per la colonna sonora. Ho letto compiaciuto le mie recensioni e ho goduto un sacco alla prima mondiale sullo schermo del mio cervello. Ho perfino sperimentato quell’istante da pelle d’oca quando ti rendi conto d’aver creato qualcosa di così compiutamente sublime, da poter essere pervenuto solo direttamente da una fonte superiore: chi mi sta leggendo dietro gli occhi?

Mental Novel

Since I was a kid I always felt I had a book in me, a great milestone novel I could easily write. Through the years, I often rehearsed bits and pages in my mind, but I never attempted to put it on paper. In my long career as a music journalist I must have published thousands of pages, so I could have as well given it a try. But I always thought that there is way too much fiction already being published on this planet. I did not want to join the literary race, and this is particularly true today, when anyone can print a cheap digital facsimile of a book and push it scot-free on the rest of mankind. I guess it’s a rather snobbish attitude from my part, just like the fact that I never acquiesced to use a cell phone. I’m not going to share my mental masterpiece (telepathic powers anyone?) simply because this would make it so debased, chatterable and mundane. What’s the novel about? I’m not telling you, not the slightest clue on the plot or even the genre. I’m not going to spill the beans after almost five decades of cunning inner editing. But the work has progressed enormously, actually I mentally sold the rights for a movie adaptation several years ago. I even wrote the screenplay, I drew the storyboard, I selected the songs for the soundtrack. I enjoyed reading my own reviews and I had a lot of fun watching the world premiere on the back of my mind. I even experienced that goose-pimples moment when you realise that you have created something so utterly sublime, it could have come only directly from a higher source: who’s reading behind my eyes?

VITTORIE BARONI
Bordercrossing or what is a U.S. Visa?

A citizen of a foreign country who seeks to enter the United States (U.S.) generally must first obtain a U.S. visa, which is placed in the traveler’s passport, a travel document issued by the traveler’s country of citizenship. Certain international travelers may be eligible to travel to the U.S. without a visa if they meet the requirements for visa-free travel. The Visa section of this website is all about U.S. visas for foreign citizens to travel to the U.S. (Note: U.S. citizens don’t need a U.S. visa for travel, but when planning travel abroad may need a visa issued by the embassy of the country they wish to visit.)

In this situation, when planning travel abroad, learn about visa requirements by contra secuestradores el cual es firmado por La Línea, grupo del cártel de los Carrillo Fuentes", añadió un vocero de la Subprocuraduría.

Un doble homicidio ocurrió asimismo en un restaurante de Ciudad Juárez, en el Customs and Border Protection (CBP) inspector to enter the U.S. While having a que dos hombres que se encontraban dentro del local fueron acribillados este visa does not guarantee entry to the U.S, it does indicate a consular officer at a miércoles, informó la Suprocuraduría. En otro episodio de violencia, una mujer fue a U.S Embassy or Consulate abroad has determined you are eligible to seek entry baleada en plena calle una vez más de Ciudad Juárez, la localidad más violenta for that specific purpose. DHS/CBP inspectors, guardians of the nation’s borders, de México y donde otros nueve hombres fueron ejecutados en distintos hechos, are responsible for admission of travelers to the U.S., for a specified status and añadió la Suprocuraduría. period of time. DHS also has responsibility for immigration matters while you are El gobierno mexicano desplegó desde diciembre de 2006 unos 36,000 militares a present in the U.S. lo largo de su territorio para combatir a los cárteles. The type of visa you must obtain is defined by U.S. immigration law, and relates to Unas 28,600 personas han sido asesinadas desde enero de 2006 por la cruenta the purpose of your travel. There are two main categories of U.S. visas: guerra entre las organizaciones delictivas.
metonomatosis
HERBARIO POÉTICO

ROSA DICHOSA (RAINER MARIA RILKE)
FLOR AZUL (NOVALIS)
FLOR DE MAYO (AMADO NERVO)
GIRASOL MARCHITO (ALLEN GINSBERG)
FLOR DEL ARTICO (EMILY DICKINSON)
ROSA BLANCA (JOSE MARTI)
ROSA ROSA (GERTRUDE STEIN)
FLORES DEL MAL (CHARLES BAUDELAIRE)
ROSA PRESUMIDA (SIR JUANA INES DE LA CRUZ)
FLOR SECRETA (WILLIAM BUTLER YEATS)
FLOR DE PIEL (MARIO BENEDETTI)
VIOLETA ENAMORADA (TIRSO DE MOLINA)
MUERTE ROSA (ANDRE BRETON)
ETERNOS CRISANTEMOS TRAS EL CHUBASCO (MATSUO BASHO)
MARGARITA BONITA (RUBEN DARIO)

BÉLEN GACHE
Conceptual Fictions (1000 words)

The radical idea developed by Conceptual Art in the 1970s was that statements alone could suggest experiences in the tradition of visual art. It grew out of esthetic minimalism's hypothesis that more could be experienced with less, much less. Both conceptual art and esthetic minimalism depend upon contextual framing initially realized with giving to radical new work the honorific epithet Art or placing it in an art context. (For an historic precedent, consider how Marcel Duchamp's urinal, which, purchased in a supply store, gained esthetic value from inclusion in a prominent art exhibition.)

Though most conceptual artists use words, sometimes concretely (Robert Barry), other times obscurely (Lawrence Weiner), their wordworks had little influence upon people who began as writers, except perhaps myself, who fortunately moved to SoHo in 1974.

If we agree that a Conceptual Fiction would suggest with words alone a story that need not be written, or more story than is written, then I’ve been producing such literature since around that time, initially with Openings & Closings (1974), a book of single sentences meant to be, alternately, either the openings or the closings of otherwise non-existent fictions.

I’d also developed the idea of Constructivist Fiction, which consisted of symmetrical line-drawing whose squares changed incrementally over a sequence of pages to suggest a narrative before concluding. The narrative experience comes from the reader’s turning the page. In this context, I published limited editions of Tabula Rasa: Stories and Inexistences: A Novel (both 1978), one eight inches square, the latter four inches square. Each had a printed cover, a title page, and then a page with contextual information. All the remaining pages in both books were pristine white, the framing suggesting conceptually that they represented a narrative.

By the late 1970s I extended the concept of Conceptual Prose to Epiphanies, whose sentences were meant to be the coalescing moments—Epiphanies in the James Joycean sense—of otherwise nonexistent stories, suggesting through only a short text degrees of additional fiction that might have followed and might have come before. All these texts of mine depend upon strategic framing established with such indisputably literary titles as Fiction, Stories, Novels, Epiphanies. (A sentence published under one or another of those rubrics differs from the same sentence appearing without such a frame.)

Four decades ago, I called this work Inferential Art because so much of the meaning had to be inferred from resonant framing. The epitome in my mind was John Cage’s so-called silent piece, 4’33” (1952), where the audience was invited to infer from a situation where music was expected, a great pianist at a keyboard, that the “music” consisted of the sounds incidentally heard with the announced time-frame. Embedded in the initial perception of nothing could be significant meaning. (My own In Memory of John Cage (2009) is a thick piece of glass, 13” square, mounted frameless on a pedestal, the inferred theme being that the Art consists of whatever can be seen through this glass.)

What I called Sketchy Stories, collected in Furtherest Fictions (2006), broached the idea of suggesting a narrative with only a few discrete words, nonsyntactically connected, followed by a period, the closing punctuation mark (which the British call “a full stop”) defining the fragments as fictions.

A more monumental Conceptual Novel would suggest the fullness of an extended narrative within a few sentences:

Here begins the novel.

This point occurs just after the beginning of the narrative.

Here a second character is introduced.

The third chapter starts now.

Perhaps this section should have been removed.

This chapter is a flashback.

Here the author lost track of his narrative (accounting for why a reader’s attention wanders).

This must be the middle of the novel.

Nowhere else except here can be the climax.

The action, previously set in the past, now shifts into the present.

The last third of the book begins when the protagonist dies.

Either the author or the publisher made a strategic mistake.

Events within the story suggest continuance into the future.

This novel ends suddenly.

I also wrote single-sentence Complete Stories, which should suggest nothing beyond themselves, and then Micro Stories, which, since they were meant to conclude in three words or less, are really closer to Minimal Art, strictly defined, than Conceptual Art. In a limited edition, the latter are set one to a page in tiny type (for over 900 pages), the minimal visual fields likewise resembling those explored by minimal painters.

I later wrote a manuscript of just Openings based upon the same principle of suggesting something greater than or beyond what I wrote. Now that I more firmly understand Conceptual Fictions as an idea I’ve inadvertently developed for decades, I’ve recently been writing stories of three words or less that I call Synopses, By suggesting within a few words larger stories, depending often on gerunds, these represent the latest examples of my Conceptual Fiction.

Some of them appear in the next page:
Since no one else has followed me into this esthetic territory, I continue mining alone.
Shoes

When the American poet Kenneth Goldsmith came over to talk to my students in 2001, I took a shine to his shoes (Camper 16937-004 EUR44 USA 16937MPM Black 44 XX CAT.35). I then found a pair in Paris and then another pair in Leeds and finally the fashionable clogs arrived in York. In total, I have worn what came to be known in our house as 'Kenny's shoes' for the last nine years. Once when I stayed with Kenny, Cheryl and Finnegan in New York, sleeping on Cheryl's studio floor, Kenny walked through the room and said: "Hey, aren't those my shoes?" and I just nonchalantly replied, "No, those are mine." Recently, I came across this short piece of text in my Samuel Beckett biography: "When Beckett and Joyce were alone together, however, mutual silences were often one of their principal methods of communication - silences, as Beckett put it, 'directed towards each other'. Joyce usually sat in the attitude familiar from photographs, legs crossed, the toe of the crossed-over foot pointing downwards in its tight, patent leather shoe, or twined round the calf of the other leg. Beckett adopted a similar posture, the faithfulness and humility of the imitation being emphasized by the fact that he had also begun to wear similar footwear even though such natty shoes did not suit his feet and he suffered accordingly." Apparently, it is not uncommon to wear the same shoes as your literary heroes.

SIMON MORRIS
Détournement des sources

Madame Bovari, c'est moi

Bovari Véra
5 r Campanie 57310 GUENANGE
03 XX 50 XX 07

Madame Bovari, c'est moi

Bovari Christine
résid Madinina 26 r Frédéric Passy 06000 NICE
04 XX 55 XX 73

Madame Bovari, c'est moi

Bovari Mireille
28 r Louis Blanc 06400 CANNES
04 XX 38 XX 97

Madame Bovari, c'est moi

Bovari Mireille
20 r Marne 06400 CANNES
04 XX 99 XX 81

Madame Bovari, c'est moi

Bovari Auguste
Villa la Tarentelle 9 chem Cimetiére de l'Est 06300 NICE
04 XX 54 XX 53

Madame Bovari, c'est moi

Bovari Andrée
chem Touars 83440 MONTAURoux
04 XX 76 XX 46

Madame Bovari, c'est moi

Bovari Carlo Francis
1 pl Erables 57970 STUCKANGE
03 XX 50 XX 71

Madame Bovari, c'est moi

Bovari Charles
Bat A3 22 bd Tzaréwitch 22 BOULEVARD TZAREWITCH 06000 NICE
04 XX 92 XX 77

INGLE GRAO
CLAUDE CLOSKY

Alphabet tail
Percy Bysshe Shelley, January 1810

Here1 I sit with4 my5 paper6, my7 pen8 and10 my11 ink12,13 First14 of15 this16 thing17,18 and19 that20 thing21,22 and1 I other24 thing25 think26,27 Then28 my29 thoughts30 come31 so32 pell-mell33 all34 into35 my36 mind37,38 That39 the40 sense41 or42 the43 subject44 I5 never56 can57 find58,59 This60 word61 is62 wrong63 placed64,65 —56 no57 regard58 to69 the60 sense61,62 The63 present64 and65 future66,67 instead of68 past69 tense70,71 Then72 my74 grammar75 I76 want77,78 O79 dear80 dear81 what82 a83 bore84,85

1 Valentine Ackland, Communist Poet, 1935
2 William Collins, Ode on the Poetical Character
3 Walt Whitman, I Sit And Look Out
4 John Milton, L’Allegro
5 Ralph Waldo Emerson, Monadnock
6 Dylan Thomas, The Hand That Signed the Paper
7 Thomas Campion, My Sweetest Lesbia
8 Henry Vaughan, Regeneration
9 Rita Dove, David Walker (1785-1830)
10 Herman Melville, In the Trench
11 John Wilmot, Second Earl of Rochester, The Disabled Debauchee
12 Abraham Cowley, The Mistress (5, Written in Juice of Lemmon)
13 Jonathan Swift, Verses on the Death of Dr. Swift
14 Elisabeth Bishop, First Dead In Nova Scotia
15 Diane Wokoski, I Have Had to Learn to Live with My Face
16 Gerard Manley Hopkins, Andromeda
17 Wallace Stevens, Not Ideas About the Thing But the Thing Itself
18 Edward Lear, The Owl and the Pussycat (1)
19 Lawrence Ferlinghetti, Picture of the Gone World (6)
20 Baron Alfred Tennyson, The Lady of Shalott
21 Elizabeth Barrett Browning, The Best Thing in the World
22 Anne Finch, Countess of Winchilsea, The Spleen: A Pindaric Poem
23 Diane Di Prima, More or Less Love Poems
24 William Bingham Tappan, Look at Thoother Side
25 Emily Dickinson, Love - Is That Later Thing than Death
26 Stephen Crane, Think As I Think
27 George Barker, Leaning in the Evenings
28 Luis Zukofsky, A - 12
29 George Meredith, Internal Harmony
30 Robert Browning, Home Thoughts, From Abroad
31 George Eliot, Sweet Evenings Come and Go, Love
32 Jerome Rothenberg, Seeding (4)
33 Samuel Butler, Hudibras (Part I, Canto 2)
34 Christina Rossetti, “I Gave a Sweet Smell”
35 Kenneth Rexroth, New Objectives, New Cadres
36 Charles Bernstein, My/My/My
37 edward estlin cummings, my mind is
38 Oscar Wilde, The Ballad of Reading Gaol
39 Hilda Doolittle, Heat
40 Edith Sitwell, Sir Beelzebub
41 Alexander Pope, Sound and Sense
42 Kingsley Amis, Against Romanticism
43 Ted Hughes, Relic
44 Frank O’Hara, To Hell With It
45 Amiri Baraka, Preface to a Twenty Volume Suicide Note
46 David Herbert Richards Lawrence, A Passing-Bell
47 Robert Creeley, “To think…”
El lenguaje hoy se volvió un espacio provisional, temporal y desarraigado, mero material que puede ser recogido, reformado, acumulado y moldeado en cualquier forma sea necesario, sólo para ser descartado con igual velocidad. Como las palabras hoy son baratas y producidas infinitamente, son detritos que significan poco y valen menos. La desorientación obtenida a través de reenvíos, clonaciones y spam es la norma. Cualquier noción de auténtico y original es imposible de rastrear. Los teóricos franceses que anticiparon la desestabilización del lenguaje no hubieran podido prever en qué medida estas palabras se niegan a estar paradas; la impaciencia es lo único que conocen. Las palabras hoy son burbujas, cuerpos mutantes, significantes vacíos que flotan sobre la invisibilidad del network, ese gran nivelador del lenguaje, del que nosotros chupamos voraz y indiscriminadamente, llenando discos duros que luego reemplazamos para comprar otros, más capaces y económicos.

El texto digital es el doble de la imprenta, el fantasma en la máquina. El fantasma se volvió más útil que lo real; si no lo podemos descargar, no existe. Las palabras son aditivos, se amontonan sin fin, devienen indiferenciadas, rotas ahora en mil pedazos, las palabras se reforman más tarde en constelaciones lingüísticas, sólo para ser desmoronadas cada vez más. Esa tormenta de palabras induce a una amnesia; estas no son palabras para recordar. La parálisis es el nuevo movimiento. Una condición simultánea de obsoletencia y presencia ubicua, dinámica, aunque estable. Un eco: reciclablable, reutilizable, reclamable. El lenguaje provisional se niega a estar parado, para regurgitar el lenguaje las 24 horas del día, siete días por semana. La industrialización del lenguaje: como son tan intensamente consumidas, las palabras son producidas fanáticamente y guardadas y almacenadas con fervor. Las palabras nunca duermen; torrentes y spider están haciendo flotar el lenguaje las 24 horas del día, siete días por semana.

Tanto la tipología como la provisional implican demarcación, la definición de un modelo singular que excluye otras combinaciones. El lenguaje provisional representa una tipología contraria a la cumulativa, menos preocupada por la unión que por la cantidad. El lenguaje drena y es drenado a su vez; la escritura se ha vuelto el espacio del choque, un contenedor de átomos. Existe una manera especial de vagabundear por el web, al mismo tiempo sin y con un fin. Mientras antes la narración prometía llevarle a donde tú querías ir, la tempestad lingüística del web hoy te ofusca y te lleva a un matorral de palabras que te condena a desviaciones inesperadas, dejándote plantado justo cuando estás perdido: una dérive sobrecargada, un flâneur acelerado. El lenguaje ha sido nivelado como mismidad, insipidez. ¿La insipidez puede ser diferenciada? ¿Lo indeterminado puede ser exagerado? ¿A través de la largueza? ¿La amplificación? ¿La variación? ¿La repetición? ¿Cambiaría algo? Las palabras existen para el détournement: toma el lenguaje más odioso que puedas encontrar y neutralízalo; toma el más dulce y vuélvelo horrible. Reconstituir, resucitar, reensamblar, reaprender, renovar, refundir, recuperar, rediseñar, reestablecer, rehacer: los verbos que empiezan con re- producen lenguaje provisional.

Una mitad del mundo contamina para producir, la otra mitad contamina para consumir. La contaminación de todos los autos, los motoos, los camiones, los ómnibus, las fábricas del Tercer Mundo palidece frente al calor generado por el lenguaje digital. Obras enteras de autores adoptan ahora un lenguaje provisional, estableciendo regímenes de desorientación calculada para instigar una política de confusión sistemática.
Babel fue malentendida; el lenguaje no es el problema, simplemente la nueva frontera.

El lenguaje provisional pretende unificar, pero en realidad divide. Crea comunidades no ya de intereses compartidos o de asociaciones libres, sino de situaciones estadísticas y demográficas inevitables, una trama oportunista de intereses personales.

Mata a tus maestros. Una escasez de maestros nunca paró la proliferación de obras maestras. Todo es una obra maestra; nada es una obra maestra. Algo es una obra maestra si yo lo digo. Inevitablemente, la muerte del autor desovó espacios huérfanos; el lenguaje provisional es sin autor, pero sorpresivamente autoritario, ya que viste indiscriminadamente el abrigo que arrebató a cualquiera sea el autor.

La oficina es la próxima frontera de la escritura. Ahora que se puede trabajar en casa, la oficina aspira a lo doméstico. La escritura provisional prevé la oficina como la casa urbana: los escritorios se vuelven esculturas; un universo electrónico de Post-it imbuye la nueva escritura, adoptando la jerga empresarial como su idioma: “memoria de equipo” y “management de información”.

La escritura contemporánea necesita la habilidad de un secretario y la actitud de un pirata: replicar, organizar, copiar, archivar y reimpresionar, junto a una tendencia más clandestina a duplicar, desvalijar, amontonar, intercambiar archivos.

Tuvimos que adquirir todo un nuevo set de capacidades: nos volvimos grandes tipeadores, impecables copia-y-pegadores, ases del escaneo; pensamos que pocas cosas son más satisfactorias que la colación.

No hay museos o librerías en el mundo mejores que una buena papelería cerca de casa, llena de material en bruto para escribir: discos duros enormes, pilas de discos vírgenes, cartuchos de tinta y toners, impresoras con memoria y resmas de papel barato. El escritor ahora es productor, editor y distribuidor. Los parágrafos son simultáneamente pirateados, quemados, copiados, impresos, encuadernados, cancelados y transmitidos. La cueva solitaria del escritor tradicional se ha transformado en un laboratorio alquímico de redes sociales, dedicado a la bruta fisicidad de las transferencias textuales. La sensualidad de copiar gigas de un disco a otro: el zumbido del disco duro, el revoltillo de la materia intelectual manifestado a través de un sonido. La escritura provisional convierte todos los idiomas en lenguaje provisional. La ubicuidad del inglés: ahora que todo el mundo lo habla, nadie recuerda su uso. La bastardización del inglés es nuestro logro más impresionante; le rompimos la columna con la ignorancia, el acento, el slang, la jerga, el turismo y la multifuncionalidad. Podemos hacerle decir todo lo que queremos, como fuera un marioneta parlante.

Los reflejos narrativos que nos permitieron desde el principio de los tiempos unir los puntos, ahora se nos vienen encima. No podemos no notar que no hay secuencia demasiado absurda, trivial, sin sentido, insultante que no podamos registrar, dándole sentido y sensatez, leyendo intenciones hasta en las palabras más atomizadas. El modernismo nos mostró que no podemos dejar de buscar sentidos en cualquier insensatez proferida. Se perdió el único discurso legítimo; solíamos renovar lo que estaba agotado, ahora intentamos resucitar lo que se fue.
2011. Serigrafía sobre papel kraft. 
Políptico. Medidas variables.

* En 1939 Juan Carlos Onetti publicaba El pozo, un libro fundacional que marcaría un antes y un después en la literatura uruguaya. En la portada —impresa a dos tintas sobre papel de envolver fideos— aparecía un dibujo realizado por el impresor Casto Canel, pero firmado por Pablo Picasso.

In 1939 Juan Carlos Onetti published The Pit, a seminal book that became a milestone in Uruguayan literature. On the cover —a two-color print on brown paper wrapping— was a drawing by the printer Casto Canel, but signed by Pablo Picasso.

PABLO URIBE
Mutevoli modalità dell’inudibile…

1. In *Humoreske* op. 20 per pianoforte, Schumann, a un certo punto, chiede al pianista di “suonare” una melodia con l’immaginazione, mentre le mani sono frettolosamente (“Hastig”) impegnate sulla tastiera. In mezzo ai due pentagrammi consueti, quello per la mano destra e quello per la mano sinistra, infatti, all’improvviso ne spunta un terzo, su cui è scritta una melodia indicata come *Innere Stimme* (voce interna, interiore). Una melodia che non percepirebbe nessuno, se non l’esecutore dentro la propria testa. Come ha dimostrato Charles Rosen in *The Romantic Generation*, ciò che si sprigiona dalla coda del pianoforte, per ventiquattro battute, non è che “l’eco” del mormorio intimo che non udiamo, il fantasma pianistico di un canto che rimane serrato dentro la bocca silenziosa del concertista. Schumann è il primo compositore della storia che presenta al pubblico una musica che il pubblico non può sentire, che può sentire solo colui che è seduto allo strumento. Mentre agli altri, a chi si è raccolto intorno al piano proprio per ascoltare una musica *definita*, non resta che accontentarsi di una musica ombra incerta, instabile, confusa di se stessa. Non ancora baudelaireiano, lo Schumann di *Humoreske* non vede nel suo esecutore un suo “semblable” e un suo “frère”; si sente ancora un albatros non catturato da “les hommes d’équipage” «pour s’amuser», un poeta ancora aureolato da un’aureola tanto più sublime quanto più è avvolta da un esclusivo, individualistico silenzio.

2. Nel terzo dei *Fünf Pittoresken* per pianoforte, Erwin Schulhoff si spinge oltre. È da poco finita la Prima Guerra Mondiale, d’altronde, e l’idealismo romantico di Schumann, se vuole sopravvivere al crollo catastrofico dell’Ottocento, non può che rovesciarsi in ghigno dadaista. Schulhoff, in una sola paginetta, stravolge tutti gli ordini costituiti del pentagramma pianistico: il tempo (“Zeitmaß”) non è un “Allegro”, un “Adagio”, un “Andante”, ecc.: è un tempo in cui il tempo è finito – è un tempo eterno (“zeitlos”). Il metro è un 3/5 della mano destra sovrapposto a un 7/10 della mano sinistra: improbabile. O meglio, umanamente ingestibile. La distribuzione delle chiavi è invertita rispetto alla norma: chiave di basso per la mano destra, chiave di violino per la mano sinistra. Un dispetto maligno: se il brano potesse essere eseguito, il pianista dovrebbe suonarlo, dall’inizio alla fine, con le mani incrociate. Ma il brano non può essere eseguito, non nel vero senso della parola, perché la sua trasgressione più abnorme è l’assenza di una nota qualsiasi: sono presenti esclusivamente le pause. L’indicazione in italiano: “tutto il canzone [sic!] con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!”, che sarebbe perfetta per la lirica Innere Stimme schumanniana, qui suona come l’ultimo sberleffo. Il silenzio dell’esecutore, appena sfiorato, accarezzato da Schumann nel 1839, nei primi del Novecento è afferrato di petto da Schulhoff. E se gli esecutatori di *Humoreske* potevano arrivare, forse, ad intuire vagamente la linea melodica soprassopra grazie ad una raffinata successione di allusioni melodico-armoniche, quelli del terzo pezzo di *Pittoresken* possono, al massimo, contemplare le espressioni di sforzo del pianista concentrato in un solfeggio di pause di una difficoltà talmente vertiginosa, che il brano, di fatto, è il primo vero esempio di *Concept Music*. Questa parodia dell’ormai ingiallito foglio d’album ottocentesco si intitola *In futurum*: vuol dire forse che il «concept» ha un significato utopico? Quando non avremo più bisogno di eseguire, di ascoltare note, la storia, allora, sarà davvero finita, il tempo sarà eterno, e il mondo sarà diventato un pacifico giardino dell’adinsero, non turbato dai suoni; al contrario, è una spinta ad ascoltare ciò che, da questo mondo, raggiunge il loro udito quando la musica è zittita come arte: i colpi di tosse, le risatine di imbarazzo, la caramella scartata, la monetina che rovesciarsi in ghigno dadaista. Schulhoff, in una sola paginetta, stravolge tutti gli ordini costituiti del pentagramma pianistico: il tempo (“Zeitmaß”) non è un “Allegro”, un “Adagio”, un “Andante”, ecc.: è un tempo in cui il tempo è finito – è un tempo eterno (“zeitlos”). Il metro è un 3/5 della mano destra sovrapposto a un 7/10 della mano sinistra: improbabile. O meglio, umanamente ingestibile. La distribuzione delle chiavi è invertita rispetto alla norma: chiave di basso per la mano destra, chiave di violino per la mano sinistra. Un dispetto maligno: se il brano potesse essere eseguito, il pianista dovrebbe suonarlo, dall’inizio alla fine, con le mani incrociate. Ma il brano non può essere eseguito, non nel vero senso della parola, perché la sua trasgressione più abnorme è l’assenza di una nota qualsiasi: sono presenti esclusivamente le pause. L’indicazione in italiano: “tutto il canzone [sic!] con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!”, che sarebbe perfetta per la lirica Innere Stimme schumanniana, qui suona come l’ultimo sberleffo. Il silenzio dell’esecutore, appena sfiorato, accarezzato da Schumann nel 1839, nei primi del Novecento è afferrato di petto da Schulhoff. E se gli esecutatori di *Humoreske* potevano arrivare, forse, ad intuire vagamente la linea melodica soprassopra grazie ad una raffinata successione di allusioni melodico-armoniche, quelli del terzo pezzo di *Pittoresken* possono, al massimo, contemplare le espressioni di sforzo del pianista concentrato in un solfeggio di pause di una difficoltà talmente vertiginosa, che il brano, di fatto, è il primo vero esempio di *Concept Music*. Questa parodia dell’ormai ingiallito foglio d’album ottocentesco si intitola *In futurum*: vuol dire forse che il «concept» ha un significato utopico? Quando non avremo più bisogno di eseguire, di ascoltare note, la storia, allora, sarà davvero finita, il tempo sarà eterno, e il mondo sarà diventato un pacifico giardino dell’edenudniozio...
Música inaudible/inaudita

Mutable modalidades de lo inaudible...

1. En *Humoreske* op. 20 para piano, Schumann en un momento pide al pianista que “toque” una melodía con la imaginación mientras las manos están ocupadas apresuradamente (“Hastig”) con el teclado. En medio de los dos pentagramas usuales, uno para la mano derecha y el otro para la mano izquierda, en efecto, improvisadamente aparece un tercero en el que está escrita una melodía indicada como *Innere Stimme* (voz interna, interior). Que nadie percibe, naturalmente, más que el ejecutor en su cabeza. Como demostró Charles Rosen en *The Romantic Generation*, lo que escuchamos emanar efectivamente de la cola del piano por veinticuatro compases, es el «eco» del murmullo íntimo que no escuchamos, el fantasma pianístico de un canto que queda encerrado para siempre en la boca silenciosa del concertista. Schumann es el primer compositor de la historia en presentar en público una música que nadie, sino aquel que toca el instrumento, puede sentir. Mientras a los demás, a quien fue hasta allí para escuchar una música *definita*, no queda sino conformarse con una música sombra incierta, inestable, confundida de sí. No aún baudelaireiano, el Schumann de *Humoreske* no ve en su oyente su «semblable» y su «frère»: se siente todavía un albatros no capturado por «les hommes d’équipage» «pour s’amuser», un poeta aún aoreolado por una aureola más sublime en cuanto más envuelta en un exclusivo, aristocrático silencio.

2. En el tercero de los *Fünf Pittoresken*, también para piano, Erwin Schulhoff se lanza más allá. Hace poco terminó la Primera Guerra Mundial y el idealismo romántico de Schumann, si quiere sobrevivir a la caída catastrófica del siglo XIX, puede hacerlo sólo volcándose en guinada dadaista. En una sola paginita, Schulhoff concentra todas las posibles alteraciones del orden constituido pentagramático pianístico: el tiempo («Zeitmaß») no es un “Allegro”, un “Adagio”, un “Andante”: es un tiempo donde terminó el tiempo –un tiempo eterno («zeitlos»). El metro es un improbable, o mejor imposible, 3/5 de la mano derecha superpuesto a un 7/10 de la mano izquierda. La distribución de las claves está invertida respecto a la norma: clave de bajo para la mano derecha, clave de violín para la mano izquierda. Una mortificación malvada: si la pieza pudiera ser ejecutada, el pianista debería tocarla con las manos cruzadas de inicio a fin. Pero la pieza no puede ser ejecutada, no en el verdadero sentido de la palabra, porque su transgresión más anómala es la ausencia de toda nota, es la exclusiva, absoluta presencia de pausas. La indicación en italiano: «tutto il canzone [sic!] con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!», perfecta para la *Innere Stimme* schumanniana, aquí resuena como la última muela. El silencio del ejecutor, apenas rozado, acariciado por Schumann en 1839, a inicios del siglo XX es enfrentado por Schulhoff. Y si los oyentes de *Humoreske* podían llegar, quizá, a intuir la melodía negada gracias a una refinada sucesión de alusiones melódico-armónicas, los del tercer segmento de *Pittoresken* pueden, como máximo, contemplar las expresiones de esfuerzo del pianista concentrado en un solfeo de pausas de una dificultad talmente vertiginosa que hace de él una verdadera pieza de Concept Music. Esta parodia de la ya amarillenta página del álbum del siglo XIX se intitula *In futurum*: ¿el «concept» será utópico? Cuando no tengamos más necesidad de ejecutar, de escuchar notas, entonces la historia habrá terminado de verdad, el tiempo será eterno, y el mundo un jardín del edén silencioso...

3. Pensará John Cage, en 1952, sin embargo, en desilusionar a todos sobre la posible valencia utópica del silencio. En la Universidad de Harvard, encerrado en la sala más insonorizada del mundo, Cage se dio cuenta de que, aún allí dentro, continuaba sintiendo los sonidos de su propio cuerpo. Y llegó así a la conclusión de que el silencio absoluto no existe, que es un paraíso negado a los oídos de los hombres. Compuso entonces 4’33”, en que el ejecutor, o los ejecutores, cualquier instrumento sostengan, no pueden emitir sonido por, justamente, 4 minutos y 33 segundos. No están ni siquiera obligados a esforzarse en la escansión mental de pausas rítmicamente intrincadas a la Schulhoff: cronómetro en mano, deben esperar, simplemente, que pasen 4’ y 33”. Pero el Tacet que se les impone desde la partitura no es una nación mientras las manos están ocupadas apresuradamente (“Hastig”) con el teclado. En efecto, improvisadamente aparece un tercero en el que está escrita una melodía indicada como *Innere Stimme* (voz interna, interior). Que nadie percibe, naturalmente, más que el ejecutor en su cabeza.

MASSIMO PASTORELLI
Crux Desperationis