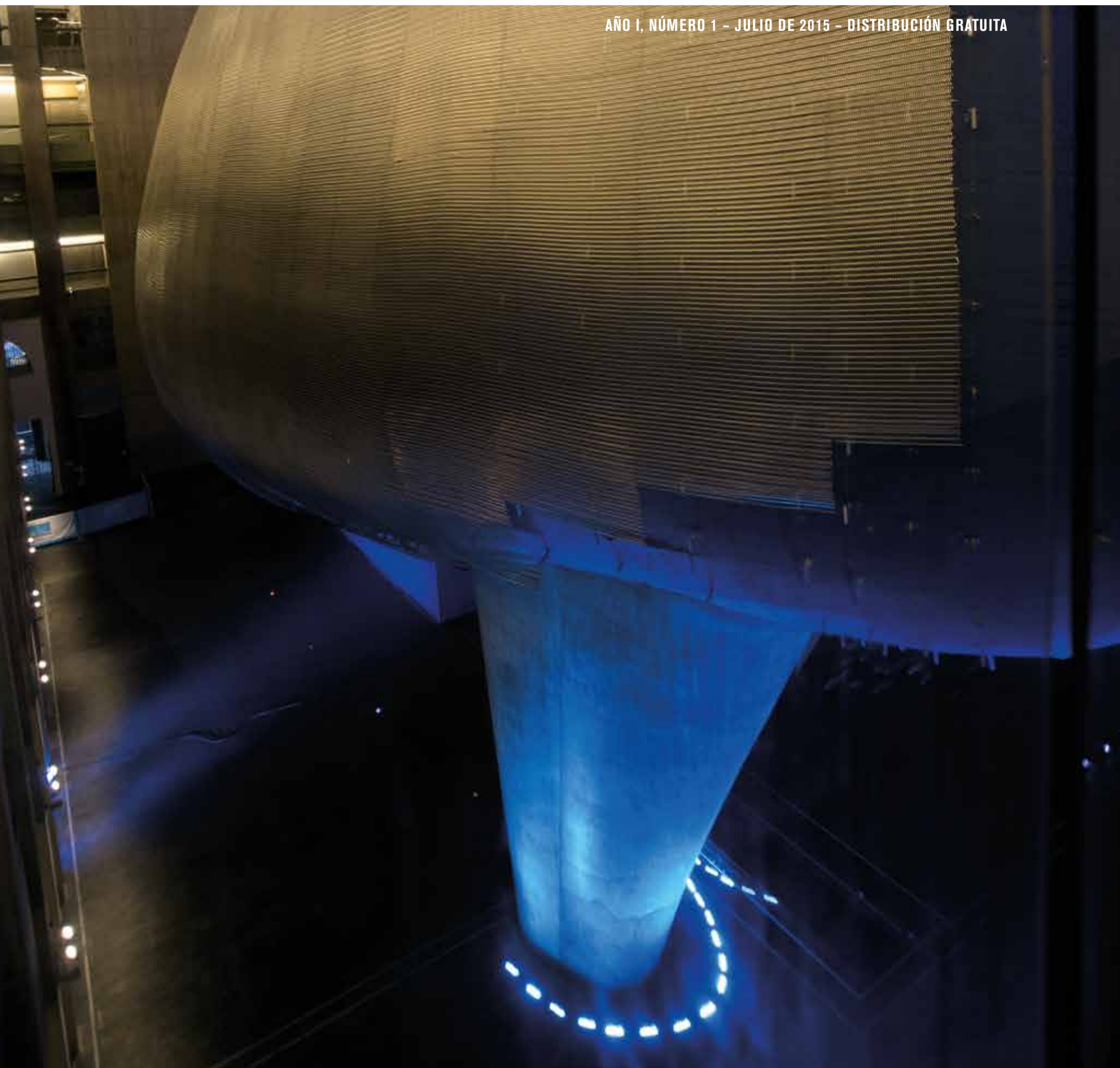


LA BALLENA AZUL

AÑO I, NÚMERO 1 - JULIO DE 2015 - DISTRIBUCIÓN GRATUITA



CORRESPONDENCIAS

Art: Del libro a la pantalla

DOSSIER

El Correo:
Una cuestión nacional
y una experiencia íntima

POSTE RESTANTE

Clarín, una revista
de vanguardia

SE BATE,
SE CHAMUYA,
SE PAROLA

Entrevista con
Mauricio Kartun

ENCOMIENDAS

Comentarios de
libros, cine y
música

LA CARTA ROBADA

Horacio Quiroga a
Ezequiel Martínez
Estrada

Queridos lectores,

La puesta en funcionamiento del Centro Cultural Kirchner para dar cabida al extraordinario entramado de posibilidades artísticas que irán sucediendo en su interior es motivo de indudable celebración.

Pensar la Argentina en diálogo cultural abierto con toda la diversidad que la habita, como así también con los países latinoamericanos y el mundo entero desde este espacio nos coloca ante un punto de partida expectante y prometedor.

Nada más movilizante que iluminar su cúpula para encender la mecha, la llama que nos proponemos no apagar nunca para que lo habiten los protagonistas del quehacer creativo que enriquece y perdura.

Este fabuloso edificio de amplitud generosa nos pide desde el inicio recuperar los caminos que recorrían las cartas, cuando su destino era albergar al Correo Central de la Nación, para que ahora los transiten las infinitas e inquietantes formas que el Arte imagine, difundiendo lo esencial de nosotros mismos en permanente desarrollo, en permanente búsqueda, en permanente cambio.

Nace plural y definitivamente inclusivo, porque la inclusión es la única que garantiza la igualdad de oportunidades y ambos ejes son centrales para este proyecto político cultural que lo funda con ese determinante sentido.

“Esta es la casa de todos ustedes”, dijo la Presidenta, dirigiéndose a las personalidades de nuestra cultura que asistieron a la apertura.

Y eso es lo que repetimos aquí, ahora.

Que sea coral para pensarlo juntos, que sea colectivo para que estemos todos, que se prolongue en los otros para que no tenga fin el mensaje que desde allí digamos y se muestre al mundo.

Las cartas tienen destinatario y esta carta quiere llegar hasta ustedes, pueblo, nación de la patria nuestra, y a las patrias de América y a las patrias del mundo con esperanzada alegría.

Los invitamos a compartir la territorialidad de este luminoso espacio con la certeza de que tenemos mucho para decir y hacer en este tiempo maravilloso de la historia, porque hemos recuperado la dignidad como país y estamos poniendo sobre la mesa de nuestras construcciones el debate cultural que tanto necesitaba este primer plano que lo vuelve irreversible.

Atentamente,

Arq. Julio De Vido

Sra. Teresa Parodi

NOSTALGIA

El correo, la epístola, la carta son objetos preciados que definieron la vida privada y momentos enteros de la cultura pública, durante muchos siglos. Quizás sea cuando las cartas parecen estar en extinción, pues su forma de envío ha cambiado tanto que la mudanza tecnológica obliga a los cambios de estilo, que ahora adviene precisamente un tiempo específico para preguntarse por ellas. ¿Qué son las cartas? ¿Dónde se han refugiado? ¿Por qué nos siguen interesando las epístolas, desde la que Pablo escribe a los Corintios en el siglo I hasta la que incluye Chico Buarque en su reciente novela *Mi hermano alemán*? ¿En qué lugar de nuestra memoria residen esos papeleríos que prestaban su nombre a famosos escritos y tenían un procedimiento específico para ser enviadas, abiertas, coleccionadas en secretos recipientes, quemadas, arrojadas al agua de desecho que corre junto al cordón de una vereda?

Basta que nuestro caprichoso recuerdo se fije en títulos como *Carta al padre*, el escrito que Kafka nunca le entregó a su progenitor, o las humoradas de Macedonio Fernández en relación con su carta a Borges (que estampilla pero, como encuentra antes al destinatario, rompe y pone en su propio bolsillo), para saber que las cartas son la morada de un juego infinito. Justifican que todas las naciones hayan construido enormes y a veces bellos Palacios de Correos, y también alientan una literatura de la ausencia. Este último caso nos interesa, porque es como si las formidables construcciones de esas grandes casas dedicadas a distribuir correspondencia estuvieran en disparidad con una de las ideas fundamentales del arte de escribir cartas. Es que siempre las escribe un ausente.

Alberdi imaginó en los términos de una carta sus *Palabras de un ausente*. No eran cartas, pero surgían de su ingrediente principal, la lejanía de quien escribe.

Y conocemos como *Cartas quillotanas* las que escribe Alberdi contra Sarmiento desde la ciudad chilena de Quillota. Tienen algo de simulacro, pues enseguida se tornarían libro. Pero decir carta, aquí, corresponde al resguardo de un estilo: la refutación rápida, el permiso para la diatriba bien elegida, el uso de modos de la intimidad, o la extensión que fuera más adecuada al propósito de darle intimidad al escrito. En las polémicas epistolares, la intimidad, de alguna forma, resguarda el exceso de individualidad.

Cierto desafuero queda permitido en el epíteto contra el receptor de la carta.

¿La recibe personalmente, o se entera porque la carta se hace pública previamente? No importa cómo. La idea de carta es la más generosa en el campo de las escrituras; permite sin crimen ni castigo que confundamos su efecto privado con sus resultados públicos. La lejanía y la intimidad no sólo hacen al acto sigiloso de escribirlas, sino también contribuyen a que toleremos que este ejercicio reservado sea confiado a complejas maquinarias. Para enviarlas, las cedemos (solíamos cederlas) a un aparato complejo que contiene sucesivos pasos. No deja de ser uno de los actos más sorprendentes de una cultura en extinción que el extenso y locuaz mundo de las cartas exigiese obtener las estampillas, de por sí un arte minoritario que acompaña la historia del filatellismo, dirigirnos a un buzón, aceptar que empleados de correos distribuyan las piezas, técnica que acompaña todo el desarrollo de un arte clasificatorio donde reinan extrañas codificaciones, y que otros personajes que por comodidad llamamos carteros las depositen en pequeñas e idílicas casamatas que a veces lucen en el pórtico de las casas más alejadas de la ciudad. Una de ellas puede ser nuestra casa, y en ella podemos contar o no con un abridor de cartas, que es un útil en proceso de extinción, lo que no ocurre con sus parientes cercanos, como el tirabuzón o el abridor de latas de conserva.

El Centro Cultural Kirchner nace en el cruce del Programa Igualdad Cultural en el que trabajan en conjunto los Ministerios de Cultura y de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios.

El Plan Nacional Igualdad Cultural cuenta entre sus objetivos el desarrollo de infraestructura, tecnología y conectividad para la igualación en el acceso a la producción, la documentación, visualización y fomento de bienes y actividades culturales.

DE LAS CARTAS

En las primeras escenas del film para televisión *Los siete locos*, adaptado por Ricardo Piglia, aparecen imágenes de los años 30 de un documental que parece pertenecer a una redacción de un diario o a un correo. Se ven personas que utilizan instrumentos de comunicación neumática, suerte de envases que recorren las paredes para llevar las piezas (¿cartas? ¿telegramas? ¿colaboraciones periodísticas?) y trasuntan la idea de un mundo industrial, operario, con una estricta división del trabajo. Pero esa industria –que puede corresponder a lo que en el viejo edificio de correos, hoy transfigurado en Centro Cultural, se llamó “ala industrial”–, se refiere a un ordenamiento de partículas, objetos, sobres de todo tamaño y color, que convierten el Correo en un gigantesco Archivo que se deshace de inmediato. Es el archivo que existe para desarchivarse, salvo las cartas perdidas, que deben esperar en un lugar especial a que su eventual dueño venga por ellas. Se trata, el Correo, de un órgano catalogador donde el mundo entra como un cómodo *planetarium* a través de las direcciones postales –de quien manda y quien recibe– que entrecruzadas configuran itinerarios infinitos. En él, cada envío microscópico es parte de un mapa que representa un flujo venéreo insaciable donde el universo adquiere el rostro de un mundo perpetuo de intercambios. Bastaba agregar que esos millones de reciprocidades podían evocar un mundo igualitario, unido por impulsos espléndidos de escritura, para entonces pasar a ver una humanidad escribiente –de cartas de amor y proclamas utópicas–, al punto que algunos socialistas de la Segunda Internacional profirieron la sentencia: “el Correo prefigura el socialismo”.

Sin embargo, se podría decir que tenían razón en ciertos casos limitados. Por cierto, tenían razón con Marx, que en su momento escribió que concebía el correo –primer modelo organizativo distribuidor y centralizador de piezas postales– como un contemporáneo de los grandes manifiestos utopistas de mediados del siglo XIX. El socialismo podía comenzar por ser un club de correspondencia. Paradójicamente, cuando Lenin escribe *Cartas desde lejos*, enviadas en 1917 desde Suiza, primero a Oslo y después a Petrogrado, con destino a un diario, el uso que hace de las misivas es el habitual. Cartas para ser publicadas en la prensa. Cartas con destinos periodísticos que contienen diagnósticos políticos.

¿Un uso acostumbrado del correo, dentro de las rutinas burguesas de la correspondencia que podrían tener millares de ciudadanos? Nada más provocativo –o inexplicable– sería el posible cotejo de la correspondencia de políticos clandestinos con la de amantes clandestinos. La

célebre novela epistolar *Las relaciones peligrosas*, de Choderlos de Laclos, escrita en las inmediaciones de la Revolución Francesa, se sostiene a través de cartas que van develando una compleja conspiración amorosa y cortesana. Las cartas van empujando la historia y llegan a manos de los protagonistas a través de terceros. Son Cartas sin Correos. En cambio, *Boquitas pintadas*, a su manera, también una novela epistolar de Manuel Puig, está basada en otro tipo de impulso narrativo, donde se revelan cartas de correspondencia privada, pero también recortes de diarios y evidencias judiciales.

En la historia de la correspondencia epistolar –que de alguna manera es la historia de la guerra y de los estilos amorosos–, podemos registrar las cartas de circulación particular (que exigen de emisarios, sirvientes, intermediaciones diversas) y las Cartas del Correo. En éstas, también se hallan las cartas que tienen propósito conspirativo, destinatarios simulados o emisores disfrazados. Evitan desde luego el severo dictamen que forja uno de los proverbios más injustos de la historia: la culpa la tiene el mensajero. Que revela la importancia de este personaje, y no es descabellado conjeturar que el Correo se funda para evitar las consecuencias de este veredicto cruel contra los inocentes transportadores de malas noticias. Famosas cartas de amor (o donde el amor parece misturarse dócilmente con el arte y la ciencia) son las que se intercambiaron Freud y Martha Bernays; y antes, Flaubert y Louise Colet. Son teorías estéticas enviadas por vía del correo postal común. Contienen escorzos de finura amorosa a los que la escritura les presta no sólo su acatamiento sino también su resistencia o su imposibilidad, como bien lo examina Barthes en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*. En esta versión del intercambio de epístolas, el Correo como institución se hace un poco evanescente.

Son piezas cuya intimidad hace pensar en la increíble innecesariedad del correo, no fuese que todo escrito sea susceptible, con el viejo correo o con los sistemas de instantaneidad digital, de ser trasladado en envoltorios o modelos de conversión informática que hacen contrastar la forma pública con el tesoro privado de lo que se comunica.

Una consecuencia bien diferente del empleo de las cartas se encuentra en muchos cuentos de Borges. Son cartas del destino, llegan de lugares remotos y desencadenan una trama que afecta el tiempo y la vida de los personajes. Elegimos el ejemplo de la carta que le llega desde Brasil a Emma Zunz, en el cuento del mismo nombre, o el modo de eludir el correo (por obvias urgencias

contenidas en la narración) que siente el personaje de “El jardín de senderos que se bifurcan”. En este caso, no puede escribir una carta a su jefe alemán y opta por un método sumamente indirecto para notificarlo de un secreto de guerra, produciendo un crimen cuya noticia en los diarios será leída a modo de clave en la remota oficina de dicho jefe. La trama es conocida, pero sirve para decir que, en Borges, la transmisión de una noticia como “forma del destino” exige una carta u otro procedimiento sustituto.

De ninguna manera se puede obviar la institución de Correo. La afamada novela de Verne *Miguel Strogoff* nos revela indirectamente el poder de los telégrafos y correos pues, al cesar la actividad de éstos por acción de los tártaros, debe actuar el encargado de los correos directos del zar para enviar un mensaje personal a través de toda Rusia.

Es evidente que la historia de los Correos es su historia como institución fundamental (la primer construcción importante de su edificio en la Argentina, antes de que Alvear inaugurara el actual Centro Cultural, se situaba en vecindad con la Casa Rosada), y su historia como ente precario ante la carta secreta, el mensajero del zar o la carta robada de Poe con sus sucedáneos lacanianos y derrideanos. En los dos casos nos importa, pues el Correo es un ente que cruza toda la historia contemporánea actuando como “soporte técnico de la escritura de la humanidad”, o es una administración que hace notar su ausencia cuando un mensaje desea comunicarse en el sigilo de los complotados. En la Argentina, es conocido el ejemplo de la correspondencia Perón-Cooke, que llegaba por intermediarios y no por la vía postal conocida. En la novela *Los siete locos*, en cambio, hay conspiración pero no correo. Las comunicaciones son directas entre las personas, se hablan a través de monólogos y súplicas cara a cara.

No es sino un puñado mayor de circunstancias como estas lo que nos hace pensar que el antiguo Correo –un magnífico Palacio con una arquitectura excepcional–, ya convertido y restaurado como Centro Cultural Néstor Kirchner, podrá extraer de la fuerte evocación que permite su pasado de millones de cartas que circularon por sus arterias –hay misterio, ansiedad y esperanza colectiva en esa anónima circulación–, la mayor inspiración para acoger todas las formas conocidas y por conocer de la vida artística contemporánea.

ARLT POR PIGLIA

Una serie televisiva relea una novela publicada hace más de ochenta años. Su adaptación habilita a esta múltiple lectura: la del programa emitido por la Televisión Pública, la relación entre literatura e imagen y también el modo en que Ricardo Piglia –a cargo de la adaptación– construye sus intervenciones críticas.



Roberto Arlt | Foto: Archivo General de la Nación

En abril de este año, la Televisión Pública lanzó el primero de los treinta capítulos de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, una serie producida conjuntamente con la Biblioteca Nacional y Nombre productora, dirigida por Fernando Spiner y Ana Piterbarg y guionada por Leonel D'Agostino. Luego de la escena de apertura o de resumen de los capítulos anteriores, se indica "*Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt" e inmediatamente después: "una adaptación de Ricardo Piglia", que cuenta además con un "equipo de adaptación". Las herramientas propias de lo visual incorporan el nombre de Arlt al título de la serie y lo vuelven una pieza más del texto fílmico. Adaptar significa aquí, acoplar, unir dos objetos semejantes o contiguos pero autónomos –*Los siete locos* y *Los lanzallamas*– y engazarlos con esa otra cosa que viene luego del **de**: Arlt devenido adjetivo. Adaptar es acoplar dos novelas específicas y un universo narrativo: "lo arltiano" como categoría que define un clima narrativo, una serie de figuras insistentes, un estado de lengua, un modo de escritura.

Y luego traducir todo eso a otro soporte, a otro lenguaje, a otra sensibilidad que reunirá el mundo de la palabra con el mundo de la imagen, la unidad de la novela o de la saga con la puntuación no ya del cine sino de la serie televisiva.

Clausura y traición

La serie surgió del entusiasmo que generó el *Borges por Piglia*, una serie de programas en los que el escritor hablaba sobre Borges para una audiencia presente en el estudio. Se agregaba una cantidad de material visual y un bloque en el que Ricardo Piglia dialogaba con invitados, pero el formato general del programa era el de una clase, una escena similar a la de sus seminarios en la Universidad de Buenos Aires o sus cursos en Princeton. Piglia es alguien que parece hablar juntando sólo lo que subrayamos en un texto y dejando de lado las partes que se pasan por alto, las transiciones y desarrollos. Su oratoria, hecha de juguetes con la forma breve y de ideas críticas acuñadas en una frase justa, casi aforística, es particularmente adaptable –traducible– al formato televisivo (a cierto formato televisivo). Su trayectoria intelectual lo revela además, como alguien entusiasmado por estos cruces de espacios, instituciones y lenguajes: la crítica y la ficción, el ensayo y la historieta, la televisión y el discurso universitario.

Así como hubo un *Borges por Piglia*, podría haber habido un *Arlt por Piglia*. Pero no. Piglia puede enseñar a Borges; con Arlt tenía que hacer otra cosa. Después de todo, la célebre provocación de *Respiración artificial* –Borges es el mejor escritor argentino del siglo XIX; Arlt es el único escritor moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX– no era una *boutade* literaria sino una declaración crítica y poética sobre el lugar que ocupan tanto Arlt como Borges en la genealogía que Piglia defiende e inventa para inscribir su propia narrativa. Borges

cierra el siglo XIX, es objeto de reflexión crítica; Arlt es una fuerza de apertura al futuro, un motor narrativo, una máquina productora de más ficción.

Arlt escribía mal. Eso lo dicen todos, hasta el propio Arlt. El giro de Piglia consiste en afirmar que escribía mal en el sentido ético: la suya era una literatura mala, malvada. O mejor dicho: ladina, indigna.

Hecha a partir de la humillación y la traición, no sólo como tema –eso también–, sino como forma de relación con la tradición literaria, como materia y mecanismo de escritura. Arlt –propone Piglia– es el que iría a arrodillarse ante El Arte o La Literatura, para sentirse humillado, indigno de ese Otro y luego robarse todo lo que se pueda. Escribe con los materiales afanados al siglo (el discurso pseudo-científico, la profesionalización del escritor, el periodismo, la velocidad de las máquinas y la fascinación técnica, la traducción de los materiales de la cultura de masas), y una gramática fundada en el procedimiento moderno por excelencia: el collage, el pastiche, el híbrido. O en versión nacional: una literatura chabona, que tiene como condición de existencia el cocolicho, esa vibración de una lengua que impone la masa migrante. El ciclo sobre Borges, que generó la convicción de que “había que hacer algo con Arlt”, ya anticipaba que Piglia, con Arlt, no podía hacer otra cosa que no fuera una versión, una experiencia de destilado y traducción (de adaptación) de soportes.

Lo anticipaba ya en ese guiño arltiano, ese ripio verbal que produce el “por” en lugar de la preposición correcta “de” (*Borges por Piglia* en lugar de *Borges de Piglia*). El título del ciclo borgeano que evoca y maltraduce una supuesta frase en una lengua extranjera –Borges **by** Piglia– es ya un indicio de la presencia de Arlt, en la máquina crítica y ficcional de Piglia, no como objeto sino como procedimiento. Si Borges puede ser, para Piglia, tema de conversación de una clase, Arlt es siempre mecanismo narrativo. A Borges se lo puede enseñar. Arlt es un maldito y sólo se lo puede mal traducir, versionar y, por supuesto, traicionar ferozmente hasta convertirlo en una serie para la televisión.

Se lo puede volver una ficción en entregas, para una audiencia masiva, se lo puede convertir en un producto que requiere una inversión de dinero pero que podría generar muchas ganancias, un objeto abrigado o deslucido por un estado de la técnica (visual). Es decir, en un objeto cabalmente arltiano.

Relato enmarcado

Los siete locos, la novela de Roberto Arlt, se abre con un interrogatorio. El protagonista, Remo Erdosain comparece frente a los patrones de la compañía azucarera. Le preguntan por un dinero faltante, le dan un plazo y lo lanzan a pedir prestado, para tratar de devolverlo. Ahí está condensado el germen de humillación y traición que moverá toda la novela; ahí está la rutina de los explotados por el capital, la vida puerca de los que no creen en el mito del esfuerzo y el progreso, los empujados por la vida conyugal; ahí están los círculos de la angustia y sus efectos existenciales en los cuerpos –desde la prostitución a la náusea. La galería de personajes arltianos se erige en el borde de la anomalía física y moral –monstruos, cojos, tuertos, ciegos, rufianes y prostitutas. Y pese a no estar del todo adentro –de la norma, de la salud, de la familia–, pergeñan modos de escapar. Ahí están, también y entonces, las múltiples salidas: por la vía del crimen, la conspiración y el batacazo. El mal –el robo, la corrupción del alma y del cuerpo– es esa cuerda que toca lo vital, que sacude “esa cáscara de hombre movida por el automatismo de la costumbre” –tal como se describe a sí mismo Erdosain–, la conspiración como una forma alternativa de construcción de lazos y comunidades, el batacazo –el negocio, la martingala, el filón, el invento– interrumpiendo la repetición mortificante de lo cotidiano.

Los siete locos y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt se abre con un zoom narrativo. Aquello que aparece como detalle en las novelas –a veces, el narrador en tercera persona habla de sí y dice “este cronista”– es, en la serie, apertura y marco que permite ir desplegando el relato como *flashback*. En el Arlt de Piglia hay una escena estructural que transcurre en presente: el cronista Fischebein habla con Remo Erdosain. Ese interrogatorio no enfrenta a Erdosain y su patrón y no da lugar a lo que ocurrirá después; es un diálogo entre Erdosain y el periodista y vuelve para atrás, cuenta toda la historia, empezando por el final –en el que hay varios muertos–, siguiendo por el principio, por ese momento en el que el patrón interroga a Erdosain, le pregunta por el dinero faltante, le da un plazo. El Arlt de Piglia se juega en esta diferencia y también en algunas otras: un lenguaje un poco más procaz –un “ojo por ojo, pito por pito” tan memorable como el “rajá, turrito, rajá”–, una sexualidad un poco más brutal y explícita, ciertas sugerencias a la movilización política de las masas que evocan al peronismo, entre otros anacronismos deliberados. En la laboriosa ebanistería de ese marco, hay un intento de rescatar al Arlt maquinador de ficciones de las manos de una tradición que lo instala como emblema de la escritura apurada, del periodismo y la crónica. En ese duelo que enmarca toda la serie, el periodista trata de ordenar los hechos, de entender sus causas e incluso de simplificar la materia narrativa. Del otro lado está Erdosain, puro desborde verbal, multiplicando los secretos y las conspiraciones. Es el escritor como inventor, como profeta y fabulador moderno. Uno y otro se oponen como políticas de la lengua crispadas frente al trabajo y al dinero: el periodista es el trabajador moderno de la palabra, el asalariado de la lengua. El otro es el que intuye que el trabajo sólo engendra miseria –ese es el gran secreto, la gran estafa del capital– y sabe por eso que el dinero no puede ganarse como quien se gana el pan. Al dinero hay que fabricarlo, con sistemas infalibles para hacer saltar la banca, rosas de cobre, sociedades secretas, alternativas prostibularias, novelas y demás ficciones. En el marco que subraya Piglia hay una contienda entre la lógica del periodismo, entregado a la legibilidad y la información y la de la literatura y su destino urgente: producir creencia, ocupar el lugar de la técnica o la religión, volverse sombría y enorme para “volver a inflamar los corazones de la humanidad”, como explica el Astrólogo. Arlt, dice Piglia, nunca fue el cronista; es Erdosain, el verdadero, el único escritor moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX.

Atribuciones colectivas, anacronismos deliberados

El Arlt de Piglia no es sólo de Piglia; también es un objeto visual y colectivo, un aparato de lectura (de adaptación y traducción) que no opera sólo a nivel del guión. Hay, por ejemplo, una clara apuesta por la identificación del personaje como resorte fundamental del relato arltiano. No sólo se advierte en la búsqueda de un tono para los diálogos –siempre oscilante entre la actualidad y el anacronismo–, sino también en el casting y en la dirección de actores, que componen personajes bastante clásicos y realistas y, a la vez, dejan un espacio para la ambigüedad y hasta el absurdo –hay que detenerse en todos esos momentos en los que Diego Velázquez (Erdosain) sonríe cuando el texto no parece propiciarlo, o en los que Daniel Fanego (el Rufián) permanece inmóvil sin dejar en claro si es siniestro, poderoso o está un poco en babia. Se ve incluso en la presencia de ciertos rostros (el de Pablo Cedrón, el de Leonor Manso) como referencias a la tradición visual arltiana (Torre Nilson, Di Salvo y Paolantonio). Este subrayado del personaje compite con otra lectura, que se juega por los espacios y las atmósferas.

Aquí se ve la firma de Spinner y de ciertos recursos de su filmografía: la cita y el pastiche de distintas temporalidades y tradiciones cinematográficas.

Muchas secuencias recurren al cine mudo como género, con su blanco y negro, su velocidad levemente acelerada, los gestos extremos de los actores, la musiquita repetida, la cartelería con fileteado, los diálogos ínfimos. El recurso no aparece únicamente para señalar el pasado o las fantasías, también disemina la farsa y remarca una situación desajustada como el anuncio formal del matrimonio del farmacéutico con la prostituta. Una centralidad especial tiene la superposición de películas y temporalidades que conviven en la misma escena y que remarcan el antagonismo entre, por ejemplo, el interior artificioso y de estudio de la farmacia de Ergueta y lo que se ve a través de los vidrios: un Buenos Aires en blanco y negro tomado del material de archivo. Se trata de una gramática que, lejos, muy lejos de producir una visualidad “de época” o de darle “realidad” a la ficción arltiana, elige leerla –traducirla, versionarla– justamente como una prosa construida por las tensiones –entre ficción y documento, novedad y obsolescencia, verdad y estafa– que definen al material arltiano por excelencia: la industrialización y la serialidad técnica. LBA



Diego Velázquez interpreta a Erdosain | Foto: TV Pública

PUESTA EN ACTO

Transposición es el término que suele utilizarse al hablar de la adaptación de un género a otro, que supone también la creación de una nueva obra. Esos cruces, para algunos un modo de la traducción, implican una interpretación del texto original. Así sucede, también, con la versión televisiva de *Los siete locos y Los lanzallamas*. Como ejemplo valga este pasaje de la novela *Los lanzallamas* de Roberto Arlt y el fragmento del capítulo correspondiente de la serie de tvé, guionado por Leonel D'Agostino y Gustavo Tarrío, en la adaptación dirigida por Ricardo Piglia.

ERGUETA EN TEMPERLEY

Dijo Ergueta:

–Iré a la montaña a meditar treinta días como Jesús. Es seguro que vendrá el Demonio a tentarme como fue a tentarlo al Hijo del Hombre, pero yo resistiré... Sí, resistiré, porque he renunciado a todo. Luego predicaré treinta días, y después moriré apedreado.

–Mas... ¿cómo se va a tratar en la montaña esa vieja blenorragia que tiene? –¡Que me cure Dios!... Mi enfermedad es tan vieja ya, que sólo Dios puede curarme. Y en él confío. Y si no me cura, será prueba de que debo continuar sufriendo para purgar todos mis pecados.

Bromberg miró azoradamente en redor; luego, tragando saliva, repuso débilmente, casi con ansiedad:

–En ese caso, podría acompañarlo yo también a la montaña. Tendríamos cabras y gallinas; yo cuidaría la huerta mientras que usted estudiaba la Biblia. Dijo, y quedóse mirando el azul negro del cielo, suavizado repentinamente en azul de agua. La cúpula de un eucalipto se teñía de acerada fosforescencia violeta. Ergueta objetó:

–La Biblia no se estudia. Se interpreta por gracia divina. ¿Y usted entiende de criar gallinas?

–Sí.

–¿Y cuántas necesitaríamos para vivir nosotros?

–Más o menos doscientas gallinas. Además, llevaríamos dos cerdos y una vaca; así tendríamos carne, leche y huevos. Si nos instaláramos cerca de un río, podemos pescar.

Ergueta guiñó un párpado y objetó:

–Sí, pero de esa manera no se va a la montaña ni al desierto a hacer penitencia. Los profetas vivían en la soledad de hierbas, langostas y raíces, y no en la opulencia.

Bromberg pasó ávidamente la lengua por sus labios reseco; luego, ansiosamente, repuso:

–Eso sucedía en los tiempos de Carlomagno. Hoy, un profeta puede alimentarse bien hasta que llegue el momento en que debe predicar.

Además, Jesús no le ha dicho a usted que no se alimente decentemente.

–Sí, pero tampoco me ha mandado que me trate a cuerpo de rey. Por otra parte, este asunto carece de importancia. Eran los fariseos los que se detenían en tales detalles de práctica, que Jesús despreciaba. Nosotros meditaremos las Escrituras. Yo haré penitencia en alguna caverna.

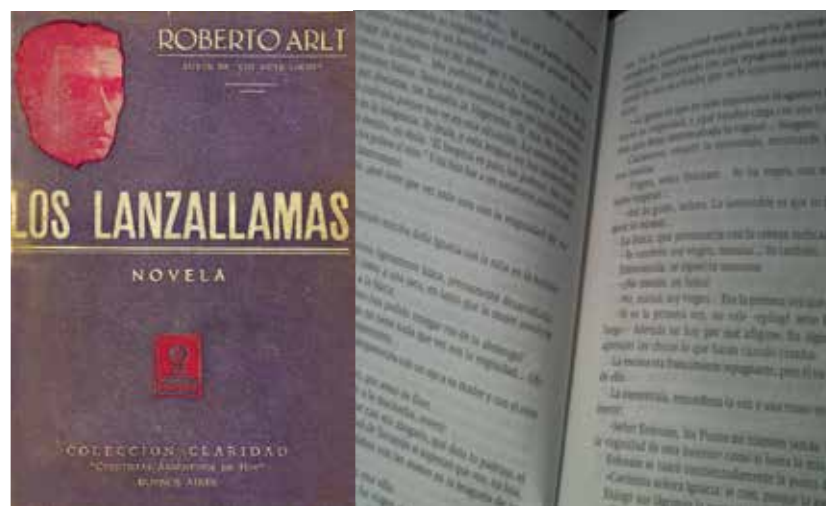
Croaban dulcemente las ranas de un charco próximo, pero Ergueta no las escuchó, moviendo los brazos en lo oscuro. Bromberg se apartó dos pasos de él; luego, como si comunicara un secreto, reflexionó:

–De paso podríamos llevar una escopeta, un galgo y un aparato de radio. La música distrae mucho en la soledad de las montañas.

Ergueta se volvió, indignado:

–Perro asqueroso... ¿de quién te estás burlando? Yo iré a las montañas, pero no a convivir con un farsante. No llevaremos nada más que gallinas, y el único cerdo que hociqueará allí serás vos.

Fragmento de la novela *Los lanzallamas* de Roberto Arlt.



LAS FÓRMULAS DIABÓLICAS

4. Exteriores Quinta Astrólogo / Parque – día.

BROMBERG

Sería bueno que repare que en esta casa nadie vive de arriba.

BROMBERG

Hay responsabilidades, hay roles. Parece que le molestara dar una mano. (Ergueta le retira la mirada y mira hacia la naturaleza que lo rodea.)

ERGUETA

No, qué me va a molestar. Sí, es cierto que mi lugar está lejos de acá. Estoy prestado.

Y en algo estoy de acuerdo: todos tenemos una responsabilidad. O yo lo llamaría, más bien, una "misión".

BROMBERG

¿Y cuál es su misión? O su lugar. Me interesa.

ERGUETA

La montaña. Igual que Jesús. Todos tenemos un destino. El mío es predicar la palabra de Dios.

BROMBERG

En ese caso, yo podría acompañarlo.

De verdad. Y con ganas. Es algo que siempre quise.

(Bromberg vuelve a pintar.)

BROMBERG

Tendríamos cabras y gallinas. Una huerta también. Eso me gustaría.

Y usted puede dedicarse al estudio de las Sagradas Escrituras.

ERGUETA

(Corrige, molesto.) La Biblia no se estudia. Se interpreta por gracia divina. Y usted no entiende nada del campo.

BROMBERG

(Miente.) Yo me crié en el campo. Para empezar necesitaríamos doscientas gallinas. Soy bueno con esos números, los saco al vuelo. Es algo instintivo. Dos chanchos, una vaca. Eso nos asegura la provisión de carne, leche y huevos. Lo básico. Sin hablar de un río que nos proporcione pescados...

BROMBERG

Truchas, por ejemplo, si enfilamos para el sur.

ERGUETA

Un profeta vive en la soledad, se alimenta de hierbas, insectos... Lo que usted dice parece más bien un ejercicio de opulencia. Y a la montaña se va a hacer sacrificios, a meditar, a rezar. Se llama "penitencia".

BROMBERG

Gracias por el dato. Pero tiene el calendario atrasado, mi amigo. Ya pasamos el tiempo de Carlomagno, a Dios gracias. Un profeta moderno tiene que alimentarse bien hasta que llega su hora. De lo contrario no creo que esté en condiciones de guiar a nadie. A la hora de caminar el campo, golpear las manos en cada puerta así... (Bromberg deja el pincel y aplaude, como llamando a una puerta en el campo. Ergueta se sobresalta.)

BROMBERG

"¡Señora!". Así, ¿ve? Porque hasta donde yo sé, Jesús no le prohíbe que se alimente a cuerpo de rey mientras se pase el día leyendo su vida y obra. (Resume.) Al final Dios es un ególatra. (Ergueta, violentado ante la ironía desatada de Bromberg.)

ERGUETA

Tampoco creo que Dios me mande a pintar camiones de verde militar, como usted.

(Levanta su Biblia.) Al menos no lo dejó por escrito.

(Bromberg vuelve a pintar mientras Ergueta regresa a su árbol.)

BROMBERG

Vago de mierda. Si me fuera a vivir a la montaña nunca lo haría acompañado de un impostor como usted.

ERGUETA

Usted no entiende nada y blasfema de gusto. Se va a arrepentir. Algún día.

Fragmento equivalente, tomado del Capítulo 24 del guión de la serie televisiva.

Capítulos completos:

<http://www.tvpublica.com.ar/programa/los-siete-locos-y-los-lanzallamas/>

El Correo

DOSSIER

UNA CUESTIÓN NACIONAL Y UNA EXPERIENCIA ÍNTIMA

El correo ha sido, a través de la historia, un modo de articular las comunicaciones entre diversos puntos del planeta. Es una institución que estuvo ligada a fines políticos y económicos, como también una práctica subjetiva de gran espesor sentimental, donde la intimidad espera preservarse o, según los casos, volverse pública. Las notas que siguen intentan revisar algunas manifestaciones de ambos aspectos: los orígenes y el desarrollo del Correo argentino, los avatares sufridos por el edificio que supo cobijarlo, la aventura intelectual de uno de sus empleados más célebres y, entre otros aspectos, las cartas que miles de argentinos intercambiaron, en sordina, en los años de la última dictadura.



M. O. P.
Correos y Telégrafos
Capital
Fachada ángulo Sarmiento y A.
Febrero 1927

LAS NER VA DU RAS DE LA NACIÓN

Tras esbozar una genealogía del correo que se remonta a los antiguos chasquis, la nota que sigue pone el foco en el correo argentino como institución. Las modalidades e imposiciones supuestamente civilizadoras dan cuenta de la constitución de un estado en pugna con otras formas de organización social y política. En esa confrontación, la carta aparece como el emblema de la fragilidad, pretendidamente inviolable, de la intimidad de los sujetos frente al poder.

LA FILIGRANA DE TEXTOS que hilvana el tejido social dibuja el rostro de las naciones. Éstas se erigen sobre la extensión. Su forma primaria es el mapa; la cartografía, su ciencia pertinente. Pero, antes de que sextantes, brújulas y teodolitos demarcaran los rumbos en el territorio, existía un conocimiento de los caminos que era atributo de una figura especial: el baqueano. Es un momento clásico de la literatura argentina la descripción fascinada que brinda Sarmiento en las primeras páginas del *Facundo*: su arte de auscultación del desierto alcanza el rango de ciencia oculta que decide el tránsito de los ejércitos a la par que sustenta una idea de la relación estrecha, simbiótica, con el paisaje, que el gaucho detenta como condición vital. Esa anomalía salvaje afincada en el vínculo con la naturaleza lo vuelve sujeto de expurgación o de sujeción forzosa por la técnica civilizatoria, al mismo tiempo que modelo de futuras utopías redencionistas. Esa tensión decidirá el dilema sarmientino que, transmutado, aún nos rige.

Aunque en el caso del baqueano se trata de una figura cuya pericia procedía de la experiencia acumulada por siglos, pues hereda el saber de los chasquis que recorrían las postas establecidas por el imperio incaico. La transmisión era generalmente oral, pero para la comunicación de registros más complejos —censos, estadísticas, información militar o política— se apelaba al servicio de los *kippucamayocs*. Poseedores de un saber secreto, el de la escritura y lectura en quipus —sistema de registro de carácter binario, aún no descifrado por los especialistas, conformado por nudos realizados en cuerdas de colores—, se reconvirtieron en agentes especializados al servicio de los grandes cacicazgos y de las diversas jefaturas que regían el territorio en disputa.

Cartero ciclista con correspondencia, 1949 | Archivo General de la Nación



Sucedida la irrupción —la invasión— española, con el consecuente acriollamiento del aborigen, el conocedor de los secretos del camino hizo de su oficio y de su colocación intersticial entre culturas un arma dilecta al servicio de la construcción de las nuevas unidades políticas. Si la ejecución sobre su

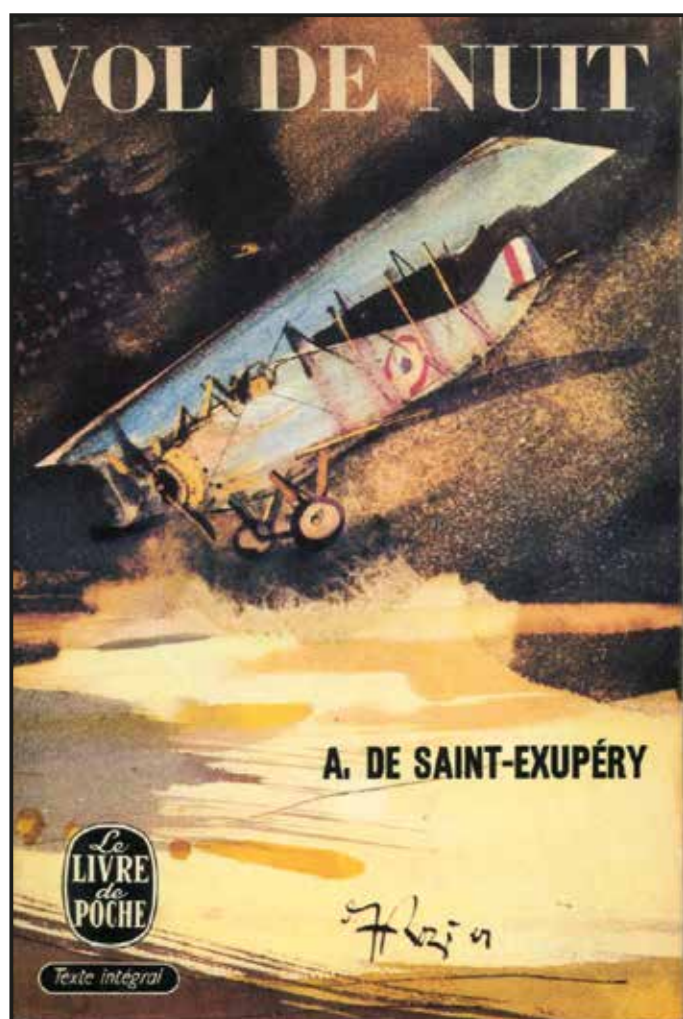
cuerpo y su alma de las rutinas de asimilación con el vencedor fue la sagaz táctica de sobrevivencia del vencido, en la que fue resignando sus características étnicas específicas consideradas estigmas por la nueva cultura dominante, esa mutación se hizo preservando sus saberes más eficaces. El conocimiento de los caminos fue uno de ellos. Virreinos, regiones, confederaciones y, finalmente, estados, dieron en la circulación de información su clave de sustento.

Las rastrilladas por donde se vehiculaban ganados y mercancías darían origen a una vasta red de postas que en buena medida prosigue ligando destinos en nuestras actuales carreteras y vías ferroviarias. No habría habido emancipación sin la circulación de proclamas revolucionarias, octavillas, bandos, libros prohibidos, que eran rápidamente distribuidos por el correo de las antiguas unidades virreinales. De hecho, el servicio de correos establecido en 1514 por el Rey de España, con cabecera en Lima, irá dando lugar, anticipadamente, a un proceso de territorialización y autarquía al desagregarse en unidades jurisdiccionales virreinales. Que derivará, en los albores de las conmociones sociales que inauguraría el siglo XIX, en la diagramación de los futuros estados. No es un dato menor que Domingo French, además del creador de la escarapela, haya sido el Cartero Único de la revolución, cargo que ejercía desde 1802.

Pero la nación imaginada aún estaba en vísperas de su configuración. Habría de sucederse un largo siglo de guerras y divisiones políticas para que se dirimiera el tipo de Estado que debía organizar la vida social. En la *Correspondencia con los Caciques*, reunida en el tomo XXIV de las *Obras completas* de Bartolomé Mitre, por caso, lo que se dirime es la conformación de la nueva nación a partir de situaciones de alta conflictividad. Dos modelos civilizatorios se juegan allí. La Confederación Mapuche dirigida por Juan Calfucurá, basada en un amplio sistema de alianzas de los grupos étnicos sustentado, a su vez, en una red de correos indígenas de gran fluidez, confrontaba con la propuesta de una sociedad moderna, urbana, emanada desde el centro porteño.

Leemos allí los partes de equívocas guerras de posición textuales mediante las que se celebran pactos, se ejecutan escaramuzas retóricas, y se discuten modos de dominio de la llanura. El don –mercedes concedidas para lograr un retardo del momento bélico– precede a las previsibles violencias desencadenadas, de difícil morigeración. Las intenciones de disuasión, no exentas de suspicacia por ambos bandos, rigen el establecimiento de protocolos de convivencia a partir de dádivas e intercambios de cautivos, vacas, caballos, aperos, raciones, nombramientos de capitanejos con rango militar y sueldos. Es el malón discursivo enfrentando a la ciudad letrada. El Ejército es allí concebido como un medio de incorporación de las antiguas culturas a la nueva sociedad. No obstante, en la época no hay nación que admita la diferencia étnica en su seno. El menú excluyente suponía el exterminio y la asimilación. Sarmiento, nuevamente. Su –póstumo– *Conflictos y armonías de las razas en América* será el manual del genocidio inminente.

La lectura de aquellas cartas permite medir la aceleración del tiempo histórico, en vísperas del desenlace infausto para los pueblos originarios. La llamada “Conquista del Desierto” –la vasta operación militar con fines de expropiación territorial, etnocidio y apropiación de capital humano para ser incorporado al naciente modo de producción– tendrá uno de sus ejes en el tendido de cables telegráficos y en el reforzamiento de la línea de postas entre fortines.



Ariete civilizatorio concebido para conjurar a los demonios de las pampas, el correo será su vehículo. Los grandes estadistas, desde Hamurabi a Julio César, desde Lenin a Perón o Kirchner, siempre percibieron que el control del flujo de la información era la clave de sustento del andamiaje estatal, y el correo era su dispositivo específico.

Aquella “metempsicosis”, como la llama Ezequiel Martínez Estrada –ensayista mayor de la Argentina, que fuera empleado del Correo por décadas– que explica el pasaje del saber del chasqui al cartero, acarrea metamorfosis singulares. El Estado moderno, en un intento totalizador, ha diseñado un organismo que ausculta los movimientos de sus sujetos. Sin embargo, hay un amparo sutil basado en la naturaleza de la carta que acota esa pretensión totalitaria. Pues la inviolabilidad de la correspondencia permite la construcción de una instancia no controlable en la relación entre las personas. La carta debe su potencia, su resguardo, a su fragilidad.

Construye lazos de confianza basados en lo que de verdad objetivada, es decir, de compromiso, comporta. Por ello, violar su secreto es vulnerar el vínculo social en su fundamento primario: la verdad íntima compartida, constituida como núcleo de socialidad, es la matriz de toda

comunicación entre las personas. Simmel pensó hace un siglo esas coordenadas, que aún, en la era del correo electrónico y las llamadas redes sociales virtuales, impera.

La carta propone otro modo de vivir la espera, baliza el espacio y reconfigura el tiempo. El tiempo entre un encuentro y otro de los corresponsales, el tiempo perdido, se ve de pronto repuesto en el acto de leer una carta. La equivocidad que surge de la no presencia del autor restituye la memoria o la imaginación de sus gestos, el tono de su voz, la materialidad ausente de su cuerpo, el estilo de su letra: los vuelve actualidad, los evoca e invoca. Esta paradoja se ve llevada a su límite más dramático cuando leemos cartas de muertos. Máxime si fuimos –somos– sus destinatarios, directos o indirectos. Hay, súbitamente, una clausura del tiempo. Que, en ese caso, incluye la momentánea suspensión de la muerte. La carta del mártir –pienso en Rodolfo Walsh, cuyo último acto libre fue despachar en un buzón la *Carta a la Junta Militar*; la carta abierta del testigo que denuncia y acusa ofreciendo el poderío de su sola palabra; la carta testamentaria del que va a ser fusilado –el general Juan José Valle en junio del 56–, o incluso la carta del suicida, plantean la interrogación de la función del verbo en la construcción de verdades públicas. Es decir, en la fundamentación de la vida de las naciones.

Pero la pregunta es si la nación está allí donde la circulación estatal organiza, dispone y regula el mundo de la información, o, más bien, en el entramado de intercambio de palabras deseantes con noticias familiares, amorosas, sociales, que ligan los destinos singulares de las personas definiendo sus vínculos afectivos. Si una nación, como postulara Renan, se constituye a través del consenso cotidiano sobre quién se es, sobre si se es parte de un determinado colectivo humano, con memorias compartidas y deliberados olvidos sobre los momentos de fisura del tejido social, el correo es uno de los medios más eficientes para su conformación. Si se examina, por ejemplo, el rol de la correspondencia en épocas de abolición de las libertades, se puede sopesar el mapa sensible que decidirá el conjunto de creencias que facultarán las acciones. Un caso emblemático es la correspondencia entre John William Cooke y el general Perón que, desde el exilio, propone los movimientos de la contestación durante la llamada Resistencia Peronista.

Hay allí, como en los intercambios epistolares entre Mitre y los caciques, una fuerte discusión, a veces explícita, sobre los destinos de la historia en marcha. Esas cartas versan sobre los límites del proyecto desarrollista y el rol de los distintos actores sociales –sindicatos, partidos, organizaciones armadas, medios de comunicación– en el proceso que Cooke juzga revolucionario y Perón apenas un punto de renegociación de la historia que desató. Nuevamente, dos modelos de diseño nacional, que se estrellarían contra el muro de los poderes fácticos. Sin embargo, la memoria épica de los disquitos caseros distribuidos por correos militantes y las cartas facsimilares leídas en las cocinas de las barriadas populares, articula cierta idea de redención social que alimenta aún el sueño colectivo. El subsuelo sublevado de la patria, de algún modo, está disponible en ese cúmulo de papeles secretos que pasan de mano en mano, de posta en posta, de estafeta en estafeta. Que vuelan como el personaje de *Vuelo nocturno*, la novela de Saint-Exupéry, atravesando el país, no sin arriesgarse a un encuentro aciago con la muerte.

Tuve el privilegio de leer algunos miles de cartas cursadas durante la última dictadura entre presos, familiares, exiliados, militantes, organismos de derechos humanos, soldados de Malvinas, desaparecidos y personalidades de la cultura, que forman parte de la colección *Cartas de la dictadura* (Biblioteca Nacional). En esa correspondencia conmovedora, un cúmulo abigarrado de voces explicita la persistencia de la nación futura desde el centro de la derrota, el horror, y la diáspora.

Lo curioso es que se habla allí, sobre todo, de la vida cotidiana, de amores, de literatura, de recetas de cocinas, de viajes, y, en forma elíptica –sobre todo cuando de pasar la censura carcelaria se trataba– de la situación política y la tragedia. La nación, sin dudas, estaba allí, en ese entramado vital de voces diferidas, y no en las patrióticas ínfulas siniestras con que se orlaban los dictadores y sus secuaces. ●

CRONOLOGÍA

por Gabriel Caldirola y María Silva

1748

POR INICIATIVA DE DOMINGO DE BASAVILBASO, EL CORREO MAYOR DE INDIAS (CON SEDE EN LIMA) CREA EL CORREO FIJO EN EL VIRREINATO DEL RÍO DE LA PLATA, CONSIDERANDO OBSOLETO EL SERVICIO DE CHASQUIS.

1771

EL VISITADOR CARRÍO DE LA VANDERA ORGANIZA EL SISTEMA DE POSTAS. SE DESIGNA A BRUNO RAMÍREZ, CONSIDERADO EL PRIMER CARTERO DEL SERVICIO DE CORREOS EN EL RÍO DE LA PLATA (FUNCIÓN QUE DESEMPEÑARÁ DOMINGO FRENCH EN 1802).

1810

LA JUNTA DESPLAZA A ROMERO DE TEJADA, ÚLTIMO FUNCIONARIO POSTAL DESIGNADO POR LA CORONA, NOMBRANDO A MELCHOR DE ALBÍN COMO NUEVO ADMINISTRADOR DE CORREOS. SE DIFUNDEN LAS IDEAS DE LA REVOLUCIÓN A TRAVÉS DE BANDOS PATRIÓTICOS.

1826

CON RIVADAVIA CULMINA EL PROCESO DE NACIONALIZACIÓN DEL CORREO QUE HABÍA COMENZADO EN 1814. SE CREA LA DIRECCIÓN GENERAL DE CORREOS, POSTAS Y CAMINOS Y LA ADMINISTRACIÓN GENERAL DE CORREOS (DE LA QUE DEPENDEN LAS ADMINISTRACIONES PROVINCIALES).

1854

LA CONFEDERACIÓN ARGENTINA CREA LAS MENSAJERÍAS NACIONALES, CON SUBVENCIÓN OFICIAL, QUE EN SUS VIAJES PERIÓDICOS TRANSPORTAN CORRESPONDENCIA Y PASAJEROS.

1858

GERVASIO DE POSADAS, ADMINISTRADOR GENERAL DE CORREOS DE BUENOS AIRES, COLOCA LOS PRIMEROS BUZONES EN BUENOS AIRES.

1862

DISUELTA LA CONFEDERACIÓN ARGENTINA, MITRE INCORPORA POR DECRETO LOS CORREOS DE BUENOS AIRES A LA NACIÓN, ENCOMENDÁNDOLE A GERVASIO DE POSADAS QUE REORGANIZA LA ADMINISTRACIÓN DE CORREOS Y POSTAS NACIONALES.

CARTEROS EN REBELIÓN

Carteros | Foto: Archivo General de la Nación



Ramón José Cárcano, gobernador de la provincia de Córdoba a principios del siglo XX, fue Director General de Correos y Telégrafos de la Nación entre 1887 y 1890. En su libro autobiográfico *Mis primeros 80 años* (1943), dedica varias páginas a esa experiencia de gestión. Los siguientes fragmentos fueron tomados del capítulo VI, “Carteros, uniformes y rebelión”.

LOS CARTEROS nacionales, encargados de distribuir a domicilio la correspondencia postal, visten uniforme desde el año 1888.

Antes usaba cada uno su traje particular, de formas y colores variados, sin sujetarse a prescripción alguna. Únicamente llevaban, costeadada por el gobierno y como medio de autorizar sus funciones, una gorra de paño negro de visera de charol, cosida al frente una chapa de metal con la palabra “Correos” hondamente grabada.

El aspecto del cartero revela siempre la estrechez y angustia de la pobreza.

Una mañana, como de costumbre, me visita el ministro Wilde.

—Necesito que me autorice a realizar un gasto impostergable. Dotar de uniforme a los carteros, buzonistas, valijeros y guardahilos, especialmente a los primeros, que deben estar siempre en contacto con el público.

Estudiando detenidamente el caso, se resuelve adoptar un traje sencillo, sufrido y barato.

Pantalón, saco y gorra de paño gris oscuro; cuello, bocamanga y vivos de color azul apagado, botones de metal amarillo con el escudo nacional. Una amplia cartera de cuero suspendida en el cuello y asegurada por un cinturón bajo el pecho. Una pequeña linterna colgada al costado derecho de la cartera se utilizaría para el servicio de distribución después de las 19.

Algunos días después, Pinedo, jefe de carteros, viene a decirme:

—Está generalizándose entre el personal el propósito de resistencia a vestir el uniforme.

Sostienen que les inflige una humillación intolerable. La librea es para los cocheros y sirvientes, y ellos son empleados públicos.

Creo, señor director, que sería prudente adoptar alguna medida.

El movimiento cunde rápidamente, afirmándose la resistencia. En gran número de carteros de nacionalidad española la protesta es muy viva. Dos días antes de la fecha fijada para vestir el uniforme me comunica Pinedo:

—Anoche, los carteros han resuelto no vestir el uniforme.

Un joven catalán, José Coreleu, aparece dominado por la exaltación. Concluye una vibrante arenga con estas palabras: “Quemaré mi traje en presencia de verdugos. América es pueblo de libres y no de esclavos”.

El día designado para vestir el uniforme, los carteros fueron convocados a las siete de la

mañana. En la noche anterior, han ratificado en reuniones ruidosas su propósito de resistencia.

Pinedo piensa que no podrá contenerse la protesta y el desbande. Por mi parte, soy exacto a la cita. La mañana amanece fría y vestida de niebla.

La Dirección General tiene la resolución irrevocable de imponer el uniforme como condición inherente a la función de carteros. El jefe de policía dispone en su repartición de los hombres necesarios para reemplazar a los descontentos.

Hállanse prontos elementos suficientes para sustituir todo el personal sin interrumpir el servicio público.

A medida que hablaba, desaparecían mis recelos. No veía ningún síntoma que anunciara la resistencia tan declamada la víspera.

Concluí mi breve arenga ordenando con firmeza:

—Los carteros que no quieran vestir el uniforme avancen dos pasos al frente.

Avanzaron ocho carteros. La resistencia estaba vencida. Mientras se despide a los intransigentes, el personal restante concurre al depósito a vestir el uniforme.

Cuando los carteros uniformados vuelven a formar en el patio, mi contrariedad y aflicción son grandes. Los trajes no pudieron confeccionarse sobre medida. Habíanse preparado tres tipos de talla en proporciones iguales, y ellas no correspondían a la realidad viviente.

A unos les sobran los pantalones y las mangas. A otros les falta pantalón y les cuelgan las mangas.

Los carteros de turno salen a distribuir la correspondencia. La calle les recibe con una carcajada. La gente se detiene a mirarlos pasar, ríen, gritan, les burlan, siempre alguna frase molesta.

Los diarios registran noticias y crónicas durante varios días. Los periódicos de caricaturas disponen de abundante tarea.

Mientras tanto, los uniformes se arreglan sobre medida; después de una semana, los carteros aparecen correctamente vestidos.

Desde entonces, llevan el traje discreto que caracteriza sus funciones. ■

Los fragmentos aquí publicados no son continuos, se han omitido algunos pasajes por cuestiones de espacio, pero dichas omisiones no alteran el sentido del texto original (*N. de la R.*).

CARTA DEL INDIO SOLARI

Querida Bárbara,

El nombre que se usaba por entonces era “guardahilos”. Mi padre ejerció ese trabajo en el sur hace más de noventa años. Entre neviscas, tormentas de nieve y nadie que te pudiera asistir en las cercanías. El trabajo consistía en recorrer el cableado telegráfico, reconectarlo donde se hubiera cortado y limpiar las cargas de hielo de los mismos en medio de un temporal.

Mi viejo tuvo una prueba del riesgo que se corría. Para alcanzar los cables, trabajaba parado sobre su caballo. Un tormentoso día, patinó de la montura con tal mala suerte (le pudo costar la vida) que su pie quedó atrapado en la horqueta de un árbol durante lo que pareció una eternidad. En un momento, el noble animal tomó cuenta, se acercó, el viejo logró volver a montarlo y así evitó morir congelado.

Disfrutó mucho de aquel escenario salvaje y cumplió con su actividad en una soledad que parece ser afín con los Solari. Esa soledad que es el precio de la libertad.

Te abrazo
Indio

Bárbara Maier —curadora de la muestra *El tesoro de los inocentes. Indio en la Biblioteca*, que se exhibió en la Biblioteca Nacional de febrero a marzo de 2015—, a sabiendas de la realización de este dossier consultó al Indio Solari acerca del oficio desempeñado por su padre en el Correo. Las líneas precedentes fueron enviadas por el músico en respuesta a esa consulta (*N. de la R.*).

DE HISTORIAS, MUTACIONES Y EMPLAZAMIENTOS

Trazar el seguimiento en el plano porteño de las distintas sedes que el Correo tuvo puede servir como reflejo de las transformaciones de esta institución. Y, por qué no, es un modo distinto de asomarse a los vaivenes de la historia nacional.



Detalles de la construcción del Correo | Fotos: Archivo Ministerio de Obras Públicas

Por supuesto, señores empolvados, sedientos o cansados, sabrán que los correos y mansiones o postas son antiguos como el mundo...

Concolorcorvo, *El lazarillo de ciegos caminantes*

EL CORREO, siempre a mitad de camino entre el río y las sedes de gobierno, debió bregar por un sitio definitivo que le fue esquivo. La generación del ochenta propuso una construcción acorde a las exigencias técnicas futuras, pero cimbronazos de toda índole impiden pensarla bajo la pátina de un origen idealizado.

La presencia del Palacio del Correo, en el bajo de la ciudad desde fines de los años veinte, modificó el paisaje urbano porteño. Lo precedió en el momento colonial la primitiva Casa de Correos de la calle Perú, del lado oeste –calle conocida como Del Correo– entre Alsina y Victoria. Entre 1822 y 1878, ocupó una tradicional casona de la calle Bolívar, entre Belgrano y Venezuela. Ninguna de las dos fue proyectada para esa función.

La idea de un edificio creado con ese fin específico llegaría como parte de la empresa de progreso y modernización del presidente Domingo F. Sarmiento respecto de las comunicaciones telegráficas y postales. Donde estaba el Fuerte se inauguró, en 1879, el edificio ubicado en la intersección de Hipólito Yrigoyen y Balcarce. “El cierre de la Plaza fue brusco y las fotos de la época así lo muestran, el Correo era un chichón en una esquina, hermoso y monumental para la época, pero el primer ejemplo que se estaba cambiando”, sostienen Ramón Gutiérrez y Sonia Berjman.

Sobre el ala norte de Balcarce (y Rivadavia) se construyó en paralelo, aunque no idéntico, el edificio que sería la sede del gobierno nacional. El gran arco que unificó ambas construcciones consolidó la actual Casa Rosada, con la entrada que mira hacia la Plaza de Mayo. Al tiempo llegaría otro traslado para el Correo. El antiguo “caserón de Rosas” será la nueva sede por una quincena de años. Ese precario edificio de una planta, ubicado en Bolívar y Moreno, fue usado hasta comienzos de 1901, cuando le llegó el penúltimo traslado. El paso de la Gran Aldea a la metrópolis moderna era visible. De ahí el traspaso a las oficinas de Reconquista y Corrientes: la Casa Anchorena, un moderno edificio de dos pisos.

A pocas cuadras de allí, un terreno, baldío casi, seguía a la espera. Era la manzana –ganada al río años antes– comprendida por las avenidas Alem y Corrientes y las calles Sarmiento y Bouchard. El solar había triunfado en la silenciosa competencia de aspirantes, cuando se descartó el sitio donde estaría el

Palacio de Justicia. Quedaba encontrar a su constructor. La tarea recayó en Norbert Maillart, quien ofreció sus servicios a Ramón Cárcano. El Palacio de Tribunales y el Colegio Nacional de Buenos Aires se cuentan entre otros edificios proyectados por el graduado en la École des Beaux-Arts de París. Antes de presentar su propuesta para el Correo Central, Maillart visitó Nueva York y varias ciudades europeas para evaluar otros locales semejantes. La obra fue realizada sin licitación y a poco de comenzada quedó estancada en sus cimientos por casi veinte años. Maillart retomará el proyecto en 1908, con modificaciones. El cambio de orientación del frente principal del edificio fue la más visible. Al pasar del Paseo de Julio (ahora Alem) a la calle Sarmiento, cobró otra perspectiva.

La primera paralización de la obra se atribuye a la crisis de 1890. Las siguientes demoras se relacionan con la desvinculación del arquitecto francés, las dificultades del suelo y la falta de materiales que acarrearía la primera guerra mundial. Si las suspensiones de la obra fueron tantas, no lo fueron menos las reformulaciones sobre el diseño original. Idas y venidas difíciles de resumir. A modo de ejemplo, una: recién en 1921 se aprobó la distribución de las oficinas y con ello las instalaciones de luz, calefacción, obras sanitarias, ascensores, y demás cuestiones sin definir en la obra original.

El proyecto aprobado por Juárez Celman en 1888 fue concretado casi cuarenta años después. En octubre de 1928 la revista *Caras y Caretas* mostraba a Marcelo T. de Alvear, su esposa Regina Pacini, algunos ministros y el jefe de policía en su inauguración. A pesar de que el nombre de Maillart quedó en los andamiajes de la historia del edificio, la obra terminó realizada con una impronta más propia del Ministerio de Obras Públicas.

Lo cierto es que este gran edificio –de enormes columnas, lujosos ornamentos, ventanas del piso al techo y un cielo-raso de vitraux entre otras características– es una obra única del academicismo francés. La “Catedral moderna”, tal como se lo llamó, fue el edificio más monumental del país. Quizás fue su imponente presencia lo que ayudó a olvidar las grietas y los vaivenes por las que atravesó la historia de su edificación. ●

1862

APARECEN LOS PRIMEROS SELLOS POSTALES PARA TODA LA REPÚBLICA ARGENTINA, CONOCIDOS COMO “ESCUDITOS”.

1865/69

POSADAS ORGANIZA LOS SERVICIOS POSTALES DEL EJÉRCITO DURANTE LA GUERRA CONTRA EL PARAGUAY.

1870

SE INAUGURA LA PRIMERA LÍNEA DEL TELÉGRAFO DE LA NACIÓN (ENTRE BUENOS AIRES, ROSARIO Y PARANÁ).

1873

SE SUPRIMEN LAS ESTAFETAS EXTRANJERAS EN BUENOS AIRES.

1876

EL ADMINISTRADOR EDUARDO OLIVERA, ENTRE OTRAS MEDIDAS SIGNIFICATIVAS PARA LA MODERNIZACIÓN DE LOS SERVICIOS POSTALES, SANCIONA LA LEY DE CORREOS NÚMERO 816, PRIMERA NORMATIVA SOBRE LA MATERIA. SE FUSIONA LA DIRECCIÓN DE CORREOS CON LA DE TELÉGRAFOS.

1880

MIGUEL CANÉ SUCEDERÍA A OLIVERA COMO DIRECTOR GENERAL DE CORREOS Y TELÉGRAFOS, CARGO QUE MANTIENE POR CUATRO MESES.

1881

SE ESTABLECEN LAS PRIMERAS LÍNEAS DE TELÉFONOS, SUJETAS A LA LEY DE TELÉGRAFOS A PARTIR DE 1883.

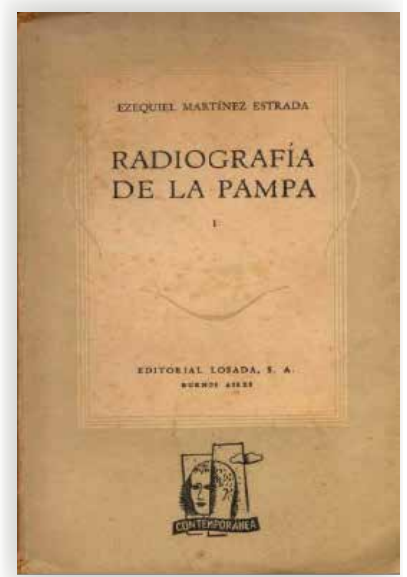
1887

JUÁREZ CELMAN NOMBRA DIRECTOR GENERAL A RAMÓN J. CÁRCANO, QUIEN IMPLANTA LOS SERVICIOS DE ENCOMIENDA, GIROS POSTALES, VALORES DECLARADOS Y CARTA CERTIFICADA. REEMPLAZA EL SISTEMA DE POSTAS POR EL DE OFICINAS.

ENSAYOS DE UN DESENCANTADO

Ezequiel Martínez Estrada
(1895-1964)

trabajó durante años en el Correo. Se dice que, en la oficina 420 de esa institución, se recluía a escribir en horas de trabajo libros fundamentales como *Radiografía de la pampa* (1933). La nota que sigue propone una semblanza de su trayectoria y sugiere un posible vínculo entre su condición de empleado postal y su producción.



¿Cuáles son las mejores condiciones para escribir una obra? Si es común imaginarlas idílicas, ese idilio atenta contra su realización concreta. Martínez Estrada no lo tuvo. El empleo en el Correo argentino, sin embargo, no le impidió pronunciarse sobre casi todos los dramas culturales de la república, y ha ejercido tan a menudo la originalidad y el acierto que él mismo se ha convertido en una curva más de esa vasta geografía anímica. Biografiar a uno, ahora, es biografiar a la otra. Aunque sus primeros seis libros son poéticos, a medida que fue desplazándose desde temas como el cosmos, el cielo y las estrellas hacia la pampa, la condena y el desierto, mutó del verso a la prosa. Los años treinta y la construcción arquitectónica de *Radiografía de la pampa* lo hicieron desdeñar, después, los años que calificó de “ludismo intelectual”. El tránsito más relevante, sin embargo, fue desde una lectura gozosa de la Argentina hacia una trágica. Conservó, como antes, la impresión de que el desierto es inmenso, pero ya no vio esa llanura rebotante de virtud sino de complicidad con la desgracia.

Martínez Estrada se puso serio. En algún momento de 1930, se desencantó; quizá por la lectura acongojada de *La decadencia de Occidente*, quizá por el golpe de José Félix Uriburu, quizá por el fin de la juventud o por todo eso junto. Si hubo razones más vastas e insondables, demoró el resto de su vida en explicarlas.

No por su forma, sino por sus tesis, *Radiografía de la pampa* es una extensión del *Facundo*; una refutación, en parte, a la vez que una exaltación y una reescritura.

En Sarmiento, la preocupación por el desierto es su inmensidad y el crimen que sugiere; en Martínez Estrada, el modo en que el desierto fue profanado.

Las escasas citas de *Radiografía*... se consumen en referencias a Sarmiento, a quien consagra el último capítulo –en el resto del libro está como sombra: “Los cuatro problemas fundamentales de nuestra vida social son los cuatro puntos cardinales de la mente y vida de Sarmiento”.

Antes como entonces, Martínez Estrada escribió para embestir contra el gaucho, la pampa, los trenes, el cuchillo, el tango, el guapo, el compadre, el guarango y, en especial, contra Buenos Aires; aunque ese *contra* –que más tarde hallará la médula argumental de Nietzsche– también debió de ser una forma del amor, porque detrás de todos esos blancos está la Argentina.

Radiografía... está conmovida, a propósito del Correo, por los efectos de la distancia y la soledad; es decir, la imposibilidad del transporte. La ciudad de Buenos Aires tiene la forma del desierto, aunque esté sobrepoblada; la morfología del país es la malformación; el interior sufre de Buenos Aires, mientras que ésta se desangra. Así como el país gira en torno a la Metrópolis, en forma de satélite mortecino, así giran sus letras. La literatura argentina es urbana. Buenos Aires es toda una obra literaria, y esta obra no dice nada que no sea estrictamente Buenos Aires. Con la publicación de *La cabeza de Goliath* (1940), se expande una de las tesis de *Radiografía*...: Argentina padece un cuerpo enfermo y dividido en dos. Buenos Aires, hipernutrida, se encuentra degollada de su interior anémico. Adviene una ampliación, una insistencia y una hipérbolo de esta impresión. La originalidad no radica en el tema (Alberdi ya había escrito: “No son dos

partidos, son dos países; no son unitarios y federales, son Buenos Aires y las provincias"); la originalidad radica en el ensayista. Una vez despachada en las primeras páginas esta tesis que da nombre al libro, restan aguafuertes porteñas que son, en verdad, lo sustancial de la obra. Ésta se interesa, más que por el degüello de la ciudad, por sus costumbres, sus olores, sus juegos y sus ruidos.

El aguafuerte es un género de impresiones fugaces, de allí que los que han buscado en el libro un tratado sociológico lo han desestimado por sus metáforas: donde un sociólogo ve ciudad, Martínez Estrada ve cárceles; donde *casas*, *celdas* (a veces tumbas); donde *autos*, *prendas de vestir*; donde *relojes de pulsera*, *vidas cronometradas*. La ciudad es una ficción, llegó a escribir, pero hubiera sido indistinto decir que era un sueño, aunque en tal caso hubiera detallado que sus matices son los de la pesadilla. Sus impresiones no se disponen para que el lector pronuncie de pie una incondicional conformidad; sugieren los márgenes de una verdad: pocas veces la formulan.

Acá, en 1940, vuelve aquella idea de que la literatura argentina fue fundada por los viajeros ingleses en el Río de La Plata, fundación entendida, no como aquellos que han dado a la estampa el primer manuscrito, sino aquellos que han gestado la prosa más genuinamente nacional. "Si hubiéramos tomado como maestros en el arte de escribir y de observar a los antiguos viajeros ingleses, habríamos adelantado en literatura tanto como hemos avanzado tomándolos por banqueros y duchos en cruza de ganado". Es posible entrever, en la diatriba brutal y exquisita de Martínez Estrada contra Buenos Aires, algo de inconsistencia y hasta de veleidad, como haber soslayado a Roberto Arlt, que para 1940 ya tenía publicada casi la totalidad de su obra.

Martínez Estrada prefiere detallar que la ciudad es incapaz de gestar escritores buenos: "Buenos Aires no tiene su poeta ni su poema. Ni Whitman ni *Las flores del mal*".

La cabeza de Goliath tampoco abunda en citas, pero se convirtió en fuente de citas para otros libros. Un ejemplo: "Por la puerta de tierra entra el país; por la de agua, sale". Hallar este libro en las librerías de usados es sencillo; hallar el libro fundamental de Martínez Estrada, en cambio, una aventura. Las librerías porteñas suelen disponer, en proporción, una *Radiografía...*, por cada cuatro ejemplares de *La cabeza...*, y este desarreglo lo explica la tesis de ambos libros, todo lo que sea Buenos Aires importa más que todo lo que sea la pampa, así sean ambas, aunque escindidas, escenas de un mismo drama. La cabeza de Goliath devoró, incluso, las voces que intentaron subsanarla.

En la década del 40, también escribe teatro (*Lo que no vemos morir*), cuentos (*La inundación*), viaja a Estados Unidos, a Brasil, y, adverso al peronismo, renuncia a su cátedra como profesor de Literatura. Es de esta década, también, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Ya jubilado del Correo, acaso sea cuando todo ese empleo se proyecte como melancolía. Un escritor no se jubila jamás de treinta años de servicio en el Estado.

En 1952, una enfermedad epidérmica lo confinó a los hospitales y a urdir, desde entonces, el *¿Qué es esto?*, cuyo tema consta de un nombre solo: el peronismo, pero éste, a la sazón, ya ostentaba infinitos rostros. El tema, en rigor, era un espíritu de época, una raigambre, una realidad que podía llegar a prescindir de Perón, e incluso de los peronistas. El tema no era sencillo; volvía a ser la metamorfosis del drama que lo había ocupado en *Radiografía de la pampa*. Ambos libros, con trece años de distancia, se corresponden. Pasa de Simmel a Marx. Varía de la radiografía a la etiología, estudio de las causas de las cosas en general, pero también de las enfermedades.

Repite, sin embargo, consagrar una parte del nuevo libro al Miedo, su viejo tema. Sin llegar a ser un manual del peronismo (la prosa no imita al pedagogo sino al flechador que emponzoña sus saetas), hay páginas dedicadas a su origen, sus precedentes, su lengua, sus consignas y su doctrina. Martínez Estrada llama a su invectiva *espectroscopia*, *sintomatología*, pero ante todo *panfleto*, aunque el lector no debe esperar ni un opúsculo, ni un libelo. (También Sarmiento, sabiendo que estaba presentando el *Facundo*, advirtió sobre sus deficiencias y llamó a su obra: "obrita").

Cada una de las sentencias del *¿Qué es esto?*, quizá, sea fácilmente refutable; del cuerpo general del anatema, sin embargo, surge un entramado difícil de desanudar. La savia del libro no está en las partes, sino en el fulguro del final. Las explicaciones sobre el peronismo quizá no sean apropiadas. Influyen en él *Las multitudes argentinas* y el *Rosas y su tiempo*, de José María Ramos Mejía. Así como en "La inundación" (1944) retornan los motivos de "El matadero", de Echeverría; en el *¿Qué es esto?*, vuelve la idea de la invasión desastrosa y el duelo entre civilización y barbarie, aunque ahora en el duelo ambos empuñan el cuchillo.

Luego, las reacciones han sido, a un tiempo, previsibles y profusas. Pedro Orgambide, entonces discípulo y amigo suyo, le señaló la inadecuación de juzgar tan ligeramente a Yrigoyen; de llamar "chusma" a aquellos a quienes luego se dirige en forma mesiánica; de no advertir en su propia garganta la *hybris* que achaca al resto.

Borges, a quien le hubiera gustado que Ezequiel sintiera más satisfacción con el golpe del 55, entrevé en él una peronización solapada. Hernández Arregui lo confunde con la "oligarquía" y el "imperialismo británico", y repudia que acuda a grandes reconstrucciones cosmogónicas para explicar un hecho simple: la irrupción de la clase obrera argentina. Luego lo llama ímprobo, contradictorio y, como si lo sepultara para siempre, al título de sociólogo le adjunta el de poeta. Jauretche aplaudió a Arregui, y agregó que la impostura, actitud que Martínez Estrada tanto se había esmerado en denunciar, es un traje que le calza a medida, al igual que el apelativo, si no feliz, al menos inventivo de *profeta del odio*.

Martínez Estrada ha logrado algo muy dichoso para un escritor: transmitir el gusto por otro. Ese otro se llamó William Henry Hudson, a quien aprendimos a estimar de la mano de su apologeta.

Aquel año de 1956, Ezequiel Martínez Estrada también publicó su mayor cantidad de cuentos, y uno bajo el influjo explícito de Hudson: "Marta Riquelme", donde por momentos retorna a su pulso más íntimo, el ensayo. Pero lo más común de sus cuentos aparece en aquellos que ahondan en los temas que fueron de Franz Kafka y que él mismo entrevistó, quizá, en el Correo, como en "Examen sin conciencia": Cireneo Suárez visita al jefe de su Compañía, que simula estar internado en un hospital; de pronto, Suárez se encuentra preso en una sala quirúrgica y en medio de una delicada operación que tiene a su cráneo como protagonista. Un practicante, que acumula once reprobaciones, está a punto (creen los demás) de quedar ante su derrota duodécima. Una junta evaluadora lo examina, le recuerda sus derechos, el tiempo escueto de que dispone y sus escasas alternativas. El ambiente que presenta Martínez Estrada es el de la institución pública, es decir, el de las roldanas que se combinan, absurdamente, para formar una unidad indivisible: la burocracia.

Las rémoras que se adosan a ella pueden ser infinitas; en este caso es una eventual evaluación que deviene en proceso tortuoso y sometimiento. Rige un complot contra la víctima, pero ésta no lo sabe, sólo percibe que los complotados se le ríen, la humillan y disponen de su vida. La lengua que esgrimen es la de los bárbaros: aquí, el lenguaje de la medicina. Todo pretende estar firmemente sujeto a reglamento: en la base, gobierna un absurdo. Los complotados, que no dejan de ampararse en el derecho, de pronto abren una apuesta y arriesgan que el practicante sucumbe. La víctima siente estar en peligro, pero sabe que es inútil cualquier intento de fuga.

Son sus temas, así como sus obsesiones, como los *Heraldos de la verdad*, en 1958, que reúne tres ensayos biográficos: Montaigne, Balzac y Nietzsche, donde probablemente Martínez Estrada esté narrando su propia historia personal, que en buena medida es la de sus libros más caros. Lo de Montaigne, además, es una defensa del ensayo, del estilo personal y deliberado. Un año más tarde, la revista *Sur* edita *Coplas de ciego*, y algunos se tentaron a pensar que se trataba de la vuelta de Ezequiel a la poesía, pero solo fueron unos pocos epigramas que dedicó a Antonio Porchia, versos que, aunque menos inspirados que las *Voces*, en algún momento son iguales de buenos, como aquellos en que ensaya una variante en torno al sueño de Chuang Tzu:

Soñaba que estaba muerto, y al despertarse pensó que soñaba estar despierto. (Copla XII)

Todos estos libros, por lo demás, no se pueden escribir en un estado de condescendencia con la vida. Lo acusaron de fatalista, de telúrico, de profeta, de irracionalista y hasta de alarmista empedernido. Todas esas cosas eran ciertas. La plenitud estradiana requiere de un estado de discordia lúcida y un desajuste que se armoniza en el constante desencuentro. El Correo argentino, quise decir, no ha impedido todo esto; sospecho que lo ha inspirado. ■■■

1889

POR INICIATIVA DE CÁRCANO, SE PROYECTA LA CONSTRUCCIÓN DEL PALACIO DE CORREOS Y TELÉGRAFOS, A CARGO DEL ARQUITECTO FRANCÉS NORBERT MAILLART.

1895

DURANTE LA GESTIÓN DE CARLOS CARLÉS, RUBÉN DARÍO Y LEOPOLDO LUGONES OCUPAN CARGOS EN EL CORREO.

1904

TODAS LAS EMPRESAS TELEGRÁFICAS Y RADIOGRÁFICAS PARTICULARES QUEDAN COMPRENDIDAS BAJO LA LEY DE TELÉGRAFOS NACIONALES.

1910

BAJO LA ADMINISTRACIÓN DE PEDRO ALCÁZAR SE CELEBRA EL PRIMER CENTENARIO DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO, EL CUAL SE CONMEMORA CON SELLOS POSTALES.

1915

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA OCUPA UN PUESTO ADMINISTRATIVO EN EL CORREO, EL CUAL MANTENDRÁ POR MÁS DE TREINTA AÑOS.

1925

SE ESTABLECE UNA LÍNEA AEROPOSTAL ENTRE ARGENTINA Y EUROPA DIRIGIDA A PARTIR DE 1929 POR ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY.

1928

HACIA EL FINAL DE LA PRESIDENCIA DE ALVEAR, SE INAUGURA CUARENTA AÑOS DESPUÉS DE INICIADO EL PROYECTO, EL PALACIO DE CORREOS Y TELÉGRAFOS.

1932

EL PRESIDENTE JUSTO DESIGNA A CARLOS RISSO DOMÍNGUEZ COMO DIRECTOR DEL CORREO. ÉSTE ORGANIZA LA SECCIÓN DE RADIOCOMUNICACIONES Y COMIENZA LA EDICIÓN DE LA REVISTA DE CORREOS Y TELÉGRAFOS (1937).

LOS ANDAMIOS DE UN RELATO

La exposición *Una obra y dos modelos*, exhibida actualmente en el Centro Cultural Kirchner, propone un recorrido a través de la historia de la construcción del antiguo Palacio de Correos y de su posterior reestructuración y puesta en valor que busca evidenciar cómo dos modelos de país definen de manera diferente una misma obra arquitectónica. En esta charla el curador de la muestra, Fermín Labaqui, fundamenta los criterios con que ésta fue montada.



Vista nocturna de *La Gran Lámpara* | Foto: Centro Cultural Kirchner

CORONANDO, casi, el edificio, está montada *La Gran Lámpara*, estructura colgante que funciona en el sexto piso como sala de exposiciones. Allí tiene lugar *Una obra y dos modelos*, una muestra que se propone como una reflexión sobre el propio edificio y en la cual confluyen, en la medida en que se implican recíprocamente, perspectivas arquitectónicas, históricas y políticas, con un enfoque puesto en la cuestión patrimonial.

El arquitecto Fermín Labaqui, encargado de la curaduría, explica las ideas que motivaron la muestra: “Este edificio”, dice, “es una obra arquitectónica de gran envergadura en la cual es posible leer las intenciones de dos proyectos diferentes de país que tienen lugar, uno a fines del siglo XIX y principios del XX, cuando se construyó el Palacio de Correos y Telégrafos, y el otro a principios del siglo XXI, responsable de su reestructuración y puesta en valor”.

Labaqui comenta de qué manera estos dos modelos políticos definieron diversamente, tanto en su aspecto estructural como en su función, el mismo edificio: “Para la Generación del 80, con su visión de lo que era o debía ser un Estado Moderno, fue sin dudas un gesto significativo construir un palacio que mostrara un país comunicado, dotándolo de una estructura de última tecnología, con columnas y vigas de acero, pero sin poder resistirse a revestirlo, finalmente, con un ropaje academicista. Como contraposición, el proyecto actual comprende que las transformaciones profundas son procesos que se definen en términos culturales de acuerdo a un imaginario de inclusión.

En este sentido, se puede considerar la puesta en valor y refuncionalización de este edificio como la culminación de un período de construcción y de restauración, como nunca antes, de espacios públicos dedicados a la cultura”.

La muestra está planteada en dos partes que corresponden a los dos momentos históricos mencionados. “Aprovechando que la sala es cuadrada”, explica Labaqui, “decidimos trazar una línea diagonal imaginaria para dividirla en dos áreas que se contraponen simétricamente. Del antiguo Palacio de Correos, encontramos una gran cantidad de material gráfico y planimetrías (sobre todo, en el archivo del CeDIAP [Centro de Documentación e Información de la Arquitectura Pública], y también en el Archivo General de la Nación). Es una de las obras argentinas que tiene mayor registro fotográfico desde el Estado, en parte porque su construcción demandó casi 40 años. En cambio, para el sector que corresponde al edificio nuevo, contamos con un registro audiovisual exhaustivo que hizo el Ministerio de Planificación. Quisimos poner en contraste estos dos soportes, característicos de cada época”.

Colmena, ballena y lámpara

Enmarcando la sala, los materiales gráficos y audiovisuales están organizados, con un criterio más bien pedagógico, a modo de línea de tiempo.

Los acompañan textos que dan cuenta de la historia del edificio y recorren los distintos avatares del proyecto, desde el original de Maillart, pasando por sus diversas reformulaciones, hasta la reciente reestructuración proyectada por el grupo de arquitectos B4FS.

Finalmente, el centro de la muestra es un espacio conceptual. Labaqui se refiere a la elección de los pocos objetos que ocupan esta zona y caracterizan las dos etapas fundamentales del edificio. “Para la actual, presentamos los tres elementos principales del proyecto: la jaula tectónica (a la que luego la Presidenta prefirió referirse como “Colmena”, similar en lo formal pero con otras connotaciones), evocada por una pajarera; La Ballena, que está contenida, como flotando, en la parte inferior de la jaula (y que representamos con la que se utilizó para la maqueta original del proyecto); y, colgando de la parte superior, esta especie de *chandelier*, que se llamó *La Gran Lámpara*, en referencia a las antiguas arañas de caireles de los teatros, representada en la muestra, precisamente, por una araña. En contraposición, siguiendo el esquema simétrico, elegimos tres elementos que pudieran definir por sí solos el proyecto antiguo. Por un lado, la estructura con vigas de metal, que denotaba su cara modernizante; en segundo lugar, fragmentos de molduras y elementos decorativos que respondían a los cánones del academicismo francés; y, por último, para dar cuenta de la función original del edificio, tomamos algunos objetos que se utilizaban en las viejas oficinas de Correos. Además, se exhiben piezas que pertenecían al antiguo edificio, como el óculo, el pináculo y las tejuelas, para dar cuenta de las tecnologías constructivas de la época. En el edificio nuevo, está todo más a la vista, hay cierta sinceridad en los materiales, como el hormigón, el metal, el vidrio”.

Arquitectura e historia

En un sentido estrictamente arquitectónico, pero sin dudas también simbólico, Labaqui destaca tres momentos que considera fundamentales en la historia de la construcción del país, cada uno de los cuales ha dejado una obra emblemática para el ámbito de la cultura: “La Generación del 80, cuyo aporte, en términos arquitectónicos, es inestimable, dejó el Teatro Colón. El peronismo, por su parte, dejó una obra que está un poco escondida, pero cuyo valor es indiscutible: el Teatro General San Martín (si bien fue inaugurado en el 60, es un proyecto del año 54). Finalmente, el kirchnerismo es la otra gran etapa de construcción, y deja esta obra monumental, que viene a culminar una política en materia de restauración de edificios patrimoniales iniciada en 2003 con la restauración de la Basílica de Luján”.



Detalle de la muestra *Una obra y dos modelos* | Foto: Centro Cultural Kirchner

La muestra, al mismo tiempo que está referida a un edificio concreto y su relación con dos proyectos políticos determinados, sugiere una reflexión más amplia que, según Labaqui, puede condensarse en una frase de Octavio Paz: "La arquitectura es un testigo insobornable de la historia". La reflexión del escritor mexicano parece funcionar como premisa general a partir de la cual se organiza la muestra.

"Es interesante 'leer' los edificios, porque siempre, por detrás de las cuestiones técnicas que implican, contienen un relato", agrega. Desde esa perspectiva, el Palacio del Correo puede pensarse como un significante en el que se cifran las coordenadas de una situación histórica. Un edificio que narra y sobre el que se narra, inscribiendo en él signos capaces de dar un testimonio no falseado de las circunstancias que le tocan o, mejor, de la manera en que éstas son modelizadas.

"El que se dedica a la historia de la arquitectura", sigue Labaqui, "siempre se encuentra hurgando sobre omisiones. Pero también pueden leerse en una obra cuestiones que tienen que ver con quién la encarga, quién la paga, quién la construye y a quién está destinada. Por ejemplo, los chalecitos californianos que se construyeron durante el peronismo recibieron muchas críticas. Se decía que constituían un retroceso, que eran propios de la década del 20. Pero es interesante la justificación que daba Evita. Decía que la gente tenía una idea del placer hogareño que provenía de las películas estadounidenses que mostraban la vida feliz de los barrios residenciales de los suburbios. Y que ella quería que la gente se sintiera como en una película, con sus cortinitas a cuadros, su galería, su jardincito y su porche; que sintiera esa idea de bienestar absoluto. Fijate cómo hay un relato construido detrás de esa arquitectura".

El sentido del patrimonio

Los significados históricos que barrunta el viejo Palacio de Correos transformado en Centro Cultural Kirchner plantean otra cuestión, vinculada a la valoración que se hace de aquello que se considera patrimonial. ¿En qué consiste hoy el patrimonio? ¿De qué manera ha cambiado el modo de vincularse con la herencia? Labaqui compara una concepción enfocada en el aspecto material de los edificios históricos con otra que destaca su dimensión simbólica.

"Dos de los primeros edificios que se empezaron a valorar, el Cabildo y la Casa Histórica de la Independencia, en Tucumán, tuvieron que ser reconstruidos en la década del 40 porque habían sido modificados a fines del siglo XIX y principios del XX, al punto de que no quedaba nada, prácticamente, de los originales (ni siquiera documentación, en algunos casos, de cómo eran, lo cual generó una serie de problemas a la Comisión encargada de reconstruirlos). Hoy en día, el patrimonio ya no se entiende sólo desde su aspecto material. Por ejemplo, en el caso de la recuperación del predio de la ex ESMA, es evidente que el valor arquitectónico, desde el punto de vista estético o de la materialidad de la construcción, es escaso (son unos edificios cualesquiera de un destacamento militar de principios del siglo XX); allí prima un valor inmaterial, simbólico".

¿Cómo juegan estas dos concepciones de patrimonio en el proyecto de reestructuración del CCK, el cual, además de remodelar el edificio, modifica sus funciones y lo convierte en un centro cultural?

"Con este proyecto", sostiene Labaqui, "se encontró un equilibrio justo, respetando el área noble, que era la más

valiosa en términos materiales, y permitiendo la intervención del área industrial, que no tenía tanto valor arquitectónico, para dotarla de auditorios y salas de exposiciones en los que pudieran desarrollarse actividades capaces de contribuir a la recuperación y resignificación del espacio. Porque la única forma de que el patrimonio persista como algo vivo es que la gente se lo apropie. El CCK es una obra contemporánea que entiende que la democracia se define en el terreno de lo simbólico y se consolida primero en el campo de la cultura".



Frente del Centro Cultural | Foto: Centro Cultural Kirchner

FICHA:

Una obra y dos modelos

Del 21 de mayo al 23 de agosto

Curaduría: Fermín Labaqui

Diseño integral: Juan Chiesa

Diseño gráfico y audiovisual: Juan David Zuluaga

Producción: Mercedes Urquiza y Victoria López Zanuso

1943

DURANTE EL GOBIERNO MILITAR DE RAMÍREZ, LA SECCIÓN DE RADIOCOMUNICACIONES DEL CORREO TIENE A SU CARGO LA CENSURA DE TANGOS, ENTRE OTROS CONTENIDOS DE LAS TRANSMISIONES.

1944

EL PODER EJECUTIVO DISPONE LA AUTARQUÍA DEL CORREO, CAMBIANDO SU DENOMINACIÓN A DIRECCIÓN GENERAL DE CORREOS Y TELECOMUNICACIONES.

1946

ENTRE JUNIO Y SEPTIEMBRE, LA FUNDACIÓN EVA PERÓN SE INSTALA EN EL CUARTO PISO DEL PALACIO DE CORREOS Y TELECOMUNICACIONES.

1972

LA DICTADURA DE LA REVOLUCIÓN ARGENTINA CREA POR LEY LA EMPRESA NACIONAL DE CORREOS Y TELÉGRAFOS (ENCOTEL).

1973

LA LEY DE CORREOS 10216 SUSTITUYE A LA LEY 816 (DE 1876), ATRIBUYÉNDOLE MAYOR CONTROL AL ESTADO.

1976/82

DURANTE EL "PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL" SE INTRODUCEN MODIFICACIONES A LA LEY POSTAL QUE AUTORIZAN LA ACTIVIDAD DE EMPRESAS PRIVADAS, EN EL MARCO DE UN PROCESO DE DESREGULACIÓN.

HOJAS A TRAVÉS DEL INVIERNO

La multiplicidad de cartas que circularon durante la última dictadura entre exiliados, detenidos, militantes, sus familiares y amigos constituye un material invaluable para reconstruir el pasado reciente de la Argentina. Aquí, un recorrido posible por los textos que sobrevivieron al terrorismo de Estado, enviados y/o recibidos por los distintos protagonistas, notorios o desconocidos. Conmovedores y dramáticos, ayudan a comprender desde su íntima dimensión una época histórica dolorosa.

Testamento

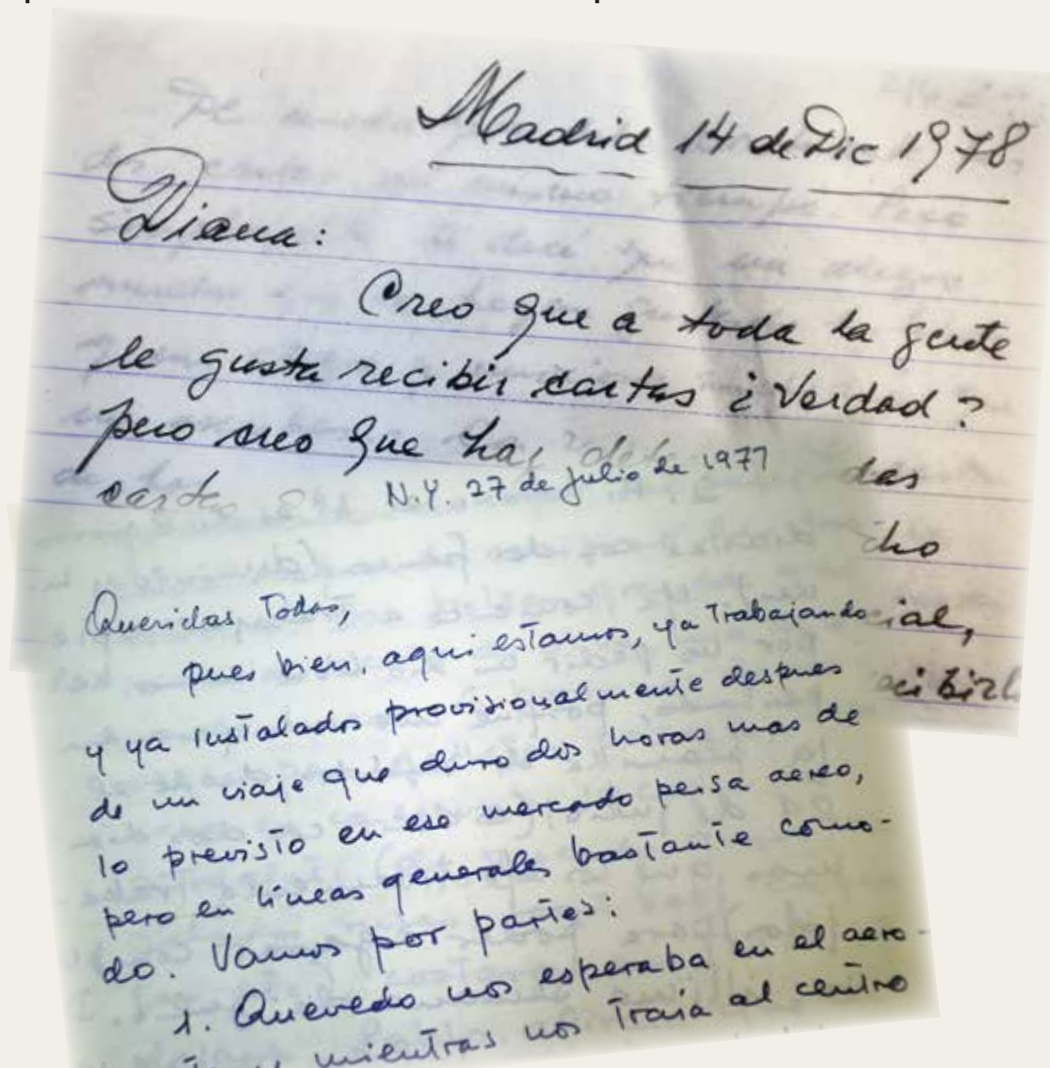
Sábado 5 de marzo de 1977. A las dos de la madrugada, el diario del día anterior conserva algo de vigencia, mientras llega la hora de su reemplazo inevitable. “Videla se reunió con el presidente peruano”; “Massera descartó plazos comiciales”; “Deliberaron ayer los mandos de Aeronáutica”; “Levantán 1.015 kilómetros de vías férreas”; “Reutemann, a medio segundo del más veloz”. Un hombre ocupa una de las mesas del mítico bar La Perla, en el barrio porteño de Once, cuna del rock nacional, con una birome azul y varias hojas en blanco. Allí decide escribirle a su hija, que aún no sabe leer. Esas doce páginas son una presentación-despedida, el testamento de un padre en la clandestinidad, para que la pequeña lo abra en el futuro. Si es que hay futuro luego de la dictadura que recién comienza.

“Pertenezco a una generación que ha producido un cambio histórico en el seno de nuestra sociedad, cambio que no obtuvo con simples discursos, por el contrario corrió mucha sangre para que ello ocurriera, el país está ardiendo en el proceso y soy testigo y actor de la escena. Cuando conocí a tu madre me hallaba inmerso en el torbellino político, no vivía más que para él; realmente ‘me metí’ con Cecilia, pero el problema estaba en congeniar ambas relaciones, cosa que puede ser sencilla si las partes se entienden. Pero ella dijo ¡no! O esto o lo otro, sin alternativas.” Manuel Javier Corral, de 33 años, le explica a una lejana Mariana adolescente cómo es esa extraña “bigamia” con el amor y la política. Y más adelante le detalla: “Y hoy como el Dante, he bajado a los infiernos, y aún ando por ellos. Mi matrimonio fue un error, tu madre tenía razón, ‘o esto o lo otro’, máxime cuando mi postura estaba definida. Te preguntarás el porqué de estas líneas, cuando quizás podríamos hablar personalmente. La respuesta es sencilla, hoy se vive y se muere rápido, no sé, no tengo seguridad de poder terminar este escrito, mi mayor deseo sería poder leértelo, pero siendo el futuro tan incierto prefiero este medio”.

Antes de regalarle “mil besos”, le dice a su hija: “Mariana, si el destino impidiese que vuelva a tu lado, espero que la persona depositaria de esta carta tenga la bondad de entregártela cuando estés en condiciones de comprenderla”. Manolo Corral fue secuestrado en 1978 y, 37 años después, permanece desaparecido. Veinte días antes de su detención en una hostería de Iguazú, le escribe a su madre lleno de esperanzas, a punto de cruzar la frontera hacia Brasil y recorrer varios países latinoamericanos, y entusiasmado por la relación con Ana, su nueva pareja: “Querida madre, damos término a esta pequeña charla. Pronto desde otro lugar la vamos a continuar. Quedate tranquila por nosotros que ya estamos ‘crecidos’, ¡je!”.

Mariana conoció esta carta a su abuela muchos años después. Primero, llegó a sus manos aquella que su padre le había escrito sólo para ella, aquel monólogo envuelto en temores por un final trágico que presentía. Su tío se la había entregado en su cumpleaños 17 –no dos años antes como había pedido Manolo– y, a partir de ese momento, la búsqueda por conocer su identidad fue irrefrenable.

La historia está contada en *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (Sebastián Hacher, 2012), uno de los últimos trabajos en que las cartas protagonizan la reconstrucción del pasado reciente. El terrorismo de Estado no pudo hacer desaparecer miles de hojas que surcaron ese tiempo oscuro y que hoy se convierten en documentos inapelables, desgarradores. Los intercambios epistolares de militantes, perseguidos políticos, desterrados y sus familias son centrales en otros acercamientos textuales, como *José* (Matilde Herrera, 1987, reeditado en 2009), *Tierra que anda* (Jorge Boccanera, 1999), *Palabra viva* (2005), *Nosotras, presas políticas* (Viviana Beguán, 2006) y *La Lopre* (Graciela Lo Prete, 2006).



Aquí y en páginas 17 y 18 detalles de cartas de la colección *Cartas de la Dictadura*, de la Biblioteca Nacional | Fotos: Rafael Calviño

Archivos, presos y pulóveres

La Comisión Provincial por la Memoria (CPM) y la Biblioteca Nacional (BN) atesoran cartas que sobrevivieron a esa época. En los archivos de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA), que se encuentra bajo el resguardo de la CPM, en La Plata, hay correspondencia arrebatada a militantes, familiares y amigos durante los allanamientos realizados por los comandos represivos. En la BN, la colección *Cartas de la Dictadura* reúne documentación de una treintena de víctimas, cuyos acervos, que incluyen poesías, dibujos, escritos con reflexiones personales y publicaciones periódicas, fueron donados a partir de un proyecto nacido en 2012. Allí, entre centenares, se encuentra una carta que Silvia Asaro, detenida entre 1975 y 1981, le escribió a su hermana desde la cárcel de Devoto, pocos días después del golpe de Estado del 24 de marzo: “En verdad, las cosas aquí, aún con el nuevo gobierno, no han cambiado mucho. Lo que sabemos de los acontecimientos nacionales es a través de los diarios; por este medio nos enteramos de los cambios y reformas que se implementaron en el país”.

Asaro, hoy subsecretaria de Derechos Humanos de Chubut, explicaba que, tras la irrupción de las Fuerzas Armadas, los presos se habían quedado sin recreos ni visitas. “Parece que el penal lo vigilan militares; llegan más detenidos al pabellón. Según los diarios detienen a más gente. Como te habrás enterado ya se prohíbe la salida del país, como opción; así que los posibles planes que hubiera quedan en la nada. ¡Ni Perú ni Europa!” La correspondencia esperada pero ausente causaba preocupación: “Me extraña que no llegue la carta de Ana María y de Cris. Seguiré esperando”.

A pesar de todo, intentaba transmitir que “seguimos todos muy bien; un poco más amontonados. Pero con el optimismo de siempre, cantamos, nos disfrazamos, reímos”. Y era inevitable que afloraran las pequeñas cosas de la cotidianeidad: “Si es que podés hacerlo, te pediría que me traigas los pulloveres de abrigo. Por supuesto espero uno tejido por vos de esos gruesitos que me hiciste el otro invierno”.

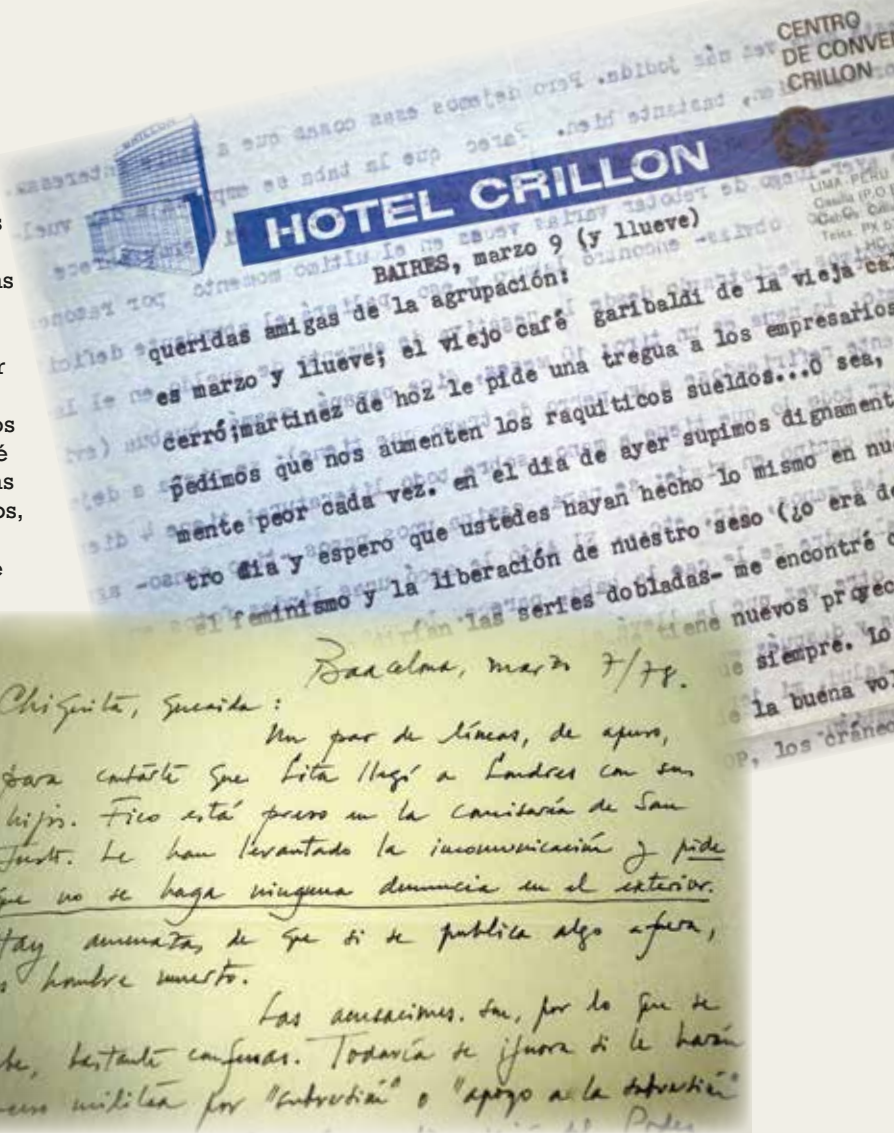
Abuelas sin nietos

El papa Paulo VI fue la primera personalidad elegida por las Abuelas de Plaza de Mayo para enviarle una carta en la que le suplicaban, "en el nombre de Dios, [que] quiera interceder, ante quien considere conveniente, para que nos sean restituidos nuestros nietos desaparecidos en la República Argentina". El texto continuaba: "Somos algunas de las mujeres argentinas que hemos sufrido la desaparición o muerte de nuestros hijos en estos últimos dos años, y a este desgarrador dolor de madre se ha agregado el dolor de privarnos de los hijos de nuestros hijos, recién nacidos o de algunos meses de edad. No entendemos esto. Nuestra razón no alcanza a comprender por qué se nos somete a esta tortura. Somos madres cristianas que no sabemos si nuestros hijos están vivos, muertos, sepultados o insepultos. No tenemos el consuelo de dirigirles una mirada si están en prisión o rezar ante su tumba si han sido muertos. Pero nuestros nietos también han desaparecido: Herodes no ha vuelto a la Tierra, por lo tanto alguien los esconde no sabemos con qué fines. ¿Están en orfanatos? ¿Fueron regalados o vendidos? ¿Por qué deben crecer sin amor, cuando sus abuelitas tienen tanto amor para ayudarlos a crecer queriendo a sus semejantes?" Y finalizaba: "En algunos casos la criatura por la cual clamamos es nuestro único descendiente, no queda horizonte para nosotras, sólo abismos de dolor renovados diariamente en nuestra incesante búsqueda de esos inocentes que tienen meses y hasta más de un año. Hemos llamado a todas las puertas pero no hemos tenido respuesta. Por eso nos permitimos rogar a Su Señoría que interceda para poner fin a este calvario que estamos viviendo".

La carta fue enviada por correo común. Lo más probable es que jamás haya llegado al Vaticano, como tantas otras que tenían como destino el exterior y eran retenidas por las autoridades. Muchas con pedidos desesperados a personalidades locales -políticos y religiosos, entre otros- quedaron sin respuesta.

Las Abuelas recuerdan siempre el valor que tuvo una carta de lectores, publicada por el diario *The Buenos Aires Herald* en abril de 1978, que por primera vez introducía en la prensa el tema de los niños desaparecidos. A partir de ese hecho, acrecentaron la acción internacional para difundir sus reclamos. En *Identidad, despojo y restitución*, una integrante de la asociación rememora aquellos tiempos heroicos: "Para la navidad de 1979 cada una de las abuelas recibimos entre cinco y seis mil cartas y tarjetas con fotos de niños, cartitas de escuelas, de universidades.

Todas las mañanas me levantaba para recibir las. Y cuando venían menos de cien decía: '¡Qué poquitas...!' Leía el nombre de cada uno de los que me escribían y trataba de imaginarme cómo serían. Firmaban hasta los niños de dos o tres años. Uno escribía que tenía sólo dos y dibujaba un enorme corazón. Otro me decía que iba a rezar para que encontráramos nuestros nietos. Eso a nosotros nos dio una fortaleza terrible. Porque dentro del país nos marginaban".



Desarraigo en México

En *México: el exilio que hemos vivido*, Jorge Luis Bernetti y Mempo Giardinelli reflexionan sobre las cartas como "vínculos necesarios" entre quienes estaban afuera y quienes se habían quedado en el país. "Se esperaban casi frenéticamente. Se escribían sin cesar. No había, para nadie, mejor contacto con la Argentina que las cartas que se recibían, en mano o por correo", sintetizan. Las comunicaciones telefónicas eran costosas y complicadas. Por eso, las correspondencias "podían ser eficaces portadoras de afectos, noticias y comentarios, aunque a veces también de olvidos dolorosos, esas amnesias inexplicables de algunos amigos. Las cartas significaron el hilo vigoroso y verdadero que nos conectaba con ese Sur que se hacía más mítico con el transcurso del tiempo".

El periodista Carlos Ulanovsky describe la desesperación de un exiliado cuando pasaba varias semanas sin recibir correo. En *Seamos felices mientras estamos aquí*, comenta un episodio de su desarraigo mexicano. Al cartero que hacía el recorrido por su barrio, se le habían roto los anteojos y no tenía el dinero suficiente para arreglarlos. Por eso había suspendido las entregas. Mientras los habitantes del edificio realizaban una colecta para la reparación, el cartero reapareció frente a cada puerta con un "asistente-lazari-llero" que le leía las direcciones de los destinatarios. Y al reanudar su labor, le entregó diecisiete sobres a Ulanovsky.

Como parte de la correspondencia habitual, el periodista recibía la revista *Racing*, un envío de su padre que no sólo era devorado por el fiel seguidor de "La Academia", sino también por el resto de la hermandad del equipo de Avellaneda.

La dependencia epistolar se refleja en otra anécdota: una compañera de exilio concurría al correo dos o tres veces por semana a la espera -mate y termo en mano- de novedades o entregaba propinas desproporcionadas al cartero con la ilusión de que aceleraría las entregas.

Sobre el final del destierro, en 1982, Ulanovsky aventuraba: "Si convalidáramos como cierta la cifra de 5.000 para los compatriotas emigrados a México desde 1974 a la fecha y calculando conservadoramente que cada uno recibe dos cartas mensuales de la Argentina, debemos calcular en 10 mil las cartas que arriban. Esto significa un importantísimo volumen de información. Y en ese sentido, pienso, las cartas son mucho más que literatura. Son un auténtico, inesperado y no tradicional medio de comunicación a través del cual, despejados datos familiares y chismes familiares, es posible -más que saber- traslucir, intuir, adivinar qué sucede allá. Las cartas nos han transformado en expertos intérpretes de una Argentina peculiar desde la correspondencia. Hoy llegó una carta, que es mucho más que eso. Cartas-confesiones, cartas-libros, cartas-diarios, cartas-objetos, cartas que hablan desde la escritura".

1992/97

DURANTE EL GOBIERNO DE CARLOS MENEM, SE CREA POR DECRETO ENCOTESA, EMPRESA NACIONAL DE CORREOS Y TELÉGRAFOS S.A. (CORREO ARGENTINO), COMO PASO PREVIO A OTORGARLE EN 1997 LA PRESTACIÓN DE LOS SERVICIOS EN CONCESIÓN A LA EMPRESA CORREO ARGENTINO S.A., PROPIEDAD DEL GRUPO MACRI. EL PALACIO DE CORREOS ES DECLARADO MONUMENTO HISTÓRICO NACIONAL.

2003

NÉSTOR KIRCHNER, COMO PUNTAPIÉ INICIAL DE UNA SERIE DE IMPORTANTES REESTATIZACIONES, DISPONE POR DECRETO LA RESCISIÓN DEL CONTRATO DE CONCESIÓN DEL SERVICIO OFICIAL DE CORREO (LUEGO DE AÑOS DE INCUMPLIMIENTOS POR PARTE DEL CONCESIONARIO) Y CREA LA SOCIEDAD CORREO OFICIAL DE LA REPÚBLICA ARGENTINA S.A. (CORASA), ACTUAL PRESTADORA DEL SERVICIO PÚBLICO POSTAL, TELEGRÁFICO Y MONETARIO, NACIONAL E INTERNACIONAL.

2005

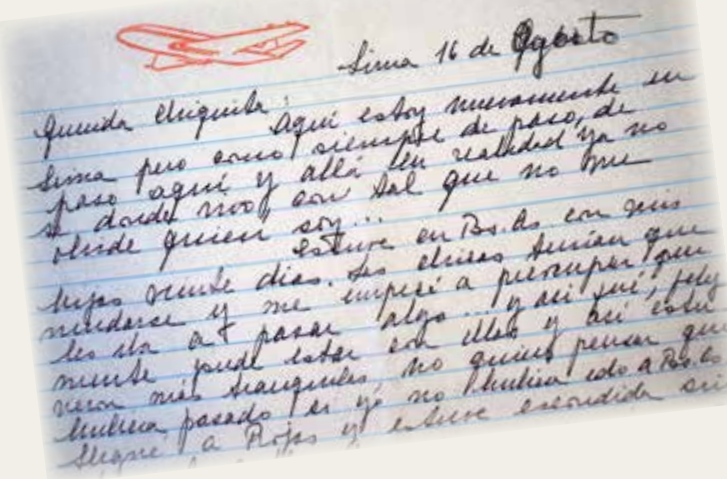
EL GOBIERNO NACIONAL LLAMA A UN CONCURSO DE IDEAS, EN EL QUE SE DECIDE CONVERTIR EL PALACIO DE CORREOS (FUERA DE FUNCIONAMIENTO DESDE 2002) EN UN CENTRO CULTURAL.

2010

DOS AÑOS DESPUÉS DE INICIADAS LAS OBRAS DE RESTAURACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL EDIFICIO, SE INAUGURA LA PRIMERA ETAPA DEL CENTRO CULTURAL DEL BICENTENARIO DURANTE LAS CELEBRACIONES DEL BICENTENARIO DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO.

2015

LA PRESIDENTA CRISTINA FERNÁNDEZ DE KIRCHNER INAUGURA EL CENTRO CULTURAL KIRCHNER.



LA GUERRA Y DESPUÉS

Si los primeros años de la última dictadura argentina fueron de un horror soterrado, su epílogo estuvo signado por la insensatez de la guerra de Malvinas, manotazo de ahogado del régimen y comienzo de su declinación. Las cartas entre soldados y familiares durante el conflicto bélico y, tras el retorno a la democracia, los intercambios esperanzados de quienes veían surgir algo parecido a la justicia son, de algún modo, testimonios contrastados de esos dos momentos del pasado reciente.

LAS CARTAS ENVIADAS y recibidas (y las que nunca llegaron a destino) franquearon el espanto de la guerra de Malvinas. Tras el fin de los combates, las historias se multiplicaron y todavía hoy nuevos episodios revelan el poder de unas líneas en medio del horror. Desde las cartas despachadas a las islas por seres desconocidos para los soldados, que nunca llegaron a recibir las, hasta las últimas líneas que un combatiente escribió días antes de morir y que su familia conserva con dolor, conforman testimonios categóricos que trascienden las intimidades familiares y contrastan con la grandilocuencia dictatorial de embarcar a un país en el delirio de una guerra.

“Para el soldado de mi patria. El amor de tus hermanitos te acompaña. ¡Viva la patria!” Textos similares al escrito por un alumno de primaria, que hoy se encuentra exhibido en el museo malvinense, partieron de las escuelas de todo el país, como parte de la exaltación nacionalista instigada por las autoridades.

El cine reflejó también estas relaciones epistolares en medio de la guerra. En *Cartas a Malvinas*, estrenada en 2009, Tito, un cartero jubilado interpretado por Víctor Laplace, evoca los infortunios de un grupo de soldados argentinos que tiene como misión trasladar dos sacas con correspondencia al asentamiento nacional de Puerto Argentino. Más allá de las falencias de la trama central —el argumento oculta que el país padecía una dictadura—, el acierto radica en mostrar el valor de las cartas en las pequeñas historias: carta de reclutamiento; carta que un soldado observa sin poder leer, porque es analfabeto; carta de condolencias por la muerte de un hijo; carta de un soldado a su esposa agonizante; cartas leídas en un programa de radio de Río Gallegos; cartas que se comparan con las del Nuevo Testamento...

Los asesinos han empezado a pagar

En el patio interior de su casa en Berlín Occidental, el escritor Osvaldo Bayer encuentra cartas desparramadas de un antiguo habitante, el sacerdote y sargento mayor Richard Kretschmer. La limpieza del sótano hizo que aparecieran esos trozos del pasado. En 1940, cuando el triunfo nazi parecía asegurado, escribe a los jóvenes que recibieron el sacramento de la confirmación: “Para mí, la lucha contra el enemigo de mi país es como oficiar el servicio divino, porque creo que mi pueblo ha recibido de Dios una misión para transmitir a otros pueblos. La lucha es un oficio divino porque así custodio a mis seres queridos y a mi pueblo. [...] esa moda de querer ver en Cristo al fundador de una fe judía desaparecerá muy pronto de entre nosotros. La verdad es que justo Cristo tiene la misión de protegernos de la esencia judaica, de su ignominia y de sus vicios. [...] yo vivo, lucho y muero en nombre de Dios, a quien he jurado mantener la fidelidad a mi pueblo y a mi Führer hasta la última gota de sangre”.

Tiempo después, Bayer abre el buzón de su departamento:

—¿Llegaron cartas hoy?

—Sí. Una revista de Suecia, llegó *Clarín*...

—¿Ah, sí? ¿Ya lo leíste?

—Sí.

—Nada nuevo...

—Sí, ¡qué nada nuevo! *Los asesinos han empezado a pagar*. Al señor Massera lo han metido preso, claro, en una prisión de lujo, pero... [...] es un crimen feroz, la corrupción es total, va a salir todo, todo a la luz.

Bayer comparte las novedades lejanas con su hija. Se entusiasma con los acontecimientos que marcan el final de la dictadura. Es una escena del documental *Cuarentena. Exilio y regreso*, que recorre la última etapa del destierro del autor de *Los vengadores de la Patagonia trágica* y su retorno a la Argentina, una semana antes de las elecciones del 30 de octubre de 1983. Aquellas cartas nazis que hacen recordar el Mal argentino quedaban en la noche y la niebla del pasado, y una nueva época llegaba con esta correspondencia de esperanzas.

G.F.



EL OTRO CLARÍN

Entre agosto de 1926 y junio de 1927, una publicación vanguardista creada en la estela de la mítica **Proa** conmocionó la vida cultural cordobesa. Aquí se evoca su breve pero decisiva existencia.

La Reforma Universitaria de Córdoba no fue un hecho sólo pedagógico sino –más extensamente– cultural, político y social; los textos que expresan esa “cultura del dieciocho” –el *Manifiesto Liminar* en el centro– deben ser pensados como una máquina de escribir colectiva que articulaba reforma social, revolución cultural y fraternidad continental; su acontecimiento, en efecto, fue lo que hoy llamaríamos una “batalla cultural” orientada por un espíritu libertario que Deodoro Roca expresaba en una frase más programática que real: “Los jóvenes –escribió– se levantaban contra la Universidad, contra la Iglesia, contra la familia, contra la propiedad y contra el Estado”. La Reforma, en cualquier caso, asignaba una gran importancia a la transformación de la cultura para revertir una hegemonía de valores y representaciones acendrados en una sociedad marcadamente conservadora: “por la conquista de la cultura se llegará al Estado socialista”, escribió Deodoro en 1931, en sintonía con una perspectiva que durante esos mismos años desarrollaba Antonio Gramsci en la cárcel de Turi.

Quizá uno de los más importantes estertores de la revuelta de 1918, entre agosto de 1926 y junio de 1927, irrumpió en Córdoba *Clarín*, una revista de vanguardia –durante muchos años sólo un nombre, recientemente hallada y publicada facsimilarmen- te por la Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC)– de la que participaron, entre otros, Carlos Astrada, Saúl Taborda, Juan Filloy, Carlos Brandán Caraffa, Manuel Rodeiro y Adolfo Mochkofsky –no así Deodoro Roca, quien sin embargo publicaba en ella su estudio jurídico, al igual que Ceferino Garzón Maceda.

Eran años de plena contrarreforma: durante el alvearismo, las universidades fueron ocupadas militarmente y se inició una restauración conservadora que desactivó el espíritu reformista –recuperado de manera tibia y breve con el retorno de Yrigoyen en 1928– hasta que se perdió por completo durante la “Década infame”.

Pero tal vez debamos retrotraer la inspiración remota de *Clarín* a un hecho anterior, considerado el primer episodio de la Córdoba laica, y que involucró a un futuro gobernador de la provincia: en efecto, apadrinado por Miguel Juárez Celman (quien luego, al asumir la presidencia, nombró a su pupilo Director de Correos y Telégrafos, como consta en el dossier de este mismo número), Ramón J. Cárcano presentó a la Universidad una tesis doctoral titulada *Sobre la igualdad civil de los hijos adúlteros, incestuosos y sacrílegos*. No sin escándalo y con dictamen dividido –con la resistencia de casi todo el claustro de profesores de Derecho que la consideraban contraria a los preceptos de la Iglesia–, el 14 de abril de 1884 pudo finalmente el osado doctorando defender su tesis en una universidad de marca indeleblemente jesuítica y hostil a su argumento.

Durante su último mandato como gobernador, Cárcano produjo un segundo episodio destinado a sacudir la modorra cultural de la ciudad: precisamente en agosto de 1926, tras visitar la exposición de Emilio Pettoruti en la Galería Fasce de Córdoba, adquirió para la provincia la obra *Los bailarines*, que el artista había pintado en Italia bajo inspiración “futurista”. En el contexto de este debate –al que no fue ajena la visita de Marinetti a la UNC en junio de ese mismo año–, la defensa del arte nuevo y en particular de la obra de Emilio Pettoruti fue el principal motivo por el cual se creó *Clarín* –cuya vida, breve pero intensa, se extendió por diez meses con un total de trece números de ocho páginas cada uno.

El vanguardismo irreverente y contracultural de *Clarín* se ubica nítido en la estela dejada por *Proa* (1924-1926) –la mítica revista de Borges, A. Brandán Caraffa, Güiraldes y Xul Solar–, y dialoga con otras como *Amauta* –creada por Mariátegui en septiembre de 1926–, *Martín Fierro* (1924-1927) y sobre todo con la *Revista oral* –cuya presentación en Córdoba fue anunciada en los números 6 y 7, hermandad que testimonian colaboraciones de Alberto Hidalgo, Macedonio Fernández, Emilio Pettoruti o Norah Lange.



Más allá de su contexto y del espíritu de conjura que animaba el emprendimiento, la aparición de esta rareza cultural en una ciudad que consideraba cualquier innovación como una afrenta social, remite por sobre todos al nombre de un joven estudioso que con el tiempo se convirtió en uno de los más destacados filósofos argentinos.

Carlos Astrada, en efecto, había participado de la Reforma Universitaria –su activismo en esos días de 1918 está aún poco estudiado– y luego (entre



Astrada, a bordo del barco que lo llevó a Europa en 1927

1922 y 1925) dirigió la editorial de la Facultad de Derecho de la UNC, donde en 1923 tradujo, prologó y editó *El conflicto de la cultura moderna* de Georg Simmel –ensayo al que remite en su elogio de la obra de Pettoruti (contra “la incompreensión indignada de los mandarines de toda laya” y contra “la estolidez vocinglera, santo y seña de la ciudad doctoral”) en el primer número de *Clarín*.

Astrada dirigió la revista durante el primer año. Poco después, con una beca de la Universidad obtenida por su trabajo “El problema epistemológico en la filosofía actual”, se embarcó hacia Europa para estudiar con Max Scheler –filósofo ya presente en los primeros números de *Clarín*–, y luego con Husserl y Heidegger. A partir de 1927, fue Saúl Taborda el responsable de la edición –con una participación más destacada de otro joven reformista, Juan Filloy– y, si bien puede advertirse la impronta tabordiana con nitidez, la apuesta inicial por la vanguardia persevera clara.

No únicamente la defensa de Pettoruti, alguna humorada de Macedonio o una temprana y anticipatoria reseña de Jacobo Fijman sobresaltaban otra vez la ampulosa autocomplacencia de un provincianismo incólume (“Córdoba no sabe que existe en la tierra otra cosa que Córdoba”, había escrito Sarmiento en el *Facundo*); también lo hacían otros nombres –Joyce, Cocteau, Papini, Valéry, Rodin, Apollinaire, Éluard, Rimbaud, Ossip Zadkine o Adolf Loos– albergados en esas páginas extrañas que anhelaban un “público de vanguardia” para sólo obtener indiferencia y un prolongado olvido.

Después pasaron muchas cosas, los clarines sonaron de otro modo, pero la marca que esa revista le infligió a la ciudad cada tanto revela su inspiración, lejos de cualquier nostalgia. **LBA**

La búsqueda de un lenguaje

MAURICIO KARTUN

Considerado por muchos el dramaturgo argentino más importante de los últimos años, maestro de toda una generación de autores teatrales y él mismo responsable de la puesta de sus últimas piezas, el creador de *Terrenal* habla aquí sobre su propia producción y acerca del estado de situación del teatro porteño contemporáneo.

Hace cuarenta años que Mauricio Kartun (San Martín, 1946) piensa y vive teatro. De muy joven, como actor; luego, como autor; y, en los últimos años, también como director. Caja de resonancia, de reflexión y de acción, el teatro es el lugar desde donde Kartun ha intervenido vivamente en la conversación de su época durante las últimas cuatro décadas singularmente intensas del país y del mundo.

Sus primeros trabajos estuvieron ligados a su compromiso político. Pocos lo saben, pero fue el letrista de las canciones de *Los hijos de Fierro*, filmada por Fernando Solanas en 1975. Luego, en años de actividad a puertas adentro, estimulado por el intercambio intenso con quien fue su maestro –Ricardo Monti–, Kartun fue encontrando su voz y los temas que lo conmovían para dar a luz una serie de obras que llegaron de a poco: *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982) y *Cumbia morena cumbia* (1983), las dos últimas, realizadas en el marco de un acontecimiento de enorme significación artística, política y social como Teatro Abierto; *Pericones*, que se estrenó en el Teatro San Martín en 1987 y con la que obtuvo un fuerte reconocimiento y una mayor visibilidad de parte de la crítica y el público.

Desde entonces, su labor siguió multiplicándose, no sólo como dramaturgo, sino también como director de sus propias obras y como docente insoslayable de dramaturgia –por su taller, pasó buena parte de los últimos nuevos autores de nuestras tablas.

Y en estos días, sin ir más lejos, se puede ver en el Teatro del Pueblo *Terrenal*, la quinta pieza en la que Kartun se desempeñó como autor y director, duplicidad de funciones que empezó a ejercer en *La madonnita* (2003) y siguió con *El niño argentino* (2006), *Ala de criados* (2009) y *Salomé de chacra* (2011). La variante kartuniana del modelo de autor teatral comprometido de los 70 y 80, generalmente adscripto al realismo, fue lanzarse él mismo a dirigir sus textos. O mejor dicho, empezar a pensar su teatro desde un lugar más amplio, que incluye tanto la poesía dicha como la que se ve en los actores, en el espacio, en los objetos, en todo aquello que hay sobre el escenario produciendo sentido.

Terrenal es una relectura político teatral del Génesis, de aquel “conflicto patronal de origen”, según Kartun, entre Abel, Caín y Dios. Continúa en la línea iniciada con *El niño argentino* que recreaba algunos mitos de origen de la Argentina. Aquí, todo es desencadenado por un viejo loteo fracasado. Los dos hermanos son una versión conurbana del mito. Caín es un productor morronero y Abel un vagabundo, vendedor de carnada viva en una banquina del asfalto que va al “Tigris”.



Da Passano, Rissi y Martínez Bel en *Terrenal*, 2014 | Foto: Ginna Álvarez

–En *Terrenal*, su última obra, la emprende con la Biblia, para terminar hablando de la propiedad privada o, mejor dicho, de la posesión de la tierra. ¿Siente que esos grandes temas siguen siendo los suyos, de los que le interesa hablar?

–Le escapo en la medida en que puedo a la idea de grandes temas. Es muy difícil no fruncirse parándose arriba de “grandes temas”. Y el escritor fruncido es una de las cosas más patéticas que puede dar la literatura.

–De acuerdo, pero aquí se hacen presentes algunos asuntos a los que no cualquier director o dramaturgo se les anima, justamente porque son un poco grandes.

–Será que creo un poco más en aquello otro que alguna teoría llama “idea teatro”. En la capacidad del fenómeno escénico –la dramaturgia más el actor– de cocinar sobre el escenario un acto de pensamiento inseparable del fenómeno mismo. No el teatro como ilustrador de ideas previas, cuyos personajes son portavoces meloneados, sino como

procedimiento analógico a cualquier producción de sentido. Pensar escribiendo. Pensar dirigiendo. Y que el resultado del discurso allí creado sea eso: pensamiento. Grande o chico, pero pensamiento. A veces –como en *Terrenal*–, encaro hacia sitios más genéricos, más de raíz, digamos, y mi obra se acerca peligrosamente a la torta “grandes temas”. Le pongo humor, entonces, para no encremarme. En otras obras, me voy más para el lado del follaje, y ahí zafo con más facilidad.

–En sus últimos trabajos: *Ala de criados*, *Salomé de chacra*, ahora *Terrenal*, la historia argentina aparece vista desde distintos ángulos. Y, en todos los casos, pareciera que se está manteniendo un diálogo histórico y político entre interlocutores preocupados por el país.

–La imagen, de algún modo, me calza. Trabajo desde siempre el fenómeno de las interlocuciones como arte-facto, como sistema creador capaz de producir las dos cosas que hacen a una obra: una forma que la defina y un flujo que la construya. Ambas cosas son siempre resultado de esa relación. La forma, porque todo discurso la adopta siempre como hipótesis de recepción adecuada al interlocutor. Y el flujo, porque esa es la energía que instalan esos dos dialogando en armonía (aunque se caguen a palos). Entre mis interlocutores imaginarios, habrá seguro quienes de alguna manera representen al país y por eso está tan presente el asunto. Esas figuras son siempre intermedios ideológicos y gestores poéticos así que, escribiendo para esas conciencias, discutiendo con ellas, se configuran esos temas y esas obras.

–¿Qué lugar cree que tiene la política en el teatro argentino actual? ¿Cree, por un lado, que entre los más cercanos a su generación se sigue trabajando esto con eficacia y, por otro, que tiene un lugar en las nuevas generaciones de teatristas?

–Parte de mi generación teatral y otras cercanas luchan todavía por sacarse de encima cierto modelo algo maniqueo de teatro político, cierto brechtianismo mal entendido y solemnizado. Las nuevas generaciones, nacidas y criadas en democracia, tras algunas décadas de alergia al sentido, van encontrando lentamente en lo ideológico su razón de ser



Mauricio Kartun | Foto: Rafael Calviño

poética. Y, sin la carga de esos modelos, acceden a lo político desde un lugar más fresco y mucho menos prejuicioso. Veo ejemplos alentadores. No sabés la alegría que me da cuando veo en el escenario una mirada política sub 30.

–¿Tuvo la posibilidad de viajar al exterior con sus obras más recientes? De ser así, ¿cómo fue esa experiencia?

–Estuvimos hace un mes en Venezuela con *Terrenal* y produjo un fenómeno de entusiasmo notable, algo que me resulta difícil de entender. Mis obras no han tenido nunca ambición global.

Trabajo con una búsqueda de lenguaje medio cachivache que, muchas veces, deja afuera incluso al público de acá del barrio, así que imaginate al de afuera... Creo que una de las funciones del teatro es justamente esa, la creación de un lenguaje. Disfruto de los autores que lo hacen, soy valleinclanescos, que no es poco decir. Busco que mis personajes adopten formas de algunos registros coloquiales cerrados.

En ese aspecto, me importa muchas veces más la música que la letra, cómo suena una frase que lo que ésta dice en sentido literal. Por eso mismo, en el exterior a veces mis piezas resultan de abordaje difícil en ese plano. Porque además me parece que, en todo el mundo, el público se ha ido acostumbrando con la televisión a un fenómeno desnaturalizado, el del teatro traducido desde su propio idioma al mismo idioma, pero en versión chata, explícita, explicada. El texto allanado. No es natural. Si yo entro ahora, no sé, en un taller de reparaciones navales, supongamos, seguramente la mitad de lo que hablen ahí sobre su trabajo no podría entenderlo. Sin embargo, comprendería perfectamente qué sucede en ese lugar. Y esa percepción a medias crearía justamente el misterio de ese universo. De eso se trata, de la diferencia entre entender, que es

algo singular, y comprender, que es la pretensión de abarcar un sentido general pero sin agotarlo. Me alegra cuando suceden cosas como esta de *Terrenal* en Venezuela, porque vienen a confirmar algo del sentido de esta búsqueda.

–¿Podría hablar de su labor en la carrera de Dramaturgia de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD)? ¿Cuánto tiempo pasó desde que, por su iniciativa, se armó ese proyecto, y que resultados cree que ha tenido y tiene hoy?

–Creamos esa carrera con Roberto Perinelli hace más de veinte años. Nos planteamos algo que parecía sencillo y no lo fue: instalar una formación en nuestro oficio que respondiese a aquello que, como profesionales, sentíamos que nos hubiese sido necesario a nosotros como aprendizaje en nuestros primeros años de trabajo. Al principio, hubo bastante de prueba y error, pero la carrera se consolidó como tal. Aun aceptando que en términos institucionales no lo es porque las exigencias del área pedagógica del Gobierno de la Ciudad no permiten que sea más que un curso. Pero, más allá de la nomenclatura, se popularizó como “carrera” porque funciona como tal. Y por allí ha pasado buena parte de nuestra dramaturgia contemporánea más significativa. La lista sería interminable y seguramente injusta por incompleta, pero no hay año en que algún texto de algún egresado no muestre sus virtudes, de Federico León a Santiago Loza, de Bernardo Cappa a Sergio Boris o a Romina Paula... y siguen las firmas.

–Con cuatro funciones semanales de *Terrenal*, imagino que no debe estar viendo mucho teatro pero, ¿le interesa cuando su actividad se lo permite?


–Veo pocas funciones, es cierto, pero en cambio veo muchos ensayos porque los horarios de éstos suelen ser más accesibles.

Además, muchos artistas confían en mi colaboración al paso y porque, además, prefiero ver siempre teatro en proceso que es donde mi presencia puede resultar más útil (en las funciones, es difícil ir más allá del me gustó o no me gustó). Me gusta sumarme a las experiencias de otro prestando un ojo objetivo, ayudando a pensar en momentos donde siempre a todos se nos enquilomba hacerlo. Me parece que es una función que se debería adoptar siempre ésta del observador. Y a mí, además, circular me aporta mucho: ver otros procedimientos, convenciones y formas de encarar nuestro laburo.

–¿Cómo ve el teatro de Buenos Aires en la actualidad, su notable proliferación de espectáculos, grupos, estilos y propuestas?

–Lo que está pasando en el teatro porteño me hace muy feliz. Esta desmesura de mil estrenos, la multitud que pulula por distintos cursos. Naturalmente, la cantidad nunca es paralela a la calidad, hay de todo, mucha presencia fugaz (y en el teatro hacen falta muchos años para la madurez creativa), pero la proporción aporta siempre lo suyo, es matemático: a mayor potrero, más cabezas posibles de acá a la década que viene.

–¿Está escribiendo o encarando algún nuevo proyecto?

–No. Trato de disfrutar mucho cada instancia de la obra. La dirección –si se la toma creativamente– obliga a atender parto y crianza. Si atendés creativamente a esta fase, el trabajo no es menor una vez que estrenaste. Estoy con la cabeza en *Terrenal*, buscando alternativas, circuitos, viajes, viendo cada función y acompañando ese proceso raro de los actores de pasar al cuerpo la obra, de encontrarle recovecos y probar cosas nuevas. Me costaría concentrarme en otra cosa pero, además, me perdería el placer de esta etapa, algo imperdonable. 

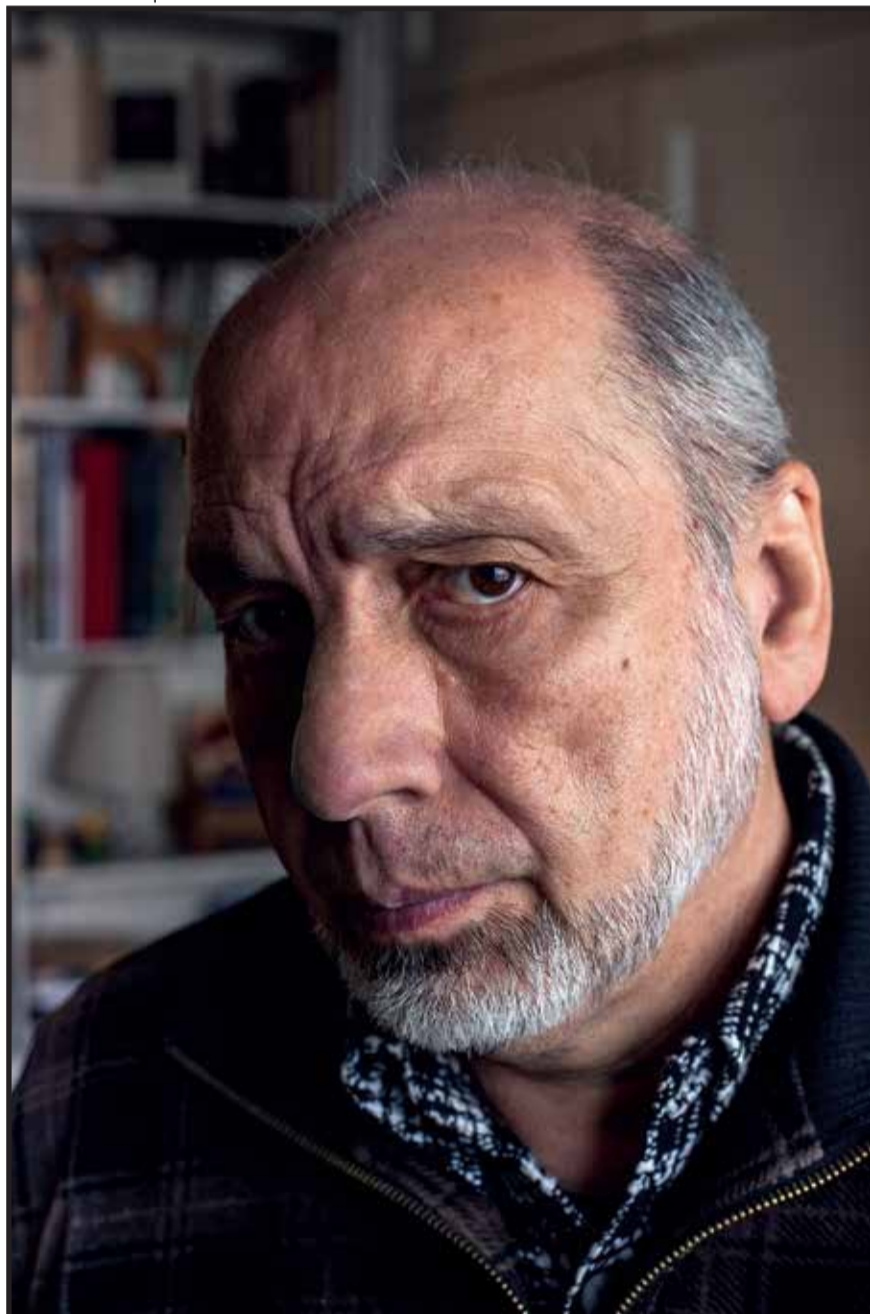
LIBROS

SOBRE EL ORIGEN Y EL SENTIDO

Vigilámbulo

Poesía reunida (en 3 volúmenes), de Arturo Carrera. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015

Arturo Carrera | Foto: Rafael Calviño



Una obra reunida siempre parece acercarse a la idea de totalidad, incluso de monumento, sobre todo si abarca una veintena de libros y casi dos mil páginas de poesía. Pero en la escritura de Arturo Carrera, a la vez siempre cambiante y que siempre retorna sobre sus temas preferidos, no puede decirse lo mismo. De alguna manera, hay muchos puntos de intensidad que titilan y que dan la impresión de lo vivo en estos tres volúmenes deslumbrantes. Quiero decir: más que una mirada retrospectiva, que sin embargo permite, esta poesía reunida exhibe promesas de un porvenir. En parte esto se debe al orden invertido de la edición, que va desde los inéditos que le dan su título a la compilación hasta el primer libro de páginas negras y letras blancas de 1972, pero también y sobre todo se debe a la insistencia de una afirmación vital que en cada libro buscó y aún sigue buscando un deseo, un impulso y un origen más allá de los meros poemas.


En lugar de decir, como Mallarmé, que “todo existe para terminar en un libro”, Carrera más bien llegó a escribir que “la poesía no es el único bien que hay en el mundo”. En estos tres tomos, no resulta entonces que esté contenida una obra como reflejo de una vida, sino que los versos, los blancos, los indicios y huellas nos ponen sobre la pista de lo que siempre continúa. Si sólo tomáramos los inéditos, ese misterioso *Vigilámbulo*, veríamos que allí se anota el nacimiento, las infancias de unas nietas adoradas, pero que también ahí vuelve el tacto semiolvidado de los dedos de un abuelo en la niñez, como un centelleo de

recuerdo. El arco trazado sería amplísimo, todas las generaciones que pueden caber en una memoria, y acaso discontinuo, porque el lenguaje, el poema, la estrofa están hechos de interrupciones, pero la poesía de Carrera aspiraría a hacernos ver, como los corpúsculos separados de un arco iris se unen ante la vista en gamas y cintas continuas, la intensidad de lo que existe y habla, la ansiedad fija de lo que existe y no tiene que hablar.

La obra entera hasta el presente invita a la división en etapas, en segmentos o conjuntos menores. Algo que sagazmente evita el prólogo de Sergio Chejfec, para dedicarse al impacto de las unidades temáticas y a la experimentación constante de una escritura que se resiste a expresar un simple género, aunque éste se llame lírico y respire musicalmente. La obra de Carrera no afecta sólo el intrincado limbo de los poetas, exiliados de la mercancía editorial, sino que conmociona también, lo sepan o no, el fatigado escritorio de los novelistas y el paranoico estudio de los ensayistas. Podrían verse en varios libros de Carrera tanto la aparición de lo novelesco como la crónica o el registro del diario íntimo, pero también el ensayo, las teorías, puesto que el pensamiento no es ajeno al impulso rítmico que anima cada serie. Volviendo a las etapas, a su ilusión histórica, podrá verse al final del tercer tomo aquello que fue un principio, el así llamado “neobarroco”, los experimentos de escribir en blanco sobre hojas negras, como las estrellas en el cielo –otro deseo de Mallarmé que Carrera hizo realidad. Luego, las también barrocas prosas rítmicas de comienzos de los 80 y el descubrimiento ya sencillista, simuladamente más claro, de la estrofa “carreriana”, con los triples blancos, los anacolutos, los encabalgamientos, los subrayados y comillas que son como bemoles y sostenidos en sus notas. Podrá verse la trilogía de la memoria, ese gran friso autobiográfico y novelesco que comprende *El vespertillo de las parcas*, *Tratado de las sensaciones* y *Potlatch*. Y, dado que las etapas son improbables, además de prescindibles a la luz de una certeza de unidad en la lectura, ante el brillo de un estilo singular, quizás lo más revelador sea seguir el orden del tiempo en que un poeta escribe, desde el *hic et nunc* hacia los hitos que anhela; vale decir: quizás haya que detenerse en los inéditos ahora estrenados. Así nos lo indica el otro ensayo que recoge esta edición, firmado por Olvido García Valdés, quien dice: “La obra de Arturo Carrera muestra que es posible pasarse cincuenta, sesenta años de la vida contemplando los diez, los quince primeros años, y que esa contemplación es inagotable, y que sólo en ella, quizás, podemos hallar el sentido de la existencia”.

En última instancia, cada uno de los veinte libros reunidos equivaldría a la totalidad, aunque siempre desde el punto de vista de lo inacabado. Cada libro es el silencio de los otros, así como cada poema encuentra su misterio y su ritmo en los intervalos, los blancos, los puntos suspensivos. En la poesía de Carrera, las interrupciones escanden la vida entre las letras impresas, las palpitations entre las incisiones manuales. La obra nunca terminará de interrumpirse, porque entre la pregunta de un libro de hace décadas y la recuperación presente ha entrado la vida, la que lleva las palabras más allá de su simple condición de signo común, al interior de la excepción de una voz, marca y no signo del ser mortal. Por eso, en los primeros poemas del paquete de tres tomos, el poeta se cita, se encuentra a sí mismo en lo ya escrito, y se encuentra con su hijo que ahora es padre. ¿Y no es la filiación acaso una suerte de continuidad que sin embargo se apoya, brinca quizás por encima de la discontinuidad?

Todo orden simbólico sería sencillamente entonces una constelación imaginada entre puntos de luz que no tienen otra relación que su presencia, y encima fugaz. Pero la poesía de Carrera aspira a ese efecto de fragmentos intensos que al final resultan una presencia plena, la vida misma, la del poeta y la de todos. Lo discontinuo engendra un simulacro de lo continuo, y así la poesía, discontinua en su ritmo y en su fraseo, que demarca la vida de apariencia continua, termina por dar plenitud a cada instante, como si cada fragmento aislado, cada poema, cada muerte y cada nacimiento fuesen un absoluto, y no hubiese nada más. El espacio del poema captura la totalidad del tiempo, y allí los muertos hablan con los que van a nacer.

Diría que es una poesía sin más allá, sin anhelo de eternidad, sin monumentos, que afirma el parpadeo, la llegada de las sensaciones, la intensidad instantánea de lo que se está haciendo. Poesía entonces para escribir y vivir, no para contemplar de lejos. 

CINE

LAS DOS RESTITUCIONES

Damiana Kryygi,
de Alejandro Fernandez Mouján

Damiana Kryygi, de Alejandro Fernández Mouján, es algo más que un documental sobre el destino político de la india paraguaya de la comunidad aché, cuyos dos nombres (el cristiano, Damiana, y el étnico, Kryygi) dan título a la película. Entre un nombre y el otro, tiene lugar todo el film: en el proceso que va de uno a otro, se narra a la vez la restitución del nombre étnico así como la historia política que anuló ese nombre en vida de la niña, no sólo para imponerle el de un santo del martirologio cristiano sino para volverla, por esa misma imposición, primero, mano de obra doméstica, esclava, de la familia del filósofo antipositivista Alejandro Korn y luego, objeto de estudio científico del antropólogo Lehmann Nitsche.



El documental elabora, con una delicadeza y una sensibilidad casi únicas en el género, el saber de cómo se procedía con la imposición del nombre al uso esclavo del cuerpo de los indios (el "criadazgo") y luego al uso como objeto de la ciencia, dos prácticas institucionalizadas y paralelas. Pero habría que decir también que lo que parece importar aquí es una doble restitución: por un lado, el film acompaña, en efecto, porque lo registra, el proceso de recuperación, en el Museo de La Plata, del cuerpo de la adolescente y la reintegración a su comunidad, y, dos años después, la recuperación en un hospital de Berlín de la cabeza de Damiana que había sido seccionada para su estudio antropológico. El cuerpo se recupera dos veces, y dos veces se lo reintegra a su tierra, con los rituales aché de inhumación. Pero, por otro lado, en la filmación misma de esas dos restituciones, reside en verdad la restitución simbólica que es la película: importa registrar esas recuperaciones del cuerpo fragmentado porque la restitución debe ser, además de material, simbólica, y sobre todo, debe proceder para ello del campo del documental.

Mouján sabe que con su documental se sitúa en el terreno mismo de la disputa ideológica y política de la representación del otro étnico, que empieza incluso con la fotografía como herramienta de una ciencia etnocéntrica que ha perpetuado y legitimado las condiciones de opresión. Precisamente, es una fotografía –notable por su potencia expresiva– del rostro de Damiana la que da origen al film, a la investigación, y a la doble restitución: la imagen cuyo registro mismo produjo la muerte de la niña por tuberculosis. En esa foto, en la que Damiana (nos) mira de frente, se sitúa toda la discusión política, etnográfica y documental que plantea *Damiana Kryygi*. La mirada de la adolescente en ese retrato es, en el momento de su captura por el antropólogo alemán, la de la servidumbre y el uso esclavizante del cuerpo; pero es también, en el modo en que el documental la vuelve a ver, y la narra, la mirada de la "inteligencia y el carácter", e incluso, la de la insumisión impedida ante la violencia doméstica y científica. En el impulso que recibe de esa mirada, el film consigue –contra la captura antropológica– liberar a Damiana de su destino, pero lo hace con un tono único: menor, triste y casi íntimo. LBA

EMILIO BERNINI

MÚSICA

APUNTES DE LA PERPLEJIDAD

Viva la patria,
de Fernando Cabrera

Rubén Rada dice que dijo Horacio Buscaglia que la muerte fue el gran sponsor de Eduardo Mateo. La frase –entre la acidez y la melancolía– es uruguayísima y no sé exactamente por qué me remite a la singular, oscura, desesperada y profunda obra de Fernando Cabrera. Lo puedo sospechar: si Cabrera estuviera muerto, hoy estaría barnizado por el rancio tamiz de las leyendas y sería, como se suele decir, un genio maldito. Como se dice de Mateo. Pero, a diferencia de Mateo –con quien grabó y bajo cuya sombra se ubicó, como casi todo músico popular uruguayo sub 60–, Cabrera está vivo. Y más: a diferencia de Mateo, Cabrera tiene un plan estético y, en un amplio sentido, político. Por último: a diferencia de Mateo, carece del aura del personaje atravesado por anécdotas, minado por la desolación y la droga. Por el contrario, su traza es la de un beatnik anacrónico y asceta.

Cabrera es un artista insondable. Trabaja con minuciosidad de obsesivo tanto su música como su lírica. Esa minuciosidad se esconde en los pliegues de cierta tendencia hacia lo deforme que otorga una falsa noción de espontaneidad. En Cabrera, todo es pensado. Se para en un sitio único en el que la idea de "lo uruguayo" es apenas un elemento, tal vez secundario. Casi no se escuchan candombes o murgas –apenas alguna milonga– y se vanagloria de no cantarle al fútbol, al carnaval o al mate. Su cancionística tiene roces con la de Leo Masliah, una tendencia al minimalismo, a la abstracción y a la frase –musical y de la otra– inconclusa. La guitarra de Cabrera –de un virtuosismo notable– no deja nada del todo cerrado, suele quedar suspendida a la espera de un acorde que nunca llega. Es una sugerencia. La lírica no es menos abierta y misteriosa.

Su último disco es otra obra maestra de la oblicuidad, del desconcierto, de la circunspección. Se titula *Viva la patria* –sin signos de admiración y con patria con minúscula– y es, finalmente, una reflexión sobre su país. Ya fue dicho: la reflexión de Fernando Cabrera poco tiene que ver con la de otros cantautores que han abordado la uruguayidad desde sitios más o menos ortodoxos, en el amplio arco trazado entre el Partido Comunista y, digamos, el bar de la esquina. Lo de Cabrera son apuntes de la perplejidad. Aquí desata la idea del desarraigo existencial del uruguayo, algo que aparece en contraste con cierto folklorismo. Ve a Uruguay como un país resbaladizo. Canta en "Canelones", el tema que abre el disco, como una declaración de intenciones: "Te has vuelto partera de emigrantes/ tu puerta es buzón de par en par/ oís que acá nada es importante/ que para los sueños no hay lugar/ (...) Ya es parte de un falso imaginario/ que aquí no hay espacio para vos/ y el mundo es destino sin variante/ y el pago es futura devoción".



Se podría decir que todo el disco va en ese sentido, pero sería falsear la realidad, no sucumbir al enigma. Digamos simplemente que es un disco a la altura de su obra. Como Spinetta, Fernando Cabrera dinamita los puentes que él mismo construye. Lo único que permanece es el plan estético, político: la intransigencia, la obsesión y un raro y solitario talento para lastimar y curar al mismo tiempo. LBA

MARIANO DEL MAZO

DE QUIROGA A MARTÍNEZ ESTRADA

La amistad entre Horacio Quiroga y Ezequiel Martínez Estrada se cuenta entre las más atractivas de la historia cultural argentina. Debido a la distancia física entre ambos, ese vínculo se alimentó sobre todo por medio de una rica correspondencia. **En la carta** que reproducimos aquí, un Quiroga ya mayor, gravemente enfermo e instalado en la selva misionera, le escribe a un Martínez Estrada abrumado por la desmesurada Buenos Aires, para hablarle de la mejor madera para un violín, de Dostoievski, de la guerra civil española y de un inminente viaje suyo a Buenos Aires para intentar paliar sus problemas de salud.

San Ignacio, agosto 19 de 1936

Querido Estrada:

Recibo ayer la suya del 14. Despaché violines conjuntamente con la última carta, dirigidos a su casa. Deben de estar ya en su poder. No olvide que el más chico es de timbó y el otro de lapacho. Esto en cuanto a las dos tapas, lo esencial. No creo que suenen como Dios manda. Tengo más fe al de lapacho, pese a la madera dura. Me parece más tónico el sonido. Parece una viola.

Me interesan todos los estudios biológicos. Siendo ciencia, cualquier cosa. Tampoco leo mucha literatura, si no es relatos de interés punzante, tipo Wallace. Leo a este cuanto pesco de él. Pero en verdad no leo sino cuando ando incapaz de trabajar.

Como arte, releo uno que otro gran autor, a veces. Yo estoy en una edad, como decía el otro, en que no se lee; se releo.

Bien por su Dostoievski. Sabe Ud. que es uno de mis dioses. El hombre que ha visto con más profundidad los subsuelos del alma. Descuello en toda su obra *El idiota* y *Los poseídos* (Besi).

Releí no hace mucho la primera de estas novelas y *Crimen y castigo*, con deseo de confrontar mis opiniones dispares sobre ambos libros. Como en mi primera juventud (creo haber sido el primero, tal vez en Sud América, que se empapó de Dostoievski. En *Historia de un amor turbio*, se nota fuertemente su influencia, 1907).

Nada me dijo de cedro ni de jacarandá, referente a la quinta de Lomas. Me llama la atención la utilidad de la segunda de aquellas esencias en la guitarra; lo ignoraba.

En cuanto a la influencia de la luna en el corte de las maderas, compañero, se han hecho estudios muy completos. Tanto como en la influencia de la luna sobre el tiempo, no se ha llegado a nada concreto, si no es esto: que el cambio de luna favorece naturalmente un cambio de tiempo, y que la madera cortada en luna nueva o llena tiene más savia, por lo cual se pudre (maderas muy blandas) más fácilmente.

Muy leve y muy relativo esto. Sobre el primer fenómeno: en Montpellier (ando duro para la ortografía) se llevan estadísticas desde 1850 y tantos sobre los días de lluvia en tal cual luna, y nada dan de concreto, salvo lo que anoté. Dícese también que los pescados ídem en luna llena se pudren a las tres horas, ni una menos.

En cuanto a que la calidad de la fibra puede imperar sobre su dureza, me parece muy bien.

Más es de temer que la cohesión cohíba mucho la vibratilidad. Realmente, creo que el uso del jacarandá (madera de las más duras que hay) en las guitarras tiene por motivo el aspecto decorativo: madera muy oscura, luciente, etc. En mi tiempo las buenas guitarras eran de madera muy clara, abeto o aliso, seguramente.

En una anterior, me anotó algo sobre la posibilidad de infiltrar azúcar o no sé qué en las maderas musicales. Me parece muy bien, tal vez por aquello de Dostoievski: "2 + 2 son cuatro, está muy bien; pero 2 + 2 son 5, ¡qué diablo!, no está tampoco mal".



Mano de Horacio Quiroga | Foto: Archivo General de la Nación

Por esta línea es por donde se llega a las simas del alma, y de todo.

Y para concluir esto, otra vez con el gran ruso. Dijo una vez este:

"Si se me demostrara que el Cristo está fuera de la Verdad, yo estaría con el Cristo y no con la Verdad".

Evidentemente, Ud. sabe mucho más que yo de violinismo y cía. Pero yo puedo serle útil como contrapeso en sus posibles excesos. Para algo tengo una mente un poco material. Ya hablaremos, compañero.

En suma, me agrada infinitamente esta charla técnica. Por algo y para algo no somos literatos *pourris*, ¡vive Cristo! Estas son las mil cosas que templan al hombre, si lo es.

España. Me interesa muchísimo. Por encima de las mezquindades y sangrienta rebusca de privilegios que incuban en todo aquello, hay algo innegable que me arrastra. Y ello es que de un lado está la buena causa, y del otro, la mala. Cuando las papas queman, un liberal es ya un compañero. No quiero nada de militares, mi grande fobia, y tampoco de curas. Luego las muchachas esas, apasionadas a tal punto. ¿Ve Ud. bien en el campo de fuego unas cuantas mujeres tendidas muertas a balazos y bayonetazos por hombres? ¡Mujeres, sin mayores fuerzas, agujereadas como hombres en un campo de batalla! Me angustia esto —o me angustió en el momento en que lo vi claro.

Querido Estrada: mi hija me debe respuesta a alguna consulta sobre hospedaje, y Payró es reciente madre de familia. ¿Con qué elementos cuenta Ud. para hospedarme? Me refiero naturalmente como cama, pues los pocos días que esté en pie comeré a salto de mata. Infórmeme sobre esto.

Mi mujer jura y perjura que el *único* día feliz de su estadía en esa será aquel en que vaya con la nena a esperarme a bordo. Lo que no acaecerá.

Cariños a la cuñada, un gran abrazo,

H. Q.

Tomado de *Obras, Volumen V, Diario y Correspondencia, Horacio Quiroga*. Edición al cuidado de Jorge Lafforgue y Pablo Rocca. Buenos Aires, Losada, 2007.



Presidencia
de la Nación

MINISTERIO DE
PLANIFICACIÓN
FEDERAL, INVERSIÓN PÚBLICA Y SERVICIOS

Ministerio de
Cultura

IGUALDAD
CULTURAL
Inclusión en la diversidad

CENTRO
CULTURAL
KIRCHNER

BIBLIOTECA
NACIONAL



Cristina Fernández de Kirchner, Presidenta de la Nación / Julio De Vido, Ministro de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios / Teresa Parodi, Ministra de Cultura
Horacio González, Editor responsable / Guillermo Saavedra, Director editorial / Cecilia Calandria, Coordinadora / Guillermo Korn, Secretario de redacción / Gabriel Caldirola, Germán Ferrari, María Silva, Redactores / Violeta Percia, Correctora / Rafael Calviño, Edición fotográfica / Marion Gravier, Diseño / Ernesto Ratti, Diseño y producción gráfica / Foto de tapa: Vista de la sala La ballena azul, Centro Cultural Kirchner / Foto de tapa del dossier: edificio de Correos y Telégrafos, 1927, Archivo Ministerio de Obras Públicas. Dirección: Sarmiento 151, C.A.B.A. Correo: laballenaazulrevista@gmail.com - ISSN: 2451-6708