**El arte cinético de Eduardo Vernazza (artista en *mov*imiento y con*mov*edor)**

**Nathalie Roelens**

« La danza […] es, sencillamente, una poesía general de la acción de los seres vivientes» (Paul Valéry, *Filosofía del baile*, 1936)

1. **Introducción**

En su *Laocoonte*[[1]](#footnote-1),Lessing distinguía las artes del tiempo, que –supuestamente- representan la *acción* (la poesía); y las artes del espacio, las cuales privilegian el momento propicio que inmortaliza los cuerpos, definitivamente (la pintura y la escultura). De esa manera, ponía fin a la doctrina de l’*ut pictura poesis*, que se remontaba al *Arte poética,* de Horacio. La modernidad ha revocado de nuevo esta separación de las artes, instaurada por Lessing, para re - introducir el movimiento, el *bougé*, el ritmo dentro de la imagen fija; para implicar el cuerpo dinámico en la acción. Tal es el caso del arte de Eduardo Vernazza (Montevideo, 1910- Montevideo, 1991) quien, por este motivo, pertenece a la modernidad nata. Así, nos proponemos analizar esta cinética (del griego *kinétikos*, movimiento) en sus obras en *mov*imiento*,* con*mov*edoras, que mueven tanto los sentidos cuanto el espíritu.

1. **El dibujo como expresión de la modernidad**

 **Charles Baudelaire define la modernidad a través del arte efímero de Constantin Guys (1802-1892), dibujante de profesión, reportero para el *Ilustrated London News*. Solamente el dibujo, por la rapidez de su trazo, permite expresar: “la belleza particular, la belleza de circunstancia y el rasgo de costumbres”[[2]](#footnote-2). Tal belleza se sitúa, según Baudelaire, lejos de la belleza general, abstracta, académica. Estos tres elementos son aplicables a Vernazza, quien dibuja, también, desde pequeño. Después de haber trabajado en diferentes empleos para mantener a su familia, el periódico *El Día* ofrece al joven Eduardo, de dieciocho años, un encargo de ilustrador de escenas jurídicas para la sección policíaca (contratar a dibujantes salía más barato que emplear a fotógrafos). En esta época, su tío, el artista Marcelino Buscasso, le da clases. Vernazza frecuenta, asimismo, el “Círculo de Bellas Artes” de Montevideo. Rápidamente, el periódico le confía la sección de “Ocio y espectáculos”, suscitando una alianza que dura hasta los años ‘80, cuando el periódico cierra. De ese modo, Eduardo, que había sido elegido cronista - dibujante, refleja, mediante sus apuntes y pinturas, la envergadura de las artes escénicas en Uruguay, incluyendo la “época dorada”: el período que va, de los años treinta a los cincuenta.**

**Al principio de los años cuarenta, le presentan a Daisy Massioti, una bailarina que pone en escena sus propias coreografías, en el teatro Solís. Eduardo saca un croquis titulado: *Bailarina con alas*, que se publica en *El Día*. Se casan en noviembre de 1944. Eduardo le dedica todas sus exposiciones e incorpora su silueta o su rostro a muchos lienzos que representan el ballet. (fig. 1)**

Los ballets son el objeto predilecto de Eduardo Vernazza. Sin embargo, Stéphane Mallarmé, en un pequeño texto titulado “Garabateado en el teatro” (1897), ya había señalado la dificultad de traducir en palabras la danza: “la esporádica belleza general, flor, onda, nube y joya, etc.”[[3]](#footnote-3) Tal dificultad se debe a la fugacidad de sus movimientos, al pasaje rápido de un motivo a otro que, por escrito, quedaría cuajado en alegoría. Traducir esta “forme envolée”[[4]](#footnote-4) en imágenes, es otra manera de hacer un esbozo, labor que incumbe a Vernazza y que requiere la misma proeza de captura de lo viviente.

Paul Valéry, evoca también esta plasticidad óptima, más allá de todo mimetismo, en las metamorfosis de la bailarina:

FEDRO

Sócrates: ¿crees que ella “represente” algo?

SOCRATES

“Nada, querido Fedro. Y, sin embargo, todo, Erixímaco. Tanto el amor como el mar, y la vida misma, y los pensamientos… ¿No sienten, ambos, que la vida es el acto puro de las metamorfósis?

Al igual que Constantin Guys, Eduardo Vernazza realiza esbozos rápidos por las noches – desde la primera fila a la izquierda del teatro, donde se suele sentar –. Y los corrige hasta el alba. De su padre, mampostero, mantiene el amor por la técnica y su lado artesanal. Todo lo que tiene que ver con el espectáculo escénico (teatro nacional, con puestas nacionales de autores nacionales y extranjeros; teatro extranjero; bailes, donde las estrellas del mundo se mezclan con los artistas uruguayos) lo cautiva: *Doña Rosita la Soltera* , de Federico García Lorca; los Ballets rusos; Clotilde & Alexander Sakharoff y, más tarde, Alexander Godunov y Rudolf Noureyev; las compañías de teatro parisinas: Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault, Madeleine Renault, *Calígula*, de Camus; la ópera china; el flamenco; la *comedia dell’ arte*, Vittorio Gassmann; las compañías de Bristol y Londres. Eduardo registra, asimismo, *César y Cleopatra*, de George Bernard Shaw; desde Berlín llega *Marat-Sade*, de Peter Weiss; de Nueva York, *El zoo de cristal*, de Tennessee William; los espectáculos de India, Corea, Tailandia; los bailes de África occidental. Los dibujos de Vernazza son testimonio del fuste cosmopolita del teatro uruguayo. De ese modo, puede observarse que, tanto Guys como Eduardo, están -como lo pretendía Baudelaire-, conectados con el mundo entero: Guys, como reportero de guerra o diplomático; Vernazza, como dibujante universal.

Por otra parte, el lenguaje gráfico del artista Vernazza consigue traducir la quintaesencia de la gente del espectáculo, ellos-mismos artistas, en una galería de retratos; entre otros, el de la actriz española Margarita Xirgu, quien encarna *La Loca de Chaillot* , de Jean Giraudoux ,bajo un enorme sombrero cubierto de frutas y flores. Su cabeza, puesta del revés, debido al peso de su sombrero; o, acaso, por la mirada desdeñosa con que contempla, desde lo alto, al mundo. Xirgu era la (ambigua) amante de García Lorca (asesinado, en 1936, por los falangistas). Cuando Margarita tuvo que irse al exilio (“culpable de sedición” -eligió Uruguay en 1940-), fundó, allí, la Escuela municipal de arte dramático. (fig. 2)

También Vernazza se interesa por la actriz uruguaya Estela Medina quien, desde 1953, actúa en obras de Shakespeare, Wilde, Molière, Chejov o Miller, en Montevideo. Su presencia desestabiliza los símbolos fijos del rostro y del cuerpo. Pero estos son los desafíos que a Vernazza le gusta recoger. Eduardo capta el momento mismo en el que el rostro de la actriz “se desenlaza, alucina, se vuelve loco, evanescente”: la “insumisión de su rostro»[[5]](#footnote-5).

Guys y Vernazza ya no están solamente capacitados para ver: poseen la fuerza de la expresión. Y es así que Baudelaire seguía al dibujante en su taller (fig. 3):

Ahora, a la hora en que los otros duermen, éste se encuentra inclinado sobre su mesa de trabajo, con su mirada, semejante a un dardo, la misma con la que penetraba hace un rato las cosas, peleando con su lápiz, su pluma, su pincel, haciendo saltar el agua del vaso al techo, limpiando su pluma con su camisa, apurado, violento, activo, como si temiera que las imágenes se le escapasen, buscando querella aunque solo, y empujándose a sí mismo. Y las cosas renacen sobre el papel, naturales y más que naturales, bellas y más que bellas, singulares y dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor. La fantasmagoría ha sido extraída de la naturaleza. ¡Todos los materiales de los que la memoria se ha sobre – cargado se clasifican, se ubican, se armonizan y soportan esta idealización forzada, que es el resultado de una percepción “infantil”, es decir, de una percepción aguda, mágica a fuerza de ingenuidad! 6

Hilia Moreira califica de “estafa” esta transfiguración de lo real. Podríamos añadir que este “timo” es “delicioso”. Vernazza define cada personaje acentuando, exaltando, exagerando un detalle visual: el rostro, la mano, el sombrero: “Agazapado en la oscuridad capta, no a los actores sino el ademán y la mímica: Margarita Xirgu, Estela Medina y Vivien Leigh.”[[6]](#footnote-6)

Como Guys, que seguía la aparición y la desaparición de los nudos, cintas, aros -o la longitud de las faldas-, Vernazza estudiaba los dibujos en las revistas de moda y, a veces, diseñaba los vestidos de Daisy. Baudelaire tenía ya el mérito de volver a traer lo *moderno* a la *moda*, a la que designaba como “la estética del tiempo”[[7]](#footnote-7). Para Baudelaire, lo hermoso contiene (aquí notamos la similitud con Vernazza), “un elemento eterno, invariable” y un “elemento relativo, circunstancial”, ajeno al arte académico: “la dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre. Consideren, si les apetece, la parte eternamente subsistente como el alma del arte, y el elemento variable como su cuerpo.”[[8]](#footnote-8)

En este contexto de la *moda*, de lo *moderno*, incluso del *modernismo* (movimiento cultural que ha animado las artes y la literatura a principios del siglo XX), Vernazza profesa una peculiar admiración por quien diseña los trajes de los bailarines rusos: Leon Bakst. Este artista ya había inspirado a Jean Cocteau, pues éste estaba fascinado por los Ballets rusos y, en particular, por Nijinski. La manera en que las palabras de Cocteau abrazan los saltos y piruetas del bailarín, refleja este modernismo que nutre el arte de Vernazza, un modernismo en el cual lo inter-artistico había reconquistado sus títulos de nobleza. Pues, como lo pretendía Cocteau, escribir y dibujar son una misma actividad, y atañen al mismo acto creador: “Escribir para mí, es dibujar, anudar las líneas de tal manera que hagan escritura o desanudarlas de tal suerte que la escritura se convierta en dibujo”[[9]](#footnote-9). Inspirado por “Nijinski el pájaro” o el “Zar de los aires”, escribe lo siguiente (fig. 4):

Yo no sé si él me pasma más con el milagro de sus vuelos o con la intensidad de su juego. […] “El Espectro de la rosa”, es Nijinski. Vestido con un traje de pétalos rizados, al cual el sueño de una jovencita agrega, tal vez, la imagen precisa de un danzarín reciente, Nijinski penetra entre las cretonas azules con la noche caliente de junio. Él mima y concentra todo lo que, hasta entonces, me parecía intraducible, con un triste y soberbio asalto de aroma. Orgulloso de su roja turbulencia, gira en suaves alborotos, impregna las cortinas de muselina y envuelve a la durmiente con un velo obstinado. ¡No existe nada más extraordinario! La magia es tal que el bailarín re – comienza la fiesta, puebla un sueño infantil con dulces volteretas y, de golpe, después de decir un adiós final a su querida víctima, a través de una ventana asombrada, se evapora de un salto tan patético, tan contrario a todas las leyes del equilibrio, tan curvado y tan alto, que nunca más la huida y el regreso de un perfume de rosa podrán asaltarme sin que mi olfato se sienta aumentada por un fantasma imborrable.

Prosigamos. Todo lo que Baudelaire distingue en Constantin Guys, en el siglo XIX, lo podríamos encontrar en Eduardo Vernazza, en el siglo XX. Su ojo agudo de dibujante examina, capta, analiza cada elemento de la vitalidad que lo rodea. Lo que buscan Guys y Vernazza es el “placer fugitivo de la circunstancia. [...] ese algo a lo que se nos permitirá llamar modernidad”. Ambos tratan de: “entresacar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, extraer lo eterno de lo transitorio. La modernidad, es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”[[10]](#footnote-10), lo que Baudelaire resume como lo que está “tiranizado por la circunstancia”[[11]](#footnote-11); y que Dennis Doty llama “la pasión del momento”[[12]](#footnote-12). Cada época tiene, para Baudelaire, su porte, su mirada y su gesto; cada época imprime su sello a nuestras sensaciones. Nuestros dos dibujantes, acosados por sus modelos en movimiento, atrapados *in fraganti*, efectivamente están tiranizados por el momento, animados por la pasión del instante.

Los dos se debaten en medio del mismo dilema: “la voluntad de verlo todo, de no olvidar nada, y la facultad de la memoria, que se ha acostumbrado a absorber con vivacidad, el color general y la silueta, el arabesco del contorno.”[[13]](#footnote-13) La memoria evocadora rivaliza con la ebriedad del lápiz, su furor; el lavado apacigua esa fogosidad mientras la tinta rodea los contornos. Sus dibujos, aunque son simples esbozos, parecen acabados: “pueden llamarlo esbozo si quieren, pero entonces, esbozo perfecto”.[[14]](#footnote-14) Lo que hemos calificado como “arte cinético” en Eduardo Vernazza, se transparenta ya en la fogosidad del dibujo, de la mano nerviosa; en perpetuo movimiento para alcanzar o, inversamente, para desviarse de la realidad, escribir o volver a escribir lo real.

Más tarde, el color –acuarela, óleo-, releva al dibujo, alejándose de la figuración pura, jugando con el *bougé*, añadiendo los matices de la naturaleza en vivo. Sin estar políticamente comprometido, Vernazza se interesa por diferentes grupos socio - culturales, que hacen a la complejidad de Montevideo. En esos paisajes urbanos, pinta personajes de la calle, pobres que acarrean inmundicias, consciente del proceso de pauperización de la ciudad, de la aparición de los marginales y los sin techo, pinta la facundia de los vendedores ambulantes, muestra a los mendigos, vagabundos y delincuentes: registra la suciedad, los perros abandonados y los caballos de carga; también, el arrinconamiento de los afro - descendientes con sus hijos. Sin embargo, refleja a todos esos exiliados con sentido del humor, exagerando sus gestos, sus singularidades. Al mismo tiempo, despliega ante el receptor a la clase media, que se baña en la playa de “Los Pocitos”. Eduardo constituye, de esa manera, los archivos de Montevideo. Por otra parte, durante el verano, el periódico envía a Vernazza a Punta del Este, para que ilustre la vida en Gorlero -su principal avenida- y los espectáculos en ese balneario. Los cuadros de Vernazza muestran lagos y bosques que ya no existen, una Punta del Este cubierta de pequeñas casas rodeadas de jardines, de calles, estrechas y pintorescas (ese pueblo ha sido, casi totalmente, remplazado por una mini-Miami, muy “glamour”; y a precios absolutamente prohibitivos) (fig.5).

1. **El mundo del circo**

El circo, con sus funámbulos y sus acróbatas es, para Jean Cocteau, la ocasión de desplegar una mitología de la elevación, del movimiento ascensional; una angelología, que se inscribe, perfectamente, en las ambiciones del modernismo y del debate sobre la cuarta dimensión – el tiempo, el movimiento –, que se encuentra en su apogeo en la época de las primeras vanguardias. Por eso, nace ese entusiasmo de Cocteau por el funámbulo, el que se mueve por los aires (voleur) y es a veces un poco ladrón (voleur), como lo sugiere el poema Voleur d’enfants (Volador/Ladrón de niños) (1930).

El funámbulo tiene el candor del ángel, vive en la precariedad, entre lo real y lo imaginario, como el Miss Aerogyne, cuyas acrobacias satisfacen el “deseo de alas”[[15]](#footnote-15) del humano concentrado en sus propios límites, en sus zapatos de fango. El cuerpo arqueado encarna la ligereza del ser, las aspiraciones del poeta, pues el poeta es, para Cocteau, un “inválido adormecido, sin brazos ni piernas, soñando que gesticula y que corre”[[16]](#footnote-16) (fig. 6).

Miss Aérogyne, mujer volante (“Foire du Trône”)

¡Paloma vuela! Aérogyne.

Miente con su cuerpo

Mejor de lo que el ingenio imagina

Las mentiras del decorado

¡Aérogyne, paloma vuela!

Sueña, alivia al durmiente sufriente – o aburrido-;

Eloa, domadora de Eolo,

En un océano de terciopelo.

 Encontramos este deseo de emancipación de nuestros propios límites, estilizados, en forma de flecha, en las clases de Paul Klee en la Bauhaus. Klee considera que, de hecho, este movimiento ascensional es como una aspiración trágica del hombre, puesto que lo rebaja a su impotencia.

Padre de la flecha y el pensamiento: ¿cómo extender mi alcance hasta el horizonte? ¿más allá del río, más allá del lago, más allá de la montaña?

La contradicción entre nuestra impotencia física y la facultad de abrazar, con nuestra voluntad y a través del pensamiento, los dominios, tanto terrestre cuanto supra – terrestre, está en el origen mismo de lo que tiene de trágico la condición humana. Esta antinomia que se ubica entre el poder y la impotencia constituye el desgarramiento mismo del ser humano. Ni alado ni cautivo, tal es el hombre. [[17]](#footnote-17) (fig. 7)

 Aunque el circo sea el tema predilecto de Vernazza, no lo es tanto por sus animales exóticos, por su pista, por sus equilibristas, sino más bien por el payaso quien, por su vulnerabilidad, se hace pariente de los tullidos, con su alegría melancólica. Camina, sin saberlo, al bordo del precipicio; es lunático, pero no idiota, se encuentra “conmovido por el misterio y capaz de alcanzar la verdad que ignoran todos aquellos que se consideran normales”.[[18]](#footnote-18)

De hecho, Vernazza hizo un autorretrato en el que se había disfrazado de payaso. Esta figura, emblemática del circo, encarna el sacrificio y también la redención del yo (que estaba tan presente a principios del siglo XX: pensemos en Marcel Proust). Hay que recordar que Vernazza nació en una casa cerca del puerto, que pasaba mucho tiempo en un “Peugeot” pasado de moda, observando las poses y ademanes de la gente, que conoció a presentadores o payasos, que captó la alegría de vivir en las gentes más humildes. Y, así, otra vez, Vernazza, artista universal, nos hace atravesar el océano para encontrarnos con Henri Michaux, poeta y pintor. (fig. 8)

Eduardo nos invita a volver a leer el poema titulado *Clown (Payaso),* de Henri Michaux (1939). En el mismo, se traduce la misma fragilidad, la misma humildad que pinta Vernazza en sus cuadros de payasos; y, asimismo, la exquisita libertad de este personaje, que lo libera de sus semejantes, de toda forma impuesta, le dota de una fuerza subversiva y regeneradora sin igual (fig. 9):

Un dia,

Un día, quizás pronto.

Un día arrancaré la tinta que tiene mi navío lejos de los mares.

Con la especie de coraje necesario para ser nada y menos que nada,

Dejaré lo que parecía serme indisolublemente próximo.

Le daré un tajo, lo daré vuelta, lo romperé, lo haré venirse abajo.

De un golpe vomitando mi pudor miserable, mis más que miserables mentiras y encadenamientos “de fil en aiguille” (progresivos).

Vacío del absceso de ser alguien, beberé de nuevo el espacio nutricio.

A golpe de ridículos, de decadencias (¿qué es la decadencia?), por estallido, por vacío, por una total disipación – burla – purga, expulsaré de mí la forma a la cual se me creía tan fijado, compuesto, coordinado, ajustado a mi entorno y a mis semejantes, tan dignos, tan dignos mis semejantes. Reducido a una humildad de catástrofe, a una nivelación perfecta como después de un espanto intenso.

Retrotraído por debajo de toda medida a mi rango real, al rango ínfimo que no sé qué ambición me hizo desertar.

Hecho nada en cuanto a la altura, en cuanto a la estima.

Perdido en un lugar lejano (o ni siquiera), sin nombre, sin identidad.

CLAWN, Abatiendo en la risotada, en la befa, en lo grotesco, el sentido que contra toda lucidez me había hecho de mi importancia.

Me zambulliré.

Sin red en el infi nito – espíritu subyacente abierto

A todos-,

Abierto yo mismo a un nuevo e increíble rocío

A fuerza de ser nulo

Y raso…

Y risible…···20

El payaso reaparece en el álbum de dibujos (1961) que Vernazza consagra al célebre mimo Marcel Marceau, cuyas muecas y posturas expresan tanto la aflicción como la ternura; o el aspecto fanfarrón del mimo. Es, sin duda, la técnica del dibujo la que mejor conviene en este caso. El dibujante traza los gestos de la silueta en movimiento, en negro sobre blanco (fig. 10).

 Según la filosofía china, el dibujo respira, solamente, aislado sobre una hoja blanca. Hace falta un respiro, entre los trazos negros y los espacios en blanco, para que el dibujo se anime. Es el vacío el que contiene la energía que insufla vida al lleno de la figura, por el ritmo de sus trazos.[[19]](#footnote-19) Según Marceau, los mimos, *esos artistas mudos*[[20]](#footnote-20) , transmiten la música del silencio, ya que la expresión facial y el lenguaje corporal son, para su trabajo, suficientemente elocuentes. De la misma manera, el arte de Vernazza se exhibe en silencio, dado que los conceptos aniquilarían el misterio. Vernazza rechaza una cátedra de profesor de “Teoría del arte” en la Facultad de Humanidades y Ciencias (Universidad de la República). Le parece que era contrario a sus principios el traducir el dibujo, la escultura y la pintura al lenguaje verbal.

 Marceau, sin embargo, sí que vive en sus lienzos, curvas e inclinaciones. Pero es el estirado para atrás lo que más le gusta, pues representa todas las facetas del ser vivo, desde el arco tendido de la alegría o del amor, hasta el abandono de la (pequeña) muerte.

1. **La “espalda arqueada”**

Marceau mostró la proximidad entre su trabajo y la danza española, los brazos levantados, los cuerpos-árboles o cuerpos-bestias, los pies golpeando el suelo. Vernazza, por su parte, pintó los bailarines españoles más conocidos: Carmen Amaya, Antonio Gades, Cristina Hoyos. (fig. 11)

La “espalda arqueada” puede convocar significados múltiples: la sensualidad, el abandono, el éxtasis. Una cierta bestialidad, asimismo. El hecho de plegarse hacia atrás implica la boca abierta, que deshumaniza al individuo, lo une a otro reino, reanuda la “bocalidad” primitiva; porque, si escuchamos a Georges Bataille, aunque la boca del hombre haya perdido el lado aterrador de la boca del animal, en ciertas ocasiones “su violencia bestial puede, de repente, llevárselo todo con ira y con sufrimiento”.[[21]](#footnote-21)Además, añade el escritor, en el momento en que el individuo grita, éste levanta la cabeza, de modo que la boca se pone en el prolongamiento de la columna vertebral, como pasa con los animales. La boca se convierte, así, en una “zona indiscernible” entre el hombre y la bestia.

Para Vernazza, aun cuando el cuerpo esté curvado, las bocas se cierran, a menudo, con una expresión de desdén, con las comisuras que tiran hacia abajo, los labios carnosos y enfurruñados. Pero hay, sin embargo, en esos cuerpos plegados hacia atrás, un desarraigo, una salida del yo, un éxtasis (de *estasis*: arrebato); cuando no, al menos, una metáfora de la metamorfosis de lo humano a lo animal.

 El actor sale de él mismo cuando encarna un personaje; el mimo sale del hablar; el bailarín, sale de su caminar; Teresa de Ávila, sale de su identidad de mujer, para acoger la transverberación divina. En las obras de Cocteau, los chicos salen de ellos mismos en el éxtasis amoroso; y, en la *Guernica* de Picasso, la mujer -cuyos ojos parecen lágrimas y cuyos brazos mecen al hijo fallecido- sale de sí misma para convertirse en Piedad. (fig. 12)

El vuelco de la nuca imprime un movimiento a la imagen. Efectivamente, el arte de Vernazza nunca es estático sino que consigue su apogeo dinámico, kinésico, cinético, en la pulsación del *candombe*, que le llevará a interesarse por los ritmos.

1. **El baile**

(fig. 13) El *candombe* es un género musical uruguayo, de origen africano bantú, que la Unesco ha inscrito, desde 2009, en su lista representativa del “Patrimonio cultural intangible de la humanidad”. En su arte, Vernazza lo retrata, a veces, mediante un cromatismo frio y disonante (el amarillo se opone al azul, el rojo al blanco); otras, a través de un cromatismo caliente y consonante (colores saturadas sobre fondo negro); asimismo, mediante el color pastel. Parece que Eduardo quisiera representar el mismo ritual a todas horas del día y la noche*.*

Elcandombe, como expresión artística sincrética, reúne el teatro, la danza, la improvisación, el movimiento acrobático, la pantomima con trajes de colores; y, sobre todo, la música, que se basa en una pluri - ritmia de percusiones. Fue concebido como una parodia de la coronación de los reyes africanos, por parte de los esclavos. Su centro musical está compuesto por tres músicos que tocan sobre largos tambores de madera (*tamboriles*)[[22]](#footnote-22). Alrededor del centro pulsátil, bailan algunos prototipos de personajes: la *Mama vieja*; su marido, el *Gramillero*; el médico herborista; el *Escobero,* casi todos mulatos, casi desnudos.

La festividad también hace alusión a la pasión de Cristo. Poco a poco, este baile se ha vuelto un atributo cultural de Uruguay y constituye la expresión de la comunidad negra, de su alegría y efervescencia. Por el centelleo de los colores, el hormigueo de los personajes, Eduardo Vernazza insiste en la vibración de la ceremonia. Al magnificar las manos de los bailarines/músicos produce un efecto de *tremblé* al conjunto. Al mismo tiempo, la gracia del artista sacraliza los personajes, reuniendo lo visible, lo espiritual, y lo misterioso. En los bailes, apercibimos a Rosa Luna, con un cuerpo de carbón y bronce, quien habitaba en el “Barrio de los Italianos”, situado en frente de la casa en la que vivió Vernazza entre 1944, año de su casamiento, y 1991, año de su desaparición física. A una cuadra, pasó su infancia el músico Ruben Rada, conocido como “el Negro Rada”.

El tango también tiene que ver con este ritual, puesto que:

…el tango es un lugar cerrado, donde se acepta que los esclavos celebren el candombe; pero, también, es el lugar donde viven algunos momentos de libertad. Al principio, es un baile prohibido, porque los cuerpos se acarician, lo que contrariaba a la clase conservadora. Pero, pronto, se populariza en todas las clases sociales. El tango adquiere renombre en 1929, como danza de las clases más elegantes.[[23]](#footnote-23)

En cambio, el candombe, que sigue en la esfera popular, si no tribal, tardó más tiempo en ser reconocido socialmente. De ese modo, diversos pintores uruguayos se aplicaron en acelerar este proceso de reconocimiento.

El artista montevideano Pedro Figari (1861-1938)[[24]](#footnote-24) , también de origen italiano, ya había puesto en imágenes esta costumbre « rioplatense ». Antes de consagrarse a la pintura, Figari, hizo carrera en la política, como abogado comprometido con la defensa de los pobres y de las causas injustas. Asimismo, combatió para lograr la abolición de la pena de muerte. Pero Figari fue, sobretodo, promotor de la cultura artesanal en las Bellas artes; y filósofo vitalista. En su tratado filosófico en tres tomos, *Arte, estética, ideal* (1912), considera que los ritos son la prueba de la vitalidad de esta creencia “egocéntrica” en la superioridad del hombre. Lo que, según él, ha determinado el espíritu supersticioso o religioso no es el miedo a la muerte sino, al revés, el sentimiento de superioridad:

Si ese temor no se hubiera manifestado dentro de la ilusión de que él era el centro y el objeto del universo, no habría pensado, como pensó siempre, que podía propiciarse a los elementos naturales mediante oraciones, sacrificios y otros expedientes. Sin esas ilusiones – la egocéntrica y la geocéntrica – no tendrían razón de ser los amuletos, las plegarias y los demás ritos y ceremonias religiosos..[[25]](#footnote-25)

Este interés, que se manifiesta en Uruguay, en los años treinta, por los ritos, impregna sus lienzos. Figari representa el candombe en un estilo deliberadamente *naïf,* en homenaje al primitivismo de esos rituales; y atestigua su preocupación por la integración social de la población africana y de la rehabilitación de su cultura. Por eso, se inspira en la artesanía amerindia, documentándose sobre los patrones de cerámica; o de los bastidores prehispánicos de los que retoma el “*cloisonismo*” (zonas de color rodeadas por un trazado más oscuro, delimitando así las técnicas del *aplat*). Por ese motivo, lo relacionaron con el movimiento inglés *Arts and Crafts*, aunque la fauna y la flora que eligió como motivo ornamental fuese la indígena. Pero se puede explicar esta atracción por el “*cloisonismo*” de otra manera, ligada a la estancia parisina de Figari, desde el año 1925. El pintor uruguayo se relacionó con la escuela de Pont-Aven (creada en Bretaña, en los años 1880), en particular con Paul Gauguin. La propia escuela busca su inspiración en el arte indígena, las vidrieras medievales y las estampas japonesas. De la misma manera, el cubismo -y Picasso en primer lugar-, se interesaron por el “arte negro”. Sin embargo, las vanguardias sólo retomaron la estilización de las formas, propia del arte primitivo. En cambio, la admiración de Figari por las vanguardias parisinas se desencadenó desde un punto de vista antropológico, como “ingenio, creatividad y conducta social primitiva”[[26]](#footnote-26). Figari pone en escena la identidad de la población afroamericana en América latina, sus costumbres, sus cantos, sus bailes y sus ritos, que realzan los colores de la cultura uruguaya. Figari estudia los materiales de la cultura africana creando, con sus gestos pictóricos, los movimientos de la danza, siguiendo sus curvas, sus torsiones, sus nudos, sus fuerzas vitales. Se hace testigo plástico “contra el gobierno que pretende que los negros con sus tambores pauperizan la ciudad y que por consiguiente no deben vivir en el centro ya que perjudican al turismo y a la vivienda.”[[27]](#footnote-27) Parece que las figuras se hubiesen convertido en sueños, con rostros a menudo presentados de perfil, tipificados, como en las obras de Gauguin. El tiempo es el del mito. La luna vela sobre la asamblea alborozada, en ebullición. Parece que toda África estuviera bailando. (fig. 14)

Otro autor, autodidacta, quien, en Montevideo, estudia en el mismo movimiento, con esta reserva qué es bastante comercial y luego menos aparentado con el arte más confidencial, pero no meno exigente, de Vernazza, es Carlos Páez Vilaró (1923- 2014). Páez Vilaró va a estudiar las artes gráficas a Buenos Aires y se apasiona por la magia de la noche porteña. Así, el tango, los bares y cabarets se transforman en fuente de inspiración para toda su obra futura. Al final de los años cuarenta, Vilaró vuelve a Montevideo y, cuando descubre el folklore uruguayo, instala su taller en un conventillo, el “Mediomundo”: un edificio antiguo, en el que viven muchas familias de origen africano. No sólo se pone a pintar sino que compone candombes para las comparsas, dirige corales, decora tambores, « actuando como incentivador de un folklore que, en ese momento, luchaba por imponerse contra la incomprensión”[[28]](#footnote-28). Luego, marcha a Brasil y a África Negra. Durante este periplo, realiza numerosos murales. A partir de ahí, su arte se enriquece mediante la influencia del arte africano: la máscara, el fetiche, el escudo, el grafismo, en general. A su vuelta a Uruguay, en 1969, Vilaró hizo construir una casa-taller, que, al principio, llama *La Pionera*, pero que, luego, se vuelve “*Casapueblo”*. La misma se sitúa en los acantilados de Punta Ballena. Su *design* manifiesta la influencia del estilo mediterráneo, propio de la costa de Santorini. Sin embargo, su forma se inspira en los nidos del hornero, un pájaro sudamericano, que construye su nido como un horno de barro. Casapueblo, concebida, al principio, como una “barca tranquila” o una “escultura habitable” (1979)[[29]](#footnote-29), se ha convertido en un museo mundialmente conocido al que se ha agregado un hotel de lujo (el cuál desnaturaliza su vocación original). Más tarde, Carlos Páez Vilaró se instala en Nueva York, en una *pent-house* de la Quinta Avenida; allí realiza una serie de obras y *collages*, de color peróxido. Así, continúa pintando murales, a la busca de alcanzar al pueblo. Éstos aparecen en los aeropuertos, los hospitales, los edificios públicos. Vilaró vive, alternativamente, en Estados Unidos, Brasil y Uruguay. Su actividad desbordante lo lleva a abandonar la pintura para interesarse por la escultura, la edición, la cerámica y la música (existe una larga tradición de pintores que se ocupan del candombe en Uruguay; pero nuestro objeto es Vernazza). (fig. 15)

Volviendo a la idea *naïve* de Pedro Figari -ya que su mirada está impregnada por la nostalgia del pasado-, Eduardo Vernazza mira hacia adelante. Traicionando una filiación muy probable, trasciende a sus colegas, puesto que se adentra, aún más, en las vanguardias pictóricas europeas. Por la influencia que retoma del arte primitivo; también por la deformación de los cuerpos, a los que representa acentuando gestos, abriendo bocas, volcando las cabezas para atrás, privilegiando toda clase de contorsiones, que ponen en valor el movimiento.

Sus pinturas, profondément engagées dans ce travail de revalorisation de ce spectacle traditionnel africain relayé par la communauté afro-américaine, insisten sobre la vibración de la ceremonia, con el centelleo de los colores y el hormigueo de los personajes. Vernazza magnifica las manos de los bailarines/músicos, lo que da al cuadro una impresión de *tremblé*. Al mismo tiempo, la gracia del artista sacraliza a los personajes, reuniendo lo visible, lo espiritual y lo misterioso. Il rend hommage à la richesse d’une coutume muselée par les politiques de l’époque. (fig. 16)

 Guardando toda proporción, la procesión de los personajes que bailan/deambulan, codo a codo, nos impone un trabajo de identificación, cercano al que tiene que hacer el joven Marcel, en la obra de Proust, cuando conoce a las “jovencitas en flor”. En un estado de disponibilidad, de vacío, Marcel distingue, a lo lejos, una masa indiferenciada: “cuando casi estaba llegando a la extremidad de la diga donde se movía una mancha peculiar, vi acercarse cinco o seis mujercitas”[[30]](#footnote-30), “…mujeres jóvenes que, de lejos, me habían parecido encantadoras.” Después, Marcel tiene que acomodar su mirada. Pero la ausencia de demarcación entre ellas “propagaba a través del grupo un ondeo harmonioso, la translación continua de una belleza líquida, colectiva y móvil”[[31]](#footnote-31). No es de extrañar que Proust recurra a metáforas pictóricas (“todas las gamas de colores estaban juntas”) o musicales (“confuso como una música”[[32]](#footnote-32)), para designar esta percepción de un grupo, continuo y confuso, al que aun no puede identificar. De este “agregado de formas irregulares, compactas, insólitas y que casi chirrían, como pájaros que se unen para emprender el vuelo”[[33]](#footnote-33) , Marcel quiere retener algunos trazos y singularizar ciertas partes del todo, esperando que algunas individualidades aparezcan. Jacques Fontanille reconstituye las fases de la adquisición sensorial y perceptiva; las más importantes serían: la *sensación*, la *identificación* y la *comprensión*[[34]](#footnote-34). Marcel “comprende”, al final del recorrido, que experimenta deseo por una de esas jovencitas -la famosa Albertine-, aunque, por el momento, es sólo: “una chica con ojos brillantes, risueños, con las mejillas bronceadas, vestida con un ‘polo’ negro, con la cabeza cubierta y caderas que menea, mientras empuja una bicicleta […].”[[35]](#footnote-35) No obstante, el sentimiento, que parece un bloque impenetrable, unido a un espíritu de camaradería y suficiencia, continúa imponiéndose. Lo que se pregunta Marcel es si ellas también lo han visto y, si un día u otro, podría volverse el amigo de una de ellas y pertenecer a su pequeña tribu. Porque, desde el punto de vista de su vestimenta, había creído, sin razón, “que pertenecían a la población que frecuenta los velódromos”[[36]](#footnote-36). No cree que, en un futuro, pueda entrar en esa clase social.

Como Marcel, nosotros, espectadores de los candombes de Vernazza, tenemos la esperanza de poder “entrar en la danza”, de poder formar parte de la pequeña tribu. Da la sensación que Proust siente la misma confusión que uno experimenta delante de un cuadro, ya que Marcel recuerda la iconografía (bambalinas, frescos), que traduce su admiración. Aunque esta suposición implique: “… una contradicción tan difícil de resolver como si, delante de una bambalina antigua, o cualquier fresco, figurase un cortejo de personas, y yo, el espectador, hubiese creído que uno puede estar entre las procesionarias divinas y también ser amado por ellas”. Tal experiencia procura a Marcel una real “ebriedad“[[37]](#footnote-37). (fig. 17)

En fin, el pincel de Vernazza transpone, en imagen, el movimiento y el ritmo de la danza y nos comunica su vitalidad. Nos da la impresión de que somos nosotros mismos los que entramos en tal baile, que somos nosotros mismos los que formamos parte de la pequeña tribu.

Pero la danza conlleva la problemática teórica de la transposición de un arte a otro arte; es decir, la traducción de la música al movimiento; y del movimiento a la pintura, lo que ya había tratado de hacer Paul Klee. De hecho, Pierre Boulez, fascinado por *Das Bildnerische Denken* (*El pensamiento creador*), en el que se transparentan las clases de la Bauhaus de Paul Klee, retoma este tema: « Bastante artificial es el hecho de comparar diversos modos de expresión”[[38]](#footnote-38). Sin embargo, se da cuenta de que los pintores y los músicos se han correspondido con mayor intensidad en el siglo XX, como lo muestra el paralelo entre Stravinski y Picasso: “la misma actitud, el mismo punto de vista se observan en *Le Sacre du printemps* y en las *Demoiselles d’Avignon* »[[39]](#footnote-39). Aunque no podamos considerarlo como una traducción pictórica, encontramos una comunidad que sigue la misma reflexión en Kandinsky y Schönberg, en Webern y Mondrian (aunque en este caso resulte más sorprendente); o, al menos, una evolución similar: se trata de un pasaje de la representación a la abstracción.

A Boulez le parece que esta « transustanciación »[[40]](#footnote-40) es lo que le permite la originalidad con la que pinta Klee.  Considera que esa geometría, esos cuadros llenos de puntitos, pueden relacionarse con el *staccato* de Weber: “En universos absolutamente diferentes, en el que uno ocupa el espacio y el otro el tiempo, han encontrado, los dos, esta misma solución de pequeñas impulsiones que, en la pintura, son coloreadas y, en la música, son rítmicas.”[[41]](#footnote-41) No es, sólo, una traducción sino una manera de aplicar las riquezas de la música a otro modo de expresión, de transponer las estructuras de la una en la otra. Boulez destaca la profunda inconmensurabilidad entre la música y la pintura (Klee ya era consciente de ello). El cuadro, aunque dividido, ofrece una visión global, mientras la obra musical ofrece una percepción siempre parcial; el espacio de la pintura es multidireccional, mientras que el del tiempo de la música es unidireccional, etc. Aun así, Klee, reflexionando con sus alumnos sobre el problema de la creación, de la composición, organizaba ejercicios que consistían en “dar una figuración plástica a una construcción temática musical, de una o varias voces”[[42]](#footnote-42). Buscaba, así, conseguir, pictóricamente, el movimiento de tres voces de Bach. Y para transponer la ornamentación musical, Klee propone el entrelazamiento de una línea con sus volutas: “¡Imaginad la marcha de un hombre, en compañía de su perro, que camina, libremente, al lado suyo!”[[43]](#footnote-43) Además, según Boulez, Klee sabe utilizar el vocabulario musical en los títulos de esos cuadros: “ritmo, polifonía, harmonía, sonoridad, intensidad, dinámica, variación”[[44]](#footnote-44) (fig. 18)

El pasaje -de la escena al baile- fue, sin duda, para Vernazza, una condición para conseguir transponer, en danza, las artes plásticas. Con su arte, Vernazza nos transmite la fascinación por el candombe, “el lado de Dionisio del baile, el de las danzas primitivas y sagradas, donde el trance es más fuerte que la voluntad para alcanzar un encuentro con el éxtasis.”[[45]](#footnote-45) No es que los bocetos de las bailarinas de teatro no comuniquen el movimiento de la danza sino más bien que, aquí, se implica al espectador, para que se estremezca cada vez más. Pasando de la danza-espectáculo a la danza-distracción, -energía, -intensidad-, el impacto sobre el espectador es aún mayor. Así lo explica Frederic Pouillade, quien señala que, en la danza-disipación, uno se extrae del mundo ordinario -el trabajo, las tareas-, escapándose de lo utilitario: “Como producción escénica, la danza está, sin ninguna duda, condenada a ser considerada un arte menor, siempre cerca del circo, de la feria y de los traga - fuegos. Solo podemos considerarla como un objeto importante si la movemos o si la inscribimos fuera de lo que puede ser efectivo.”[[46]](#footnote-46) Vernazza pasa de las artes de la escena a las artes de la calle, de lo académico al rito primitivo. Ya no sólo se trata de un arte anecdótico, con sus “posturas”, sino de la esencia misma de la danza, con sus “gestos”, sus  “movimientos”, su cuerpo, en proceso de transformación. Esa danza podría ser, si escuchamos a Paul Valéry, una condición de posibilidad de todas las artes, un arte transcendental, antes de la separación empírica de las artes: “La danza […] produce pocos objetos, nos da la tensión en estado puro. Es el arte antes del arte; el arte antes de que sea compuesto para dar lugar a una obra; ese arte que, luego, ofrece las condiciones de existencia a ésta última: eso es, en realidad, un arte transcendental.”[[47]](#footnote-47) Sin embargo, esta dispersión, este gasto motriz, tendrá que ser canalizado, puesto en forma mediante la técnica pictórica, la cual, se supone, traducirá y modelará esta energía en figuras: “…si las artes toman a la danza como paradigma, la activación que necesita la obra tiene que liberarse de la fijación de la obra terminada.”[[48]](#footnote-48) El desafío ya no es el mismo: en el teatro había que captar el instante de los bailarines sobre la escena. Aquí, hay que poner en forma el impulso vital de la danza, ordenar su potencia superabundante, en ritmos y figuras. Así, lo que Thomas Vercruysse afirma de la danza podría aplicarse a los cuadros de Vernazza: “Refinando lo inútil, la danza reciclaría el exceso que la vida práctica no puede canalizar en aquellos movimientos capaces de ordenar esa misma vida práctica, transformándola en éxtasis.”[[49]](#footnote-49)

Según Paul Valéry, si la prosa tiene que ver con la marcha, la danza -menos unidireccional y más centrifuga-, debe asociarse con la poesía:

Como la prosa, la marcha tiene siempre un objeto preciso. Es un acto dirigido a un objeto y nuestra meta es encontrarlo. Son las circunstancias actuales, la naturaleza del objeto, la necesidad que tengo de él, el impulso de mi deseo, el estado de mi cuerpo, el del terreno, los que ordenan el paso de la marcha, prescriben su dirección, su velocidad; y su tiempo, finito. […] Con la danza, es diferente. La danza es, sin duda, un sistema de actos; pero tales actos encuentran su fin en sí mismos. No van a ninguna parte. Si persiguen algo, se trata de un objeto ideal, un estado, una sensualidad, un fantasma de flor; o algún encanto, venido del interior de uno mismo, un signo de vida extrema, una cima, un punto supremo del ser…[[50]](#footnote-50)

Así, pues, progresivamente, por medio del candombe, Vernazza separa la danza de su lugar de inscripción -que es la escena-, para ofrecernos la esencia del movimiento, la poesía del ser.

1. **El ritmo**

 En su serie titulada *Ritmos*, que comenzó en los años 1970, parece que Vernazza quisiera ir aún más lejos, o sea: sobrepasar la danza, apurarla, para quedarse solamente con el ritmo. El fenomenólogo Henry Maldiney concibe el ritmo como un advenimiento-evento de la novedad, “surgimiento”, “aparición”[[51]](#footnote-51), después del “derrumbamiento de la figura del mundo”[[52]](#footnote-52), es decir que lo figurativo debe desaparecer para que aparezcan las formas, al igual que el “caracoleo solemne de un caballo”, de Paolo Uccello; o los “torbellinos solares”[[53]](#footnote-53) de los *Girasoles* de Van Gogh. Maldiney toma como ejemplo la sobriedad figurativa de la serie de “*Sainte-Victoir*es” de Cézanne (1904-1906). Esa serie resulta tan vertiginosa como los cuadros que representan la misma montaña, en los siglos XVII y XIX : Parecería que, en todos los casos, “los elementos descriptivos y plásticos desbordan”[[54]](#footnote-54).

 Para nosotros, los *Ritmos* de Vernazza representan el movimiento llevado a su paroxismo, la imagen convertida en movimiento: la madurez, en obra.

Maldiney distingue el ritmo de la cadencia, que sugiere la caída, regular y obstinada, del compás; y, asimismo, el espacio-tiempo métrico, de los relojes. Ese filósofo compara la cadencia con el tic-tac; y el ritmo, con la ola, que siempre se está formando. Pierre Sauvanet, quien resume a Maldiney, nos hace recordar que el movimiento es la forma móvil *(rhuthmos)*, por oposición a la forma estática *(skhêma)*; es el flujo y esta “manera particular de verter”, según “las configuraciones particulares de lo que se mueve”[[55]](#footnote-55). Hay algo en el ritmo que le da un carácter absolutamente líquido, más allá de la forma. Una paradoja notable (entre otras tantas) del ritmo es que, aun cuando se constituye con elementos que podemos analizar como discontinuos, siempre se le puede observar bajo la forma sintética de una continuidad – más: de una continuidad en movimiento-.

 El ritmo se emparenta con la respiración, la animación, la pulsación. La respiración es, a la vez, inspiración y expiración: movimiento rítmico del ser mismo. La originalidad de la reflexión de Maldiney está en su concepción del ritmo como auto-movimiento, como generador de su propio espacio-tiempo: “un mundo que no se ha cristalizado aún en objetos”[[56]](#footnote-56) y que se encuentra en Cézanne. El ritmo es, de alguna manera, una presencia, una existencia que, por su sobriedad misma, se vuelve aún más intensa. Lo sensible se reduce a algunos focos de energía; y, asimismo, requiere la organización de una plenitud. Ya que “la articulación de la respiración es el ritmo.”[[57]](#footnote-57) Cézanne “sólo admite pocos elementos; pero que sean suficientes para transformar una superficie en napa energética, en energía espacial “[[58]](#footnote-58). Esta energía tiene que ver con la discontinuidad de los encuentros entre tonos, que son como los “fonemas” de la lengua. “Cuanto más diferentes y más contrarios son, más intensa es la obra”[[59]](#footnote-59).También hay que señalar la dimensión vital del ritmo, el cual se encuentra, siempre, en peligro de extinción; y, por eso, tiene que volver a nacer. Como lo dice Maldiney cuando piensa en Platón: “La medida introduce el limite *(péras*) en lo ilimitado (*apeiron*). Pero el destino del ritmo está en manos de los dos extremos: muere de inercia o de disipación”.[[60]](#footnote-60) Parece que Vernazza previniera esas dos dificultades, ya que sabe dosificar el ritmo, manteniendo su llama gracias a un mariposeo y *vibrato* continuos. (fig. 19)

Aun así, el discurso teórico evita al ritmo: éste es antinómico en relación con el concepto, se escabulle del lenguaje, no se puede nombrar, ya que siempre existe puesto que lo tocamos, lo oímos, lo bailamos. Y lo vivimos. No puede existir más allá o sin fenómenos físicos. Cuando vemos una bailarina, una pareja, una orgia, una rueda, sentimos el ritmo. Cuando Maldiney dice, varias veces, “El ritmo sólo puede ser estético” quiere decir que el ritmo tiene que ver con los sentidos, que el ritmo es la sensación verdadera: eso implicaría que es transartístico. Lo que está en juego con esta *ritmoestética*[[61]](#footnote-61)es importante para nosotros, porque permite crear paralelos, derivados de la sinestesia entre dos medios de expresión, inconmensurables: la música, la danza, la pintura. La obra rítmica (ya que las de Vernazza los son más que todas las otras) sería la que consiguiese volver a encontrar algo de originario en nuestra relación con el mundo, que siempre tiene que ver con la sensibilidad.

Pero volvamos a nuestro interés por aquellas formas geométricas que ritman la obra. Paul Klee daba importancia al principio orgánico de la composición, en la que las formas antagónicas iniciales, por ejemplo, el círculo y la línea recta, se libran al combate. Así, la una modifica a la otra, se deforman y acaban por conjugarse, para asimilarse recíprocamente: “…cada una de ellas adopta una forma influenciada por la de su adversario. El círculo ya no es un círculo, una línea ya no es una línea, se ha conseguido un resultado válido.”[[62]](#footnote-62) Este hecho conduce a Klee a crear el *Physiognomischer Blitz* (el “rayo fisiognomónico”, un línea quebrada que atraviesa un rostro). En las obras de Vernazza, las líneas, en el espacio totalmente saturado de formas, abren un dialogo íntimo, se acercan y se alejan según el movimiento rápido, *allegro, vivace*: “Una cadencia lenta, una trama enrarecida está asimilada a un espacio casi vacío, un *tempo* muy rápido con una trama muy compacta, evoca, sin ninguna duda, un espacio muy denso.”[[63]](#footnote-63)

1. **La hipótesis motriz : Cézanne, Klee, Bacon, Vernazza**

Según Gilles Deleuze, para ir más allá de la figuración (es decir, a la vez, más allá de lo ilustrativo y de lo narrativo), existen dos maneras: “*…o hacia la forma abstracta o hacia la Figura. A este camino hacia la Figura, Cézanne le dio el nombre de: “sensación”. La Figura […] hace efecto directamente en el sistema nervioso, que es pura carne, mientras que la Forma abstracta solicita al cerebro”.*[[64]](#footnote-64) El pintor “figural” (Cézanne, Francis Bacon; y, podemos añadir, Vernazza) tiene también que liberarse de los “datos figurativos” que nos asedian: “*clichés* psíquicos y, al mismo tiempo, físicos, percepciones estereotipadas, recuerdos, fantasías.”[[65]](#footnote-65) De la misma manera que Cézanne se empeñó contra las manzanas, Bacon se enzaña contra las figuras humanas. Podríamos decir que Vernazza ha luchado contra el baile puramente anecdótico. Los tres pintores han “extraído la Figura improbable del conjunto de probabilidades figurativas”.[[66]](#footnote-66) Lo que la historia de la pintura ha estado combatiendo durante medio siglo, es decir la lenta superación de lo figurativo, Vernazza lo ha hecho en unos años. Maurice Denis, en su profesión de fe de la estética *nabí*, ya había mostrado el camino hacia la abstracción, mientras pintada siluetas humanas: “…hay que recordar que una pintura, antes de ser un caballo de guerra, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es, esencialmente, una superficie plana, recubierta de colores que se juntan según un cierto orden.”[[67]](#footnote-67)

Más allá de la obra de Maurice Denis, esta frase ha sido retenida, sobre todo por Malraux, como una de las primeras definiciones del arte moderno, a la búsqueda de la emancipación de la pintura en comparación con la representación mimética, como una victoria de la técnica del *aplat* sobre la del *modelé* académico. De esta manera, en las obras de Vernazza, los colores ya no son realistas, los bailarines pueden estar representados de rojo o de verde, de gris; o los colores similares se yuxtaponen. El borde del lienzo trunca las figuras, saturando el cuadro. Una parte se mantiene fuera del campo. Y, poco a poco, tales siluetas se insinúan, en el espacio del espectador, como para incluirlo en sus evoluciones y sus rotaciones: para asociarlo al ritmo mismo. (fig. 20)

Vernazza es, sin duda, más radical que Cézanne con sus *Bañistas*. Aquí también representa a jovencitas; pero éstas no tienen rostro y ya no son figuras. Sin embargo, sus posturas de “diosas enigmáticas”[[68]](#footnote-68) sí conducen a una interpretación hermenéutica: “¿Qué será? ¿Una cura de juventud, una ceremonia purificadora, un bautismo?”[[69]](#footnote-69) pregunta Philippe Sollers. Además, Cézanne consigue llegar a un cierto “equilibrio”, a una “inmovilidad tensa, en la que el mundo entero queda en suspenso”[[70]](#footnote-70) para mirar a las bañistas, en postura de reposo, como si gozasen de una eternidad beata, estática, que respeta el cuadro que las acoge. Al revés, en las obras de Vernazza, las modulaciones, el vibrado, la animación se prolongan; el ritmo “vive”, todo es móvil, desborda de energía y, por lo tanto, desborda del cuadro. En este aspecto, las obras de Vernazza se emparentarían con los cuadros polifónicos de Paul Klee, llenos de energía, si aceptamos esta sinestesia sonora en el *bougé* de la imagen; vibración que tiene que ver con la discontinuidad de los encuentros entre los tonos y las formas angulosas, con la energía vital en relación con el ritmo como “manera de verter”. (fig. 21)

Las *Bailarinas* y los *Ritmos* de Vernazza corresponden a lo que Deleuze llama “la hipótesis motriz”[[71]](#footnote-71), que relata la manera de trabajar de Francis Bacon, con su “movimiento sin moverse”, que constituye un “espasmo”, “la acción sobre el cuerpo de formas invisibles”[[72]](#footnote-72); o, también, el entrelazamiento de la “sensación” y del “esqueleto”[[73]](#footnote-73). La primera es efímera y confusa. La segunda, demasiado abstracta. (fig. 22)

Puesto que las bailarinas de Vernazza no son ni figurativas ni abstractas, nos permiten experimentar la “sensación”: “me convierto dentro de la sensación y algo corre por la sensación. Yo, espectador, solo siento cuando entro en el cuadro, accediendo así a la unidad del que siente y del que es sentido.”[[74]](#footnote-74) Deleuze evoca aquí un cuerpo que vive transmitiéndonos una sensación en particular, por ejemplo “el ser manzanesco de la manzana”[[75]](#footnote-75), según la fórmula de D.H. Lawrence, que trata de Cézanne. Extrapolando, podríamos tratar del “ser coreográfico de la danza”, que puede sentir el espectador; una sensación como la que “se transmite directamente, evitando el rodeo o el aburrimiento de una historia que contar”[[76]](#footnote-76). De tal manera, si Deleuze trata de la sensación como "dueña de las deformaciones del cuerpo”[[77]](#footnote-77), implica deformación de la Figura; y deformación del espectador. Esta sensación es potencia, ritmo vital, “diástole-sístole: el mundo que me toma y se encierra en mí mismo, el yo que se abre al mundo y, de paso, lo abre.”[[78]](#footnote-78)

1. **Idio-ritmia**

 El ritmo del espectador encuentra el de la obra. Así, pues, nos gustaría utilizar el término de *idio-ritmia,* “palabra creada a partir del griego *idios* (propio, particular) y *rhuthmos* (ritmo)[[79]](#footnote-79)”, que Roland Barthes había encontrado, por casualidad, cuando leyó *El Verano Griego*[[80]](#footnote-80)*,*  de Jean Lacarrière. Tal “Verano…” trata de la vida monástica sobre el monte Athos. Barthes lo utilizó en sus clases del Collège de France ya que, según él, simbolizaba una alianza entre lo solitario y lo colectivo, el individuo y el grupo, una fantasía que quería satisfacer desde hacía ya mucho tiempo:

Estos monasterios atónitos pertenecen efectivamente a dos clases diferentes. Los que llamamos cenobíticos, es decir, comunitarios, en cuyo lugar todos comen, trabajan y hacen la misa de manera colectiva. Los que llamamos *idio-rítmicos*, donde cada individuo vive siguiendo su propio ritmo de manera literal. Los monjes tienen células particulares, comen en sus casas (con excepción de algunas fiestas anuales); y pueden conservar las posesiones que tenían cuando hicieron su voto. […] Hasta las liturgias son facultativas en esas extrañas comunidades, con excepción de la misa de noche.[[81]](#footnote-81)

Podríamos, también, adoptar este término para designar una sensación que la obra comparte con su espectador, el cual tiene que acordarse al ritmo de la obra, que forma torbellinos; pero, también, reconfigurarla en función de su propia disposición, estilo o ritmo de vida. Mediante círculos concéntricos y con forma de espiral, la obra promueve el movimiento, como lo anunciaba Valéry: “Esta resonancia, como cualquier otra, se comunica: una parte de nuestro placer de espectador es el de sentirse convencido por los ritmos; y sentir que, virtualmente, nosotros mismos bailamos”.[[82]](#footnote-82)

 Para Maldiney, este ritmo “no podemos tenerlo ante nosotros. No se puede considerar en términos de posesión. Somos el ritmo”[[83]](#footnote-83); Pierre Sauvanet añade: ”…vivir un ritmo, es apoderarse de él. Saber del ritmo resulta en que es él quien nos sabe. Tener un ritmo, es ser el ritmo. […] La percepción de un ritmo es, en realidad, una puesta en ritmo de la percepción.”[[84]](#footnote-84)  El espectador está en una situación muy inconfortable; pero tal sensación es, a la vez, deliciosamente vertiginosa: para poder percibir el ritmo hay que ser una persona, en carne y hueso. Pero una persona a quien la *ritmización* vuelva confusa: “…el ritmo está en relación directa con el espectador, y le obliga, de alguna manera, a entrar en el baile. La obra tiene su origen y obtiene su desenlace fuera de la obra intrínseca. No es un objeto sino una acción.”[[85]](#footnote-85) (fig. 23)

1. **Conclusión**

Vernazza alía el arte del tiempo al arte del espacio. No lo hace como lo hubiese hecho Horacio con su paradigma *l’ut pictura poesis* , sino que introduce el *bougé* en sus cuadros, del mismo modo que Francis Bacon lo hará más tarde. Vernazza es un artista en movimiento, en movimiento plástico, geográfico (entre Europa y América, su padre es de Génova). Así, Eduardo se mueve entre las culturas, entre lo circunstancial y lo universal, entre lo natural y lo cultural. Suspende las polaridades, navega entre lo transitorio y lo eterno, lo local y lo universal, lo figurativo y el arte abstracto, lo real y lo imaginario. Pero, sobre todo, guarda su misterio. Eso es lo que hace este artista conmovedor, como es conmovedora la Sibila, Lucía, la Maga, en la *Rayuela*, de Julio Cortázar. También la Maga era originaria de Montevideo. *Rayuela* empieza en Paris, luego la historia sigue en Argentina y, por último, no se sabe dónde sucede el final de esa historia. En la parte primera, Horacio Oliveira vaga sobre los puentes en busca de la que, con cariño quiere, la Maga, una jovencita uruguaya. Tienen una relación, apasionada pero asimétrica: la Maga es una mujer emotiva, y está irremediablemente loca por Horacio, un intelectual analítico y frío, que no parece querer involucrarse sentimentalmente en esa relación. A la Maga le cuesta debatir con los intelectuales del grupo “El Club de la serpiente”, un círculo de artistas, escritores y músicos. El juego de la rayuela impone una estructura no lineal de la novela, mezclando así lo inmanente (la tierra, lo cotidiano, el microcosmos) y lo transcendental (el cielo, el enigma, lo espiritual, lo emotivo, lo metafísico, la casilla en la que uno espera saltando, el macrocosmos). La Maga seria como las figuras pintadas por Vernazza, quimeras evanescentes, difíciles de comprender, pero tan intrigantes y magnéticas…

En la introducción a sus *Ensayos de iconología*, Erwin Panovsky presenta tres maneras de comprender un cuadro, inspirándose en una anécdota cotidiana: cuando encontramos a alguien que conocemos, la persona levanta su sombrero para saludar. La identificación del gesto se relaciona con una primera esfera de significado, que consiste en distinguir algunas formas y algunos objetos. Se trata de *la descripción pre-iconográfica.* El gesto de la persona que encontramos reviste otra dimensión, es decir, un segundo nivel de significado. Es cuando nos damos cuenta que esta manera de saludar es, particularmente, la del mundo occidental. Tal fenómeno tiene que ver con el *análisis iconográfico*. A partir de ahí estudiamos el objeto de la obra a través de sus inspiraciones literarias. Un último nivel de análisis permite revelar una “personalidad” (plano de fondo nacional, social y cultural) que da el *análisis iconológico,* para alcanzar la significación interna de la obra (contextualización, etc.). Estas tres esferas de análisis, complementarias, permiten un estudio profundizado del cuadro. La obra de Vernazza requiere, sin embargo, un cuarto nivel, debido a la dimensión cinética de su arte, es decir: el nivel estético, el *aesthesis*, el efecto sobre el espectador, la sensación que la obra le comunica algo, el ritmo que la obra impone al espectador; y las reacciones sensibles o somáticas que fomenta.

La extrema actualidad de Vernazza consiste en el hecho de que consigue dominar con maestría todas las estéticas del siglo XX y que, además, su obra contiene elementos multiculturales *ante litteram*, el cosmopolitismo, el sincretismo de sus aspiraciones, el movimiento pendular entre Europa y América latina, entre Uruguay y África. Como en una rayuela gigante, Vernazza nos invita, con los pies juntos, a saltar al otro lado.

Nathalie Roelens tiene una tesis doctoral en Comparatística por la Universidad de Amberes (Bélgica). Ha trabajado en varias universidades de Bélgica y los Países Bajos. Desde hace poco, se ha incorporado a la Universidad de Luxemburgo, en tanto que profesora de Teoría literaria y miembro de la Unidad de Investigación “IPSE-Identidades Políticas, Sociedades, Espacios”. Sus trabajos recientes se inscriben en el dominio de la literatura de viaje, la geo-crítica, y la semiótica urbana. Es miembro de la Asociación Internacional de Estudios “Palabra e Imagen”, de la Asociación Internacional de Semiótica y del grupo europeo de investigaciones “LEA”! (“Lire en Europe Aujourd’hui”). Algunos de los títulos que ha publicado son *L’odissea di uno scrittore virtuale. Strategie narrative in Palomar di Italo Calvino* (1989), *Le lec­teur, ce voyeur absolu* (1998). Asimismo, ha dirigido o co-dirigido las recopilaciones *Jacques Derrida et l’esthétique* (2000), *Homo orthopedicus* (2001), *L*’imaginaire de l’écran (2004). También se hizo cargo del número de la revista *Visible,* dedicada a « L’intermédialité visuelle » (2007). Su última obra, *Éloge du dépaysement. Du voyage au tourisme,* apareció en París, en la Editorial Kimé, este año (2015). En 1999, *Relaciones* publicó un artículo suyo, intitulado « Semiótica del gusto » (Montevideo, julio, 1999, pp.6-7).

<http://wwwfr.uni.lu/recherche/flshase/institut_d_etudes_romanes_medias_et_arts_irma/equipe/nathalie_roelens>

1. Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* (1766), Paris, Klinksieck, 2011. (Todos los textos, en francés, citados, han sido traducidos por nosotras) [↑](#footnote-ref-1)
2. Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne » (1863) in *Ecrits sur l’art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, pp. 503-552, p.504 [↑](#footnote-ref-2)
3. “Me habría gustado, con una conminación de las circunstancias, mejor que con el ocio, anotar aquí algunos rasgos fundamentales. El ballet no da sino poco: es el género imaginativo. Cuando alguien aísla, para contemplarlo, un signo de la belleza general y esparcida, flor, onda, nube y joya, etc.; si, entre nosotros, el medio exclusivo de saberlo consiste en yuxtaponer esos signos al aspecto de nuestra desnudez espiritual, a fin que se la sienta análoga y que se la adapte, en alguna confusión exquisita de ella con esta forma en vuelo – sólo a través del rito, ahí, enunciado de la Idea: ¿no parece que la danzarina, medio elemento, en causa, medio humanidad apta a confundirse con el Todo, se encuentra en el flotar de los ensueños?”(Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », in *Divagations*, Paris Eugène Fasqueue, 1997, pp.153-163, p.158.) [↑](#footnote-ref-3)
4. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-4)
5. Dennis Doty, *Un lápiz en la oscuridad*, 31 diciembre 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=a7M5cKutCbM>, [↑](#footnote-ref-5)
6. Hilia Moreira, “Historia de una estafa” (<http://www.tumeser.com/>) “Otros dibujos y pinturas sólo sugieren las cosas que se encuentran en el mundo. Esos óleos, acuarelas y dibujos constituyen un imprescindible documento de la historia de la cultura en Uruguay. Desde 2005, en homenaje al arte de Eduardo Vernazza, el cineasta norteamericano Dennis D. Doty anima esos dibujos, los hace salir de sus encuadres y emerger bajo un lápiz al que Vernazza mueve, ahora desde lo invisible” (*Ibid*.) [↑](#footnote-ref-6)
7. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », art. cit., p.504. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Ibid*., p. 506. [↑](#footnote-ref-8)
9. Jean Cocteau, *Opium. Journal d’une désintoxication*, 1930. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Ibid*., p. 518. [↑](#footnote-ref-10)
11. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », art. cit*,* p.520. [↑](#footnote-ref-11)
12. Dennis Doty, “Eduardo Vernazza : la celebración de la vida”, <https://www.youtube.com/watch?v=sQZEwfhB-g8> posteado el 20 oct. 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=gMY_m6HtOLE> Tenemos che saludar y celebrar el trabajo del cineasta Dennis Doty, quien animo los dibujos de Vernazza, poniéndolos en el contexto de origen. Dennis, asimismo, reconstruyó el decorado de la ciudad, que la cámara atraviesa mediante un *travelling* muy sugestivo; el guión, también de su autoría, se trasmite , mediante la voz en “off” de Hilia Moreira. [↑](#footnote-ref-12)
13. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », art. cit*,* p. 522. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Ibid*., p. 523. [↑](#footnote-ref-14)
15. Jean Cocteau*, Le Potomak,* 1929, in Œuvres complètes, t.2, p. 119. [↑](#footnote-ref-15)
16. Jean Cocteau, *Le Testament d’Orphée*, in *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, p.1344. [↑](#footnote-ref-16)
17. Paul Klee, *Esquisses pédagogiques*, publicadas en 1925 en la collecci**ó**n « Livres du Bauhaus » (*Pädagogisches Skizzenbuch*, Munich, Langen, 1925), in *Théorie de l’art moderne*, Paris, Denoël, 1985, p.128. [↑](#footnote-ref-17)
18. Dennis Doty, “Eduardo Vernazza : la celebración de la vida”, part 2, cit. [↑](#footnote-ref-18)
19. Cf. François Cheng, *Vide et plein,* Paris, Seuil, 1979 ; *Souffle-Esprit,* Seuil, 2006. [↑](#footnote-ref-19)
20. José Pedro Argul, Prefacio al album de Eduardo Vernazza, *Marcel Marceau*, 1961. [↑](#footnote-ref-20)
21. Georges Bataille, *Documents*, 1930, p. 237. [↑](#footnote-ref-21)
22. Los tres tipos de *tamboriles* son: el *chico* (el más agudo), el repique (registro medio); y el piano (grave). La mano derecha los hace resonar, percutiéndolos con un *palito*. El juego se efectúa marchando en ritmo, durante las *llamadas*, reunión de tambores, encuentro informal en los grandes desfiles del Carnaval de Montevideo. [↑](#footnote-ref-22)
23. Cf. Dennis Doty, “Eduardo Vernazza : la celebración de la vida”, cit. [↑](#footnote-ref-23)
24. Pintor reconocido, sus obras se encuentran en el Museo Nacional de Artes Visuales, el Museo Blanes y el Museo Figari de Montevideo. [↑](#footnote-ref-24)
25. Pedro Figari, *Arte, estética, ideal,* Montevideo, Biblioteca Artigas, 1960, tome 1, p.73. [↑](#footnote-ref-25)
26. Cf. Pedro Figari: pintor de la ciudad colonial y los Candombes

.http://www.ceibal.edu.uy/contenidos/areas\_conocimiento/expresion/081017\_figari [↑](#footnote-ref-26)
27. GraScorzo, “Candombe y resistencia, P.Figari pintor de los negros”, 2008,

https://www.youtube.com/watch?v=BJtxBxx\_6TM [↑](#footnote-ref-27)
28. Cf. <http://carlospaezvilaro.com.uy/nuevo/home/> [↑](#footnote-ref-28)
29. http://carlospaezvilaro.com.uy/nuevo/home/ [↑](#footnote-ref-29)
30. Marcel Proust, *A l’ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), in *A la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard « Pléiade », t.II , p.146. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Ibid* , p. 147-148. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Ibid*., p. 150. [↑](#footnote-ref-33)
34. Jacques Fontanille, « La petite phrase de Vinteuil » *NAS. Pratiques sémiotiques. Immanence et pertinence*, 1989, p.80 [↑](#footnote-ref-34)
35. Marcel Proust, *A l’ombre des jeunes filles en fleurs, op.cit*., pp.147-148. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Ibid*., p. 148. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Ibid*., p. 155. [↑](#footnote-ref-37)
38. Pierre Boulez, *Le Pays fertile. Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, p.18. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Ibid*., p.25. [↑](#footnote-ref-39)
40. *Ibid*., p. 26. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Ibid*., p. 29. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Ibid*., p. 34. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Ibid*., p. 53-54. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Ibid*., p. 36. [↑](#footnote-ref-44)
45. Thomas Vercruysse*, La cartographie poétique. Tracés, diagrammes, formes*, Genève, Droz, 2014, p. 275. [↑](#footnote-ref-45)
46. Frédéric Pouillade,  *Le désœuvrement chorégraphique – essai sur la notion d’œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p. 30. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Ibid*, p. 36 [↑](#footnote-ref-47)
48. Thomas Vercruysse*, La cartographie poétique, op.cit., p. 288.* [↑](#footnote-ref-48)
49. *Ibid.,* p.282. [↑](#footnote-ref-49)
50. Paul Valéry, in *Propos sur la poésie* (1928), in Œuvres, t.I, Paris, Gallimard « Pléiade », 1957, p. 1330. [↑](#footnote-ref-50)
51. Henry Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Paris, Cerf, 2012, p. 154. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Ibid*., p. 153. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Ibid*., p. 154. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Ibid*., p. 155. [↑](#footnote-ref-54)
55. Pierre Sauvanet, « La question du rythme dans l’œuvre d’Henri Maldiney : approche et discussion » in *Rhuthmos*, 2012 (rhuthmos.eu/spip.php) Sauvanet cita a Emile Benvéniste que ya estudió el ritmo en los Griegos antes de Platón. [↑](#footnote-ref-55)
56. Henry Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, op.cit., p. 191. [↑](#footnote-ref-56)
57. *Ibid*., p. 225. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Ibid*., p. 223. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Ibid*., p. 226. [↑](#footnote-ref-59)
60. *Ibid*., p.158. [↑](#footnote-ref-60)
61. Pierre Sauvanet « La question du rythme… », art. cit., p. 4. [↑](#footnote-ref-61)
62. Pierra Boulez, *Le pays fertile, op.cit*., p. 146. [↑](#footnote-ref-62)
63. *Ibid*., p. 111. [↑](#footnote-ref-63)
64. Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984, t.I, p. 27. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Ibid*., p. 57. [↑](#footnote-ref-65)
66. *Ibid*., p. 61. [↑](#footnote-ref-66)
67. Maurice Denis, « Le néo-traditionnisme », *Art et Critique*, 1890. [↑](#footnote-ref-67)
68. Philippe Sollers, *Le Paradis de Cézanne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 66. [↑](#footnote-ref-68)
69. « S’agit-il d’une fontaine de jouvence, d’une cérémonie purificatrice, d’un baptême? Mais oui, mais oui, et de bien d’autres choses encore. […] On voit bien l’aspect « sacré » de toute cette affaire, mais, étrangement, personne n’ose évoquer ce qui, pourtant, crève les yeux: la résurrection des corps*» (Ibid*., p. 80) [↑](#footnote-ref-69)
70. *Ibid*., p. 251. [↑](#footnote-ref-70)
71. Gilles Deleuze, *Logique de la sensation, ibid*., p. 30. [↑](#footnote-ref-71)
72. *Ibid*., p. 31. [↑](#footnote-ref-72)
73. Cf. *ibid*., p. 73. [↑](#footnote-ref-73)
74. Gilles Deleuze, *Logique de la sensation, op.cit*., p. 27. [↑](#footnote-ref-74)
75. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-75)
76. Paul Valéry, cité par Gilles Deleuze, *ibid*., p.28. [↑](#footnote-ref-76)
77. Gilles Deleuze, *ibid*. [↑](#footnote-ref-77)
78. *Ibid*., p. 56. [↑](#footnote-ref-78)
79. Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*. Janvier–mai 1977, Paris, Seuil, 2002, p .40. [↑](#footnote-ref-79)
80. Jacques Lacarrière, *l’Eté grec. Une Grèce quotidienne de 4000 ans.* Paris, Plon, 1976. [↑](#footnote-ref-80)
81. *Ibid*., p. 40, in Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, op.cit., p. 37 [↑](#footnote-ref-81)
82. Valéry, *Œuvres,* t. I, op.cit, p. 1400, cité par Thomas Vercruysse, *La cartographie poétique, op.cit.,* p. 302. [↑](#footnote-ref-82)
83. Henri Maldiney, « Notes sur le rythme », in *Henri Maldineay : penser plus avant…,* dir J-P. Charcosset, Chatou, Ed. de la Transparence, 2012, p.20. [↑](#footnote-ref-83)
84. Pierre Sauvanet, “La question du rythme”, art.cit. p.2. [↑](#footnote-ref-84)
85. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit*, p. 229. [↑](#footnote-ref-85)