

—Transatlántico.

Periódico de arte, cultura y desarrollo del Centro Cultural Parque de España/AECI, Rosario, Argentina. Número 2, primavera de 2007



El listado de 1990 y otras notas rosarinas

Juan Manuel Alonso

1990

Lugares, objetos y escenarios anotados en vista de posibles pinturas, de cuando estudiaba artes:

- Escaparates (las luces eléctricas que los iluminan y se reflejan en sus vidrieras).
- Escrituras publicitarias (pintadas en la pared, en los vidrios de los restaurantes —la que está en Salta y Ovidio Lagos por ejemplo—).
- Puestos de choripán por bulevar Seguí.
- El club de bochas de barrio Ludueña, el club que está por Junín, el club del barrio de las diagonales —Ovidio Lagos al 3600—, el que está por Sarmiento y Cerrito. Sus mostradores, sus mesas y sillas, los azulejos de colores.
- Tiendas (toldos a rayas, ropas dispuestas en los escaparates, los mostradores con cajoneras, la madera oscura, los mostradores con vidrio en la parte superior, lo que contienen).
- Balanzas (las que cuelgan y las de mostrador / se trata de balanzas pre eléctricas).
- Máquinas de cortar carne (la que vi en Dorrego y Gálvez, otras).

—El bar de Urquiza y Vera Mujica; el kiosco bar de Urquiza y Suipacha, cuando estaba pintado de verde; el bar de Urquiza y Francia. Los puestos de los mercaditos que están por Vera Mujica donde San Lorenzo se interrumpe en la doble manzana del Centenario. Toldos a rayas, ese nylon grueso que delimita cada puesto y que sirve de amparo en los días de lluvia a los ocasionales clientes.

—El bar de Camilo Aldao.

—El bar de Junín y República Dominicana (cortina de tiras multicolores, televisor en blanco y negro, mostrador con portavasos de aluminio y vasos, ventana verde claro con vidrios transparentes abajo y opacos arriba, la cortina de enrollar metálica y la cortina de tela que se corre, el nombre del bar pintado en el vidrio, las paredes: afuera, bicolor —azul y blanco descascarados—; interior, verde claro).

—Carriego y la vía, Barrio Ludueña. La casilla del guardabarreras, en invierno. El humo que sale de la chimenea de lata es gris claro y se esfuma en la noche contra el azul negro del cielo. La sombra de los árboles de la placita que está atrás de las vías.

Pequeñas luces dentro de la casilla: el guardabarrera hace mates (luz azulada de la llama en la hornacina); una radio encendida (luces rojas en el aparato); una estufa de hierro donde se queman algunas maderas (es la que produce el humo gris claro).

Finalmente resplandores anaranjados: los focos de la placita iluminan la zona con una tonalidad anaranjada, por eso el azul es casi negro. La casilla, con la aureola anaranjada detrás de los árboles y en medio del descampado que atraviesan los rieles, tiene todos los vidrios empañados.

—La casilla que está sobre el cruce Alberdi.

—La otra casilla que está del otro lado, cerca, y se ve desde la avenida, perdida entre pastos secos y torres de señalización contra un cielo celeste claro.

—La estación de Paraná y Mendoza. (Por ahí cerca había un bazar con un escaparate muy lindo).

—El depósito del 225 y el bar donde está su parada y la placita de enfrente.

Dos comentarios, escritos 10 años después

I. Hacia fines de los 80 los edificios de la Maltería eran un lugar emblemático de la ciudad. Esos paisajes contiguos al río, con su carga industrial en decadencia y la ilusión (perdida) del progreso inscrita en sus instalaciones podían asociarse sin esfuerzo al tono de *El Astillero*, de Onetti, y a su historia levemente cínica. El vaho húmedo de sus paredes parecía exudar, aún, ese momento de confianza único —al cual más que imprecisamente podríamos ubicar entre mediados de los 30 y mediados de los 60— cuando el capitalismo en la Argentina parecía revestirse de una pátina de romanticismo. La atención hacia esas ruinas era algo que estaba en el aire e iba a cambiar de signo. Algunos años después esos mismos

edificios serían utilizados para mostrar las nuevas tendencias del diseño.

El edificio, que ofrecía casi una estela arqueológica para una etnografía precaria, puesto que entrecortadamente aún susurraba, era definitivamente clausurado en tal sentido mediante la congelante mirada del buen gusto.

II. Resentimiento. Nadie conocía a Edward Hopper entonces. Después sus imágenes sufrieron el proceso *maltería*.

De un ayuda memoria anterior (1989)

Todo el año en la casa de Pasaje Alemania. El 141, la placita enfrente del café de la parada de los colectivos, las vías, cruzar las vías, la casilla del guardabarreras, el frío, el humo que sale de la casilla del guardabarreras y se eleva con un color fantasmal en la noche, las noches, el barrio nocturno, los tapiales y Hopper, el supermercadito por Junín, la depresión (la inflación), los saqueos, el bar de la esquina, Junín, Vélez Sarsfield, el camión grande, la casa de enfrente con los patos, mi casa, las visitas de mis suegros y los asados de matambre, los zapallos, los miedos, el patio de atrás, el falso café, el árbol que me hace llorar, la bicicleta, andar en bicicleta al mediodía, a la noche.

A fin de año el dueño de la casa nos pidió que la dejáramos y nos indemnizó; con eso pagué seis meses del nuevo alquiler.

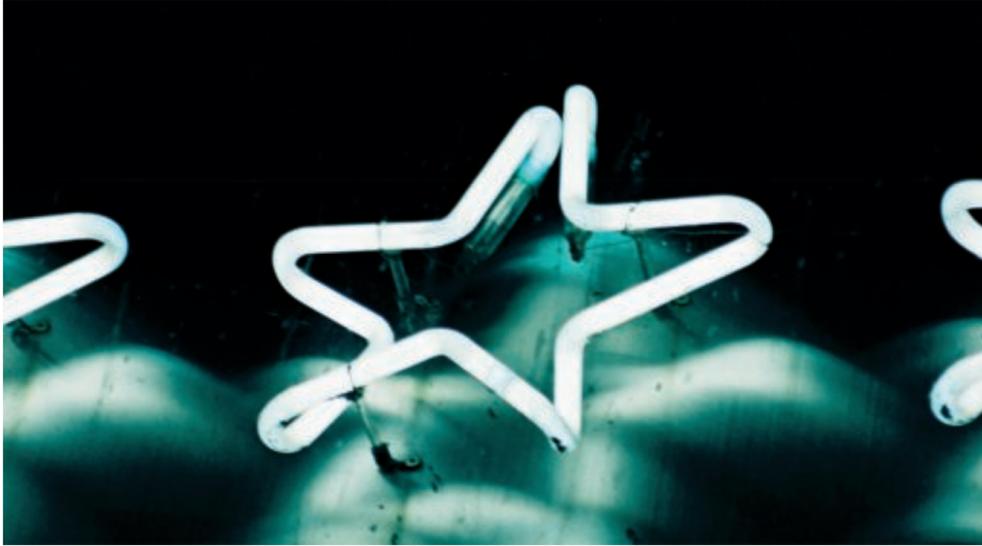
Enero de 1995

Visita a la casa de repuestos. El dueño del negocio es un tipo gordo y está sentado a un escritorio de esos de chapa que se ensanchan hacia la base. El hombre mantiene una larga conversación telefónica con un pariente acerca de un tercer familiar que está internado. Va a salir de la clínica, pero su mayor desafío no es la enfermedad sino su recuperación anímica, creo que le ocultan una muerte. El dueño se está haciendo cargo del enfermo, lo visita, lo alienta.

La casa comercial está dentro de una galería alejada del centro, concentra negocios relacionados al mercado automotor y enseguida se nota que pertenece a otra época, un cierto olor, determinada escenografía. El local es vidriado, con un mostrador de fórmica cuya base está cubierta por un revestimiento de goma acanalado. Inmediatamente detrás, en un amplio escritorio con cubierta de vidrio, un señor de edad que a todas luces revista de contador examina carpetas y saca cuentas en una máquina de calcular de esas grandes, sin prestar mayor atención a lo que sucede a su alrededor.

El escritorio del dueño está a la derecha, más alejado. El criterio predominante en el local es la acumulación, sobre los escritorios, en estanterías de chapa, afiches y almanaques en las paredes, cosas depositadas en el suelo. Es casi palpable la prosperidad anterior del negocio, todo concuerda: el cenicero que reproduce una rueda de auto con goma incluida, los escritorios ampulosos, las biromes publicitarias, la presencia del contador viejo que registra saldos y haberes con números escritos a lápiz... tan palpable como el halo de caída y deterioro que se percibe ineludible, aun cuando, a diferencia de la correspondencia anterior, no posea idéntica ubicuidad.

La luz afuera del negocio, la vejez del enfermo, la muerte de una persona que le era necesaria y el gordo con todo eso a cuestas, que no es lo más importante —porque



seguramente en su cabeza debe ocupar un lugar preponderante qué hacer con ese negocio, cómo seguir, adónde cambiar, cómo escapar— pero sí lo más preciso, definido, nítido; algo que debe realizar en homenaje a un cariño, un afecto, para hacer más leve el declinar, menos lenta la lentitud. Y la inmovilidad que irá ganando ese ambiente, incluso a pesar de algunos movimientos, puertas que se abran y se cierren violentamente, la presencia de niños, mediodías, asados.

19 de agosto de 1995

Desaparecieron la veterinaria de calle San Lorenzo (entre San Martín y Sarmiento), sus fabulosos verdes interiores, los vidrios facetados, las peceras con peces anaranjados y piedras y burbujitas; y la marítima de San Lorenzo y Maipú (oficina arquetípica, máquina de escribir depositada en el olvido sobre el archivero metálico, expuesta hacia la ventana de la ochava, inutilidad, perennidad de las cosas).

8 de noviembre de 1996

Paisaje 2: Un paisaje viejo; hay paisajes que persisten. Es el de un dibujo, unas sillas y mesas de chapa vistas desde arriba y un pequeño alerito de chapas, en un lugar que es un club de pescadores, en la bajada España, contra el río, bajo el sol, con las sombras de las sillas y de las mesas y del techito. El dibujo es del 25 de agosto de 1988 y hoy es 8 de noviembre de 1996; me parece que esas sillas y mesas deben estar ahí todavía —infimo temor a que la escena haya desaparecido. Perfección e inasibilidad, sumergida en esa luz pálida—. Es un paisaje pre-menemista, un condensador de todo lo que me importa, una idea de afuera, de la felicidad.

Fines de 1997

Anochecer. Primero un deslizamiento hacia el fondo, un obrero último cerraba la puerta del alambrado que encierra el terreno de la fábrica. Luces eléctricas encendidas, anochecer de un día nublado. Las cosas comienzan a oscurecerse y el blanco, que ha durado todo el día, es intensamente brillante. Se produce un efecto de contraluz. En esa parte trasera algunos paisajes son de Van Gogh. Pinos, cipreses, fondos de árboles, casitas. Sobre todo los pinos entre construcciones envejecidas, los tapiales con ornamentos, el mar de verde. ¿Estarán habitadas esas casas?, parecen casas de campo. Regresando, pero sólo unos metros después, el paisaje se vuelve acerbamente urbano. Un baldío donde hay una cancha de fútbol desierta, la tierra clara y lisa, reverberando, sin pastos. Atrás, las luces de los edificios de departamentos, el pasar de los colectivos iluminados, el taxi en la calle detrás del hueco del baldío. Una plataforma cuyos bordes son el límite de las huertas y la línea de casas de chapa.

Todavía más hacia acá, el supermercado iluminado, el kiosco sobre la avenida, la visión de la hilera de casitas entre árboles frondosos detrás del foso por donde pasan las vías, el predio donde guardan los camiones, los colores de las luces de la avenida sobre el metal de los camiones como líneas de neón, el tono del azul que toma el cielo por contraste con el naranja del alumbrado público.

Miércoles 17 de junio de 1998

Los negocios en las noches de invierno. El paulatino descubrimiento —después de la mudanza— de pequeños almacenes que, al otro lado del foso del ferrocarril y de la calle Necochea, parecen sentir menos el efecto de los súper (además del favorecedor interregno en que el súper de 27 estuvo cerrado por el cambio de firma). Las luces en las ventanas y las pequeñas estanterías como excavadas en la negrura, los colores superpuestos en el interior, casi siempre piezas a la calle que no fueron diseñadas para eso, desiertas; los que atienden siempre están en la pieza contigua, cocina o comedor conectada al negocio, mirando el noticiero en la televisión. El emocionante intento por reconstruir un mundo fabuloso en la actualidad.

La ligazón de ese intento con una idea de pobreza.

2004. Abril

La carnicería de Gamarra: la mesa en la vereda, al costado de la parrilla de chapa donde se hacen los asados, más allá del toldo metálico al frente del local. El medio día diferido se encima con el horario comercial posterior a ese entremés sin siesta. Amenazado, perdura sin embargo de algún modo en los barrios.

Contraste con el ajeteo del uso comercial del tiempo: los autos que pasan, la gente que pasa, los negocios que reabren, y esa mesa donde aún brilla el frío de la cerveza en los vasos, los restos de ensalada, el pan, el celeste del cielo, el calor de abril o mayo.

Está ese otro fin de almuerzo que vi una vez en una galería que sobrevivía, no de pleno centro, un poco desplazada, en Tucumán casi Corrientes, por ahí. Locales de venta de repuestos de auto. Ya el mediodía había pasado, el local cerrado a posibles clientes, adentro, en clausura y exposición los comensales detrás de las vidrieras y las rejas bajas, en ese lugar acotado por mostradores, estanterías, calcomanías en los vidrios, molikote, bardall, la mesa pequeña con botellas, sifones de soda, una torta trozada, una mujer joven no atractiva, dos hombres, uno de cierta edad, de traje, maletín.

¿Qué celebran? Hay un olor como a despedida, a final, a separaciones. Están sentados a la mesa improvisada, pequeña, cuadrada, un poco baja, sentados en sillas distintas, plegables, sillones de escritorio, sentados en ese lugar donde se paran los clientes, el único con una escasa capacidad para aceptar la mesa y las sillas.

Parentesco con la escena anterior (aunque ésta suceda en un interior: se trata de lugares no cotidianos donde se come, no se trata del hogar, la cocina, el comedor, pero tampoco del restaurant o el bar. Cercano tal vez al puesto de choripán o a esos bares al paso de la periferia, relacionados al medio día de esos trabajadores volátiles y empobrecidos —albañiles, gomeros, vendedores ambulantes—; pero no exactamente. No exactamente porque en los primeros (lo de Gamarra, la galería) hay una reiteración de la mesa como sitio, un uso del tiempo prolongado, una exhibición de la alegría sin razones aparentes o, más bien, contra un fondo que se empeña en desmentirla. Y es este desfasaje o contraste el que otorga a la escena una sensación de anomalía; como si distinguiéramos un desamparo en esos



comensales y ellos, no necesariamente inconscientes, se empeñaran en ignorarlo.

Puede que ese *fondo amenazante* no tenga por qué estar directamente vinculado a "los tiempos que corren", y de este modo no exprese otra cosa que la traslación de un sentimiento incontrastable y supra temporal de precariedad de la alegría, de la fugacidad de encuentros y acontecimientos.

Pero no estoy tan seguro de que sea ésta la única amenaza que se dibuja sobre el telón de la escena y, por otra parte, la certeza de que está precedida por un firme sedimento económico parece irrefutable.

En lo de Gamarra y en la galería se percibe además esa relación ambigua de proximidad entre el uso comercial del tiempo y su cesación. Y una sensación de angustia.

No es la fiesta, el descanso, la comida al aire libre de domingo, el patio con árboles, el sol en la calle poco transitada de los barrios, el fondo del club, los clubes de pesca, la mesita contra el río.

Es el declive.

Gamarra: Gordo, papada a la Troilo en la cara joven, rubio, pero de pelo amarillo, casi amarillo oscuro, como teñido. Anda, la carita en alto, sobre un ciclomotor que parece chico bajo su figura enorme. Debe vender bien poco. Un hombre de la cuadra que vuelve del trabajo bastante pasado el mediodía hace una parada diaria en la carnicería y sale con su botella de tinto para el almuerzo. Carnicería y anexos.

Empezó haciendo asados de noche, sobre todo pescado, bogas en esa parrillita de latas y chapas pintada de azul que está al frente de la carnicería. Todavía sólo para llevar, caliente, recién hecho. De a poco se convirtió en su actividad central, empezaron los asados al mediodía, las tiras, los chorizos; ahí apareció esa mesita al sol o debajo del techo que de noche es apenas iluminada por la luz que sale del interior del local; ahí empezó ese humo que revolotea en el sol del mediodía alargado o sube azulado en las tardecitas.

Lunes 2 de junio de 2003

Ayer, domingo, caminata por avenida San Martín. Atardecer en el Lido, sus parroquianos sólo hablan de fútbol, el flaco de pelo largo con lentes comenta el partido, jóvenes y viejos se mezclan. Leer el diario

ajado, el mozo de ojos achinados, el día azul, el reloj rectangular, Vélez-Gimnasia. Luego, en la iglesia con sus fuertes paños rojos de terciopelo, un niño pregunta —señalando a los santos del altar— si esos son los malos. La confusión que provoca el principio de placer sobre la percepción.

Miércoles 12 de noviembre de 2003

Después del tornado, árboles caídos por todos lados.

En la cuadra "cayeron" dos paraísos, y una acacia en la placita. Las bajas son relativamente pocas comparadas con otras calles. En casi todos los casos los árboles fueron arrancados de cuajo; propagaban un extraño espectáculo: se conservaron completos —copas intactas plenas de follaje— volcados de lado como navíos escorados. Sus retorcidas extremidades exhiben la revelación obscura de la violencia. Si el enrarecimiento acerca siempre el horror, observar árboles desde la raíz lo confirma y constituye una imagen intranquila. Las profusas raíces descubiertas, a las que costras de tierra arcillosa permanecen adheridas, nos recuerdan la subterránea voluntad simétrica de los árboles. No la reducción a cenizas, a escombros; el árbol reclinado y la tierra abierta se empeñan en conservar las marcas de lo que fue y apenas, quieren ellos, ha cambiado; pero inclinación y rajaduras introducen modificaciones definitivas, ya veremos en pocas horas acercarse las grúas, las cuadrillas municipales, motosierras. La vida debe seguir y la calle ser transitable, ya están en otras cuadras, los he visto, llegarán.

De todas maneras, no sería posible levantar la estructura del árbol con un movimiento majestuoso —sogas gruesas y complicadas poleas— como se eleva la fachada de un decorado; demasiadas cosas están cortadas, demasiadas se han desunido.

De camino al colegio, sin embargo, los ojos de las niñas contemplan maravillados las posibilidades que intuyen en el paisaje alterado. Atravesan "por dentro" la acacia y reconocen su cualidad de refugio, recuerdan con alegría otra tormenta, la que dejó tantas ramas a los costados de la calle que la cuadra tuvo casi dos meses un encanto de aserradero.

Constato cómo se repite, cada fin de octubre o principios de noviembre, con increíble puntualidad e idéntica magnitud,



Todas las fotos: Guillermo Buelga / J. M. Alonso

una tormenta oscura. En el 2000, sucedió la madrugada que murió Aldo, fue aquella cuyos resultados —las maderas apiladas a la vera de la calle— la niña recuerda como una fiesta, celebraciones apenas vividas que la memoria de la breve infancia termina por instituir en hito. Al año siguiente fue en noviembre; esa abanicó el aguairabay pero entonces no consiguió doblegarlo. La del 2002, también en noviembre, lo desencajó, y a la larga lo mató. "Nada, no se puede hacer nada; le entró aire en la raíz". Ahora, este año, para la misma fecha casi, arrancó los árboles de cuajo.

Las sucesión de tormentas —las anotadas y otras que no presencié, y otras aun, que no recuerdo— modificó la percepción de la callecita que mucho antes de venir a vivir aquí espíabamos a hurtadillas desde el otro lado del foso.

Nos llegábamos, de caminata y a la tardecita, hasta donde la calle Esmeralda, cruzando 27, se interrumpe de pronto al borde del foso por el que corren las vías —y eventualmente el tren—. Apoyábamos la cara contra el tejido y mirábamos hacia esa fabulosa callecita de casas iguales y techos de tejas, enfrente, semiperdida en el follaje de los paraísos. Las luces del alumbrado público titilando entre las hojas se reflejaban en el naranja de los techos y las copas de los árboles formaban una especie de túnel que encajaba un fragmento de cielo azul-noche. Debajo se alineaban las casitas blancas y sus tapias y ventanas. El resultado era una postal imborrable que el tiempo y el recuerdo no se cansan de mejorar. Una calle perdida, pasaje, cuento de invierno, con habitantes en las cocinas iluminadas tomando los mates previos a la cena.

Probablemente en el interior de las piezas todo fuera distinto. Pero la posibilidad de la imagen es, de hecho, todavía una afirmación.

Lunes 4 de abril, 2004

El otro día, al venir desde el sur, un domingo, nublado, en colectivo; Rosario. Veía las casas bajas contra el cielo gris, las calles desiertas del domingo, la ciudad descolorida, casi triste, pero nítida, sólida, continua, desfilando afuera por la ventanilla sucia del colectivo, bella.

Y enfrentada a aquella anotación del 91, donde previsiblemente se adivinaba toda la decrepitud que en los años siguientes caería sobre los hogares suburbanos, se me ocurre que esa incipiente de pobreza que producía una sensación de angustia a comienzos de los 90 estaba más directamente vinculada a la idea de finalización de la época precedente.

Todos estos barrios organizados en acuerdo a la rejilla urbana, regulares, pero cuyas casas proceden de emprendimientos particulares y cuentan con al menos ocho metros de frente, muchas veces algo retirado de la línea de edificación para dejar lugar a ese indeleble y un poco inútil patio delantero, con garages o sin ellos, con rosales individuales saliendo del cuadrado de tierra en el porlan, etcétera; esos barrios que comienzan en los 50, pero es en las décadas siguientes que se extienden y consolidan con una suerte de pujanza, o movilidad al menos, atraviesan los 80 aún impelidos por esta inercia.

Esa movilidad o pujanza es lo que termina. Y es ese cierre —que visiblemente se manifiesta en una como repentina pobreza de la pared descascarada y el porlan partido en el piso de los patios, pobreza que si advertimos como repentina no es porque no existiera ya sino porque en ese momento se

revela definitiva, instalada, duradera—, en contraste con la pujanza o movilidad anterior (ese estado de convulsión y cambio del aspecto visual, estado que no excluía asperezas o fisuras y que sin embargo, incluso sin esplendor, exhibía vitalidad), lo que produce la angustia. Más, mucho más que la percepción de la inmovilidad que llega. El vaticinio, por otra parte, no dejó de ser certero: ese barrio que pasa por la ventanilla del colectivo está congelado, y si pudiéramos prescindir de los automóviles estacionados en el cordón de la calle —que sí fueron renovados— recorreríamos casi un paisaje de infancia, una visión pretérita, un viaje en el tiempo. De esa fijeza viene el gris y el tono tristón de su belleza.

Clase media suburbana: obreros, muchos de ellos industriales, con buenos sueldos. Esto fue hasta que esa rama a la que pertenecían —la industrial— además de soportar la brutal y generalizada depreciación del salario que comienza en la Argentina a mediados de los 70 (Rodríguez, dictadura), debió enfrentar a partir de los 90 una impresionante merma de su actividad, el deterioro de sus condiciones e incluso la amenaza de su mera posibilidad de existencia. Estos obreros, cuando aún contaban con algún excedente, pudieron en su momento declinar la oferta de monoblocks, y entonces levantaron o compraron —o fueron refaccionando— las viviendas en una todavía no tan poblada periferia.

Obreros: Gustavo recuerda la infinidad de pequeños talleres metalúrgicos que había en la zona sur, cuya existencia determinó en gran medida la fisonomía de esos barrios. La producción de esos talleres se reducía a uno o dos componentes que eran comprados en exclusiva por empresas muy grandes (Acindar, Somisa...).

1990/91

Cuatro hombres miran televisión, en blanco y negro, en el salón de un club donde funciona un bar. El salón es amplio y las personas parecen más solas o pocas, despojadas. La luz amarilla y pobre, la puerta central a la calle, el mostrador, la estructura metálica del portavasos. Las poses de maniqués de las personas recuerdan a los estudios de Cezanne para sus Jugadores de Cartas. Las noches de los días de semana.

Una manta de nylon amarillo cubre un viejo Peugeot, estacionado en el patio delantero de una casa, piso de porlan y cuadrados de tierra con rosas. Casas de clase media, la pobreza que se va instalando. ¿Hubo felicidad en esas casas, antes? ☹

Juan Manuel Alonso nació en Viale, provincia de Entre Ríos, en 1966. Allí vivió hasta los 18 años, cuando se trasladó a Rosario, donde actualmente reside. Estudió arquitectura hasta la mitad y bellas artes casi hasta el final. Trabaja en medios gráficos como diseñador infografista. En 1999 recibió una mención en el Concurso Iberoamericano de Poesía organizado en forma conjunta por Diario de Poesía y Vox. En breve publicará el libro Escrito en el aire, en coautoría con Guillermo Buelga, que incluye algunas de las notas que se publican aquí y de donde fueron tomadas las fotografías que las ilustran.

Ciclo sobre cultura y desarrollo

—Rosario y Córdoba— Entre octubre y noviembre, el Centro Cultural Parque de España de Rosario y el Centro Cultural España Córdoba realizarán el ciclo de conferencias sobre cultura y desarrollo "Agenda C+D" en el que intervendrán intelectuales y profesionales nacionales e internacionales. Este ciclo ofrece un espacio para la reflexión y el debate sobre diversos aspectos de las complejas relaciones y tensiones existentes entre la cultura y su dimensión social, económica y política. Aspectos que generan nuevas problemáticas y desafíos como el binomio desarrollo humano y desarrollo cultural; el impacto de la tecnología en la conformación de grupos sociales, las nuevas formas de comunicación e interacción social; la creación cultural como trabajo; la creciente importancia del uso del tiempo libre y del consumo cultural.

El ciclo se inaugurará en el Centro Cultural España Córdoba el 2 de octubre con Octavio Getino, coordinador del Observatorio de Industrias Culturales de la Secretaría de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y la coordinadora del ciclo "Agenda C+D", Paula Beaulieu, investigadora, gestora cultural y docente de Economía de la Cultura en la Universidad Blas Pascal.

Unos días después, el 11 de octubre, Getino inaugurará el ciclo en el Centro Cultural Parque de España de Rosario, donde analizará la dimensión económica de la cultura como capital. A su vez, el 8 de noviembre, Paula Beaulieu profundizará en este mismo tema desde su experiencia en las áreas de gestión y comunicación institucional en el ámbito privado y de organizaciones no gubernamentales. El colombiano Ángel Moreno continuará el ciclo el 15 de noviembre, analizando la función de la cultura en el siglo XXI. Finalmente, y para concluir el ciclo en Rosario, Germán Rey, periodista, y durante años uno de los críticos de televisión más reconocidos en Colombia, le pondrá el punto final el 26 de noviembre, aportando su experiencia como coordinador del proyecto de indicadores sociales de industrias culturales del Convenio Andrés Bello. Rey es maestro consejero de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano y miembro del Consejo Rector del Premio Nuevo Periodismo, así como asesor en la casa editorial El Tiempo.

Por su parte, el ciclo cordobés contará el 6 de noviembre con la participación del sociólogo Alberto Quevedo, investigador y experto en ciencias sociales y culturales, con un amplísimo currículum docente y actual coordinador académico de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) en Argentina. Lo seguirán Patricio Rivas y Germán Rey el 13 y 27 de noviembre, respectivamente.

A su vez, en ambas ciudades está pendiente la confirmación de la presencia de Ana Rosas Mantecón, para los días 26 y 27 de noviembre, primero en Córdoba y luego en Rosario. Rosas Mantecón, antropóloga mexicana, ha realizado numerosos estudios e investigaciones sobre consumo cultural, patrimonio cultural, políticas culturales y globalización.

Las conferencias de Rosario tendrán lugar a las 19, en el Túnel 4 del Centro Cultural Parque de España.



Nueva edición del Festival de Jazz

—Rosario— El domingo 14 de octubre comenzará la décimoprimer edición del Festival de Jazz Rosario Santiago Grande Castelli, que organiza el Centro Cultural Parque de España junto con la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, con la curaduría general del periodista y crítico musical Diego Fischerman. Ese domingo a las 21, en el Túnel 4 del CCPE, se presentarán el Eduardo Di Melfi Cuarteto, el Trío Martina, Torres, Manassero, y el Trío Green, Demogli, Giunta.

La semana siguiente, entre el jueves 18 y el sábado 20, en un circuito de bares y centros culturales —El Levante, Mano a Mano, Berlín—, se presentarán algunos de los grupos y solistas locales que fueron seleccionados por Fischerman luego de una convocatoria abierta en la que participaron más de treinta propuestas: María Elena Etchandy & Grupo, Negras Musas, Ramiro Escobar Blázquez & Grupo, Matías Damato Cuarteto, Enrique Gule y Gabriela Sinagra & Grupo.

El viernes 2, sábado 3 y domingo 4 de noviembre, en el Teatro La Comedia, tocarán Paula Shocron Trío, Omar Pogonza Trío, Escalandrum, Luis Lugo, Eduardo Elía Cuarteto, Helio Gallo, Tradicional Jazz Band, Cinegraf, Ruggeri-Palena Jazz Trío y Carlos Aguirre Grupo.

Finalmente, a partir del jueves 8 y hasta el domingo 11, se presentarán en el Teatro Príncipe de Asturias, del Parque de España, Roxana Amed & Grupo, Moxa Trío, Orquesta de Jazz de la Escuela Municipal de Música (Dirección de Julio Kobryn + compositor residente: Mariano Otero), Le Manouche, Julio Kobryn Cuarteto, Juan Cruz de Urquiza & Grupo, Santa Fe Jazz Ensemble, Jorge Migoya & Grupo, La Big Band de Acá, Muta Sapo y Adrián Iaies Trío.

Además de algunos grupos y músicos cuyo sólo nombre provoca reverencia y admiración en los amantes del género, y del componente emotivo que significa la vuelta a los escenarios locales de Jorge Migoya, acompañado por los hermanos Suárez, en la grilla del Festival se destacan, por un lado, la valorización de la figura del compositor residente —Ernesto Jodos en 2006, Mariano Otero en 2007—, que realiza un insustituible trabajo de docencia y creación con los jóvenes integrantes de la Orquesta de Jazz de la Escuela Municipal de Música y, por el otro, la renovación de la escena jazzística local en la que conviven ya tres generaciones de creadores e intérpretes.

Un escritor que pisa los sesenta viaja por primera vez a Europa. Pasa por Madrid y llega a Barcelona, donde vive su hermano. Será esa ciudad, que por su humedad le recordará a Rosario, la que le ofrecerá las visiones más alucinadas, frente al modernismo y las sepias, y al paso de un tranvía eléctrico, blanco y alargado.

Barcelona

Fotos: Sergio Kern



Elvio Gandolfo

Vamos por una vez en ómnibus, de noche, con mi hermano, por las calles de Barcelona. Hemos caminado hasta el agotamiento, pero curiosamente no estamos muy cansados. Desde que llegué a España, unos días antes, un júbilo tranquilo me inunda cada día desde que despierto o hasta que me duermo: la primera vez con euforia, la segunda con sueño. Atrás de las ventanillas se ve la forma iluminada del Tibidabo, lugar alto iluminado, de referencia máxima, desde muchos puntos de la ciudad. Una postal, sí: el pantalón que llevo puesto lo compré en una sastrería de Montevideo que se llama El Tibidabo. En la charla supieron que venía a la ciudad y no dejaron de recomendarme, cuando ya salía: "¡No deje de ver el Tibidabo!". Lo estoy viendo. "¡Qué notable!", me digo, encantado.

Es una obviedad, sí. Más aún, es una postal. Pero esa obviedad, esa postal, aumentan un poco más el júbilo. No dejo de pensar, desde que llegué a Madrid hace unos días, que hacerlo así, venir por primera vez, y además invitado, a Europa, pisando los sesenta, ha sido el momento y la ocasión exacta.

Entrando

El cruce del Océano lo hicimos con dos dibujantes de historietas uruguayas. Los tres íbamos a la inauguración de una muestra del cómic uruguayo en un Instituto de la Juventud de Madrid. En el avión mismo no pienso mucho en eso, porque cierto primitivismo esencial me alerta que en cualquier momento nos podemos caer en



El autor nació en Rosario en 1947. Es narrador, poeta, traductor, editor y periodista. Codirigió con su padre Francisco la revista *El lagrimal trifurca* y dirigió la *Editorial Municipal de Rosario*. Publicó los libros de cuentos *Ferrocarriles Argentinos* (1994), *Parece mentira* (1993), *Boomerang* (1993), *Cuando Lidia vivía se quería morir* (1998), *Omnibus* (2006) y el libro de los géneros (2006), entre otros. Trabaja en el suplemento cultural del diario *El País*, de Montevideo —donde vive— y en la revista *La mujer de mi vida*.

picada. O peor: que ese salto de meridianos y longitudes, tan grande, me provocará cambios físicos y psíquicos irreversibles. Con Fabián, el dibujante que va sentado en la misma fila, nos entretendremos sin embargo en hacer comentarios sobre una mezcla de gitano de película y cantor de boleros que va hojeando un libro lujoso de Tarot, en estridente musculosa, en la misma fila. O sobre el gordito que ayuda a las azafatas a servir los minúsculos menús: con el bigotito característico de muchos empleados y funcionarios de Aerolíneas Argentinas, que en más de una ocasión los acercan notoriamente (sobre todo si son delgados y jóvenes) a los oficiales de la Policía Federal Argentina.

No bien pisamos tierra nos unimos al otro dibujante, que comenta que ahora vamos a ver lo que es la T4: espectacular. El local donde hacemos la cola me defrauda bastante: típica cancha de cemento con valijas y bultos que giran en círculo, y colas de gente ante migraciones. Me lleva unos días enterarme: estuvimos en la T1, no en la T4, que es re-nueva, y posiblemente re-fashion. Ahí aterriza Iberia.

Volviendo

Estuve dos días al llegar, y tres al volver: Madrid mata. Pero es otro tema. A diferencia de ese primer día en que nos sentíamos, mi hermano y yo, frescos como lechugas después de haber caminado hasta quedar figuradamente con la lengua afuera, el segundo nos liquidó. Mucha humedad. Barcelona es (o fue) hasta cierto punto un puerto. Y tiene clima de puerto, o de lugar junto a mucha agua. Me doy cuenta tarde de qué pasa (con júbilo, la conciencia siempre demora). Entretanto me dejaron estupefacto los edificios del así llamado modernismo, y sobre todo los de Gaudí, aunque no sólo: el Palacio de la Música es uno de los grandes delirios arquitectónicos coloridos del mundo.

Pasaba que la ciudad, de algún modo, la conocía un poco. Sin haberla pisado nunca, sin recordar demasiado las películas con ambiente barcelonés, tampoco. Un motivo era claro: vi sobre todo sudacas, empezando por mi hermano, y siguiendo con una serie de amigos que viven allí. Como yo, pululan por lugares de trabajo como editoriales, traducciones, disquerías, libros infantiles (mi hermano), o comentarios para la prensa, así que intercambiamos fichas con entusiasmo. Eso me resulta conocido. Pero inevitablemente no es sólo eso: es la ciudad. ¿Cómo decirlo? Tiene algo rioplatense y, diré más, litoraleño. Digamos la palabra por fin: algo de Rosario. Pero agrego en seguida: algo de porteño también. Obvio otra vez: es mucho más vieja. Y el barrio gótico no tiene nada que ver con el Plata o el Paraná. Hablaba de clima, de atmósfera no sólo natural, sino humana. Y sobre todo la humedad.

A cierta altura he llegado a conocer bien el barrio donde vive mi hermano: Sarriá. Aunque más que un barrio es un pueblito al que se lo tragó la ciudad. Llego para un momento (estirado en días) módicamente histórico: a la cuadra donde viven mi hermano Sergio, Rosabel y su hermano Joan, le queda una sola casa de la vieja época. Y la están demoliendo. La misma noche en que llego a la estación Sants de trenes, cuando salimos un rato después a comer, quedo alelado por la serenidad con que está cortada exactamente al medio: con el empapelado puesto, con algún elemento de mobiliario todavía pegado a la pared, con una máquina muy parecida a un dinosaurio torpe y gordo detenida, al acecho en la oscuridad, con los dientes metálicos alzados. En los tres días siguientes, mucho antes de volver a Madrid, la casa ya está demolida, vaciada del todo por



los gestos al parecer lentos pero muy eficaces de esa máquina. No sé a Joan, pero a Rosabel esa desaparición la pone muy triste, de muy mal humor. Los dos son de una ciudad pequeña de los Pirineos.

Bajando y subiendo

Con mi hermano nos íbamos a ver en Madrid. Pero el día antes se accidentó (junto a Rosabel) en su moto pequeña, su *scooter*. Una conductora dobló sin avisar y se los llevó puestos, bajándose para explicar: "No sé qué me pasó. Se me ocurrió doblar, y no los vi". La gran suerte era que no iban rápido. Igual se han raspado y golpeado bastante, y la camarita digital con que mi hermano iba a registrar nuestras actividades madrileñas quedó hecha trizas: la que tiene ahora es un poco inferior. Recuerdo que en un mail me mencionaba que se había comprado el *scooter* por ciertos problemas en las rodillas y los pies que lo hacían cansarse en los subtes de Barcelona. Cuando estuve en los subtes de Madrid, se me ocurrió que, bueno, que él exageraba.

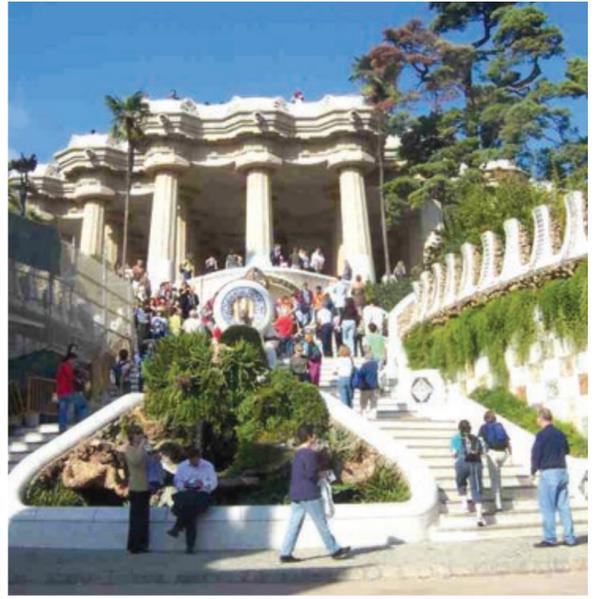
Pero no bien conocí los de Barcelona lo comprendí. Son un poco más viejos, y ese poco se nota en cómo te cansan. En algunos momentos se parecen a las malas zonas de los subtes de Buenos Aires. Quiero decir: corredores desolados de una o dos cuadras en las combinaciones, sin nada, ni kioscos, ni puestos, ni nada, salvo en todo caso algún músico solitario que se las rebusca. Y después docenas, veintenas, centenas de escalones a pie, subiendo y bajando: hay muchas menos rampas y escaleras mecánicas que en Madrid. Más vale no comentarlo (lo hice): una sorda ira le hace entrecerrar los ojos a cualquier catalán acerca del modo en que la ciudad central se chupa el dinero del universo. Aunque no son estentóreos: rechinan los dientes y mascullan sin gesticular demasiado: "¡Ellos! ¡Claro! ¡Tienen todo el dinero!".

Cerca de la plaza Cataluña (en realidad Catalunya), hay un cruce importante de líneas, tipo plaza subterránea, lleno de personajes barrocos de ambos sexos, totalmente de ciudad, un poco derruidos, que a medias bailan, tocan, se tambalean, en una especie de carnaval un poco *freak*.

Me doy cuenta de que si sigo metiéndome seguido en los subtes



de paso



se me va a ir un poco el júbilo. Así que me acostumbro casi de inmediato a tomar los Ferrocarriles Catalanes. Son nuevos, rapidísimos, silenciosos, baratos, y la estación Sarriá queda a pocas cuadras de la casa de mi hermano.

Charlando

Al primer sudaca que veo es a mi gran amigo Eduardo. Como siempre, tiene miles de recriminaciones que hacerles a los catalanes. Sin embargo también habla de que en esos días empieza a hacer un programa de jazz (música que lo apasiona) en una radio pirata, no le falta el trabajo, y así sucesivamente. Nos sugiere comprar unos sandwiches por ahí, y comerlos caminando. Le decimos, riéndonos con mi hermano, si está loco. Al fin transamos en una de esas cadenas de hamburguesas, equivalentes de lomitos (en Madrid les llaman "pepitos") y bebidas. Él tiene una cámara digital que le recomendó mi hermano, y mi hermano tiene la suya. Salimos de ahí, con un sol esplendoroso, y caminamos rumbo a una gran plaza, cerca de la cual hay *pubs* y también la radio pirata. A la noche vemos en pantalla las fotos y nos reímos con mi hermano porque a medida que transcurren (no hay límites para la cantidad, cuando es digital) a Eduardo se le va yendo el ceño y al final sonrío, sin darse cuenta.

A Diego lo veo cerca de una estación de subte (ahí sí lo tomé, porque me dejaba justo). Está a un par de cuadras del parque Güell. Hay que rodear un pozo gigante donde están haciendo una terminal nueva de subte. Su casa está bajo tierra, pero es extraordinariamente luminosa, forrada de libros. Prepara con rapidez y sabor un trozo de pescado y comemos tranquilos, riéndonos y comentando libros, películas y vidas amigas. Lee, estoy seguro, mucho más que yo, lo cual es decir. Después vamos al parque Güell.

Todos los incontables y sorprendentes edificios de Barcelona son del modernismo aquel, cuya cabeza fue claramente Gaudí. El parque Güell es el colmo: casi como si tratara de crear el entorno completo de otro mundo (planetario o espiritual), sin llegar del todo a concretarlo, torciendo un poco la dirección. Hay aquí, por ejemplo, monstruos, pero no tienen nada de monstruosos. Galerías casi góticas, pero con algo de inconcluso, que las vuelve más geniales. Todo el modernismo se hizo con la plata abundante de los comerciantes prósperos de la época, y se nota. Ignacio comentó, por ejemplo, que eran un derivado de la muy genial repostería catalana. Como si todo deseo fuera posible, los arquitectos menores a Gaudí se dan los gustos, y a veces las arruinan, o terminan por proyectar un sano sentimiento de juego infantil, más que de arquitectura. Por ejemplo: en el centro una ventana ovalada que da a una de las ramblas tiene dos dragones enmarcándola. En cualquier otra parte, los dos dragones serían iguales, simétricos. Aquí no: aunque la única variación es que uno tiene colmillos alargados y el otro chatos.

A Ricardo lo veo de noche, en un restaurante al que me acostumbé de inmediato, cerca de la casa de mi hermano, atendido, si no me equivoco, por mozos paquistaníes, entre otros. Es inconcebible, pero las milanesas (que me recomendó mi hermano) son de *carne*, incluso levemente jugosas. Si conociera a dos o tres sudacas más de la estatura, el nivel de energía demencial y el impacto gesticular de Ricardo haría la película *Yo encontré sudacas felices*. Cuando se vino con su mujer, gastronoma, la pasaron tan mal, sin papeles y toda la historia, que, dice, "estaba seguro de que la pareja

se iba al fondo". "¡Pero no! ¡Todo lo contrario! ¡Salimos de eso mejor que nunca!", exclama. Ahora vende discos de jazz con gran precisión y rendimiento económico. La única dificultad de ser feliz es que le cuesta un poco más seguir la novela demencial, testimonio de su loca infancia, que empezó hace tiempo. "Siempre pasa", le digo.

Y le cuento que yo mismo había traído libretas de distintos colores (periodismo, prosa, poemas, agenda) para anotar todo, y la única vez que abrí una, casi sin usarla, fue antes de que aterrizara el avión. El júbilo me come el tiempo para cualquier otra cosa.

Salimos cerca de medianoche y nos vamos hasta la gigantesca diagonal que atraviesa la ciudad. Caminamos y caminamos y Ricardo queda atónito: nunca caminé tantas cuadras en Barcelona, a cualquier hora, sin encontrar un bar abierto. De pronto la soledad relativa es cruzada como por un rayo de cristal por un tranvía eléctrico blanco, alargado, que no sabemos qué hace a esa hora, con dos o tres pasajeros, sino parecerse a una versión posmoderna de Edward Hopper.

Recorriendo

Las muestras son impecables. Acá no llegué, como en Madrid, a museos propiamente dichos. Hicimos planes con mi hermano, pero al único que arribamos estaba cerrado ese día. Una muestra que vemos es en La Pedrera, una de las casas de Gaudí (casi pongo Dalí, por Dios): *La Música y los Nazis*. Está tan bien montada, tiene tanto para ver y oír, hay tantos canales de entrada (entre otros, los auriculares que llevás puestos y te dicen cosas cuando te parás adelante de un cuadro, apretando un botón), que al final lo dejo a mi hermano absorto en un cuarto pequeño donde pasan películas de Marlene Dietrich, de submarinistas nazis que escuchan a Lili Marlene bajo las olas, y otras atracciones. Voy hasta el mostrador y compro un suculento catálogo, tan completo como la muestra, y, desde luego, con un CD.

Un día queremos ver el famoso cine Súper-Extra o algo por el estilo: una pantalla que te envuelve por completo. Cuando llegamos están agotadas las dos funciones que siguen. Al lado está el Acuario (una de las cosas que mi hermano quería aprovechar de ver, ahora que yo estaba), pero es tarde. Vamos unos días después. Otro viaje a otro mundo. Lo bueno es que no tiene ningún tipo de espectacularidad a la norteamericana. Más bien silencio, y movimientos lentos de los animales más raros que sea posible ver, aparte de los clásicos. Hay un cubo grande de cristal donde flotan en el agua clara "sepias": propiamente bichos de *La guerra de las galaxias*, con ojos inteligentes, tentáculos cortos colgando y un cartelito que anuncia que es un espectáculo transitorio, porque cuando procrean, una buena parte se muere. En el tanque principal no se entiende bien cómo conviven sin mayor molestia un tiburón hecho y derecho con todo otro tipo de pez de cualquier tamaño. Los pulpos se pegan con las sopapas de los tentáculos al vidrio y después dejan *fluir* su carne. Es increíble que Caillois se haya asombrado de que hubiera tanto mito a su alrededor.

Lugares. Ramblas. Los bares de las ramblas. El banco de las ramblas donde lo estuvimos esperando un rato a Ignacio, que iba a venir en bicicleta, con una humedad fría que te mataba, casi literalmente. La plaza Artós muy cerca de la casa de mi hermano, muy acogedora. El parque Santa Améilia donde empezamos a corregir las pruebas de un libro de mi padre que me habían enviado por mail, y nos tuvimos que ir porque empezó a funcionar una corta-



dora de césped con motor de explosión. El bar del "casal" donde se desayuna en un clima de pequeña comunidad tranquilizadora. La Sagrada Familia, de un lado hecha por Gaudí, del otro continuada hasta el fin de los tiempos por comisiones diversas: la diferencia entre el Individuo Creador y el Estado, o la Institución. Las callecitas del Barrio Gótico, y la librería Central donde tenían el libro de Jules Laforgue sobre Berlín que había buscado tanto, y el cajero era de Rosario y de Núbel. El Hospital de Sant Pau, de alucinante estilo modernista, al final de la avenida Gaudí, llena de barcos a los costados.

Saliendo

Vamos con mi hermano y Eduardo hasta la estación Sants. Vine en primera (no había otro pasaje: se viaja mucho en tren), a la vuelta en segunda. Va atardeciendo. Atrás de las ventanillas desfilan una urbanización (balnearia o no) tras otra: el olor de la especulación, del dinero, de la carrera de ratas por el espacio. Los sórdidos rastros arquitectónicos grises que dejaron las Olimpiadas (como el triste *shopping* donde fuimos al cine), el taxista que comenta, entre sorprendido y reverente: "En el verdadero barrio caro las casas han llegado al millón de euros".

Todo se va. El júbilo sigue mientras emprendo el regreso a Madrid. El júbilo me impidió anotar, tomar fotos, incluso recordar. Le pedí a mi hermano que me enviara por mail algunos nombres para que esto no pareciera una hoja en blanco con algunos accidentes. Pero en cuanto la recibí me di cuenta de todo lo que faltaba. Las docenas, incluso cientos de fotos, quedaron en el hiperespacio: quedó en enviarlas mi hermano en un CD, por el tamaño. Pero muchas veces lo digital es el camino más lento. No hablé del idioma catalán, de los catalanes (y su secreto vínculo con los porteños), de Nicolás, en un bar de la plaza Catalunya, recién recibido en psicología, explicándome con una sonrisa: "Ojo: no en Freud. Aquí en España, en psicología, Freud no existe". ☺

Mosqueroópolis

Un crítico cultural le sigue los pasos en Buenos Aires al curador cubano Gerardo Mosquera, ensaya una taxonomía de los asistentes a sus conferencias y, adormilado por los consensos, festeja las discrepancias como si viera, donde crecen las polémicas, destellos eléctricos que activan las cosas.

Rafael Cippolini

Episodio Uno

1.0 La primera sensación que me asaltó cuando ya habían transcurrido aproximadamente diez minutos del taller oral, imantados por el elegante *dictum* de Mosquera, es que todos (absolutamente todos) conocíamos de antemano cada una de las palabras que salían de la boca del curador cubano. Parecía que los asistentes extraíamos de su cerebro cada una de sus sílabas antes de que las verbalizara. Claro que no era así: no pasó mucho más en volverse evidente que todos (absolutamente todos) los presentes (¿seríamos quince? en todo caso menos de veinte) conocíamos bastante acabadamente sus hipótesis, tesis y el desarrollo de sus estrategias.

Al fin de cuentas, los textos de Mosquera circularon bastante en Buenos Aires en los últimos años, mucho más en archivos Word impresos que en catálogos o libros.

No me resultó nada difícil ensayar rápidamente las distintas taxonomías a las que se ajustaban los talleristas (perdón, nos ajustábamos, aunque esta vez fuera más un intruso que un tallerista).

Atentas y decididamente abocadas a sus apuntes —todas chicas de cuaderno y lapicera entre manos— las estudiantes avanzadas de la carrera de historia del arte tenían sus pupilas clavadas en los gestos del ponente. Al fin de cuentas, todas (absolutamente todas) las futuras historiadoras tienen entre sus metas dedicarse profesionalmente a la curaduría. Sin dudas, se trataba de las más entusiastas participantes: observaban cada gesto del curador internacional como quien mira un ejemplar ya ganado por el tiempo histórico (apuesto que en sus cabezas Mosquera ya estaba siendo velozmente *preterizado*).

El segundo grupo era un tanto más heterogéneo: me refiero a los artistas-gestores (y también algún que otro gestor-artista). Rápidos, educados, pero también algo escépticos, sin dudas fueron los más informados de la tarde sobre los movimientos profesionales de Mosquera. Respetuosos con su investidura y con el extenso trabajo que sostiene su carrera (al fin de cuentas, estábamos frente a un *star curator*), sin embargo desplegaron desacuerdos notables con algunas de sus apreciaciones, sobre todo en lo referido a ciertas supuestas igualdades —de artistas y teóricos— en el abanico de oportunidades que ofrece la expandida escena del arte global.

2.0 El tercer y último grupo, quizás aún más informado todavía y sin dudas el más abierto a la discusión, era el de los críticos. Insisto: si en este conjunto también sobreolaba intensamente cierta prevención hacia algunos puntos de la agenda teórica de Mosquera (el blanco predilecto fue la insistencia del cubano en argumentar que las capitales artísticas del denominado primer mundo —como París o Nueva York— habían descendido estrepitosamente en su poder de irradiación e influencia), el modo en ningún momento abandonó la afabilidad y el reconocimiento. Es cierto, todos fuimos extremadamente civilizados.

También es verdad que la polémica desde hace rato suele recaer rápidamente en la obsecuencia, el vedettismo y el aburrimiento, pero tengo que confesar que por momen-

tos me sorprendía que nos pusiéramos tan rápidamente de acuerdo.

Destaco y aplaudo las intervenciones de Victoria Verlichack y Ana Battistozzi. A su modo, fueron implacables, sobre todo en la constatación de algunas de las premisas de Mosquera con respecto a la progresiva desmantelación de las instituciones validantes en el arte contemporáneo. Veamos.

3.0 Mosquera insistía: "(...) Un ejemplo claro de lo que afirmo es Jorge Macchi. Macchi es un artista influyente internacionalmente y a la vez es un claro producto de la cultura rioplatense. Y a diferencia de lo que sucedía en otras épocas, Macchi no necesita fijar su residencia en América del Norte ni en Europa. Puede seguir viviendo en un barrio de Buenos Aires. Es más: es muy común que los artistas del circuito internacional produzcan materialmente sus obras en el sitio mismo de la exhibición. Ya no resulta necesario que un artista nacido en América latina, Asia, África u Oceanía tenga que abandonar sus escenarios. Con esto quiero señalar que, sin dudas, estamos avanzando de a poco en las tan deseadas conexiones sur-sur sin necesidad de pasar siempre por la aduana de los que aún son grandes centros de arte".

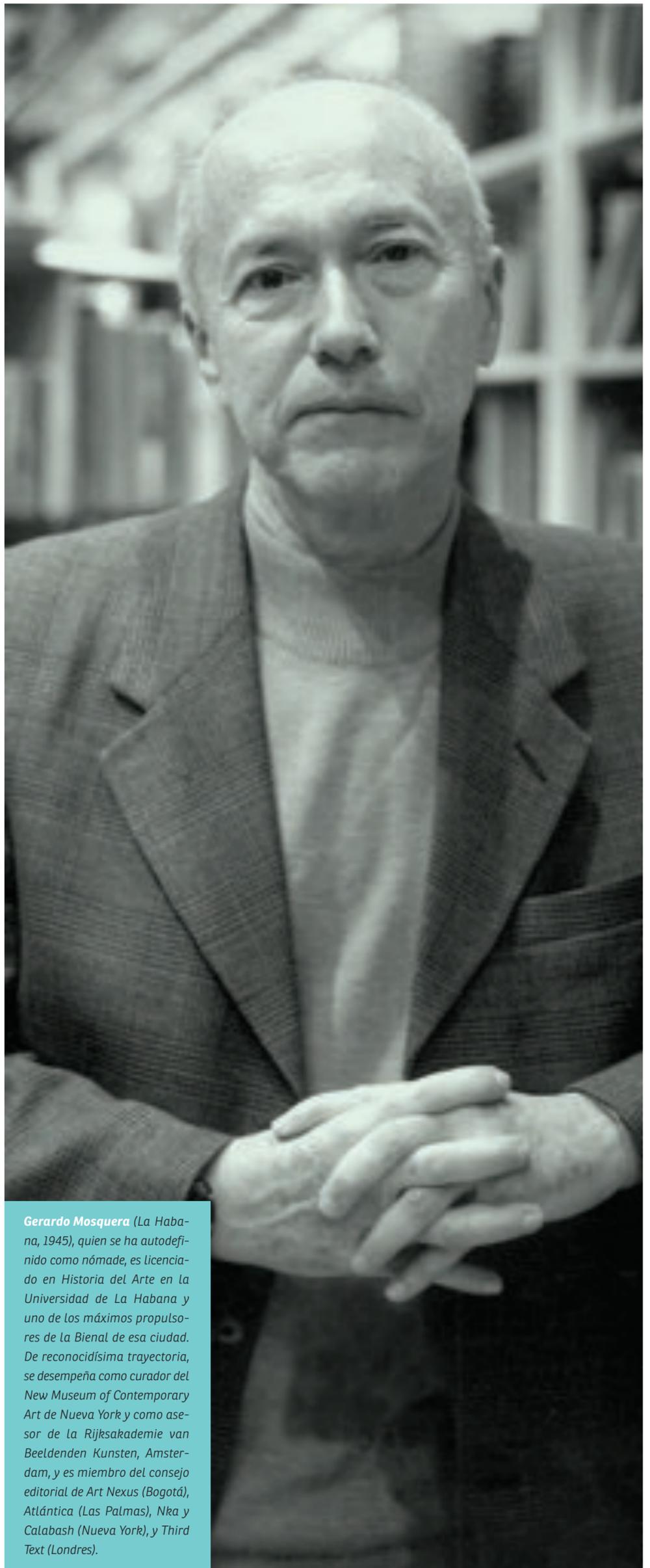
3.1 Lapsus. Ahora me viene a la mente un cuarto grupo de asistentes por cierto minoritario, compuesto por sólo dos personas (digamos, una taxonomía en dos excepciones). Una señora muy chic que, sentada en una de las últimas filas, perdía insistentemente su mirada en el techo (no exagero si les digo que no desentonaría en un casting de David Lynch) y otra mujer que, según repitió en varias oportunidades, trabajaba en una embajada, y no dejó de insistir con sus comentarios acerca de lo mucho que impresionaban a altos funcionarios las ideas de Mosquera cuando ella las retransmitía en los cócteles a los que era habitué.

Realmente, la paciencia y la bonhomía del célebre curador resultan tan admirables como su oratoria.

3.2 Apuntes personales. Los tiempos del mundo del arte jamás resultan homogéneos, por la simple razón de que coexisten en simultáneo muchos mundos del arte. Existe un mundo del arte internacional que posee su *inner timing* que muy poco tiene que ver con las agendas a las que estamos acostumbrados los que desarrollamos nuestra actividad en un espacio jamás tan extenso. Un buen rato más tarde, después de finalizado el taller, Patricia Hakim le preguntó a Mosquera dónde tenía su residencia, en qué ciudad estaba su hogar. Contestó: "Mi biblioteca la tengo en La Habana, pero voy realmente muy poco por allí. Soy básicamente un nómade. Todos los curadores internacionales somos viajeros en permanente tránsito".

Más allá de las diferencias políticas con el gobierno de su país (con el que Mosquera suele ser respetuosamente crítico) la actividad curatorial que lo caracteriza no le da respiro. Podría decir: es inversamente proporcional a la vida de los artistas que promociona, que únicamente abandonan sus talleres periféricos para participar de alguna bienal o evento de similar envergadura.

4.0 Regreso al taller. Coincido plenamente con los argumentos de Battistozzi y Verli-



Gerardo Mosquera (La Habana, 1945), quien se ha autodefinido como nómade, es licenciado en Historia del Arte en la Universidad de La Habana y uno de los máximos propulsores de la Bienal de esa ciudad. De reconocidísima trayectoria, se desempeña como curador del New Museum of Contemporary Art de Nueva York y como asesor de la Rijksakademie van Beeldenden Kunsten, Amsterdam, y es miembro del consejo editorial de Art Nexus (Bogotá), Atlántica (Las Palmas), Nka y Calabash (Nueva York), y Third Text (Londres).

chak que, con estilos y matices diferentes, opinan que los grandes centros de arte de ninguna manera están perdiendo su poder, o lo que no es lo mismo pero puede deducirse de esta última afirmación, que las escenas de las ciudades no centrales de ninguna manera están en condiciones de competir con los grandes mercados y la producción de los megaeventos. Todos los presentes concordamos, seguramente, en lo bueno que sería (para nosotros, claro) que los diagramas sintomatizados por Mosquera ya funcionaran de la forma descrita (en un más no sea principio de nivelamiento de plazas artísticas internacionales). Mosquera, por supuesto, contraatacó: "El tema es el deseo. A ustedes les interesa más viajar a Kassel que ver una buena muestra en Montevideo."

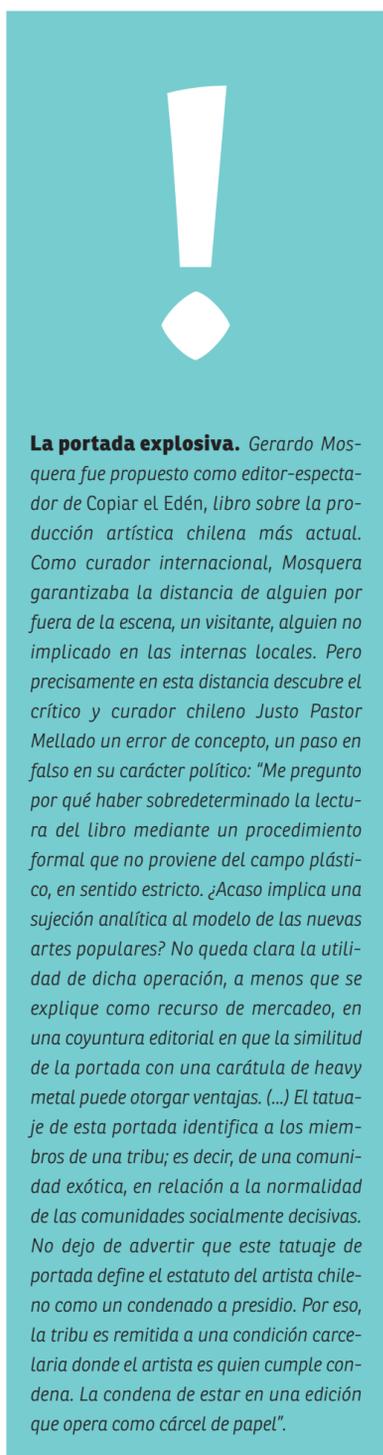
Episodio dos

5.0 No puedo acordarme cómo sale el tema del libro que Mosquera acaba de publicar sobre la **escena** artística chilena y que un rato más tarde se presenta en el Tienda Malba. Se trata de *Copiar el edén. Arte reciente en Chile*. Ante la pregunta sobre las objeciones que Justo Pastor Mellado hizo sobre la edición (centrados en la elección del motivo de la tapa, Mellado publicó catorce textos al respecto en su sitio web), Mosquera elude desenvueltamente el tema y se refiere a la producción editorial del mismo. Poco tiempo después (hace apenas unos días) ambos curadores internacionales coincidieron en Rosario, dando sendas charlas el mismo día, a la misma hora y en espacios diferentes.

6.0 Mosquera me cuenta que está pensando una actividad en Buenos Aires para el año próximo. Me dice que se le ocurrió lo siguiente: invitar a curadores a que cuenten experiencias y trabajos. Que hablen con los asistentes de su actividad, de sus políticas y estrategias a partir de una narración de sus proyectos puntuales de los últimos años. O sea, una suerte de curaduría de curadores. Pienso ahora que estamos en una época en la cual los modelos curatoriales (las poéticas curatoriales) están fijando de a poco sus perfiles generales. De la misma manera en que los historiadores y críticos proponen clasificaciones de ubicación para los artistas, así no dentro de mucho tiempo tendremos familias estéticas de curadores. Una de las estudiantes de la carrera historia del arte (muy linda chica, por cierto) se suma a la conversación. Se la nota entusiasmada.

6.1 Digresión. Conuerdo con algo que argumentó hace ya un tiempo Alfons Hug: el arte contemporáneo internacional (decididamente existe una categoría bien definida formalmente que podemos denominar así, aunque vaya mutando) produce una zona en la cual las nacionalidades se enrarecen. Los curadores internacionales se desplazan en una dimensión donde las culturas se comportan de otra forma. Todos o muchos de nosotros atravesamos muchas veces esa dimensión, pero no la vivimos de la misma forma. Quiero decir, nuestro trato con los efectos de las culturas locales es bien diferente. Leo un blog como *Mao y Lenin* de Ana González Tassier y me doy cuenta que esa dimensión (la del arte contemporáneo internacional) no es compatible con muchas otras. No se trata solamente de una jerarquía, sino de un tipo de perfil muy determinado.

6.2 (Pueden saltarse este párrafo: se trata sólo de un trip muy personal). Me interesa mucho lo que la idea de Mosquera me dispara. Más que la actividad propuesta que puede ser muy útil para mucha gente, me pregunto qué o cuál puede ser el común denominador en eso que llamamos praxis curatorial entre Mosquera y yo. La verdad es que me cuesta muchísimo encontrar intereses compartidos. Por favor, no se entienda esto como una crítica (velada o no) a Gerardo. Tampoco se trata de disentir porque sí: de hecho suelo disfrutar mucho más de un trabajo cuando tiene poco que ver con lo que hago. Es que en el tipo de curaduría en la que se desempeña la institución arte cumple un papel esencial. En mi caso se trata de trazar más y más fugas: fíjense que ahora estoy trabajando en un proyecto de curaduría para Second Life. Sí, estoy interesado en estas plataformas de virtualidad. Al fin de cuen-



La portada explosiva. Gerardo Mosquera fue propuesto como editor-espectador de Copiar el Edén, libro sobre la producción artística chilena más actual. Como curador internacional, Mosquera garantizaba la distancia de alguien por fuera de la escena, un visitante, alguien no implicado en las internas locales. Pero precisamente en esta distancia descubre el crítico y curador chileno Justo Pastor Mellado un error de concepto, un paso en falso en su carácter político: "Me pregunto por qué haber sobredeterminado la lectura del libro mediante un procedimiento formal que no proviene del campo plástico, en sentido estricto. ¿Acaso implica una sujeción analítica al modelo de las nuevas artes populares? No queda clara la utilidad de dicha operación, a menos que se explique como recurso de mercadeo, en una coyuntura editorial en que la similitud de la portada con una carátula de heavy metal puede otorgar ventajas. (...) El tatuaje de esta portada identifica a los miembros de una tribu; es decir, de una comunidad exótica, en relación a la normalidad de las comunidades socialmente decisivas. No dejo de advertir que este tatuaje de portada define el estatuto del artista chileno como un condenado a presidio. Por eso, la tribu es remitida a una condición carcelaria donde el artista es quien cumple condena. La condena de estar en una edición que opera como cárcel de papel".

tas, y aunque muy heterogéneamente, la dimensión en la que me muevo tampoco es tan compatible con tantas otras. Bah, son épocas.

7.0 Un chofer nos lleva en un vehículo por demás fashion (a Mosquera, Hakim, Lidia Blanco y a quien esto escribe) a la presentación del volumen trasandino. Cuento esto porque, si bien Hakim y yo somos —hasta donde recuerdo— los únicos que asistimos a ambos acontecimientos, hubo una perfecta continuidad entre uno y otro. Casi fueron dos capítulos de una misma situación.

Mientras esperamos que comiencen las ponencias (acompañaron a Mosquera la historiadora Andrea Giunta y el artista chileno Pablo Langlois Prado) hojeamos el glamoroso volumen y bebemos. Por mi parte, un poco de más.

Me acuerdo que comenté algo sobre Marinetti y los formalistas rusos en relación a un viaje mío a Concepción. ¿Qué será exactamente lo que habré dicho?

8.0 Mosquera es dueño de una profesionalidad impresionante. Tanto en el taller como en la presentación todo lo hizo bien, moderado, exacto, sin palabras o gestos de más o de menos. Es simpático tanto como tiene que serlo, agudo en la misma medida, va al grano, da ejemplos interesantes, es anecdótico no más de lo aconsejable. Mientras, tomo unas notas (las primeras del día) y después no me entiendo la letra. Suele pasarme. Giunta y Langlois nos proporcionaron amplios y a la vez ajustados informes sobre la escena chilena. Desde dos escorzos por demás opuestos y complementarios. Mosquera los dejó hablar y luego, sin perder ni la calidez ni la consistencia, se despidió. A esta altura ya no entendía mucho de nada. En verdad, no estaba en estado de entender nada. Me despedí de todos y felicité a Mosquera por la presentación. El aire fresco de la noche me hizo bárbaro. En seguida, anoté no sé qué otras cosas.

Sigo sin entenderme la letra. ≈

Rafael Cippolini nació en Lomas de Zamora en 1967. *Ensayista y curador autónomo. Autor de Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000 (2003), Xul Solar: Panlingua (2004), Alfredo Prior (2007) y Contagiosa Paranoia (2007). Durante cinco años editó la revista de artes visuales Ramona.*

En la práctica En la práctica En la práctica

Acerca de la fabricación de los pensamientos. Todos los días, antes del amanecer, una mujer atraviesa la ciudad rumbo al trabajo. El recorrido del colectivo, la calle, un balcón, son para ella hendijas por las que se filtra un mundo invisible.



Gabriela Saccone

¿Debo adivinar de esa mancha plomo, estrada sobre un cielo oscuro, allá en el horizonte, que se viene una tormenta? Tal vez el origen de esa luz, que hace ver grisáceo sobre negro y convierte al firmamento en una galería claroscuro, sea nada más que neones sobre una avenida casi calva. Pero si se tiene en cuenta que amanece, ¿cuál es el nombre del color que cambia velozmente con la primera luz? ¿Y para qué saberlo?

Llego cada madrugada hasta el cantero del centro de esta calle que tiene unos arbustos como animales haciendo guardia, centinelas de la fortaleza que está detrás, a mitad de cuadra, y que esquivo flotando como una baba del diablo. El aire de las primeras horas es un narcótico y su efecto dura uno o, como mucho, dos minutos. Aunque hubo un día en que la policía cortó el tránsito y fueron largos esos minutos entre los arbustos sin poder salir de la noche silenciosa. Soñé despierta. Soñé un ser en el tiempo inicial del mundo.

Cruzo hacia la vereda de la iglesia que tiene rejas de madera, símbolo de la clausura, que protegen su entrada para que ningún desahuciado pueda cobijarse, pero igual todos los días en los escalones veo un bulto envuelto en diarios que duerme. Y entro al lugar donde trabajo, una casa de dos plantas, incluida en esos programas de preservación urbana, allá en la esquina. Siempre el mismo recorrido: subo al primer piso, sin quitarme el abrigo, agarro los tres juegos de llaves que fueron dejados sobre el escritorio y como mejor momento del día abro uno a uno los candados que traban las persianas de los tres ventanales. Y miro entonces desde lo alto las últimas estrellas, casi siempre confundiendo en un primer instante una con la luz del pararrayos de un edificio que queda en la otra cuadra, por la avenida hacia el este. Y ahí adelante, recortada en mi horizonte, está la torre de la iglesia con los huecos por los que se ve la escalerita del campanario. No alcanzo a ver qué cantidad de campanas tiene. Tampoco escuché alguna vez cómo suenan. Y lo espero. Pero ni para la primera misa del día, ni a las doce, suenan. Los extraviados se sostienen pegados al enrejado de la entrada, yo a la espera de que alguna madrugada el sonido metálico llene el pabellón de la oreja, el tímpano, y los huesecillos del oído disparen sobre aquel centro nervioso ocupando el cerebro entero. ¿Estaré hermanada al hombre de la peatonal que dirige cuanto sale de los parlantes de una disquería, compenetrado en los ritmos y cadencias, al son de nada, por unas monedas? No, no. Si ocurriera lo que espero, con la cabeza ocupada por las campanadas podría corporeizarse el hueco real del cráneo. El vacío dado por lo lleno de esas notas sería condición de estabilidad, la seguridad de que lo que es vacío por antonomasia pueda ser su contrario con un solo golpe. Y muchas cosas, su curso, tendrían la esperanza de dar un vuelco, beneficioso en unos casos, neutralizante en otros. Claro que debería mostrarse por sí solo porque no

creo poder desentrañar el ritmo, las rimas del viraje a lo nuevo, teniendo esta actitud menos que contemplativa. Aunque deseara intervenir en la vida con el entendimiento (porque en definitiva sería una intervención) no podría lograrlo. Y además, de corporeizarse lo incorpóreo, comenzaría inmediatamente su corrupción... No sé lo que digo. De la placidez zonga a la angustia más profunda.

Por esto espero todas las mañanas, por esto vengo tan temprano, llego hasta esta parte de la ciudad en el amanecer después de un trayecto nocturno en ómnibus. Pero a no ser por la ilusión continuamente postergada, no obtuve mucho más de estas horas. No tengo pensamientos acerca de la ciudad; quisiera tenerlos, pero no los tengo. Soy un cuerpo mutilado ¡Cómo se me ocurre existir sin pensamientos...! Así que decidí fabricármelos. Está bien: ahí está la torre de la iglesia que sube encrespada y claramente se opone a las construcciones vecinas. Tiene la cúpula azul, representa el cielo, la unión del alma con Dios en la última de las moradas de las que habla Santa Teresa de Ávila. Pero el resto es marrón como marrones son los hábitos y la suela de las sandalias de sus frailes franciscanos. Oscuro sobre claro. Humo sobre el agua. Una falange en el desierto.

Debería aprender a no dejarme engañar por los colores. Tendría que averiguar cuándo se construyó y qué la rodeaba en ese entonces. A partir de allí podría, supongo, deducir qué camino hubiese hecho yo si viniera desde mi barrio, distante unas cuarenta cuadras, a esta iglesia a rezar, si yo rezara, y como imagino que no hubiese hecho un camino tan largo para elevar mis oraciones, qué iglesias tenía más cerca en aquel momento. Lo que es casi seguro es que habría unas pocas calles empedradas y con suerte un farol alumbraría cada mil metros toda la zona aleadaña a las vías del ferrocarril. ¿Como a qué hora el sacerdote abriría sus ojos, prendería un braserito, pensaría en la utilidad de su ministerio o en su inutilidad, entre el frío o el calor ardiente, para empezar a acomodarse en la idea del sermón matinal? Tal vez también se le ocurriría existir sin pensar en nada. ¡Y descubro así que la promesa de inventarme un escenario se fuga de su pozo para interrumpirme con las molestias del cura!... No sé qué utilidad podría tener ese conocimiento. Ahí fallo. O no. Posiblemente el fracaso sea el camino para caer en la cuenta definitiva de que no estoy ni quiero estar sujeta a las cosas que veo: ni a los arbustos, candados, estrellas, torres, calles, piedras, en pos de un mundo invisible que desea ser bien cantado. Sin embargo, sigo confundida. ¿Cómo se explica que ahora piense en lo que mostró la televisión anoche: una nube de monóxido de carbono que hace unos años salió desde abajo de la superficie de un lago y serpenteó, a poco más que a ras del piso, matando todo lo que dormía cerca: unas mil personas, ganado, perros? ≈



Retorno de Perón, 1973.



Asesinato de Rucci, 1973.



La odisea de un semio

Antoni Muntadas, artista, crítico de la cultura, de los medios, de la sociedad y del arte, hizo base de su proyecto Media Sites / Media Monuments, un dispositivo de montaje fotográfico que pone en foco el pasado con la intención de activar nuevas lecturas entre pasado y presente. Un viaje hacia las profundidades de la memoria.

Cecilia Vallina

La operación *Muntadas / Buenos Aires* comienza con una advertencia en letras blancas sobre fondo rojo que se repite en tarjetas, volantes y en el blindex de la entrada del Centro Cultural de España en Buenos Aires: "Atención. La percepción requiere participación". Advertidos de que la apelación se aleja de la que hiciera en los años 60 la artista brasileña Ligia Clark, cuando pedía encender frente a sus obras "percepción" y "sensación", para acercarse en cambio a un llamado a la acción menos introspectivo y más político y, además, conociendo el historial del artista nacido en Barcelona en 1942 y radicado desde 1971 en Nueva York, sospechamos que seremos parte de un dispositivo preparado para hacer visibles los sistemas de producción de objetos que crean valor y de discursos que crean sentido. Así, de algún modo, aclimatados por el propio autor, entramos al edificio de Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires, donde la empresa combina sus funciones específicas de comunicación con un espacio de arte.

Imposible no percibir, de entrada, los matices del contexto en el que sucede la exposición. Porque efectivamente la muestra sucede en un espacio interesado en que nos comuniquemos y sucede, además, en el tiempo.

Muntadas / Buenos Aires dejó ver lo más representativo del trabajo que viene realizando el artista catalán desde 1995, cuando comenzó con las intervenciones de la serie *On Translation* como "La mesa de negociación II (1998-2005)", una mesa dividida en diez partes cada una de las cuales muestra un mapa que da cuenta del desarrollo desigual en materia de telecomunicaciones en las diferentes regiones del mundo, y "Fear/Miedo" (2004), un video sobre las tensiones en la frontera entre México y Estados Unidos, entre otras. Junto con obras anteriores como *The Board Room* (1987), una instalación que recrea una sala de reuniones en cuyas paredes cuelgan retratos de líderes políticos y religiosos cuyas bocas están tapadas por pequeños televisores que retransmiten incesantemente sus discursos, y *City Museum* (1991-2007), panorámicas de escenas urbanas que se observan a través de unos orificios abiertos en una pared. Y, como suele suceder en sus intervenciones, Muntadas habló —o también se podría decir, acompañó la recepción de su trabajo con su presencia y su propio protocolo de lectura de su obra—, en Buenos Aires, en Córdoba y Rosario donde recorrió los puntos más significativos de *On Translation*, su proyecto más resonante y productivo, en el que investiga los problemas de codificación, interpretación y transformación de los fenómenos contemporáneos de la cultura. "El título de este trabajo (sobre la traducción) —señaló Muntadas—, es una metáfora que alude a las problemáticas de interpretación que sufrimos en la sociedad actual, en la que nuestra experiencia cotidiana está determinada por la acumulación de sucesivas capas de traducción".

Junto con las intervenciones que integran la serie de *On translation*, el artista montó *Media Sites / Media Monuments*

Buenos Aires 2007, un experimento que realizó antes en Washington DC en 1981 y en Budapest en 1998, donde empleó la misma metodología. "Monumentos invisibles o espacios de memoria" los llama Muntadas a sus *monumentos mediáticos*, reuniendo en un nuevo concepto la función conmemorativa de los monumentos con la imagen que de ellos o con ellos construyen los medios de comunicación. En función de esta idea, Muntadas trabajó con series fotográficas destinadas a contrastar las escenas reales que registraron las cámaras en ciertos espacios de la ciudad con el aspecto de esos mismos lugares años después. Lo hizo en la versión porteña de este proyecto, que articula tres ejes de trabajo: la ciudad, la memoria y los medios. Luego de dos años de visitas y de talleres con artistas argentinos, encaró la búsqueda de ciertas imágenes clave que lo llevaran a espacios urbanos ligados con la memoria colectiva. Quizás tan interesante como advertir las capas de tiempo que cargan esos espacios —lo que sería una primera operación al comparar la foto del pasado con la del presente—, la propuesta de Muntadas señala que, además, es preciso detenerse también en cómo cambian en la memoria colectiva las representaciones de esos monumentos de memoria.

Espacios de memoria. No en el espacio central de la sala de exposiciones de Fundación Telefónica, sino sobre una pared lateral, estuvo montada la serie de fotografías que forman, en conjunto, un damero de imágenes que combinan pasado y presente. Una serie de dipticos que exhiben un montaje rudimentario que parece rescatar a la imagen en blanco y negro del archivo para volver a ponerla en circulación. Un movimiento de recuperación que cuestiona, tanto en la idea como en su puesta austera, la necesidad de novedad y espectacularidad de las imágenes que consumen y producen los medios. Un montaje que pone en evidencia más las rupturas que provocaron los hechos, que la pretensión de rellenar con interpretaciones las continuidades que se

desprenden de la imagen pasado a la imagen presente. Y que, en ese encuentro, produce una potencial narración en la que inscribir nuevos testimonios, nuevas capas de imágenes.

Más que una crítica de la imagen, Muntadas propone un recorrido, una zona, un dispositivo cuyos botones son las imágenes que activan la serie *memoria, historia, olvido*. El artista monta una galería que parece no pretender fijar las obras contra un fondo estandarizado de lectura sino, más bien, despegarlas de los viejos álbumes y reinsertarlas en nuevos conjuntos.

"Lugares de memoria". Muntadas elige llamar así a la Escuela de Mecánica de la Armada en la que funcionó un centro clandestino de detención hoy convertida en museo, a la llegada de Perón a Ezeiza, el entierro de Evita, a una ronda de las Madres de Plaza de Mayo en la Plaza de Mayo, a la Estación Avellaneda en la que oficiales de la policía bonaerense acribillaron a los jóvenes piqueteros de la organización MTD Anibal Verón, Darío Kosteki y Maximiliano Santillán, a la esquina en la que los familiares de las 193 víctimas del incendio de la disco Cromañón levantaron un santuario, a la platea del estadio del club River Plate en el que se sentó el dictador Jorge Rafael Videla en la final del Mundial de fútbol de 1978, a la cuadra en la que fue acribillado el dirigente sindical José Ignacio Rucci el 25 de setiembre de 1973, a las sedes de la Amia y de la Embajada de Israel en la que produjeron sendos atentados terroristas, a la renuncia de Héctor Cámpora a la presidencia de la Nación el 13 de julio de 1973.

Con estos materiales tomados de la realidad, pero de una realidad que ya produjo una primera versión de sí misma, Muntadas ofrece su álbum local de imágenes de memoria. Porque si la pregunta del arte mutó de *¿qué es lo nuevo que se puede hacer? a ¿qué se puede hacer con?*, es decir cómo producir nuevos sentidos a partir del flujo infinito e incesante de imágenes, información y textos que conforman nuestro entorno, es aquí donde el catalán obtiene su materia prima. Sus imágenes han pasado

La obra es la punta de una línea sin fin o, mejor, de una red que crecerá por caminos autónomos a la voluntad del productor inicial



Mundial '78



Retorno de la democracia, 1983.



semionauta contemporáneo

en Buenos Aires con sus espacios de memoria des de lo real.

por el filtro de la cultura, son representaciones, textos transitados, palabras activas, planos de sentido cargados de historia. ¿Cómo habitar en este mundo saturado de objetos de comunicación, saturado de obras de arte y de discursos sobre el arte y la comunicación?, parece preguntarse Muntadas. El primer punto es que, claro, la idea Muntadas es ser parte del colectivo de los *semionautas* que navegan los signos y los objetos de la cultura y que, en su navegación, a la vez que desmontan el mecanismo por el cual el arte o la comunicación fijan sentidos y más aún, fijan estructuras de sentidos, producen nuevos signos, nuevas aproximaciones a los objetos de la cultura. "Mi trabajo se relaciona con las posiciones conceptuales de los años setenta o del arte de sistemas. No veo mis proyectos como objetuales sino como elementos de construcción de estructuras de trabajo, como elementos referenciales", dice Muntadas en una entrevista recogida en el libro *Contextos Dos*, que reúne una serie de intervenciones críticas sobre su obra y es parte de un proyecto de investigaciones sobre arte contemporáneo de la cátedra de Jorge La Ferla, de la Universidad de Buenos Aires. Y allí, en las más de seiscientas páginas que suma el volumen puede hacerse una lectura de la operación Muntadas. Un libro como un artefacto que ofrece múltiples capas de lectura y de montajes y en el que es posible —aunque sea en papel—, navegar y desplazarse.

La moral antes que la política. La obra no es el fin del proceso creativo sino que funciona como un espacio a partir del cual se generan otras intervenciones, que a su vez modifican la obra original. La obra es la punta de una línea sin fin o, mejor, de una red que crecerá por caminos autónomos a la voluntad del productor inicial. Entre las fotos que documentan los acontecimientos que sucedieron en esos espacios y las fotos actuales hay un tiempo suspendido que se pone en acto ante cada nueva mirada, un tiempo que trama una relación entre las imágenes, que podrá convertirse en relato

ante cada nuevo uso. Un acercamiento que estará siempre condicionado por nuestra experiencia del presente.

Queda pensar cuál es la base conceptual sobre la que se monta una operación que da como resultado que la casi totalidad de los lugares de memoria elegidos sean sitios o momentos marcados por la tragedia, por la presencia de las víctimas de los hechos que sucedieron en ese sitio. Como si la categoría de memoria estuviera aún fuertemente ligada a procesos traumáticos ante los que se impone primero una reflexión de tipo moral antes que política. El dolor ante el horror de la masacre, el reclamo de justicia ante la impunidad, la indignación frente a los hechos aberrantes. El tipo de apelación que provoca el asunto de cada fotografía pareciera estar unos pasos atrás del nivel de discusión que hoy existe en la Argentina alrededor del tema de la memoria y el testimonio. Quizás el tipo de intervención que realiza Muntadas sea responsable de esa situación: su propio *traslado*, que consiste en instalarse por un período en un sitio, en este caso Buenos Aires, para ofrecer una versión local de su dispositivo conceptual, conlleva el riesgo de perder las pinceladas más frescas que cargan los temas y quedar levemente desfasado del tiempo local de la discusión; un destiempo que la idea de "proyecto" y "trabajo en equipo" pueden minimizar al dejar el tema abierto a múltiples devenires. Y no está de más decir que fue él mismo quien dijo que no era "sencillo" producir un proyecto vinculado a temas de memoria en Argentina, el lugar que junto con Alemania carga con el mayor nivel de elaboración en ese campo.

Tiempo y destiempo. No se trata entonces de producir imágenes. Aunque la foto actual sea una imagen nueva, su materia no lo es, su *punctum* tampoco, el foco dramático que irradia cada foto nueva actualiza el que contenía de antemano la foto del pasado. Lo irradia y lo amplifica ya que la foto actual es la que predomina, la de mayor tamaño, la que de alguna manera contiene a la anterior, su predecesora; el presente no borra, sino que expande y resignifica. El acercamiento entre una foto y otra, la relación de proximidad que establece el montaje, será entonces el nuevo foco dramático, el espacio y el tiempo aparentemente vacíos que median entre un momento y otro. Pero no hay vacío. Ni habrá ya puro pasado y puro presente, hay ahora un tiempo simultáneo en el que conviven los hechos, los

detalles que perduran, las marcas que quedaron, las memorias que como capas han ido cubriendo las ruinas (en tanto los restos de una imagen que ya no existe de la misma manera), que ya no están aunque allí veamos los edificios, las veredas, los testigos ocasionales que presenciaron los acontecimientos.

Pero sobre todo, la producción de Muntadas está en la creación de un dispositivo de selección y exhibición de imágenes que, ahora, funcionan como la representación de un circuito de espacios de memoria. Un dispositivo en el que no importa tanto la documentación de esos espacios —porque de alguna manera esas fotos de archivo ya habían documentado el lugar en el que sucedieron los hechos y, en algunos casos, incluso los hechos mismos— sino la invitación a sacudir la imagen del pasado, la imagen ícono que nos habla de eso que pasó, a desestabilizarla en lo que cristalizó en ella, a volver a ponerla en discusión. Las imágenes expuestas nos proponen habitar los relatos que las tienen por escenario, impedir que se fijen y empobrezcan y, sobre todo, despegarlas de los fondos en los que quedaron adheridas. Volver a tomarlas para incluirlas en nuevos conjuntos, en un nuevo espacio tiempo.

"Rematerializar", diría el crítico francés Nicolás Bourriaud, darles una forma y un peso a los procesos más invisibles, "rematerializar", entonces, las funciones básicas de nuestra vida cotidiana y devolverle un cuerpo a lo que se sustrae a nuestra mirada, no en tanto objetos, lo que implicaría caer en la trampa de la reificación, sino en tanto soportes de experiencias. Quizás en el montaje de estos espacios de memoria sea el lugar en el que es posible advertir con mayor intensidad que Muntadas no practica la interpretación como lugar de llegada, sino que su juego nos devuelve el ejercicio de una experiencia que sucederá en un espacio y en un tiempo distinto del que transcurrió el proceso creativo del proyecto.

Atrapado en los 70. Muntadas captura conceptos y organiza dispositivos que generen nuevas relaciones entre imágenes, entre ideas, entre momentos históricos, entre personas. Dispositivos que aún confían en el tipo de contrato de lectura que ofrecen los espacios públicos y privados destinados al arte y que amparan aun a aquellos proyectos que los cuestionan; no, sin embargo, al punto de poner en riesgo la existencia de esos dispositivos. La idea sobre la que se despliega *Media*

Sites / Media Monuments —un título que podría traducirse como "sitios mediáticos" y "monumentos mediáticos"—, parece confiar más en la capacidad de renovación de las funciones críticas de la institución arte, que en cualquier posibilidad de los medios de comunicación de generar nuevas lecturas de esos sitios y de esos monumentos y nuevas experiencias con los públicos. Como si su idea de la comunicación aplicada a los medios estuviera atrapada en las teorías de la dominación de las audiencias de los años 70 —que no confiaban en la posibilidad de los públicos de ejercer su libertad y su creatividad, y que no creían en la recepción como problema, aunque ya desde otra disciplina Michel de Certeau hablaba de mil formas de ejercer la resistencia de los débiles—, mientras que su apuesta artística avanzara más liberada de ese paradigma, aun teniendo que negociar sentidos con las instituciones por las que circula y se legitima su producción. Una idea que supone que el mismo consumidor espectador será más pasivo frente a los medios y más activo frente al dispositivo artístico, un camino por el que se podría volver a pensar ¿ingenuamente a esta altura? que la potencia de agitación conceptual radica entonces menos en las propias capacidades de los públicos que en el poder cuestionador del arte.

Lo inesperado como ocasión. Si la obra en proceso supone como parte de ese proceso un llamado a la participación, la apuesta de Muntadas busca superar el tipo de interacción que propone la obra abierta —aquella que el público debe completar—, y avanzar tras una nueva relación entre emisión y recepción, entre creación e interpretación. Sus proyectos confían sí, en la comunicación que se genera en las relaciones humanas, y en las posibilidades estéticas que exhalan los intercambios entre las personas. Y, esta vez sí, más cerca de la idea de memoria de Certeau, según la cual el arte debe provocar "la ocasión" para que haya fuerzas capaces de irrumpir en lo cotidiano, de desatar nuevas relaciones entre el pasado y el presente. Será entonces esa ocasión, eso inesperado que desencadena un trabajo de memoria, lo que nos permita tener una experiencia de la profundidad de lo real.

Quizás el *telos* de Muntadas sea una apuesta a producir relatos divergentes, poner en escena la atmósfera social y recorrer la realidad navegando en nuevas formas sobre causas viejas. "Yo no voy a descubrir nada", dice Muntadas, por las dudas. ■



La hora de Dionisio

Invitada a un congreso de escritores, una periodista y también escritora reclama el derecho a gozar con los excesos de la lengua y recorre las variaciones históricas por las que atravesó el concepto de verdad en el periodismo. Así, y para desgranar lo que va del testimonio a la ficción y de la ficción a la mentira, pasarán por su collar de argumentos las crónicas de José Martí, las piezas testimoniales de Rodolfo Walsh y la prosa sobreescrita del chileno Pedro Lemebel.



María Moreno

No importa cuán fuera de lugar esté ni su cualidad para denostar al periodismo, al que Juan Bautista Alberdi consideraba la búsqueda de una verdad a sueldo y José María Ramos Mejía un oficio de *hombres carbono*, siempre cuento la anécdota de cuando Raúl Damonte Taborda debía pasar un módico examen para llenar una vacante en el diario *Crítica* y Natalio Botana le exigió: "Escriba sobre Dios", a lo que él respondió: "¿A favor o en contra?" Lejos de ilustrar sobre cualquier relación entre el oficio y la ética creo que Damonte Taborda pretendía examinarse sobre el arte de la argumentación, algo cercano a la literatura sin necesidad de poner en duda la voluntad de saber por qué la ministra Felisa Miceli ha olvidado siquiera hasta el casero principio inmigratorio de guardar el dinero bajo los tirantes del colchón. Así iba a empezar yo a hacerme la simpática de haber continuado siendo el título de esta mesa "Periodismo y literatura", título en donde, sospechaba, un cierto disvalor de corte moral pesaba sobre el primer término en beneficio del segundo: se trataba, entendía, de describir las tensiones entre el ganapán y el deseo, el mercado y la obra prístina, de denunciar, en nombre de la novela, la irrupción bajo la forma de libro de notas estiradas y escritas según los talleres 1 y 2 de TEA sobre lo que hasta ayer habían sido notas de tapa, de hacer la postmoderna hablando de la disolución de los géneros a manos de los blogs o de pulverizar la dicotomía entre la gestión y la obra, entre el artículo y la novela, dicotomía que Barthes describe tan bien en *La preparación de la novela*. Pero ya más cerca de las jornadas me llega por email el título de "Lenguaje y verdad en el periodismo" con un acápite que, amén de convocar a la runfla de mis fantasmas de autodidacta, me da la impresión de que hubiera sido mejor respondido por Jorge Lanata o Luis Majul. Entonces decidí correr entre una consigna y otra como corriera mi colega Giovanni Guareschi cuando en la Navidad de 1936, y exigido de entregar antes sus habituales colaboraciones para el periódico *Cándido* y el semanario *Oggi*, corrió a quitar de este último el artículo ya compuesto para llevarlo al primero que cerrara media hora antes.

Yo iba a empezar diciendo también: La relación entre periodismo y literatura hoy parece un tema liquidado, aunque de apariencia más contemporánea desde que los periodistas nostálgicos de la obra no efímera

renovaron el mito según el cual, para escribir la gran novela es preciso convertirse en un escritor con vista al mar como Guillermo Saccomano o Juan Forn.

Y como es más cómodo empezar por la negociación diré algo de la crónica, ese género tan iberoamericano en el que escribir rajando no excluye la literatura, y que nace entre nosotros indefectiblemente enlazada al descubrimiento de lo desconocido (otras geografías, otros hombres llamados "salvajes") y a la necesidad de dominarlo, no sólo a través de las armas, sino del lenguaje. La crónica no viene con la conquista, es también la conquista. Luego, al decir de Carlos Monsivais, contribuye a la feria de la nación describiéndola y los cronistas representan a las minorías de vanguardia que hablan en nombre de las mayorías astrosas.

Sería tentador considerar al literato metido a cronista como el que aferrado a un sueldo se apresta a ver perdida su autonomía estética y encima bajo las puyas de ese supuesto transcriptor de lo real que es el reporter, al que Tom Wolfe bautizara, años más tarde, periodista del pisotón. Dice Julio Ramos en su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina*: "Habría que pensar el límite que representa el periodismo para la literatura —en el lugar conflictivo de la crónica— en términos de una doble función en varios sentidos paradójica: si bien el período relativiza y subordina la autoridad del sujeto literario, el límite, asimismo, es una condición de posibilidad de "interior", marcando la distancia entre el campo propio del sujeto literario y las funciones discursivas otras, ligadas al periodismo y a la emergente industria cultural urbana. Es decir, en oposición al periódico, en el periódico, el sujeto literario se autoconsolida precisamente al confrontar las zonas antiestéticas del periodismo y la cultura de masas". Es decir el periódico es, en principio, uno de los caminos para la autonomía de la literatura. También sería tentador afirmar que la renovación tecnológica y de lenguaje periodístico enfatizó los conflictos entre los cronistas literatos y los espacios de visibilidad de sus textos. Sin embargo, cuando el diario *La Nación* adquiere en 1877 el telégrafo y la información internacional puede obtenerse casi al mismo tiempo que se han producido los sucesos, cuyas noticias antes llegaban luego de costosos y largos viajes en barco, muchos escritores modernistas trabajan como corresponsales. Aquí salto a

eso de la verdad y el lenguaje en el periodismo. En la crónica la verdad es aquello que persuade al público, seduciéndolo y cuya única garantía es la mirada del cronista. No se trata de "esto es así" sino de "yo lo he visto con mis propios ojos". "O lo he leído yo mismo en el diario local". ¡Ah los tiempos en que José Martí leía en un ejemplar del *New York Herald* un caso de violencia étnica sucedido en Nueva Orleans y, muy lejos del lugar, se sentaba ante su Rémington, y escribía una crónica fabulosa para *La Nación* titulada "El asesinato de los italianos" en donde la sangre salpicaba al lector!

La pregunta por la relación entre periodismo y literatura formó parte de las inquietudes de los periódicos culturales de los sesenta y setenta. Pero las negociaciones eran diversas. A menudo se optaba por la separación de géneros. Del lado de la literatura, Juan Gelman y Francisco Urondo hacían poesía, Tomás Eloy Martínez, novela. No creo que sus ensayos publicados fuera del periodismo fueran muy diferentes a sus prosas de prensa como no creo que haya un Miguel Bonasso escindido entre su estilo en *Recuerdos de la Muerte* y sus artículos en *Página 12*. En el caso de los escritores militantes la escisión era de contenidos, entre la prensa burguesa y la clandestina, la novela era nostalgia denegada de la novela burguesa y plan de una forma revolucionaria en cuyo despliegue un Rodolfo Walsh, por ejemplo, se dilataba bajo la forma de preguntas atormentadoras que atraviesan sus papeles privados. En muchos casos el periodismo era la cobertura de la militancia clandestina y no el espacio de ejercer la crítica. La interpelación sobre la ética periodística se ejercía en nombre de la ética revolucionaria y desde grupos que no militaban en la clandestinidad. A menudo un escritor militante toleraba mejor el periodismo precisamente cuando no militaba a través de éste, sino fuera.

En un artículo titulado "Testimonios de los sobrevivientes", Héctor Schmucler planteaba cómo en el interior de los grupos revolucionarios de la década del setenta en Argentina persistían la escisión capitalista que separaba a los ideólogos de los hombres de acción, a los que desean y a los que luchan, a los que quieren transformar la subjetividad y a los que intentan tramitar colectivos. Ese modelo fragmentador se inscribió en los géneros del periodismo aparecido en el período democrático a través del trabajo de algunas figuras ligadas a la militancia con la evidente hegemonía de la investigación y, dentro de ésta, la de las violaciones a los derechos humanos. La prosa de prensa separa en crónicas color, columnas especializadas, análisis político, zonas de entretenimiento, a los que piensan de los que narran, a los que interpretan de los que levantan testimonio. La estrella pasó a ser el cronista en peligro como garante del cumplimiento de la ley jurídica, que en el periodismo se homologa a periodismo político: la verdad coincide con la sentencia y el estilo, aunque no renuncie al rasero literario marcado por Rodolfo Walsh, instala un ademán, un despliegue ascético y apolíneo, como si adoptara una lírica modernista para los derechos humanos fuera una violación de los mismos en el corazón de una lengua herida a través de las nuevas acepciones de la palabra "desaparecido". Como si para contar ciertas cosas hubiera que renunciar a los goces de la retórica y el uso del español debiera limitarse, en una suerte de voto de abstinencia, a su función instrumental, a la manera de un ritual de duelo que no cesa. Entonces uno se pregunta qué humor político produjo una figura como la del chileno Pedro Lemebel, que suele extraer la sustancia mayor de lo nimio, su soporte económico político y entonces es capaz de describir a Claudia Victoria Poblete en los siguientes términos: "Al mirar su foto y leer su edad de ocho meses al momento de la detención, pienso que es tan pequeña para llamarla Detenida Desaparecida. Creo que a esa edad nadie tiene un rostro fijo, nadie posee un rostro recordable, porque en esos primeros meses, la vida no ha cicatrizado los rasgos personales que definen la máscara civil (...). Desde qué sueño infantil recuperarla sobresaltada, bruscamente despierta por los bototos pateando la puerta. Los enormes zapatos que entraron en su mundo pitufo, pisando los juguetes que le tenían sus papis en aquella pascua".

Pero a la herencia modernista —experimental aún en el pase de datos, sobreescrita— que preserva Pedro Lemebel, los portañones la perdimos de cuajo en dos momentos muy largos —y esta es una hipótesis en estado de inmadurez—: El primero fue cuando la consolidación del Estado a manos de la generación del '80 y las que vinieron exigió una ficción de ser nacional que patologizó la lírica modernista con la etiqueta de "neurasenia" y pasión desestabilizadora. Sylvia Molloy conoce muy bien los versos perfectos del poeta anónimo, autor del "Poema de la pantera y La Venus Felatriz" publicados en los *Cuadernos de Psiquiatría de José Ingenieros*, donde la nota al pie asociaba el despilfarro de tropos a una fiebre antisocial

no rentable por el Estado. La nueva ascética instalada por Borges y el grupo *Sur*, que marcó aún a sus adversarios ideológicos y que asociaba los fastos del español a la guarrangada consumista de nuevos ricos, sirvió para consolidar ideales económicos en el lenguaje.

Flores a la verdad

Josefina Ludmer opone en su libro *El cuerpo del delito* el cronista al investigador. Podríamos detallar que el cronista está del lado del testigo y el investigador del lado del juez y que en los híbridos del periodismo actual el modelo es jurídico-policial. ¿Quién actuó en perjuicio de quien? ¿Quiénes fueron testigos? ¿Cuáles son las pruebas? Aun en la muerte por anorexia de una modelo o las correrías de la mujer que porta el fascinante nombre de Paris Hilton.

En su "Carta a Vicky", verdadera carta abierta y por eso política, Rodolfo Walsh menciona la carta de un soldado donde se relata con detalles sobrecogedores cómo murió Vicky. Más allá de que existiera o no, se puede sospechar que la carta dentro de la carta es un artificio retórico de Walsh debido a la necesidad de crear, como lo hiciera en el comienzo de *Operación Masacre* —adonde era el grito de un colimba durante la represión del levantamiento del general Valle lo que generaba la investigación— una tercera instancia, algo así como un representante del civil inocente entre dos ejércitos enfrentados. ¿Quiere decir esto que ninguno de los dos soldados existieron? La pregunta está mal planteada porque la ficción es de un orden diferente a la mentira. O, más bien, sólo no lo es cuando se trata de una falsificación de pruebas destinada a refutar un argumento contrario. Y Walsh, en el comienzo de la carta, dice que, por una vez, las noticias no tergiversaron los hechos.

Sin embargo la verdad no puede dirimirse entre hechos falsos o verdaderos. A fines de la Segunda Guerra Mundial la prensa exhibió fotografías que documentaban la experiencia de los campos de concentración nazis para que formaran parte de las pruebas en los juicios a los criminales y sus cómplices. Pero en ciertos campos, de los que había testimonios de sobrevivientes, no había registros gráficos y solían ser precisamente los de prácticas más inhumanas dentro de lo inhumano. Entonces los diarios utilizaron fotografías de otros campos para ilustrar los suplicios ocurridos en aquellos de los que no había imágenes. ¿No era ésta una verdad más radical que otra meramente fáctica? No tenemos imágenes de los suplicios sufridos por los detenidos en los campos de concentración de la Argentina. Paradójicamente, son las fotografías de los concursantes a la materia llamada "campo de prisioneros" del curso de comandos del Ejército y de sus verdugos las que funcionan como testimonio: de lo que algunos de sus antecesores les hicieron a otros —por ser precisamente otros y por eso amenazados—, hasta la aniquilación.

Si en la ficción la verdad es autónoma, en periodismo, cuando se la hace coincidir con la sentencia y, por tanto, con la exigencia de sanción, difundirla requiere medir sus efectos más allá del imperativo abstracto de la libertad de prensa: Cuando allá por los años ochenta un grupo de bien intencionados denunció que en el hospital Muñiz los enfermos de sida que sufrían condena o estaban procesados eran mantenidos atados a sus lechos, el resultado no fue la liberación sino la vuelta a la cárcel donde difícilmente se continuaría con el tratamiento. Durante la dictadura una psicoanalista argentina tuvo acceso a una carta donde se denunciaba la presencia de un represor en una institución psicoanalítica brasileña. El resultado fue la expulsión de ese espacio de quien había enviado la carta. La verdad de la prensa debería ser estratégica, la de la literatura puede eximirse de ese mandato.

Sería tentador decir que, como intenté argumentar, la verdad no es equivalente a la sinceridad y a la sentencia y que suele presentarse por desplazamiento. En "Emma Zunz" podemos imaginar el relato borgiano dentro del periodismo y la historia que se impuso a todos como ficción; ambas versiones proponen una verdad más allá de la judicial. Recordemos como tantas veces: "La historia es increíble, en efecto, pero se impuso a todos porque sustancialmente es cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también el ultraje que había padecido: sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios". **z**

María Moreno nació en Buenos Aires. Es periodista, escritora y crítica cultural. Publicó *El affaire Skeffington (1992)*, *El petiso orejudo (1994)*, *A tontas y a locas (2001)*, *El fin del sexo y otras mentiras (2001)*, *La entrevista cultural (2004)*, *Vida de vivos (2005)* y *Banco a la sombra (2006)*.

En la práctica En la práctica En la práctica

Función social de la poesía. Un escritor le revela a otro escritor la existencia de un tercero. El segundo escritor queda prendado por la revelación literaria. Con el tiempo, llega a ser amigo del tipo —que tenía fama de difícil y había escrito un libro llamado La Piel de caballo— y lo acompaña al hospital.

Fabián Casas

Elvio Gandolfo es un escritor notable. Tiene varios libros cuya morfología puede ser —a simple vista— la de la prosa, pero su información genética es la de la poesía. *La Reina de las nieves*, *Caminando alrededor*, dos grandes textos. Bueno, una tarde, en su casa de Buenos Aires —no sé si lo hace todavía, pero en ese entonces vivía saltando entre Buenos Aires y Montevideo— me leyó un texto de un libro suyo que se mantiene inédito aún hoy. Era un libro sobre escritores que le gustaban y que, también, había tratado. El capítulo en cuestión trataba de El Zorro, un sobrenombre que Elvio le había puesto a un escritor que ambos admirábamos y que, también, había formado parte de nuestras vidas en diferentes momentos. Me parece que el apodo es genial y lo voy a utilizar yo también en esto que quiero contar.

La primera noticia que tuve del Zorro vino de la mano de Daniel Durand. En ese entonces teníamos maratónicas reuniones en su casa, con un grupo de amigos con los que hacíamos una revista que se llamó *18 Buitres*. Después de la reunión, nos tirábamos a la marchanta en los sillones, almohadones, piso, etc., para leernos cosas, escuchar música y fumar. En uno de esos retiros espirituales, Durand me pasó un libro muy finito y me dijo que el autor era entrerriano, como él, y que la rompía escribiendo. Era el Zorro. El libro se llamaba *La Piel de caballo*. Y Durand tenía razón: era genial.

Por esas vicisitudes de la literatura —algo que ahora francamente me espanta, como las presentaciones de brolis, pero de lo que en ese entonces era asiduo— conocimos al Zorro. Habíamos escuchado que era un tipo difícil, que había formado parte del mítico *Literal*, con la delantera García-Guzmán-Lamborghini y poco más.

Con el tiempo, llegué a ser amigo del Zorro. Que es lo mismo que hacerse amigo de una araña pollito. El Zorro solía pasar por mi casa una vez por semana para tomar un vino e, invariablemente, ambos terminábamos borrachos. Pasaron los años, cambiaron los gobiernos, algunos amigos se reprodujeron y llegué a mis treinta con una falla en alguna parte de mi ánimo. Caronte me había inclinado el partido y casi no podía salir de mi casa si no me bajaba una colección de barbitúricos. El Zorro me dijo que fuera a nadar, que eso servía para combatir la depresión. Él era un veterano del pánico y sabía. También me dijo que yo tenía era El Horla. Que Maupassant había escrito —antes de terminar loco— un relato increíble sobre él y que, ¡oh casualidad!, el Zorro había traducido. Me regaló la edición junto a un libro suyo de los setenta, llamado *La Obsesión del Espacio*. Este libro de poemas también era genial.

Hace poco el Zorro enfermó. Con Santiago —un amigo que también escribe poesía y que le debe mucho a los libros del Zorro, tanto que uno de sus libros lleva su nombre— lo acompañamos para que se haga una resonancia magnética en un sanatorio de su obra social. Era un domingo por la noche. El Zorro tiene dificultades para caminar (lo hace como un pingüino embolsado), así que lo pasamos a buscar por su casa y lo llevamos y trajimos en taxi. Ya en el sanatorio, nos sentamos en la sala de espera, uno a cada lado suyo. Frente a nosotros estaba sentada una pareja formada por un rugbier vestido impecablemente en Legacy y una mujer rubia que tenía los ojos rojos postllanto. El rugbier, de a ratos, la abrazaba. El Zorro es sordo, así que habla en voz alta. Decía cosas como: "¡En los libros de Osvaldo Lamborghini no se mueve nada!" O: "¡La parodia es insoportable!" Hasta que una

enfermera nos anunció que le llegó la hora.

Lo ayudamos a levantarse mientras el médico nos informaba que uno de los dos teníamos que pasar con él. Fui yo. Pasamos a un vestuario donde ambos teníamos que sacarnos los relojes, cadenas, llaves, etc. El Zorro se tuvo que sacar el audífono. Entonces vino un médico y, dándose cuenta de que el Zorro no lo iba a escuchar, optó por hacerme preguntas a mí sobre la salud del paciente: qué enfermedades había tenido, si era alérgico, etc. Le dije que se fijara en la historia clínica porque yo no sabía mucho sobre él. Me acuerdo que pensé que era poco lo que sabía en verdad sobre el Zorro. "¿Pero usted no es pariente?" me dijo el doc. "No —dije, buscando las palabras exactas, como Urondo—, soy un fan".

El tipo es un gran escritor, agregué. El médico hizo silencio y me preguntó cómo se llamaba. Se lo dije. Más silencio. No, nunca lo leí, me dijo. Después El Zorro, yo y el médico entramos en un recinto similar a un estudio de radio, pero, en vez de la mesa con los micrófonos había una camilla donde hacían recostar al paciente. Una vez puesto ahí, la camilla se movía hasta penetrar en una especie de horno y un ruido poderoso sonaba por todo el recinto. La mitad del cuerpo del Zorro estaba adentro de eso. Yo me senté a su lado, en una silla de plástico y me puse unos auriculares que me dieron. Después de media hora, lo sacaron afuera, pero no lo bajaron de la camilla. Entró uno de los médicos que accionaba la máquina y sacando una jeringa, le inyectó algo al Zorro en el brazo derecho. "Es para tener más contraste", me dijo. Después le volvieron a dar otro golpe de horno magnético.

Ahora me río, porque me acuerdo que la primera vez que lo sacan, el Zorro —como si la conversación de la sala de estar continuara— me dijo: "¡Basta de parodia!". Me acuerdo también que el médico que lo inyectaba me miró como preguntándome si estaba loco.

Hace unos días almorcé con Daniel Helder, otro amigo que también escribe poesía. Me contó que lo había ayudado al Zorro en su última mudanza. Las mudanzas del Zorro son míticas, de hecho, en las contrata-pas de sus libros —que él mismo escribe, como Odracir Nazarayes, cambiando las letras de su nombre— se dice que ha perdido infinidad de novelas inéditas saltando de hotel en hotel. Helder me contó que El Zorro estaba sentado en un colchón pelado, como un mono desnudo, mientras él y otros le movían los muebles. De golpe, me dijo, me encontré con una foto vieja, donde él estaba muy joven, corriendo, vestido de deportista. "¡Qué estás mirando!", le gritó El Zorro. Y cuando Helder le pasó la foto, El Zorro la agarró con la mano y la puso a un brazo de distancia y desde ahí la escrutó, casi en trance.

Dicen que El Zorro era un tipo muy fache-ro. Que siempre estaba vestido de manera elegante. Bilingüe, solía gastar a Guzmán, García y Lamborghini, a quienes llamaba, despectivamente, "los analfa".

En fin, un tipo escribe unos libros muy flacos, de pocas páginas. Y para algunos se convierte en el mejor escritor del mundo. De hecho, ciertos lugares donde suceden sus relatos se modifican para siempre en la percepción de sus lectores. Algunas de las palabras que él utiliza se vuelven más intensas y les sirven a otros para decir algo que no sabían cómo hacerlo. Y más. Cuando el partido se complica, aparecen tipos que, desinteresadamente, lo ayudan a ser más digno frente a las insistencias de Caronte. Sólo porque escribió. **z**

Fabián Casas nació en el barrio de Boedo, en Buenos Aires, en 1965. Ensayista, poeta y narrador. En poesía publicó: *Tuca (1990)*, *El salmón (1996)*, *Oda (2003)*, *El spleen de Boedo (2004)*. En prosa: *Ocio (2000)* y *Los lemmings y otros (2005)*.



Él me había llevado a un boliche en la punta de la *Cidade Flutuante*. Desde allí podíamos ver las barrancas *dos Educandos*, el inmenso igarapé que separa el barrio anfibio del centro de Manaus. Era la hora del alborozo. El laberinto de casas levantadas sobre troncos hervía: un enjambre de canoas navegaba alrededor de las casas flotantes, los habitantes llegaban del trabajo, caminaban en fila sobre las tablas estrechas que forman una tela de circulación. Los más osados cargaban un botellón, una criatura, bolsas de harina; si no fuesen equilibristas se caerían en el Negro. Uno que otro desaparecía en la oscuridad del río y se convertía en noticia.

Durante los asuetos de los domingos, yo había recorrido los caminos de la *Cidade Flutuante*. Sin embargo, Halim conocía el barrio mejor que yo; lo conocía y era conocido. Cuando vendía más de lo que había pensado, cerraba el negocio más temprano y entraba en el trenzado de callecitas del barrio agitado. Iba de casa en casa, saludaba a unos y otros y se sentaba a la mesa del último boliche, donde tomaba unos tragos y les

compraba pescado fresco a los compadres que llegaban de los lagos.

Antes de nuestra charla, le ofreció tabaco de hebra a un compadre del lago del Janauacá, Pocu, que venía a Manaus para vender serba, fibras de piazava y harina. Cuando no vendía sus cosas, las cambiaba por sal, café, azúcar e instrumentos de pesca. Siempre traía un pacú frito como tentempié y contaba anécdotas; había sido comandante de barco y había navegado por muchos ríos. Oímos el trechito de una historia que incluso Halim desconocía: la de una pareja de hermanos que vivía en un barco abandonado, escondido, encallado para siempre, allá cerca de la boca del río Preto da Eva. Dos seres de la misma sangre, hermanos, que vivían lejos de todo, sin ninguna señal de vida humana cerca. Un atardecer, al final de una gran pesca, Pocu los encontró y habló con ellos.

"Animales...", murmuró Pocu. "Vivían como animales". "¿Animales?" Halim balanceó la cabeza, miró la agitación del agua, los barcos amontonados en el pequeño puerto de las escalinatas *dos Remédios*.

"Eso mismo, animales. Sólo que parecían felices".

"Conozco un animal, sólo que sin mucho coraje". Halim soltó la lengua, tomó un trago más de *arak*, armó un cigarrillo, mientras la mirada vagaba entre la *Cidade Flutuante* y la selva.

Ahora oíamos el barullo de los que vagaban cargando cachivaches, el grito de los lancheros, gruñidos de cerdos, las voces vecinas, el llanto de los niños, la algarabía del anochecer.

"Un animal sin mucho coraje", repitió él, con el cigarrillo en la boca. Combinó un encuentro con Pocu, que se diese una vueltita por el negocio, mañana, antes del sol a pique. El ex lanchero salió del boliche y por un momento me quedé imaginando el fin de la historia de los hermanos amantes. ¿Un invento de Pocu? ¿Y qué hay de verdad y mentira en las palabras de un navegante? Él había contado el suceso con convicción y ardor, como si fuese una verdad íntima, a tal punto que continué pensando en los dos hermanos acoplados en un barco.

"Eso mismo, *majnun*, un verdadero loco". Halim chasqueó los dedos, después se rascó la barba canosa de tres días, que le avejentaba aún más el rostro. "Omar quiere vivir con emoción. No renuncia a eso, quiere sentir emoción a cada instante de vida. Zana pensó que nuestro hijo..." Halim miró la margen del río, como si intentase recordar algo. "¿Sabes una cosa? Yo también... creía que él había estudiado un semestre entero en un excelente colegio y que después podría entrar a una universidad. ¡Ni San Pablo corrigió a Omar! Por otra parte, ningún santo ni ninguna ciudad van a enderezarlo".

Dos Hermanos

Entonces Yaqub reveló la verdad, en su versión. Se la contó sólo al padre, que lo dejó desahogarse. Esta vez, el ingeniero lacónico se largó a hablar mal del hermano: "Un malagradecido, un primitivo, un irracional, arruinado hasta el tuétano. Nos ninguneó a mi mujer y a mí".

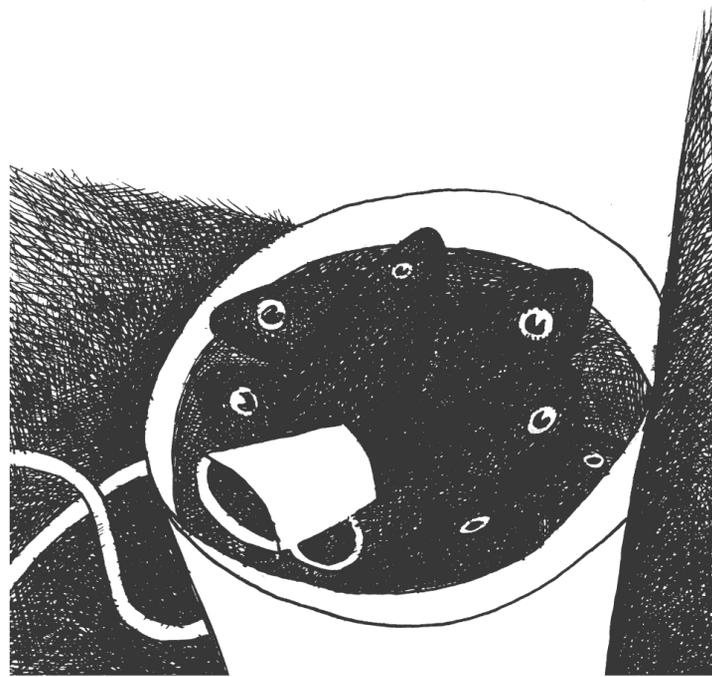
Halim había escuchado al hijo doctor con un aire serio, compenetrado. Ahora, en la mesa del boliche, contraía el rostro y largaba una carcajada que daba miedo.

Pues bien, el Menor mandó la primera postal de Miami; después mandó otras, de Tampa, Mobile y Nueva Orleans; contaba sus farras y peripecias en cada ciudad. Yaqub había rasgado todas las postales menos una, que le entregó al padre: "Queridos mano y cuñada, Louisiana es América en estado bruto e incluso brutal, y el Mississippi es el Amazonas de este paraje. ¿Por qué no se dan una vueltita por acá? Aún salvaje, Louisiana es más civilizada que ustedes dos juntos. Si vienen, traten de teñirse el pelo de rubio, así van a ser superiores en todo. Mano, tu mujer, que ya es linda, puede rejuvenecer con el pelo dorado. Y tú puedes enriquecerte mucho aquí en América. Abrazos del mano y cuñado Omar".

"Durante cien días tu hijo fue disciplinado como no lo había sido en casi treinta años, pero fueron cien días de farsa", le dijo Yaqub al padre. "Robó mi pasaporte y viajó a los Estados Unidos. ¡El pasaporte, una corbata de seda y dos camisas de lino irlandés!".

Yaqub estuvo seguro de eso cuando recibió la primera postal. Ya había despedido a la empleada, porque ella había llevado a Omar al departamento cuando la esposa y él estaban en Santos durante el feriado del 15 de noviembre. La empleada había confesado casi todo: Omar la había llevado a pasear al *Trianon* y al *Jardim da Luz*; habían almorzado en *Brás* y en los restaurantes del centro. ¡Dos vagos! Todo eso con el dinero que ustedes mandaban, dijo Yaqub iracundo. Después Yaqub se acordó de los dos volúmenes viejos y empolvados de cálculo integral y diferencial, libros que había comprado por una pichincha en una librería de usados de la calle Aurora. Restañaba los dientes, las manos trémulas casi no lograban hojejar el primer volumen; en el otro había guardado los billetes de veinte. Hojeó los dos libros, página por página, después los sacudió, y cayeron billetes de un dólar. ¡El zafado! Muy bien, que el sinvergüenza se llevase el pasaporte, la corbata de seda, las camisas de lino, pero dinero... "Dejó una cosa de nada, dejó lo que él es. Ése es tu hijo. ¡Un *harami*, un ladrón!"

"Gritó ladrón tantas veces que pensé que estaba refiriéndose a mí", dijo Halim. "Bueno, él hablaba de mi hijo y, de alguna manera, me tocaba. Pero dejé que Yaqub hablase, quería que desembuchase todo. Después dije: ¿No se pueden olvidar esas cosas?: ¿Perdonar?: ¡Dios mío, fue peor!"



Yaqub pasó de la acusación a la recriminación. No se tranquilizaría mientras el hermano no le devolviese los ochocientos veinte dólares robados. ¡Una fortuna! El ahorro de un año de trabajo. Un año calculando estructuras de casas y edificios en la capital y en el interior. Un año inspeccionando obras. Zana debía conocer esa historia y, entonces, sí, entendería el verdadero carácter de su menorcito, el peludito frágil. ¡Mimen a ese crápula hasta que acabe con ustedes! ¡Vendan el negocio y la casa! ¡Vendan a Domingas, vendan todo para estimular su descaro!

"Él no paraba, no lograba parar de insultar al hijo mimado de mi mujer. Parece que el diablo hace fuerza para que una madre elija un hijo..." Halim me encaró; los ojos turbios parecían querer decir algo más. Se aplomó. "No estaba furioso sólo a causa de los dólares. La empleada ya le había contado a Omar quién era la esposa de Yaqub. Se enfureció porque el Menor entró al departamento y escudriñó todo, encontró las fotos del casamiento, de los viajes, y debe haber visto otras cosas. Sólo yo sabía que Livia, la primera novia de Yaqub, había viajado a San Pablo a pedido de él. Él que-

El magma de la cultura se subleva

una web, que desde el papel, y mientras se la escribe, el soulseek se amamantarán de lo que las ubres digitales de otros integrantes de la comunidad P2P han colgado.

De alguna manera vivimos la fiesta del consumo cultural, así lo indican cuanto estudio e indicador se tome, y eso inyecta galones de adrenalina en el desarrollo de casi todos los segmentos de la cultura, las artes y los negocios perimetrales. Casi todos los segmentos que se avengan a ciertas reglas de juego.

En *Crímenes Bestiales*, el libro de Patricia Highsmith, se narran varias sublevaciones de mascotas y otros seres que llegan, inclusive, a matar a sus dueños o locatarios. Los productos y fenómenos culturales están siguiendo el camino bestial. En resumidas cuentas, lo que antes era una alta responsabilidad, pero sin ningún riesgo personal, como dirigir un área de cultura, un museo o un centro cultural, se ha vuelto una tarea peligrosa. Cuidado.

El magma de la cultura se subleva contra las instituciones tradicionales y en la encrucijada se está produciendo mucha teoría, mientras los aparatos de gestión, algunos circuitos de legitimación y otros mecanismos de simbología están cambiando violentamente su funcionamiento debido a factores que les son indiferentes, aunque endógenos.

Lo exponible, lo exhibible, el fenómeno digno de ser estudiado, no sólo cobró vida sino que es capaz de volverse sobre sí dispuesto a comerse lo que en su momento fuera el escaparate.

Por citar un ejemplo de cajón, internet y Google son el resultado de la creatividad y la producción cultural, aunque se hayan tomado el atrevimiento de pretender compendiarla. Ahora, sus respectivas maneras de categorizarlo todo impactan en los destinatarios de esos contenidos, que a su vez con el uso retroalimentan esas clasificaciones abstractas, barajando una vez más y terminando de tamizarlo todo. Los "tags", sin ir más lejos, son las referencias o etiquetas que leen los buscadores web y, aunque permanecen ocultos al cibernauta, pueden contener información que dispare el tacómetro de una página, independientemente de la calidad o veracidad de la información publicada, que sí verá el cibernauta.

Frente a esta panorámica se puede observar que la dimensión de la economía de la cultura, el cruce y transpolación con las tecnologías de la información y comunicación, sumados a una emergencia de la producción independiente que constituye una para-realidad en tensión con lo oficial, delinean el nuevo escenario de la realidad cultural. En ella los espacios oficiales, o bien se apropian de las "formas" de entrar en el juego, o bien se "forman" con éstas. Ludwig Mies Van der Rohe dijo alguna vez que "la forma no es el objetivo de nuestro trabajo sino su resultado", y es una frase extraña si se la vincula con la publicación de una noticia recogida por numerosos medios españoles e interna-



cionales. El Instituto Valencia de Arte Moderno, en España, programó un ciclo de *animé* que incluye sesiones de proyección de los grandes filmes de la disciplina (todo lo japonés tiene aire a arte marcial, y a "disciplina"). Con ello ha atraído el interés genuino de la prensa con un proyecto que, por cierto, demanda del espacio de conceptualización que puede generar un museo de arte moderno. También se podría decir del mismo ciclo, en la otra vereda, que pareciera —por lo menos en parte— diseñado por el empleado del ciber de mi barrio, que haciendo una inconsciente labor curatorial, regala desde hace diez años a sus amigos de verdad, copias piratas de las obras de Miyasaki o Tezuka.

¿Cuántas instituciones corren, o mejor dicho, cuantos responsables de espacios para las artes y la cultura, corremos detrás de la forma? Ludwig, sentado en una de sus sillas *Barcelona* mira desde el más allá los intentos de apoderamiento de lo que, en rigor de verdad, debería empoderar.

Todo esto pasa mientras los adolescentes que salieron en skate del ciber enfundados en Vans, escriben sus confusos paradigmas culturales en las paredes, a su vez que los teatros líricos —esos monstruos deglutidores de presupuesto— re-re-diseñan su programación, las instituciones expositivas invitan a descargar por *bluetooth* su *audiotour* a los celulares, y los investigadores de los museos comienzan a preguntarse cómo se hace para historiografiar en la galería virtual de Saatchi. Saatchi, por su parte, ya lanzó su galería virtual en China.

También en *Nieve* (para terminar con la misma cita del comienzo), Pamuk apuesta toda la felicidad de su protagonista a una fisura que, en un contexto ambivalente, está acechada por dogmatismos duros y dañinos de un lado, y cierta charlatanería demagógica e histrionica del otro. ≈

Pancho Marchiario nació en Córdoba en 1976. Es subdirector del Centro Cultural España Córdoba. Director de la Diplomatura en Producción y Gestión Cultural de la Universidad Blas Pascal y autor de *Cultura de la Gestión* (2005), editado por UBP /Forum UNESCO.

Fabio Morabito

Hoy no mido mis versos

poesía y prosa

Hoy no mido mis versos

*Hoy no mido mis versos,
no disciplino mi corazón,*

*dejo picotearme las manos
por las gallinas hambrientas,*

doy de comer a los burros,

*a los pollos
de este
gallinero,*

*apenas sucios,
apenas ruidosos,
clásicos
a su manera.*

*(Burros, gallinas:
pendiente
en bajada,
reino animal
sin espinas.)*

*Hoy mi corazón es un gallinero
sin alambrado, en él
hay confusión y algarabía,*

*a él acuden los versos
como estas gallinas acuden
a mis manos de ciudad,*

*versos llanos,
los menos empinados
de mi corazón,*

*hermanos menores
de todos los versos,*

*como gallinas y burros
son hermanos menores
del ave, del caballo,*

eso dicen,

*porque no poseen
la libertad y belleza
de aquéllos, aunque tienen
algo mejor: la cantidad,*

*mucho más espaciales,
mucho más misteriosas.*

*Hoy no mido mis versos
alguien los mide por mí,*

*no son piedras mis versos,
son aire*

*a tientes, lento
en las vértebras,*

*frontera fugaz
en ningún sitio,
versos apátridas
como todas las gallinas,
los burros, los charcos.*

*Hoy no disciplino mis versos,
no mido mi corazón,*

*mi corazón
a veces
se inclina hacia alguna parte
como un burro
cansado,*

*se hincha
de sombra,
de alguna mala
hierba, no
sé,*

*busco entonces
un lugar
abierto y baldío,
lujoso como
una sonaja,*

*un tranvía vacío
un puente
un gallinero
como éste,*

*y no tener corazón,
me digo, sino un pandero,
todo exterior
y sin profundidad;*

*burros y gallinas,
panderos: ésa
es mi música,*

*la danza enterrada
en mis tobillos,*

*de adentro
hacia afuera
más próxima*

Fabio Morabito

nació en Alejandría, Egipto, en 1955. Vivió de niño en Milán, Italia, y en 1969 se radicó en Ciudad de México, donde vive actualmente. Publicó *Lotes baldíos* (1985), *Material de construcción* (1989), *La lenta furia* (1989), *De lunes todo el año* (1992), *También Berlín se olvida* (2004), y una *antología de su obra poética*, *La ola que regresa* (2006). Los tres primeros poemas que aquí se publican fueron seleccionados por **Transatlántico** de su obra editada, mientras que cinco poemas se publican por primera vez, especialmente elegidos por su autor.

<p><i>a todo</i> <i>aire en vilo;</i></p>	
<p><i>hoy no mido mis versos</i> <i>no disciplino mi corazón,</i></p>	
<p><i>mi sangre</i> <i>se fuga</i> <i>como alambre en la red</i></p>	
<p><i>se calienta</i> <i>se afina</i> <i>me reconcilia</i></p>	
<p><i>corre ligera</i> <i>como un</i> <i>barandal.</i></p>	

<p><i>es el océano,</i> <i>con más verdad</i> <i>que todas las promesas.</i> <i>Ahora, si escribiera,</i> <i>escribiría a los que ya murieron:</i> <i>a Ettore, por ejemplo,</i> <i>o a tío Roberto;</i> <i>se han vuelto los parientes</i> <i>más cercanos,</i> <i>se han vuelto transparentes.</i> <i>Tal vez espero</i> <i>que los otros mueran</i> <i>para amarlos,</i> <i>para entenderlos,</i> <i>para decir</i> <i>crucé el Atlántico de veras.</i></p>	
--	--

<p>5 poemas</p>	
<p><i>Mientras escribía, me picó una avispa.</i> <i>Apliqué hielo a la hinchazón del dedo</i> <i>y cambié el lápiz de dedo, luego de mano,</i> <i>escribí con la mano que no escribe</i> <i>mientras la mano con que siempre escribo</i> <i>se hinchaba a causa del veneno</i> <i>y la mano con que nunca escribo,</i> <i>como si la escritura fuera un avispero,</i> <i>también se hinchaba.</i></p>	

<p><i>* * *</i></p>	
<p><i>Por fin</i> <i>puedo asomarme,</i> <i>pongo a remojo la mirada,</i> <i>pongo a ramaje los sentidos como un árbol</i> <i>y descubro</i> <i>que los árboles se asoman,</i> <i>que todo: el tronco que se subdivide</i> <i>y vuelve a dividirse</i> <i>hasta sentir un día el ala de una mosca,</i> <i>busca lo mismo que yo busco.</i></p>	

<p><i>* * *</i></p>	
<p><i>¿Por qué no sé asomarme?</i> <i>¿Por qué sólo asomarme</i> <i>si te espero?</i> <i>¿Por qué no hacerlo</i> <i>sin esperarte a ti ni a nadie,</i> <i>por el gusto de hacerlo?</i> <i>Todos los días me digo lo mismo</i> <i>y estoy a punto de asomarme</i> <i>y lo pospongo,</i> <i>tal vez por miedo,</i> <i>al asomarme así, por puro gusto,</i> <i>de descubrir que no te necesito.</i></p>	

<p><i>* * *</i></p>	
<p><i>Me baño, estés pendiente del teléfono, me dices.</i> <i>Mientras estoy pendiente del teléfono, te bañas.</i> <i>Puedo dejar de estar pendiente del teléfono,</i> <i>pero no del suave ruido de tu baño,</i> <i>si bien es más difícil que pender de un timbre,</i> <i>y estoy tan al pendiente de tu baño que el teléfono,</i> <i>si suena, me causa un sobresalto.</i> <i>Responde, están llamando, me gritas desde el baño,</i> <i>pues no has dejado de pender del timbre del teléfono.</i> <i>Bien sabes que al pedirme</i> <i>que esté pendiente del teléfono,</i> <i>estoy pendiente de tu cuerpo que se baña,</i> <i>sabiendo cada gesto de tu baño.</i> <i>Por eso me lo pides.</i></p>	

<p><i>* * *</i></p>	
<p><i>Siempre me piden poemas inéditos.</i> <i>Nadie lee poesía</i> <i>pero me piden poemas inéditos.</i> <i>Para la revista, el periódico, el performance,</i> <i>el encuentro, el homenaje, la velada:</i> <i>un poema, por favor, pero inédito.</i> <i>Como si supieran de memoria lo que he escrito.</i> <i>Como si estuvieran colmados de mi poesía</i> <i>y ahora necesitaran algo inédito.</i> <i>La poesía siempre es inédita, dijo el poeta en un poema,</i> <i>pero ellos lo ignoran porque no leen poesía,</i> <i>sólo piden poemas inéditos.</i></p>	

<p><i>a todo</i> <i>aire en vilo;</i></p>	
<p><i>hoy no mido mis versos</i> <i>no disciplino mi corazón,</i></p>	
<p><i>mi sangre</i> <i>se fuga</i> <i>como alambre en la red</i></p>	
<p><i>se calienta</i> <i>se afina</i> <i>me reconcilia</i></p>	
<p><i>corre ligera</i> <i>como un</i> <i>barandal.</i></p>	
<p>No tener casa</p>	
<p><i>¿Cómo orientar la casa,</i> <i>cómo orientar lo que no tengo?</i> <i>Unos la orientan</i> <i>al amanecer,</i> <i>otros la orientan al crepúsculo.</i> <i>Yo que no tengo casa aún</i> <i>puedo orientarla hacia las cosas</i> <i>más minúsculas.</i> <i>Puedo tener la casa</i> <i>junto al mar</i> <i>pero de espalda al mar,</i> <i>de frente a lo que está hechizado</i> <i>por el mar,</i> <i>puedo orientar la casa</i> <i>por intuiciones súbitas,</i> <i>a costa de perderla,</i> <i>de no alcanzarla nunca.</i> <i>Yo sé que cada muro</i> <i>es el comienzo</i> <i>de una nueva casa,</i> <i>es el atisbo de una casa</i> <i>aún posible,</i> <i>de otra manera de vivir.</i> <i>Quiero una casa que no apague</i> <i>esos vislumbres,</i> <i>que no se oriente hacia ningún</i> <i>país feliz,</i> <i>que esté empezando siempre,</i> <i>sin ángulos mortales,</i> <i>sin muros decisivos</i> <i>ni esfuerzos muy profundos</i> <i>(estoy cansado de heroísmos).</i> <i>Quiero una casa</i> <i>que se oiga,</i> <i>que no haga esquina,</i> <i>que no haga ningún verde</i> <i>previsible.</i> <i>Quiero una casa que regrese</i> <i>a la primera piedra cada día,</i> <i>que se despoje de sus muros</i> <i>en la imaginación de los que duermen,</i> <i>que ayude a conciliar su sueño,</i> <i>que sea una casa abierta</i> <i>a toda profecía.</i></p>	
<p>Mudanza</p>	
<p><i>A fuerza de mudarme</i> <i>he aprendido a no pegar</i> <i>los muebles a los muros,</i> <i>a no clavar muy hondo,</i> <i>a atorillar sólo lo justo.</i> <i>He aprendido a respetar las huellas</i> <i>de los viejos inquilinos:</i> <i>un clavo, una moldura,</i> <i>una pequeña ménsula,</i> <i>que dejó en su lugar</i> <i>aunque me estorben.</i> <i>Algunas manchas las heredo</i> <i>sin limpiarlas,</i> <i>entro en la nueva casa</i> <i>tratando de entender,</i> <i>es más,</i> <i>viendo por dónde habré de irme.</i> <i>Dejo que la mudanza</i> <i>se disuelva como una fiebre,</i> <i>como una costra que se cae,</i> <i>no quiero hacer ruido.</i> <i>Porque los inquilinos</i> <i>nunca mueren.</i> <i>Cuando nos vamos,</i> <i>cuando dejamos otra vez</i> <i>los muros como los tuvimos,</i> <i>siempre queda algún clavo de ellos</i> <i>en un rincón</i> <i>o un estropicio que no supimos resolver.</i></p>	
<p>Emigrantes</p>	
<p><i>Los tíos se mueren lejos,</i> <i>en medio está el Atlántico,</i> <i>los primos envejecen.</i> <i>Desde hace años</i> <i>no nos mandamos otras fotos</i> <i>que las de nuestros hijos.</i> <i>Qué enorme goma de borrar</i></p>	

<p><i>es el océano,</i> <i>con más verdad</i> <i>que todas las promesas.</i> <i>Ahora, si escribiera,</i> <i>escribiría a los que ya murieron:</i> <i>a Ettore, por ejemplo,</i> <i>o a tío Roberto;</i> <i>se han vuelto los parientes</i> <i>más cercanos,</i> <i>se han vuelto transparentes.</i> <i>Tal vez espero</i> <i>que los otros mueran</i> <i>para amarlos,</i> <i>para entenderlos,</i> <i>para decir</i> <i>crucé el Atlántico de veras.</i></p>	
--	--

<p>La esponja</p>	
<p>Si en un plano colocamos un cierto número de pasillos y galerías que se cruzan y se comunican, obtenemos un laberinto. Si a este laberinto le conectamos por todas partes, arriba, abajo y a los lados, otros laberintos, es decir otros planos de pasillos y galerías, obtenemos una esponja. La esponja es la apoteosis del laberinto; lo que en el laberinto es todavía lineal y estilizado en la esponja se ha vuelto irrefrenable y caótico. En la esponja la materia <i>galopa hacia afuera</i>, repelente a cualquier centro. Es dispersión pura. Imaginemos una manada de animales que huyen del ataque de un felino y, dentro de esa manada, a un grupo de individuos situados bastante lejos de la fiera pero no por ello menos aterrorizados. Ese trozo de manada marginal pero no periférico, cargado de terror pero relativamente a salvo, es una esponja, mezcla de delirio e invulnerabilidad.</p>	

Es esa mezcla lo que nos hace sentir que la esponja es la herramienta menos dueña de sí misma, la más exterior, la que no guarda nada y la más mirvánica. Sus miles de cavidades y galerías son como la disgregación que en cualquier estallido precede la pulverización final; su asombrosa falta de peso es ya un principio de caída y ausencia. Frente a eso, la ligereza de una pluma de ave tiene escaso mérito; está demasiado conectada con su pequeñez; es una ligereza que se constata pero que no sorprende. La de la esponja, en cambio, es una ligereza heroica.

Esa ligereza es prueba de su total disponibilidad y entrega. Incluso, de tan extrema, esa entrega parece tomar la forma de una rapacidad insaciable. La esponja chupa y absorbe, pero no tiene ningún receptáculo fuera de ella misma en donde guardar lo absorbido. No tiene aparato digestivo. No procesa nada, no retiene nada, no se adueña de nada. Tan sólo es capaz de pres-tarse hasta el último retículo. ¿Para qué? Ni ella lo sabe. Por eso no habla, confabula. El agua la invade como una consigna que nadie entiende pero que todas sus galerías repiten con apuro propagándola como un incendio. Ninguna boca queda muda. La esponja es acrítica. De ahí lo fácil que es penetrarla por arriba y por abajo, hurgar hasta en sus últimos escondrijos y aligerarla de todos sus secretos. Basta volverse agua. Y quién no se vuelve agua frente a una esponja?

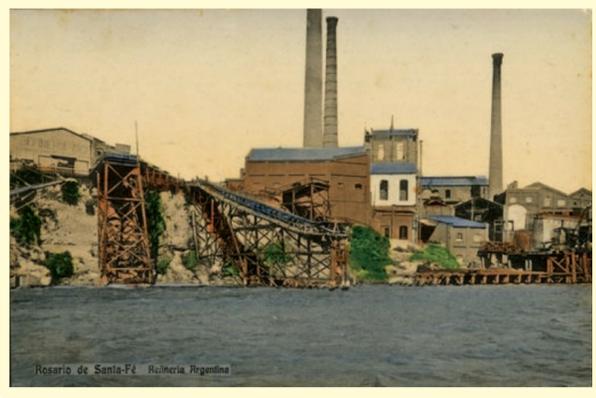
Miremos al hombre que tiene una esponja en la mano, cómo la manosea y la observa está mimando, sin quererlo, los movimientos del agua. Y el agua no se halla nunca tan dueña de su expresión, de su voz, como dentro de una esponja. Su principal ocupación, que es caer, encuentra en la esponja, en ese escenario concentrado y tangible, una experiencia cabal de todos sus quehaceres y aptitudes, como en un laboratorio. Lo que hace la esponja con sus mil ramificaciones es frenar la caída del agua para que el agua se nombre a sí misma sin dificultad, limpia y humanamente. En la esponja el agua recobra fugazmente manos y pies, tronco, dedos y cartílagos, o sea un germen de auto-conciencia, y vuelve a sí misma después de cumplir con una tarea concreta: escudriñar a fondo, sin errores ni olvidos, un cuerpo que permanecía seco. Plenitud no sólo del agua sino del amor.

Pocas cosas, pues, tan de cabo a rabo como la esponja. Es el anonimato en su forma más pura. No tiene carácter, es decir hábitos, manías, reincidencias, callosidades, endurecimientos. Su dibujo capilar es ecuánime, no hay ahí obstrucciones como tampoco vías rápidas, atajos o brechas; cada membrana y cartilago participan con la misma intensidad en la actividad en común. Es como si la materia, por una vez, hubiera renunciado a cualquier acumulación de fuerza en algún punto, a la menor superposición de residuos; como si se hubiera empeñado en fraccionar el menor asomo de ganglio, de veta o de nervio; como si a través de tortuosos cálculos, rodeos, idas, vueltas y repasos incesantes hubiera acabado con toda adiposidad e inercia y terquedad; con toda estupidez. Resultado: una materia ágil y despierta, recorrible y pronunciable. Y algo más: una materia sin poder, ignorante en el sentido más puro, no ajena a la emoción.

La mitad de la mitad de la mitad; he aquí la pequeña ley que rige a la esponja. Una ley que la esponja lleva a cabo con una obstinación y un rigor admirables, y que quiere decir, sin más, la partición al centésimo, al milésimo o a lo que haga falta para neutralizar cualquier intento de sedimentación, de tribalización, de patriarcado. Siendo que su pasión es la confabulación y el jolgorio, la lubricación y el bombeo, lo que necesita son bifurcaciones y desvíos, y desvíos de desvíos, y ramales de ramales de ramales; todo fraccionado, todo a la mitad de la mitad, todo en giro, todo femenino, todo ya.

De ahí su vocación de filtro, de destilante. El filtro, es bien sabido, es una caída frenada al milésimo, una herramienta de disuasión; disuade frenando y mareando. Es un interrogatorio. La culpa, que es siempre un botín, un fardo ilícito, queda al fin en evidencia y neutralizada en forma de grumo. Lo que permanece es la esencia, la pobreza inicial, pues un filtro no es otra cosa que un viaje a contrapelo en busca del comienzo perdido. Es pues un recordatorio, quizá una confesión. Y, paradójicamente, la esponja es la expresión de la desmemoria: no admite sumas ni acumulaciones. Es franciscana. Y otra cosa: tiene temperamento atlético; no puede permitir que nada se enfríe, que envejezca. Así, aunque no lo queramos, cada vez que exprimimos una esponja, en los cartílagos y tendones de nuestra mano se insinúa el secreto deseo, que nunca nos abandona, de rehabilitamos a fondo, de ser otros, disponibles y ligeros como el primer día. Pues no cabe duda de que el primer día era sencillamente eso, una esponja. ≍

NR: La nota sobre el artista catalán Santiago Rusiñol publicada en esta columna en la edición anterior debía llevar la firma del poeta y ensayista Edgardo Dobry, amigo de **T.** y autor entre otros títulos de *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007), que incluye "Tres viajes (Sarmiento, Darío, Rusiñol)".



Editorial: Union Postale Universelle. Firman al dorso: Albina y Rudi. Gentileza: Carlos Raghi.

El edificio que Juan M. Alonso (en tapa) llama "la Maltería", visto desde el río, en una postal de principios del siglo XX. Fue construido entre 1887 y 1889 por la Refinería Argentina de Azúcar, que fue la primera planta de su tipo en el país. Procesaba el azúcar que llegaba de Tucumán en trenes del Gran Central Argentino y lo exportaba a Europa desde sus propios muelles. A su alrededor se formó el Barrio Refinería, cuna del proletariado industrial rosarino y durante años en cierto modo un gueto, aislado del centro de la ciudad por la gran cantidad de vías y las playas de maniobras del ferrocarril que confluían hacia Puerto Norte, en lo que hoy son los parques Sunchales y Scalabrini Ortiz. En la postal de abajo, elocuentemente, en la vista del sector por el que en ciertos momentos del día se abría el tránsito entre uno y otro lado, el editor consignó en castellano e inglés: "Entrada al Barrio Refinería" (*Entrance to the Refinery Quarter*). La firma cerró en 1930. En las mismas instalaciones funcionaron, a partir de 1947, primero la Maltería Argentina y luego, desde 1953 hasta su cierre definitivo en 1988, la Maltería Rosario.



Gentileza: Carlos Raghi.

Cuando el tornado, al borde del camino, derrumbe la temblorosa hilera de los eucaliptos, reventando el vientre de alguna liebre inadvertida; tajando, del ganado, reses mutiladas, no diferentes a la chatarra de los rastrojeros incrustados en los frentes de las viejas casas;

cuando el rayo de la tinta hienda tu frente: eleva un himno, entonces,

a la verdad de la existencia y ármate de levantado fuego para trocar lo aparentemente real. No salpiques con complicidad la apariencia de lo inevitable. Corrompe la furia del acecho que nos improntó; irrumpe y diluye en la densidad de lo que se finge ser.

Trama el hilaje de tu nueva túnica. Desvistete de la añejas raigambres que se ensañaron en tu piel.

Pide perdón de haber sido sólo hombre y verás el canto de la forma que vendrá.

Aldo Oliva

"Tornado", de Aldo Oliva. *Poesía completa* (EMR, Rosario, 2003)



"Early Sunday Morning" (87,5 cm x 150 cm, 1930), del pintor estadounidense Edward Hopper (1882-1967), mencionado por dos de los colaboradores de este número de **T.** (págs. 1 y 5)

11 de diciembre de 1971

Supongamos que los motivos por los que yo no terminé mi novela son los que yo mismo digo: que esa novela envejeció conmigo, que hoy sería vieja como de algún modo son viejos mis textos literarios; no los políticos. Es decir que en *Rosendo* y en *Operación* yo habría encontrado una vía de salida. Sin embargo es una vía que no me satisface absolutamente: si así fuera, yo dejaría de buscar otra. Repaso mis propios argumentos: el testimonio presenta los hechos, la ficción los representa. La ficción resulta encubierta porque no tiene filo verdadero, no hiere a nadie, no acusa ni desenmascara. Que la novela, el cuento, son la expresión característica de la burguesía, que se cuida de no ofender porque teme que la aplasten. En la ficción, el Mediocre es el otro, yo a lo sumo descubrí algunas limitaciones que puedo superar; quizá podría ser un poco más atento con mis semejantes; y también algunas posibilidades heroicas: si la agencia de automóviles o el trabajo en el Canal no me llevarán tanto tiempo, yo podría ser ese guerrillero, quizá lo seré todavía: ¿no soy joven?

Rodolfo Walsh

De Rodolfo Walsh. *Ese hombre y otros papeles personales* (Ediciones De La Flor, Buenos Aires, 2007).

Cuestiones críticas y homenaje a Saer

—Rosario— Entre el 16 y el 18 de octubre se realizará en la Facultad de Humanidades y Artes el Congreso Internacional "Cuestiones críticas", organizado por la Maestría de Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario, que dirige Sandra Contreras. El congreso contará con la presencia de más de doscientos especialistas de literatura argentina del país y del extranjero, entre los que se destacan Silvia Molloy, Jorge Panesi, María Teresa Gramuglio, Cristina Iglesia, Susana Zanetti, Alberto Giordano, Miguel Dalmaroni. El mismo miércoles 16, a las 19, podrá escucharse en la Facultad de Humanidades una conferencia de César Aira sobre aspectos vinculados con su propia obra, una de las más singulares que se está escribiendo ahora en lengua española, destacada por el cruce entre ensayo, ficción y autobiografía con el que este autor viene desestabilizando las rígidas convenciones genéricas de la literatura.

El jueves 18, a las 19, en el Teatro Príncipe de Asturias del Parque de España se conmemorará a otro de los más grandes escritores argentinos de todos los tiempos: Juan José Saer. El autor santafesino, que tuvo un estrecho vínculo intelectual y afectivo con la ciudad de Rosario desde fines de la década del 50 y que murió hace dos años en París, la ciudad donde vivía desde 1968, será recordado por tres escritores contemporáneos: Arturo Carrera, Juan José Becerra y Sergio Delgado, quienes se referirán a la relación de la obra de Saer con las suyas propias. Mientras que Julio Premat, profesor de la Universidad de Paris VII, invitado especialmente por el CCPE/AECI, presentará su trabajo sobre la edición crítica de *Glosa*, que se publicará próximamente.

Fronteras nuevas

—Buenos Aires— "Transamérica: confrontando las porosas fronteras de la posmodernidad", es el nombre del encuentro organizado por el Centro Cultural de España en Buenos Aires dedicado a indagar en las nuevas relaciones entre géneros, disciplinas, saberes y memorias en un tiempo histórico caracterizado por la coexistencia de tradición y nuevas tecnologías, en el cual los viejos conceptos pierden su potencia explicativa. El ciclo está coordinado por Francisco Nájera y Paula Vituro y se desarrollará los días 29, 30 y 31 de octubre, y 1º y 11 de noviembre en la sede del CCEBA de calle Paraná 1159, en Buenos Aires.

"Vivimos en una época en la que el orden sociopolítico y cultural, basado en una racionalidad que a partir del iluminismo se convirtió en el sentido común de 'Occidente', se derrumba. Momento histórico en el que la incertidumbre acerca del sentido y el valor de nuestras experiencias sociales, políticas, artísticas y religiosas, que hasta hace poco eran el resultado de límites precisos que separaban a naciones, etnias y clases, nos confronta a diario. Aclarar por qué coexisten culturas tradicionales y nuevas tecnologías, formas de producción contradictorias, y estilos de vida que redefinen deseos y géneros sexuales, puede ayudarnos a iluminar los procesos culturales y sociales, políticos e ideológicos que definen este momento y, de este modo, ayudarnos a interpretar la época histórica que vivimos", sostienen los coordinadores. El programa comienza el martes 30 de octubre, a las 19, con la mesa "Polimorfías e Identidades", en la que participan Lohana Berkins, activista argentina y fundadora y presidenta de la Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual, Wingston González, escritor guatemalteco, Leonor Silvestre,

especialista argentina en Literatura Clásica, traductora, poeta y gestora cultural. Continúa el miércoles 31, a las 19, con "Escrituras e Hibridaciones", con Ruth Zurbriggen, integrante de la Colectiva Feminista La Revuelta, Tatyana Kleyn (EEUU), doctora en Estudios Internacionales y transculturales con especialización en educación bilingüe/bicultural y Ana Sierra (Puerto Rico), doctora en Literatura Latinoamericana. La mesa de cierre será el jueves 1º de noviembre, a las 19, y estará dedicada a "Tecnologías", con Mauro Cabral, miembro de Mulabi Espacio Latinoamericano de Sexualidades y Derechos, y Andrés Ramírez (Colombia), especialista en Didáctica de Lenguas Extranjeras.

—Transatlántico.

Periódico de arte, cultura y desarrollo del Centro Cultural Parque de España / AECI, Sarmiento y río Paraná, (2000) Rosario, Provincia de Santa Fe, Argentina. Teléfonos: (+54 341) 4260941 y 4402724 Correo electrónico: t@ccpe.org.ar

Consejo editorial: Martín Prieto, Pedro Cantini, Cecilia Vallina, Gastón Bozzano. Diseño: Pablo Cosgaya, Marcela Romero. Ilustraciones: David Nahón. Tipografías: Ronnia y Relato. Impresión: Cooperativa Gráfica Patricios.



2



3

4