

LA BALLENA AZUL

AÑO I, NÚMERO 4 - OCTUBRE DE 2015 - DISTRIBUCIÓN GRATUITA



ISSN: 2451-6708

POSTE RESTANTE
A 30 años de los
Ensayos Públicos
de *Puesta en claro*

CORRESPONDENCIAS
Tango, filosofía
y misterio

DOSSIER
La cultura del
trabajo

ENCOMIENDAS
Comentarios sobre
libros, cine
y un paseo

**SE BATE,
SE CHAMUYA,
SE PAROLA**
Entrevista con
Roberto Jacoby

LA CARTA ROBADA
José Martí
a su hermana
Amelia

UNA VANGUARDIA SALVAJE

Hace 30 años, en el monumental espacio del Galpón del Sur, Alberto Ure realizó con un grupo de actores y actrices los *Ensayos Públicos* de una obra por entonces no estrenada de Griselda Gambaro: *Puesta en claro*. La experiencia, irreplicable como todo hecho teatral, marcó a fuego a sus participantes y, más aún, al público y a la comunidad escénica de entonces.

Cristina Banegas, en una escena de *Puesta en claro*, versión definitiva de Alberto Ure, Teatro Payró, 1986



La palabra *ensayo* puede ser tanto la alusión a un procedimiento como una coartada. En tanto declaración de principios, alude a una economía literaria que, desde Montaigne hasta hoy, no ha hecho más que cargarse de prestigios diversos, del encomio al denuesto, pasando por la sospecha. Enarbolada como disculpa, tanto en las ciencias empíricas como en las artes del escenario, la palabra suele venir acompañada de explicaciones y advertencias que en casi todos los casos podrían resumirse en la expresión: “Puede fallar”, que hizo célebre un polémico ilusionista de antaño.

En el mundo del teatro, del ensayo suele esperarse la búsqueda más o menos orientada hacia un resultado, un camino que se recorre a

tientas, al principio, y con la esperanza de fijar hallazgos y sostener una continuidad, hacia el final del proceso.

Se ensaya, en teatro, para encontrar un lenguaje y una forma de ocupar el espacio escénico de modo significativo y estéticamente pertinente; y, una vez que se considera que esos objetivos se han alcanzado, para atenuar el vértigo de nadar una y otra vez en un presente mañoso y llegar al estreno con algunas certezas, como quien busca las piedras ocultas en el agua a la hora de vadear un río.

Se ensaya, además, en teatro, para encontrar el repertorio de rituales y de pactos que cada elenco debe inventar de cero al comenzar el trabajo común: como una microsociedad, una secta, una

célula militante o una banda criminal, un grupo de teatro debe inventar un código y una jerga, un conjunto de sobreentendidos que lo ayuden a sobrevivir en la ambigua selva que separa lo real de lo imaginario.

En 1985, la Argentina toda era un vasto e inquietante campo de ensayos generales, contrapuestos. La sociedad civil perseguía, remando en las aguas agitadas de una democracia aún frágil, una forma de existir que no encontraba su estilo o, peor aún, parecía naufragar en un amago de regreso al horror de los años anteriores, jaqueada por una corporación militar deseosa de sellar su impunidad y un poder económico que tentaba formas menos marciales de imponer sus reglas.

El teatro argentino emergía del peor momento de la historia del país orgulloso de la resistencia puesta de manifiesto en Teatro Abierto y asombrosamente actualizado, en lo que a escuelas de actuación y dirección se refiere. Pero, en virtud de cierta ilusión –la de creer en la universalidad de las teorías y en el carácter internacional de la vanguardia–, en el camino, parecía haber traspapelado las pistas que lo vinculaban con el entramado de gestos, complicidades, humores, tonos y registros que da en llamarse, no sin controversias, identidad o idiosincrasia colectivas.

Como una suerte de corriente no subterránea, pero sin dudas tampoco superficial, la trayectoria de Alberto Ure (Buenos Aires, 1940), desde sus comienzos hasta esos primeros tiempos de la recuperada democracia, había sido tangencial al recorrido de los directores más prestigiosos del período. Alumno y luego asistente de Carlos Gandolfo (en 1966 y 1967), tomó además unas pocas clases con Augusto Fernandes.

En algún momento, creyó percibir una insalvable falta de entendimiento entre actores y directores en las experiencias realizadas por esos rigurosos y creativos cultores del “Método”, como se aludía por entonces a la escuela rusa de Constantin Stanislavski y a su derivación estadounidense, a cargo de Lee Strasberg. Al mismo tiempo, Ure sospechó que “por las clases de teatro pasaba la corriente ‘cultura’ del teatro argentino, la que sería capaz de enfrentar la irracionalidad del teatro comercial y la superficialidad del teatro oficial”, según señala en el “Curriculum narrado” que abre su notable libro *Ponete el antifaz* en donde, al igual que en *Sacate la careta*, se recopila su excepcional modo de pensar el teatro.

Aliado estratégico, pues, de los referentes del teatro de ese momento, pero convencido de que debía crear su propia teoría –en una actividad en la que ésta sólo puede surgir de la práctica, vale decir, del ensayo–, al regresar de un viaje a los Estados Unidos (1969), donde conoció de cerca las experiencias de Joe Chaikin, Enrique Vargas y Richard Schechner (por cuyo intermedio accedió a las ideas del polaco Jerzy Grotowski), a principios de los 70 comenzó a dirigir, con buena repercusión, sus primeros espectáculos (*Palos y piedras*, *Casa de muñecas*, *Hedda Gabbler*) y a dictar sus propias clases. Unos y otras eran el resultado de un mestizaje curioso: sus escasos pero decisivos años de formación teatral, la asistencia a las clases de Filosofía de Oscar Masotta, algunas experiencias con el psicodrama y un sinnúmero de lecturas de toda laya; todo ello, y más, sometido a una capacidad de observación y de síntesis pocas veces vista por estos pagos.

Calafateado de tal modo, Ure atravesó la década del 70 sorteando como pudo la represión, la censura, el dogmatismo de los teatristas más ortodoxos, la miseria del teatro filisteo y el aire de revista *Billiken* de buena parte de la escena oficial. Un año en España dando clases y montando algún espectáculo fue el único recreo que concedió a su propia intransigencia –baste con decir que, en 1977, tuvo el coraje de estrenar aquí una obra como *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky, que acabó siendo el primer espectáculo teatral prohibido por la dictadura. Al año siguiente, su versión de *Atendiendo al Sr. Sloane* de Joe Orton le valió un

reconocimiento de la crítica y un éxito de público que lo instalaron en la banquina de un Olimpo virtual.

Cuando en 1985 Griselda Gambaro, entusiasmada más que amedrentada por las polémicas puestas que Ure había hecho de *Sucede lo que pasa* (1975) y, sobre todo, de *El campo* (1984), le ofreció su obra *Puesta en claro* para que la llevase a escena, Ure se encontraba en un momento inmejorable para convertir este texto, de por sí arisco y de difícil digestión, en una experiencia sublime y, al mismo tiempo, aterradora.

Después de seis meses de ensayos a puertas cerradas con un elenco al que se fueron sumando Cristina Banegas, Carlos Giordano, Osvaldo Santoro, Boy Olmi, Diego Flesca, Néstor Zacco y Oscar Arrese, la intensidad puesta en juego era tan grande y el momento social tan receptivo a nuevas propuestas que surgió, casi por decantación, la necesidad de empezar a ensayar con público.

“Las primeras veces que trabajamos con público lo hicimos en el enorme sótano de la casa de Ure, que en esa época vivía con Adela Rodríguez Larreta en Acevedo y Lerma, en una de esas viejas casas chorizo de las que por suerte todavía quedan algunas”, recuerda ahora Cristina Banegas, en el living de su propia casa, en el barrio de Palermo. “Es que no teníamos a dónde ir, éramos realmente un grupo muy lumpen. El imaginario de la propia obra había creado un campo de ensayo muy lumpen, como diría el propio Ure. Éramos una banda de auténticos degenerados dispuestos a ir hasta el hueso y, además, capaces de tomarnos hasta el agua de los floreros. Nos emborrachábamos mucho, pero mucho, mucho, ¿eh?” subraya la actriz y directora, que conoció a Ure en 1979 al tomar un curso donde el director analizaba el libro *La violencia y lo sagrado* de René Girard, pero que tuvo su primera experiencia teatral propiamente dicha junto al director en esos ensayos de la obra de Gambaro.

Los *Ensayos Públicos* –que así eran presentados, como un espectáculo en sí mismo– se mostraron luego en la Escuela Nacional de Arte Dramático y, hacia fines del 85, cuando el Plan Austral del ministro Juan Sourrouille parecía haber puesto freno a la inflación y el Juicio a las Juntas Militares llegaba a su fin, se realizaron en el Galpón del Sur.

Banegas recuerda el lugar –y lo recuerda bien– como de dimensiones monumentales: “Tenía unos techos altísimos, paredes desnudas y unas galerías ubicadas a unos tres pisos de altura. Hacíamos los *Ensayos* en una de esas galerías. Es decir que, de un lado, teníamos una pared y, del otro, una baranda que daba a ese vacío de tres pisos. El público se ubicaba en los dos extremos del espacio que delimitaban la pared y la baranda, de modo que el espectáculo que ofrecíamos era bifronte”.

Ahora bien, aquello que la actriz llama prudentemente el “espectáculo” es algo que, en verdad, ni la buena memoria de este cronista, que tuvo el privilegio de presenciarlo, ni la naturaleza de la obra, que funcionaba por entonces como punto de partida o, más bien, lejano punto de llegada, ayudarían a describir con mayor precisión.

Por lo pronto, la pieza misma de Gambaro se ubica entre las más extremas y surrealistas

concebidas por la gran dramaturga argentina. Se trata de un texto complejo que despliega una historia mínima: una muchacha ha quedado ciega al ser operada por un falso médico quien, en compensación, la invita a instalarse en su casa junto a su familia que, como rápidamente se comprueba, es también una falsa familia. Esa anécdota escueta es sometida a juegos perversos y cambiantes, que atañen a lo físico, lo psicológico y lo moral, y contaminan y enrarecen de modo creciente el lenguaje que los va enunciando.

En manos de Ure y de esa “banda de degenerados”, según las palabras que, treinta años después, Cristina Banegas usa para definir al elenco, esa caja de municiones se convertía, ante los azorados ojos del público, en una serie impredecible y por momentos incontrolable de detonaciones escénicas. Estallidos que, al mismo tiempo que pulverizaban sentidos obvios, daban lugar a la aparición de otros, y que dependían no tanto de la obra –que no funcionaba entonces como un guión, sino apenas a la manera de un horizonte estratégico– como de los actores y, sobre todo, de la constante intervención de Ure que, un poco a la manera de Tadeusz Kantor, irrumpía en el desarrollo de una escena improvisada para torcer su rumbo, por medio de cuchicheos vertidos en el oído de alguno de los actores, o con consignas dirigidas a todos y proferidas como gritos de guerra: “¡Tango!”, “¡Agradecimientos!”, a las que los actores respondían de inmediato, con una mezcla de alivio y desencanto, como quien es obligado a abandonar una situación que lo fascina y lo angustia al mismo tiempo.

Y es que, en las esquivas de escenas que llegaban hasta los ojos y la comprensión de los espectadores, se exhibían ristas de violencias (supuestos tratamientos para devolver la vista a la ciega que incluían la introducción de zanahorias u objetos diversos en su vagina y en otros orificios de su cuerpo, enumeraciones descabelladas y obsesivas, movimientos bruscos, basculando entre la crispación y el goce) que operaban más por su aire de inminencia que por su consumación, y que muchas veces se disolvían en un efecto cómico, que surgía de zurcir un ademán realista a un gesto esperpéntico.

Como a los niños, a los buenos actores y directores les encantan las series, esas modalidades de la repetición que se disfrazan con pudor de mínimas variaciones de lo mismo –en el caso del ensayo, de aquello que se ha hecho una y otra vez, ante el público o en privado. Contemplando a ese grupo de admirables criaturas entregadas al riesgo y entonadas en la crueldad, el miedo y el placer que aquel deambular por la cornisa les confería, uno sentía entonces una mezcla de admiración, envidia y aprehensión, esa forma espinosa de la solidaridad que despiertan aquellos que se atreven a encarnar lo mejor y lo peor de todos nosotros.

“Esos *Ensayos* fueron lo más salvaje que hice en toda mi carrera”, afirma ahora, en la tranquilidad del living de su casa, una actriz que no se caracteriza por haber evitado el riesgo de cruzar fronteras sin documentos a lo largo de su frondosa trayectoria. Pero el cronista, que alguna vez sintió en carne propia el calor de esos riesgos y fue testigo de unas cuantas aventuras escénicas, hoy puede asegurar que Cristina Banegas no exagera. 

EL MISMO MISTERIO

El tango contiene un conjunto de relatos que una sociedad en crecimiento y atravesada de conflictos produjo al compás de sus transformaciones. Hijo del cruce entre criollos e inmigrantes, de la educación pública y de otros avatares, puede rastrearse en su acervo rasgos de una filosofía con la que comparte, como aquí se señala, una ética y cierta condición nocturna, casi indecible.

El tango es un montón de afecto reunido: hay dolor, embriaguez, traición, abandono. Hay alguien que se va y alguien que llora: hay desdicha, sí, pero también el sueño de una vida mejor y la risa transitoria de una bataclana. Y la costumbre de un hombre que decide volver siempre. El tango es todo eso porque es la canción del retorno a lo que debería ser eterno y no lo es: un amor, el barrio, la madre, el cielo azul que no es azul de Homero y el otro cielo, el de Manzi, que es todo el cielo del sur pobre y de barro.

Primero fue en los prostíbulos, unos en el barrio de la Boca y otros en el centro. Fue antes del 1900 en Buenos Aires, cuando la Argentina se escribía por primera vez reunida, sin guerras a la vista y sin

distancias. Allí se inventó una forma de abrazarse a la que se la llamó tango: niños bien, compadritos, mujeres de la vida, un músico italiano, todos juntos y a la vez. Abrazo con los brazos y con las piernas, de todo el cuerpo sobre otro cuerpo, como si ese otro cuerpo fuera la mitad de uno mismo, dos mitades extraviadas que se encuentran en un tango. Por eso el abrazo es pleno, lleno de necesidad y también de erotismo, con los pies sobre el suelo de un país que se inventaba con la llegada de inmigrantes europeos, que cambiaba su cara todos los días porque se multiplicaba de gentes, de otras costumbres, de nacionalidades, de melancolía por la tierra abandonada y de esperanza por todo lo que iba a venir. Una Argentina colmada de promesas y también del vacío de llegar a una tierra

extraña y quedarse. Muchos de ellos en los conventillos, casi todos, apilados en habitaciones muy pequeñas para todos los que eran y para todas las necesidades que cargaban. Vidas distintas que son idiomas distintos en medio de la construcción de un país que precisaba ser uno solo y no muchos. Los inmigrantes llegaban a borbotones: cien mil en un año, noventa mil otro año; en la década cuando se inventó el tango, entre 1880 y 1890, llegaron casi un millón. ¿Cómo reunir lo que es disperso? ¿Era posible que lo mucho y diferente se compusiera en un sólo país? Había criollos, extranjeros, hijos de extranjeros, los hijos de los hijos de los extranjeros; había gallegos, turcos, una mayoría de italianos, franceses, sirios, vascos y andaluces.

Grupo de ferroviarios en la Isla Maciel, en un momento de la extensa huelga de 1912 | Foto: Archivo General de la Nación



Había todo eso mezclado y más hasta que la ley 1420 hizo que todos los que tuvieran entre seis y catorce años fueran obligatoriamente a la escuela primaria. Sencillo y definitivo: en el aula y bajo el techo de la escuela, todos, fuera quien fuere, pobre o rico, negro, italiano, musulmán o protestante, todos en el mismo lugar y aprendiendo las mismas cosas. La manera de reunir lo que parecía disperso estaba en los docentes y en los libros de lectura.

Estar en el misterio

Pascual Contursi, Celedonio Flores, Discépolo, Manuel Romero, Cadícamo, ellos y otros como ellos, autores de las letras de los tangos, fueron educados en la escuela de la ley 1420. Fue entonces que llegó la poesía al tango. No en cualquier momento, sino cuando la palabra se hizo necesaria para que el pueblo, nuevo, virginal, todavía invicto, se dijera a sí mismo quién es. Por ello Yrigoyen en 1916: el primer presidente argentino de raíz popular, hijo de familia vasca y lechera, también es hijo del pueblo el día del voto y los días siguientes. Yrigoyen en 1916 es porque el pueblo habla. Lo mismo para el tango: "Mi noche triste", escrito por Pascual Contursi en 1916 y estrenado por Carlos Gardel un año después, es el inicio de un tango grave, reflexivo, de interioridad existencial y de vida vivida sin media-

ciones. Es el pueblo el que habla en versos en los versos del tango y compone una moral para los lazos afectivos. Las letras dicen qué sí y qué no; dicen de la lealtad en los vínculos, con la madre, con los amigos, con el barrio, con el amor a Buenos Aires; dicen del ideal para la mujer y para el hombre, de la nostalgia por el pasado y de la sospecha a lo que ha de venir. Pero lo que más dicen es lo mismo que anuncia el sainete o el cine, que la pobreza es digna y que la prepotencia del rico es una amenaza y un peligro.

La construcción de un trazado moral para los vínculos afectivos es la marca política del tango canción. Porque es aquello que le da vigor y forma a la identidad popular y porque es un modo de resistencia a los atropellos que se producen en una sociedad donde los pobres no tienen derechos. La amistad, el amor de madre, la pertenencia al barrio, la esquina o el café no son sólo los motivos para una poética, sino la losa moral sobre la que se edifica una identidad de clase para los nuevos sectores populares.

Valores, identidad, política, clases sociales: algunos de los conceptos de la filosofía son también los conceptos que definen el tango. Porque es la vida con todos sus costados aquello que los poetas escriben en las letras: el drama de ser uno, la angustia por lo inmenso de la soledad, la tiranía del tiempo, la pregunta por la verdad de lo que fue y de lo que es. La traición, en todas sus formas; el efecto encarnizado de la ambición; la risa de la

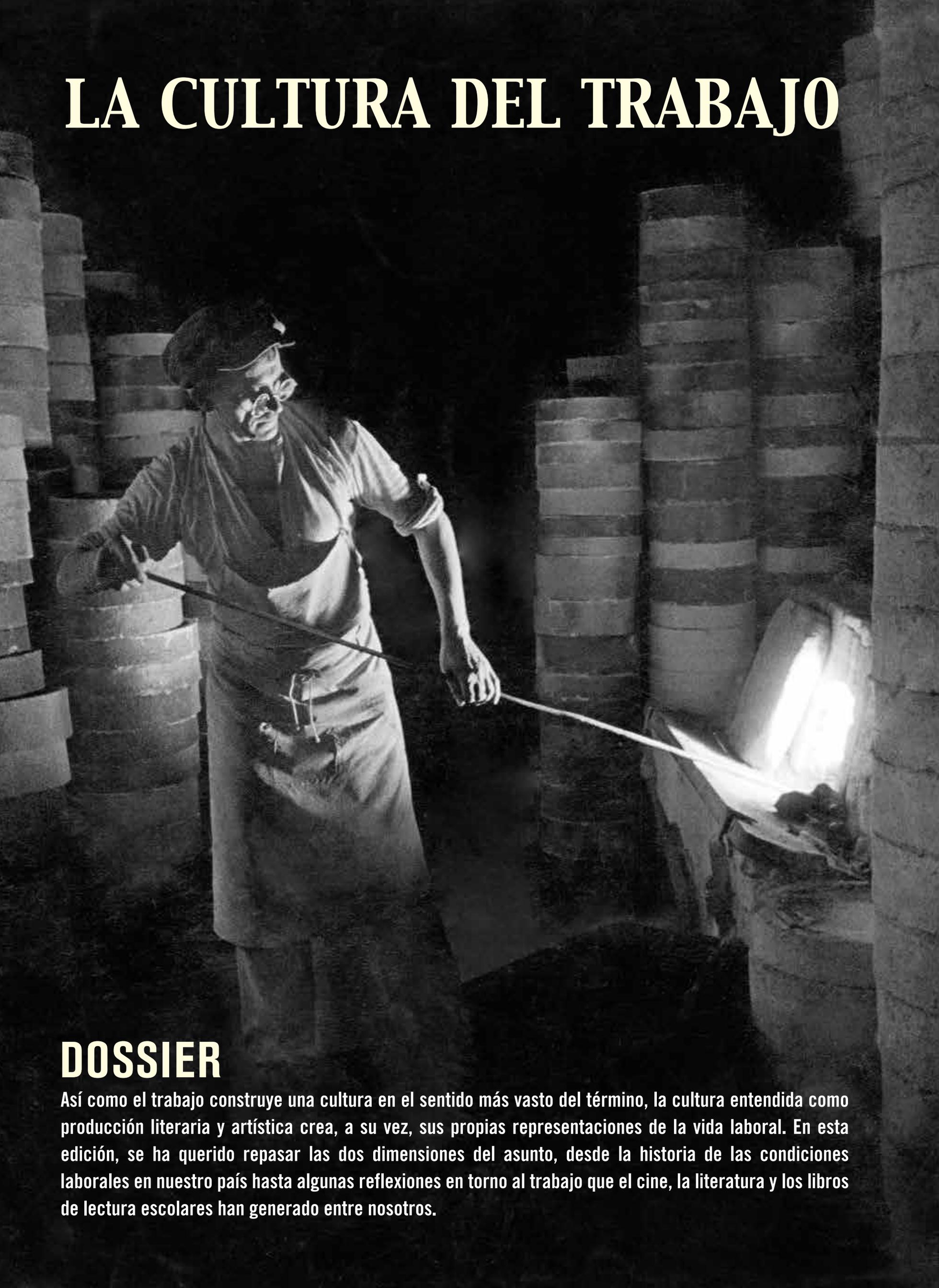
juventud y la sabiduría inútil de la vejez. Todo esto, puesto en la vida de todos los días. Entonces es una filosofía con cara, que se ve, que está en el conventillo, en el tabaco, en el percal de un vestido. La vida tal cual es. Y allí, sobre ese suelo de lo cotidiano, se estaciona esta filosofía que dice lo que dice de un modo sencillo para que haya otros que se vean a sí mismos y se piensen.

Sencillo y bello, sí, pero con una inteligencia oblicua, repentina; lucidez de hombre de la calle capaz de ver lo que nunca se ve en la superficie. El tango (y su filosofía) está hecho por un saber sutil, con mucho de verdad y con una cierta indolencia aristocrática, como si lo que se dice no fuera nada importante o pudiera no decirse y todo seguiría igual. Del tango se puede prescindir y a la vez es inevitable, esa es la paradoja sobradadora de sus letras. Un saber que en los años treinta, cuando ese saber era más necesario, se decía como "estar en el misterio": Fulano está en el misterio quería decir que Fulano tenía ese saber oblicuo, que era habitante de la noche aunque hubiera sol. Que veía, como Tiresias, el adivino griego, que veía todo aunque fuera ciego. Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo son dos de esos de saber oblicuo, una parte en la calle y otra en el poema. Los dos en el misterio, nocturnos; los dos como lechuzas de ojos grandes, que ven aunque esté oscuro.

Carnaval en Buenos Aires, 1950 | Foto: Archivo General de la Nación



LA CULTURA DEL TRABAJO



DOSSIER

Así como el trabajo construye una cultura en el sentido más vasto del término, la cultura entendida como producción literaria y artística crea, a su vez, sus propias representaciones de la vida laboral. En esta edición, se ha querido repasar las dos dimensiones del asunto, desde la historia de las condiciones laborales en nuestro país hasta algunas reflexiones en torno al trabajo que el cine, la literatura y los libros de lectura escolares han generado entre nosotros.

BIALET MASSÉ Y LA IDEA DEL TRABAJO NACIONAL

El frustrado tratamiento de una Ley de Trabajo, a comienzos del siglo XX, sirvió como punto de partida para la redacción de un libro de más de mil doscientas páginas repartidas en tres volúmenes. En sus páginas, se discuten las ideas imperantes de esos años, incluso las del propio Estado que encargó ese informe. En este artículo, se demuestra la vigencia de alguno de sus planteos en los debates futuros sobre la Nación.

En un tiempo en que no existían los conceptos de desempleo, marginalidad, antropología social urbana, religiosidad popular, trabajo precarizado y clientelismo, que hoy se agrupan como temas privilegiados de debate en este último medio siglo transcurrido, se proyecta una Ley de Trabajo en la Argentina. La primera con ese nombre en el país y quizás en toda Latinoamérica. Está a cargo del ministro de interior de la época, Joaquín V. González, que pertenece al núcleo de fidelidades políticas del presidente Julio A. Roca. Transcurre el año 1903.

El roquismo en la Argentina es un estilo político que tiene en vista la posibilidad de que el Estado intervenga en ciertas materias de la vida social, que tenga a su cargo cierto poder arbitral, y que también esté en condiciones de generar ciertos servicios que sólo al Estado le competen. Pero este momento específico de la historia nacional contiene asimismo la voluntad de ampliar la potestad territorial del Estado con su proyecto de control del espacio nacional a costa del saqueo de las poblaciones indígenas.

En suma, es la época en que el Estado Nacional se asigna la tarea de incorporar al juego económico un pensamiento territorial con efectos compulsivos sobre las poblaciones. Y al mismo tiempo, un control policial sobre los incipientes modos de sindicalización de los sectores obreros y las clases trabajadoras, no sin un fuerte costo moral de despojo o explotación.

Pero en ese contexto de comienzos del siglo XX, donde la “cuestión social” es motivo de preocupación de los partidos conservador-liberales y tema de varias encíclicas papales, aparece aquella Ley del Trabajo que está acompañada por una gran investigación social que realiza un especialista en esta crucial materia. Es el médico catalán Juan Bialeto Massé, que en su juventud había tenido simpatías por el anarquismo en su ciudad natal. El roquismo –el general Roca especialmente– intenta atraer para el Estado a intelectuales y técnicos de distintas proveniencias. Lo atrajo a Lugones, a Ingenieros, atrajo también a Bialeto Massé que es enviado al interior del país (a Catamarca, San Juan, Chaco) para relevar las condiciones de trabajo de los trabajadores criollos.

Bialeto Massé escribirá así un trabajo célebre en la memoria social argentina, *Informe sobre el estado de las clases obreras en el interior de la República*. Se trata de una obra muy bien escrita, por momento deliciosa, muy crítica a las denigrantes condiciones de trabajo rural. Hoy la llamaríamos progresista. Además, Bialeto fue un constructor de diques (en Córdoba), y estaba interesado también en la iluminación a gas, tanto como Jorge Newbery, lo que lo convierte en un personaje muy interesante: del anarquismo juvenil a una suerte de humanismo práctico con esbozos de lo que después el ensayismo vinculado al peronismo y a las izquierdas nacionales llamó “capitalismo nacional”. Era una mente técnica y científica vinculada al progreso y la modernización a través de las posibilidades que daban las ilusiones intelectuales más avanzadas de la época.

En su libro, Bialeto cuestiona la idea que predominaba en el pensamiento positivista, que dictamina sobre la clase trabajadora criolla considerándola ociosa: no estaba en condiciones de participar en la gran aventura de construir un país capitalista. La idea de Bialeto era la construcción de un país moderno, tema que nunca ha cesado en la imaginación política argentina y tendrá su epicentro en los años del gobierno peronista, cuyos temas de fondo son el desarrollo, la movilización social y una pedagogía comunitarista, basada en utopías de felicidad pública,

antiguo concepto jacobino al que el peronismo dotó de ciertos tintes relacionados con el festejo de goce colectivo. El primer peronismo y sus derivaciones posteriores reconocieron siempre a Bialeto como uno de sus decisivos antecedentes.

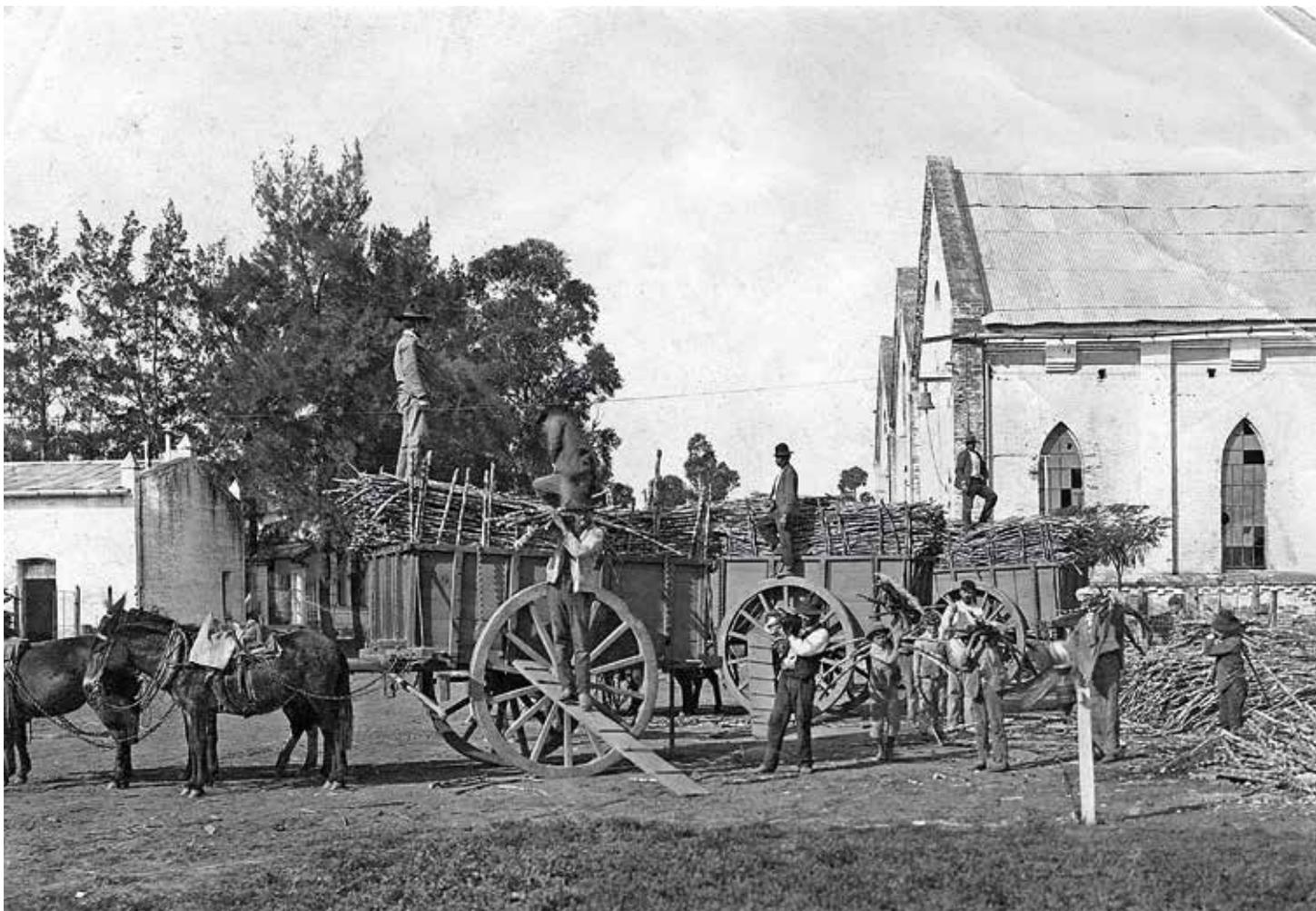
En el *Informe sobre el estado de las clases obreras...*, se defiende el trabajo nacional sin que su libro sea una propuesta anticapitalista, aunque de algún modo está cercano a los ecos del Programa de Gotha de la primera socialdemocracia alemana. Bialeto postulaba la existencia tecnológica y moral de un “trabajo nacional” que cumplía el rol de desmerecer el mito de la supuesta incapacidad del trabajador criollo. Esta certeza se constituye para señalar al trabajador vernáculo como apto para formar parte de la creación de un mundo laboral, que no sería ningún otro que el de la fundación del capitalismo moderno. La Ley de Trabajo de Joaquín V. González está en consonancia con esta idea. Pero será una ley nacional que no se aplicará por distintas desavenencias en el seno de quienes la deseaban promover, pues implicaba cierta tolerancia a la sindicalización de socialistas y anarquistas en una época donde abundan mentalidades y episodios de represión.

Así lo reconoce Joaquín González en su libro *El juicio del siglo*, de 1910. Ese es el primer gesto que hace la oligarquía dominante de este sector progresista del roquismo, y también del pellegrinismo, que atisbaban la posibilidad de que en la Argentina hubiera una suerte de socialdemocracia conservadora tutelada por el Estado capitalista que pudiera preservarse del abuso de las grandes finanzas (lo que a la vez era tema del casi contemporáneo libro *La Bolsa* de Julián Martel).

Estas avanzadillas tímidas de un sector ilustrado preocupado por la llamada “cuestión social” no influyen decisivamente en Roca, aunque es hacia él que se dirigen sus políticos más avezados para estimular infructuosamente el “programa social” del Centenario, que en definitiva no se realiza.

Joaquín V. González había presentado un enjuiciamiento de todo el siglo XIX argentino, en términos bastantes ecuanímenes. Es la Argentina que siente haberse realizado después de las guerras civiles, y es una clase gobernante ya despojada de los resabios de la guerra civil, lo que se acentúa muy bien después de la batalla de Caseros. Una clase vinculada al mundo mercantil, a las inversiones, al capitalismo inglés, pero al mismo tiempo con un balance de la historia más amable del que habían hecho las generaciones anteriores. Por ejemplo, González señala el martirio de Dorrego de una manera muy simpática hacia él. En cambio, tiene una visión cruda del período de Rosas. Pero trata de basar su juicio en la serenidad y la certeza de una estabilidad –un Orden– construido ya de un modo definitivo. El libro de Joaquín V. González, publicado en entregas del diario *La Nación*, señalaba en un último capítulo que se estaba ante lo que se llamaría “la cuestión social”.

Era un tema que incomodaba y que había que resolver incorporando a los trabajadores, pero separando la paja del trigo. Son los años en que León XIII publica las encíclicas vinculadas al tema del trabajo y son el inicio de lo que, con el tiempo, será el socialcristianismo o la Doctrina Social de la Iglesia. Pero, en la misma época, la Ley de Residencia expulsaba a los militantes sindicales extranjeros más avanzados o que se expresaran por métodos de militancia más



Trabajadores descargando el producto de la cosecha de caña en Tucumán, 1923 | Foto: Caras y caretas

decididos. Esa ley fue redactada por Miguel Cané, el autor de *Juvenilia*, quien en este libro festejaba, de su iniciación en el Colegio Nacional, “el amodorramiento matinal y la contravención”, aunque luego no le impidieron –a pedido de los industriales– redactar una drástica ley de deportación contra los verdaderos contraventores.

En la década del 70 del siglo XIX, la socialdemocracia alemana, influida por los partidarios de Ferdinand Lasalle, aprobaron el mencionado programa de Gotha, que asignaba al trabajo la facultad de crear la riqueza social, pero sin capacidad de distinguir en él los dilemas internos de la idea misma de trabajo, en la que subyacía el principio originario de la desigualdad social y la apropiación del excedente por los grandes propietarios (esa es la conocida crítica que hacía Marx). El peronismo, a su manera, se inspirará, sabiéndolo o no, en tramos que recordaban no muy lejanamente al Programa de Gotha y también en el ideal constitucionalista de Lasalle, dándole un giro más hacia “el equilibrio del capital y el trabajo”.

Este concepto ya se había propuesto por parte de sectores avanzados del conservadurismo ilustrado en la Argentina –Ernesto Quesada, en sus trabajos económicos, como en un eco precisamente de la discusión alemana–, y el mismo José Ingenieros, vaticinando la inesperada protoforma del futuro peronismo, lo que podemos comprobar en un pliego de negociaciones que le había propuesto al presidente Yrigoyen para mediar con los sectores anarquistas. José Ingenieros proponía allí relaciones mutuas entre “capital y trabajo”, aunque acentuando que no se trataba de un equilibrio fijo sino de una relación necesaria en la que, sin embargo, debía preponderar el interés de los trabajadores.

Estas grandes discusiones obtenían fuertes rechazos en las elites políticas y culturales ligadas al linaje más tradicionalista de la aristocracia intelectual de la época. En su gran mayoría, pensaron el trabajo como un acto físico-mecánico, hijo de la coacción, despreciando al trabajador que surgía de las propias condiciones históricas de la sociedad argentina. El famoso ensayo de Carlos Octavio Bunge llamado *Nuestra América*, en 1903, señalaba con el concepto de “pereza criolla” la idea de que no había un obrero nacional capaz de fundar el capitalismo en el país. Resonaba aún el equivocado dictamen del gran

Alberdi respecto a que el hombre idóneo para ser ese obrero protagónico era el trabajador inglés, operario ineludible de las máquinas inglesas.

Es allí que el informe de Biale Massé expresa su visión diferenciadora, pues responde a la idea de que se podía ver ya una clase obrera nacional surgida del seno de la cultura criolla y rural. Cuestiona implícitamente la idea de que el gaucho no podría ser un trabajador capaz de formar parte del régimen de industrialización y de acumulación capitalista en la Argentina. En la última gran visión poética del gaucho durante el siglo XIX, en el *Martín Fierro* de José Hernández, aparece aunque muy titubeante, la idea de que ese gaucho que desarrolla su plegaria de sufrimiento y de pérdida, conviviendo con los indios, (a la vez repudiándolos), podría mostrarse dispuesto a una moral laboral. De algún modo, el *Martín Fierro* contiene en su trasfondo el anuncio de que a partir de la gesta solitaria del gaucho podría surgir un proletario, aunque esta interpretación sesgada no agota de ninguna manera su emotiva y sentenciosa melancolía.

Y ese será el gran tema de las clases gobernantes de la época. ¿Era posible, a partir de la idea de gaucho, pasar al mundo moderno de trabajadores y, aunque más no fuera, de los agentes de policía (como esbozaba Fray Mocho en sus *Memorias de un vigilante*)? En el caso de los positivistas argentinos, muchos de los cuales defendían fuertes proyectos de carácter racista, esto no era posible. Por eso, el Informe Biale Massé tiene la importancia de no incurrir en esas visiones prejuiciosas, con una proposición histórico-social y política que mantuvo siempre cierta simpatía por los gauchos.

Es que los anarquistas inmigrantes siempre vieron en el gaucho un tipo especial de oprimido, sobre todo en el payador, que es el cantor de los sufrientes. Veían a esos personajes como los sometidos de los sistemas económicos mundiales. El anarquismo no era una teoría del pasaje al capitalismo, era una doctrina de la capacidad del género humano de escapar de la opresión, una veta que luego también se aloja silenciosamente en el primer peronismo. El interés del *Informe sobre el estado de las clases obreras en el interior de la República* dejaba entrever que subyacía en Juan Biale Massé esa simpatía por el sufriente –base de toda literatura esencialmente creativa–, aunque postulara un capitalismo moderno en el que se anunciaban las complejas discusiones que hasta hoy perduran. **LBA**

CRONOLOGÍA

Por Gabriel Caldirola,
Germán Ferrari y María Silva

1877

SE FUNDA LA UNIÓN TIPOGRÁFICA BONAERENSE, PRIMERA ESTRUCTURA SINDICAL DE CARÁCTER MODERNO, Y AL AÑO SIGUIENTE SE REALIZA LA PRIMERA HUELGA DE LA HISTORIA ARGENTINA.

1890

SE CREA LA FEDERACIÓN DE TRABAJADORES DE LA REGIÓN ARGENTINA, PRIMERA CENTRAL OBRERA DE ALCANCE NACIONAL.

1894

NACE LA VANGUARDIA, “PERIÓDICO SOCIALISTA CIENTÍFICO, DEFENSOR DE LA CLASE TRABAJADORA”; Y UN AÑO DESPUÉS, EL PARTIDO SOCIALISTA OBRERO ARGENTINO.

1897

COMIENZA A PUBLICARSE EL PERIÓDICO ANARQUISTA LA PROTESTA HUMANA Y SURGEN VARIAS SOCIEDADES OBRERAS CON ESA ORIENTACIÓN.

1901

SE FUNDA LA FEDERACIÓN OBRERA ARGENTINA (LLAMADA FORA A PARTIR DE 1904), CON MAYORÍA ANARQUISTA Y MINORÍA SOCIALISTA.

1902

SE DICTA LA LEY DE RESIDENCIA. LA FORA DECRETA LA PRIMERA HUELGA GENERAL. LOS SOCIALISTAS SE SEPARAN Y FUNDAN LA UNIÓN GENERAL DE TRABAJADORES.

1905

SE REGULA EL DESCANSO DOMINICAL MEDIANTE LA LEY 4.661. SURGE UNA NUEVA CORRIENTE: EL SINDICALISMO REVOLUCIONARIO.

1907

SE PROMULGA LA LEY 5.291 SOBRE TRABAJO FEMENINO E INFANTIL.



DE FOTOGRAMAS, ESCRITOS Y OTRAS HISTORIAS

El cine, la literatura, la canción y, desde luego, el periodismo activista dieron cuenta de la realidad laboral, documentando de uno u otro modo la mirada de una época y un lugar. La nota que sigue traza un recorrido posible, con epicentro en un período particularmente crítico: la década de 1930.

El cine aportó potentes imágenes a la historia del trabajo desde sus comienzos: los hermanos Lumière –en 1895– dieron la señal de largada al filmar *La salida de la fábrica* (*La sortie des usines*). Apenas unos segundos donde un conjunto de obreras, de largas polleras y elegantes sombreros, preceden a sus compañeros de tareas, algunos de a pie y otros en bicicleta. La palabra “Fin” es reemplazada por la imagen del portero que cierra el portón del establecimiento. Realismo y cierto candor como punto de partida.

Unos años después, Biale Massé realiza el viaje –al que se alude en las páginas precedentes de este dossier– por el interior del país. Dice confrontar, para escribir, el presente con cuadros memorísticos “reproducidos con viveza cinematográfica”. No sería llamativa la frase si olvidáramos que fue escrita en 1904. Para esos años de escaso desarrollo del cine en la Argentina, la afirmación era casi surrealista, tanto como *El viaje a través de lo imposible* que presentaba su contemporáneo Georges Méliès. Pero la mirada de Biale se posa en el mundo de lo real: el funcionario entra a los establecimientos con acreditación oficial, causando el disgusto de muchos propietarios.

En 1938, se estrena en Buenos Aires *Mujeres que trabajan*. Aparece en cine por primera vez un personaje que triunfaba en la radio. Los directivos de la Lumiton ponen una segunda placa: “con Niní Marshall personificando a Catita”. La tienda del señor Stanley –que recrea a Gath&Chaves– fue el escenario de la película de Manuel Romero. No faltaron lecturas del film que hablaran de una puesta en escena de la conciencia de clase. Más bien se trata de una comedia costumbrista con un conflicto melodramático en medio de una revuelta gremial: con desengaños amorosos, la crueldad del empresario, una aristocracia venida a menos y algunas burlas hacia la conducta de la clase alta en las calles porteñas. Pero ni luchas, ni proletariado, ni líderes. A lo sumo, una curiosidad: una empleada que lee a Marx en la lechería o en la pensión, e intenta explicarles a sus compañeras el conflicto

entre capital y trabajo. Para no suponer que el guionista –y director– es un enviado de Moscú, el personaje concluye diciendo: “si yo hubiera encontrado un amor, no leería tanto”. En este caso, la palabra “Fin” que cruza la pantalla en negro echa por tierra la conciencia esclarecida.

Conciencia que se hace notoria en las páginas de una novela publicada en 1933: *¡Quiero trabajo!* María Luisa Carnelli compone allí un montaje literario: cruce de voces, títulos de diarios, monólogos interiores y una denuncia al borde de lo panfletario. Es un alegato feminista situado en los días de la década infame, con una protagonista de mirada liberada, exigente de derechos de género y laborales. Por fuera del libro, una anécdota deja entrever la mirada machista imperante en la época y las estrategias para conseguir un empleo. En los años treinta, Carnelli escribe letras de tangos que firma –travestida– como Mario Castro y Luis Mario. Con “Linyera”, de 1930, obtiene el primer premio en un popular concurso. Años después, dirá que el título no era el correcto para narrar “el revés que sufre un hombre por la traición de un amor” y decide vagar. Linyera, en cambio, es “un pobre en busca de trabajo, jornalero o peón y que solía transitar en los trenes que marchaban para las zonas del interior del país donde hubiera cosechas para levantar”.

La falta de trabajo, las condiciones de explotación y la temática fabril son temas constantes para estos años signados por la crisis. Así queda reflejado, también, en un pequeño libro titulado *Carne de frigorífico*. Su carátula muestra un collage de fotografías en blanco y negro que registran a un conjunto de mujeres y hombres que salen de una fábrica. El folleto publicado por una línea juvenil del Partido Comunista está firmado por Héctor Balcarce, el seudónimo empleado por Luis Horacio Velázquez, trabajador en un establecimiento de Berisso, en las cercanías de La Plata. Se trata de un agudo y preciso análisis de las distintas tareas que se realizan en el frigorífico. Denuncia la explotación, la maquinización y la intensificación de los ritmos del trabajo: “Hay un obrero, Julio, que desde

hace 5 años realiza esta tarea: durante 10 a 15 horas por días, 4 o 5 días a la semana, para que no tenga feo aspecto la carne. Dos movimientos: Levantar el mazo 1, dejarlo caer, 2. Esa es su vida, ya está idiotizado. En toda su existencia no podrá hacer otra cosa que aplastar apófisis, y con un mazo pesado. El día que se puedan aplastar automáticamente se morirá de hambre”.

Al año siguiente, en 1936, Chaplin construye un monumento fílmico contra la repetición alienante que exige la industria en *Tiempos modernos*. En un pasaje, el protagonista es detenido por encabezar involuntariamente una manifestación obrera y agitar una bandera roja. La denuncia se pliega sobre el humor. En el texto de Velázquez, en cambio, la concientización del obrero poco tiene de azarosa, surge de métodos organizativos, tácticas propiciatorias y de escritos como ese folleto. *Carne de frigorífico* será, a comienzos de los años cuarenta, la materia prima de una novela –*Pobres habrá siempre*– que su autor publicó por entregas en el diario *Noticias Gráficas*. Dos años más tarde, se edita como libro y, en 1958, se estrena como película. Su realización sufrió tropiezos de toda índole, luego de haber sido catalogada como una película comunista y más tarde como peronista, de acuerdo a la lente del gobierno de turno, que ponía etiquetas políticas para calificar su peligrosidad.

La última imagen es la de una bandera argentina enarbolada en lo alto de la chimenea del frigorífico, mientras dialogan los policías que van a reprimir a los trabajadores: “Qué raro, yo pensé que iban a poner una bandera roja”. “¿Por qué? Si son argentinos que piden justicia”. *Pobres habrá siempre* reinterpretaba las medidas represivas del gobierno de Frondizi, a pocos días del estreno, respecto de los trabajadores de otro frigorífico: el Lisandro de la Torre. Pero esa es otra historia. LBA

EL CINE Y LOS CESANTES

La crisis de los años 30, con su secuela de desocupación y pobreza, no pasó inadvertida a la atenta mirada del autor de *Los siete locos*. Muestra de esa aguda percepción es la siguiente crónica, que forma parte de sus incomparables *Aguafuertes porteñas*.

El otro día, me dice indignado un señor:

—Aquí se habla de desocupados, de acuerdo, pero ¡qué cosa curiosa! Vaya a darse una vuelta por los cines de la calle Triunvirato, por Boedo, Flores, Belgrano y va a descubrir frente a las entradas de los cinematógrafos filas de fiacunes que esperan la hora para entrar porque por veinte centavos se pasan tres secciones desde las tres a las seis de la tarde. Lo que debía usted es darles un palo.

Posición del cesante

El cesante sale de la oficina de un amigo. El amigo dándole una palmadita en las espaldas, le ha dicho:

—Mirá viejo: todavía no hay novedades. Esperá unos días...

El cesante ha inclinado la cabeza y ha salido a la calle. Tiene en los bolsillos esas contadas chiroalitas que tienen todos los cesantes para los grandes días de apuro. Vilipendiosas monedas, que le permiten al hombre entrar a una lechería a tomar un café y comprar un paquete de cigarrillos. Quizá sobran dos monedas: una de veinte, que es para "un apuro" y otra de diez, para el tranvía. Presupuesto de cincuenta a sesenta centavos con el cual, humanamente, no se pueden hacer prodigios en ninguna parte y menos en esta ciudad. El cesante no tiene ya nada que hacer, ha visto al amigo que le gestiona un puestito y el único camino es ir a meterse en la casa.

El hombre pedalea por la rúa, pensativamente. Se conoce de memoria la topografía de su casa. Tiene resabida la pregunta que le va a hacer su mujer, su hermana y su madre:

—Y ¿hay novedades...?

Cuando no hay novedades, un fulano cesante aminora el paso para llegar tarde a la casa, el corazón se le aprieta ante la perspectiva de decir: "No, no hay nada... pero me aseguré que para la semana que viene...". ¡Es tan larga la semana que viene que el hombre que apechuga con esa noticia de plomo prefiere caminar lentamente las aceras! Se imagina, y para eso no es necesario tener mucha imaginación, la cara de cansancio que pondrá su mujer cuando le largue la noticia: "Otra semana de espera". Otros siete días de permanecer con las manos en los bolsillos, en holganza forzada, entre cuatro paredes. El cesante camina y cavila. Piensa que con estos pensamientos no se remedia su posición... y se dice: "Es mejor no pensar" pero, cuanto menos quiere pensar en el asunto, más le da vueltas desesperadamente, las perspectivas son cada vez más negras... el almacenero ha enviado un ultimátum; el carbonero no quiere saber de "grupos"; el panadero ya ha torcido la cara cuando lo ha ido a trabajar de conversación para decirle que la próxima quincena le arreglará cuentas; el lechero... el lechero es el más humanitario: sigue trayendo la leche sin decir "bayest", que en vasco quiere decir "si-no" aunque la leche del eúskaro es cada vez más cristiana y lampiña de crema.

La suma de estos detalles horribles se amontona en el caletre del cesante, y el hombre de la vía piensa que a momentos sería preferible no haber nacido. Pero como hace veinticinco, treinta o cuarenta años que ocupa su lugar en el mundo, no ha lugar a protestas. Y el tipo, paso a paso, deja atrás los rectángulos edificadas.

¿Qué hacer? ¿Cómo resolver el problema? Ha enviado por lo menos cien cartas y a las cien cartas ofreciéndose como

cualquier cosa no le ha contestado nadie... como no sea un señor que ha inventado una máquina rara y que necesita un socio capitalista.

Y, de pronto, ante sus ojos reluce el cartel azul, amarillo canario, verde emperador, de un letrero de cine. Veinte centavos la entrada. Aventuras de X. El Beso de la moribunda. El chueco misterioso. La nena del Far West. Tres secciones por veinte centavos. Tres horas de olvido y de ensueño por veinte guititas. La campanilla del vestíbulo del cine repiquetea incitadora. "Me dijo que pasara la semana que viene... posiblemente habrá novedades". El cesante piensa en la cara de su mujer, en las horas largas de la tarde. ¿Dónde? ¿En qué punto del Universo puede comprar a precio más barato el olvido? Tres horas. Y entonces, el tío se arrima a la taquilla, y palma su chiroлита. Al fin y al cabo... más caro le va a salir meterse en un café. Más caro le va a costar el ómnibus para ir a tomar mate a la casa de aquel amigo distante.

Se explica usted ahora...

¿Se explica ahora usted, amigo mío, que los cines baratieris, en ciertos días de la semana, por los suburbios, estén repletos de hombres que peinan canas o que se podan barbas?

Es la miseria. El cansancio. La tristeza. La necesidad de buscar olvido. Un hombre sin trabajo... y aquí ya tenemos la respetable cifra de quinientos mil desocupados que necesitan meterse en alguna parte donde lo que sus ojos miren sea completamente distinto a aquello que, día por día, noche por noche, le recuerda que es un ser humano que no produce ni para sí mismo.

El hombre se mete en el cine... como en otras partes el desocupado se mete en la taberna a buscar en un vaso de vino alcohólico el borrador de sus penas... el lenitivo de su amargura que en ese instante le hace pensar: "En este momento, ella me estará esperando esperanzada, diciéndose: Tengo el presentimiento que hoy él va a venir con buenas noticias".

Publicado originalmente en el diario *El Mundo*, 24 de julio de 1932. 

1909

EL ACTO DEL 1 DE MAYO CONVOCADO POR LA FORA ES REPRIMIDO POR LA POLICÍA, AL MANDO DE RAMÓN FALCÓN, Y MUEREN OCHO OBREROS. EN NOVIEMBRE, EL ANARQUISTA SIMÓN RADOWITZKY ARROJA UNA BOMBA AL CARRUAJE EN EL QUE VIAJABA FALCÓN, QUIEN MUERE POR LA EXPLOSIÓN.

1910

HUELGA DEL CENTENARIO. SE ANUNCIA UN PARO POR TIEMPO INDETERMINADO PARA EL 18 DE MAYO QUE ES LEVANTADO EL 21. LOS FESTEJOS OFICIALES DEBEN HACERSE BAJO LEY MARCIAL.

1912

SE INSTITUCIONALIZA EL DEPARTAMENTO NACIONAL DEL TRABAJO.

1915

SE SANCIONA LA LEY 9.688 SOBRE ACCIDENTES LABORALES.

1918

SEMANA TRÁGICA. EL CONFLICTO COMIENZA CON LA REPRESIÓN A LA HUELGA EN LOS TALLERES METALÚRGICOS VASENA, QUE DEJA CUATRO MUERTOS. MÁS TARDE, SE DECLARA UN PARO GENERAL Y DURANTE EL SEPELIO DE LAS VÍCTIMAS LOS OBREROS ATACAN LOS TALLERES Y APUÑALAN A UN GUARDIA. LA REBELIÓN SE PROLONGA UNA SEMANA. HAY VARIOS CENTENARES DE MUERTOS.

1920-1921

PATAGONIA TRÁGICA. LOS TRABAJADORES DE LAS ZONAS OVEJERAS SE ORGANIZAN PARA PEDIR MEJORAS Y ALGUNOS OBREROS OCUPAN ESTANCIAS DE LOS TERRATENIENTES. EN 1921, EL GOBIERNO DE YRIGOYEN ENVÍA AL TENIENTE CORONEL VARELA AL MANDO DE TROPAS DEL EJÉRCITO, LA POLICÍA Y LA LIGA PATRIÓTICA. LA REPRESIÓN DEJA MÁS DE 1.500 MUERTOS.

UNA FÁBRICA, UN BARRIO

Una imagen del pasado, que de repetida, se hizo paisaje común: las persianas definitivamente bajas de cientos de establecimientos laborales. Cada lugar, sin embargo, mantuvo singulares historias que hacen a su memoria colectiva. Como en el caso de esta fábrica de Chivilcoy, escenario recurrente de las ficciones del autor y también de este relato.



Imagen del ensayo *La fábrica 1993-2010*, Chivilcoy | Foto: Daniel Muchiut

Cuando la sirena dejó de oírse en el barrio, muchos estábamos pensando en otras cosas. La televisión por cable avanzaba como un ejército de langostas irremediable. Y la construcción de un bingo en el centro de la ciudad –se hablaba de un bingo que iba a abrir las puertas las 24 horas– concentraba también la atención. Pasaron muchos días, varios días, hasta que alguien, más cerca del verano, dijo algo sobre la sirena de la fábrica. “Hace rato que no la escucho”, dijo. Entonces comenzamos a percibir esa ausencia. Antes, cada mañana, temprano, a eso de las siete, cuando nos levantábamos para ir a la escuela convivíamos con ese pitido vibrante que llamaba a los obreros, que los reunía en la entrada de la fábrica, morosos, con alguna historia para contar. O al mediodía, cuando regresábamos de la escuela y nos confundíamos con las bicicletas de los obreros que entraban o salían del turno. O a las ocho de la noche, cuando el pitido anunciaba que, un rato después, otra manada de bicicletas iba a pasar por delante de nuestras casas. Ese sonido era una señal en el día. Un recuerdo de algo que teníamos que hacer: levantarnos, salir de la escuela, cenar. Nos dimos cuenta tarde de esa ausencia.

La fábrica estaba en los bordes de la ciudad. Y hacía muchos años –durante gran parte del siglo veinte– que ese edificio funcionaba como fábrica. Primero fue la VTB, después fue la Glaxo –la firma que más tiempo duró– y luego, en sus últimos años, La Serenísima. Hacían leche en polvo y otros productos lácteos. La fábrica estaba en un punto estratégico. Junto a un ramal del ferrocarril Sarmiento que terminaba en la estación Norte. Desde la estación hasta la fábrica se fue formando una zona productiva muy intensa. Molinos, aceiteras, silos. Una geografía que funcionaba a la par del ferrocarril. Y se retroalimentaba. Una geografía que fue, también, marcando simbólicamente el espacio. Uno de los nombres que tuvo la fábrica

le dio nombre al barrio que la rodea. Entonces, más allá de las distintas firmas que pasaron por ese edificio, cuando el barrio tomó el nombre de la Glaxo cualquier fábrica que parara allí iba a ser denominada como la Glaxo. Eso se incorporó, a su vez, en los recorridos de los colectivos locales. Había una línea que tenía como destino final la Glaxo. ¿A dónde iba? ¿A la fábrica o al barrio? Todo se volvió una misma cosa.

Mi abuelo Miguel trabajó, en los años cincuenta, como sereno de la Glaxo. Entraba a trabajar cuando todos se iban a sus casas. Quedaba solo en ese edificio extraño. Tenía una sala, la sala del sereno, donde dejaba sus cosas, donde se refugiaba en los momentos más duros de la noche. Porque en esa época no tenía radio. Y tampoco el abuelo tenía el hábito de la lectura. ¿Qué hacía para soportar la noche? Una vez me dijo que, después de que pasara el carguero de la una de la mañana –ése que hacía estremecer las paredes– se preparaba el mate y empezaba a contarse, en voz alta, una historia. A veces encontraba un doble, un oyente, en el reflejo de su cara en el vidrio de la ventana. Otras veces contaba mientras recorría la fábrica, entre el silencio de las máquinas detenidas. Y sentía un placer difícil de explicar porque, casi siempre, quedaba sorprendido por las historias que se activaban, por las tramas imaginarias que, de un modo impensado, aparecían en su boca.

A fines de la década del sesenta se decidió cerrar la estación de trenes Norte y, en consecuencia, levantar el ramal que pasaba junto a la fábrica Glaxo. Los hoteles, los comercios que rodeaban la estación y, luego, los silos, la aceitera, los molinos fueron afectados por ese cambio estructural. La Glaxo siguió funcionando hasta que cambió de firma y recién en los primeros años de la década del noventa se produjo el cierre definitivo. Fue en esos años cuando empezamos a percibir la ausencia de la sirena: ese sacudón, vibrante, que actuaba como ordenador del tiempo.

Entonces esa zona que supo ser productiva fue cayendo en el abandono. Hacia fines de los noventa, sin trenes y con la fábrica cerrada, un pastizal fue rodeando a la fábrica, la fue ocultando en el paisaje de la ciudad. La línea de colectivos que anunciaba en la parte delantera su destino hacia la “Glaxo” ahora empezó a decir “Ex-Glaxo”. Cada vez que veo ese cartel con el prefijo “ex” no dejo de conmoverme por la liquidación, también, de una zona. ¿Cuál es el destino de ese colectivo que ahora viaja hacia un ex lugar? Hay una serie de fotos de Daniel Muchiut que retrata muy bien este proceso de desintegración no sólo de una fábrica sino, más hondamente, de esa fábrica con su entramado territorial y social; con su comunidad.

Recién en el año 2005, cuando un grupo de militantes decide emplazar junto a la Glaxo una plazoleta de la memoria en homenaje a los desaparecidos de la ciudad, recién ahí, toda esa zona se resignifica y vuelve a tomar, podríamos decir, cuerpo. Porque esa zona que iba de la estación Norte hasta la Glaxo, ahora sin vías y con la fábrica abandonada, una vez que se construye el espacio para la memoria se transforma en un símbolo, en el símbolo de una época que generó nefastas consecuencias sociales y desgarró una trama de nación: la clausura de los trenes, el cierre de las fábricas, los desaparecidos, cada una de esas huellas estaban ahí, en el espacio. El lugar que fue arrasado cobró, así, dimensión cuando se enlazó con una memoria política y social. Y aunque hoy la fábrica siga abandonada, con esas letras incompletas de su nombre agarradas en el lomo de la chimenea; aunque la sirena ya no se escuche llamando a los obreros; cada vez que paso por la Glaxo no puedo dejar de imaginar esas historias que contaba mi abuelo en las noches, esas historias que ahora, estoy seguro, resisten entre las ruinas. **LBA**

LA RESISTENCIA PERMANENTE

Pionera del movimiento de fábricas recuperadas, IMPA (Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentinas), además de producir aluminio, constituye una experiencia singular de los trabajadores de la cultura y de la educación.

Existen diferentes versiones sobre los comienzos. Algunos afirman que la fábrica fue fundada en 1910 con capitales alemanes. Otros, que abrió sus puertas en 1918 e incorporó dichos capitales en 1935. En cualquier caso, durante las primeras décadas llegó a tener tres plantas (la de Almagro, una en Ciudadela y otra en Quilmes) con alrededor de 3.000 empleados, en las que se producían desde fuselajes de aviones (está considerada la primera fábrica privada de aviones argentinos) hasta bicicletas (de marca Ñandú, las mismas que años después entregó la Fundación Eva Perón), además de pomos, envases para cosméticos, envoltorios de golosinas y botones. Entre sus clientes, estuvieron Colgate, Odol, Bayer, Bonafide y Aerolíneas Argentinas.

Durante el gobierno militar de 1943, con la fórmula "Una industria al servicio de la Patria", cobró relevancia en la producción de insumos militares. Ese mismo año, días después de haber asumido el cargo de Secretario de Trabajo y Previsión, Perón visitó las instalaciones de la fábrica. En 1946, su gobierno, en el marco de una política que impulsaba la intervención del Estado en la regulación de la economía, llevó a cabo, junto con la nacionalización de otras empresas clave (de teléfono, gas, electricidad, transporte), la expropiación y nacionalización de IMPA, declarándola de "utilidad pública".

En 1961, el gobierno de Arturo Frondizi, después de cerrar la planta de Ciudadela y ceder la de Quilmes a la Fuerza Aérea Nacional, intentó cerrar la planta de Almagro. Los trabajadores se resistieron, pero finalmente aceptaron la alternativa de convertirse en cooperativa, ante el riesgo de perder su fuente de trabajo. Lo cierto es que dicha denominación ("IMPA Cooperativa Limitada de Trabajo y Consumo") era sólo formal, ya que el Consejo Directivo la conducía como si se tratara de una sociedad anónima. La empresa funcionó de esta manera por tres décadas, durante las cuales fue perdiendo su clientela y decayendo su producción. La creación de la empresa Aluar en 1971, la cual, además de monopolizar la provisión de materia prima, se dedicaba a la producción, significó para IMPA una competencia desleal, que afectó seriamente su posición en el mercado.

Hacia la década del 90, las condiciones empeoraron. En el contexto de la aplicación, por parte del gobierno de Carlos Menem, de políticas neoliberales como la suspensión del régimen de promoción industrial, la privatización de empresas que estaban en manos del Estado y una apertura comercial indiscriminada, tuvo lugar un grave proceso de desindustrialización, con el consiguiente aumento del desempleo. Esto, sumado a una situación de desregulación laboral, la reducción de sueldos, junto con la desestructuración de los sindicatos y la desconfianza que generaban los dirigentes, gestó un medio propicio para nuevas formas de protesta social: apagones, escraches, piquetes, la instalación de la Carpa blanca de docentes.

A partir de 1996, la gerencia y el consejo de administración de IMPA fueron responsables de un vaciamiento progresivo que acabó por llevar la fábrica a un concurso de acreedores en 1997, con la intención de declarar la quiebra y quedarse sólo con las ramas más rentables de la producción, convirtiéndose en una sociedad anónima y dejando, sin indemnización, a un gran número de trabajadores sin empleo. Las crónicas de mayo de 1998 recuerdan el olor a goma encendida en las veredas de la fábrica, el retumbar de los bombos y más de un centenar de trabajadores (los que quedaban activos, junto con los cesantes que se incorporaron a la lucha) presionando a la comisión directiva para defender su puesto de trabajo, en un clima de desamparo gubernamental, sindical y jurídico. La situación



Foto: Daniel Caldirola, 2001

se mantuvo hasta que los trabajadores consiguieron entrar en las instalaciones, reunir una asamblea y elegir un nuevo consejo de administración que logró mantener la cooperativa. Uno de los nuevos gerentes compró las primeras toneladas de materiales para poner la fábrica a funcionar en las condiciones más adversas: sin luz, prácticamente sin clientes y con una deuda de la gestión anterior de la que hacerse cargo. La consigna: "ocupar, resistir, producir".

Los siguientes años, durante los cuales IMPA, en la forma de cooperativa autogestionada, logró recomponerse, no estuvieron exentos de dificultades, tanto en lo económico, en lo legal, como en lo político, incluyendo algunos intentos de desalojo y represión policial. Resultó fundamental, para que la resistencia de los trabajadores fuera efectiva, garantizar la visibilidad de su lucha. De este modo surgió la idea de IMPA Ciudad Cultural, la cual, además de brindarles una apertura hacia la comunidad, les permitiría contar con el resguardo de la cobertura mediática. Fue así que, cediendo espacios del establecimiento a trabajadores de la cultura (como se consideraban a sí mismos los integrantes del Centro Cultural, reconociéndose como parte de un proyecto común junto con los trabajadores metalúrgicos), desde 1999 tuvieron lugar en la fábrica obras de teatro, recitales, presentaciones de libros, ciclos de cine, exposiciones, y todo tipo de talleres, con inusitada convocatoria y difusión.

La idea de Ciudad Cultural no es del todo figurada. A partir de 2003, contó con un Centro de salud. En 2004, se incorporó el Bachillerato Popular, con orientación en gestión de cooperativas y microemprendimientos, que consiguió años después otorgar títulos oficiales. En 2009, comenzó a emitir el canal Barricada TV. En 2010, se abrió la Universidad de los Trabajadores, que dicta cuatro profesorado. En 2012, se inauguró el Museo IMPA, que se encarga de reconstruir la historia colectiva del establecimiento.

IMPA ha sido, y es, una referencia ineludible para el movimiento de empresas recuperadas por sus trabajadores y autogestionadas, al tiempo que no se agota en esa experiencia, sino que se constituye como símbolo de una lucha por la preservación, tanto de la cultura del trabajo como del trabajo de la cultura. LBA

1929

SE CONVIERTE EN LEY LA JORNADA LABORAL DE 8 HORAS.

1930

LA FORA ES DISUELTA POR EL GOBIERNO DE URIBURU. LA USA Y LA COA SE FUSIONAN Y FUNDAN LA CONFEDERACIÓN GENERAL DEL TRABAJO (CGT).

1932

SE INCORPORA EL LLAMADO "SÁBADO INGLÉS", MEDIANTE LA LEY 11.640.

1943

JUAN D. PERÓN ES DESIGNADO AL FRENTE DEL DEPARTAMENTO NACIONAL DEL TRABAJO.

1945

MÁS DE 200 DELEGADOS SINDICALES DE TODO EL PAÍS CREAN EL PARTIDO LABORISTA.

1946

EL CONGRESO CONVIERTE EN LEY EL AGUINALDO.

1947

PERÓN ESTABLECE LA DECLARACIÓN DE LOS DERECHOS DEL TRABAJADOR, QUE SON INCORPORADOS EN EL ARTÍCULO 37 DE LA CONSTITUCIÓN SANCIONADA DOS AÑOS MÁS TARDE.

1953

SE PROMULGA LA LEY 14.250 SOBRE LAS CONVENCIONES COLECTIVAS DE TRABAJO.

1955

ARAMBURU INTERVIENE LA CGT.

1957

DEROGADA LA CONSTITUCIÓN DE 1949, SE INTRODUCE EL ARTÍCULO 14 BIS QUE ESTABLECE LOS DERECHOS DE LOS TRABAJADORES, LOS SINDICATOS Y LA SEGURIDAD SOCIAL.

1962

DESAPARECE FELIPE VALLESE, OBRERO METALÚRGICO Y MILITANTE DE LA JUVENTUD PERONISTA.

LOS HIJOS DE MOREIRA

El cancionero de la música popular argentina incluye numerosos temas dedicados a los distintos oficios laborales. Suele omitirse la pregunta por cuál es la propia concepción que, en tanto trabajadores, tienen sus creadores e intérpretes. Los orígenes posibles de esa interpretación y los cambios en la condición laboral son analizados en este artículo.



Escena de *Juan Moreira* por la compañía Podestá-Scotti, 1890 | Foto: Archivo General de la Nación

Reflexionar sobre el trabajo y sus terrestres acontecimientos en el ámbito de la música argentina de raíz popular plantea una dificultad de origen. Sencillamente, porque su sustento moral, ideológico y, fatalmente, estético, se remonta a un poema épico. Según sanciona Leopoldo Lugones con convicción instructiva en las páginas de *El payador*, ese conjunto de valores en estado espiritual que llama el “alma de la raza”, donde se incluye la música, está en el *Martín Fierro*. Y es cierto que el gaucho de Hernández dio gestos, palabras y un aura al sonido de la tradición criolla: tanto como para que sus descendientes vivan de la renta espiritual de aquel que rodando las pampas fue de una manera y volvió de otra.

En cambio, si el origen de la música argentina se reconociese en *Juan Moreira* antes que en el *Martín Fierro*, la posibilidad de hablar de trabajo sería más concreta, por una cuestión de practicabilidad: si Lugones identificó una Nación con el *Martín Fierro*, mucho más modestamente Eduardo Gutiérrez hilvanó en folletines la historia de un gaucho tan malo como muchos, pero que en su afortunado circular se adaptó con éxito a las arenas del circo, donde la representación necesita de la fuerza de trabajo de los artistas para existir.

Una Nación difícilmente pueda reducirse a un momento de circo, pero la historia de un gaucho retobado sí, y eso permitiría el paso de la contemplación a la acción. De la especulación al trabajo.

Resulta interesante pensar que la representación de *Juan Moreira* en el circo fijó

además un perfil profesional, ligado a una pertenencia precisa: “Para representar Moreira se necesitaría un hombre que fuera criollo, que supiera montar bien a caballo, que accionara, cantara, bailara y tocara la guitarra, y sobre todo que supiera manejar bien un facón; en fin, un ‘gaucho’; y en esta compañía de extranjeros no hay ninguno que posea esas cualidades tan necesarias para representar al héroe”, le dijo Gutiérrez al empresario Cattaneo en 1884, cuando éste le propuso llevar a la arena del circo su *Juan Moreira*. En esta descripción se configura, en relación a un origen, un ámbito de saberes, responsabilidades y obligaciones básicas de un oficio. Una Nación fundada en el trabajo, si se quiere.

Será justamente en el circo donde la canción criolla comenzará a desarrollarse con sentido industrial. Los personajes cantan, el payador compone canciones para sí y para otros, se renueva el cancionero tradicional; la práctica musical tiene su división del trabajo y especialidades: primeras y segundas voces, guitarristas, autores y compositores.

Pero no obstante estos incipientes esquemas industriales, la canción de raíz popular cobijará sus sentidos en el aura del poema épico, resguardándose de la mundanidad del trabajo. Como si el canto representase una misión celeste, más que una labor terrestre. Hasta que, por uno de los costados de la canción criolla, surge el tango, música de precaria estirpe, ligada a la lascivia, la insalubridad y las ideas anarquizantes de los crecientes concentrados urbanos. El mismo Lugones lo descalifica definiéndolo

“reptil de lupanar”. Poco después, la exaltación de Andrés Chazarreta por parte de Ricardo Rojas deja bien clara la división: el folklore ostentará el lugar privilegiado de la épica nacionalista y el tango, expulsado del paraíso de la música criolla, deberá trabajar para purgar sus penas.

Efectivamente, aun hoy es posible comprobar que en el ámbito del tango se habla muy concretamente de *trabajar* para referirse al momento escénico, mientras que en el folklore se utilizan los más líquidos *actuar*, *tocar*, *presentarse*.

Más allá de esquemas y abstracciones, la música de raíz popular, como parte de la industria del espectáculo, es un campo laboral. Y donde hay trabajo hay categorías, que trazan un esquema de explotación. La historia podría contarse entonces desde las luchas de sus trabajadores y de las asociaciones y sindicatos, aun

cuando las tensiones entre tradiciones separadas y hasta opuestas complicaban la formación de una conciencia de artista-trabajador.

Un hito fue la huelga de 1935, en la que trabajadores organizados en el Sindicato de Músicos Populares –impulsado entre otros por Osvaldo Pugliese–, tras dejar por varias noches a Buenos Aires sin cabarets, lograron condiciones de trabajo con horario estipulado, jornadas de descanso y salario. Se vivían entonces los ramalazos de la crisis de 1929, que para los músicos coincidió con la llegada del cine sonoro y el reemplazo de la música en vivo por la vitrola: un panorama de desocupación que en buena medida contribuyó al nacimiento de la conciencia de clase que derivó en la afirmación de las primeras organizaciones sindicales y mutuales de músicos, que más tarde gozarán también medidas proteccionistas del trabajo diseñadas desde el Estado: un decreto de 1949 obliga a difundir la misma proporción de música nacional que extranjera y la Ley del número vivo, de 1953, obliga a los propietarios de los cines y locales de esparcimiento a incluir artistas de variedades en su programación.

Sin embargo, acaso por lo que el arte despierta en el imaginario común, la conciencia de clase en la música se regula por los meridianos del éxito, que en general está traducido en números. En los desproporcionados y poco inocentes esquemas de la industria, mientras un artista no llega al éxito debe yugarla en los bajos estamentos de una pirámide que en la base tiene el trabajo y en la cima proyecta al artista más cerca de quién sabe qué dioses que de la idea de trabajador.

Aunque ese éxito lo haya obtenido, por ejemplo, cantándole a los trabajadores. **LBA**

EMA AMASA LA MASA

Desde fines del siglo XIX, el “libro de lectura” complementario de los manuales escolares fue un componente insoslayable de la educación de los niños argentinos. El autor de esta nota repasa cómo ha sido tratado en ellos el tema del trabajo, primero desde un punto de vista moralizante y, progresivamente, incorporando sus implicancias sociales.

Quizás por su acceso temprano y casi inevitable, los llamados “libros de lectura” ocupan un lugar relevante en nuestra memoria. Sus recuerdos nos provocan emociones, sátiras, enojos y añoranzas cuando los convocamos. Esos libros, compuestos por textos breves escritos o seleccionados por los autores, tenían funciones informativas, expresivas, ejemplificadoras y aleccionadoras. Presentan ilustraciones que refuerzan la información dada en el texto, con una grafía sencilla que facilita su lectura. Sus temáticas se engloban en la generalidad de la “formación cívica y moral” del alumnado, y por extensión de toda la población.

La investigación educativa ha demostrado que detrás de un discurso supuestamente objetivo, ingenuo o de “sentido común”, se encuentran potentes dispositivos de producción ideológica que dan cuenta de los debates presentes en su construcción. Sus consideraciones sobre “el trabajo” no escapan a estas coordenadas. Por eso, podemos presentar aquí algunos elementos para analizar cómo se fue modificando el tema a lo largo del tiempo, al calor de los cambios sociales y culturales que lo acompañaron.

Hacia fines del siglo XIX, aparecieron los libros de lectura escolares modernos, con una serie de características específicas: eran pequeños, de tapas duras, y sus páginas tenían un uso del espacio pautado. Respondían a los programas educativos en vigencia, y debían tener algún sistema de aprobación pública. Fueron escritos mayoritariamente por docentes o funcionarios del sistema escolar, y editados en el país como parte de un proyecto empresarial nacional en clara expansión. Era muy común que se usaran durante muchos años por distintas generaciones, pasando de mano.

En esta primera “horneada” de libros de lectura, el discurso morali-

zador es omnipresente, y desde allí se habla del trabajo, comprendido como una cuestión ética y no social. Se lo asocia a valores como el ahorro, el respeto al cumplimiento de las normas y la “pobreza digna”. Presentan casi exclusivamente formas de trabajo rurales y artesanales en talleres, muchas veces en

enumeración y la exageración que por la explicación y el desarrollo de los argumentos.

El trabajo se presenta generalmente en sus formas fabril e industrial, realizado con grandes máquinas por trabajadores de ambos sexos, sanos y vigorosos. A su vez, se opone en forma un tanto mani-

quea las “viejas formas” de trabajo previo contra las nuevas basadas en la obtención de los derechos. Esto se ve ejemplificado con menciones al Estatuto del Peón de campo, a la regulación del trabajo de los aprendices, y a la obtención de la jubilación en los ancianos mediante su trabajo previo.

Desde la última mitad del siglo XX, acompañando sus avatares políticos y culturales, los libros de lectura se modernizaron. Tapa blanda, lectura individual y silenciosa, inclusión de actividades a ser realizadas en el propio libro, y rápida obsolescencia son

algunas de sus marcas más notables.

También se fue abandonando la función moralizadora previa, y el sujeto lector esperado fueron niños y niñas con inquietudes, preguntas y deseos.

Respecto a lo laboral, se verifica que los talleres y las fábricas previas fueron desplazados por oficinas y empresas, en las que el “trabajo” se volvió el “empleo” de individuos “con ganas de progresar” en modelos familiares nucleares. Pero, junto a esta mirada disciplinante, también en muchos libros del período el trabajo fue presentado como un tema social y no moral, y términos como “explotación”, “desempleo”, “sindicato” o “condiciones laborales” empezaron a aparecer en sus páginas. Se dio lugar en ellos a contar hechos de la lucha obrera, o a la igualdad que deben tener los distintos sujetos en cuestiones laborales.

Hoy, estas distintas versiones históricas sobre el trabajo se presentan remozadas en libros de lectura que forman parte de “kits didácticos” multimediales, y formarán parte del “sentido común” de las generaciones en formación, que las recordarán en el futuro como nosotros hacemos con las que nos formaron. **LBA**



Detalle de *Obreritos*, de Luisa F. de García, libro de lectura para 2° grado, editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1953

una visión bucólica, que ensalzan “al buen trabajador”. También se diferenciaba genérica y étnicamente: los hombres “trabajan”, las mujeres “realizan tareas” –con la excepción de las viudas pobres a cargo de su prole–, y los pueblos originarios –en los pocos casos en que son nombrados– “cazaban y pescaban” en una vida pasada regida por el ocio.

Una importante ruptura de esa situación se verifica con los llamados “libros peronistas”, editados entre 1951 y 1955. En ellos, con nombres como *Privilegiados*, *Obreritos* o *Patria Justa*, aparecieron nuevos temas, como los Derechos del Niño, del Trabajador y de la Ancianidad, en referencia a las políticas sociales contemporáneas, en libros de lectura en los que –sin desplazar la mirada moralizante previa– se presentaba una versión del trabajo asociado a la obtención de derechos en una sociedad moderna, pujante y en expansión. Materialmente, estos nuevos libros de lectura eran más grandes, y estaban impresos en colores. Seguían presentado lecturas cortas y aleccionadoras, donde la verosimilitud se construía más por la

1968

NACE LA CGT DE LOS ARGENTINOS, LIDERADA POR RAIMUNDO ONGARO, QUE INCLUYÓ A ARTISTAS Y ESCRITORES, ENTRE ELLOS RODOLFO WALSH, REDACTOR DEL “PROGRAMA DEL 1 DE MAYO DE 1968”.

1969

CORDOBAZO. OBREROS DE LAS AUTOMOTRICES, TRABAJADORES DE LA ENERGÍA ELÉCTRICA Y ESTUDIANTES LIDERAN UNA REVUELTA POPULAR CONTRA EL GOBIERNO DE ONGANÍA. SE CALCULA ALREDEDOR DE 60 MUERTOS.

1973

ES ASESINADO JOSÉ IGNACIO RUCCI, SECRETARIO GENERAL DE LA CGT, DOS DÍAS DESPUÉS DE LA VICTORIA DE LA FÓMULA PERÓN-PERÓN.

1974

DURANTE EL TERCER GOBIERNO DE PERÓN, LOS TRABAJADORES ALCANZAN SU MÁXIMA PARTICIPACIÓN EN EL PRODUCTO BRUTO INTERNO, ENTRE EL 46,7 Y EL 47 %.

1975

LA CGT REALIZA UN PARO GENERAL EN PROTESTA POR EL “RODRIGAZO”, QUE IMPLICABA UNA CAÍDA ABRUPTA DE LOS SALARIOS.

1976

LA JUNTA MILITAR SUSPENDE EL DERECHO A HUELGA Y DECLARA ILEGALES LAS NEGOCIACIONES COLECTIVAS. LA CGT ES INTERVENIDA Y LUEGO DISUELTA.

1979

LA CGT, LIDERADA POR SAÚL UBALDINI, REALIZA EL PRIMER PARO CONTRA LA DICTADURA.

1982

LA CGT SE MOVILIZA A PLAZA DE MAYO PARA EXIGIR EL RETORNO DE LA DEMOCRACIA.

1984

SE LLEVA A CABO EL PRIMERO DE 13 PAROS GENERALES DURANTE EL GOBIERNO DE RAÚL ALFONSÍN EN RECHAZO A LA LEY MUCCI, QUE INTENTABA REORGANIZAR LA ACTIVIDAD SINDICAL.

IMÁGENES DE LO PRECARIO

El autor de esta nota indaga sobre la permanente reinterpretación de una pintura del siglo XIX, las formas inesperadas de un concepto y un tema del cancionero reciente argentino; y encuentra, en esos tópicos, modos en los que se leen vestigios de la precariedad y de un porvenir capaz de restañarla.



Detalle de *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova

1. Del pan y del trabajo: obras

La vida en común tal como la conocemos por estos pagos no ha dejado de producir imágenes y narraciones sobre experiencias ligadas al trabajo. Con el objeto de explicarse a sí misma, de comprenderse o criticarse, hilvanó una serie de representaciones que todavía perduran en el imaginario argentino. Una de las más conocidas es la pintura *Sin pan y sin trabajo* (1894) de Ernesto de la Cárcova. Es, también, una de las más revisitadas. En los años 60, Carlos Alonso realizó una notable serie sobre la obra que incluía –entre otras variaciones– a ese obrero pero ahora con pan y trabajo, leyendo poesía y mirándonos de frente. Y en los 90 Leonardo Favio, en *Perón. Sinfonía del sentimiento* (1999), hizo de la imagen carcoviana un ícono precursor del 17 de octubre. No fueron los únicos. Durante la crisis de 2001, el cuadro reverdeció otra vez. La historiadora del arte Laura Malosetti Costa puso de relieve el modo en que Tomás Espina recreó la obra en aquel contexto: “Dibujó a carbonilla el cuadro de De la Cárcova en la pared de su estudio y dejó vacante el lugar de la mujer: allí se fotografió a sí mismo, desnudo, en un gesto de interpelación al obrero (y también, claro, al artista). Espina se introdujo en la imagen desde el espacio de la mujer, que es –dice– el de la intimidad, el más flexible, el único que deja abierta la posibilidad creativa en oposición al estereotipo del obrero en lucha, petrificado en el tiempo. Su imagen desafía la rigidez de aquellos roles que el imaginario social ha perpetuado hasta el cansancio y parece reclamar, desde ese cansancio, un espacio propio en un lugar que representa en muchos sentidos la tradición”.

Ahora bien, si el joven artista interpelaba al trabajador “petrificado” fotografiándose desnudo en el lugar de la mujer y su hijo, los grupos de desocupados que se movilizaban al filo de 2001 para reclamar su retorno al mundo del trabajo usaban la imagen como símbolo de lucha. Ya como figura derrotada, ya como estampa protectora, su uso público reveló la perdurabilidad de la imagen como lugar de reunión, su condición de hilo conductor para volver a pensar el *ser-común*. La intemperie de los reciénvenidos –y de los ya dañados– se reduce cuando un pueblo reconoce los recursos a los que puede apelar para protegerse. Y tanto mejor si tiene entre los suyos una obra que incluso en su recusación puede alumbrar historias y sentidos. Que brille en el Museo Nacional de Bellas Artes a la espera de nuevas reapropiaciones es un indicio de ese poder.

2. Del latín: lengua y ley

Precariō: a fuerza de ruegos / precariamente, de una manera precaria. // *Precariūs* –a –um: conseguido a fuerza de ruegos / dado, conseguido por la benevolencia ajena / precario, inseguro, pasajero. // *Precatio* –ōnis f.: ruego, rogativa, plegaria. // *Precator* –ōris m.: el que ruega o implora.

Lo *precario* se dice de muchas maneras. La plegaria no le es ajena. Pero la historia argentina enseña que no se enfrenta sólo con rezos sino también construyendo estrategias políticas de protección de los trabajadores como productores de riqueza social: con legislaciones concretas que incluyan derechos al salario mínimo, cobertura por enfermedades y accidentes, derecho al retiro, discusión en paritarias del monto de los salarios. Y, además, con el fortalecimiento de la propiedad social a través de jubilaciones dignas y servicios públicos gratuitos.

3. De la cultura: vidas

“Operarios con salarios de miseria / Dirás... ¿qué me importa eso? / Tengo trece o quince años / ¡Las Jordan's son para mí! / Vos gritás - ¡No Logo! / O no gritás - ¡No Logo! / O gritás - No Logo... ¡no!”. Cuando el Indio Solari escribe “Nike es la cultura” parece retratar con ironía un rasgo de la actual “tormenta del mundo”. De un modo distinto a como brilla *Sin pan y sin trabajo*, la marca-logo en nuestros pies –en la vidriera o en la TV– hace suya la premisa del que conoce los salarios de miseria y dice: “¿qué me importa eso?”. Pero, sabemos, esos salarios junto a la imposición de una *forma de vida* vinculada a la marca-global son la ruta para hacer más honda la precariedad. Si la marca es la única cultura, si el juego va de cartas marcadas, quedamos huérfanos de recursos: y lo conseguido a fuerza de ruegos –y de lucha colectiva– pasa a estar en manos de ese diablo que quiere ocupar el lugar del protector. “Es que el diablo está en el cielo... pero aparte (vos sabés eso) / Masturburguer da cupones / y una ópera hip hop, baby”. Ese saber es *El tesoro de los inocentes*.

El vínculo lábil de la vida como marca es el mismo que recorre como un fantasma las oficinas repletas de jóvenes de los *call centers*, de las industrias del entretenimiento y la comunicación, las nuevas áreas del *software* y los viejos galpones textiles, el territorio yermo del campo sojero y las tercerizaciones diversas, emblemas variopintos de la vida de los trabajadores en la era de la integración informatizada bajo el influjo predominante del sector de servicios. Emblemas que quieren imponer una única imagen de la vida: la de trabajadores sin amparo sindical ni judicial, sin recursos culturales ni políticos que oficien de contrapeso existencial.

Cuando se quiere imaginar otras vidas, hay que apelar a la capacidad profética y a la memoria colectiva. Porque, entre las reapropiaciones de una obra de fines del siglo XIX y una canción contemporánea, hay un mundo de luchas y protecciones conseguidas por los trabajadores. Y hay, también, un mundo de imágenes del porvenir. LBA

EL HOMBRE DE LA BOLSA

Desde principios del siglo XX, una multitud de jóvenes de los sectores sociales más humildes se lanzó a recorrer vías y caminos de la Argentina, desdeñando la posibilidad de un hogar sedentario, un trabajo fijo, la propiedad y la ley. El pasaje que aquí se reproduce forma parte de un libro en el que su autor indagó con lucidez sobre el tema y recogió testimonios de gran valor.

Si la deriva de las bohemias urbanas consistió en deambular por ambientes variados dentro de una misma ciudad “según las solicitaciones del terreno y los reencuentros que a él corresponden” (Debord), el movimiento de la bohemia rural fue, por el contrario, en dirección a los espacios abiertos y poco habitados.

Sin duda, el ferrocarril constituyó, como dice Alicia Maguid, el “decorado indispensable para la puesta en escena de nuestros crotos”. Se había extendido a lo largo del país según la estrategia que más convenía al capital inglés, que incentivaba el desarrollo de ciertas regiones agroexportadoras, como la pampa y el litoral, en detrimento de otras. Con fletes reducidos para los productos manufacturados que venían del exterior –principalmente textiles fabricados en Gran Bretaña– e incrementos para las artesanías que venían del interior, el trazado de las vías se concentró en un 90 por ciento en Buenos Aires y en las provincias del litoral: la meta era abaratar los costos de extracción y transporte de materias primas para que éstas pudieran desembarcar rápidamente en las zonas portuarias y conquistar mercados para los productos importados.

El itinerario de la deriva crota en aquellos años siguió, por lo tanto, las líneas férreas que conectaban las zonas cosecheras. Trigo, lino, cebada, alpiste y granos eran juntados en los primeros meses del verano en Santiago del Estero, Santa Fe, Buenos Aires, La Pampa y el sur de Córdoba. La cosecha de maíz –una de las más solicitadas de mano de obra– comenzaba en febrero en el norte de Santa Fe y después continuaba en la provincia de Buenos Aires. También había cosecha de papa y batata en Buenos Aires, algodón en el Chaco, yerbatales en Misiones, obrajes madereros en Santiago del Estero, Santa Fe y Chaco, azúcar y tabaco en Salta, Tucumán y Jujuy, y recolección de fruta en Río Negro.

Así comenzó a dibujarse esa caricatura del hombre de la bolsa que, con la barba crecida, las ropas deshechas y la bolsita a cuestas, merodea las casas del imaginario colectivo. Sólo en los últimos años del siglo XX –y, en particular, gracias a las investigaciones de Hugo Nario– se empezó a rescatar del pasado la figura del croto que deambulaba de cosecha en cosecha. Pero así como siempre ha sido equívoco colgarle esa etiqueta a todo aquel que vive abandonado en la calle, también lo es creer que el crotaje de la primera época era sólo un mundo de braceros rurales en busca de trabajo.

Había crotos fugitivos de la ley, la familia o el sistema salarial. Había peones rurales pero también delincuentes, desde rateros hasta asaltantes a mano armada.

Crotos que vendían artesanías, baratijas, biyutería de la época. Crotos que cuando envejecían se compraban un carrito y un caballo para realizar ese reciclaje primitivo que fue el cirujeo.

Crotos que cazaban nutrias, zorros y vizcachas. Crotos militantes, con la bolsita cargada de libros, volantes o



Los desocupados en una carpa improvisada en una villa del barrio de Palermo | Fotografía no identificada, 1932

periódicos anarquistas (básicamente, *La Protesta* y *La Antorcha*) que llevaban a los rincones más alejados del país. Crotos que se instalaban como maestros de pueblo –sin título– para alfabetizar a los habitantes rurales.

Crotos que ayudaban a fundar bibliotecas populares, sindicatos agrarios, conjuntos de teatro, grupos de lectura y estudio. Y crotos filósofos que añadían a las lecturas de Malatesta, Kropotkin, Bakunin, Faure, Fabbri, Reclus y Ferrer, los libros de José Ingenieros, Gorki, Tolstoi, Stirner, Nietzsche o Schopenhauer, además del casi olvidado *Mikhail* de Panait Istrati.

Monarcas de los caminos del ferrocarril, los crotos de aquellos años fueron una especie de elite de los márgenes, una contracultura itinerante que quería sentirse libre, fluida e inasible frente al poder, el patrón y la policía. Sus vidas fueron la propaganda en actos, la puesta en escena de lo que otros escribirían, como señaló el dramaturgo Rodolfo González Pacheco en los años 20: “Es el bohemio de la ciudad trasladado al campo. El mismo tipo romancesco y belicoso. El mismo hombre, libertario por esencia, de pie al margen de las vías, como el otro de pie al margen de las sanciones burguesas”.

“Dejen lo seguro por lo inseguro”, llamaba André Breton, desde París, en la misma década. “Dejen, en caso necesario, una vida cómoda, lo que se les ofrece para el porvenir. Partan por los caminos”. Los crotos no necesitaban siquiera enterarse de que existían esas consignas. Ya habían escuchado su propio llamado. LBA

Incluido en *Anarquismo trashumante*, de Osvaldo Baigorria. Terramar Editores, La Plata, 2008.

1995

SE SANCIONA LA LLAMADA LEY DE FLEXIBILIZACIÓN LABORAL QUE, ENTRE OTRAS MEDIDAS, ELIMINA LOS CONVENIOS COLECTIVOS POR GREMIO (PASAN A SER POR EMPRESA), MODIFICA EL RÉGIMEN DE INDEMNIZACIONES Y DESREGULARIZA LAS OBRAS SOCIALES. EL DESEMPLEO Y EL SUBEMPLEO SON DEL 33,8%.

1996-1997

SURGE EL MOVIMIENTO PIQUETERO. LA PRIVATIZACIÓN DE YPF CAUSA LA PÉRDIDA DE MILES DE PUESTOS DE TRABAJO. EN NEUQUÉN Y SALTA, LOS TRABAJADORES DESOCUPADOS CORTAN RUTAS PARA DENUNCIAR SU SITUACIÓN.

2001

LOS TRABAJADORES OCUPAN LA FÁBRICA TEXTIL BRUKMAN Y SE HACEN CARGO DE LA PRODUCCIÓN. LAS EMPRESAS RECUPERADAS POR LOS TRABAJADORES SUMAN EN POCO TIEMPO MÁS DE 160.

2004

DURANTE EL GOBIERNO DE NÉSTOR KIRCHNER, SE PONE EN FUNCIONAMIENTO EL PLAN NACIONAL DE REGULACIÓN DEL TRABAJO Y SE SANCIONA LA LEY 25.877 QUE IMPLICA LA VUELTA DE LOS CONVENIOS COLECTIVOS.

2008

SE REESTATIZAN LAS JUBILACIONES, PRIVATIZADAS DURANTE EL MENEMISMO.

2009

SE LANZA EL PLAN ARGENTINA TRABAJA PARA PROMOVER LA INCLUSIÓN SOCIAL MEDIANTE LA FORMACIÓN DE COOPERATIVAS.

2010

EL MILITANTE DEL PARTIDO OBRERO MARIANO FERREYRA ES ASESINADO EN UNA MARCHA EN RECLAMO POR LA REGULARIZACIÓN DE LOS TRABAJADORES FERROVIARIOS TERCERIZADOS. EL SECRETARIO DE LA UNIÓN FERROVIARIA, JOSÉ PEDRAZA, ES CONDENADO POR EL CRIMEN.

2013

SE SANCIONA LA LEY 26.844 QUE REGULA EL TRABAJO DOMÉSTICO.

2015

EL DESEMPLEO ALCANZA EL 6,6%, LA SEGUNDA MARCA MENOR EN LA DÉCADA, DETRÁS DEL 6,4% DE 2013.

UN NACIMIENTO ETERNO

La correspondencia enviada y recibida por Rogelio Yrurtia durante los treinta años que duró la gestación y la localización definitiva de su *Canto al Trabajo*, uno de los monumentos más emblemáticos de la ciudad por su valor simbólico y artístico, revela el sinnúmero de dificultades que el escultor debió atravesar para desplegar su creatividad y defender sus convicciones.

Desde que el escultor Rogelio Yrurtia (1879-1950) firmó contrato con el intendente porteño Carlos Torcuato de Alvear para realizar su *Canto al Trabajo* hasta que el monumento halló su lugar definitivo en la Avenida Paseo Colón al 800 pasaron tres décadas signadas por acuerdos no cumplidos, reclamos de dinero, retrasos en los plazos establecidos y cambios de emplazamiento, entre otros inconvenientes.

Entre 1907 y 1937, el conjunto escultórico, que representa “el esfuerzo varonil, penoso y constante que encuentra su apoyo en la ternura femenina”, forjado en “la exaltación del trabajo y el amor” –según palabras de Yrurtia–, quedó atrapado en el impiadoso cruce entre los tiempos artísticos y los burocráticos.

El proyecto original –previsto en mármol de Carrara y con un costo total de 50 mil pesos, denominado “El Triunfo del Trabajo”– debía estar finalizado para los festejos del Centenario e instalado en el Parque 3 de Febrero de Palermo. Pero Yrurtia, radicado desde tiempo antes en París luego de ganar una beca oficial, alteró su plan: “La obra artística, cuando es verdaderamente tal, no puede ni debe sujetarse a plazos angustiosos. Por esto se estableció que yo podría modificar la colocación de las figuras y ampliarlas a mi albedrío, siempre que esas modificaciones o ampliaciones respondieran a la mejor ejecución de la obra”, le explica en una carta al intendente Joaquín de Anchorena en 1911. Allí le adelanta que el grupo escultórico, al que espera que se considere “un exponente del *Arte Nacional*, comparable con cualquiera de los monumentos de mayor valía de otras naciones”, pasará de 4 a 14 figuras y podría estar acabado a fines de 1913 o principios del año siguiente, pero a un costo de 200 mil pesos.

Las negociaciones culminan en 1913, con la firma de un nuevo contrato entre Yrurtia y el intendente Anchorena. El abogado Carlos Delcasse, admirador del artista, se encarga de las cuestiones legales y le recuerda a su amigo las formalidades de rigor. Debe certificar que “el trabajo de traslación al mármol se halla terminado por lo menos en ocho figuras. Además debe Usted remitir de tiempo en tiempo fotografías para ver en qué estado se encuentra la obra. Son majaderías, pero deben cumplirse”. ¿Los destinatarios?: la Intendencia, el Concejo Deliberante, el diario *La Nación*, el propio Delcasse...

Pero, al año siguiente, estalla la Gran Guerra y el artista del número 8 de la rue Guttenberg, en Boulogne-sur-Seine, empieza a desesperarse por la situación que padece Francia y por el retraso en el envío de fondos desde Argentina. En 1916, le escribe al intendente Arturo Gramajo: “Desgraciadamente, mi inexperiencia me ha hecho firmar unas condiciones que hoy no aceptaría, luego de un trabajo ímprobo, con las mil desilusiones que he debido sufrir. Esta obra no solamente ha minado mis fuerzas y mi salud, sino que hasta he debido sacrificar mis propios medios personales de mi existencia para llevarla a cabo. Tengo la convicción, así como todos los que han visto el monumento en mi taller, que una vez en su sitio en Buenos Ayres, la Municipalidad se apercebirá de que no me ha retribuido como merecía”. También le reclama a Gramajo que la tardanza en los giros de dinero hace “demorar inútilmente al infinito la entrega de este trabajo que tanto quisiera ya ver colocado” y le explica la decisión de cambiar el mármol de Carrara por el bronce, para obtener “grandiosidad”, “monumentabilidad” y una “impresión poderosa”. Justifica su retraso por la movilización de obreros a las milicias, estima que podría entregar el encargo en septiembre de 1916 y se fastidia ante una nueva demanda de fotografías de los avances, una prueba que parece servir “para apoyar mi palabra de honesto artista”.

Dos años más tarde, el destinatario de los pedidos económicos es el intendente Joaquín Llambías. Ahora, los problemas se centran en la fundición. Yrurtia se molesta porque con la suma enviada por Gramajo “con tanto retardo” no pudo cumplir con el fundidor en Bruselas. La guerra subió los precios de los metales y de la mano de obra.

“Yo estoy desesperado y ya no me atrevo a salir casi de mi casa para evitar cuestionarios y amenazas de pleitos y procesos; es un infierno. [...] aquí ya se me ha hecho una atmósfera tan insoportable sobre mi poca seriedad, que es difícil se me encarguen otros trabajos. Se dice, pues, que luego de que recibo el dinero no entrego las obras, etc. etc.”. En 1920, Yrurtia regresa a Buenos Aires y le confiesa su malestar a un colaborador que quedó en Europa encargado de la culminación de la

tarea. En una carta de siete carillas, le requiere novedades sobre las labores, preocupado por “obtener una *fundición y cincelados esmerados** y conforme con todas las reglas del arte”. “He pasado 5 años –gráfica– para ejecutar esas obras, con un trabajo de esclavo negro. No necesito tampoco decirte que significaría mi suicidio la constatación de una fundición defectuosa. Aquí ya no duermo desde que llegué y me arrepiento sin consuelo de la infeliz idea que tuve de dejar Europa sin haber embarcado con nosotros estos trabajos”. Además, se queja de que los funcionarios encargados de seguir el tema “me enloquecen pidiéndome y exigiéndome la fecha de entrega, con todas las razones del mundo”. Teme que por “*el retardo de ocho años**” puedan procesarlo “con seguridad de éxito”.

Finalmente, en 1922, el *Canto al Trabajo* arriba al Puerto de Buenos Aires y es inaugurado en la planta baja del Museo Nacional de Bellas Artes, pero su emplazamiento al aire libre demorará cinco años. La Plaza Dorrego, en San Telmo, es el lugar elegido, luego de evaluarse varios sitios posibles, entre ellos, frente al Palacio de Correos y Telecomunicaciones, que aún se encontraba en construcción. El destino final llega una década después, en 1937, en la Plazoleta Coronel Manuel de Olazábal, su localización actual.

El público que visitó la exposición *Arte y Correo*, exhibida entre junio y septiembre en el CCK, pudo seguir los infortunios sufridos por el *Canto al Trabajo*. Allí apreció correspondencias y recortes periodísticos –pertenecientes al Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (TAREA) de la Universidad Nacional de General San Martín (UNSAM)– y varios bocetos –propiedad del Museo Casa de Yrurtia–, que conformaron un itinerario imprescindible para descubrir este fragmento de la historia del arte argentino. LBA

* Subrayado en el original. La ortografía y la puntuación de las cartas fueron actualizadas, para una mejor lectura (N. de la R.).

LIBROS

UN RENOVADO CONTRAPUNTO

Facundo o Martín Fierro**Los libros que inventaron la Argentina**, de Carlos Gamerro. Buenos Aires, Sudamericana, 2015

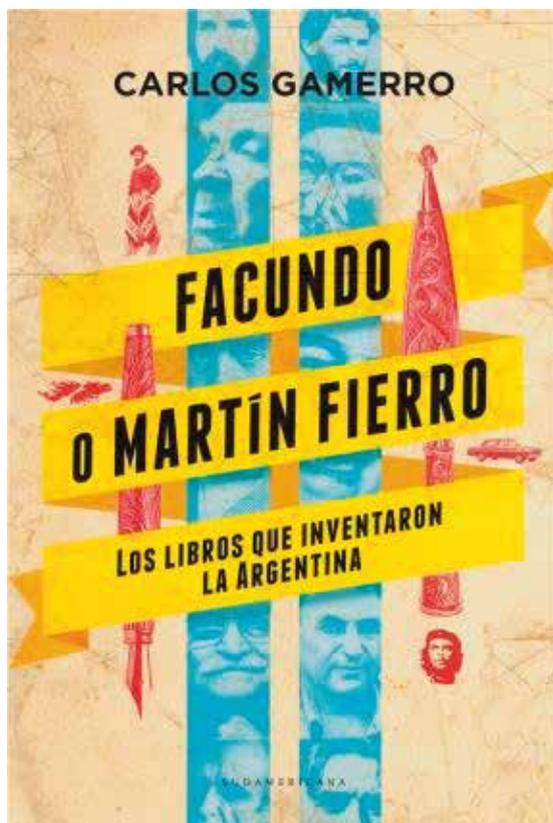
Carlos Gamerro



En la introducción de su notable ensayo, *Facundo o Martín Fierro*. Los libros que inventaron la Argentina, el narrador, traductor y crítico Carlos Gamerro recupera una conjetura de Jorge Luis Borges que pertenece al subgénero de los “what if”, es decir, a esos ejercicios críticos de la imaginación que se preguntan qué hubiese sucedido si algunos acontecimientos clave de nuestra historia fuesen alterados. En este caso, la conjetura que Borges ensayó en diferentes momentos de su obra dice que nuestra historia como país sería mejor si el libro clásico, si nuestra obra canonizada como gran libro nacional, hubiese sido *Facundo* de Sarmiento, y no *Martín Fierro* de José Hernández.

En los primeros y más extensos ensayos del libro, Gamerro se concentra en el peso de estas obras dentro de la tradición nacional, pero lo cierto es que cada uno de los ensayos siguientes, centrados en la literatura de Hudson, Güiraldes, Arlt, Marechal, Cortázar, Fogwill, Lamborghini, entre muchos otros, participa de otra propuesta conjetural, tan borgeana como la anterior aunque ideada por Gamerro. “Hagamos ‘como si’ la literatura fuera no sólo muy importante sino lo más importante del mundo; supongamos que de algunos libros escritos por ‘una dispersa dinastía de solitarios’ dependen los destinos del país, las realidades en las que nos movemos [...], y con todo ello nuestras vidas, y veamos cuál es el resultado”. Gamerro sintoniza como pocos ese nivel de realidad que fija y produce la buena literatura, y encuentra el punto justo desde donde leer la gravitación que han tenido algunos libros en la forma en que interpretamos la realidad, en la forma en que atribuimos sentido al pasado y al presente. Capta, por decirlo de algún modo, esa fina capa literaria que se entromete, por ejemplo, entre todo lector de la gauchesca y su contemplación en vivo de la pampa.

Facundo o Martín Fierro es, sin dudas, uno de los mejores libros de crítica literaria de los últimos años, en más de un sentido. Es un libro sumamente borgeano, un replicante en el siglo XXI de sus tesis sobre el poder activo de la lectura como ejercicio de reinención de los textos. Habita aquí ese gusto por detectar el salto del extranjero hacia la barbarie de “Historia del guerrero y la cautiva”, cuando Gamerro revisa *La tierra purpúrea* de Hudson. Las críticas a la prosa modernista de Lugones y a sus tesis sobre el *Martín Fierro* como poema épico nacional comulgan con la idea borgeana sobre el carácter novelístico de ese texto, así como su lectura de la gauchesca en general. Resuena, por momentos, el eco de “Nuestras imposibilidades” de Borges, pero a su vez, Gamerro va en dirección de las múltiples posibilidades de nuestros textos y renueva las preguntas, con sensibilidad contemporánea.



Así, frente a *El entenado*, de Juan José Saer, elige trabajar con la forma inesperada y acaso emocional con que el autor da cuenta de la extinción de los pueblos originarios: “con cada tribu, desaparece un universo”. Al revisar *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, detecta los restos de “humanidad” frente a los indios, cuando la narración les cede la palabra, pero también rearma esa tradición profundamente racista en la Argentina que llega hasta la actualidad y cuya “identidad está dada por la relación entre el blanco y el indio/mestizo”, de la cual derivan todos los racismos subsiguientes, incluyendo aquel que sobre los “monstruos” descarga el narrador de “El otro cielo” de Cortázar, verdadero ejercicio (sincero) de la repugnancia hacia “los cabecitas negras”.

También, en el ensayo “El puto en la literatura argentina” explora las dimensiones de ese “insulto” en las

prácticas y en ciertos textos, como *El pibe Barulo* de Osvaldo Lamborgini, mientras que en “Borges o Perón” detecta el único elemento de la realidad sobre el cual Borges jamás pudo ensayar dialéctica ni relativismo algunos: el peronismo, lo que lo convierte en una rica fuente para entender su reverso, esto es, el “gorilismo” más puro. Renueva las preguntas sobre obras muy transitadas por la crítica, como *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y *El juguete rabioso* de Arlt, mientras en otro ensayo busca reinsertar los textos del Che Guevara en la literatura argentina. Más cerca de nuestra época, Gamerro sintetiza con lucidez el antes y el después generacional que ha trazado la película *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, en las formas de narrar los setenta.

Un efecto de lectura particular produce la forma en que el autor va guiándonos, de manera minuciosa, por sus argumentos. Lejos de esos textos que pontifican sus lecturas, y que se constituyen en únicas y casi autistas referencias de autoridad, Gamerro crea la ilusión de estar conversando una lectura; y si bien no está exento de sentencias antojadizas, el recorrido está allí para recrear la ilusoria discusión con el autor. Los ensayos no son clases transcritas, ni pecan de los vicios de cierta crítica académica; mucho menos, de la glosa críptica de los ‘chantunes’. Son auténticos ensayos de crítica literaria, que llevan adelante un cohesionado recorrido por más de quinientas páginas y por poco menos de doscientos años de literatura argentina.

Una de las particularidades de su escritura es la incorporación de salidas coloquiales, muy reconocibles para el hablante rioplatense, que sintetizan con eficacia ideas que, en un lenguaje formal, demandarían más renglones y no alcanzarían el sentido buscado. Así, Alberdi habría alcanzado, en sus cartas, “el punto G de la política sarmientina”, mientras que, “en lo que a gorilismo respecta, Bioy al lado de Borges es un monito titi”. *La tierra purpúrea* es “una road-movie a caballo”, muy diferente a ese “manual de autoayuda para gauchos civilizados conocido como *La vuelta de Martín Fierro*”. Y si por momentos Mansilla retrata a los indios como “unos fieritas inofensivos que al empedarse se ponen babosos y pesados”, del francés Ebelot puede decirse que al escribir sobre el “comunismo” de los indios, en 1876, “se siente cómo su mano todavía tiembla por el julepe de la Comuna”.

Fusionando, así, las tareas del novelista (que inventa ficciones) y las del crítico (que las desarma, las piensa, las atesora), Gamerro logra una inteligente y sensible puesta a punto de la literatura argentina en la que cruza la lectura política con la estética, siempre bajo el ejercicio sutil de no salirse nunca del perímetro de la literatura para, como los objetos de Tlön, saltar desde ella hacia la dimensión de lo real. 

PASEO

LOS NIÑOS EN SU PATRIA

Acerca del conjunto recreativo *Tríptico de la Infancia*, de Rosario

El clásico se juega el domingo, y desde hace varios días ocupa el centro de la atención pública y de los comentarios periodísticos. Un partido entre Newell's y Central es un acontecimiento en la ciudad de Rosario. Pero el sol y la inminencia de la primavera parecen disolver la tensión y la incertidumbre en el parque Independencia. La gente pasea en bicicletas acuáticas en el lago artificial, los fotógrafos proponen posar con llamas y ponis, los vendedores ambulantes de churros y golosinas van y vienen alrededor de las parejas y las familias que se dejan estar sobre el pasto o a orillas del agua en la tarde del sábado. Todo ese movimiento reconoce un centro de gravitación en el espacio que se abre un poco más adelante, el Jardín de los Niños.

En la boletería, Guadalupe (7 años) quiere saber si la Máquina de Volar está disponible. La pregunta es pertinente, porque se trata de una de las principales atracciones. Pero apenas ingresa parece olvidarse, o cambiar de idea. El recorrido ofrece muchas posibilidades, y la que primero le interesa es la de la Montañita Encantada. Una instalación sonora que recibe a los visitantes con un desafío inscripto en unas piedras: "No puedes volver atrás. Los senderos guardan un secreto milenario. Lo que señala el camino no es la voz sino el oído".

Entre los árboles, a medida que uno avanza, se escuchan más indicaciones y advertencias. Guadalupe hace la mímica de una bruja para remedar la voz que parece llegar desde lo más íntimo de la Montañita. "Uno elige bien o simplemente elige", plantea enigmáticamente una inscripción circular, en el piso. La exploración incluye un mirador al que se accede por una escalera caracol, una sala de espejos, formas de verse y de ver el mundo de nuevo. Hay un punto para escuchar la propia voz en eco y otro donde arde un pequeño fuego para formular deseos, escritos o dibujados.

"Tiene que ser un deseo de corazón, referido a nuestros amigos, a la familia. Que les vaya bien en la escuela, o algo que les gustaría ser, por ejemplo", explica el encargado del lugar a un grupo de chicos. Cada uno tiene un pedacito de papel y un lápiz para acometer la tarea. Se puede tachar, no importa si queda un poco desprolijo, porque "después el papel se quema y el deseo queda en el mundo, el viento lo lleva a los lugares más alejados". A la vuelta, después de un árbol que pide abrazos, una fuente ofrece otra posibilidad de conjurar el futuro.

La Montañita Encantada integra el territorio de las preguntas, un sector del Jardín de los Niños que recrea la poética de lo mítico a través de las preguntas básicas sobre la vida y la naturaleza que desde la antigüedad han movilizad la reflexión y la creación artística. Otro, el territorio de la innovación, se despliega en el interior de un edificio semienterrado, que evoca a las vanguardias de los artistas y diseñadores del siglo XX con una instalación en homenaje a la Bauhaus y dispositivos, juegos y talleres para indagar en las posibilidades del color y de las formas. El Jardín de los Niños abrió sus puertas el 30 de noviembre de 2001. Fue el segundo eslabón del Tríptico de la Infancia. Como "máquina de imaginar",

Diversión en la Isla de los Inventos | Foto: Silvio Moriconi



su programa integra pensamiento y acción a través de juegos para todas las edades. Ese carácter constituye en particular su tercer territorio, el de la invención. Los chicos pueden lanzarse desde distintos puntos al abordaje de dos bergantines del siglo XVI en la Máquina de Tregar; en la de Sonar, una estructura con varios niveles y toboganes permite experimentar con el lenguaje sonoro. Pero el eje es la Máquina de Volar. Guadalupe se pone casco y arnés y corre hacia la fila para subir al artefacto que soñó Leonardo Da Vinci, donde también hay adultos.

La Isla de los Inventos, el tercer capítulo del Tríptico, está actualmente en refacciones y, según adelantan en la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, se prepara para reabrir totalmente renovada. Ubicada en la antigua estación Rosario Central, ofrece muestras interactivas, funciones de música, teatro y títeres, talleres, espacios de investigación, ámbitos de diseño y de fabricación de objetos. Un homenaje al mundo del trabajo donde se supone que los niños y los adolescentes guían el recorrido de los adultos a través de un conjunto de juegos y de fábricas: textil, de papel, de cerámica, de leer, entre otras.

Joaquín (11 años) conoce muy bien la Isla. Cuando era más chico, le gustaba visitar la Sala de las Estrellas –un espectáculo de aproximación científica al universo– y la Sala del Origen, en el Espacio infinito, galería que reúne ciencia, arte y lenguaje. Ahora prefiere la Fábrica de Imágenes, donde se encuentran las instalaciones de la Escuela para Animadores de Rosario. Los instrumentos de trabajo y las maquetas de Luis Bras –pionero del cine de animación– y algunos dispositivos precursores como el taumatropo son el marco donde los chicos dibujan y se introducen en el arte.

La Granja de la Infancia, el primer capítulo del Tríptico, propone un encuentro de la naturaleza a través de un vivero y una huerta orgánica, la recreación de un hábitat ribereño, animales de granja y una disposición que alterna la linealidad del paisaje con lomas, un túnel y un laberinto.

En las afueras de Rosario, abre un pequeño mundo aparte. Es domingo a la tarde y el partido de Newell's y Central parece transcurrir en un lugar muy alejado. Aquí hay lugar para pequeños descubrimientos, como el jardín donde se prepara el viaje de una nueva generación de mariposas monarca, que según cuentan dos jóvenes guías viven hasta once meses y migran hacia Canadá. En la Granja, puede seguirse el proceso de su desarrollo: el desove en las asclepias (las plantas apropiadas para tal fin), la eclosión de las larvas, el desarrollo de las orugas, la aparición de las mariposas.

Ser chico es estar en un mundo nuevo. Andar con la imaginación arriba de una ballena y viajar al agujero de un queso. Y, sobre todo, estar con otros chicos. Estas son algunas de las definiciones contenidas en el Manifiesto de los chicos, una "Constitución de la Patria de la Infancia" votada por niños y adolescentes en mayo de 2009, cuando se cumplieron diez años del Tríptico. "Los chicos tenemos poder. Queremos aprender a usarlo", dijeron en el mismo Manifiesto. Una demanda que replantea cada día la misión y la responsabilidad de los adultos. 

Tríptico de la Infancia

La Granja de la Infancia. Avenida Perón 8000. Martes a viernes de 9 a 17; sábados, domingos y feriados de 10 a 18.

El Jardín de los Niños. Parque Independencia (Avenida del Lago entre Avenida Lugones y Avenida del Museo). Viernes, sábados, domingos y feriados de 13 a 18 (invierno) y de 15 a 20 (verano).

La Isla de los Inventos. Corrientes y Wheelwright. Viernes, sábados, domingos y feriados de 14 a 19 (invierno) y de 15 a 20 (verano).

<http://www.rosariocultura.gov.ar/triptico/>
Facebook: Tripticodelainfancia

CINE

EL PRESENTE DE UN DIARIO

327 cuadernos, de Andrés Di Tella

Andrés Di Tella | Foto: Ary Kaplan Nakamura



Hacer “un diario de la lectura de un diario”: Andrés Di Tella presenta así *327 cuadernos*, su película sobre los diarios de Ricardo Piglia, sobre los cuadernos que el autor argentino viene escribiendo desde 1957 —es decir, desde los 16 años y a lo largo de toda su vida. Esos cuadernos son —dice Piglia en el film— restos, descartes, pedazos sueltos y sin sentido; pero, también, la “ilusión de una vida”. El diario es además —insiste el escritor— un experimento, un laboratorio, un ancla. La película se construye en esos modos del descarte, la conversación, el recuerdo, el archivo y la imagen.

Todo escritor lidia con un nudo, literalmente kafkiano, donde se enlaza el destino posible de una obra (no) publicada. Piglia proyecta leer sus cuadernos para no dejarlos al azar de otra lectura posible, de una edición insidiosa o de una curiosidad infundada. “Desconfío —dice— cuando alguien no quema eso que no quiere que se publique”. Por eso, se propone leer los cuadernos, desechar, reescribir o, más precisamente, *darle su vida a Renzi* —como él dice. Comparte, ante la cámara, el deseo de hacer con esos diarios un libro. De hecho, la edición de esos escritos está dividida en tres volúmenes, el primero de los cuales, recientemente publicado como *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* (Anagrama) abarca de 1957 a 1967. Como se sabe, Emilio Renzi es aquel *otro* que contenido en *el mismo* suele aparecer en la literatura de Piglia. Pero además es ocasión de una inversión que a Piglia le interesa, en la que se ponen en escena las continuidades entre la memoria y la ficción, entre lo que está escrito y lo que se recuerda en ninguna parte, entre la probabilidad de la existencia y sus mundos posibles.

La película —dice Di Tella en la película— es el relato cinematográfico de la lectura de los *327 cuadernos*. Aunque el número es incierto —Di Tella dice también que Piglia nunca los contó—, lo que insiste es el volumen de una escritura, de una vida. En la lectura

La caligrafía y una foto de infancia de Piglia, capturadas por la cámara



de un diario, en el presente del diario, insiste la necesidad de escribir. Necesidad que se convierte en urgencia.

327 cuadernos transcurre entre dos exilios o, como se dice allí, dos mudanzas. Di Tella se encuentra por casualidad en Princeton cuando Piglia está “levantando campamento”, dejando lo que fue allá su trabajo en la Universidad para instalarse en Buenos Aires y escribir, entrar en la postergada lectura de los diarios. Di Tella le propone acompañarlo, filmar el proceso. Ambos habían trabajado juntos cuando filmaron la pesquisa de los papeles que, se dice, Macedonio Fernández dejaba abandonados por las pensiones —algunas imágenes de ese documental también pueden verse en el montaje de este film. La idea de la película surge, entonces, entre las coincidencias y las mudanzas. También los diarios comienzan con una mudanza que es de otro modo un exilio, y uno podría preguntarse por esa relación tan cercana entre el diario y el exilio en la literatura argentina.

El acontecimiento inaugural de la escritura del diario tiene su origen en un acontecimiento histórico: el golpe de 1955. Así lo sitúa Piglia, así lo presenta la película, al recorrer con la cámara la oscuridad de una ruta mientras la voz del escritor da cuerpo al recuerdo registrado en los diarios. En 1955, tras el golpe, el padre de Piglia pasa un año preso por salir a defender a Perón. En el 57, se siente acorralado y, junto a su familia, abandona Adrogué “medio clandestinamente” para ir a vivir a Mar del Plata. Es entonces cuando Piglia empieza la escritura del diario. La urgencia de la escritura es una urgencia de escribir en una lengua que está proscrita. Piglia no sólo considera ése el momento inaugural de su escritura, del deseo de escritura, sino también la huella de un exilio ininterrumpido. A partir de ahí, comenzará a escribir y, además, no volverá a tener domicilio fijo, no dejará de mudarse. Trazando una forma del exilio entre la literatura y la vida.

Sobre ese acontecimiento, Di Tella se pregunta: “¿Cómo filmar el diario de un escritor?”, incluso cómo filmar la memoria, cómo funciona el recuerdo, de qué se compone. De ese modo, la película hace concien-

tes sus procedimientos, sus preguntas, o lo que Di Tella llama el “tiempo extraño de un documental” y “el presente de un diario”. Él también narra el diario de su documental, lee el tiempo *extraño* en que éste se realiza. El guión se construye con la lectura del diario o las conversaciones con Piglia, pero también con materiales de archivo: imágenes de la historia nacional y otras, conseguidas —según se indica— a través de un coleccionista de filmaciones familiares, anónimas, recuerdos que quedaron en la memoria de todos, de alguien o ninguno. La memoria se articula con imágenes de archivo, pero también con imágenes de *un* archivo: el archivo de cualquiera, el diario personal de un escritor. Y repasa listas. Di Tella hace un “inventario de los lugares que se repiten en el diario” y los recorre o reescribe con la cámara. El director presenta un armado de estas preguntas a través del montaje de todos esos materiales.

Sin embargo, en algún momento, el guión de la película se interrumpe por el acontecimiento declarado de la enfermedad. Se cita a Piglia a través de sus amigos, en una reescritura que Di Tella hace del diario cinematográfico del escritor Enrique Amorim —quien citaba, en imágenes mudas, a Borges, Quiroga, Neruda o García Lorca. Son, a la vez, el montaje y la lectura los que permiten “reconstruir una historia que se desplaza a lo largo del tiempo”.

Di Tella no sólo conversa y piensa con Piglia, con las ideas del diario, con la lucidez del escritor, también recorre los archivos posibles de una memoria cinematográfica deshilvanada. “Nadie puede decir nada sobre sí mismo —dice Piglia—, pero sobre otro es posible desatar el nudo que ata el sentido.” Hay un efecto de la reescritura que le da sentido a publicar los diarios. En esa clave, la película se construye por medio de una relación infinita entre la imagen y la escritura (ese *otro* del cine). LBA

327 cuadernos. Director y guionista: Andrés Di Tella. Director de fotografía: Guillermo Ueno. Música: Felipe Otondo. Montaje: Felipe Guerrero, Valeria Racioppi.

Presente perpetuo

ROBERTO JACOBY

La sociología y el arte no parecen ser disciplinas que tengan una conexión inmediata. Sin embargo, esa confluencia está vigente en la obra de este artista conceptual reconocido dentro y fuera del país. Entre la rememoración de algunas experiencias pasadas y su intensa actualidad, fluye esta conversación donde la política no está ausente.

Roberto Jacoby es artista y sociólogo. La mayor parte de sus trabajos —entre la fiesta y la investigación social— giran alrededor de la desmaterialización del arte y la invención de nuevas formas de vida. Como integrante del grupo Arte de los Medios, en 1966, indagó sobre la materialidad social de los

medios masivos, en tanto constructores de acontecimientos. Junto a buena parte de la vanguardia artística de los años 60, abandonó el Instituto Di Tella en 1968 y se vinculó a la central obrera opositora a la dictadura de Onganía, la CGT de los Argentinos, siendo uno de los impulsores de la realización colectiva *Tucumán Arde*. Desde fines de la última dictadura, compuso decenas de canciones para el grupo de rock Virus y fue impulsor de reuniones festivas en espacios *underground*.

A fines de los 90, diseñó y concretó varios experimentos de redes sociales de artistas y no artistas, además de otros proyectos en colaboración, como Chacra 99, Proyecto Venus, la revista *Ramona*, el Área de Sociedades Experimentales en el Rojas (UBA), y CIA (Centro de Investigaciones Artísticas, hoy devenido Canal de Interferencias Artísticas). En 2010, fue invitado a la 29 Bial de São Paulo en donde presentó *El alma nunca piensa sin imagen*, una intervención llevada adelante por el colectivo de artistas e intelectuales La Brigada Argentina por Dilma. En 2011, el Museo Reina Sofía (Madrid) organizó la primera retrospectiva de su trabajo artístico, *El deseo nace del derrumbe*. En ese marco, y con el mismo título, apareció una extensa antología de sus escritos, que van desde poemas eróticos a ensayos de teoría política, desde manifiestos de vanguardia hasta análisis sociológicos sobre la protesta social y el miedo. En 2012, editó el disco de canciones *Tocame el rok*, producido por Nacho Marciano, en el que colaboraron variedad de músicos de la nueva escena argentina. En 2014, realizó la intervención sonora *1978* en el Centro Cultural Haroldo Conti y publicó *El asalto al cielo* (editorial Mansalva), una investigación epistemológica sobre teorías revolucionarias que escribió entre 1975 y 1985, y que había permanecido inédita hasta ahora.

—En los últimos años, hay varias señales de reconocimiento en diversas instancias internacionales y locales sobre tu trayectoria. Sin embargo, para muchos seguís siendo un secreto. ¿Cómo explicás esa paradoja?

—Creo que en parte se debe a que mis actividades artísticas siguieron la deriva de mi historia personal: pasé del arte a la comunicación, de ahí

a la investigación social y luego salté a la música para regresar de nuevo al arte. Todo ese recorrido sinuoso atenta contra la unidad perceptual de la obra; encima, no hago arte representativo. Es decir, no hay un conjunto de “obras” en sentido convencional, sino proyectos desmaterializados, y en su mayor parte colectivos.

—Sin embargo *El deseo nace del derrumbe* (2011), la retrospectiva en el Museo Reina Sofía de Madrid, intentó el desafío de que esa trayectoria discontinua y desmaterializada ingresara a una sala de exposición. ¿Cómo viviste ese dilema?

—Increíble que esa muestra casi inmaterial y tan poco mercantizable fuera bien considerada... y en Madrid. Lograr exhibir esa complejidad —y desde la escasez de materiales casi irrepresentables— fue un desafío. Optamos por exponer los materiales, ya fueran fotos o canciones, como archivos de restos de producciones efímeras, en tanto experiencias irre recuperables. Casualmente, o no, esa es hoy una tendencia del arte contemporáneo.

Fue también una experiencia muy movilizadora poder ver buena parte de mi vida articulada en un guión curatorial. Y el resultado final cobró sentido: tematizar esa dramática vocación por disolverse como arte hizo que la muestra no luciera como una suma de pedazos sueltos. Por suerte trabajamos rodeados de amigos-artistas, como me gusta hacerlo a mí, activando el lema “tecnologías de la amistad”.

—¿Cómo definirías esas “tecnologías de la amistad”, frase insignia o concepto fetiche sobre el que insistís desde *Proyecto Venus*, en 2001?

—“Tecnologías de la amistad” es un concepto que acuñamos en *Proyecto Venus* (una sociedad en forma de red por la que pasaron unas 500 personas: algo así como facebook antes de facebook), para definir en una suerte de biopolítica casera aquel fogón tecnocultural de alta proximidad. Definido en nuestras palabras es el arte de conectar gentes, de tejer redes, de cruzar fronteras simbólicas.

—La muestra en el Museo Reina Sofía estuvo acompañada por un libro homónimo: *El deseo nace del derrumbe*. Un libro que se parece en diseño al Talmud, dada la heterogeneidad de textos (acciones, conceptos, escritos), que admite o bien leerse como una cronología o bien atravesarse a partir de determinado concepto.

—El libro puede recorrerse como una vasta novela de épocas (sucesivas, simultáneas), que relata todos los tiempos por los que transitó mi vida en el mundo del arte: desde los efervescentes 60 a los tremendos 70, pasando por los esperanzados 80, cruzando los aplastantes 90 hasta llegar al presente. El libro y la muestra llegan hasta el 2010, casi el mismo día de la inauguración. Ambos se entrelazan hilvanando todos mis intereses. El libro —a modo de salas de exposición— está armado cronológicamente (de modo que queda en evidencia que al mismo tiempo que escribía las canciones para Virus estaba elaborando también teoría política sobre la derrota revolucionaria), y muestra a la vez la insistencia, el retorno a ciertas obsesiones a lo largo de esas cinco décadas: arte y medios, nuevos conceptos de vida, guerra y estrategias de la alegría, cuestiones de amor y muerte, comunidades experimentales.

—Acabás de entrar a formar parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Finalmente te llegó la consagración institucional, incluso, tal vez a tu pesar.

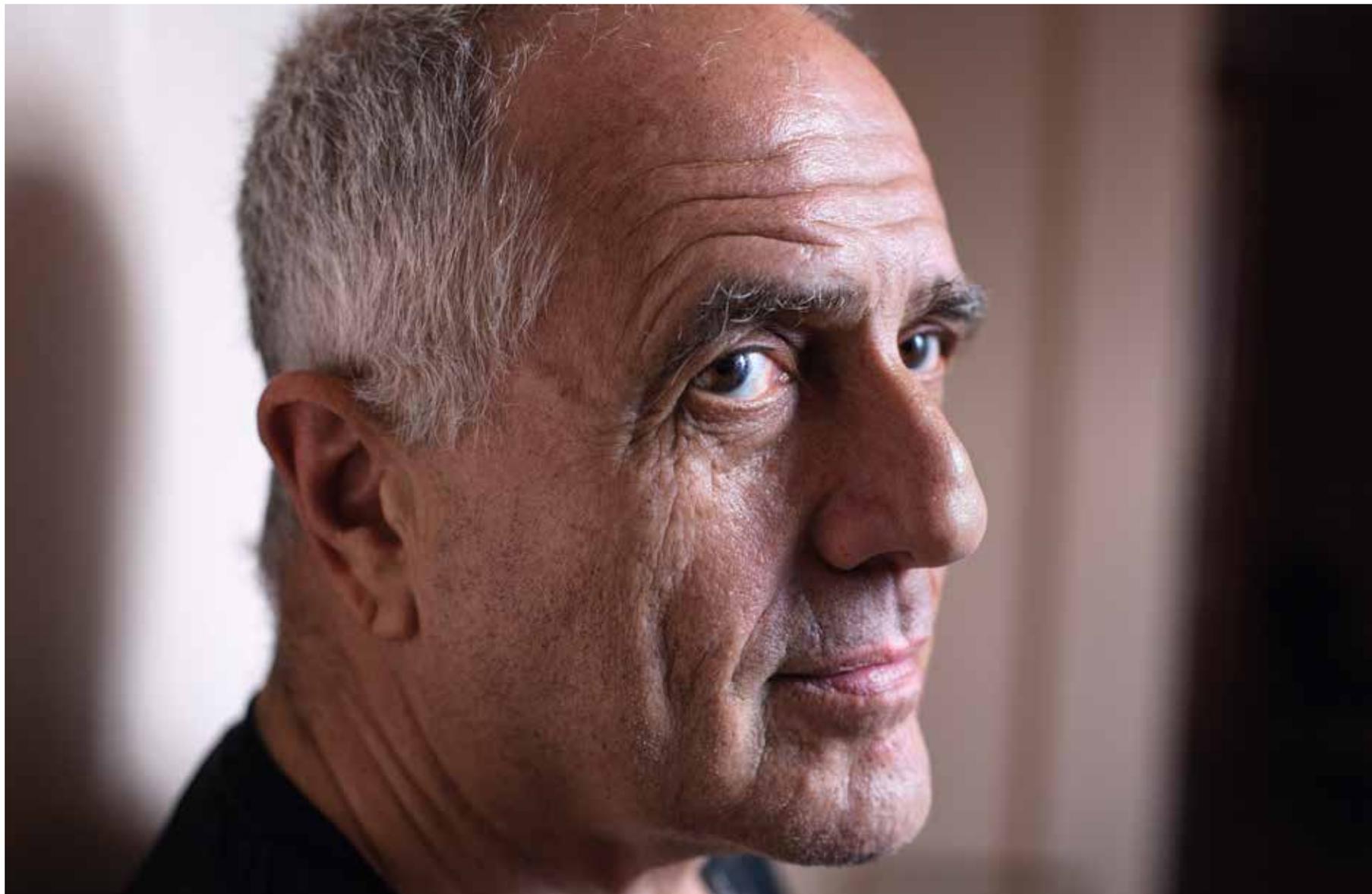
—El Museo de Bellas Artes es muy significativo para mí. Mi padre me llevaba muy a menudo a ver a los impresionistas aunque yo prefería a Goya. Después, en 1966, mostré allí mi primera pieza “conceptualista”, que es justamente la que ahora han incorporado al acervo: *Maqueta de una obra*. Y fue también en ese mismo museo donde nos detuvieron y llevaron presos a varios artistas cuando en 1968 protestamos contra la censura en el Premio Braque.

Mi trabajo nunca fue pensado para museos, galerías ni instituciones; siempre me moví en los bordes del sistema. Pero el hecho de que instituciones como el Reina Sofía o el Bellas Artes lo tomen no indica que mi trabajo cambió, sino que algunos museos tienen mayor capacidad de comprensión e investigan el sentido histórico de las piezas que incorporan.

—La revista *October*, editada por el MIT, teorizó y de algún modo lanzó el conceptualismo a nivel internacional desde los 70. Su último número, el 153, se abre con un artículo sobre tu obra y una selección de tus textos. ¿Qué significa para vos?

—La revista (como toda la crítica norteamericana, y en general la de los países hegemónicos) centra su mirada en el conceptualismo anglosajón. En 1999, con la muestra *Conceptualismo global* de Jane Farver y Luis Camnitzer y con la antología de arte conceptual, editada por Alexander Alberro y

Foto: Rafael Calviño



Blake Stimson, se comenzó a (de)mostrar que en todo el mundo surgieron a la vez focos de un movimiento hacia la desmaterialización del arte, el arte efímero intangible, el cruce por sobre las fronteras de las disciplinas. Entiendo que mi inclusión en *October* es continuación de ese tardío reconocimiento.

—¿Cómo entendés la relación entre arte y política hoy? ¿Cómo es activar en la década ganada?

—Desde los 60, vengo trabajando la relación entre política, arte, comunicación, comunidades: la anti-revista *Sobre*, *Tucumán Arde*, las canciones de Virus fueron para mí (distintos) medios políticos. En 2008, en tiempos de la resolución 125, inventé un personaje: el falso paisano, un avaro que no quiere reconocer ni compartir los beneficios que ha obtenido con este gobierno popular. Ese año fue clave para muchos de nosotros; si bien estábamos de acuerdo con muchas de las medidas de este gobierno, hasta ese entonces no nos sentíamos del todo convocados debido a desilusiones de larga data con la política y el Estado. Pero en ese momento el país se divide en dos: la Sociedad Rural y su séquito versus el resto. Esta situación me ubica claramente en el escenario político. Yo nunca estaría del lado de la Sociedad Rural, claramente no es mi lugar. Y en ese instante, con ese personaje paródico, sarcástico, aparecí en lugares muy disímiles: en una inauguración en el MALBA, o en la Plaza del Congreso en medio de una marcha a favor y otra en contra de la 125. También imprimimos unas remeras que decían "Hasta la Victoria Ocampo", fusionando a Victoria Ocampo con la gorra del Che... Hay que decir que los detractores de la 125 no lo tomaron con mucho sentido del humor.

Me acompañaron en las acciones varios artistas amigos, pero no deja de ser curioso que no haya habido otras expresiones artísticas en contra de la política destituyente.

—Contanos de 1978, la instalación sonora que hiciste en el Centro Cultural Haroldo Conti este año.

—Cuando me invitaron a realizar una pieza en el Conti, sentí una altísima responsabilidad. No podía usar ese espacio tan trágicamente emblemático como un envase o un espacio neutro. Por eso dejé vacía por completo la gran nave central y dejé que hablaran otros. Puse 18 parlantes que emitían los festejos en las calles durante el Mundial 78, tal como lo habrán escuchado los detenidos-desaparecidos, secuestrados en ese entonces en ese mismo lugar. Quise conjugar el concepto con la emoción.

—¿Qué otras acciones que entrecruzan arte y política impulsaste en los últimos años?

—Fui invitado a participar en la Bienal de San Pablo en 2010, cuyo lema era "Arte y Política". Ya sabemos que en estos casos los organizadores esperan que las alusiones a la política pertenezcan al pasado sin cuestionar el contexto presente, y sin referir a las políticas del arte. Dijeron "Arte y Política" y yo lo tomé literalmente y armé una iniciativa internacionalista para hacer campaña a favor de Dilma con 25 artistas e intelectuales que formamos la Brigada Argentina por Dilma.

En ese espacio en medio de la Bienal pasaban cosas todo el rato: talleres, debates, clases de magia, conferencias, micrófono abierto, canciones, repartíamos pines, estampábamos remeras. Hasta vino una delegación de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Nos odiaron los organizadores, nos

amaron los trabajadores. Carpinteros, obreros y la señora del baño venían a estamparse en secreto la remera de Dilma.

El detalle que desconocíamos es que estábamos en período preelectoral y lo que hacíamos resultó ilegal para la ley brasileña; pero yo nunca lo supe hasta que taparon las imágenes y se llevaron las impresiones antes de la inauguración oficial. Pero seguimos igual con la dinámica de "unidad básica". Nuestra consigna ahora mutó a "Vilma Vence". Agitamos la Bienal y me gané el mote de revoltoso internacional. Se ve que la edad no me ha apaciguado. Fue mi lápida. ¡Después de eso nunca más me volvieron a llamar para ninguna bienal!

—Y luego, ¿qué nuevas intervenciones realizaste?

—En 2014, invitado por el Fondo Nacional de las Artes, mostré una antología con mis piezas en espacios públicos y una obra nueva que ideamos con Syd Krochmalny: *Diarios del odio*. La obra consistía en una selección de los comentarios de los foristas de *La Nación* y *Clarín*. Eran comentarios anónimos de odio, misóginos, ponzoñosos, intolerantes, virulentos. Una violencia escrita con poder performativo. Eran un delito en sí mismo, sólo amparado en la cobardía del posteo anónimo. Hicimos una selección de esos comentarios, y luego, con un montón de amigos, los transcribimos con carbonilla en la pared a modo de graffitis. Puestos allí todos juntos quedaban tan en evidencia.

—¿Cuál es tu próximo proyecto?

—Estoy armando *Informance* en el CCK: equipos de performances informativas sobre temas claves. Acciones de contrainformación llevadas a la calle por raperos, bailarines, actores. Siempre empezando de nuevo. 

DE JOSÉ MARTÍ A SU HERMANA AMELIA

Tras su segunda deportación a España por su actividad independentista, José Martí se afincó en Nueva York en 1879. Desde allí, mientras dedicaba sus mejores esfuerzos a la creación del Partido Revolucionario Cubano, mantuvo una nutrida correspondencia con su familia de origen, cargada de afecto y delicadeza, como se pone de manifiesto en esta carta a su hermana.

Nueva York, 1880

Tengo delante de mí, mi hermosa Amelia, como una joya rara, y de luz blanda y pura, tu cariñosa carta. Ahí está tu alma serena, sin mancha, sin locas impacencias. Ahí está tu espíritu tierno, que rebosa de ti como la esencia de las primeras flores de Mayo. Por eso quiero yo que te guardes de vientos violentos y traidores, y te escondas en ti a verlos pasar: que, como las aves de rapiña por los aires, andan los vientos por la tierra en busca de la esencia de las flores. Toda la felicidad de la vida, Amelia, está en no confundir el ansia de amor que se siente a tus años con ese amor soberano, hondo y dominador que no florece en el alma sino después del largo examen, detenidísimo conocimiento, y fiel y prolongada compañía de la criatura en quien el amor ha de ponerse. Hay en nuestra tierra una desastrosa costumbre de confundir la simpatía amorosa con el cariño decisivo e incambiable que lleva a un matrimonio que no se rompe, ni en las tierras donde esto se puede, sino rompiendo el corazón de los amantes desunidos. Y en vez de ponerse el hombre y la mujer que se sienten acercados por una simpatía agradable, nacida a veces de la prisa que tiene el alma en flor por darse al viento, y no de que otro nos inspire amor, sino del deseo que tenemos nosotros de sentirlo; en vez de ponerse doncel y doncella como a prueba, confesándose su mutua simpatía y distinguiéndola del amor que ha de ser cosa distinta, y viene luego, y a veces no nace, ni tiene ocasión de nacer, sino después del matrimonio, se obligan las dos criaturas desconocidas a un afecto que no puede haber brotado sino de conocerse íntimamente. Empiezan las relaciones de amor en nuestra tierra por donde debieran terminar. Una mujer de alma severa e inteligencia justa debe distinguir entre el placer íntimo y vivo, que semeja el amor sin serlo, sentido al ver a un hombre que es en apariencia digno de ser estimado, y ese otro amor definitivo y grandioso, que, como es el apego inefable de un espíritu a otro, no puede nacer sino de la seguridad de que el espíritu al que el nuestro se une tiene derecho, por su fidelidad, por



Aprovecha mis lecciones. No creas, mi hermosa Amelia, en que los cariños que se pintan en las novelas vulgares, y apenas hay novela que no lo sea, por escritores que escriben novelas porque no son capaces de escribir cosas más altas copian realmente la vida, ni son ley de ella. Una mujer joven que ve escrito que el amor de todas las heroínas de sus libros, o el de sus amigas que los han leído como ella empieza a modo de relámpago, con un poder devastador y eléctrico supone, cuando siente la primera dulce simpatía amorosa, que le tocó su vez en el juego humano, y que su afecto ha de tener las mismas formas, rapidez e intensidad de esos afectillos de librejos, escritos –créemelo Amelia– por gentes incapaces de poner remedio a las tremendas amarguras que origina su modo convencional e irreflexivo de describir pasiones que no existen, o existen de una manera diferente de aquella con que las describen. ¿Tú ves un árbol? ¿Tú ves cuánto tarda en colgar la naranja dorada, o la granada roja, de la rama gruesa? Pues, ahondando en la vida, se ve que todo sigue el mismo proceso. El amor, como el árbol, ha de pasar de semilla, a arbolillo, a flor, y a fruto. Cuéntame, Amelia mía, cuánto pase en tu alma. Y dime de todos

su hermosura, por su delicadeza, a esta consagración tierna y valerosa que ha de durar toda la vida. Ve que yo soy un excelente médico de almas, y te juro, por la cabecita de mi hijo, que eso que te digo es un código de ventura, y que quien olvide mi código no será venturoso. He visto mucho en lo hondo de los demás; y mucho en lo hondo de mí mismo.

los lobos que pasen a tu puerta; y de todos los vientos que anden en busca de perfume. Y ayúdame de mí para ser venturoso, que yo no puedo ser feliz, pero sé la manera de hacer feliz a los otros.

No creas que aquí acabo mi carta. Es que hacía tiempo que quería decirte eso, y he empezado por decirte. De mí, te hablaré otro jueves. En este, sólo he de decirte que ando como piloto de mí mismo, haciendo frente a todos los vientos de la vida, y sacando a flote un noble y hermoso barco, tan trabajado ya de viajar, que va haciendo agua. A papá, que te explique esto, que él es un valeroso marino. Tú no sabes, Amelia mía, toda la veneración y respeto tiernísimo que merece nuestro padre. Allí donde lo ves, lleno de vejez y caprichos, es un hombre de una virtud extraordinaria. Ahora que vivo, ahora sé todo el valor de su energía y todos los raros y excellos méritos de su naturaleza pura y franca. Piensa en lo que te digo. No se paren en detalles, hechos para ojos pequeños. Ese anciano es una magnífica figura. Endúlcele la vida. Sonríen de sus vejez. Él nunca ha sido viejo para amar.

Ahora, adiós de veras.

Escríbeme sin tasa y sin estudio, que yo no soy tu censor, ni tu examinador, sino tu hermano. Un pliego de letra desordenada y renglones mal hechos, donde yo sienta palpitar tu corazón y te oiga hablar sin reparos ni miedos me parecerá más bella que una carta esmerada, escrita con el temor de parecerme mal. Ve: el cariño es la más correcta y elocuente de todas las gramáticas. Di ¡ternura! y ya eres una mujer elocuentísima.

Nadie te ha dado nunca mejor abrazo que este que te mando.

¡Que no tarde el tuyo!

Tu hermano,
J. Martí

Tomado de José Martí. Cartas de amistad. Presentación y selección Julio Miranda, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003



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 igualdad 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 de las antiguas casillas de correo, Centro Cultural Kirchner / Foto tapa del Dossier: Obrero metalúrgico en plena tarea. Archivo General de la Nación
Dirección: Sarmiento 151, C.A.B.A. Correo: laballenaazulrevista@gmail.com - ISSN: 2451-6708