

## MAMBO

Luis Felipe Noé

[escrito en 2004]. Publicado en Casanegra Mercedes (curadora): *Nueva Figuración 1961-1965. Deira, Macció, Noé, De la Vega. El estallido de la pintura*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.

*Luis Felipe Noé:* Recuerdo cuando una noche insomne me puse a pintar y al día siguiente lo sorprendí a Jorge mostrándole un cuadro repartido en dos telas con sus respectivos bastidores (un díptico), uno de ellos dado vuelta. En la parte superior, planteada en grises, había sugerido una gran cabezota de mujer, como de comparsa, y en la inferior se hallaba el bastidor invertido: sobre la estructura de madera había puesto un recorte de papel (luego montado sobre una madera cortada según la silueta), en el cual, con fuertes colores, aludía a un cuerpo enanoide, también femenino. En esta parte inferior figuraba, como usualmente sucede en el revés de los cuadros, el título de la obra –*Mambo*– más la aclaración “París 1962” y mi firma. Jorge, quien siempre me había apoyado en mi obra, sin embargo exclamó: “¡Al fin hacés algo que vale la pena!”. ¿Qué significaba aquello en su boca, dado que desde mi primera exposición me había realmente estimulado? Implicaba reconocer que había logrado un planteo nuevo, al menos para mí. Era la primera vez que hacía un cuadro dividido, o sea, que desafiaba abiertamente la unidad. A partir de entonces comencé a decirme: basta que uno le dé sentido a la asociación para que dos sean uno. En consecuencia, sin renegar de la pintura, empecé a descubrir a Duchamp. De sus *readymade* prefería aquellos que asociaban dos cosas diferentes: por ejemplo, una rueda de bicicleta sobre un banquito. Pero a mí me interesaba en especial desarrollar la violencia del corte de atmósferas pictóricas, no de objetos. Empecé a hablar de “cuadro dividido” y más tarde de “visión quebrada”.

Antes, cuando me reprochaban que mis obras hechas a partir de la mancha carecían de estructura, yo solía dar vuelta el cuadro y, señalando el bastidor, respondía: “Aquí está la estructura”. En *Mambo* esta ironía del derecho y el revés se convertía en una sola evidencia.

Con los años leí un artículo de Mariano Etkin –en el diario *Clarín* del 2 de octubre de 1994– sobre el mambo en tanto música, y sobre su creador, Pérez Prado. En esa nota se dice algo que me sirvió para entender por qué yo bauticé de esta

manera esa obra. Etkin sostiene que las transiciones prácticamente no existen en la música de Pérez Prado y que su efecto de yuxtaposición “tiene que ver con Stravinsky, pero también con Stan Kenton: continuidad por adyacencia, más que por analogía”. Esto último, creo, fue la clave de mi afinidad intuitiva con el mambo de Pérez Prado.

Pero, por cierto, mi *Mambo* no era una obra fácil de digerir. Por esos días se realizó una gran muestra organizada por Germaine Derbecq, esposa de Pablo Curatella Manes, el iniciador de la escultura moderna en nuestro país. Entre 1959 y 1961 Germaine había sido en la galería Lirolay de Buenos Aires la curadora –término inexistente entonces– de muchas exposiciones de artistas de la nueva generación, a quienes apoyó entusiastamente, también, como crítica del diario francés en nuestra ciudad (*Le Quotidien*). Ella (asimismo excelente pintora de un gran lirismo geométrico) había concebido esa muestra parisina en el salón Balzac de la Galerie Creuze con el nombre *Curatella Manes y treinta artistas argentinos de la nueva generación*. La mayoría de ellos pertenecían a la Recherche Visuelle. Yo estaba presente con tres pinturas: la obra en cuestión, *La última cena*, y otro cuadro más: *Ensayo sobre la incongruencia del cuerpo místico*. Recuerdo que, mientras colgábamos nuestras obras, un artista próximo al surrealismo se me acercó y me dijo respecto a *Mambo*: “Yo no vengo a hablarte en nombre de los expositores sino sólo en el mío propio, pero creo que por respeto a la seriedad de la muestra no deberías exponer esa obra”. Por supuesto que la expuse. Por cierto, Jorge y Greco eran de los pocos que me apoyaban a este respecto, mientras que Ernesto y Rómulo, que no participaban en esa muestra por haber recién llegado a París, observaban escépticos al *Mambo*. Será por ello que, muchos años después, en 2004, en una exposición retrospectiva que se hacía en homenaje a De la Vega en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), su curadora, Mercedes Casanegra, decidió incluir la pieza (única obra de otro autor que se hallaba en la muestra) considerando que habíamos vivido juntos un momento de ruptura.

Debo aclarar que ni el bastidor ni la tela que figuran invertidos en la parte inferior de la obra (donde se encuentran mi firma y el título) son hoy día los originales de 1962. Sucede que, por ese entonces, con estrechez económica, utilicé ese bastidor –cuya tela se hallaba virgen en su parte delantera– para pintar otra obra. En la muestra de la galería Bonino que hicimos los cuatro ese mismo año, no obstante, expuse el *Mambo*

tal como lo había hecho en París. Tiempo después, basándome en fotos, reconstituí lo faltante de ese bastidor inferior, o sea, firma y título, ya que conservaba la silueta allí emplazada.