LA BALLENA AZUL

AÑO I, NÚMERO 3 – SEPTIEMBRE DE 2015 – DISTRIBUCIÓN GRATUITA

ISSN: 2451-6700

POSTE RESTANTE
Oscar Alemán: un chaqueño en la corte del jazz

CORRESPONDENCIAS
Arte y política en la obra de Antonio Berni

DOSSIER
El idioma de de los argentinos: testimonios, críticas y reflexiones

ENCOMIENDAS
Comentarios sobre libros, teatro y cine

SE BATE, SE CHAMUYA, SE PAROLA
Entrevista con Antonio Pujia

LA CARTA ROBADA
De Miguel Cané a su madre

UN CHAQUEÑO EN LA CORTE DEL JAZZ

La necesidad lo llevó a reinventarse profesionalmente más de una vez, pero no le impidió asombrar al mundo entero con su increíble talento como guitarrista. La reciente aparición del libro *Oscar Alemán. La guitarra embrujada* es una buena excusa para invitar a su autor a repasar la trayectoria del músico.

I

En mayo de 1972, la revista francesa *Jazz Hot* editó un número especial dedicado a los grandes guitarristas de todos los tiempos: *"Tout sur la guitare et les guitaristes de jazz"*. A simple vista, y más allá de algún nombre de rock acreditado por el jurado jazzístico, el listado no presentaba mayores sorpresas. ¿Acaso podían quedar fuera del canon Wes Montgomery y Jimi Hendrix, Charlie Christian y Jim Hall, Django Reinhardt y Joe Pass? Ordenados alfabéticamente en la portada, el elenco empezaba con Oscar Alemán y cerraba con Frank Zappa.

¿Oscar cuánto?... Seguramente el nombre del músico argentino, que ese año acababa de grabar en Buenos Aires su primer LP después de un largo retiro, aguijoneó la curiosidad de varios lectores europeos. Pero para los críticos veteranos de la publicación era claro que en tiempos del gran Django Reinhardt había existido un guitarrista, sólo uno, capaz de desafiar la destreza del gitano. Ese músico había sido Oscar Alemán, un argentino al que muchos creían cubano. Duke Ellington lo había querido en su orquesta. (No pudo ser, Josephine Baker no permitió que el mejor músico de su grupo de acompañamiento la abandonara). Louis Armstrong improvisó a su lado en un club de París –"Yo creía que todos los argentinos eran *tango man*", confesó Satchmo después de conocerlo– y Bill Coleman, maestro estadounidense de la trompeta con pasaporte lleno de sellos europeos, lo convocó para un par de grabaciones memorables. Hacia 1939, en la boite Chantilly, Oscar tenía cartel propio, cosa inusual para un sudamericano, y quizá también para un solista de jazz: "*Oscar et son orchestre*".

Bendecido por los críticos del momento –el inglés Leonard Feather llegó al extremo de desechar al gitano en favor del argentino–, el genio de Oscar no parecía conocer límites. Al desvincularse de Josephine, después de nueve años de colaboración, grabó por primera vez al frente de su propio trío, que completaban los estadounidenses Wilson Myres en contrabajo y John Mitchell en guitarra rítmica. Aquellas grabaciones serían la mejor prueba de que, más allá de influencias recíprocas, su estilo difería del de Django. Oscar planeaba expandir su carrera todo lo que el ambiente jazzístico europeo lo permitiera cuando el 1 de setiembre de 1939 Hitler invadió Polonia. Dos días más tarde, Francia y Gran Bretaña le declararon la guerra a Alemania. Después de nueve meses de irresolución por parte de los Aliados, una división de tanques alemanes recorrió sin resistencia las largas cuadras de Champs Elysées. La caída de París frustró la carrera internacional de Oscar. ¿Hasta dónde habría llegado su nombre si unos soldados alemanes no le hubiesen propinado una paliza, convenciéndolo así de que lo mejor era regresar a la Argentina?

II

El 24 de diciembre de 1940, superando el ajetreado periplo con escala en Portugal, Oscar y su esposa parisina, Malou, cenaron en un restaurante del Bajo porteño. Eran dos exiliados en el Sur, lejos de la guerra y de Montmartre. Dos desconocidos en la ciudad del tango. Pocos recordaban que, antes de emprender su Odisea musical, aquel mestizo de ascendencia afro y *qom* había sido parte del dúo Les Loups y guitarra solista en el efímero Trío Víctor. Al fin y al cabo, la argentinidad de Oscar no era una evidencia incontrastable. De hecho, en 1940 llevaba más tiempo viviendo fuera que dentro de la Argentina. "Es gracioso. Yo que soy argentino cien por ciento, debuté en Buenos Aires como extranjero, allá por 1927", contaría en su vejez, al referirse al fin de su atribulada estadía en Brasil, dónde había transcurrido parte de su infancia. En aquel entonces, junto a su salvador, el guitarrista Gastón Bueno Lobo, Oscar se había vuelto músico profesional, un esmerado intérprete de choros, sambas, valses y tangos. Vida vertiginosa, música trepidante. Y el doloroso ejercicio del nómade incesante que corta amarras y empieza de nuevo.

De cualquier manera, su segundo regreso a Buenos Aires tuvo sobre el primero la ventaja de poder contar con un capital simbólico consolidado. Eso que llaman prestigio. En la valija de cuero que reposaba en la habitación del hotel, una pila de recortes y fotos documentaban los días de gloria del gran colaborador de la Venus de Ébano. Sólo era cuestión de encontrar la ocasión para poner en valor aquella historia que, como en la sátira anacrónica de Mark Twain *Un yanqui en la corte del Rey Arturo*, parecía extrapolar realidades disímiles, alejadas entre sí. ¿Cómo medir la distancia cultural, amén de la geográfica, que había entre Machagai, minúsculo poblado chaqueño en el que Oscar había nacido una tórrida tarde de febrero de 1909, y la sofisticada París de entreguerras, la corte de grandes músicos y figuras del espectáculo? ¿Quién otro sino Oscar habría podido salvar esa distancia, hacerse un nombre en la ciudad faro y luego volver para contarlo? Aquel relato de vida errante, puesto por primera vez en letra de molde por el diario *Crítica* –"A un descendiente de Juan Moreira los nazis lo persiguieron por mestizo"–, reinstaló a Oscar en una ciudad que no veía desde 1929, cuando el zapateador y productor Harry Flemming lo fichó en un teatro porteño y decidió llevárselo de paseo por el mundo. Por cierto, Buenos Aires había cambiado mucho desde la segunda presidencia de Yrigoyen. Ahora se hacían películas nacionales a escala industrial y la radiofonía ocupaba el centro del ceremonial doméstico, especialmente al caer la tarde, cuando la música tocada en vivo en los estudios de las emisoras hegemonizaba toda la extensión del dial. Naturalmente, los bailes de fin de semana seguían siendo, junto al fútbol, el entretenimiento más económico y atractivo para los sectores populares. Eran años de "típica y jazz", mientras el folklore de las provincias, ahora mudado a la capital, era festejo y consuelo de tantos migrantes internos.

Oscar debió revalidar sus blasones cosmopolitas en una sociedad que, de la mano del peronismo, empezaba a gozar de un tiempo de abundancia musicalizado por el tango y la música de raíz nativa. En una nota que le hizo la revista *Sintonía*, el cronista se maravillaba de su música, pero más se sorprendía por el hecho de que Oscar fuera argentino y músico de jazz: "Cuesta creer que se haya podido producir en nuestro medio un fenómeno como el de Oscar Alemán. ¡Estamos tan alejados de lo verdaderamente grande en la materia!". En definitiva, su rápida consagración local no sólo fue una proeza artística sino también la prueba de que aquella Argentina nacional y popular no era obstáculo para que una cierta idea de cosmopolitismo musical fuera aceptada con amplitud.

Contratado por Radio Belgrano y el club nocturno Gong, Oscar se adaptó a la nueva situación,

Oscar Alemán en Radio El Mundo, ca 1950 | Gentileza: José y Estanislao Iacona

y la circunstancia de su repatriación terminó abriéndole una instancia de reconocimiento popular que nunca antes había tenido, y que probablemente tampoco hubiera alcanzado de permanecer en Europa el resto de su vida. París era la gran caja de resonancia de las culturas del mundo: siendo un músico de minorías en Francia tenía más chances de convertirse en universal que siendo un artista masivo en la Argentina. Pero el marco de la vida social porteña no podía ser más propicio para que Oscar introdujera con éxito el estilo "swing con cuerdas" y se convirtiera en una de las grandes figuras del espectáculo argentino. Desde la grabación de "Sweet Georgia Brown" en 1942, junto al extraordinario violinista Hernán Oliva, su fama no dejó de acrecentarse. Su versión paródica de "Bésame mucho", grabada con su segundo quinteto, arrasó los charts y robó horas en las jukeboxes de confiterías y pizzerías. La interpretación virtuosa de "Delicado", el *baiao* del maestro del cavaquinho Waldir Azevedo, superó a la del propio compositor. Si además de la escucha discográfica se tenía la ocasión de apreciar estas músicas en vivo, el hechizo era siempre mayor: el acróbata que tocaba la guitarra a ciegas o pasando el brazo izquierdo por encima del diapasón potenciaba la dimensión escénica del jazz, cuando el jazz era swing, y el swing era show.

La etiqueta de "intérprete de música americana" con la que se lo promocionó era inequívoca. Y él la aceptó de buen gusto. No metió otras músicas en el jazz –menos aún se preocupó en forjar un jazz argentino–, pero sí abordó otras especies, empezando por la música brasileña, desde una sensibilidad de cuño jazzístico. ¿Por qué el jazz encabezó sus aficiones electivas? Examinando su vida, es lícito repensar la temprana identificación de Oscar con toda forma artística que fuera producto de una dinámica de intercambio cultural intensa. La "impureza" era su sino; el mestizaje, su identidad más genuina. Y la idea de que toda música implica un cierto lenguaje corporal, su sello artístico, o al menos una parte importante del mismo.

III

Oscar murió el 14 de octubre de 1980, pocas semanas después de que brindara su última presentación ante las cámaras de Canal 7, por entonces ATC. Había vuelto a los escenarios a principios de la década del 70, si bien su brillo de otros tiempos había mermado un poco. Su muerte fue consignada en revistas especializadas del mundo, pero en los veinte años siguientes su memoria empezó a desvanecerse. Escaseó la oferta de sus discos y el valor de su música se vio embargado por el *ethos* de la nostalgia.

Quienes lo recordaban no eran necesariamente melómanos, sino más bien gente que en la juventud había bailado con su swing. Para los criterios valorativos en boga, Oscar no era lo suficientemente "tradicional" para recibir el respaldo de los exhumadores del espíritu de Nueva Orleans; asimismo, su estilo de ritmo marcado y melodías cantables no llegaba a calificar para los estándares de la modernidad jazzística. Por último, la escena del jazz-rock y la fusión no era la más indicada para rescatarlo de su condición de músico de otro tiempo, cuando, al decir de los más memoriosos, "hacía lo que quería con la guitarra".

Sin embargo, la curiosidad historicista del nuevo siglo, con sus rescates y remisiones, parece haber creado el marco perfecto para que la música de Oscar Alemán vuelva a sonar con cierta autoridad artística. Desde el estreno en 2002 de *Vida con swing*, el documental de Hernán Gaffet, su figura viene siendo objeto de un culto poco ostentoso pero sostenido. Algunas de sus mejores grabaciones locales volvieron en soporte digital, bajo títulos tan elocuentes como *Oscar Alemán. Eternamente vivo* y *Oscar Alemán. Un poquito de swing*. Obviamente, no han faltado los *bootlegs* del artista redescubierto –*Oscar Alemán y sus cinco caballeros* y *Oscar Alemán. Grabaciones recuperadas*–, mientras varios jóvenes que quieren tocar swing en guitarra y veneran a Django Reinhardt ya se percataron de quién fue Oscar. De hecho, "Hombre mío", tema de su autoría que lo identificaba en la radio y en los bailes, roza el estatus de *standard* del jazz con cuerdas, y el riff de "Tengo ritmo" es quizás tan idiosincrásico como los de "Sucio y desprolijo" de Pappo o "Post-crucifixión" de Pescado Rabioso.

Esto último alienta una lectura del fenómeno Oscar Alemán hasta ahora no practicada. ¿Por qué no pensarlo como eslabón argentino entre el jazz bailable y el rock and roll? ¿No es hora de reconocer que fue Oscar Alemán el primer *guitar hero* de la Argentina? Esto es algo que, reñido con la cultura rock, él jamás hubiera imaginado: que su música no dejaría de emigrar, una y otra vez, de generación en generación. LBA

ARTE Y POLÍTICA EN LA OBRA DE ANTONIO BERNI

La obra del gran artista argentino estuvo marcada, al menos desde los años 30, por preocupaciones sociales y políticas que lo llevaron a replantearse la concepción del realismo y a polemizar con su par mexicano David Alfaro Siqueiros. Aquí, un recorrido por el fructífero entramado que arte y política fueron estableciendo en sus inolvidables creaciones.

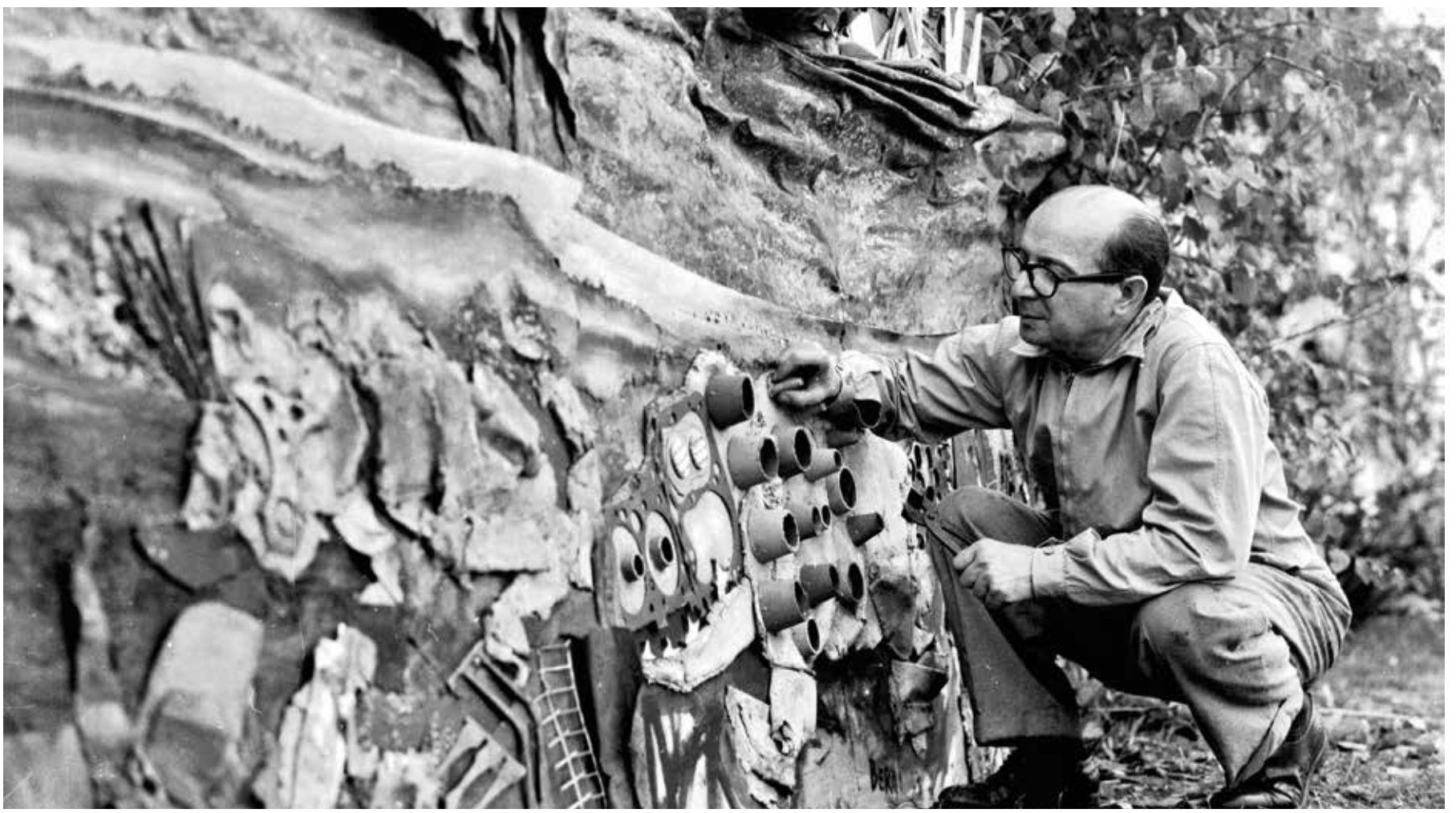
***Juanito dormido*, 1978** | Gentileza: MALBA. Muestra temporaria "Antonio Berni: Juanito y Ramona".

La representación de las manifestaciones callejeras y las luchas proletarias, la denuncia de la pobreza y de la exclusión, la condena a la destrucción y las miserias de la guerra, la crítica a los representantes del poder fueron recurrentes en la obra de Antonio Berni (1905-1981) desde los años treinta. En esa época signada por el fraude electoral, la política represiva y el avance del fascismo –tiempos que prolongaban los efectos de la crisis mundial iniciada en 1929 en un clima de depresión económica, tensión social, huelgas y movilizaciones populares–, Berni reconfiguró su imagen de sesgo surrealista que venía desarrollando por entonces para ir adentrándose en lo que él mismo denominó un "nuevo realismo". Aunque este no fue el único momento de su carrera en el que el artista impuso un giro en su modalidad de representación plástica, se trató de una contundente toma de partido por la figuración crítica que ya no abandonaría en los siguientes cincuenta años de su producción.

Desde entonces, en sus imágenes hubo una apuesta por la obra de sesgo social o de denuncia política; poblada con la presencia de changuitos norteños, campesinos, hacheros, desocupados y obreros, dio curso a un imaginario sobre personajes marginales al *statu quo*. Pero Berni no llevó adelante su reflexión sobre la sociedad y la política contemporánea solamente en clave visual, sino también desde otros foros textuales, como artículos en diarios y revistas, manifiestos, encuestas; también, desde su actuación en las agrupaciones de artistas de las que formó parte. Así, a principios de 1935, Antonio Berni publicó en Buenos Aires "Siqueiros y el arte de masas", un texto desde donde respondía al férreo programa muralista de David Alfaro Siqueiros. El artista mexicano había estado en la Argentina dos años antes; en el transcurso de algunos meses, había dictado algunas provocativas conferencias, atacado en clave retórica a las "instituciones burguesas", suscripto críticas de arte de tono polemizador y realizado el mural *Ejercicio Plástico* junto con Berni y otros artistas, quienes presentaron la obra bajo la denominación de Equipo Poligráfico en tanto colectivo autoral. Berni tenía en claro que en la Argentina de entonces la posibilidad del acceso a los muros no era algo sencillo para los artistas posicionados dentro del panorama ideológico de las izquierdas.

En ese sentido, en aquella nota en la que contestaba a Siqueiros, el artista rosarino ampliaba el posible arsenal de recursos artísticos para la difusión de un imaginario combativo o de denuncia: "las formas de expresión del arte proletario en régimen capitalista serán múltiples, abarcando todos aquellos medios que nos puedan ofrecer la clase trabajadora o las contradicciones mismas de

Antonio Berni en acción | Gentileza: MALBA. Muestra temporaria “Antonio Berni: Juanito y Ramona”.



***El mundo prometido a Juanito Laguna*, 1962** | Gentileza: MALBA. Muestra temporaria “Antonio Berni: Juanito y Ramona”.

la burguesía, desde el periodismo, pasando por el afiche, el grabado, el cuadro de caballete hasta la formación de Blocks de pintores muralistas", sostenía Berni.

El artista ponía entonces en juego estas y otras variables de intervención en su propia praxis, a la vez que daba inicio a una reflexión sobre las relaciones entre arte y política que prolongaría durante toda su vida. De esos años, data su organización de la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, sus publicaciones en la prensa, la producción de algunas obras gráficas y de sus grandes pinturas concebidas a modo de "murales transportables" como las conocidas *Manifestación* (1934), *Desocupación* (1934) y *Chacareros* (1935) en las que alude a distintos momentos y actores de la crisis social y política argentina de los años treinta. En el caso del óleo sobre arpillera *Medianoche en el mundo* (1936-7), Berni retomó el esquema compositivo de una pintura del siglo XIV, la *Lamentación sobre Cristo muerto* del italiano Giotto, para referir a la tragedia de la contemporánea Guerra Civil Española y su impacto internacional. La cuestión de la tortura y el asesinato por el ejercicio del poder más despiadado fue una temática que Berni retomó y exacerbó en sus obras de principios de los años setenta, en donde denunciaba la destrucción, la crueldad y los nuevos horrores de las guerras como desastres del mundo contemporáneo.

En toda su carrera, la pintura de caballete fue la práctica artística hegemónica de Berni; frente a ésta, sus incursiones en el grabado fueron más bien esporádicas. Producción gráfica impresa y plural que ha sido siempre asociada a una circulación artística extendida, la reproductibilidad del grabado ha posibilitado difundir imágenes e ideas movilizadoras y de cuestionamiento. En este sentido, los célebres aguafuertes de Francisco de Goya o las litografías de Honoré Daumier han funcionado como referentes canónicos desde el siglo XIX. Siguiendo esta línea de intervención gráfico-política, una de las primeras estampas de Berni refirió a la inminencia de la guerra y los mítines partidarios y antibélicos de mediados de los años treinta. Se trata de un aguafuerte (prácticamente desconocido hasta hace muy pocos años) incluido en la carpeta de grabados de artistas argentinos publicada hacia 1936 por Ediciones Unidad, emprendimiento vinculado a la antifascista Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). En él, representó una manifestación popular, integrada por hombres y mujeres abatidos o reconcentrados, con la intervención de un orador central y una pancarta con la alusión a un reclamo contundente: "Abajo la guerra".

Debieron pasar casi tres décadas para que Berni llevara adelante una labor sostenida en el grabado. Pero, para entonces, ya no lo hizo desde un recurso tradicional como el del aguafuerte de los años treinta, sino por medio de una experimentación altamente provocativa para los cánones de la ortodoxia gráfica: se trata de su serie de grandes xilografías con collage sobre el personaje de Juanito Laguna. Este conjunto fue distinguido en 1962 con el Gran Premio en Grabado en la Bienal de Venecia, la mayor recompensa recibida hasta ese momento por un artista argentino en el más importante y antiguo certamen internacional.

Luego de ese premio, instancia clave para su consagración y reposicionamiento en el campo artístico, ya nada fue igual para el artista argentino.

Aún sin dejar de lado sus inquietudes en torno a las temáticas sociales y políticas, Berni había iniciado a fines de los años cincuenta un replanteo en su producción, en sus técnicas y sus recursos materiales, introduciendo "la realidad" que proporciona el recurso del collage en clave narrativa. En ese sentido, su ciclo sobre Juanito Laguna, el personaje de un niño pobre de villa miseria, fue fundamental. Juanito, una contracara posible para cierto imaginario celebratorio de los dorados años sesenta, fue un vehículo para la puesta en imagen de las contradicciones y límites del proyecto desarrollista, donde la política de expansión industrial a través de la inversión extranjera auguraba un bienestar generalizado y la incorporación a un optimista *mundo prometido,* también, al propio Juanito. Un mundo donde el sombrío primer plano de los materiales de desecho industrial que constituye una precaria pared de villa miseria contrasta con el plano de fondo en el que una multitud de pequeños papeles luminosos conforman un atractivo y a la vez amenazante hongo atómico, hipotética consecuencia de la latente guerra fría (*El mundo prometido a Juanito Laguna*, 1962). Juanito vive en la sombría hacinación del "bañado de Flores" –el vaciadero de basura porteño al que acudían diariamente numerosos cirujas a buscar algún material para su reventa– sobrevolada por la cápsula espacial del Vostok I dominada por el rostro de Yuri Gagarin, representado de un modo más cercano a una publicidad gráfica de la época o a los posters que circularon con la imagen del astronauta ruso (*El cosmonauta saluda a Juanito a su paso por el bañado de Flores,* 1961). En los años en que la carrera espacial entre la Unión Soviética y los Estados Unidos también expandía las tensiones de la guerra fría al espacio, la imagen lustrosa, inocente, irónica y estereotipada del cohete –un objeto lejano y a la vez cercano– trae a un primer plano de la obra de Berni tanto la dimensión de futuro utópico como de hipotético escenario de conflicto mundial.

El mundo de Juanito pone entonces en relieve la dimensión ficcional de esas promesas a futuro frente a las realidades del presente. Más allá o más acá de las amenazas nucleares y la carrera espacial, las promesas del desarrollismo chocaban en el plano de lo cotidiano con realidades mucho más opacas de lo que auguraba ese proyecto de un porvenir brillante. Juanito aparece también como una imagen-denuncia de la situación de pauperización cotidiana que se desplegaba en los márgenes de la gran ciudad, en terrenos fiscales; en Buenos Aires, especialmente en las zonas que seguían a las cuencas inundables de los ríos Matanza, Riachuelo y Reconquista.

Berni construyó a Juanito a partir de materiales pobres, desgastados, estropeados, con restos de la sociedad industrial: chatarra, arpilleras, cartones, maderas, todos elementos básicos de la construcción de la villa miseria, que en su obra no sólo daban cuerpo a casas, fábricas y muros sino también a ropas y hasta al propio retrato de Juanito. El protagonismo de estos materiales asociaba la composición formal con el contenido simbólico, al remarcar el sentido del objeto industrial descartado y luego resignificado en la historia del chico pobre. En una entrevista con José Viñals de 1976, Berni destacaba de ese conjunto las "equivalencias estéticas entre el tema y su realización; la identificación ajustada entre el mundo de la miseria que representaba el personaje, y los míseros materiales de desperdicio extraídos de ese mundo y empleados con todo el rigor y con todas las reglas del arte".

Si bien las primeras versiones de Juanito, que datan de los primeros años sesenta, se materializaron en pinturas-collages, Berni prolongó ese ciclo en un conjunto de xilografías con collage de grandes dimensiones, inéditas hasta ese momento. En ellas, impactaba el uso de materiales extraños a la hasta entonces férrea ortodoxia del grabado y también sus grandes formatos. Fue precisamente por ese conjunto de estampas por el que obtuvo el Gran Premio en Grabado en la Bienal de Venecia de 1962 y también su consagración internacional.

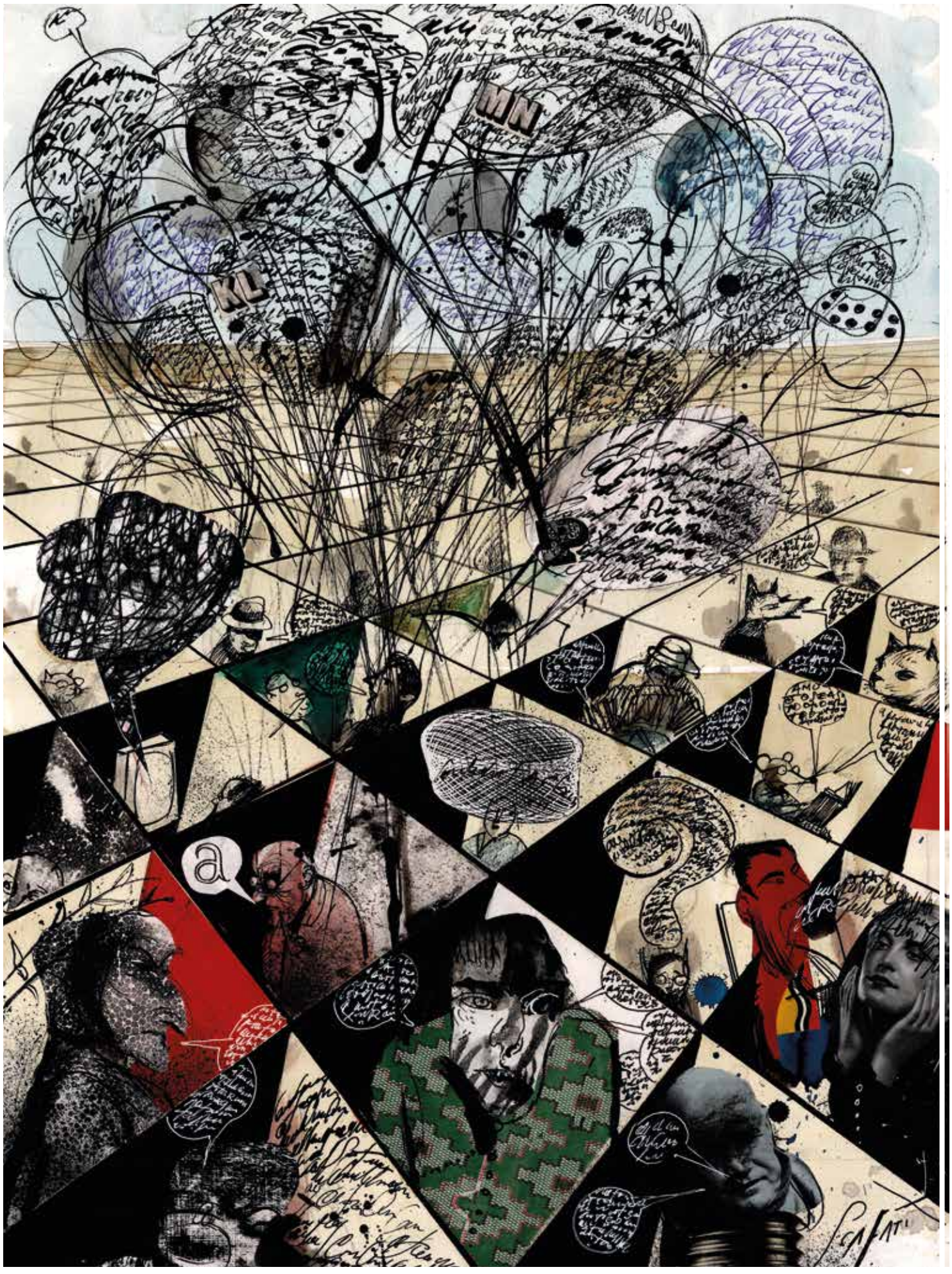
Asimismo, fue a partir de ese éxito con el grabado en la *Biennale* veneciana que Berni intensificó su experimentación con las posibilidades del xilocollage, iniciando su serie sobre un nuevo personaje: Ramona Montiel quien, de inocente niña y joven costurera, pasa a vivir su vida como prostituta. Con el uso de elementos de consumo masivo resemantizados en la composición gráfica, ese conjunto de estampas apunta a dar cuerpo a ese cuerpo que será consumido por los representantes del e*stablishment* local.

En la serie de Ramona, los "pilares de la sociedad" aparecen caricaturizados, desplazando la seriedad o la impronta de sufrimiento sostenida por la tradición del arte de crítica social. Los amigos de Ramona son los representantes del poder militar, político y eclesiástico, definidos a través de imágenes ácidas y burlonas. Así, algunos de los "protectores" de Ramona aparecen animalizados, como el Don Juan representado como un gorila, con las evidentes significaciones antiperonistas que conlleva esta alusión, aún más provocativa en esos tiempos de proscripción del peronismo. Las Fuerzas Armadas se encuentran presentes en la saga por partida doble, a través de las figuras del coronel y del marino, reafirmando desde esta doble presencia su injerencia en la escena política argentina de aquellos años.

Eran tiempos en los que la "politización militar" y la "conspiración continua" se iban incrementando con una extensa sucesión de "planteos" y una intervención progresiva en el escenario político. Entre julio y septiembre de 1962, los conflictos internos entre las distintas facciones –los enfrentamientos entre "azules" y "colorados"– reforzaron la presencia del poder militar dentro del imaginario colectivo sobre la política local. Considerando que el alzamiento de los "colorados" de la marina, en abril de 1963, fue encabezado por el ex vicepresidente de la autodenominada Revolución Libertadora, el almirante Isaac Rojas, no es casual, entonces, la inclusión por parte de Berni dentro del conjunto de poderosos amigos del personaje de la prostituta del *Marino, amigo de Ramona*. Esta es una de las imágenes más paródicas del conjunto: caricaturizado –o, más bien, animalizado– el personaje aparece presentado a la manera de los dibujos que el humorista Landrú publicaba por aquellos años en la revista *Tía Vicenta*. Así, esta alusión era de fácil decodificación para el público argentino; "*El marino* era, con los rasgos de una especie de cuervo renegrido, bajo inmensa gorra galoneada, una caricatura –no demasiado benévola– del almirante Rojas. Consultado su autor, el laureado Antonio Berni, respondió con sibilina sonrisa: 'Estoy por hacerle pleito a Rojas por parecerse a mi grabado'", se comentaba en una nota publicada en septiembre de 1963 en la reconocida revista *Primera Plana*.

En ese mismo momento, en otro medio con un sesgo ideológico diferente –la publicación *Hoy en la cultura* vinculada al Partido Comunista–, se volvía a asociar el nombre de Berni con el de Siqueiros, destacando que el artista argentino lograba con los grabados de Ramona Montiel y Juanito Laguna hacer suyo ese algo "permanentemente en marcha" con el que Siqueiros caracterizaba el realismo; el cronista destacaba que Berni abordaba "la problemática del país argentino y de sus seres de carne y hueso, en obras que gustan por la fascinación de su forma y que dicen por la irónica o tajante humanidad de su tema". Berni representaba en sus grabados a los poderosos protectores de Ramona, los multiplicaba desde la superficie y el espesor de las estampas de papel, mientras que su impronta real tomaba un lugar efectivo en la política argentina de esos años. LBA

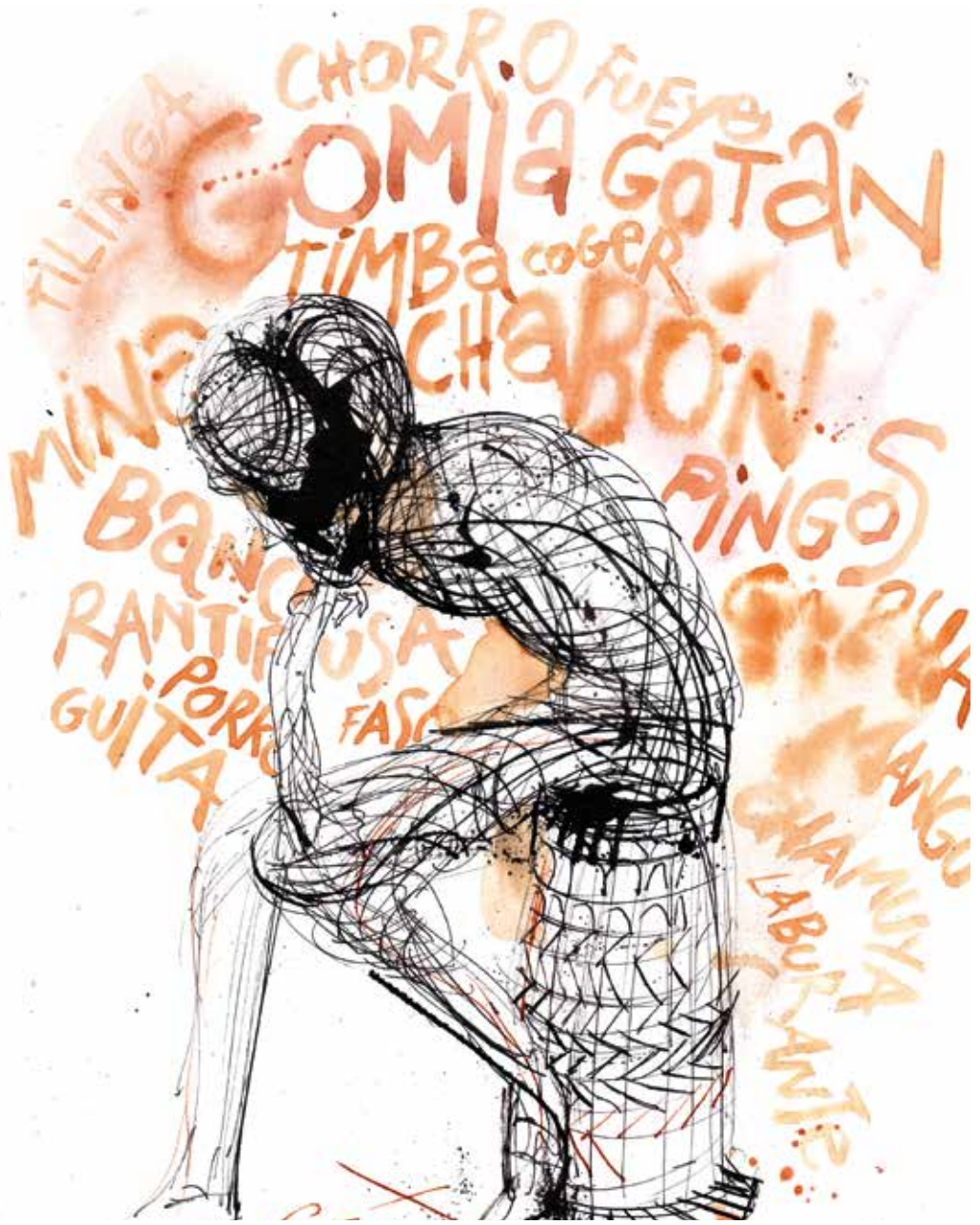
EL IDIOMA DE LOS ARGENTINOS



DOSSIER

La lengua ha sido siempre herramienta de dominación y escenario simbólico de identidades colectivas. Lo que sigue es un repaso a la historia de tensiones, cruces y transformaciones que ha experimentado en estas tierras el idioma traído por los conquistadores: la relación con las lenguas de los pueblos originarios y de los diversos grupos inmigrantes, la posición de Borges, los argots, el humor, el papel del rock y de la palabra poética. Los formidables dibujos de Luis Scafati que recorren todo el dossier aportan su propia mirada a la cuestión.

POR / ÁNGELA DI TULLIO



LA HISTORIA DEL "IDIOMA DE LOS ARGENTINOS"

Una fuerte tensión entre la autonomía y la sumisión respecto del castellano de España ha ido definiendo el uso de esa lengua entre nosotros. La siguiente nota propone un breve repaso de los momentos en que ese conflicto dio lugar a pronunciamientos relevantes.

La ambigüedad del título de esta nota se resuelve de manera despareja: resulta relativamente sencillo recordar la historia del nombre evocado; más arduo –y tal vez imposible– es reconstruir la no escrita historia de nuestra manera de hablar. *El idioma de los argentinos*, título de una conferencia que Borges dictó en 1927 y del ensayo que encabeza el libro homónimo publicado en 1928, alude tácitamente a un antecedente, la controvertida obra del profesor francés Lucien Abeille, *Idioma nacional de los argentinos*, que en 1900 planteaba la tesis de la lengua propia; la paráfrasis de Borges mantiene la distancia de la ironía. Arlt lo retomó en un artículo aparecido en *El Mundo* en 1930, recogido en *Aguafuertes porteñas*, en el que se burla de la pretensión de Monner Sans de encauzar la lengua de Buenos Aires. Esas remisiones implícitas no se basan en una solidaridad ideológica: Borges rechazaba la tesis de Abeille y reducía la diferencia con el español peninsular a un matiz de diferenciación, mientras que Arlt estaba orgulloso de no escribir en castellano: "Escribo en un 'idioma' que no es propiamente el castellano, sino el porteño" (*Aguafuertes porteñas*). Sin embargo, además del común rechazo al hispanismo, los dos identificaban el "idioma de los argentinos" con la lengua de Buenos Aires.

Es evidente la arbitrariedad del recorte; las regiones argentinas se distinguen por su entonación, sus sonidos, las preferencias léxicas y algunas construcciones gramaticales, inescindibles de su historia. El hecho de que el Noroeste forme parte del español andino y el habla de Cuyo se parezca a la de Chile y el de que la forma de hablar del Nordeste se asemeje en muchos aspectos a la de Paraguay y la de la región del Litoral, a la de Uruguay se deben a un sustrato indígena compartido en cada caso y a la procedencia de las corrientes colonizadoras que las poblaron. A estos factores básicos se les fueron superponiendo los avatares de la vida política de cada una y la presencia inmigratoria.

No es necesario que la historia abarque tantos componentes; el hilo conductor puede ser un rasgo significativo, como el voseo, nuestra seña de identidad, actualmente empleado para el trato de confianza por todas las clases sociales en todas las regiones del país. Además, sólo aquí el voseo no alterna con el tuteo ni se lo considera menos prestigioso. Incluso fue reconocido por la Academia Argentina en 1982, después de un largo y complejo proceso.

Otra particularidad de nuestro voseo es que en algunas regiones presenta dos formas: la variante de Buenos Aires –*vos cantás, vos querés*– junto a la diptongada (*vos queréis*) en algunos rincones del Noroeste, o a la exclusivamente pronominal (*vos cantas, vos quieres*) en Santiago del Estero –una y otra procedentes del Virreinato del Perú, aunque de diferentes épocas– y el achilenado (*vo cantái, vo querís*) de los sectores populares de Córdoba. El prestigio de la forma porteña no fue ajeno a la consolidación del aparato estatal central.

Sin embargo, a esta también le costó afianzarse. En "El Matadero" de Echeverría y en *Amalia* de Mármol, se estigmatiza el voseo de los federales en una jerarquía asociada a valores estéticos y morales, como marcador de un defecto, carencia o vicio. Arturo Capdevila lo calificaba como "mancha, ignominiosa fealdad, viruela" en *Babel y el castellano*; atribuía su difusión a Rosas y su triunfo a la inmigración. Prohibido en la escuela del Centenario, censurado en la literatura, evitado en las cartas hasta mediados del siglo pasado, fue reivindicado en los 50 por la revista *Contorno* como un instrumento de "la nacionalización del lenguaje", y desde entonces no retrocedió.

El triunfo del voseo no se debió a que fuera mejor que el tuteo, sino a intrincados factores históricos y al cambio de la valoración que recibió; lo mismo explica el prestigio de la variante porteña. De modo similar, las lenguas históricas no se definen como tales en el plano lingüístico; todas las variedades –idiomas vernáculos, dialectos– son igualmente complejas. La suerte de cada una se dirime más bien en el plano militar y político; así la definición de lengua como un "dialecto con un ejército" se aplica muy bien a la hegemonía del castellano sobre los otros dialectos peninsulares. Además, como artefactos intelectuales que son, las lenguas se construyen a partir de las actitudes y valoraciones que reciben, de las ideas, debates y proyectos con las que sus intelectuales las representan, así como de las políticas que los gobiernos implementan para concretarlos.

Precisamente en este sentido, una de las notas sobresalientes de nuestra historia es la continuidad de las querellas sobre la lengua, su beligerancia y el amplio espectro de la representatividad social, cultural y política de sus participantes. La más extendida en el tiempo, denominada por Cané la "cuestión del idioma", plantea la posibilidad, conveniencia o existencia de una lengua propia. Sus varios episodios se centran sucesivamente en la nacionalidad, la identidad lingüística, la inmigración, la soberanía idiomática en el actual escenario pluricéntrico. Central en este recorrido fue la respuesta de Borges, que con lucidez y originalidad supo invertir las jerarquías tradicionales en cuanto al "idioma de los argentinos".

La Generación del 37, un grupo de jóvenes de la élite letrada porteña –Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Juan M. Gutiérrez, a los que se suma desde el exilio chileno Domingo Faustino Sarmiento– plantearon la cuestión del idioma como la necesaria continuación de la independencia política en el terreno cultural y lingüístico. Para ello, se propusieron desmontar el aparato de ideas y actitudes impuesto por España en sus colonias y construir otro, racional, moderno, democrático, basado en los modelos de las culturas europeas avanzadas, sobre todo la francesa. Aunque reiteradamente enunciada, la idea de la emancipación de la lengua chocaba contra el arraigo del castellano que impedía alcanzar el ideal romántico de la lengua propia. Más acotada, la Reforma Ortográfica que propuso Sarmiento en Chile en 1843 fue una respuesta más concreta a ese programa utópico: al suprimir la distinción entre z y s, consagraba el rasgo que distinguía a los criollos de los españoles en las Guerras de la Independencia, el seseo.

La propuesta rupturista fue retomada en 1900 por Abeille, fundamentada en la premisa de que la inteligencia y la sensibilidad del pueblo argentino, diferentes a las del español, demandaban una manifestación lingüística propia, a lo que se sumaban las condiciones derivadas de la inmigración. Mediante los métodos y principios de la lingüística histórico-comparativa, pretendía dar a su obra la contundencia de una demostración científica basándose en una serie de diferencias fonéticas, morfológicas y léxicas, procedentes de las lenguas indígenas e inmigratorias, y en la claridad de su sintaxis, que atribuía a la influencia del francés.

A pesar de que Abeille descontaba el apoyo de los argentinos a su tesis, el rechazo de la élite fue casi unánime. La reacción se inició con un artículo de Miguel Cané (1902) y culminó con la intervención de un intelectual prominente de la época de Roca, Ernesto Quesada (1902), que convocó a una cruzada para contrarrestar el peligro de que la lengua fuera suplantada por "un simple caló popular o inferior". Para ello, reclamaba una planificación lingüística que reafirmara los valores tradicionales de la raza, la tradición y la lengua, de escaso arraigo en la sociedad aluvional de Buenos Aires.

Esa política fue implementada en el Centenario: la "educación patriótica" reivindicaba el español castizo como la norma a la que debía ajustarse el lenguaje en la escuela; de ahí la mencionada represión del voseo por parte de los inspectores. En los diarios, el control era ejercido por correctores españoles, entre los cuales el "campeón del castellano", Ricardo Monner Sans, no dejaba de predicar sobre lo mal que se hablaba y escribía en la Argentina.

En la misma dirección, en 1922 el Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas, creó el Instituto de Filología, cuyos directores eran propuestos desde España. La presencia de filólogos, profesionales y españoles, que enfocaban el tema de la lengua en la Argentina como un problema o como una peculiaridad enfermiza, hirió la susceptibilidad de algunos nacionalistas, como Vicente Rossi o Arturo Costa Álvarez, que vieron en la institución una avanzada más del hispanismo. Ambos recibieron el respaldo de Borges.

Protagonista en la polémica del Meridiano (revista *Martín Fierro*, junio de 1927) contra la pretensión de que Madrid fuera el "meridiano intelectual de América", Borges resolvió la "cuestión del idioma" –sin acudir a modelos extranjeros– a favor del matiz de diferenciación que reconocía en el idioma de los argentinos. No sólo nunca acató la superioridad que se arrogaban los españoles, sino que además la invirtió, sosteniendo la de la lengua hablada en Buenos Aires, como se deduce de este párrafo de "Las alarmas del Doctor Américo Castro", memorable reseña a *La peculiaridad lingüística rioplatense* del filólogo español:

> "He viajado por Cataluña, por Alicante, por Andalucía, por Castilla; he vivido un par de años en Valldemosa y uno en Madrid; tengo gratísimos recuerdos de esos lugares; no he observado jamás que los españoles hablaran mejor que nosotros. (Hablan en voz más alta, eso sí, con el aplomo de quienes ignoran la duda.)" (*Obras completas*, 1974)

Ese juicio es reafirmado más explícitamente en sus conversaciones con Bioy: "Algunos se lamentan de que hablamos mal y anhelan que hablemos como en España. Yo les digo que en España no hay un idioma, sino muchos dialectos".

Nunca renunció a la idea de librarse de la posición subordinada de nuestra modalidad con respecto a la peninsular. Para ejercer el derecho a tomar las "riendas de la lengua", propuso la independencia de la Academia Argentina de Letras, de modo que no sea "una mera sucursal de la española, que ya está bastante desacreditada" –proyecto que paradójicamente coincide con el del gobierno peronista.

Sin embargo, la polémica sigue girando hoy en torno al gobierno de la lengua y, sobre todo, a su prerrogativa de regir la normativa, a pesar de que se proclame un escenario pluricéntrico. Entre otras propuestas, en la declaración "Por una soberanía idiomática", se propone la creación del Instituto Borges y un foro de debate en el Museo del Libro y de la Lengua, primera –y hasta el momento única– institución en el mundo hispanohablante que se plantea sostener la tradición de la polémica. LBA

CRONOLOGÍA

Por Cecilia Calandria y Guillermo Korn

1492

SE PUBLICA LA PRIMERA *GRAMÁTICA DE LA LENGUA CASTELLANA*, DE ANTONIO DE NEBRIJA.

1764

SE CREA LA PRIMERA IMPRENTA EN EL ACTUAL TERRITORIO ARGENTINO.

1770

LA REAL CÉDULA DE ARANJUEZ, DE CARLOS III, ORDENA PONER "EN PRÁCTICA LOS MEDIOS PARA CONSEGUIR QUE SE EXTINGAN LOS DIFERENTES IDIOMAS QUE SE USA EN LOS MISMOS DOMINIOS Y SÓLO SE HABLE CASTELLANO".

1791

EL FRANCISCANO PEDRO LEÓN DE SANTIAGO REDACTA UN DICCIONARIO GUARANÍ-CASTELLANO Y CASTELLANO-GUARANÍ.

1810

SE FUNDA LA BIBLIOTECA PÚBLICA DE BUENOS AIRES, LUEGO BIBLIOTECA NACIONAL. SE TRADUCE *EL CONTRATO SOCIAL* DE ROUSSEAU. AMBOS HECHOS LOS IMPULSÓ MARIANO MORENO.

1838

ALBERDI PUBLICA "EMANCIPACIÓN DE LA LENGUA", DONDE SOSTIENE QUE DESDE 1810 LA LENGUA ACOMPAÑA LA REVOLUCIÓN SOCIAL Y QUE ES NECESARIO "DARLE UNA FORMA AMERICANA Y PROPIA".

1843

SARMIENTO PRESENTA EN CHILE LA *MEMORIA (SOBRE ORTOGRAFÍA AMERICANA)*. LA REFORMA ORTOGRÁFICA PROLONGA LA POLÉMICA CON ANDRÉS BELLO, QUIEN PERSIGUE LA UNIFICACIÓN ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA EN MATERIA IDIOMÁTICA, MIENTRAS QUE SARMIENTO BUSCA LA INDEPENDENCIA DE ESPAÑA Y LA UNIDAD SÓLO PANAMERICANA.

POR / **HORACIO GONZÁLEZ**

BORGES: EL LENGUAJE COMO UN SABOR

El autor de *Ficciones* se expidió más de una vez sobre las dificultades de los escritores argentinos a la hora de apropiarse de una lengua heredada. Las reflexiones que siguen proponen un recorrido poco frecuente por los textos borgeanos y ponen el acento en el carácter sensorial de la lengua que parecería estar implícito en ellos.

Lo que habitualmente llamamos idioma, palabra que entre tantas otras cosas nunca dejamos que abandone la idea de escritura, sufre una reducción drástica en Borges. Suele remitirla al sabor, a la vista, o a la audición (la voz). Y agrega otro componente de los sentidos (no se niegue que lo sea), el cual es la sangre. Lo que se le contrapone a este sustento sensorial del idioma son los *textos*. Así aparece en el cuento "Guayaquil", donde un historiador judeo-alemán (Zimmelman) le confiesa al historiador criollo: "Yo me nutro de textos y me trabuco; usted vive el interesante pasado". Por su parte, el historiador criollo expone su situación, la tarea para la que fue designado para transcribir unos antiguos papeles del encuentro de Bolívar y San Martín, diciendo que para esa labor se preparó toda la vida, "labor que de algún modo llevo en mi sangre". El historiador alemán admite a su vez: "Usted lleva la historia en la sangre (…), a usted le basta oír con atención su voz recóndita. Yo, en cambio, debo transferirme a Sulaco y descifrar papeles y acaso papeles apócrifos".

En este lance entre los historiadores, ambos –el que llevaba su historia "en la sangre" y el que venía de desusados rincones sin vivencias de la situación, sólo munido de un saber sobre los textos–, también se regía por coreografías de la voluntad, es decir, una de las formas del destino. Pero Borges desliza el texto hacia el legado de las voces, con lo que esta gran ficción –que finalmente cumple con una indagación cultivada hasta el extremo por Borges, la de la teología que convierte a cada duelista "en esclavo del otro"–, roza por un lado un tema inconcluso en su antropología literaria, la desconsolada desavenencia entre el "mundo cultural judío" y el "mundo cultural de los argentinos". Y luego, insinuado detrás de una contraposición entre la voz pre-escritural y el análisis textualista de la escritura, encontramos el definitivo tema.

En este desafío, los dos, el criollo y ese hombre judeo-alemán de "ademanes orientales", "cuya voz oscura emergía del ghetto", citan la teoría de la voluntad de Schopenhauer, a la que hacen portadora de una "cifra del destino". Zimmelman argumenta que será él quien deba ir a ver esos papeles pues no le conviene al historiador criollo quedar asociado a la "posición bolivariana" que es la que probablemente surgiría de la dilucidación de lo hablado en Guayaquil por los próceres.

El diálogo amable y cauto está cruzado de implícitas señales. El historiador criollo entiende todo y no se priva de esta meditación: "El servilismo del hebreo y el servilismo del alemán estaban en su voz, pero sentí que nada le costaba darme la razón y adularme, dado que el éxito era suyo". Zimmelmann, efectivamente, ya tenía preparado el pasaje a Sulaco y este duelo entre dos historiadores se convertía en un torneo honorífico que a través de la palabra –severo matiz sonoro del destino–, revelaba que ciertos torneos ya tienen su resolución abreviada a través de ciertos detalles, paradojas o advertencias del entorno, de la memoria evocativa, o ciertas palabras sugestivas. Se reiteraba así, cíclicamente, la conversación entre San Martín y Bolívar, cuyas tensiones últimas desconocemos pero entrañaba un espacio de voluntades en pugna en medio de elogios, ceremonias y reconocimientos, pero cuyas voces definitivamente ya se nos ausentaron y sólo podemos vislumbrarlas, presentirlas o intuirlas.

El tema filosófico de la voz anunciadora frente a las escrituras ausentes, presentes, apócrifas o de autoría asegurada es bien conocido. Veamos cómo procede a manifestarse en algunos escritos de Borges. En "El escritor argentino y la tradición", precisamente, encontramos en un lugar de valor genealógico la potencialidad resolutiva de la voz. Para decir que el poema "La urna" de Enrique Banchs es tan argentino como el *Martín Fierro*, –ambas son "construcciones literarias"–, Borges ensaya una rara explicación que acaso sea la que deja en una tensión sin salida, o bien en una ruidosa aporía, el conjunto de sus argumentaciones. En los "ruiseñores anómalos" de Banchs "…no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina (…) la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad".

Quiere fundar Borges un completo volumen teórico (tibiamente programático, en verdad) sobre el universalismo argentino, pero lo que revela al final de sus irónicos vericuetos es un extraño símil embutido en una hipótesis sobre el "carácter nacional", lo que dicho de este modo, sin embargo, debería ser cosa enteramente abstracta y motivo siempre reiterado de su encono. Pero su conocido rechazo del "color local" no alcanza para cancelar el imperio decisor de las formas sensoriales: "pudor", "reticencia", o más sensorialmente todavía: el "sabor". Este último concepto, refiere no al repudiado *color local*, sino al "sabor de las afueras de Buenos Aires". Este es un procedimiento enteramente suyo, estrictamente una alegoría, empleado ejemplarmente en "La muerte y la brújula", en "que se prefiguran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de una pesadilla". Leemos las conocidas explicaciones: "Pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-Le-Roy".

Allí estaría –vemos que Borges dice que son sus amigos quienes se lo confirman– el famoso sabor de Buenos Aires. Y dice más: dice que todo esto lo cuenta en virtud de una *confidencia*: "Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia".

¿Cómo podríamos entender satisfactoriamente estos pareceres si debiéramos quedarnos con la idea del "pensar", en los párrafos anteriores empleada por Borges en reemplazo de "intuir", o si *pensar* e *intuir* fueran tonalidades alternadas de la voz, como suelen serlo las confidencias? ¿No nos hace falta ningún elemento más para revelar un mecanismo, diríamos mejor, un acto de percepción, una indagación sin duda de carácter ontológico sobre el ser del lenguaje, aunque a Borges le guste evitar definirlo de tales modos? Se trata de la proliferación de aquellos actos por los cuales el lenguaje se asienta no sobre lo escrito sino sobre una trama sensorial, tanto auditiva como gustativa. Libremente, daríamos el nombre de ontología sensorial a estas preferencias. En "El escritor argentino" (en el escrito que comienza con ese nombre) va entonces coincidiendo enteramente con el cumplidor acto con el cual Borges se define a sí mismo, más que al inocente Enrique Banchs: allí nos brinda una confidencia sobre sus extrapolaciones, finas alegorías que se tornan un "sabor" y este aroma, junto al anuncio confidencial característico de la "dificultad que tenemos los argentinos", la que acompaña perfectamente la expresión irreal de la propia empresa borgeana. Es decir: escribir como acto sustituto que repara tímidamente la gesta imposible, habitar sólo los mundos sensoriales que son permitidos por el ejercicio de la intuición o de la voluntad. O por el mero pensar volitivo, cercano al sueño o a la etérea vislumbre.

En el citadísimo artículo "El escritor argentino y la tradición", estampa así una respuesta a la tesis de la "soledad latinoamericana" que recomendaba buscar temas no europeístas, aclarando que nada de los acontecimientos europeos deja de resonar entre nosotros, aunque resguardando lo dicho en un postulado sobre la peculiar relación con el tiempo histórico nacional. Introduce entonces lo que juzgamos un dilema final que obstaculiza toda su argumentación: "En lo que se refiere a la historia argentina, creo que todos nosotros la sentimos profundamente; y es natural que la sintamos, porque está, por la cronología y por la sangre, muy cerca de nosotros; los nombres, las batallas de las guerras civiles, las guerras de la independencia, todo está en el tiempo y en la tradición familiar, muy cerca de nosotros".

Y luego, sigue con los famosos asertos: "La tradición argentina es toda la cultura occidental, aún con mayor derecho de los habitantes de otras naciones. Como los judíos, que sobresalen en la cultura occidental sin sentirse atados a ninguna devoción especial, sin supersticiones y con irreverencia (…), todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos"–sin afectación ni máscara– "pertenecerá a la tradición argentina".

Siempre de acuerdo a inciertos criterios de una teoría estética borgeana no escrita salvo como acto *empírico* y *fatal*. Sin embargo, la expresión "por la cronología y por la sangre" –que es lo mismo que le dice el historiador Zimmelman– invocada para fijar la relación con la historia nacional, desmiente en alguna medida el proclamado universalismo. Sería extraño que Borges hubiera definido una cuestión estética crucial donde está en juego una idea nominalista de tradición, pero por la vindicación de la sangre y el tiempo genealógico (la "cronología"). Y todo esto sería ajeno a los universales platónicos, de los que dijo él mismo que habían sido derrotados en la gran batalla filosófica a lo largo de los siglos, como al nominalismo de la tradición aristotélica también, ahora malograda al fijarle una sujeción sensorialista.

Esto producía un doble movimiento que si por un lado ponía a la tradición como una simple descripción de las buenas obras, por otro lado, la remitía crudamente a un mundo histórico genealógico: estrictamente familiar, ligado a la herencia y al carácter sensorial como formas privilegiada de lo real. ¿Es necesario preguntarse qué es la realidad para Borges? "El intelectual argentino" es un escrito de su segunda juventud, en cambio "El idioma de los argentinos" está acribillado por los manierismos forzados y asertivos pero repletos de gracia de sus primeras escrituras que luego con razón sentía ajenas al volumen característico que ya había tomado su obra. Pero lo que allí dice sigue interesando: "Dos conductas de idioma veo en los escritores de aquí: una, la de los saineteros que escriben un lenguaje que ninguno habla y que, si a veces gusta, es precisamente por su aire exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena; otra, la de los cultos, que mueren de la muerte prestada del español. Ambos divergen del idioma corriente: los unos remedan la dicción de la fechoría; los otros, la del memorioso y problemático español de los diccionarios. Equidistante de sus copias, el no escrito idioma argentino sigue *diciéndonos*, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad".

Estos frecuentados párrafos aluden a la domesticidad, que sin exagerar, ocupa el lugar efectivo de una de las formas de la vida intuitiva. Para que quede más claro, en cuanto al lenguaje de la "tradición": "Mejor lo hicieron nuestros mayores –dice Borges–. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino: cosa en desuso. No precisaron disfrazarse de otros ni dragonear de recién venidos, para escribir. Hoy, esa naturalidad se gastó. Dos deliberaciones opuestas, la seudo plebeya y la seudo hispánica, dirigen las escrituras de ahora. El que no se aguaranga para escribir y se hace el peón de estancia o el matrero o el valentón, trata de españolarse o asume un español gaseoso, abstraído, internacional, sin posibilidad de patria ninguna".

El "gasto de lo natural", si podemos llamarlo así, no enmascaraba nada y se amoldaba exactamente a la "mano", que podemos suponerla un órgano de la domesticidad espontánea en materia de escritura. El *organon intuitivus*. Escrito en 1966, el poema "Junín", de Borges, dialoga con su antepasado. "¿Me oyes / sombra o ceniza última, o desoyes / en tu sueño de bronce esta voz trunca?". Borges juega con el incierto empeño de saber quién era su abuelo, esa sombra que omite su voz, pero con la que ese otro, su descendiente de "voz trunca", se propone dialogar. En este poema, yace si se quiere la concepción del historiador argentino que es derrotado por "la voz del ghetto", en un episodio inconmensurable y de oscura imposibilidad de interpretación. ["Junín", en *El otro, el mismo*]. De paso, el duro combate con el criollo que termina dominando victoriosamente "la voz de Ghetto" queda totalmente saldado (o salvado) por la frase según la cual debemos ser "Como los judíos, que sobresalen en la cultura occidental sin sentirse atados a ninguna devoción especial". Quizás Borges quiso decir que este occidentalismo sin ataduras que exige personajes que mantengan la libertad de moverse dentro de sus momentos neblinosos no actúa en su conciencia del mismo modo cuando aparece el irresuelto problema de la intuición y el sabor, categorías previas al "pensamiento" (cuando éste no es igual a la intuición), las que arrojan a Borges, no pocas veces, al seno oscuro de lenguas forjadas en las jornadas sensoriales que ocurren en las íntimas conversaciones familiares cuando no se desvanecen de ellas los hilos memorialistas adrede cultivados. Al parecer, es lo que deseó decir Bioy, póstumamente, sobre el lenguaje de Borges en un libro llamado precisamente *Borges*. LBA

1861

EN PARALELO AL PROCESO INMIGRATORIO, APARECEN LOS DIARIOS DE LAS RESPECTIVAS COMUNIDADES. ESTE AÑO SALE *THE STANDARD* . MÁS TARDE, *LE COURRIER DE LA PLATA*, *L'OPERARIO ITALIANO*, *THE BUENOS AIRES HERALD* Y *EL DEUTSCHE LA PLATA ZEITUNG*.

1872

JOSÉ HERNÁNDEZ DA A CONOCER LA PRIMERA PARTE DEL *MARTÍN FIERRO*.

1873

APARECE EL PERIÓDICO *LA IGUALDAD*, DE LA COMUNIDAD AFROPORTEÑA. EN 1876, REAPARECE *LA BROMA*, QUE SALIÓ VARIOS AÑOS.

1876

JUAN MARÍA GUTIÉRREZ RECHAZA EL NOMBRAMIENTO QUE LE OTORGA LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. EN PARTE, PORQUE DESCREE QUE DEBA FIJARSE LA "PUREZA Y ELEGANCIA" DE LA LENGUA.

1886

LA REPRESENTACIÓN DE *JUAN MOREIRA* PASA DE LA PANTOMIMA AL DRAMA HABLADO.

1886

RAMÓN ROMERO PUBLICA *LOS AMORES DE GIACUMINA*, PRIMERA OBRA RIOPLATENSE ESCRITA ÍNTEGRAMENTE EN COCOLICHE.

1895

SE CALCULA QUE EL 25% DE LA POBLACIÓN ARGENTINA ES EXTRANJERA, HACIA 1914 SERÁ DEL 30%. ENTRE 1880 Y 1920 SÓLO LA MITAD DE LA POBLACIÓN DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES ERA ARGENTINA.

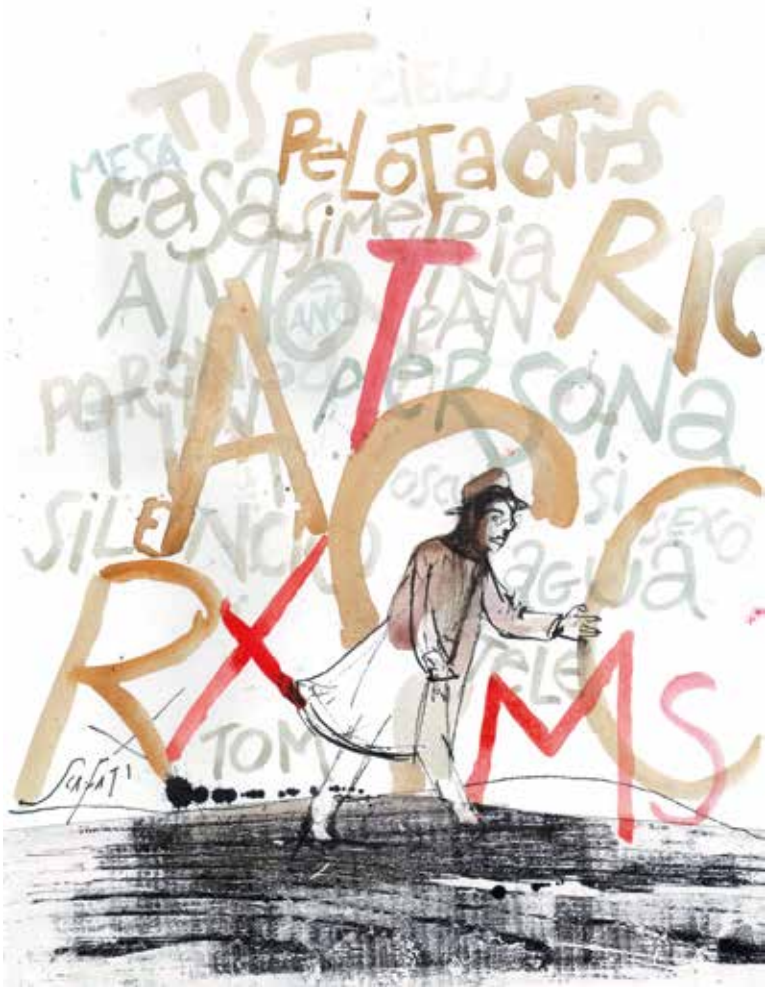
1896

EL PRESIDENTE JOSÉ E. URIBURU FIRMA EL DECRETO DE CREACIÓN DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

POR / **JUAN MARÍA GUTIÉRREZ**

¿FIJAR, PULIR Y DAR ESPLENDOR?

Pieza fundante del debate que hoy cobra nuevas formas es esta conocida carta del "porteño" J.M. Gutiérrez, de 1876. Las observaciones sobre el idioma usual de los argentinos aún subsisten y se reinterpretan con el agregado de otras percepciones que emanan de las lenguas que habitaban estos territorios antes de la presencia del idioma castellano.



Según el artículo primero de sus estatutos, el instituto de la Academia es cultivar y fijar la pureza y elegancia de la lengua castellana. Este propósito pasa a ser un deber para cada una de las personas que, aceptando el diploma de la Academia, gozan de las prerrogativas de miembros de ella y participan de sus tareas en cualesquiera de las categorías en que se subdividen según su reglamento.

En presencia de una obligación que espontáneamente se impone un hombre honrado, debe, ante todo, medir sus fuerzas, y hecho de mi parte este examen con escrupulosidad, debo declarar a V. S. que no me considero capaz de dar cumplimiento a cometido alguno de los que impone a sus miembros el citado artículo primero de los Estatutos Académicos, por las razones que someramente paso a indicar, suplicando a V. S. las reciba como expresión sincera y leal de quien no quisiera aparecer desagradecido a las distinciones y beneficios que se le hacen, mucho más cuando provienen de una corporación a la cual todo hombre culto que habla lengua castellana, tributa el respeto que se merece.

Aquí, en esta parte de América, poblada primitivamente por españoles, todos sus habitantes, nacionales, *cultivamos* la lengua heredada, pues en ella nos expresamos, y de ella nos valemos para comunicarnos nuestras ideas y sentimientos; pero no podemos aspirar a *fijar* su pureza y elegancia, por razones que nacen del estado social que nos ha deparado la emancipación política de la antigua Metrópoli.

Desde principios de este siglo, la forma de gobierno que nos hemos dado, abrió de par en par las puertas del país a las influencias de la Europa entera, y desde entonces, las lenguas extranjeras, las ideas y costumbres que ellas representan y traen consigo, han tomado carta de ciudadanía entre nosotros. Las reacciones suelen ser injustas, y no sé si en Buenos Aires lo hemos sido, adoptando para el cultivo de las ciencias y para satisfacer el anhelo por ilustrarse que distingue a sus hijos, los libros y modelos ingleses y franceses, particularmente estos últimos.

El resultado de este comercio se presume fácilmente. Ha mezclado, puede decirse, las lenguas, como ha mezclado las razas. Los ojos azules, las mejillas blancas y rosadas, el cabello rubio, propios de las cabezas del Norte de Europa, se observan confundidos en nuestra población con los ojos negros, el cabello de ébano y la tez morena de los descendientes de la parte meridional de España. Estas diferencias de constitución física, lejos de alterar la unidad del sentimiento patrio, parece que, por leyes generosas de la naturaleza que a las orillas del Plata se cumplen, estrechan más y más los vínculos de la fraternidad humana, y dan por resultado una raza privilegiada por la sangre y la inteligencia, según demuestra la experiencia a los observadores despreocupados.

Este fenómeno, no estudiado todavía como merece, y que, según mis alcances, llegará a ser uno de los datos con que grandes problemas sociales han de resolverse, se manifiesta igualmente, a su manera, con respecto a los idiomas.

En las calles de Buenos Aires resuenan los acentos de todos los dialectos italianos, a par del catalán que fue el habla de los trovadores, del gallego en que el Rey sabio compuso sus cántigas, del francés del norte y mediodía, del galense, del inglés de todos los condados, etc., y estos diferentes sonidos y modos de expresión cosmopolitizan nuestro oído y nos inhabilitan para intentar siquiera la inamovilidad de la lengua nacional en que se escriben nuestros numerosos periódicos, se dictan y discuten nuestras leyes, y es vehículo para comunicarnos unos con otros los *porteños*.

Esto, en cuanto al idioma usual, común, el de la generalidad. Por lo que respecta al hablado y escrito por las personas que cultivan con esmero la inteligencia y tratan de elaborar la expresión con mejores instrumentos que el vulgo, cuyo uso por otra parte es ley suprema del lenguaje, debo confesar que son cortas en número, y aunque de mucha influencia en esta sociedad, tampoco tienen títulos para purificar la lengua hablada en el siglo de oro de las letras peninsulares, de que la Academia es centinela desvelado. Los hombres que entre nosotros siguen carreras liberales, pertenezcan a la política o a las ciencias aplicadas, no pueden por su modo de ser, escalar los siglos en busca de modelos y de giros castizos en los escritores ascéticos y publicistas teólogos de una Monarquía sin contrapeso. Hombres prácticos y de su tiempo, antes que nada, no leen sino libros que enseñan lo que actualmente se necesita saber, y no enseñan las páginas de la tierna Santa Teresa ni de su amoroso compañero San Juan de la Cruz, ni libro alguno de los autores que forman el concilio infalible en materia de lenguaje castizo.

Yo frecuento con intimidad a cuantos en esta mi ciudad natal escriben, piensan y estudian, y puedo asegurar a V. S. que sus bibliotecas rebosan en libros franceses, ingleses, italianos, alemanes, y es natural que adquiriendo ideas por el intermedio de idiomas que ninguno de ellos es el materno, por mucho cariño que a este tengan, le ofendan con frecuencia, sin dejar por eso de ser entendidos y estimados, ya aleguen en el foro, profesen en las aulas o escriban para el público. Hablarles a estos hombres de *pureza y elegancia* de la lengua, les tomaría tan de nuevo, como les causaría sorpresa recibir una visita vestida con la capa y el sombrero perseguidos por el ministro Esquilache.

Por muy independiente que me crea, incapaz de ceder a otras opiniones que a las mías propias, confieso a V. S. que no estoy tan desprendido de la sociedad en que vivo, que me atreva, en vista de lo que acabo de exponer, a hacer ante ella el papel de Vestal del fuego que arde emblemático bajo el crisol de la ilustre Academia.

El espíritu cosmopolita, universal, de que he hablado, no tiene excepciones entre nosotros. Son bien venidos al Río de la Plata los hombres y los libros de España, y está en nuestro inmediato interés ver alzarse el nivel intelectual y social en la patria de nuestros mayores; pues nada tan plácido y sabroso para el espíritu como nutrirse por medio de la lengua en que la humana razón comienza a manifestarse en el regazo de las madres. Es penoso el oficio de disipar diariamente esa especie de nube que oscurece la página que se lee escrita con frase extranjera, y a este oficio estamos condenados los americanos, so pena de fiarnos a las traducciones, no siempre fieles, que nos suministra la imprenta europea. LBA

Fragmento de la carta enviada a Juan Martínez Villagrán, publicada en *Cartas de un porteño*, Buenos Aires, Editorial Americana, 1942. (N. de la R.)

POR / **PERLA SNEH**

LA EXTRAÑA PRESENCIA DEL ÍDISH

La lengua milenaria de los judíos asentados en el valle del Rhin y el Mosela llegó a estas tierras con las migraciones y, aunque parece no haber dejado más que algunas huellas en nuestro diccionario, su presencia se hace sentir vivamente en la historia del movimiento obrero y en un vasto arco de manifestaciones culturales.

Aun si el ídish suele considerarse degradación del alemán moderno o deformación del hebreo antiguo, data del siglo XI de nuestra era, cuando se asientan, entre los ríos Rhin y Mosela, comunidades judías que, llegadas de lo que hoy es Italia y Francia, portan un tesoro lingüístico amasado en siglos de ley judía ya entramado con unos mil términos de raíz latina. Ese sustrato lingüístico –hebreo, arameo y un dialecto *Laaz*– se encuentra entonces con el alto alemán medio y precipita en una lengua escrita con caracteres hebreos. Con las Cruzadas y otras persecuciones que empujan a los judíos al Este, ese ídish temprano tropieza con las lenguas eslavas –que le darán su tono más singular– y se afianza en su ámbito más fecundo: Europa Oriental. Allí florecerá en una impresionante cultura de irónico refinamiento y popular esplendor y, a fines del siglo XIX –entre el despertar nacional del pueblo y los movimientos sociales, entre afanes iluministas y fervores jasídicos– dará lugar a una escritura de inédita potencia.

Lengua de los simples y los no ilustrados, nunca voz de autoridad alguna –celestial o terrenal–, el ídish fue al inicio lengua femenina, la de aquellas que, aún si excluidas de la educación religiosa, debían velar por la piedad cotidiana. Para ellas el ídish traducía –de ahí su denominación de *taitsh*, de la voz germánica *deutsch*– los preceptos de la fe. Pero ya en el siglo XIII esa práctica se amplía a lo profano: novelas de caballería, cuentos, leyendas.

Si bien el ídish tiene hoy más académicos que hablantes no por eso deja de encontrar en la contradicción y la ambivalencia su suelo más firme. Su plasticidad –que no teme la impureza ni el contagio– también arraigó en nuestro suelo donde, al tiempo que en Europa perecía en la hoguera nazi, florecía absorbiendo el castellano en el seno de su estructura. Los judíos aprendieron a *enyugirn*, *enlasirn* o *cosechirn* en las colonias y a vivir como *cuénteniks* en las ciudades. El ídish rioplatense pudo incluir términos como *chate* ("chata", objeto desconocido en ídish) o *golondrine* –en vez de *shvalb*– como leemos en este ingenuo verso: "*Vi a iunge golondrine/ in der land fun Arguentine*" (Como joven golondrina/ en la tierra de Argentina). Por más cómico que suene, palabras como esas –u otras como *bombiye*, *coseche*, *conventiye*, *farmasie*– hallaron lugar en el ídish literario, al punto que muchos textos incluían glosarios de términos rioplatenses para lectores de otras latitudes.

Sin embargo, el ídish no encontró en la lengua argentina igual hospitalidad: para sus diccionarios más importantes ni siquiera su nombre existe. Y, si sus términos aparecen en nuestra literatura, lo hacen como palabra extranjera: en itálicas o entrecomillados (como en Arlt y César Tiempo). Su presencia en la lengua coloquial –incluyendo el lunfardo– es reducida, salvo por términos como *tujes*, *moishe* o *papusa* (derivado de *papierosy*, cigarrillo). En este sentido, aún aquí, el ídish sigue teniendo algo de irreductiblemente extraño.

Pero, si bien en términos de inserción lingüística el ídish no parece tener lugar –salvo como reliquia exótica o adorno folklórico–, su presencia no deja de percibirse, quizás más sutilmente ya que sus resonancias alcanzan a casi todos los aspectos de nuestra cultura: los orígenes del movimiento obrero en el país, la radio, el teatro, el cine, el tango, la filosofía, la música, la literatura.

La traducción fue, también aquí, una modalidad del ídish. Judíos del mundo pudieron leer –en ídish– a autores como

Quiroga, Lynch, Gálvez, Borges y hasta Hugo Wast, por obra de traductores como Pinie Katz o Shmuel Rollansky. Grandes obras del ídish –vertidas al castellano por Salomón Reznick o León Dujovne (cuyo *Spinoza* reedita este año la Biblioteca Nacional)– quedaron al alcance del lector, es decir, del *escritor* argentino.

Y esa escritura –traducida o no– gravita: quizás *El día de las grandes ganancias* de Gerchunoff no podría haberse escrito sin el aliento de Menajem Mendl, el inmortal personaje de Sholem Aleijem; tampoco *Los gauchos judíos* podrían haberse tramado sin los ecos de tantos mitos jasídicos y populares que vibran en el ídish.

Bernardo Verbitsky, criado en un hogar ruso-parlante, no dejaba de reconocer la importancia de la literatura ídish al considerar a sus clásicos –Méndele Mojer Sforim, Sholem Aleijem e Itzjok Leibush Péretz– como *precursores*. Es, precisamente, a través de estas resonancias que el ídish deviene legitimización de un pensamiento y un modo de sentir judíos en el marco de una cultura que ignoraba su presencia. Una ignorancia que alcanzaba a propios y extraños: "¡estoy cansado de hablar mitad en ídish y mitad en castellano!", dice un personaje de Germán Rozenmacher.

Pero el ídish –siempre un poco al margen, siempre un poco al borde– se desentiende de la frecuencia con que se lo da por muerto; sólo igualada, quizás, por la frecuencia con que reaparece. Si el ídish está vivo o muerto es una pregunta recurrente. Y, no pocas veces, en ídish. LBA

1898

APARECEN LAS PRIMERAS PUBLICACIONES EN ÍDISH: *VÍDER COL* (EL ECO), *DER IDISHER FONOGRAPH* (EL FONÓGRAFO JUDÍO) Y *DI FOLKS SHTIME* (LA VOZ DEL PUEBLO).

1900

LUCIEN ABEILLE PUBLICA SU LIBRO *IDIOMA NACIONAL DE LOS ARGENTINOS*, QUE GENERA ENCENDIDAS RESPUESTAS.

1910

EN RELACIÓN CON LA VISITA DE LA INFANTA ISABEL, SE CREA UNA ACADEMIA ARGENTINA DE LA LENGUA, DE POCA INCIDENCIA, RELACIONADA CON LA ESPAÑOLA.

1910

SE PUBLICA EL *DICCIONARIO ARGENTINO*, DE TOBÍAS GARZÓN, CON VOCABLOS ARGENTINOS NO INCLUIDOS EN EL DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.

1912-1913

SE INAUGURA LA CÁTEDRA DE LITERATURA ARGENTINA, A CARGO DE RICARDO ROJAS.

1917

CARLOS GARDEL GRABA "MI NOCHE TRISTE", CONSIDERADO EL PRIMER TANGO-CANCIÓN.

1923

SE CREA EL INSTITUTO DE FILOLOGÍA, EN LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.

1926

SE PUBLICA *LA MUERTE DEL PIBE OSCAR (CÉLEBRE ESCRUSHIANTE)*, DE LUIS CONTRERAS VILLAMAYOR, CONSIDERADA LA PRIMERA NOVELA LUNFARDA.

1927

VICENTE ROSSI EDITA EL PRIMERO DE SUS FOLLETOS LENGUARACES, PARA COMBATIR EL "VASALLAJE" LINGÜÍSTICO Y DEFENDER LA IDEA DE UNA LENGUA NACIONAL RIOPLATENSE.

POR / **LAURA KORNFELD**

LA RISA Y LA PALABRA

El análisis del humor de Niní Marshall y Diego Capusotto le permite a la autora establecer un contrapunto entre los modos en que los trastocamientos de la lengua provocan risa.

Aunque, en rigor, el humor pueda prescindir de las palabras (como demuestran Buster Keaton o el historietista uruguayo Troche), casi siempre se sirve de la lengua para expresarse. Lo hace con una intensidad comparable a la poesía, ya que juega permanentemente con el significado y la forma del mensaje: un chiste puede perder toda eficacia si cambiamos una palabra por un sinónimo disonante o si la entonación de la frase resulta fallida. Esa lógica poética del humor hace que el empleo de determinadas variedades de la lengua sea un componente esencial para provocar la risa.

Cada uno de los personajes de Niní Marshall implica el hallazgo de una voz peculiar: una voz con su propio discurso y, también, su propia gramática, su propio vocabulario y sus propias opciones entonativas (pronunciación, acentos, alargamientos, énfasis, omisiones: transcribir los diálogos de Niní les haría perder buena parte de su encanto). Esas voces obedecen a tipos sociales diferentes, pero todos íntimamente argentinos.

De un lado está Mónica Bedoya Hueyo de Picos Pardos Sunsuet Crostón: la exagerada profusión de apellidos delata a la señora "tilinga" interesada casi exclusivamente por preservar los tópicos de la alcurnia, las convenciones sociales y la distinción de clases. Con un acento impostadísimo (a veces hasta lo ininteligible), su habla se destaca por la producción de neologismos gramaticales (*podeme*) y léxicos (*escrachez, tarúpido, depre, rasca, colorachos, guarangos, mortal, bestial*), entre los que abundan préstamos del inglés y el francés (*bye, quel physique, silhouette, chic, charmante*).

Enfrente se ubica Catalina Pizzafrola Langanuzzo, la famosa Catita protagonista de diálogos radiales y películas desde finales de la década del 30. Calificada de "bruta", "animal", "ordinaria", en el habla de Catita se entreveran rasgos populares de la lengua que se censuran aún hoy. Entre esos rasgos están la simplificación de grupos consonánticos (*afeto, oserve, anédota*) y otras alteraciones de la pronunciación estándar (*endivia, redepente, estuata*), anomalías gramaticales (*nacistes, pieses, no me se importa, permitasemen, si sería…*), redundancias (*má mejor, loca de la mente*) y otras expresiones populares estigmatizadas (*cuantimás, abajate, arrejunte*, *¿lo que*?). Cada tanto, a Catita o a los suyos también se les escapan italianismos típicos de los hijos de inmigrantes, que se han ido atenuando al pasar las décadas (*vivo de mis tíos, mamma, no mi piace, buona sera*); en *Divorcio en Montevideo* (1939) revela que su padre "es extranjero, de la parte de las Uropas. Habla en argentino de lo más bien, casi casi como yo".

"Hablar bien" es una expresión ambigua: si, naturalmente, los extranjeros cometen equivocaciones al hablar una lengua, lo que provoca risa aquí es lo "mal" que habla Catita y sus infracciones a la norma culta, una de las obsesiones del discurso purista argentino. No es casual que el mandato "¡Hablá bien!" se reitere de manera literal en un episodio mucho más reciente de *Peter Capusotto y sus videos,* en el que Juan Estrasnoy, un funcionario del Ministerio de Educación, increpa con inusitada violencia a dos jóvenes por sus modos de expresarse.

En esos jóvenes (un "fierita" y un "cheto"), rastreamos fácilmente el linaje de los personajes de Niní, aunque haya transcurrido más de medio siglo. El "fierita" de los barrios periféricos es, ciertamente, heredero del habla popular y estigmatizada de Catita. Rescata del olvido voces del lunfardo de variados orígenes (*gato, bondi, yuta, fierro, birra, pirar*) y emplea nuevas expresiones en las que la lógica de la memoria popular insiste en viejos juegos con la forma (*logi, milanga*) o el significado (*manzana, lija, rescatarse, barrilete, mandar fruta, quedarse manija*). En la tradición de Mónica Bedoya Hueyo de Picos Pardos Sunsuet Crostón, en cambio, se inscribe el "cheto", que adorna con palabras prestadas del inglés (*cool, out, teen, man, cash, stand up, break, actino, too much*) su entonación impostada.

Si Niní revela con ironía blanca las tensiones sociales y de clase subyacentes al peronismo, Capusotto repone una dimensión mucho más ácida y política de las cuestiones de la lengua. Así, deja traslucir las contradicciones de un discurso purista como el de Estranoy, que –en nombre de la corrección– es capaz de recurrir a la violencia más desmesurada, pero también se permite ironizar sobre las representaciones sociales acerca de las lenguas y dialectos. *En Todo por dos pesos*, una academia es publicitada con el siguiente lema: "Aprenda cordobés y sea un ganador", porque tendrá "grandes posibilidades de triunfar en su vida". El absurdo aparece, aquí, al trastornar los mensajes naturalizados que exigen aprender los idiomas que garantizan el éxito social, como el inglés (véase, como contraparte igualmente humorística, "La importancia de saber idiomas", de Les Luthiers). El cordobés es un dialecto regional que carece de "prestigio" o de "utilidad", entendidos ambos como representaciones estereotipadas que reflejan, antes que nada, la distribución del poder de grupos sociales dentro de una comunidad.

Otros personajes de Niní y de Capusotto complementan el análisis que hemos esbozado en estas líneas. Mónica y Catita se suman a la gallega Cándida y la judía Pola para conformar una galería de diferentes miradas femeninas en una época de creciente autonomía de la mujer. Capusotto encarna en diversos personajes las tensiones irresueltas y los conflictos de identidades que impregnan la lengua y el discurso de sectores politizados (Bombita Rodríguez, Violencia Rivas), clases populares (Jesús de Laferrere, Los Marrones) y clases altas (Luis Solari, Micky Vainilla). Cada uno en su genial estilo, ambos humoristas muestran cómo unas decenas de palabras cotidianas pueden condensar complejísimas coyunturas sociales, económicas, culturales y políticas. En la lengua y sus variedades subyace, así, el "clima de época": un paisaje que no siempre es diáfano, pero que en buena medida determina si algo puede (o no) hacernos lanzar una carcajada. LBA

POR / **ANA GARCÍA ORSI Y SEBASTIÁN HERNAIZ**

INSCRIPCIONES EN LOS CARROS

La intensidad del lenguaje puede reflejarse en la lectura de un breve poema que habilita la pregunta por la voz popular, las formas de la oralidad, las huellas del pasado y también por las filigranas del poder que una frase puede evocar.

En su *Obra poética*, el escritor argentino César Fernández Moreno (1919-1985) incluye, entre otros poemas, el siguiente:

La sirvienta por horas*
estimada señora
la ropa está limpia
no la tendí porque yovía
y no sé si vengo mañana
me siento enferma

**Transcripción literal de un mensaje dejado por María.*

Fernández Moreno propone que leamos como texto poético una nota que la empleada doméstica (María, la "sirvienta por horas" del título) le deja a la "señora" de la casa. La información provista por la aclaración exhibe un procedimiento que apunta directamente a que los lectores nos hagamos una pregunta central para la literatura moderna. Si una nota doméstica, en principio pensada a los fines de transmitir una serie de informaciones prácticas (la ropa, la posible ausencia del día siguiente), se puede publicar como pieza dentro de un libro de poemas y así leer ese texto como poema, entonces: ¿qué es la poesía? Y a esa pregunta radical podríamos agregar también otras: ¿existe un lenguaje específicamente literario o poético?, ¿quién o qué es aquel que es llamado poeta?

Lo que este texto pone en cuestión es la forma en que el arte es producido y consumido en las sociedades capitalistas: poesía es lo que se lee como poesía; porque nos la venden como tal, porque nos han enseñado a reconocerla como tal, o porque hay una serie de instituciones culturales que nos predispone a leer algunas cosas como poesía pero otras no. Desde finales de la década del 50, Fernández Moreno aboca su obra a una redefinición de la práctica poética, centrado sobre todo en una fuerte apertura de lo que se entiende por "poesía". El más recordado de sus libros de los años sesenta, *Argentino hasta la muerte*, incorpora como fuerte renovación el lenguaje oral y el humor y desde entonces, tanto en textos teóricos como literarios, es la apertura de "lo poético" uno de los centros sobre los que se formula su obra: "ustedes qué harían si vieran descender un plato volador/ correrían a contárselo a todos/ cualquier cosa que ve el poeta le parece un plato volador/ todas lo son" ("Las palabras").

A lo largo de la historia, en distintos momentos y lugares, escritores y artistas tomaron diferentes posiciones sobre lo que consideraban que era o debía ser la poesía: privilegio de los recursos formales como la metáfora, creación de imágenes autónomas respecto de la realidad, búsqueda de musicalidad y ritmo, aprovechamiento de las alusiones, símbolos y sugerencias, entre muchas otras.

En ese sentido, la operación de "La sirvienta por horas" puede resultar renovadora, pero no es necesariamente nueva o inédita: no sólo se inscribe en la tradición de las vanguardias europeas de principios de siglo, sino que también tiene notables ejemplos criollos. En la década del 30, Jorge Luis Borges incluía ya en su libro de ensayos *Evaristo Carriego* un capítulo dedicado a la selección y comentario de las "inscripciones en los carros" (esas leyendas fileteadas al costado de los carros tirados por caballos y que se continúan aún hoy en las sentencias que portan muchos camiones y colectivos: "lo mejor que hizo la vieja/ es el pibe que maneja" o "pasto que pisa este Ford no hay Chivo que se lo coma"). Allí Borges no dudaba en considerar estas inscripciones "más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas" en las más reconocidas antologías literarias.

De los años sesenta a esta parte, la poesía argentina ha sostenido una visible línea que insiste en escapar a grandilocuencias retóricas, que busca desempolvarse de preconceptos sobre lo que puede ser poesía, que se permite incorporar cualquier elemento de lo contemporáneo como material poético –acaso con frenética vocación de incluir "lo nuevo"– y que no se limita a los materiales ni formas lingüísticas que cuentan ya con reasegurado prestigio literario. La pregunta por "el lenguaje de la poesía" se muestra tramposa leída en esa tradición mientras que se revela más productiva una pregunta inversa: ¿qué hace el lenguaje cuando se lo lee como poesía?

Leído como poema, "La sirvienta por horas" nos pone frente a la intensidad del lenguaje. Lo que antes era mera transmisión de información pasa a ser espesura de significaciones y modos de significar. No sólo se pone en cuestión el carácter mismo de la poesía y el lenguaje poético, sino que además los versos logran contar sintéticamente una historia –la de María– y organizar en unos económicos modos de nombrar ("la sirvienta", "la señora") las tramas del tejido social. Desde el título, en el modo de nombrar a María, Fernández Moreno prefiere el modo impudoroso y aristocrático de dar identidad a "la sirvienta" rechazando los modos eufemísticos ("la chica que ayuda en casa") con que el tabú progresista invisibiliza las relaciones de explotación. Las líneas que eran meros cambios de renglón en la nota pasan a ser versos que dejan sentir un ritmo, una música que se ordena en un complejo fluir de temporalidades (la ropa está donde está porque antes no se la colgó porque antes empezó a llover; mañana, tal vez, María no vaya a trabajar porque ahora se siente mal). La falta ortográfica pasa de ser un error a ser la historia del acceso a la alfabetización y sintetiza conflictos de clase. Las fórmulas de cortesía ("señora", "estimada") cuentan la historia de una relación de poder, pero también su hábil uso cuenta la historia de las tretas del débil en la materialidad de las resistencias cotidianas: "no sé si vengo mañana / me siento enferma".

La lengua en la poesía puede ofrecerse con una intensidad que se achata en otros espacios porque la poesía es la forma en que el trabajo sobre esa lengua "confunde las palabras las calienta para impedir que la vida se entumezca en ellas". LBA

1928

BORGES PUBLICA EL LIBRO *EL IDIOMA DE LOS ARGENTINOS*.

1930

EN "EL IDIOMA DE LOS ARGENTINOS" (AGUAFUERTE), ROBERTO ARLT CUESTIONA LA IDEA DE DEPURAR LA LENGUA.

1931

SE CREA POR DECRETO PRESIDENCIAL LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS.

1933

SE PROYECTA *TANGO*, CONSIDERADA LA PRIMERA PELÍCULA HABLADA ARGENTINA.

1941

AMÉRICO CASTRO CUESTIONA EL "DESQUICIO" Y LAS DESVIACIONES DEL HABLA PORTEÑA. BORGES, ENTRE OTROS, IRONIZA SOBRE LA CRÍTICA DEL FILÓLOGO.

1943

EL GOBIERNO MILITAR PONE EN VIGENCIA UNA SERIE DE MEDIDAS CONTRA "LOS VICIOS IDIOMÁTICOS" EN RADIO. LAS LETRAS DE LOS TANGOS SE MODIFICAN Y SE CUESTIONA A NINÍ MARSHALL POR CÓMO HABLAN SUS PERSONAJES.

1953

EL 2º PLAN QUINQUENAL PROPONE LA CREACIÓN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE LA LENGUA, Y DE UN DICCIONARIO NACIONAL CON "LAS VOCES PECULIARES DE NUESTRO PAÍS EN SUS DIFERENTES REGIONES" Y LAS USUALES EN LATINOAMÉRICA.

1962

SE FUNDA LA ACADEMIA PORTEÑA DEL LUNFARDO.

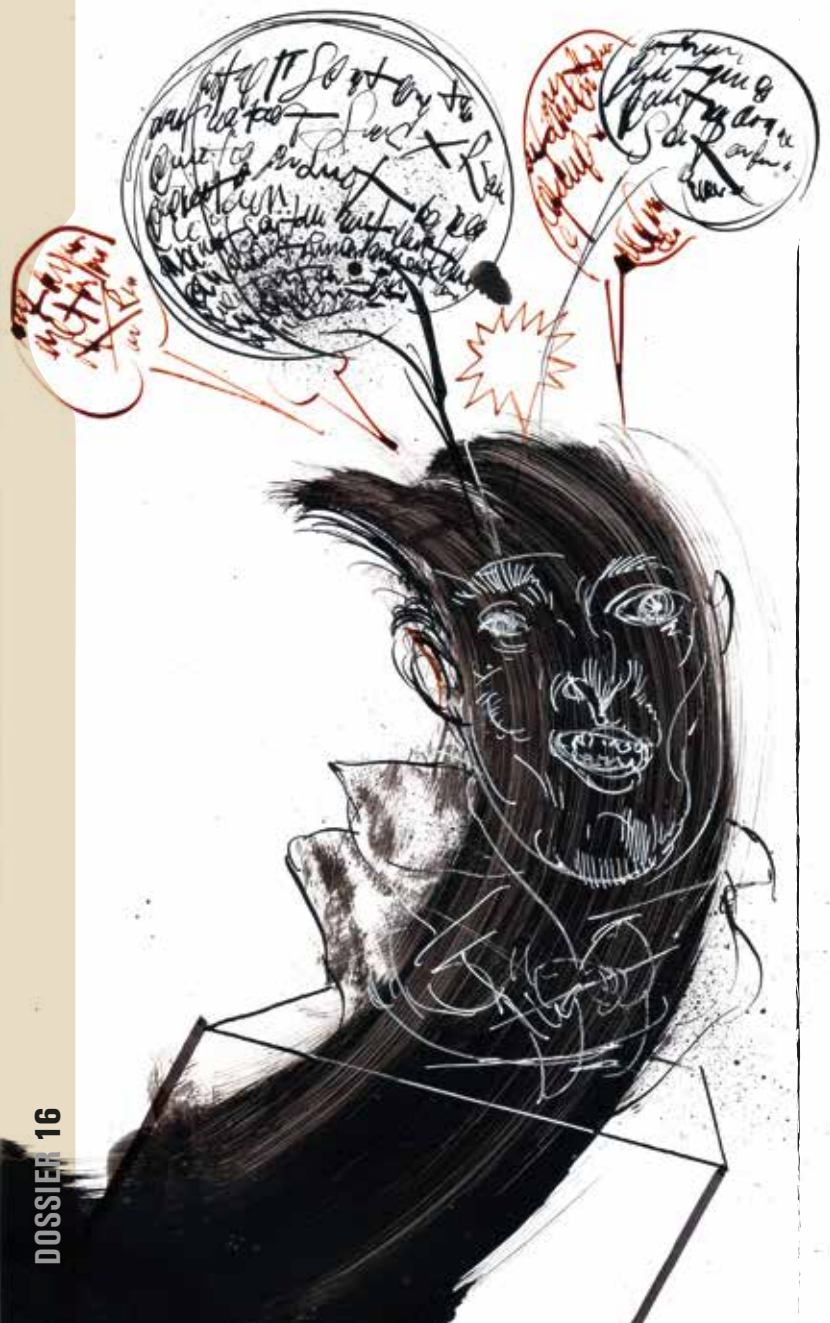
1964

EL CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN PUBLICA LA VERSIÓN DEFINITIVA DE *EL ESPAÑOL DE ARGENTINA*, DE BERTA VIDAL DE BATTINI, QUE REGISTRA LAS VARIEDADES REGIONALES.

POR / **CECILIA FLACHSLAND**

EL LENGUAJE DEL CIELO

El rock, en su versión argentina, asume una impronta particular desde que es pensado y escrito en castellano. Este artículo repasa algunos de los diálogos que el género forjó con otras tradiciones musicales, fomentando nuevos modos de pensar lo que da en llamarse la identidad nacional.



El rock nació como un grito generacional con pretensiones universales. A pesar de ser una música que llegaba de los países centrales, en la Argentina de fines de los sesenta adoptó el castellano para decir lo suyo y se fue imbricando, a su manera, con la identidad nacional. El año pasado, casi medio siglo después de aquel comienzo, se sancionó la Ley del Día Nacional del Músico en recuerdo del natalicio de Luis Alberto Spinetta. Este hecho generó una polémica tan incómoda como preciosa sobre la relación entre música, identidad, territorio, generación.

En 1969, en el Teatro Payró, los músicos de Almendra protagonizaron una suerte de "performance" sobre la necesidad de cantar rock en castellano. Spinetta y Emilio del Guercio se ubicaron en diferentes lugares de la sala, como si no se conocieran, y se pusieron de acuerdo en operar de "un modo disolvente", tiraron frases provocadoras, generaron discusión y tensionaron el ambiente en función de lo que consideraban una necesidad: hacer rock en castellano.

Pero ese castellano que buscaban no era cualquier castellano, sino uno inédito que se definía porque previamente había sido "sanateado" en inglés. Javier Martínez de Manal dedicó mucho tiempo a que su voz sonara como la de un blusero negro y su poética incluyera palabras cortadas y duras como las del inglés. "Nosotros nos ganamos el derecho de cantar blues porque al sur del Río Bravo todos somos como negros. No negros, sino como negros". Spinetta también se expresó en este sentido: "Para nosotros, que veníamos de la 'Zamba de mi esperanza', 'Sapo cancionero' o de canciones mucho más aburridas aún, ese gusto a inglés era algo que protegía nuestra estética".

Este idioma que fueron creando estaba guiado por una idea que Eric Hobsbawm plantea en su *Historia del Siglo XX*: en el período entre guerras, la cultura popular se transformó en norteamericana o en provinciana. Caetano Veloso recupera esta referencia en su libro *Verdad tropical* y afirma que los artistas brasileños bregaron por superar esta oposición. "Los pruritos nacionalistas nos parecían tristes anacronismos. Queríamos colaborar con el lenguaje mundial para fortalecernos como pueblo y afirmar nuestra originalidad. Reconocíamos la alegría para cualquiera que participase en una comunidad cultural urbana, individualista, universalizante e internacional".

En la música popular argentina, también hubo otros intentos para superar la tensión que señala Hobsbawm. Seis años antes de la "performance disolvente", en Mendoza se presentaba el Manifiesto del Nuevo Cancionero, uno de los documentos centrales de la cultura popular. Estaba firmado, entre otros, por Armando Tejada Gómez, Oscar Matus y Mercedes Sosa, y planteaba la necesidad de relanzar un cancionero nacional y latinoamericano que incorporara una reflexión sobre la identidad nacional, la relación entre Buenos Aires y las provincias, los peligros del mercado y la libertad creativa. El texto sentenciaba que no existía oposición entre el tango y el folklore, entre la música ciudadana y regional: el dilema era o desarrollar la propia expresión popular y nacional en la diversidad de sus formas y géneros o el "estancamiento infecundo ante la invasión de las formas decadentes y descompuestas de los híbridos foráneos. Hay un país para todo el cancionero. Sólo falta integrar un cancionero para todo el país".

Frente a aquel mundo bipolar, donde la hegemonía de Estados Unidos crecía también a partir de expandir sus industrias culturales, la música popular argentina tomaba diferentes posiciones: el Nuevo Cancionero reinventaba la tradición desde las voces de los oprimidos; el rock asomaba su cabeza aspirando a convertir los "híbridos foráneos" en canciones como "La balsa", "Muchacha" o "Avellaneda Blues". Desde una pertenencia generacional, no ya territorial, se bancaba el quiebre de la tradición y no tenía pruritos en decir que el inglés le funcionaba "como una protección estética". Si el folklore decía "somos negros", el rock agregaba "somos como negros".

Casi cincuenta años después, el rock ya es en sí mismo una tradición, al punto que Peter Capusotto puede causar risa con sus parodias porque existe un piso común sobre el cual hacer humor. Sin embargo, cuando se discutió el proyecto del Día del Músico, una intervención de Juan Falú recordó que aquellas tensiones históricas nunca se acallan. Aunque el Congreso votó el proyecto por amplia mayoría, el debate se agitó en las redes. No tanto por la irrupción del rock en las efemérides –hay que decir que el folklore, una música que en muchos momentos de su historia tuvo un fuerte apoyo estatal, tiene más de una– sino por algunos interrogantes de enorme potencia: ¿puede un nombre representar a un colectivo nacional?; y si ese nombre es el de un rockero, ¿puede hacerse cargo de otras tradiciones y otros territorios? Es decir: ¿qué nombres y qué símbolos tienen más legitimidad para representar lo nacional?

El músico Juan Falú, con algo de provocación, fue tal vez quien más en serio se tomó el proyecto porque su reflexión, además de plantear preguntas fundamentales, se atrevió a decir sin medias tintas que las melodías del tango y el folklore, no las del rock, son las que con el tiempo quedarán en la memoria nacional por ser portadoras de tradiciones de largo cuño histórico. No soy un nacionalista cerrado, advierte Falú, pero tampoco "un progre sin tierra".

Recuperar algunas escenas fundantes del rock argentino y hacerlas dialogar, por ejemplo, con el Nuevo Cancionero permite entrever las tensiones que anidan en la construcción de toda identidad, una condición que, lejos de ser una obligación, siempre es un conflicto. La obra de Spinetta –melancólica, rabiosa y, por momentos, casi religiosa– también recrea los legados del folklore y el tango pero lo hace desde un registro donde lo nacional siempre implica un leve tono irónico. Tal vez el desacuerdo y la ironía no sean malas consejeras para que la música popular revitalice algunas de sus discusiones fundamentales. LBA

POR / **MARÍA PIA LÓPEZ**

COLONIA, TRADUCCIÓN Y DESPUÉS

La conquista del continente americano y las luchas independentistas tuvieron consecuencias de toda índole. Las que se dieron en el plano de las lenguas están entre las más persistentes.

En su segundo viaje hacia las Américas, Cristóbal Colón subió a las carabelas a algunos sabios en lenguas para que traduzcan. Sólo que los indios hablaban taíno y los presuntos traductores arameo, hebreo o griego. En su diario, el navegante constata: se impuso el lenguaje de las señas. Algunas parecían indicar una suerte de expulsión. Se sabe que no hubo tal, sino una larga y cruenta conquista del territorio, que implicó desplazamiento de poblaciones, trabajo forzado y asesinatos. México y Perú fueron el corazón de esa conquista, los lugares en los que surgieron los grandes fastos del poder colonial. También dieron los más memorables nombres de traductores entre un mundo y otro: la Malinche y el Inca Garcilaso. Mientras tanto, las lenguas indígenas corrían la suerte de sus hablantes. Algunas, como el taíno, dejaron piezas sueltas en el español. Cuando decimos canoa o tiburón o hamaca, mentamos la vieja lengua de los vencidos, de los habitantes de una isla caribeña que mutó, para ellos, en infierno bélico.

El poder colonial trató de distintos modos los idiomas americanos. Fue del intento de constituir diccionarios (en general en manos de los jesuitas, que quisieron establecer lenguas generales a partir de las indígenas) a la prohibición de su uso. Durante la conquista se extinguieron muchas lenguas, otras persistieron, con sus variantes dialectales y sus modificaciones. Se colonizaron tierras, cuerpos y lenguas. A la vez, hubo contaminaciones y mutuas apropiaciones posibles. Por ejemplo, en los Andes peruanos, los hacendados criollos hablaban quechua, idioma que estaba generalizado en la Buenos Aires de 1700. El castellano no sale indemne de la experiencia colonial, más bien se va poblando de tonalidades y palabras indígenas.

Las luchas independentistas del siglo XIX se movieron entre el miedo a la guerra étnica y la necesidad de incluir las poblaciones indígenas en el movimiento emancipatorio. Miedo, digo, porque la revolución antiesclavista de Haití y la rebelión de Tupac Amaru hacían temblar a los sectores de las elites criollas que aspiraban más a sustituir a la elite colonial que a trastocar el orden social. Al lado, y contradictoriamente, necesidad o decisión política de incluir a los subalternos para la empresa de la ruptura. José Artigas recurrió a los charrúas, Castelli marchó hacia el Alto Perú. Artigas, en 1815, daba instrucciones para la organización de los vínculos con los pueblos indios aliados: "en sus pueblos se gobiernen por sí, para que cuiden sus intereses como nosotros de los nuestros". El fondo de esas afirmaciones es la discusión con la elite de la provincia de Corrientes acostumbrada a tratar de modo casi servil a los pobladores originarios.

En una escena provista de fuertes símbolos, el 25 de mayo de 1811, Juan José Castelli reunió al ejército patriota y a miles de indios vestidos con trajes típicos en Tiahuanaco y se dirigió a la multitud para honrar, en nombre de la revolución, a los antiguos Incas. El historiador Fabio Wasserman narra que el texto fue publicado en castellano, quechua y aymara y que algunos atribuyen la traducción a un joven poeta quechua: Juan Wallparrimachi Mayta. Declaraban la igualdad y la libertad para todos los americanos y se indicaban medidas prácticas para lograr el nuevo estado de cosas para los pueblos indios. Poco después, Castelli era derrotado en la batalla de Huapi y sus énfasis jacobinos acusados de ser la causa.

La independencia declarada en 1816 intentaría, de nuevo, pronunciarse en otras lenguas: quechua y aymara. Eso dice mucho sobre el territorio que existía a la vista de los independentistas: el norte andino –que iba hacia los actuales Bolivia y Perú– pero no el Chaco ni la Patagonia. Nada se intentaba con relación a idiomas como el mocoví o el qom y menos el mapuzundung. Recién en 1870, la ofensiva bélica y la ocupación territorial harían audibles esas otras lenguas o visibles esas zonas. Y subrayemos: mientras el artiguismo hablaba el guaraní, la revolución de la banda occidental dirigía la mirada hacia el Alto Perú y sus lenguas. Al mismo tiempo, algunos de sus hombres se empeñaban en otro tipo de traducciones: por ejemplo, en la de las ideas de Jean Jacques Rousseau al Río de la Plata, como hizo Mariano Moreno al encargar, prontamente, en el escaso y tormentoso 1810, la versión en castellano –aunque expurgada– de *El contrato social*.

Esos hechos configuran una historia política de la lengua, o de los modos en que la lengua que hablamos es afectada por los acontecimientos más generales de la historia. Por el revés: los ríos subterráneos que la reconfiguran, la desbordan, la hacen. Lo que más allá o más acá de una historia política hace que podamos hablar de yerba, ojotas, lauchas, polleras, pilchas o guarangos. Contra lo que opinan los puristas de todas las épocas, los que andan con el diccionario como fusta ordenadora y la gramática como rincón de penitencias, la lengua bulle en apropiaciones, préstamos, neologismos, juegos. José María Arguedas, escritor y antropólogo peruano, se preguntaba en qué lengua escribir si su idioma de infancia era el quechua y el castellano de escritura era parte del yugo colonial. Inventó una lengua literaria para hacerlo. Pero lo más importante es que dejó plantadas preguntas y visible el problema, para recordarnos que en el plurilingüe territorio americano debemos estar atentos a las astucias del débil. Esto es, al modo en que se matiza y se altera, se desvía y se parodia, la herencia colonial. LBA

1967

SE GRABA EL TEMA "LA BALSA", CONSIDERADO EL PRIMER HIT DEL ROCK NACIONAL.

1982

POR LA GUERRA DE MALVINAS, LOS INTERVENTORES DE LAS RADIOS ORDENAN NO PASAR MÚSICA CANTADA EN INGLÉS. SE ABREN NUEVOS CIRCUITOS PARA LA MÚSICA NACIONAL.

1994

SE REFORMA LA CONSTITUCIÓN NACIONAL. NO SE FIJA UNA LENGUA OFICIAL. EL CONGRESO DEBE GARANTIZAR A LOS PUEBLOS INDÍGENAS ARGENTINOS "EL RESPETO A SU IDENTIDAD Y EL DERECHO A UNA EDUCACIÓN BILINGÜE E INTERCULTURAL".

1994

JORGE ASÍS, SECRETARIO DE CULTURA DE LA NACIÓN, PROPONE REGULAR EL USO DE PALABRAS EXTRANJERAS PARA PRESERVAR EL IDIOMA ESPAÑOL. SE GENERA UNA GRAN RESISTENCIA A LA PROPUESTA.

2008

SE PUBLICA EL *DICCIONARIO INTEGRAL DEL ESPAÑOL DE LA ARGENTINA*, PRODUCIDO POR LEXICÓGRAFOS ARGENTINOS, QUE DESCRIBE LA VARIEDAD DEL ESPAÑOL UTILIZADA EN EL PAÍS.

2009

LA LEY DE SERVICIOS DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL INCORPORA, PARA CIERTOS PROGRAMAS, LA TRADUCCIÓN DE INFORMES EN IDIOMA EXTRANJERO Y EL AUDIO ORIGINAL PARA PERSONAS CON DISCAPACIDAD VISUAL.

2011

SE INAUGURA EL MUSEO DEL LIBRO Y DE LA LENGUA, DEPENDIENTE DE LA BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO.

2013

SE DA A CONOCER EL MANIFIESTO "POR UNA SOBERANÍA IDIOMÁTICA", SUSCRIPTO POR UN AMPLIO ARCO DE ARTISTAS, INTELECTUALES Y LINGÜISTAS.

POR / **SERGIO RAIMONDI**

PARA UN DICCIONARIO CRÍTICO DE LA LENGUA

Los siguientes poemas pertenecen a un libro, aún inédito, cuyo título es idéntico al que encabeza esta selección. El mundo del trabajo y la política confluyen en una voz poética que se materializa con estas entradas.

ZAFRA

El concepto a plantear en la plenaria de Camagüey
era la relación dialéctica entre conciencia y trabajo.
Por eso antes del discurso se subió a la cortadora

y en unos días cortó cuarenta y cinco mil arrobas.
Ya era una declaración, al menos la base empírica
donde sostener unas cuarenta y cinco mil palabras.

El ministro veía en los macheteros a la vanguardia
de los pueblos oprimidos de Asia, África y América.
El machetero veía un cogollo, otro y después otro.

¿Cómo explicar que eso no era un cañaveral más
sino las reservas en potencia de las que dependía
la guerra contra la fuerza más grande de la historia?

Arriba sobre la máquina para revisar cómo funciona.
Mal. Lógico, si es nueva. Hay que saber por qué.
¡Son demasiadas cuchillas! Listo. Ahora otro tema.

La diferencia entre cortar para la empresa y cortar
para la revolución es que la revolución exige doble:
quiere un músculo con capacidad de abstracción.

Eso no es un surco, es la central, es purificación
y eficiencia en las calderas, divisas y tractor ruso,
diversificación e inminencia del mundo socialista.

Pero en la cooperativa las cuentas no daban bien.
Y aunque algunos se iban pensando cómo inventar
un reemplazo autóctono para los cardanes rotos

que por cuánto tiempo ya no se podrían comprar,
otros no entendían bien por qué trabajar tanto
para que llegue el día en que no se trabaje más.

ENCENDIDO, BUJÍA DE

Es a las cúpulas militares de ascendencia nacionalista
afanosas en exigir la producción local de armamentos
y pertrechos varios como aeroplanos de modelo alemán
a quienes habría que agradecer haber sentado las bases
para una lectura de la obra de Gramsci en la Argentina.

De hecho, fue en torno a las chimeneas fabriles elevadas
por sobre las torres de los campanarios más seculares
de Pólvora y Explosivos, Armas Portátiles o Municiones
donde fueron forjados con disciplina castrense y metal
no sólo motores de aviones, tractores, camiones y jeeps

sino el saber técnico, industrial y mecánico, de la región:
cientos, miles de obreros salidos de barrios suburbanos
en marcha hacia los portones de la FIAT o la IKA-Renault
apenas unos años después cuando el ulular de la sirena
para modelar cientos de matrices mediante el vaciado,

estampar, curvar y perforar secciones de la carrocería
sostenidas en lo alto por aparejos mientras los soldadores
tomaban sopletes y juntaban juntas en breve invisibles
al pasar por el rojo pulverizado en los túneles de pintura,
o para mandrilar, rectificar, taladrar, enroscar y fresar

las partes del motor en movimiento incesante en la línea,
colocar pistones, cigüeñales, bielas, bomba de agua,
accionar la palanca de la grúa para acoplar entre gritos
todo con el chasis, atornillar y agregar volante y bocina
antes de trasladarlo a la playa y despacharlo a Capital.

Ese día en los talleres repartido en tres turnos continuos
en todo caso el ruido de la amoladora incapaz de cubrir
los comentarios acerca de las medidas de la asamblea
dotó de urgencia los escritos sobre los consejos de fábrica
o aquellos sobre la racionalidad fordista más avanzada

y supuso afrontar, o más o menos, el problema ejemplar
de verificar no solo semejanzas sino también diferencias:
acá los matriceros hacían del molde en serie una artesanía
única, la tecnología traída de la sede central sin impuestos
estaba no menos desactualizada que la educación clásica

del claustro académico y el orificio para el nivel de aceite
realizado en los países del norte con taladro automático
acá lo hacía con una mano habituada a los dedos en V
quien había aprendido mecánica tras doblar la espalda
a medianoche ante una cosechadora obsoleta, y eficaz.

TOMOENCEFALOGRAFÍA

Porque el análisis más eficaz en el laboratorio en sí mismo
es ineficaz. Bajo el microscopio más avanzado no hay avance
en el estudio de la estructura microbial de no existir a la par
una planificación estructural para la construcción de cloacas.

El sanitarista lo sabe bien: la histología del sistema nervioso
debe incluir entre las tipologías de tejidos y patologías
las estadísticas cabales de cómo el producto bruto interno
se distribuye en sus asimetrías hasta generar una encefalitis.

Ergo, el neurocirujano más experto en su especialidad
reconoce que su tarea se continúa en el Ministerio de Salud
estudiando la relación entre habitantes y camas disponibles
o las variantes más adecuadas de la arquitectura hospitalaria.

La visión de miles de enajenados dormidos en los pasillos,
en los sótanos y las escaleras del Hospicio de la Mercedes
se presentó como la imagen de un diagnóstico general:
la indiferencia es más grave que cualquier psicosis involutiva.

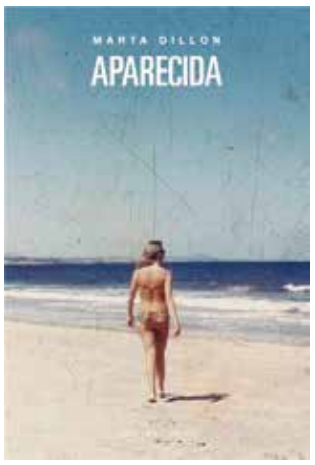
En su casa quedó el busto típico del médico comunal.
No había sido configurado por la mano sofisticada de Rodin.
Hecho en cemento por uno de cuatro ambulatorios
con pretensiones de artista, era un engendro alucinante.

LIBROS

CUERPO PRESENTE

Aparecida

de Marta Dillon, Buenos Aires, Sudamericana, 2015



¿Qué es una *aparecida*? ¿Quién es la aparecida? Estas preguntas aparecen apenas leemos esa palabra en las letras blancas de la tapa del libro y vemos la foto, percudida por el tiempo, de una mujer en bikini, de espaldas, caminando hacia el mar en una playa solitaria. A las pocas páginas, sabemos que la aparecida es la madre de la narradora del libro que, en clave autobiográfica, se identifica con la autora, Marta Dillon; o, mejor dicho, sabemos que se trata de los restos de su cuerpo asesinado y ocultado por el terrorismo de Estado. El relato comienza con la noticia de este hallazgo, un llamado del Equipo de Antropología Forense irrumpe en medio de un viaje de Marta con su mujer y el hijo de ambas por el norte de España: identificaron los restos de su madre. Desde el comienzo, el texto se desliza en una zona en la que el pasado y el presente se cruzan, se diferencian, se comprimen, conviven y se entremezclan para poder decir la aparición y la desaparición.

¿Qué es lo que aparece? A lo largo del libro, esta pregunta se formula una y otra vez, y los restos van iluminándose y resignificándose. "¿Podría recuperar esa campera de colores que yo estaba segura de que mi mamá llevaba puesta la última noche?" Los restos también se convierten en "la promesa de una vida paralela a la cotidiana" y, a la vez, se transforman en un ancla que impide el movimiento ("no me dejaban mover"). Pero, por sobre todo, los restos son la certeza de la muerte y la posibilidad de estar de nuevo con el cuerpo o lo que se logró recuperar del cuerpo tan amado. El cráneo es ese mismo cráneo que de nena observaba hacerse la toca pacientemente en el baño mientras con complicidad de mujeres charlaban de las cosas de la escuela y también de la revolución.

El recuerdo de los dedos de su madre hundiéndose en los pañales de sus hermanos para ver si era hora de cambiarlos o esos mismos dedos mojados en saliva para limpiar la suciedad en la cara. "Tal vez ahora podría reencontrarme con alguna de sus falanges."

La aparición de los huesos es la certeza de la muerte que termina con esa "filtración de fantasía que chispea menos de un segundo pero sostiene la situación del desaparecido": ¿y si está viva y vuelve? Esas dudas que corroen como serpientes venenosas: ¿si está en otro país, en otra vida, con otra hija?

La aparición de los huesos es la realidad de una tumba con nombre y apellido, y el derecho al duelo y la amorosa ceremonia del adiós por tantos años robada.

La novela también narra, a partir de la aparición de los restos, la reconstrucción de la muerte y de los últimos momentos de la madre. Un enfrentamiento fraguado que, en realidad, fue un fusilamiento. La necesidad de visitar el lugar en el que sucedió, buscar las huellas de las balas, hablar con los vecinos a ver qué recuerdan. Reconstruir ese tiempo de vida que fue arrebatado y esa muerte. Conocer la identidad de cada una de las personas que fueron asesinadas en ese momento, aquellos con los que el ser amado compartió la muerte. ¿Y qué une a los familiares de aquellos que murieron juntos? Cuando Marta quiere contactarse con los familiares de las otras víctimas de los fusilamientos del 2 de febrero, se comunica con Clarita Bianchi, la hija de uno de los fusilados y Clarita le dice: "¿Qué somos, hermanas de la vida o hermanas de la muerte?".

La familia, sus lazos y todas las formas en que ésta se da y existe es otra de las líneas que pueden seguirse a través del texto. Las compañeras de HIJOS son hermanas de Marta, hermanas que la devolvieron a la vitalidad cuando llegó a ellas, en la década de los noventa, al mismo tiempo que atravesaba un diagnóstico complicado de VIH. La familia es también un logro político, y por eso es necesario casarse el mismo año que sale la ley del matrimonio igualitario, evento que ya estaba planificado antes de la aparición y sucede unos meses después, iluminado de manera particular y no sencilla por "Mamá" que "llegó para la boda". La familia, una de las familias, es además o sobre todo un lenguaje del cuerpo, una memoria de caricias y de cuerpos enredados. "El aliento de las mañanas, el sudor de las noches, sus babas en los bocados que no engullen, la sangre en las rodillas, las migas entre las sábanas, las lagañas, los mocos, la sal de sus ojos, las

Marta Dillon / Foto: Sebastián Freire

cosquillas y las luchas. El lenguaje del amor no se habla, se inscribe." Como uno de los hermanos, que era muy pequeño en el momento del secuestro y asegura no tener recuerdos de su madre, pero la voz que cuenta la historia afirma que el cuerpo del hijo sabe, recuerda la forma en que encajaba con ese otro cuerpo al ser alzado y el olor de las cabezas juntas, de los abrazos.

Así como el lenguaje del cuerpo es aquel en el que se inscribe el amor, la prosa, en *Aparecida*, por momentos se desliza hacia la poesía para poder dar cuenta de aquello que se necesita decir. No todo puede decirse de la misma manera y la intensidad, que no abandona nunca el texto, requiere, además, una superposición de materiales diversos que van desde la copia de un fragmento del Libro diario de la Policía Federal de la Provincia de Buenos Aires hasta un rap de temática zombi inventado por Furio, el hijo pequeño de Marta.

Cada una de las doscientas tres páginas del libro contribuye a dar nacimiento a una palabra nueva: aparecida. Al terminar la lectura, esta palabra cobra un significado que requirió cada uno de los fragmentos del libro para formarse. Inseparable de la terrible realidad histórica, no hay aparecida que no sea también desaparecida, y a la vez íntima e irrepetible, "porque estarán vivos en el corazón del pueblo sólo a costa de la escarcha en el pecho de los suyos, los próximos, los que saben decir su nombre. Este padre, este hijo, esta madre; es más que una bandera, es también mía y falta, que se sepa". LBA

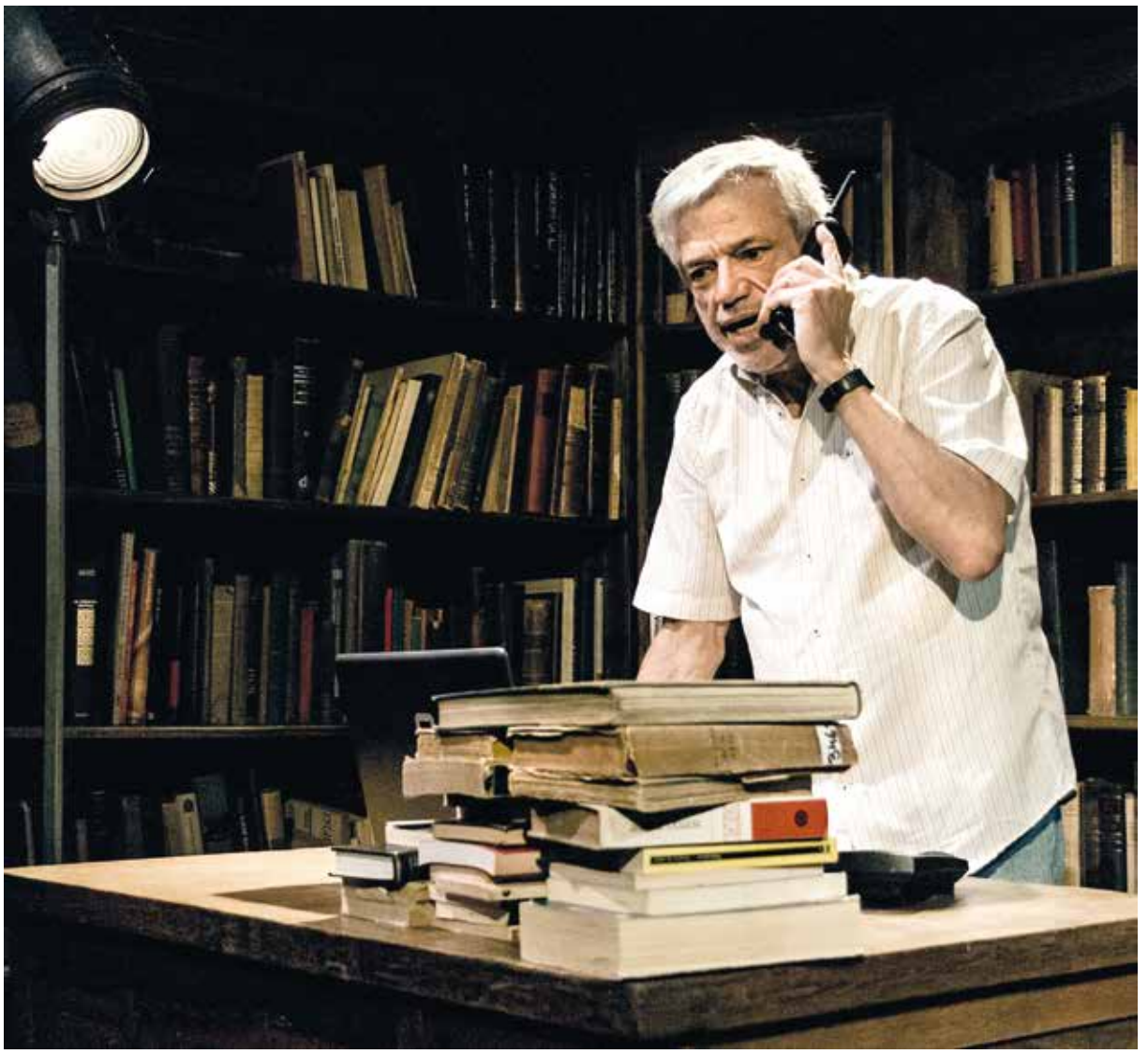
MARÍA SILVA

TEATRO

ENSAYO SOBRE LA VEJEZ

Capitán,

de Agustín Mendilaharzu y Walter Jakob



José María Marcos, en una escena de la obra | Foto: Giampaolo Samá

El periodismo político, económico y deportivo suele aferrarse a los lugares comunes. En los comentarios abundan, entre otras, las metáforas marítimas y náuticas: tal dirigente "desembarca" en equis provincia; los proyectos "naufragan"; los funcionarios pierden "el rumbo"; la economía "se va a pique"; la gente protagoniza "olas" de protestas; la tribuna es una "marea humana"; "El Ciclón" "hunde" a "La Fragata"... Símbolos de pereza creativa, las frases hechas no son patrimonio de cronistas novatos. Experimentados redactores sucumben al vicio. Pero también en la vida cotidiana esas expresiones trilladas se apoderan de los discursos, circulan y así se aseguran su supervivencia.

Los autores y directores Agustín Mendilaharzu y Walter Jakob –consagrados en *Los talentos* y *La edad de oro*– logran reelaborar esas representaciones para (de)construir la personalidad de Nicolás Molinari, un veterano director teatral que después de diez años de volcarse a la enseñanza quiere retornar al escenario con una obra de su autoría, en el doble rol de realizador y protagonista. Molinari –sobresale la actuación de José María Marcos– se convierte en un "capitán" que a sus 73 años confronta con el mundo, con sus sueños, con sus fantasmas. Pelea con su hijo, con sus actrices, con su asistente, con su discípulo, con la prensa, con la tecnología. Sus propias incapacidades lo hacen perder, descontrolarse. Pero más allá de su egocentrismo, su omnipotencia y su vacío creativo, sufre la acumulación de años, el transitar por la vejez de manera fastidiosa y resignada al mismo tiempo.

En la etapa final de su vida, crece la intolerancia y ese deambular lo conduce al patetismo. Esa vejez vivida desde la impaciencia se observa en el desprecio que manifiesta hacia las vanguardias artísticas, de las que participa una de sus actrices, y el desconocimiento –real o ficticio– sobre el director de esa obra, que incursiona en el "teatro documental". Lo joven como sinónimo de amenaza.

La debacle física, la salud que se resquebraja, las alteraciones psíquicas conforman un signo más de la decadencia que Molinari no quiere, no puede o no sabe aceptar.

El elenco demuestra una solidez actoral que refuerza la interpretación de Marcos. Marina (Laura Lértora) es la sufrida asistente polifuncional de Molinari; Antonia (Fernanda Alarcón), la actriz inexperta, obsesionada por el dinero; Daniela (Magui Grondona), amante de la actuación y abierta a las nuevas tendencias; y Gaspar (Hernán Grinstein), el dependiente hijo de Nicolás, actor frustrado, profesor de ajedrez y jugador de backgammon.

La obra reflexiona sobre la relación que un adulto que acumula siete décadas de vida establece con los medios de comunicación y las diferentes actitudes que adopta, más allá de un purismo declamado a cada momento: Molinari acepta una entrevista radial para promocionar su obra y estalla en insultos contra uno de los conductores ante una pregunta que no le gusta; su nueva pieza hace foco en el conflicto generado en el radioteatro ante la irrupción de la TV a mediados de la década de 1950; los críticos teatrales convocados para el estreno son tratados con pleitesía, pero también pueden ser vilipendiados, según le convenga.

Las nuevas tecnologías pertenecen a ese universo que lo acosa: enviar o recibir un correo electrónico y dejar un mensaje telefónico se transforman en un choque de códigos insalvable.
Sin ser el tema central, la obra plantea en forma descarnada la relación entre un padre consagrado en su oficio y un hijo con rumbo errático, adolescente tardío, un pícaro moderno, que aún lo necesita como sostén –sobre todo económico–, sin que el afecto fluya entre ambos.

Capitán se desarrolla en el estudio del director, instalado en su propia casa –Ariel Vaccaro tiene a cargo la escenografía–. Allí predominan bibliotecas repletas de antiguas ediciones especializadas en dramaturgia. Molinari está obsesionado con desprenderse de esos volúmenes, no importa de qué manera ni su destino. Son obras que en otros tiempos fueron leídas y estudiadas con minuciosidad. Ya no le interesan y quedarán expuestas a una rapiña tolerada, ejecutada por los jóvenes que llegan hasta su casa. Pero más que retransmisores de enseñanzas, los libros son considerados mercancías, objetos ideales para sacar un rédito económico. Molinari no contempla posibles relecturas, como si sus saberes estuvieran acabados, cerrados; como si ya no le hiciera falta volver a nutrirse. En este desdén, coinciden las distintas generaciones.

Y en una de las bibliotecas, testigos de la escena y custodios de los libros que aún permanecen en los estantes, dos adornos solitarios resisten a las metáforas marítimas: un ancla y un muñeco de Popeye.

Esa figura de historieta está desde el comienzo. Es una exposición tan ineludible que puede transformarse en invisible. Funciona como una advertencia.

La popular caricatura conserva sus características desde hace décadas. Su imagen no cambia. La vejez no la altera. LBA

Capitán puede verse en el Teatro Timbre4, Boedo 640, CABA, los viernes a las 23.30 y los sábados a las 20.30. Conviene reservar localidades con anticipación al teléfono: 4932.4395 (N. de la R.).

GERMÁN FERRARI

CINE

MICROSCOPÍA DE TEHERÁN

Taxi (2015), de Jafar Panahi

"Nada me puede impedir hacer películas", declara Jafar Panahi, refiriéndose a *Taxi*, tercer film de su obra rodado de manera clandestina, burlando la literalidad de la ley. Desde 2010, cuando la Corte Revolucionaria Islámica lo condenó a seis años de prisión domiciliaria y veinte de prohibición para hacer películas, dar entrevistas o salir del país, por "actuar contra la seguridad nacional y hacer propaganda contra la República Islámica" (eufemismo para decir que se manifestó públicamente como opositor al gobierno), el iraní se las ha ingeniado para filmar sin filmar. *This is not a film*, la primera de las tres películas que hizo hasta la fecha cumpliendo sentencia, ironiza, desde el título, sobre la condición de un film hecho por alguien que está impedido de hacer películas. Confinado en su casa, Panahi llama a un amigo para que lo filme mientras reflexiona, con lucidez, sobre el cine y sobre su propia obra. En una escena memorable, relata el guión de una película que le gustaría filmar; se entusiasma describiendo las escenas con lujo de detalle, confiándoselas a la imaginación del espectador, hasta que en un momento se detiene y dice, desalentado: "El film, primero, hay que hacerlo, para poder explicarlo luego".

Después de la oscura *Pardé*, de una densidad simbólica y emocional abrumadora, rodada en secreto en una casa sobre el Mar Caspio, *Taxi*, con renovada frescura y cierta ligereza de ánimo (que no le impiden ocuparse de cuestiones de peso), enseña la vitalidad de la que es capaz aquel que obtuvo, sorteando las restricciones impuestas por formas mezquinas de coerción, un modo de emanciparse. Forzando, una vez más, los límites entre la ficción y un tipo de documentación que oscila entre la distancia de la crónica y la intimidad de la confesión, Panahi hace de taxista o, mejor dicho, hace de sí mismo haciendo de un taxista que recorre las calles de Teherán a medida que levanta pasajeros, representados por actores no profesionales, amigos y familiares.

La película entera está filmada desde adentro del taxi, con cámaras que Panahi se encarga de no manipular: una cámara "de seguridad" colocada sobre el tablero del auto, un celular con el que filma uno de los pasajeros y una cámara de fotos que utiliza la sobrina siguiendo una consigna escolar. Al comienzo, Teherán irrumpe a través del parabrisas, ofreciendo una imagen viva de su cotidianidad. El primer pasajero que sube nota la cámara y la gira hacia el interior del auto preguntando qué es. Desde entonces, se pone en marcha una ensayada coreografía en la que se combinan los movimientos de relojería de los pasajeros que suben y bajan del auto (y cambian de lugares) con un montaje prácticamente invisible que sutura con naturalidad los cambios de plano, al hilo de conversaciones que, según la lógica de alternancia propia del vehículo en el que tienen lugar, pasan, sin solución de continuidad, de lo anecdótico a grandes tópicos (la política, la muerte, la ley), que son tratados sin opulencia, como algo cercano, del orden de lo cotidiano, con sencillez.

Un "estafador *freelance*" y una maestra que comparten un viaje tienen una discusión de índole moral acerca de la pena que debería tener alguien que roba (él pide que lo cuelguen, según la ley de la sharia; ella sugiere que se lo trate con piedad). Un vendedor de películas piratas reconoce a Panahi, a quien le vendió en otra ocasión películas de Ceylan y Woody Allen. Un hombre que acaba de sufrir un accidente de tránsito le pide al vendedor de películas que grabe sus últimas palabras a modo de testamento mientras su mujer lo lleva al hospital. Dos mujeres mayores llevan dos peces en una pecera para soltarlos en cierto arroyo bajo la creencia de que morirán si no lo hacen antes del atardecer. La sobrina de Panahi lee en su cuaderno de escuela las restricciones que debe cumplir una película que se filme en Irán para que pueda ser exhibida, mientras filma con entusiasmo todo lo que ve. Una abogada, amiga de Panahi, conversa con él acerca del caso de una mujer detenida por intentar asistir a un partido de voley para hombres.

El *taxi*, no-locación elegida para la totalidad del film, es un espacio ambiguo en el que los límites entre el interior y el exterior están fijados de manera lábil por un material como el vidrio, que no obstruye la circulación visual. Es un espacio cerrado, pero potencialmente abierto para el tránsito de pasajeros. El fuera de campo remite en todo momento a la presencia de la capital iraní, que irrumpe, con mayor o menor ímpetu (y al final, con violencia) en la celda móvil de Panahi. Lo público y lo privado también se entreveran en ese espacio reducido capaz de extenderse a través de toda la ciudad. El *taxi* es imagen tiempo e imagen movimiento, metáfora de la reclusión y metáfora del cine mismo que a Panahi le está vedado hacer. LBA

GABRIEL CALDIROLA

Cada material tiene su historia

ANTONIO PUJIA

Discípulo de los grandes maestros de la escultura en la Argentina de la primera mitad del siglo XX, este artista nacido en Polia, Italia, en 1929, desarrolló entre nosotros una obra única, cargada de expresividad, de emoción y de un profundo sentido social. Aquí, repasa con humildad su oficio y sus circunstancias.

El lugar común sería decir que los años, a Antonio Pujia, no se le notan. Pero no es cierto. No porque evidencie los ochenta y seis que tiene, cifra que su energía y lucidez todo el tiempo vuelven intrascendente, sino porque más allá de lo aparente es indudable que han dejado sus marcas. Lo han hecho en la tristeza e incluso la ira con la que vuelve a la época de la dictadura; en la melancolía con la que habla de los amigos que ya se han ido; en la mirada perdida con que evoca a los genios que tuvo la suerte de conocer, o la sonrisa fraterna con que cita a sus maestros, siempre agradecido a esas figuras que el tiempo sólo ha logrado volver más inevitables. Pero sobre todo se notan, esos ochenta y seis años con los que soñaría cualquiera, en la relación amorosa, profunda, histórica, que guarda con sus materiales y con su arte. Para Pujia, el arte es el camino de la emoción, la respuesta material a un rumor que suena dentro y que a veces, felizmente, logra manifestarse en plenitud.

Su lugar de trabajo, a metros de la comisaría 43 en el corazón de Floresta –el barrio en el que ha pasado buena parte de su vida–, es en verdad un conglomerado de talleres aglutinados en una casa. La casa está en obra: las dos primeras habitaciones se convertirán, en breve, en una sala de exposiciones, un espacio en el que la obra de Pujia podrá ser visitada sin necesidad de que los astros enciendan las bondades de algún mecenas. Durante casi dos horas, Pujia habló con generosidad de los misterios de su oficio, de su relación con el cine y con la música, de aquellos que lo iluminaron, de algún que otro trago amargo, y de eso que podría llamarse unidad de efecto y que es mucho más que concentración o disciplina: "Es que el arte tiene el ritmo del cuore. Si te detenés, al menos perdés el compás".

–Usted ha dicho en varias ocasiones que no se considera un creador, sino un intérprete. ¿Podría precisar esa idea?
–Hoy hay un abuso de muchas palabras. La creación es algo bastante serio como para utilizar la palabra así nomás. Es un don altamente misterioso. Viene genéticamente, vaya a saber en qué proporciones. Y son pocos los que poseen esas aptitudes naturales, que luego desarrollan, y llegan a ser genios (en mi paso por el Colón he conocido varios, como Stravinski). Esos son los verdaderos creadores, capaces de cantar por todos, e ir más allá, hacer lo que no se hizo antes. Entonces, utilizar para mi obra la palabra creación… Agradezco a quien lo hace, pero no la merezco de ninguna manera.

Tengo mi autocrítica y sé que mi obra no es nueva, no dice una palabra más en la continuidad que tiene el arte desde la prehistoria hasta nuestros días. Intérprete, sí. Los intérpretes son aquellos que toman la obra del creador y la contactan a la sociedad, la traducen: en sonidos, en palabras, en colores, en formas.

–¿Cómo se dio, en su caso, el trabajo con sus maestros?
–Me considero un afortunado en eso. He tenido varios maestros, tanto en calidad de alumno, en Bellas Artes, como de asistente en sus talleres. Desde muy joven, empecé a dedicarme a esto. Vengo de un hogar muy humilde y yo no quería ser un peso para mi familia. Entonces a los doce, trece años, traté de conseguir trabajo. En las escuelas de Bellas Artes, en las que estuve desde los doce hasta los veinticinco, conocí a varios maestros, y sin ofrecerme siquiera; eran tan grandes que no podía ofrecerme, no se me hubiera ocurrido hacerlo. Pero tuve la suerte de que ellos me buscaran a mí. Y fui. Llegué a trabajar con Rogelio Yrurtia, José Fioravanti, Alberto Lagos, Alfredo Bigatti, los grandes de esa época, que hacían monumentos. Entré a sus talleres con la escoba en la mano, haciendo mandados. Hasta que al poco tiempo me pusieron a trabajar más "responsablemente". A esos maestros que me han formado, los venero. Si tengo alguna religión, es la del arte. En el arte están los dioses, los intérpretes y los maestros. Y, para mí, éstos son santos. En cada uno de mis cinco lugares de trabajo, tengo los altarcitos de mis santos maestros. De ellos, aprendí el oficio del escultor y cosas que en las escuelas no se pueden enseñar. Cuando se hace una obra con destino –un monumento, una decoración, un mural–, se hace todo el oficio. Y ahí hay que aprender a relacionarse con los materiales. Esa es una etapa hermosísima, que sigo experimentando. Tengo una relación de amor con algunos materiales. Eso me ha permitido ser un buen intérprete. Pero ya me estoy autoelogiando.

–¿Cómo se lleva con el arte contemporáneo o, más precisamente, con el arte conceptual?
–Tengo mis preferencias, como todos. Pero no puedo ponerme en una actitud crítica frente a eso, o lo que es peor, en juez. Me considero un testigo. Hay cosas que no me gustan. Y, ante otras, digo: "No te apures". Como decía Mao Tsé Tung: hay que dejar florecer. El principio de las cosas es siempre muy pequeño, y si va creciendo y subsistiendo, porque el público y los entendidos aprenden de ese concepto, entonces eso impone respeto. Por eso no puedo erigirme en juez. Me resulta una posición difícil y, además, no la quiero. Digamos que me manejo mucho mejor, en la sociedad en la que vivo, dando testimonio. Y ese testimonio lo doy también en mi trabajo. Vamos a poner dos temas extremos: la alegría y la injusticia. La injusticia llega a tener las crueldades más grandes que puedan imaginarse. Y la alegría, también; que llega a ser felicidad, cuando toca su clímax. Entre esos dos extremos, yo me muevo haciendo mi trabajo testimonial, frente a aberraciones terribles como sigue siendo matar de hambre a inocentes. Esos temas me tocan tanto –ahora mismo estoy un poco emocionado al hablar de ello– que no tengo otro remedio que parirlos. De la misma manera, la felicidad de la belleza de la mujer; que es la belleza máxima, porque venimos de allí. Es un tema que tengo desde mi tierna adolescencia hasta ahora, y creo que va a seguir.

–¿Qué relación tiene con el cine?
–No soy un cinéfilo, como sí lo son Susana –mi mujer– y Lino, mi hijo menor, pero me gusta. Me cautivó mucho el cine italiano, desde el neorrealismo hasta Fellini. He sido un gran amante de esa etapa del cine. Bergman también me parece una gloria. Después, he tenido una cierta frialdad hacia el cine; rara vez acompaño a mi mujer a ver una película. Pero con el neorrealismo –no se olvide que yo soy argentano– lo que me ocurre es que, de alguna manera, lo he vivido, hasta los ocho años, que es cuando vine a la Argentina. Entonces, ese cine me conecta con aquel paisaje, a veces muy crudo.

–¿Suele trabajar con música?
–Sí, siempre. Debo declarar que cuando fatalmente me entrego a mi tarea, la música es como una pared que me cobija. No la sigo. Entra, pero no se hace cargo de hacérmelo saber. Soy más amante de la música que de cualquier otra manifestación

Foto: Rafael Calviño

artística. Mis quince años de Teatro Colón fueron una gloria para mí, posiblemente el premio más grande que me ha dado el destino: haber podido trabajar en ese templo sagrado. Ahí tenía mi taller de escultura escenográfica, muy cerca de un espacio que se llama "La rotonda", porque está en el centro del subsuelo. Ahí, todas las mañanas, de martes a domingo, a las diez de la mañana, Carfi empezaba con su pianito, ensayando con el maestro contratado. Y tomaban una clase que no sólo tenía que ver con la "musculatura", sino también con lo anímico. Y me consta eso, porque ahí aprendí mucho de la emoción que puede tener el artista, y de qué manera puede emitirla, ponerla en la obra.

Observándolos, cuando tenía algo de tiempo libre, yo aprendía de los grandes artistas que trabajaban ahí. Pero, además, me impregné de danza. La danza se me metió en el organismo, y en el alma. Y empecé a producir desde miniaturas hasta formato de joyas, dibujos, y otras realizaciones, con una respuesta pública –de galerías de arte– muy importante. Se vendían mucho esas obras. Se ve que yo lo sentía profundamente (y sigo sintiéndolo). Y aprendía de los bailarines, de las cantantes, de los directores de orquesta. Una vez, vino Kachaturian a dirigir una obra suya, y era un encanto verlo dar indicaciones a los músicos. Una cosa "muy rusa", muy afectuosa. Stravinski era más cerebral y más exigente; exigía con energía. En esos ratos que yo podía rescatar de mi trabajo –o después de él, porque generalmente la parte lírica la ensayaban de tarde–, aprendí por simbiosis mucho de la sensibilidad del artista: de qué manera hay que sentir todo esto para poder incorporarlo en un movimiento, en una nota, en un tono, en un color o, para nosotros, en una forma. ¿Cómo camina la luz ahí? ¿Cómo se distribuyen la luz a partir de la sombra y la sombra a partir de la luz? Es una cuestión musical.

–En los años 70, usted produjo y expuso obras como "Libertad amordazada", "A cada alma dolorida" o "Cárcel del alma". ¿Tuvo inconvenientes?

–Lo pensé varias veces, la verdad. Por una casualidad, el mismo día del golpe fui a cumplir un contrato que un galerista español me había ofrecido. Estaba en Madrid cuando me enteré de lo que había ocurrido, y que desencadenó esa dictadura siniestra. (En buena hora que los han encarcelado, pero hubieran merecido un infierno más cruel.) En aquel momento, decidimos mudarnos a España, mientras yo cumplía con ese trabajo. Estuvimos allí dos años. Y yo me enteraba de lo que podía enterarme. Empecé a hacer entonces pequeños bocetos, que eran pequeñas descargas. Yo tampoco lo estaba viviendo en carne propia pero, a lo mejor, eso era particularmente cruel. Empecé a enterarme de que gente amiga había desaparecido, o la habían asesinado. Terminé mi trabajo en España y, pese a lo que se estaba viviendo acá, nosotros extrañábamos mucho; decidimos regresar. Al trabajar, me salía lo que me salía: del alma, del dolor. Y empecé a hacerlo, a pesar mío. A veces pensaba: me voy a tomar un día, hago otra cosa. Lo cumplía, pero tenía que imponérmelo y, fatalmente, después, volvía al tema. Produje una serie de piezas que fueron saliendo a borbotones, como me habían salido antes los chicos de Biafra matados de hambre, en 1970. Expuse algunas de esas obras en 1979. El galerista tenía sus temores. Le dije: "¿Qué hago con estas obras, las veo en mi casa? Necesito mostrarlas".

Me pidió que le firmara algo haciéndome cargo de lo que pudiera ocurrir, sin comprometerlo a él. Curiosamente, una de esas noches en que estaba la muestra armada, hubo un corte de luz. Al galerista se le ocurrió iluminar todo con velas. A mí me parecía un velorio, pero lo dejé así. Lástima que no había nadie que pudiera fotografiarlo. Nos quedamos allí, bastante temerosos, pero después supimos que había sido algo casual.

–El bronce parece haber sido su elemento. ¿Es así?

–Es que, en algún momento, fui conociendo los materiales tradicionales, y estableciendo relaciones diferentes con cada uno: una relación amistosa, respetuosa, amorosa. Si puedo ser un poco fabulista, diría que cada material tiene su historia, su característica, su resultado, su negativa, y hay que conocerlos. Yo no puedo respetar o querer algo sin conocerlo primero. Conocí el uso de la cera: el proceso de fundición a la cera perdida, que es un elemento absolutamente imprescindible. Se utiliza así, o como parte del proceso de fundición de metales. La cera tiene distintas reacciones; llega a tener dureza o a licuarse y, en el medio, hay cantidad de voces que se manifiestan. Llegamos al bronce a través del uso de la cera. La cera nos enseña a aceptar la vida y la muerte con igual inteligencia. La pieza se vacía, y la cera resucita con el bronce, que tiene vocación de eternidad. Es algo bellísimo. Allí queda el alma de la cera. LBA

DE MIGUEL CANÉ A SU MADRE

Figura emblemática de la Generación del 80, el autor de *Juvenilia* e impulsor de la Ley de Residencia hizo, como era costumbre en la alta sociedad porteña, un viaje iniciático a Europa al terminar el bachillerato en el Colegio Nacional de Buenos Aires. En esas circunstancias, le envió las siguientes líneas a su madre.

Londres, setiembre 28 de 1870

Madre de mi alma:

De vuelta del continente, recibí en Londres tu carta fecha 13 de agosto ppdo., habiendo recibido en Spa las del 1° y 9 del mismo mes. Escríbeme siempre así, pero... un poquito más clarito, s'il vous plaît. Parece que no hacernos adelantos en los perfiles de las letras, mi vieja. Tus cartas, que tan bien retratan tu inmenso cariño y tu corazón de oro, vienen a completar el cuadro de mi felicidad por aquí; hay, sin embargo, un pequeño vacío, que espero que cuando recibas ésta, estará lleno con la remesa que aguardo del amigo Dimet. La carta de Justa me ha hecho pasar un delicioso rato; no te puedes figurar cómo quiero a esa criatura de carácter tan frívolo y ligero y de tan buen corazón; su carta, escrita con su graciosa letra y deliciosa ortografía (porque no me den mujeres doctoras) tiene ciertos rasgos chistosísimos. Dile que me siga escribiendo siempre. Que cuando tenga tiempo le voy a escribir largo sobre los deberes de la esposa para con su marido. Yo le he escrito, pero pienso hacerlo muy en breve de nuevo.

La buena y querida Pepa salió de cuidado el 18 de este mes con pasmosa felicidad. Es un machito que no me ha causado asco ninguno, sólo porque es hijo del Manco y Pepa.

Es como te decía en otras cartas, la mujer más adorable que puede existir; verdad que con tal marido y tales muchachos ¡tan dóciles y tan obedientes! ¡Qué valor de mujer y qué serenidad! Pobre Justita, ¡cómo sufrirá cuando tenga su primer hijo!
¿Conque gustan mis correspondencias, mi madre adorada? ¿Cómo andará de hinchada cierta vieja querida que yo conozco?
Según Justa, tú se las lees hasta a Pablito y mi vecino el confitero... a propósito, tú nunca supiste cómo hice yo relación, cuando ustedes vivían en Flores, con dicho confitero ¿no es verdad? Como quiero que seas mi mejor amigo en el mundo, a quien contaré todo, te he de narrar más adelante esa escena pastoril.
Lo que me dices del entusiasmo de la parte femenina por mis cartas, me gusta más que si me notificaran que había ganado el premio mayor en el Instituto de Francia, sobre todo si son buenas mozas las entusiastas, como mis vecinitas la Chinita y Rosita. Creo que es inagotable en mí el tesoro de mi afecto a la mujer; ya era tiempo de que se fuera agotando, ¿verdad?

Durante el mes que he andado solo por París, Bruselas y Spa, me he divertido como no tienes una idea, pero... me he fundido. Siamo podiditi, mia vecchia cara!
No importa; como tengo esperanza en esa brava remesa del cuñado, estoy tranquilo.

Este invierno es muy probable que haga un viaje a Italia, con o sin el Manco, aunque yo preferiría hacerlo con él, como tú comprendes. Cada día estamos más amigos y lo quiero yo más. Aquí, cuantos lo han tratado lo adoran. Hay hombres que tienen ese privilegio divino; creo que a mí no me falta del todo, pues tengo bastantes personas que me quieren en el mundo.
Veo que por allá se divierte la gente ¡cuánto me alegro! Supongo que tú harás lo mismo, si no fuera así me enojaría de veras. ¡Ve qué coincidencia! Casi con las mismas palabras tuyas, hay un párrafo en una carta que me ha escrito Vicente Casares, pidiéndome no me desencante de la amistad y que si los amigos no me escriben..., etc.

Como comprenderás, tanto en París como en Spa yo y Manuel Láinez hemos andado como hermanos; es un buen muchacho a quien quiero mucho y que se porta bien. Juan Cruz lo quiere también.

He visto que las loterías andaban por suprimirse, dime qué hay de cierto, pues tengo un buen proyecto, con el que no nos faltará nada ni a ti, ni a mí.
¿Conque Ángel Casares se casa o se casó? Es un excelente amigo que merece ser feliz. Dime todo lo que sepas sobre la mujer.

Estoy temiendo encontrar cuando vuelva a todos los amigos casados, pues Carlos Castro me escribe que se va a hacer presentar por Héctor en lo de María. ¡Pobre muchacho, qué camote! Comprendo que se quiera a una mujer ¡pero tanto tiempo! (Esto no se lo muestres a ninguna pollera ¿eh?)

Miguel Cané | Archivo General de la Nación

Dile a mi querida y adorable Natalia, que si algún premio he tenido por mis correspondencias, son sus simpáticas palabras. ¡Ese pillo de Juan que se la llevó cuando era yo tan pollito! No se me hubiera escapado; no hubiera ganado mucho que digamos la pobrecita...

Para el próximo paquete preparo una correspondencia que va a gustar por lo que veo de las demás.

Dámele un abrazo a Lola y a Pollo y dile que siempre pienso en ellos como en un pedazo de mi familia y corazón. De ese Pollo hemos de hacer un hombre digno del talento del padre, yo te garanto.

Adiós, mi madre querida. Si estás convencida que tu hijo te quiere sobre todo lo que hay en el mundo, quiere siempre a

Miguel Cané

Tomado de *Epistolario del siglo XIX*. Selección de Fermín Estrella Gutiérrez, Adela Grondona y Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Escritores, Museo y Archivo del Escritor, donante: Manuel Mujica Láinez, 1967.

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

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.

Presidenta de la Nación: Cristina Fernández de Kirchner / Ministro de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios: Julio De Vido / Ministra de Cultura: Teresa Parodi
Editor responsable: Horacio González/ Director editorial: Guillermo Saavedra / Coordinadora: Cecilia Calandria / Secretario de redacción: Guillermo Korn / Redactores: Gabriel Caldirola, Germán Ferrari, María Silva / Correctora: Violeta Percia / Edición fotográfica: Rafael Calviño / Diseño: Marion Gravier / Diseño y producción gráfica: Ernesto Ratti.
Foto de tapa: Detalle del vitreaux. Techo del hall del Centro Cultural Kirchner / Ilustraciones de tapa e interiores del dossier: realizadas especialmente por Luis Scafati.
Dirección: Sarmiento 151, C.A.B.A. Correo: laballenaazulrevista@gmail.com - ISSN: 2451-6708