

El mes de las fiestas

Concibe usted que exista hoy un hombre capaz de divertir la gota de rocío que es su insignificante alma con la redacción amañada de un diario íntimo?

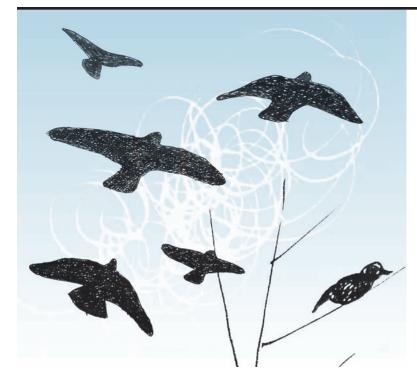
Nora Avaro

- **1.** No es que crea que, porque el monstruo le robó su diario íntimo, algo muy de sí misma, ahora involuntariamente ventilado para lectura personal del monstruo, haya estado escrito en el lugar. No lo cree. Pero en la noche (en ésta el calor de las fiestas de fin de año enfunda en una bolsa de palitos y hojitas y cortecitas aun más rígida y viscosa su existencia de bicho canasto) no puede dejar de imaginar al monstruo creyendo, él sí, que si no pudo abrirle la cabeza con el hacha que guardaba bajo el colchón de dos plazas para alguna oportunidad y que formaba sobre el colchón de dos plazas una meseta de la que ella debería haber sospechado con más convicción, pudo sin embargo descubrir, leyendo su diario íntimo en las noches (muchas noches de aquí en más para interpretarlo de muchas maneras cada noche pero con el fin de encontrar por fin una única) qué había adentro de ésa su cabeza en ciertos momentos en que, colgada de su rama de bicho canasto, sencillamente se dejaba ir en pensamientos del todo ignotos que jamás, aunque en eso se esforzara y se esforzara, podría haber ordenado para luego escribirlos tan campante en su diario íntimo, apoyados los codos en su escritorio de madera de pino y mirando de a ratos el río, el mar, el laguito que no están en su ventana.
- **2.** Llegan dos a decir la violencia del monstruo.
- **3.** ¿Qué comer? La heladera no cierra bien sobre su goma y el hielo del congelador desborda por los costados de la puerta como la espuma que caía de un vaso lleno y rebasado de cerveza una vez que, sentados, ella y el monstruo en un bar lejos de la costa, tomaron café. Siempre el monstruo tomaba café para no dormir mientras ella sí dormía, para entonces despierto caminar por la casa desnudo, dar vueltas sobre sus ansiedades de monstruo que persigue una forma, contar con su hacha, pensar que de última tendrá su hacha. Y su día.
- **4.** Una ensalada sucesiva sin tenedor ni condimentos. Primero, un tomate perita; segundo, un huevo duro; tercero, una zanahoria; cuarto, la hoja de lechuga. Todo de parada.
- **5.** Llega uno más a decir la violencia del monstruo.
- **6.** En la velada de la noche vieja los desconocidos planean una travesía en catamarán por el río Santa Cruz hasta el glaciar Perito Moreno. Se ven entusiastas, viejos, pelados y gordos. Imposibles para la aventura.
- **7.** Un larguísimo tratamiento contra la rabia después de que el murciélago dejara sobre su brazo la marca de la mordida. Los dos puntos rojos separados por una distancia que se le hace grande pero que en realidad es chica.
- **8.** El tercero que llega a decir la violencia del monstruo la saca a comer choripanes a la vera del laguito. Ahí, la Isla de la Fantasía. Ahí, los patos del Central Park que en el invierno de allá se vienen para acá. Helou patitos. Yo debería haber estudiado inglés.

- **9.** El monstruo creía que si alguien quiere comunicarse con él tiene que aprender su lengua y tener inmensos deseos de comunicarse con él.
- **10.** El diario íntimo no tiene tapas. Tiene nombres, citas, unas envidias, unas vergüenzas, unos chismes, unos malestares, unos fracasos, unas acciones. No tiene palabras de amor. En el diario íntimo: "Miércoles 7 de octubre de 1998. Hiervo un alcaucil". El monstruo interpreta: las capas y capas que hay que hacharle a un alcaucil para llegar al corazón.
- **11.** Se compró un capote largo y un sombrero impermeable. Le impuso un defecto al verano para esperar el invierno.
- **12.** Un cuarto le escribe sobre la violencia del monstruo. De mañana salgo temprano a la panadería, compro pan, compro leche. Estoy decidido a llevar una vida ordenada. Una vida ordenada empieza temprano a la mañana procurando pan fresco. El pan de ayer no es de vida ordenada. Lo mejor será que te olvides del monstruo que dormía de día y vivía de noche. Deberías estar contenta: peor hubiera sido que te abra la cabeza con el hacha. Pensá.
- **13.** Lo que tiene lo peor en potencia no la salva de lo malísimo en acto. Toma una pastilla por las noches que suele tardar menos que las que tomaba antes de que el monstruo leyera su diario intimo. Tardar menos en dormirla. Sueña, seguro, pero la impresión que le viene en la mañana es la de no haber soñado nada y de haber bien dormido. Cuando se despierta supone que el monstruo ronca sobre su hacha cara al techo; entre las sábanas, las hojas dispersas de su diario íntimo. Anoche el monstruo seguro que pensó algunas cuantas cosas sobre la siguiente frase: "Viernes 18 de diciembre de 1987. En los boliches de Rosario no importa el decorado, los propios rosarinos son el decorado".
- **14.** Los nuevos programas de televisión del verano. Todos muestran las playas y el mar. El monstruo no va a la playa, no va al mar, pero ella no puede ver televisión. Teme que sentado bajo una sombrilla, en short de baño, aparezca en la pantalla el monstruo leyendo las hojas de su diario íntimo. O persiguiendo con su urgencia de monstruo entre lonas y reposeras las hojas de su diario íntimo. Que se las llevó el viento, mirá bien: se las lleva el viento.
- **15.** El que le escribió sobre la violencia del monstruo le escribe sobre una familia rusa recién mudada a su edificio: padre, madre, hija. La madre tiene ojos tristes, debe extrañar la estepa, pero ayer la vi volver de una fiesta o algo así. Elegante y rusa. Toda una mujer. Opino que deberías salir vos también un poco, volverte un poco rusa, un poco elegante.
- **16.** En el diario íntimo: "Miércoles 28 de julio del 2000. Haber llegado hasta acá y quedarme sólo para estar quieta y hacer listas".
- **17.** La noche anterior a la navidad leyó una novela sobre bichos canasto, justamente. Un padre y su hijo cuidan los árboles de su pue-

- blito. Les limpian de las ramas todos los bichos canastos que son plaga de mucho peligro, que hacen peligrar la fronda de las calles. En una gran bolsa de arpillera echan los bichos canasto, montones, miles de millones, para quemarlos después. Pero después no pasa la quema sino otras cosas propias de la relación padre e hijo. El hijo termina mal.
- **18.** La comunión con el monstruo. Cuando el monstruo se ríe no esconde el hacha. No la muestra tampoco. No la guarda. Nunca la tuvo. Es en el fondo sensible como todos los demás monstruos.
- **19.** Debajo de la cama están todos los zapatos que usó en el mes de las fiestas. Algunos sobre las pelusas, otros bajo las pelusas.
- **20.** En percepción estricta no es más que agua, aunque mucha, corriendo siempre en la misma dirección. Lo demás: los picnics, los chicos jugando a la pelota, los termos y canastas, el gordo tirado al sol, el muro de los edificios lujosos sobre la costa, en los balcones pinos artificiales y lucecitas de colores, las islas verdes al frente y el entusiasmo del tercero que llegó a decir la violencia del monstruo, son decorado y marionetas que procuran con buen ánimo meterle un poco de gracia al río. De ver el paisaje, el monstruo no dudaría. En el diario íntimo: "Miércoles 12 de agosto de 1992. Ataque masivo de rimas agudas en ón".
- **21.** Entre la navidad y el año nuevo estuvo dándole vueltas al asunto y no escribió su diario íntimo. La sensación de que el monstruo, como todo monstruo, utilizaría poderes extraordinarios y ocultos para enrabiarla aún más le llevó la semana sin que una sola idea adquiriera buen volumen. Por ahí unos conatos de punta erguida que a poco se diluían empastados, en parte aguachentos y turbios. De abrir su cabeza con el hacha, el monstruo habría encontrado la pasta informe como goma a medias derretida, abandonada hasta por el fuego, sin color definido, con un olor fuerte a flores descompuestas de un velorio cuyo muerto le importara a poquísima gente.
- **22.** Ve una película sobre el Espíritu de la Navidad. Unas cuantas personas inglesas encuentran el amor a las doce en punto de la noche mientras suenan villancicos. Otra persona inglesa no lo encuentra pero, para preservar el equilibrio del sistema Espíritu-de-la-Navidad, la otra persona inglesa se encuentra a sí misma cuando relee su diario íntimo. También a las doce en punto de la noche. De un saque.
- **23.** El agua y el monstruo: el río, el mar, el laguito.
- **24.** Una de las primeras que llegó a decir la violencia del monstruo le cuenta que leyó una novela en la que un tipo lee a su vez el diario íntimo de la tipa mientras ella no está en la casa. Cuando la tipa llega a la casa el tipo le dice: "te dejo". Y se va, de veras se va, te quiero decir: no aparece más en la novela.
- **25.** En percepción estricta no es más que agua, aunque muchísima, viniendo y yendo desde atrás para adelante y al revés; formando espu-

<u>Transatlántico</u>



ma en los bordes y, también en la plena superficie, aquí y más allá, espumas menores en una de esas sólo a causa de la distancia y no de una baja en la viveza del movimiento pendular que adelante hace mucha bulla pero que atrás, aunque la haga, nadie va a escucharla. Salvo el monstruo del mar.

- **26.** En el diario íntimo: "Viernes 25 de Octubre de 2002. Anoche encerré una cucaracha en un vaso, en un vaso culo para arriba, y ahí la tengo. Esta mañana descubrí que a las cucarachas también se les empañan los vidrios como si viajaran en colectivo ochocientos kilómetros hacia el mar una noche de invierno. Mi cucaracha también odia que le pasen videos, me parece".
- **27.** En la madrugada se activa otra vez la alarma del auto blanco. En su cabeza, como en la madrugada la alarma del auto blanco, se activa otra vez una escena en la que desnuda se levanta de la cama, va hasta la cocina, abre la heladera, saca dos huevos o tres, sale al balcón y los estrella en el parabrisas del auto blanco.
- **28.** La venganza del monstruo consiste en saber esperar el momento en que hará uso de su hacha. La venganza del monstruo coincide con el tiempo y la intensidad de su amor. No importa que le robe o no le robe el diario íntimo, que le abra o no le abra la cabeza con el hacha. Que haya desenlace.
- **29.** Llega uno que ignora la violencia del monstruo. Es un viajero. En su relato de viajero hay la niña que canta blues y duerme su cansancio de niña que canta blues.
- **30.** El calor del mes de las fiestas alza columnas de aceite del piso al techo de las habitaciones y multiplica sus personalidades. Todas, columnas y personalidades, unas pegadas a las otras, le impiden atravesar su casa sin padecer cada paso, su correspondiente microemprendimiento y varios minutos autogestionarios entre ella y todas las que ella es.
- **31.** En el diario íntimo: "Lunes 19 de febrero de 1996. El vaivén de los brazos del caminante. Esta mañana todos los brazos de la ciudad están separados del cuerpo unos centímetros más de lo habitual. Los caminantes parecen pollos que en el calor de la siesta extienden a medio trecho sus alas para refrescarse un poco. Los pollos también abren el pico, por la sed. Yo misma abro el pico por la sed".
- **32.** El monstruo revalida una de sus razones: junto al mar nadie suda
- **33.** Le avisan por teléfono que la que nunca pudo decir la violencia del monstruo se murió. Durante el mes de las fiestas y por períodos breves estuvo visitándola en el pueblo cercano en su cama de enferma. En la última visita miraron viejas fotos de amigas queridas y clasificaron las fotos según un interés autobiográfico común. La que se murió guardó todas las fotos que faltaban mirar dentro de una caja de zapatos, las destinó a una próxima vez. Ella va en una de las tardes del mes de las fiestas al velorio de la adolescente con su vestido blanco de piqué corto, las piernas largas, el pelo larguísimo vadeando la cintura fina, los ojos que miran el objetivo de la cámara con desazón prematura
- **34.** En percepción estricta no es más que agua, aunque en cantidad suficiente como para componer un módico paisaje, un remanso de verde y de aire y, claro, de agua: el sosiego urbano. Los que comen milanesa picada con pickles y papas fritas, los que navegan en las lanchas, los que vigilan a los chicos que corren a las palomas, que cascotean a los patos, los que venden pororó, globos, los que miran la orilla de la islita, el centro de la islita, tienen, como toda evidencia y bienestar, su propia fe en algo, algo, algo: algo que viene de la madre naturaleza y de los consecutivos intendentes municipales. Cuando el monstruo llegó, una vez primera llegó, su olfato de monstruo lo condujo directo al agua, al laguito.
- **35.** En una vitrina de la sala de lectura estaba la pipa de Leopoldo Marechal. En otra, un ejemplar del plan quinquenal firmado por Juan Perón. Entre las cajas de libros de la mudanza, antes de la inauguración de la Biblioteca del escritor peronista ocurrida en los primeros días del mes de las fiestas, el que no dice la violencia del monstruo pero la presiente encontró una pechera de frac blanca y sin estrenar plegada sobre un cartón, una agenda con anotaciones de gastos domésticos, un afiche escrito a mano que anunciaba lecturas de poemas de poetas peronistas en una unidad básica de Villa Crespo, papeles de caramelos media hora, el resultado de un análisis químico de la sangre del escritor peronista, y demás cosas. La pipa y el plan quinquenal resultaron lo suficientemente nobles como para acceder a las vitrinas. Se descartaron la pechera del frac, el afiche, la agenda, los papeles de caramelos media hora, el análisis de sangre y demás cosas. El día de la inauguración de la Biblioteca de Marechal, donada con tribulaciones por su viuda Elbiamor a la Facultad de Humanidades de la ciudad, se sirvieron empanaditas y vino, y se recordó en el estrado al escritor peronista: bastante como escritor y también un poco como peronista. Días después, entre la navidad y el fin de año, en la plena semana sin peripecias, la bibliotecaria de turno, narcotizada por la canícula, la insidia y el hábito, descubrió en un vistazo que las vitrinas que guardaban la pipa de Leopoldo Marechal y el plan quinquenal firmado por Juan Perón estaban vacías. Y se acaloró suficientemente.
- **36.** Seguidilla de robos en el mes de las fiestas: el plan quinquenal, la pipa de Marechal, el diario íntimo.
- **37.** Durante la cena de nochebuena, una de las primas le dice te veo mal pero si no querés contar te cuento yo. Si el gerente no me aumen-

Epifanía del barroco

Un poco abatido por su visita a La Habana donde no encuentra la cara barroca de Latinoamérica sino, antes bien, un antifaz muy bien confeccionado para el carnaval turístico, el viajero se dirige a Santiago de Cuba. Allí, en el sumiso altar de la iglesia de la Virgen del Cobre, ante un Cristo ladeado por un saxofón y un Papa, experimenta, por fin y a sus anchas, la auténtica epifanía americana del barroco, su mixtura potente y su insólita naturalidad.



Diego Giordano

Semanas antes de abordar en Ezeiza un vuelo con destino La Habana, caí, como cualquier viajero tecno, en el lugar común de creer que peinando Internet en detalle obtendría la información necesaria para recorrer a fondo los sitios que visitaría en pocos días más: fotos, crónicas, guías para turistas, mapas y agendas viajeras fueron la compañía de interminables noches de insomnio. El viaje, que comenzaba en La Habana, continuaba en Santiago de Cuba y culminaba en Holguín, tenía a la capital cubana como destino estrella. Años atrás, José Lezama Lima y Alejo Carpentier me habían inoculado el virus de la ruta habanera del barroco y ahora yo esperaba recorrerla palmo a palmo con un cuaderno de apuntes y una cámara fotográfica a mano. De Santiago de Cuba sólo sabía que estaba ubicada cerca de la cámara de torturas norteamericana de Guantánamo, que era una de las más antiguas ciudades de la isla además de su primera capital, que su aporte a la independencia y revolución cubanas alcanzaba ribetes de leyenda, que en ella había una fortaleza del siglo XVI, construida para repeler a los piratas franceses, y que podía visitar el Museo de la Trova, cuna del son, y la tumba de José Martí. Pero mi gran objetivo era el barroco de La

Lezama Lima le asignaba a la estética barroca un sentido revolucionario, de contraconquista, a través de la correlación de dos categorías complementarias, la tensión y el plutonismo, y verificaba una política de transculturación, apropiación y metamorfosis de la herencia española. La tensión formal es la contraseña del barroco americano y en su origen, en su raíz mixta e inestable, se funden palabras, geometrías y colores. El resultado es mágico y tirante, como la composición generada por el loro azul, el Cristo aindiado y el cuadro del Che Guevara que colgaban en el despacho del cura Cardozo, en una de las escenas finales de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, del peruano José María Arguedas.

Sin embargo, después de patear durante cinco días las calles de La Habana, de visitar la casa en la que Carpentier situó su novela *El siglo de las luces* y de examinar con ojo obsesivo el mobiliario del escritorio de Lezama Lima, me invadió el abatimiento. La Habana me ofrecía todo su esplendor barroco, sus patios frescos llenos de sombra, su parloteo capitalino y su yuxtaposición de estilos arquitectónicos, pero al final del día no podía dejar de pensar que todo aquello que la ciudad me mostraba era precisamente lo que tenía preparado para los ojos del viajero, no su esencia sino un antifaz.

Un avión soviético: la revancha

Para llegar a Santiago de Cuba hay que manejar poco más de ochocientos kilómetros en dirección sudeste, pero el huracán Noel había dejado los caminos en mal estado por lo que la única opción disponible era subirse a un avión ruso. Mucho había escuchado acerca del estado de esas reliquias soviéticas: que temblaban, que echaban humo dentro de la cabina, que les faltaban tornillos, que el ruido en el interior era insoportable... Lo cierto es que el humo que comenzó a salir del suelo al momento de la partida no era monóxido de carbono sino un refrescante vapor de agua, que las vibraciones no eran muy distintas de las que se sienten en cualquier pájaro metálico y que la pericia de los pilotos hizo que tanto el despegue como el aterrizaje fueran maniobras suaves y flexibles. Por eso, y porque durante los años de mi infancia





coleccioné fotografías de aviones rusos imantado por el alfabeto cirílico, una vez en tierra sentí que esa plácida hora y media de vuelo tenía el carácter de una revancha secreta.

Pueblerina de tan amigable pero activa como cualquier ciudad grande, Santiago de Cuba me obligó a dejar de lado el cuaderno de apuntes para someterme a su propia lógica de tesoro olvidado.

Fundada en 1515, tuvo como primera autoridad española al Adelantado Diego Velázquez de Cuéllar, también primer gobernador de la isla. La casa del funcionario, ubicada en una de las esquinas de la plaza principal, frente al Hotel Casagranda y la Catedral, es actualmente un museo que reúne el mobiliario de la aristocracia colonial. Candelabros, canceles de inspiración árabe, sillas diminutas, platos, urinarios con motivos florales, biombos con incrustaciones de marfil que narran episodios de antiguas guerras griegas, mecedoras, espejos y blasones conviven apiñados en un gran caldero barroco. Como la mayoría de las casas coloniales, el centro es un gran patio con aljibe, plantas y árboles, y como en la mayoría de los museos en Cuba, la seguridad está a cargo de mujeres entradas en años con cara de pocos amigos.

El centro de la ciudad es similar al centro de cualquier otra ciudad: hay peluquerías, almacenes, tiendas y gente en las calles. En la peatonal, los transeúntes miran al extraño con sorpresa, saludan y proponen la charla, que casi siempre comienza con la pregunta: "¿Qué lo trajo hasta aquí?". Santiago de Cuba, queda claro a poco de recorrerla, difiere de La Habana en la naturalidad de sus habitantes. El habanero es amable y confianzudo, pero como todo capitalino, no parece dispuesto a perder el tiempo charlando con turistas. En Santiago, en cambio, en cualquier esquina puede aparecer uno de los fundadores del efímero Partido Peronista Cubano, que consultará al viajero argentino sobre la actualidad del movimiento con preguntas del tipo "¿Cómo ha hecho el peronismo para refundarse después de Menem?", antes de analizar la política económica de la primera presidencia de Perón y establecer las comparaciones de rigor entre Fidel Castro y el caudillo argentino. A esta altura quedaba claro que la información recopilada en Internet carecía de utilidad.

Lugar común, la política

Un día después conocí a Osvaldo, conductor de un auto de alquiler, con quien recorrí Santiago y sus aledaños. Ardoroso defensor de la revolución, Osvaldo lleva siempre encima un recorte del diario *Granma* con la noticia de la inclusión de su hija en la lista de mejores pro-

medios estudiantiles. En la foto se la ve junto a Raúl Castro, y en un recuadro lateral se publica el discurso que la pequeña leyó ante un auditorio numeroso.

Luego, en el lugar común más común que caracteriza toda charla entre un cubano y un rosarino, aparece el nombre del Che Guevara. "Se me eriza la piel cuando hablamos de Ernesto" —dice Osvaldo—, "él era argentino pero para nosotros es un cubano más". Luego me pregunta si conozco la casa del Che en Rosario. Le cuento que vivo a tan sólo una cuadra del coqueto edificio de Urquiza y Entre Ríos, pero que allí no hay un museo. Sus ojos en el espejo retrovisor muestran desconfianza pero también curiosidad. Le explico que si bien en las canchas de fútbol y en los recitales de rock se ven banderas y remeras del Che, pervive en el imaginario de gran parte de los argentinos la idea de que el Che era un terrorista sediento de sangre inocente. Osvaldo duda en silencio algunos segundos y luego me dice: "No sé cuál será su opinión, pero aquí en Cuba somos mayoría los que pensamos que el mundo sería un lugar mejor si todos fuéramos un poco como el Che".

Algunos minutos después, en un poblado llamado San Luis, nos detenemos en un pequeño hotel. Mientras camino por la recepción, compruebo que las paredes, al igual que en los hoteles de La Habana y Santiago, están cubiertas de fotografías, mapas, textos y dibujos que narran las batallas de la independencia cubana y la revolución del 59, y pienso que, dejando de lado opiniones políticas y debates ideológicos, los cubanos están orgullosos de su historia y de conocerla a fondo. Algo similar me había ocurrido en La Habana con un taxista que durante los diez minutos que duró el viaje lanzó todo tipo de invectivas contra el régimen de Castro. Pero sus ataques no estaban dirigidos al corazón de la revolución sino a lo que él denominaba "su falta de renovación". Citaba a José Martí y ponderaba que las prioridades del régimen fueran la salud y la educación para todos pero detestaba el sistema político que perpetuaba en el poder a Castro y sus discípulos. Mientras hablaba, nos acercábamos al edificio-robot que los soviéticos construyeron para sus diplomáticos, y entre las palabras del taxista y la visión de esa suerte de estación espacial de cemento y vidrio enclavada en una ciudad de casas bajas, reconozco que me sentí desorientado. Palabras como modernidad, socialismo, disidencia y orgullo se amontonaban a los codazos en mi cabeza. Estaba confundido.

Cada opinión que escuché en Cuba, a favor o en contra del régimen, tenía su fundamento en un argumento de tipo político. Ideología, Estado, doctrina, palabras que en Latinoamérica quedaron en el arcón de los trastos oxidados después de los años neoliberales, fluyen de manera natural en las conversaciones.

Para viajar en avión se requiere de cierto dinero, por lo que no sorprende que a lo largo del camino que lleva al viajero hasta cualquier aeropuerto se multipliquen los anuncios publicitarios destinados al consumo de teléfonos celulares o perfumes. Bien, en Cuba, el mismo trayecto transcurre entre carteles con consignas políticas referidas al bloqueo norteamericano o a la cantidad de chicos que mueren en el mundo diariamente por desnutrición y enfermedades curables: "Ninguno es cubano", es el remate de este último.

Podría decirse que los cubanos, con sus sillas en la vereda y sus voces saltarinas, viven en estado de asamblea callejera permanente, pero tal vez esto nada tenga que ver con avatares políticos y sí con una marca

la ve junto a Raúl Castro, y en un de idiosincrasia. Ya en su ensayo "La ciudad de las columnas", Carpenırso que la pequeña leyó ante un tier había escrito que "la calle cubana es parlera, indiscreta, fisgona" y que "el estilo cubano se ha definido para la calle".

Por fin

Para llegar a la iglesia de la Virgen del Cobre hay que internarse en las sierras que rodean Santiago de Cuba. El camino, que atraviesa las huertas del Estado y nunca propone una línea recta, está poblado de boyeros y vendedores de efigies religiosas, bananas y adornos hechos con girasoles. Todos se acercan al auto para ofrecer su trabajo, todos sonríen al despedirse. Desde la iglesia puede verse la vieja mina de cobre que la nombra.

Debo reconocer que ingresé al templo un tanto desprevenido, agobiado por el calor y la humedad. Pero, finalmente, ahí me esperaba la visión espontánea que La Habana, astuta y previsora, me había escamoteado: en el altar, sobre las ofrendas —flores, televisores, muñecos—y las cartas dirigidas a la Virgen, colgaba un Cristo ladeado por la foto de un pontífice y un saxofón de cobre.

Podrá argumentarse que el saxofón, lo mismo que el papado, es un invento europeo y que su ubicación en el altar de la iglesia de la Virgen del Cobre no representa de manera cabal el mestizaje latinoamericano. Error: la identidad barroca latinoamericana no depende de la referencia nativa sino del modo en que sus componentes se funden en la percepción del extrañamiento. En Santiago de Cuba, los fragmentos aislados otorgan a la ciudad su sentido; en la combinación está la clave de la totalidad rota.

La experiencia de la ciudad y el arte moderno se cifra en la extrañeza, en un fuera de contexto incluido en eso que llamamos realidad, en un caso, y realismo, en el otro. A comienzos del siglo XX, las vanguardias artísticas europeas convirtieron esta idea en dogma y teoría, es decir, le quitaron su carga reactiva. En Latinoamérica, donde inicialmente el gesto europeo se repitió de manera automática, César Vallejo, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y José María Arguedas comprendieron que para forjar una vanguardia estética en este lado del mundo no había que inventar nada sino detenerse en aquello que es insólito en su cotidiana naturalidad.

Por eso, caminar por Santiago de Cuba equivale a un trance onírico que no precisa de ademanes vanguardistas para mostrar el nervio descarnado de la alegoría: la epifanía barroca, su condición de quimera creativa, aparece en estado puro. Lo insólito, lo moderno, se vuelve habitual entre casonas derruidas, huertas comunitarias, guardias militares que custodian la tumba de un poeta y carros tirados a caballo. ≈

El autor nació en Rosario, en 1974. Es periodista y músico. Entre 2003 y 2005 editó RIEL (Revista de Investigaciones y Estudios Literarios).



ta el sueldo yo me voy, le digo que me voy y no me voy, espero a ver qué dice cuando le diga que me voy. El tema es que si le digo que me voy y no me aumenta voy a tener que irme. Porque vos viste que así somos nosotros, la familia, no retrocedemos, si hay que irse nos vamos. La otra de las primas prefiere no sentarse con la pata de la mesa entre las piernas porque todavía espero volver a casarme.

- **38.** En el diario íntimo: "Jueves 21 de diciembre del 2000. Me tomaré el verano como paréntesis. Se abre curvo en la navidad y se cierra curvo cuando consiga un trabajo".
- **39.** El que no dice la violencia del monstruo pero la presiente la llama por teléfono para anunciarle que se va de vacaciones con sus hijos y su nueva mujer. Alquilamos una casa con nombre, la casa Ballesta. La casa Ballesta nos espera a la orilla de un mar que no tiene monstruos. Escuché que las bibliotecas públicas de la ciudad estarán abiertas durante el verano. Vuelvo en quince días.
- **40.** En el diario íntimo: "Lunes 8 de julio de 2002. Cita: *Sencillamente no podría soportar ahora su a veces ostentosa seguridad en sí mismo*".
- **41.** El monstruo relee y aprueba. Se arrepiente de haberse permitido leer lo que aprueba.
- **42.** En el horizonte del mar hay algo menos que un obstáculo donde afinar la puntería. El monstruo se ejercita en los detalles. Cada detalle es un blanco cuya posible excelencia depende en todo del conjunto de puntos descartados. La línea limpia y fina del horizonte no resulta buen símil de la situación, y lo sabe, el obstáculo tampoco, pero al monstruo lo pierde el enorme mar irresoluto, la frontera precisa y su gusto por las alegorías imperfectas. Y además quiere un amor enorme como el mar, aunque más concluyente. Afina su puntería sobre el obstáculo sobre el horizonte. Pero es un monstruo y la brutalidad, su destino. Lejos de la costa compra el hacha. Camina con el hacha en mano firme. Piensa en pedazos desprolijos y abruptos. Confirma que no alcanzará su forma.
- **43.** Pierde la cuenta de los que llegan y dicen; y de los que escriben y dicen; y de los que no, porque ignoran; y de los que no, porque callan la violencia del monstruo. Hay uno más. Ayer estaba pensando sobre las montañas. Hacía frío y viento, así que bajé y eso fue todo.
- **44.** En el diario íntimo: "Martes 30 de abril de 1985. Resultas que la nochebuena me tocó a la izquierda de tía gorda que dice antes de decir: '¿querés que te diga una cosa?'. Yo no quería. Le digo, querido diario, que tenía ganas de no querer las cosas que decía ni sus maquillajes Avon unos colorados y azules para mejorar. Dice '¿querés que te diga una cosa? esto seguro te mejora'. Después los ahora puntuales no me alcanzaron para serle en más breve así: ya mismo, querido diario. Pero me apuré igual y desconté algo: días, horas, ratitos, lo que usted ve lo que usted sabe ver, si lo digo mejor, para respetarme la agudeza, la celebración esa del incidir conjunto con uno del amor monstruoso que tanto hizo conmigo desde que quise resultarle inmediata más que nunca. Y nunca usted verá, querido diario, es el más redondo de los tiempos. Redondo redondo sin tapa y sin fondo y otras ingenuidades por el estilo".
- **45.** Una de las primeras que llegó a decir la violencia del monstruo hizo una interpretación feminista del episodio del diario íntimo. Mientras ella moqueaba su inmenso papel de víctima, la que llegó se esforzó durante un largo rato, y sin abandonar su encuadre, en componer un juicio que fuera a la vez refinado y definitivo. Pero en pocas líneas, y puesta a escribir en su propio diario íntimo su idea sobre el episodio del diario íntimo, la que llegó habría anotado: "Los hombres son todos iguales". Cualquier pensamiento ideológico degrada en lugar común.
- **46.** Aunque no salió mucho durante el mes de las fiestas, y sólo al pueblo cercano, a la cama doliente de la que nunca pudo decir la violencia del monstruo, una tarde se encontró en la calle con el que no veía desde hace tiempo. El que no veía desde hace tiempo, y que ignoraba la violencia del monstruo y hasta la existencia del monstruo, le contó de otro que ninguno de los dos veía desde hace tiempo. Lo internaron en algún lugar de la provincia de Buenos Aires, en una de esas granjas de recuperación que montan algunos avivados para recibir subsidios públicos, después de que empezara a desconocer, incluso a no registrar, a eludir, te digo, que sus conocidos eran conocidos y, acaso, hasta como sus hermanos. Un mal día dejó de saber, liquidado por la merca y el alcohol puro. Hubo que sacárselo de encima. Porque estaba, literalmente hablando, encima de la gente. Era como tener colgada una radio de la oreja, una radio de único locutor cuya abundancia de temas era infinita y sus demandas disparatadas. Endeudaba a todo el barrio, sacaba a cuenta a nombre de cualquiera en todos los rubros posibles: el kiosco de la Canora, la rotisería del Negro Leto, el bar de Juancho, la farmacia de Isabela que le proveía el alcohol puro y hasta la librería de don Justo en donde compraba decenas de cuadernos de espiral para escribir palabras, una palabra por hoja, una palabra por día, por ejemplo, 25/9/90 DESCAPOTABLE o 7/6/94 AROS o 13/2/97 CASTIGO o 20/12/2000 MOLLERA. Como un diario íntimo, no sé si me entendés. Pero indescifrable. O más indescifrable.
- **47.** En la velada de la noche vieja otro desconocido recuerda haber manejado un colectivo hacia Ezeiza en el 73, no por peronista sino por colectivero. Los que planean una travesía en catamarán, recuerdan haber viajado en colectivo hacia Ezeiza en el 73, no por peronistas sino por curiosidad.
- **48.** La palabra escudriñar. Durante mucho tiempo el monstruo la

La Milla

Reinaldo Laddaga

¡Es una vergüenza! ¡No conozco la ciudad! A pesar de los quince años que llevo en ella. Pero no es solamente mi problema: obviamente les pasa a muchos otros. Pregunto entre mis relaciones quién conoce verdaderamente esta ciudad, y no responde nadie. No es difícil encontrar aquí, como en todas partes, personas que encuentran placer en confesar su familiaridad con tal o cual esquina o bar o plaza inesperadas. Pero basta interrogar a estas mismas personas con alguna insistencia para darse cuenta de que, como nosotros (como yo), conocen (creen) una parte muy localizada de New York. ¿Por qué será? Tal vez el fenómeno se deba a la velocidad extrema de los cambios, particularmente en la última década, desde que los precios de las propiedades han aumentado de manera tan drástica que multitudes se han ido (entre ellos, muchísimos artistas) y otras multitudes han llegado; tal vez sea que, como todo se mueve todo el tiempo, uno se siente impulsado a dar ya por pasado lo que sucede en cualquiera de los pálidos presentes: ¿para qué prestarles atención?

El segmento de la ciudad que me ha tocado conocer es una secuencia de cuadras que se encuentra, en Manhattan, entre la calle 14 y la 23, de norte a sur, y, de este a oeste, entre Broadway y la Sexta Avenida. Dudo que el lector de esta revista haya visto imágenes de este



otos: Reinaldo Laddaga



polígono concreto de seiscientos metros de largo por trescientos de ancho. Tal vez hayan visto, sí, alguna fotografía de uno de los edificios más notables de New York, que está en el borde mismo de su perímetro, en la calle 23: entre 1901 y 1903, la Empresa Fuller construyó -siguiendo un diseño del arquitecto Daniel Burnham, de Chicago— un edificio que llamaron Flatiron, porque su forma, pensaban, era la de una plancha (una *flatiron*). El edificio, si se viene desde el norte de la ciudad, por Broadway, parece estirarse en un ángulo rápido y brusco, con sus superficies cubiertas de un revestimiento de terracota blanca. A pocas cuadras, el visitante que hubiera venido desde el norte podría haber visto, si hubiera prestado atención (es difícil no hacerlo), el Edificio Empire Estate, que, a pesar de su fama universal, es usualmente ignorado por los que vivimos incluso en el barrio. Hacia el suroeste de la calle 14, si este mismo visitante continúa su trayecto, podrá encontrar el llamado Greenwich Village, antigua zona de bohemia que también propendemos, estos días, a ignorar, como ignoramos más y más partes de esta ciudad que, sin prestar atención a nuestras privadas protestas, se convierte en un parque de recreo de turistas y un coto de caza de empresarios.

Pero para que ese proceso se consume, si alguna vez lo hace, falta mucho. Mientras tanto, están las zonas vírgenes, o casi, que uno puede encontrar en la mencionada secuencia de cuadras. El nombre general de la zona es este: Distrito Histórico de la Milla de las Damas. La milla tiene algo así como un kilómetro y medio, y las damas en cuestión son las que iban a las grandes tiendas que, poco después de la Guerra Civil, en la década de 1860, comenzaron a proliferar en el distrito residencial que era entonces el barrio, cuando los remotos territorios donde ahora se encuentra el Central Park, a partir de la calle 59, eran sitios apenas explorados: los abogados, banqueros y empresarios que los lectores pueden encontrar todavía en las novelas de Henry James vivían por aquí (algo del esplendor de este mundo puede encontrarse a dos pasos de la Milla de las Damas, en el parque Gramercy, cerrado para todos excepto los que viven alrededor de él, que tienen llaves que les permiten ingresar: cuando pasamos caminando, los vemos con libros y perros). Las tiendas de Albert Constable y Lord & Taylor, que vendían un poco de todo, abrieron en los últimos años de esa década. La platería Gorham y W. & J. Sloane lo hicieron pocos años después. Los edificios que hicieron construir estas difuntas compañías

de las Damas



Nadie conoce New York pero todos sus habitantes se sienten dueños de alguna de sus esquinas. El deslinde barrial más que el recorrido abarcador caracteriza la relación con la ciudad. El pequeño sector que le tocó en suerte a Reinaldo Laddaga incluye, entre otras alegrías, zonas vírgenes de turismo, los domicilios de los personajes de Henry James, y las calles de las viejas tiendas donde las viejas damas hacían su paseo de compras.



pueden verse en una parte donde Broadway, cuyo nombre significa "camino ancho", se angosta.

Las cinco breves cuadras, los doscientos o trescientos metros de Broadway que van entre las calles 23 y 18, son, a mi juicio, uno de los reductos más misteriosos de la ciudad. Cuando se camina por allí, hay que mirar hacia arriba, regla que todo visitante a New York haría bien en seguir constantemente: es en la altura donde se despliegan los mejores espectáculos. No es que estas cuadras de esplendor de fin de siglo (XIX) sean particularmente elevadas: para lo estándares posteriores, son más bien bajas. Tal vez en esto resida su atractivo: las antiguas grandes tiendas que se ven allí parecen haber sido miniaturizadas. Más aún, dan la curiosa impresión de tratarse de edificios que hubieran sido primero comprimidos y luego expandidos nuevamente, pero sin dejarlos alcanzar su dimensión original. De ahí, pienso, el leve desconcierto que puede experimentar el que camine por este breve pasaje o corredor, donde la ciudad pareciera no haber podido decidir qué hacer con sí misma.

Pero el placer que me produce andar por estas cuadras y observar las formas extravagantes o erráticas que alojan es menor que el placer más austero de caminar por las cuadras laterales. Allí estaban los locales de servicios de aquellos notables almacenes. Allí se fabricaban los vestidos y los platos y las tazas, allí se encuadernaban los libros y se ejecutaban las terminaciones de los muebles que luego se exponían en la planta baja o en el primer piso de estos negocios, donde eran inmediatamente visibles desde el tren elevado que corría por la Sexta Avenida y que hace mucho tiempo que no existe. Estos talleres se convirtieron luego en lofts. El proceso comenzó en el momento de menos prestigio de la zona, cuando en Union Square, a unas cuadras, acampaban breves ejércitos de homeless y drogadictos. Allí estaba también la Factory, el sitio de producción y exhibición, el salón y residencia temporaria del artista Andy Warhol. Allí estaba Max's Kansas City, sede principal de las bandas que, como Velvet Underground, ensayaban, a finales de los años 60, cruzar la tradición de la música experimental de linaje norteamericano y ciertos desarrollos más o menos laterales del rock. Entonces, como ahora, las cuadras de talleres y depósitos, la calle 17, o la 19, o la 21, se extendían en la sombra. Es que son más bien angostas, y los frentes de edificios que las flanquean, monótonamente elevados, de manera que es raro

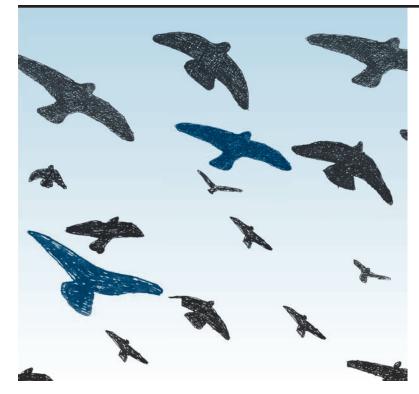
que, incluso en el verano más cenital, algún rayo de luz alcance el cemento del piso.

El espacio en estas calles no se parece a ningún otro que me haya tocado transitar. Tienen algo de calles bancarias, pero no lo son: hay, como decía, residencias a uno y otro lado, pero están en la altura, en los antiguos talleres, atravesadas por cañerías expuestas y cerradas por cielorrasos de lata. Al nivel de la calle, hay vastísimos negocios: espacios que, habiendo sido talleres o depósitos son informes y muy extendidos. Es como si no hubiera límites para estos salones de ventas de sillones, de papeles especiales, de libros usados, de juguetes. Da la impresión de que si uno quisiera establecerse definitivamente en alguno de ellos, nadie nos presentaría objeciones. Una vez probé: entré en un negocio de muebles para oficinas llevando materiales de lecturas. Me dirigí a la sección de sillas giratorias; me senté en una de ellas con mis papeles. Media hora después ningún vendedor se me había acercado; me di por satisfecho y me fui con la impresión de que en estos interiores había regiones bajo disputa, márgenes de propiedad incierta, terrenos todavía disponibles.

Tiene que haber algún motivo (pero no sé cuál es) para que la zona se haya convertido en la mayor concentración de restaurantes de lujo en la ciudad. De restaurantes de chefs ambiciosos, como tantos chefs de esta ciudad, que resulta ser algo así como la meca de los cocineros, como antes lo sería, pienso, de los músicos y artistas (que, como decía más arriba, últimamente se han puesto a emigrar). Esto le ha dado un prestigio que antes no tenía al mercado que en la mencionada Union Square abre de miércoles a sábado, mercado de productores locales donde para cada pieza individual de vegetal o animal se nos solicita a nosotros, potenciales compradores, una particular atención: a veces nos parece que las cosas que adquirimos nos hubieran sido encomendadas en cuidado. Debe ser por eso que ahora la zona está en constante arreglo y embellecimiento. El signo más visible de esta ansiedad de conservación es que los edificios son constantemente lavados. Para eso se montan tinglados en torno a ellos; a veces se los envuelve. Todo el tiempo se escucha, en estas calles por lo demás silenciosas, el ruido de las máquinas. Hay algo de alarmante en el fenómeno: por momentos da la impresión de que a la zona completa hubiera que mantenerla, con dificultad, en vida. Es como si estuviera en terapia.

Me gusta pensar que el centro secreto de esta zona está apenas saliendo del perímetro que le he designado. Allí hay una hilera de cinco casas bajas. Decimos que son casas pero en verdad, cuando fueron construidas, cuando los residentes del barrio se movían en carruajes, eran caballerizas. Como puede verse en la fotografía que tomé, hoy estos sitios están ocupados por negocios que tal vez no tengan clientes. Si los tienen, me pregunto cómo es que estos clientes los han encontrado. No es tanto el caso de Nagel Waterproofing, adonde acudirán arquitectos y contratistas. Pienso más bien en cierto negocio de fuentes trabajadas, muy barrocas, que está al lado, y que parece menos un local de exhibición que un escondite. Lo que sé es quiénes van al mostrador de cambio de cheques: individuos que, al no tener cuentas bancarias, se ven instados a visitarlo. A cualquier hora, una cola se extiende hasta un mostrador protegido por vidrios antibalas. La luz es de neón y está siempre encendida. Este es un núcleo de momentánea incertidumbre en la general celebración (aunque de algún modo circunspecta) que define el tono del barrio y que a veces a nosotros, sus residentes, nos parece inapropiada.≈

El autor nació en Rosario, en 1963. Es doctor en Filosofía por la New York University y actualmente es profesor en la Universidad de Pennsylvania. Publicó la novela La euforia de Baltasar Brum (Tusquets, 1999) y los libros de ensayo Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock (Beatriz Viterbo, 2000), Estética de la emergencia (Adriana Hidalgo, 2006) y Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas (Beatriz Viterbo, 2007).



escudriñó. Escudriñaba su cara al conversar cara a cara, y su perfil si ella lavaba los platos, veía televisión o leía. También la escudriñaba mientras tomaba una ducha o hablaba por teléfono o si cruzaba la calle a comprar cigarrillos o si conversaba con otro que no era el monstruo. La escudriñaba mientras dormía. Ella no sabe si su cara era hermética, misteriosa o inexpresiva. Después, directamente un día, el monstruo se compró el hacha.

- **49.** Lo que se oculta termina por saberse.
- **50.** Nunca hay nada que ocultar.
- **51.** Nadie sabe lo que oculta.
- **52.** Pasa un par de días alejada de las columnas de aceite y de sus personalidades. Cuando vuelve en el contestador automático hay varios mensajes. Hablo para que me hables. Cuando entrés, llamá. Quería saber cómo estabas. Nada, para hablar. Hola, hola, hola. ¿Te fuiste? Tenía para fumar, pero no te encontré. No sé si estás y no atendés o si no estás y por eso no atendés. Última diferencia entre hechos y conjeturas.
- **53.** Cuando vuelve después de pasar unos días alejada de las columnas de aceite y de sus personalidades, escucha trinos quedos y aleteos quedos y lejanos por detrás de la tapa del calefón. Nuevamente. Veinte minutos después, durante los que no piensa mucho ni en soluciones, abre la llave del gas y enciende la llama del piloto con un fósforo. La pileta de acero está seca y muestra el lecho blanco de un río, un mar, un laguito que se murió en su ausencia. Pone el calefón al máximo y abre la canilla del agua caliente. Los aleteos se intensifican, no así los trinos, las llamas azules viran al verde al amarillo al naranja, de la pileta de acero sube un vapor constante. El chorro de agua borra el lecho del río, del mar, del laguito, y apaga el aleteo.
- **54.** En el diario íntimo: "Sábado 20 de enero de 1996. El diario íntimo de Katherine Mansfield está lleno de pájaros. Pero ella *los ama*".
- **55.** El monstruo se sentaba a su mesa y tomaba mate. En la ventana se veía una fracción de mar. De un lado, a pocos metros, el muro blanco del edificio vecino, del otro lado y más lejano, el edificio gris de la manzana de enfrente. Entre los dos, la fracción de mar que correspondía al monstruo y que el monstruo agotaba mientras tomaba mate. Una mañana, mientras el monstruo dormía sobre su hacha, ella midió con una regla la fracción de mar que el monstruo consideraba propia. Entre el muro blanco y el edificio gris, un centímetro y medio.
- **56.** Otra de las primeras que llegó a decir la violencia del monstruo vuelve de pasar las fiestas del mes de las fiestas en la ciudad del mar del monstruo. Caminamos por la peatonal para que la niña vea las estatuas vivientes. Una había dejado de ser estatua y fumaba sentada en el banquito donde debía estar parada e inmóvil como una estatua. No sé si eso te diga algo de todo.
- **57.** En la velada de la noche vieja, el desconocido que manejó hacia Ezeiza en el 73 cuenta que una vez fue chofer de un tour de compras a Uruguayana y que esa misma vez conoció a la reina de los trabajadores del 1º de mayo de 1974 que iba de compras a Uruguayana.
- **58.** Una de las veces que salió durante el mes de la fiestas fue al velorio de la que nunca pudo decir la violencia del monstruo. En la tarde, tomó el micro hacia el pueblo cercano y, ya llegada, se mantuvo despierta toda la noche. En la noche, caminó por el pueblo hasta la iglesia y esperó el amanecer a la orilla de la ruta. También permaneció horas sentada entre una corona de flores y dos viejas desconocidas que dormían y conversaban en lapsos bastante regulares. En mitad de la mañana, el cortejo partió hacia el cementerio bajo un sol azul y calcinante. Cinco hombres cargaron el féretro desde las puertas del cementerio hasta el nicho imparcial. Al mediodía, ella dejó en el cementerio a las dos adolescentes muertas y tomó el micro en la ruta. Regresada a su casa, se enterró en el vacío que abrían una par de columnas de aceite y tres personalidades.
- **59.** En el diario íntimo: "Miércoles 4 de enero de 1989. Cita: *Ella estaba al fin libre de sí y de nosotros. No se asusten, morir es un instante, pasa de prisa, lo sé porque acabo de morir con la chica".*
- **60.** En la vereda de su casa, la copa del árbol es más frondosa en chillidos que en hojas, ramas, retoños, matices de verdes, verdes en general. Al crepúsculo, antes de embalsamarse hasta el crepúsculo siguiente y en contrario y cada día que empieza y termina y vaticinan la luz y la añoran y en el mismo sentido y con la misma voluntad, los pájaros trinan en maraña de agudos. Duran lo que dura un monstruo.
- **61.** Recapitula. Lo más seguro es que el episodio del diario íntimo sucedió mientras se duchaba una tarde. Mientras ella se duchaba una tarde, el monstruo le habló de un primo desconocido que le escribía desde Iowa City pidiéndole información sobre la rama de la familia que había llegado al sur. El primo pertenecía a la rama de la familia que había llegado al norte, a Iowa. El monstruo habló en timbres altos y, aunque ella no receló nada mientras se duchaba una tarde, ahora se le hace que el monstruo también habló sin pausa, con excesivas precisiones sobre el primo de Iowa City y con una vehemencia que el asunto no merecía. Mientras ella se secaba las piernas una tarde, el monstruo entró al baño para adorarle los pies. Ya le había robado el diario íntimo.
- **62.** Un monstruo: tan razonable como sólo puede serlo quien no le pone límites a su lógica.

Incen-

Martín Guerra Muente

"La Casa Encendida mola, tío". "Mola mogollón". "Está guay el lugar". "Flipo hasta con el nombre". Estas son las palabras que uno escucha, en jerga modernísimamente española —la que se usa para definir lo que está de moda, lo que gusta, lo que alucina a las nuevas generaciones—, cuando recorre los pasillos, de una asepsia hospitalaria, de este centro social y cultural. Pero no son sólo jóvenes, ni sólo españoles, los que pasean por las salas de este lugar, pues su interesante oferta de actividades convoca a gente de todas las edades y, ciertamente, de muchos países. Ya sea para leer en la biblioteca o ver una película de entre los 5.000 títulos con los que cuenta la videoteca, para navegar en Internet o descansar oyendo la radio en uno de los cómodos sillones que están por toda la casa, este lugar abre sus puertas para todo aquel que quiera redimirse, a punta de fuego creativo, de la rutina asfixiante de la vida diaria.

Llegar a La Casa Encendida es muy sencillo, pues se encuentra en medio de ese corredor cultural que está eclosionando en Madrid. Uno puede hacerlo por el Paseo de la Castellana, viniendo del sur, y pasar por el Museo Nacional del Prado, el Thyssen y el Reina Sofía, frente a la Estación de Atocha; o, también, por el norte pasando por Matadero Madrid, flamante centro cultural del Ayuntamiento; y si uno llega caminado, desde el centro de Madrid, evitando las grandes avenidas y sumergiéndose en el laberinto de calles estrechas que caracterizan a esta ciudad, va a pasar por Lavapiés, efervescente barrio donde se encuentra ubicada La Casa, y que, más allá de cobijarla, parece ser que la define como un espacio de convergencia social y artística. Y es que Lavapiés es el barrio mítico de la migración madrileña, donde la gente que llega de todas partes del mundo, pero sobre todo de África y América latina, encuentra redes de ayuda para una mejor adaptación.

Consciente del espacio que ocupa, de su relevancia como punto de encuentro de esa diversidad emblemática, la gente de La Casa Encendida, que tomó por asalto un antiguo y ecléctico edificio de aire fabril, pensó que, desde el diseño, debía invitar no sólo a los artistas, sino a la población en general que suele sentirse intimidada por la solemnidad institucional de ciertos espacios. Para ello ejecutó una política de puertas abiertas, con el fin de integrar a la comunidad de la que La Casa es parte, y otorgarle un cariz social a esa programación tan variada y vanguardista que exhibe.

Con una estética desenfadada, fresca y rompedora, tanto en el propio inmueble —su arquitectura receptiva y moderna invita a la permanencia: wifi en todo el edificio, terraza abierta al público, biblioteca, salas con computadoras de uso público— como en los elementos que usa para su difusión, La Casa Encendida se pensó como un lugar donde la gente pudiera estar, ya sea consultando la videoteca o la hemeroteca, siguiendo algún taller o curso, haciendo uso de Internet o, simplemente, descubriendo algún rincón de la casa intervenido artísticamente. Eso es lo que enfatiza David Descalzo, jefe de comunicaciones de dicho centro, que encuentra que sin una morfología adecuada, que represente una apertura simbólica para el barrio que los alberga, no estarían correspondiendo con esa imagen de apertura que los caracteriza desde su creación.

Más allá de lo que pudiera parecer una coincidencia geográfica, La Casa Encendida fue creada en 2002 con la voluntad de ser un dina-

El autor nació en Lima (Perú), en 1976. Es antropólogo y poeta. Publicó el libro de poemas Imagen sin nombre *(2002). Fue* editor entre lo años *2004 y 2006 de* Facto revista de arte y tendencias del Centro Cultural de España en Lima. Actualmente es miembro del consejo editorial de Intermezzo Tropical: tribulaciones del sujeto descentrado latinoamericano.



diando Madrid

Creada en el año 2002 en un antiguo edificio con aire fabril de Lavapiés, el barrio madrileño de la migración, La Casa Encendida se perfila como un espacio comunitario, cultural y artístico donde converge la expresión contemporánea con una clara vocación social, plural e integradora.

mizador social. Nacida como producto de la obra social de Caja Madrid (en el sistema financiero español, a diferencia de los bancos, las cajas de ahorro han de dedicar una parte importante de sus beneficios a obras sociales, medio ambientales o culturales) este centro se ha perfilado como un lugar donde la expresión contemporánea y vanguardista (frente al tradicional y rígido enfoque museístico de otros centros) se fusiona con una clara vocación social, plural e integradora. Su filosofía está impregnada de la concepción de que en la actualidad acción cultural y acción social son un binomio necesario.

Pero, ¿en qué se diferencia un centro social como éste de un centro cultural tal como lo conocemos? David Descalzo nos dice que el proyecto se concibió desde el principio tomando en cuenta la ubicación, y, sobre todo, para acoger una serie de iniciativas que vayan de lo cultural a lo social: "La Casa Encendida es un centro social y cultural donde se mezclan cuatro áreas de actuación: la solidaridad, la cultura, el medio ambiente y la educación, que para nosotros no son espacios compartimentados sino que los vemos y los presentamos como ejes transversales de un mismo objetivo."

Es por ello que entre las actividades culturales que presentan a diario (cine experimental, exposiciones e intervenciones de artistas jóvenes, y algunos consagrados, conciertos, etcétera) están también esas otras actividades que no dejan de ser creativas pero tienen objetivos que apuntan al bienestar social. Así La Casa acoge una serie de proyectos como los puntos de información al voluntariado, que convocan a ONG´s, con talleres y presentaciones; o la tienda de comercio justo que, gestionada por la ONG Solidaridad Internacional, difunde valores de equidad en el intercambio y el rechazo a la explotación laboral.

Asimismo, La Casa Encendida ofrece una amplia oferta formativa de cursos y talleres de bajo coste y altísima calidad, con un profesorado que es selectivamente convocado para desarrollar el eje educativo de este centro. Tanto en técnicas artísticas —arte multimedia, programación, animación, cine documental— que han sido, de alguna manera, los talleres que más resonancia han tenido; en gestión —elaboración de proyectos de cooperación para el desarrollo, acción cultural para el desarrollo, gestión cultural, etcétera—; o en temas de actualidad como la ecología o la interculturalidad. Pero también en teorías contemporáneas, como el feminismo, o la cyberpolítica; y en literatura, como el que dictó, muy poco antes de morir, Roberto Bolaño.

Residencia y disidencia

La Casa Encendida tiene una plataforma de proyectos que, en este caso, generan una dinámica expositiva más amplia y democrática. En este lugar los jóvenes artistas, que no suelen encontrar canales de difusión adecuados ni espacios de experimentación por los soportes poco ortodoxos con los que trabajan, encuentran una vía de ayuda muy importante. Está, por ejemplo, el programa de becas Generación, donde los representantes del arte español emergente, así como artistas de otras partes del mundo que residen en España, y que trabajan con temáticas de problemática social de sus países de origen, tienen la posibilidad de confrontarse con el público del centro.

En esta misma línea de impulso a las nuevas propuestas se encuentra el concurso de jóvenes comisarios que se celebra todos los años a principios de verano. No importa ni el nombre ni la tra-yectoria de quien dirija el plan curatorial, lo que importa es la creatividad del proyecto expositivo, así como los problemas que puede plantear tanto en la parte formal como en la parte temática. El ganador de este concurso expone en una de salas principales del centro dando así a conocer su propuesta.

Otros proyectos son Artistas en Residencia, que concede becas a la investigación, a la manera de un *work in progress*, en danza contemporánea; el concurso Ráfagas que promueve la creación de pequeñas piezas audiovisuales que, como intersticios efímeros, no pueden durar más de tres minutos y que, en algunos casos, han tenido una duración de diez segundos; y Encasa, que ofrece espacios poco usuales de intervención para que los artistas puedan trabajar en ellos y con ellos (la fachada del edificio, los baños, las escaleras, los pasillos, etcétera). Para este último proyecto se ha convocado a artistas como Maider López, que intervino la fachada con unos

Es la gente de a pie la que más apoya las iniciativas de inserción que promueve La Casa, un lugar que abre sus puertas a todo aquel que quiera redimirse, a punta de fuego creativo, de la rutina de la vida diaria

toldos de colores, o el más reciente happening conceptual elaborado por el artista Joseph Kosuth, que ha incendiado la casa con una instalación lumínica —también en la fachada— donde se pueden leer frases de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Juan Carlos Onetti.

Si bien es cierto que hay un entusiasmo casi unánime en los jóvenes artistas cuando se los interroga por la importancia de un centro como éste, pues la posibilidad de contar con el apoyo de una institución que combina la seriedad con una sensibilidad *underground* es una novedad, para algunos no todo es color de rosa. Mientras que aquellos celebran su innovación, su búsqueda constante de lo extraño, su familiaridad para trabajar con los artistas, para los más escépticos la propuesta no contribuye a abolir el elitismo del circuito artístico. Los testimonios son diversos: para algunos colectivos, la supuesta libertad creativa se ve coactada por alguna censura en los contenidos, o en el propio método de selección y comisariado que se les delegaría a empresas que harían de la relación artista-institución algo muy impersonal.

Existen otros, en cambio, que encuentran que esta disposición para romper con cierto conservadurismo rancio, sin caer en un exceso de glamour y de snobismo *fashion*, es lo mejor que le ha podido pasar a una ciudad como Madrid. Es así que en medio de los diversos comentarios aparece el nombre de Lucía Casani, coordinadora en el área de audiovisuales, quien para muchos se ha convertido en una cazadora de arte, una suerte de etnógrafa que va detrás de aquello que no suele tener un escaparate idóneo y que, sin embargo, es de lo más interesante que se puede ver.

Lo que queda claro es que no se puede complacer a todos, pero, y en esto me atrevo a decir que hay cierto consenso, La Casa Encendida cumple un papel social sumamente importante y, de hecho, es la gente de a pie la que más apoya sus iniciativas de inserción de la población en actividades de las que suelen estar excluidos. Ya sea que se complazca a unos o a otros —a los epígonos de un cosmopolitismo artístico, de todo lo que sea *avantgarde* o a los que quieren que todo lleve un toque de modernidad o tenga, por lo menos, algo de *ethno art*— o no lo haga —como con los anarquistas más quisquillosos o los predicadores de cierto *outsider art*— la iniciativa pedagógica que supone esta empresa es digna de celebrarse.

Con cinco salas expositivas (dos en el sótano y tres que se extienden invitando al visitante desde la entrada), un patio y una terraza, que sirven, también, como sala de conciertos, cine al aire libre o sala expositiva a la intemperie, La Casa Encendida ha visto desfilar por sus paredes, aulas de trabajo y pantallas de proyección a personajes como Andy Warhol, Arthur Rimbaud, Alberto García Alix, Patty Smith, Aki Kaurismaki, Liam Gillick, Wong Kar Way, el mencionado Bolaño, Ray Loriga, Enrique Vila Matas, Ignacio Ramonet y muchos más.

Y aunque no termine de ser el espacio okupa(do) y heterogéneo que podría ser, La Casa Encendida tiene ese toque de libertad postmoderna y futurista que es la nueva tendencia de los centros culturales del mundo. Con dosis iguales de multiculturalismo, vanguardia chic, y una dinámica oferta cultural y educativa, este centro cultural es uno de los lugares más guays de la movida arty madrileña. ≈







Transatlántico Transatlántico



- **63.** Uno de los que callan la violencia del monstruo se divierte con sus propias veleidades. Asegura que la más cabal imagen de sí mismo bien podría ser la de un tipo que alquila una casa aislada en el bosque, o aislada en la orilla del mar, o aislada en la montaña, para escribir sus memorias, o el diario íntimo de su vida solitaria, o un relato en primera persona que tenga como materia narrativa el cúmulo de sus vivencias. El tipo aislado en el bosque, la playa o la montaña, se despierta bien temprano, toma un café negro y amargo e inmediatamente se sienta a su mesa de trabajo. Escribo: "Amanece punto". Veinte minutos después me pregunto qué carajo voy a hacer solo una semana en este lugar, llámese bosque, mar o montaña.
- **64.** Colgada a su rama de bicho canasto pasa los atardeceres tórridos del mes de las fiestas atenta a cualquier soplo fresco. O lo que piensa no puede registrarse o no piensa. Directamente.
- **65.** Una vez, cuando el monstruo abrió el calefón, aparecieron cadáveres de pájaros reconocibles sólo por las plumitas chamuscadas y las chamuscadas pajitas de lo que había sido un nido con poca suerte comarcal. Ante la pregunta ¿cómo llegaron ahí?, ella no tuvo respuesta. La indignación del monstruo creció justo hasta el límite de su compostura y en ese punto se lavó las manos. Ella juntó con la pala los cadáveres de pájaros y los restos del nido, las plumitas y la pajitas, los tiró a la basura y atornilló la tapa del calefón. Si hubiera estado atenta, el hallazgo de los cadáveres de pájaro le habría permitido prever futuras acciones y reacciones del monstruo, el arrebato inexplicable y la higiene de manos, y, sobre todo, controlar su evolución. Porque ya está viendo bien que la compostura del monstruo amplió sus territorio a lo largo de los años hasta trastornarse por completo. O quizá no. No olvida que no usó el hacha.
- **66.** En el diario íntimo. "Viernes 15 de octubre de 1999: Plaga de pájaros. Nidos de hornero en la ventana del baño, en la tapa del acondicionador. Trinos chillones en la chimenea del calefón. Esta mañana el acabose primaveral: tres pájaros volando en mi cocina".
- **67.** El hacha es el confín.
- **68.** El monstruo se siente asediado por su nula afición a la caza. Tarde en la noche de los inocentes, una jauría silenciosa cruza el parque hasta la vereda oeste de los Tribunales para echarse a dormir.
- **69.** En una de las esquinas de la calle peatonal de la ciudad del mar del monstruo, una vez un payaso discute con su suegra. La mujer le tironea una de las mangas del traje colorido, lo llama sinvergüenza mal nacido irresponsable aprovecharse así de una mujer viuda engatusar a la estúpida de la hija robarle la pensión tirarla en el tragamonedas hacerle de payaso a los turistas perder lo poquito que tiene de dignidad. Las estatuas vivientes tranquilizan a la mujer, amparan al payaso.
- **70.** El monstruo recuerda haber viajado a Ezeiza en el 73. No por curiosidad sino por peronista.
- **71.** Otra vez, mucho antes del episodio del diario íntimo, ella pudo entrever, aunque apenas en indicios leves e inciertos y sin dar crédito a sus ojos ni a sus presunciones, la posible monstruosidad del monstruo. El monstruo la espera en la terminal de micros de la ciudad del mar. Desde la ventanilla del micro ella ve al monstruo perfectamente. Lleva una camisa azul sobada y sucia. Como si no hubiera dormido por un largo tiempo, y en ese tiempo no hubiera hecho más que fumar, caminar, sufrir transformaciones y comprar un hacha, el monstruo fuma y camina de un andén a otro de su extravío personal. La ve llegar ansiosa en la ventanilla del micro pero no la mira, se hace el que no la ve, se hace el que la ve pero no la mira, la ve pero no puede ni mirarla.
- 72. Tirada en la cama de su madre, una de las primeras que llegó a decir la violencia del monstruo cambia los canales del televisor y le dice no dramatices. Lo propio de uno va en circulación continua como un río de sangre que, si coagula en remansos de por allí y de por acá, es sólo para precipitarse de inmediato. Lo propio de uno opera por celeridad y por contraste ínfimo. Si hace costra, si la herida hace costra, cascarita, si uno cree o espera que la herida haga costra, madure, cicatrice y desaparezca, se equivoca. Porque lo propio de uno, el circulante, no evoluciona en postas naturales. Eso de que el tiempo lo cura todo y etcétera, no corre, es un error. Vos, por ejemplo, le metés una vuelta al error. Con la uña estás dale que dale dándole a la herida para que el río de sangre no deje de fluir y porque creés que, en última instancia, el río de sangre va a coagular en el recto sentido de tu cascarita y de tu drama, y va a señalar una ruta que es tu ruta. Olvidate: no hay tu ruta, ni tu diario de ruta, ni una, ni uno, ni mil. No hay nada que pueda llamarse propiamente tuyo, ni de nadie, ni siquiera el momento rojo del aleteo o de la mordida. Por eso te digo que no dramatices: no estuviste ahí cuando te hirieron. Ni estarás ahí cuando te abran la cabeza con el hacha.
- **73.** El día de navidad, la niña pregunta si Papá Noel es alguna clase de monstruo bondadoso.
- **74.** En el diario íntimo: "Viernes 27 de septiembre de 1996. Los monstruos. Saldo cuentas busco al ciego. Le pregunto al paralítico por el manco. Al manco por el sordo. Al sordo por el mudo. Al mudo por el ciego. Y le compro el bastón blanco al ciego".
- **75.** El monstruo juega su vaso de fichas en el tragamoneda. Sólo cuando juega sus fichas merma la insidia de su atención magnética. Si no fuera porque suele ganar, se perdería en las vueltas maquinales de la fortuna. A ella la omite, se distrae del bicho canasto y del





La Geografía de la Percepción, conocida también como Geografía de la Subjetividad, nació allá por los '60 para denunciar el esquematismo de los modelos disciplinares en los que la localización espacial de las actividades en el territorio está dominada por una perfecta racionalidad económica del hombre. Pero fueron los mismos geógrafos quienes advirtieron que determinados elementos del paisaje urbano, como los bordes o las líneas de separación, las sendas, los nodos, ciertos hitos, cobran un valor diferencial en la configuración subjetiva que los ciudadanos poseen del espacio en el que habitan.

Quizás porque Tomás Saraceno ideó, a lo largo de su vida, su propia superficie de percepción, una nueva ciudad poblada de las marcas que recogió en todas aquellas en las que vivió y aprendió —desde Tucumán donde nació en 1973, hasta las que conoció en Italia donde vivió cuando sus padres se exiliaron, las de clima seco en San Luis por las que pasó, o las húmedas como Buenos Aires donde se recibió de arquitecto en la UBA, o las más frías de Alemania, como Frankfurt, donde vive y trabaja ahora— le resulta familiar hablar y dar forma a su proyecto "ciudades flotantes".

Es correcto decir que Saraceno trabaja en sus obras un cruce entre arte y arquitectura. No es un fenómeno nuevo y el fracaso del proyecto utópico de la arquitectura moderna cuenta ya con una larga tradición. Pero Saraceno no se deja atrapar tan fácil. Sus obras no le rinden pleitesía a ningún municipio para subir el valor simbólico de su imagen internacional y, por lo tanto, su cotización como metrópoli en la que invertir y hacer buenos negocios. Sus estructuras moleculares, sus globos, sus formas plateadas o transparentes movidas por la energía del sol son objetos bellos que viajan por el cielo con la aspiración de ser algo más de lo que son: ser, algún día, ciudades flotantes en las que las personas puedan vivir. No habitan aquí las viejas ambiciones modernas, no hay afán de permanencia, hambre de monumento, aspiración de irrepetibilidad. Las patentes que crea Saraceno quedan liberadas después de un tiempo determinado para que otros las puedan usar sin autorización. Pero, sin embargo, sus obras se ubican más allá del mero cruce de disciplinas, de saberes que se expanden hasta cruzar límites ajenos.

Porque lo que Saraceno construye son artefactos para-arquitectónicos elaborados para dar cabida a nuevas situaciones sociales, o, mejor, a "nuevas formas de sociabilidad".

Artefactos construidos con el rigor del cálculo matemático que exige cualquier aparato que pretenda sostenerse en el aire, impulsados por estímulos "neosituacionistas" que permitan la deriva y la sorpresa sin otro rumbo que el de la construcción abierta y comunitaria. Un espacio habitable y disponible para ser ocupado por una nueva

forma de vivir que no comienza en un futuro utópico sino en el presente de la experiencia, en el único tiempo que puede marcar nuevos sentidos a la vida. Las obras de Saraceno, concebidas como piezas de su proyecto de creación de una comunidad aérea, son: *On air,* una instalación inflable de tres pisos que se puede escalar y se asemeja a una vivienda que puede volar y albergar a muchos, se presentó en la 27º Bienal de San Pablo, convocada bajo el lema "Como vivir juntos", nombre tomado de un seminario de Roland Barthes de 1977; On water, un lago flotante sobre una superficie transparente, prototipo de almacenamiento del agua de la lluvia que habrá de abastecer a los ciudadanos aeronautas; Flying Gardens, jardines adaptados para la habitabilidad humana y para la germinación de un tipo peculiar de planta sin raíces; Solar machine, globos que elevan a pasajeros utilizando la energía solar como combustible; y Air Port Citys, plataformas globulares flotantes y habitables que se unirían o se dividirían



formando metrópolis nómades y cambiantes en las que no imperarían las fronteras políticas, culturales o geográficas y en las que regiría la legislación internacional. Todas ellas fueron exhibidas en los centros neurálgicos en los que se testean las más sutiles vibraciones del arte contemporáneo y, todas ellas, vuelven a poner en escena un nuevo modo de conquista del espacio pero ya no como un tema de la literatura de ciencia ficción o de la carrera armamentística o como misión de avanzada para clonar la Tierra más allá de la Tierra, sino como la necesidad de inventar, junto con la obra, el

es flotantes

Lejos de los relatos de ciudades utópicas, que detallaban la representación de un mundo organizado en el cual se consideraban todos y cada uno de los conflictos comunitarios, el artista plástico y arquitecto Tomás Saraceno produce artefactos imperfectos que no prometen el fin de las pasiones sino, apenas, experimentar cómo sería la vida en el aire.



espacio que la circunda y el horizonte de existencia que traería esa nueva vida en común, esta vez, en el aire.

Gyula Kosice, el inspirador de Saraceno, se había atrevido en su doble carácter de artista —fue uno de los fundadores del movimiento Madí en el que reclamaba ambientes y formas móviles y desplazables— y arquitecto a proclamar en el Manifiesto de la Ciudad Hidroespacial, en el '71, "la construcción del habitat humano, ocupando realmente el espacio a mil o mil quinientos metros de altura, en ciudades concebidas ad-hoc, con un previo sentimiento de coexistir y otro diferenciado 'modus vivendi'. La arquitectura ha dependido del suelo y las leyes gravídicas. Dichas leyes pueden ser utilizadas científicamente para que la vivienda hidroespacial pueda ser una realidad".

Las casas espaciales que Kosice construía 2. MÁS SOBRE LAS CASAS ESPACIALES DE KOSICE: P. 16

a fines de los sesenta con plexiglas, transparentes y semiova-



birlo en el sistema de las obras de arte que se alinean en la corriente que el crítico francés Nicolás Bourriaud denomina "estética relacional". Como en *Air Port Citys*, una obra sobre la cual Saraceno advierte que "no se trata tan sólo de estructuras dinámicas físicas sino también de un pensamiento que rompe con las estructuras culturales, sociales, políticas o legales establecidas para reconvertirlas en nuevos planteamientos considerados por muchos como utópicos".

Sincronizados a la perfección, quizás porque ambos habitan en el hemisferio norte, Saraceno en Alemania y Bourriaud en Francia, y ambos circulan por los mismos circuitos de exhibición y de crítica, el francés había escrito en su libro dedicado a describir la estética relacional: "El combate por la modernidad se lleva adelante en los mismos términos que ayer, salvo que la vanguardia ya no va abriendo caminos, la tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles".

¿Ex mundos futuros contra universos posibles? La paradoja de las obras de Saraceno quizás radique en la mezcla de ambos paradigmas. Hay en sus estructuras flotantes que admiten el encastre infinito, en sus globos que vuelan movidos por la energía solar, en sus jardines aéreos por los que corre el agua suspendida en el cielo, tanto

ge la idea *pos* de la estética relacional de "cómo habitar el mundo dentro de lo real existente", donde *lo real ya existente* aparece subrayado con fuerza, e incorpora el problema de *cómo vivir en común* característico de esta corriente, sus obras no existen sin que él las conciba, las calcule y las pese antes de proyectarlas y elevarlas en el aire. Las obras de Saraceno no son *un real ya existente*.

Punto fundamental que vuelve obsoletos los principios posmodernos que sostienen que aquel que postula universos posibles no propone mundos futuros. "Hace más de un año, —afirma Sarraceno respecto de su obra— con la ayuda de ingenieros y abogados, aproveché la aplicación de un nuevo material, denominado aerogel, a vehículos para que fueran más ligeros que el aire. Estos vehículos necesitan un gas menos pesado que el aire para elevarse: helio, hidrógeno, aire caliente o una mezcla de estos o de otros. El uso de aerogel da a estos automóviles la posibilidad de volar sólo con energía solar y los convierte en la alternativa más eficiente para nuestra futura movilidad y para una posible colonización del cielo. Ya no necesitaríamos más aeropuertos, la polución del aire se acabaría; serían alternativas eficientes para los nuevos satélites y surgirían nuevas posibilidades para comunicarnos". Una descripción del aspecto material de un proyecto que aspira a dejar atrás la trama de las relaciones sociales proponiendo, en principio, un pacto ético por el cual todo conflicto social quedaría anclado en la tierra.

Quizás seria interesante que Saraceno sumara a sus investigaciones —que abarcan desde la resistencia y el peso de materiales como el aerogel, a partir de los cuales sería posible pensar el desarrollo de estructuras habitables suspendidas en el cielo, hasta las posibilidades de sobrevivir en una ciudad flotante de la "tillandsia", una planta conocida como "clavel del aire", debido a que sus requerimientos de agua son mínimos y, sin raíces, son capaces de absorber gotas de niebla o de lluvia para cubrir su necesidad de nutrientes— el pensamiento de cientistas sociales que le aportaran una plataforma más desarrollada para "la vida en común" que propone al autor. Tal vez se trate menos del sueño utópico del Roland Barthes que, en Cómo vivir juntos, propone un ideal de comunidad humana organizada por una lengua capaz de procesar diferencias, deseos y desigualdades regida sólo por el sueño común del "bien vivir" pero que mira más a los antiguos y su vidas comunitarias entre iguales de las que estaría erradicada la violencia al estar suspendida la contradicción, que del concepto incorporado por el geógrafo marxista David Harvey de "espacios de esperanza" que comparte con Saraceno, al menos en su base, la idea de combinar en un mismo ámbito comunidad y diferencia sin que se excluyan. Porque mientras Saraceno propone para el aire ciudades sin fronteras

políticas, culturales ni, por supuesto, geográficas, Harvey, desde la tierra entiende que es necesario torcer la idea de que vivir en comunidad es vivir entre iguales sin conflictos. Lo que Harvey ve en tierra, por ejemplo, en asentamientos de población pobre en Asia, en el movimiento de campesinos en Brasil o en muchas comunidades vecinales que tratan de mejorar las formas de vida en las ciudades con diferentes maneras de hacer las cosas, es precisamente la creación de "espacios de esperanza". "La gente tiene que vivir, y si no pueden vivir en Manhattan o en los barrios ricos de Madrid tiene que buscar otros lugares. Este no es el tipo de urbanismo que queremos; queremos algo diferente, que congregue a la gente en lugar de segregarla, que es en realidad lo que ha estado pasando en estos últimos treinta años", dice Harvey para explicar su concepto.

"Air Port Citys es como un aeropuerto volante: tendrás la capacidad de viajar legalmente en cualquier parte del mundo con las ventajas de la regulación de los aeropuertos. El hecho de trabajar con estas estructuras quiere ser una respuesta a las restricciones políticas, sociales, culturales y militares que son aceptadas actualmente en un esfuerzo por establecer nuevos conceptos de sinergia. Todo se movería mucho más fácilmente, creando relaciones e interrelaciones continuas y más rápidas, y teniendo la posibilidad de escoger las condiciones de vida y los climas preferidos. Serían como entidades en un permanente estado de transformación, similares a las ciudades nómadas. Air Port Citys es como una inmensa estructura sintética que trabaja para conseguir una transformación económica real. Ir de una creencia personal a una colectiva es el primer paso para la realización de esta

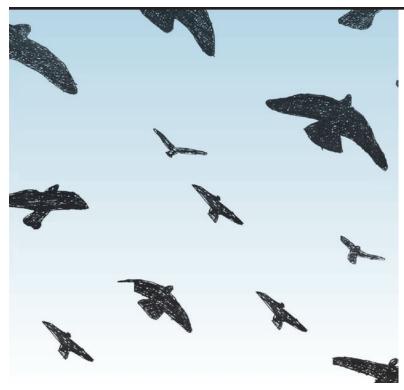
idea" explica Sarraceno. Air Port Citys parece guardar alguna correspondencia con "Edilia", un ejercicio de imaginación utópica presente en el último capítulo de Espacios de Esperanza en el que Harvey esboza una posible sociedad post-capitalista en cual las técnicas informáticas contemporáneas utilizadas para los intercambios mercantiles impulsarían formas distintas de organización social y política. Si "Edilia", desde las ciencias sociales, propone la creación de nuevos espacios de sociabilidad a partir de las tecnologías de la información y de la comunicación, Air Port Citys experimenta nuevas formas de relación, de intercambio social, características de la estética relacional pero a la que de inmediato desestabiliza al desplegar su obra en un nuevo espacio ético-estético y no en el real ya existente. Sin nostalgias por la armonía perdida ni ansiedad por sostener una esperanza de largo aliento, Saraceno diseña la ciudad voladora. Una galería de imágenes que bien podrían haber sido la fábula compartida de una de esas vanguardias que enseñaron a inventar mundos y, sobre todo, invitaron a convertir la existencia en arte. ≈

Globos movidos por la energía del sol, objetos que viajan por el cielo y que aspiran ser, algún día, algo más de lo que son: lugares donde la gente pueda vivir

ladas son el antecedente visual y conceptual de las más ambiciosas estructuras de Saraceno, que parece dispuesto a llevar a una escala más real las esculturas de su maestro intelectual.

Saraceno acompaña sus obras, como buen artista contemporáneo, con un protocolo de lectura que aspira a expandir los límites de su objeto más allá de las interpretaciones estrictamente estéticas para inscride futuro, en tanto se trata de obras que se anuncian a sí mismas como prototipos de modelos para usar con verdaderas ambiciones de realidad, como de universos posibles, separados del piso de la Tierra, nuevos y distintos a lo viejo conocido y ya corrompido, sea la organización territorial, la legal o la social. ¿Por qué moderno? ¿Por qué posmoderno?

ue posmoderno*:* Moderno porque, si bien Saraceno reco-



hacha. Pasan y ruedan una sandía, tres guindas en su tallo, una banana. Sólo cuando el monstruo juega sus fichas y se distrae, ella puede cumplir la serie progresiva de su amor: observar al monstruo, emanciparse de su control, encontrar al varón que la exalta. Su boda solitaria con el monstruo.

- **76.** Si lo que aletea en la noche es hacha, pájaro o murciélago sólo lo sabrá cuando se despierte en la mañana y note las consecuencias.
- **77.** En el diario íntimo: "Martes 2 de marzo de 1993. Miro el ventilador de techo, giran las paletas de madera. No puedo hacer la siesta sin melancolía".
- **78.** Cuando fue al velorio de la que nunca pudo decir la violencia del monstruo, sacó su pasaje en la boletería de la empresa de transporte que lleva micros al pueblo cercano. Sobre el mostrador, el empleado trazaba líneas finas de muy diversos colores y tonalidades en las páginas de un cuaderno de tapas duras Rivadavia. El empleado estaba absorto sobre su línea fina del momento. Esparcidos sobre la tapa rebatible del mostrador había decenas de lápices o fibras o lapiceras de los muy diversos colores y tonalidades que el empleado elegía y manipulaba en el logro de su limpia línea fina. Una limpia línea fina pegada a otra limpia línea fina de curvas ascendentes y descendentes, y a otra, y otra, cubrían la totalidad de la página y armaban, en su conjunto, un engendro psicodélico de figuraciones periódicas. Impresionada por los esmeros del empleado, ella no se atrevió a interrumpir el trazo de la línea fina del momento. Esperó a un costado de la ventanilla espiando intermitentemente a través del vidrio, y de las ramas de muérdago, y de los moños rojos, hasta que el empleado alzó su mano de la página con el lápiz, la fibra o la lapicera triunfante. Ella lo enfrentó entonces, pidió su boleto e indicó su destino. Antes de retirarse hacia el anden del micro que llega al pueblo cercano, pudo ver sobre una repisa de la boletería en la que se amontonaban carpetas, talonarios, esferas navideñas, un mate grande y cosas que no supo identificar, varios pilares prolijos de cuadernos de tapa dura Rivadavia, unos pegados a los otros, que ocupaban un estante completo. El casi imperceptible grosor de las páginas atesoraba, alternando monstruos y trazos impecables, todas las líneas finas del empleado. La que se murió una tarde había dejado de esperar su próxima visita.
- **79.** En el diario íntimo: "27 de agosto de 1997. Inconvenientes de mudarse al pueblo: 1) entra mucha tierra que ensucia pisos y muebles, 2) posibilidad de ratas, 3) intrusión de pájaros y murciélagos, 4) existencia de sapos, 5) inexistencia de café exprés. Compensaciones: 1) crepúsculos, 2) silencio, 3) anacronismo, 4) amistad".
- **80.** En los atardeceres más bochornosos del mes de las fiestas, sus personalidades juntaron palitos y hojitas y cortecitas en el laberinto espeso de las columnas de aceite. Palitos, hojitas y cortecitas flotaban a la altura de las narices o se hundían hasta el fondo del piso parqué. La personalidad más decidida abrió la tapa del calefón para aprovechar los deshechos de los pájaros calcinados. Durante el mes de las fiestas sus personalidades hicieron un acopio interesante de materiales que, bien administrados, sirvieron en la construcción del bicho canasto. El bicho canasto detuvo la multiplicación bochornosa de fenómenos idénticos, duplicó el interior de su casa a escala diminuta eliminando posiciones y columnas de aceite, unificó la masivas invariantes en una permanencia sosegada y única, y encapsuló sus personalidades. Bien colgada de su rama.
- **81.** Uno que jamás se detendría a considerar la violencia del monstruo, y que suele definirse como agresivo por sistema, le escribe a favor de las distracciones pero en contra de privilegiar la parte por el todo. Su sino dominante lo lleva a una conclusión que sufre considerar provisoria. En efecto, a mí me interesa más mi papá peronista que Perón, o lo que es lo mismo: para mí mi papá peronista es Perón.
- **82.** El monstruo se recuerda estúpido, imberbe.
- **83.** Lee en el suplemento dominical que publican el diario íntimo de una poeta suicida y prestigiosa. El periodista informa que los familiares de la poeta limpiaron del diario una época entera, la última y previa al suicidio, la época de la locura, o de la mayor locura o la época loca y procaz, la época de la desgracia o de la mayor desgracia. La época sucia. Agraviante y perversa, la familia de la poeta suicida. No hay diario íntimo sin un acto póstumo de lealtad.
- **84.** Ella es tan inoportuna para el amor conyugal que el monstruo consigue su misterio favorito.
- **85.** En el diario íntimo: "Viernes 10 de junio de 1994. Me resfrío. El pañuelo que se hizo cosmos".
- **86.** Tiempo antes de morirse una tarde, sentada en su cama de enferma, la que nunca pudo decir la violencia del monstruo separó las fotos triviales de las axiomáticas en dos cajas de tamaños diferentes. Escribió sobre una de las tapas las letras LVN. Y extrajo de su próxima visita, como si de algún agujero seco agua clara, un pacto.
- **87.** En el diario íntimo: "Viernes 1º de noviembre de 2002. Ni el murciélago, la cucaracha, los pájaros perduran. Ni los bichos canasto. Luego, nada perdura".
- **88.** Los monstruos perduran.
- **89.** A lo largo de los años el monstruo estuvo desconfiando y dándole vueltas al asunto. En cada nueva vuelta tomó una nueva actitud frente a su misterio favorito: desdén, tolerancia, cólera, veneración, indulgencia, impostura, docilidad, perfidia, etcétera. El monstruo se rom-



Federico Falco

La casa, por fuera, no dice mucho. Uno podría pasar por el frente y no reconocerla. Las rejas de las ventanas son proezas de la herrería, pero uno podría no fijarse en ellas. Dos ventanas y una puerta. Unas falsas columnas corintias a mitad de la manzana. Nada más. Tal vez ese sea uno de los motivos por el cual, después de diez años, el Centro Cultural España Córdoba sigue teniendo ese sabor a secreto, a reducto un tanto clandestino, fuera de la quietud y las normales reglas del arte y la sociedad cordobesa.

La primera vez que alguien me habló del CCE.C yo acababa de llegar a Córdoba. Tenía veinte años. No conocía a nadie. Visitaba indistintamente todos los museos, asistía a todas las actividades gratuitas. Tardé un tanto en llegar al CCE.C. La fachada de la casa no había llamado mi atención. El Centro recién inauguraba. Allí pasan cosas raras, murmuraban las vecinas mientras baldeaban las veredas. Fui una tarde, me decepcionó. Tras la puerta de doble hoja no se escondía nada escandaloso. Una casa solariega, con restos coloniales. Dos patios, un aljibe en el centro. En las paredes, expuesta, una colección de rejas de balcones. No debe haber nada más triste que esas rejas sin ventanas, me dice mucho después Pancho Marchiaro, el subdirector del Centro. Rejas que protegen ventanas cegadas. Protegen a nadie. Tanto lío para esto. Al fondo, en el segundo patio, enredaderas y árboles en el pulmón de la manzana. Más quietud. La primera impresión fue de contradicción: supuestamente allí anidaba "la movida" cordobesa, pero el lugar parecía tan calmo como el claustro del Museo San Alberto, a apenas una manzana de distancia.

Gente joven. Extraños peinados nuevos a finales de los noventa. Al parecer pasaban cosas y en Córdoba las cosas suelen pasar con retraso. La cultura cordobesa "oficial" había dormitado durante la primavera alfonsinista y durante el menemismo. Lo interesante ocurría afuera. Entonces, a alguien se le ocurre una idea genial. El cónsul español en Córdoba propone abrir un centro similar al ICI de Buenos Aires. Gustavo Santos, el secretario de Gobierno, acepta. Idean una sociedad, de una parte se hará cargo España, de otra, la Municipalidad de Córdoba. El proyecto se encamina. Marcha. No hay director. Llaman a concurso. Daniel Salzano acababa de regresar a la ciudad. Venía de un largo exilio español, conocía cómo se manejaban las políticas culturales en la península y, a su vez, nunca había perdido el contacto con Córdoba, que lo seguía considerando uno de sus hijos preferidos. Sus columnas en el diario La Voz del Interior son lo más leído del sábado, un resumen entrañable, entre cómico y nostálgico, de lo ocurrido en la semana. Salzano gana el concurso.

Lo más difícil, al principio, dice Salzano, fue encontrar la voz propia. Los más necesitados eran los más jóvenes. Eran también los más interesados y los menos lastimados, los que tenían menos facturas para pasar, dice Salzano. Los jóvenes. El elemento ideal para trabajar. El CCE.C se convirtió así en un polo de atracción que mantuvo al tanto a las nuevas generaciones de las nuevas formas de hacer arte. Y el arte de fines de los noventa venía marcado por la tecnología. Llenamos la casa de máquinas, dice Salzano. Era el camino que Europa nos estaba marcando. ¿Córdoba estaba preparada para la vanguardia? No, porque había perdido la retaguardia, dice Salzano. El España Córdoba se transformó en vanguardia en medio de la nada. Al fondo, las montañas.

Salzano habla pausado. Pareciera pensar cada frase, o haberla memorizado hace mucho y ahora sólo buscarla y pronunciarla de nuevo, en el momento justo. La frase tiene una cadencia. No es de las personas que piensan al hablar. Salzano ya tiene todo pensado desde antes y sólo se dispone a pronunciar, con cierta maestría, lo que antes guardaba para sí.

Siempre nos interesó traer cosas, gente, muestras, obras que permitan ver nuevos puntos de vista. No bajar línea, dice Salzano. Mostrar lo nuevo para que después cada uno elija y construya su propio punto de vista, dice Salzano. La lista de cosas nuevas puede ser interminable si una piensa en los últimos diez años del España Córdoba.

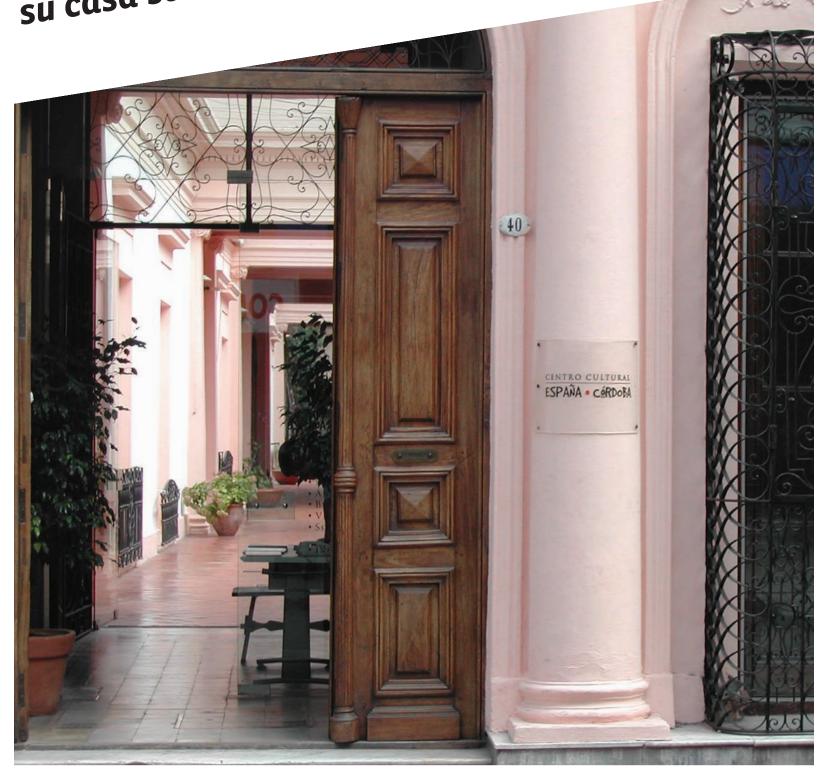
Paso rápidamente las hojas de mi diario personal. Escribo en cuadernos espiralados. Diez años son casi trece cuadernos. De tanto en tanto aparece una entrada llamada "CCE.C." O, simplemente, "en el España". Anoche fui al España a ver la última obra de Camertoni. Me gustó. Anoche fui al España, tocaba una banda, no recuerdo el nombre. Pasé a ver la muestra del España. Está buena. A la tarde me llegué al España, la última muestra es una cagada. Pasé por el España y hablé con Pancho, le propuse hacer... Si me tomara el trabajo de armar un gráfico, las entradas de mi diario referidas al España aumentarían después del año dos mil y volverían a bajar después del dos mil seis. Una curva. Una etapa de coqueteos, el enamoramiento, un puro romance al que le sigue el consabido desgaste, pequeños distanciamientos, un afecto que queda pero más apaciguado, calmo. Diez años en total.

En esos diez años, géneros como la performance, la intervención urbana, el arte interactivo hicieron pie en el Centro antes que en ninguna otra institución de la ciudad. Tal vez ya sucedían en Córdoba desde hacía un buen tiempo, pero el CCE.C fue el lugar donde esos géneros —y otros— lograron ingresar al área de lo institucionalizado.

Los movimientos del CCE.C siempre tuvie-

CCE.C

A diez años de la inauguración del Centro Cultural España Córdoba, un habitué repasa las políticas que convirtieron a la institución en uno de los agentes culturales más sólidos de su ciudad. Bajo en los agentes de los agentes de los agentes de los agent



ron esa particularidad. En pocos años la institución se posicionó como uno de los agentes culturales más sólidos de la ciudad. Ciertas cosas eran atraídas hacia el Centro. Cosas que nadie más atraía y que, a su vez, el resto de los agentes de la cultura casi podían llegar a desdeñar. El España Córdoba era un imán. Reprocesó lo que ya se daba en las calles y, de alguna manera, lo institucionalizó. Sólo en pocas ocasiones este tipo de acciones degeneró en un movimiento similar al de la museificación de las vanguardias. La política del Centro se guardó muy bien de caminar por esa delgada línea entre lo independiente y lo estatal. Conocen su poder de agenda y lo miden con maestría.

Aunque es lo último que el visitante ve, el patio del España Córdoba es el corazón de la casa. Imposible enumerar la cantidad de cosas vividas entre esos árboles. En invierno, o cuando el foco de las actividades pasa por el auditorio o la sala de exposiciones, el patio es el refugio al cual fugarse para charlar en paz, o para descansar, o para leer en medio del ajetreo, o para fumar. Pero ni bien despunta la primavera, el patio se enciende. Desde obras de teatro hasta conferencias. Sobre todo, los encuentros del ciclo "Letra y música", quietos y tranquilos. Cuando la cantidad de sillas se veía rebasada, la gente se sentaba en el piso. Un poeta leía. Un músico (o una banda) que nunca antes había estado en contacto con el poeta, tocaba. No eran dos cosas intercaladas. Eran dos cosas diferentes, unidas y transformadas en una nueva, especial, que sólo existía por una noche, al pie de los árboles, en el corazón del España.

Si algo caracterizó al España todos estos

años es su papelería, sus modos de difusión. En el logo del Centro hay un toro de lidia español y una vaca (holando) argentina. Ambos al mismo nivel. Dialogando. ¿Besándose? Le pregunto a Pancho de quién fue la idea. Al parecer, hay varios que la defienden como propia. No importa. Es una idea genial. Desde el principio ése fue uno de los rasgos del España: la osadía, el desenfado, el animarse a hacer cosas que nadie más haría. Una especie de locura controlada y en buenas manos.

Pancho Marchiaro trabajó en el España desde el primer día. Al principio, según él mismo cuenta, era un pinche. Entonces tenía veintiún años. Ahora es el subdirector. Hubo un día en que Pancho se convirtió en mi ídolo personal. Junto a un grupo de personas habíamos hecho una clínica interdisciplinaria con el poeta Arturo Carrera. De ahí surgió la idea.

Una intervención urbana pero no sobre la ciudad misma sino sobre uno de sus soportes mediáticos: los clasificados del diario. La idea era un delirio irrealizable. Había que convencer al diario de que nos dejara publicar (gratis) ocho poemas diarios, entremezclados con el resto de los avisos. Se lo contamos a Pancho. Pancho dijo se puede hacer. Déjenme a mí. Si algo sé es que, para esa obra (que se llamó Troquel) todos trabajamos muchísimo. Pero Pancho Marchiaro se llevó el premio a la gestión. Ese día entendí qué era un gestor cultural. Pancho no preguntó sobre los significados implícitos de la intervención, sobre qué queríamos decir, sobre por qué lo hacíamos. Pancho confió en nosotros como artistas y mantuvo reuniones, tomó café y habló por teléfono con la gente con la que lo debía hacer, hasta concretar la idea.

En Córdoba, el Centro Cultural España Córdoba es el lugar donde uno se siente tratado como un profesional. Eso es lo que me quedó claro después de ver a Pancho trabajar. Si se convirtió en mi ídolo es, simplemente, porque no hay muchos otros lugares donde se pueda trabajar como un profesional.

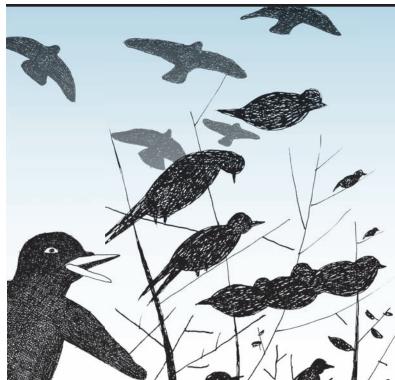
En todos estos años, el staff del Centro se fue renovando. Fue cambiando. Igual que su público. Salzano calcula que por el Centro ya pasó una generación de cordobeses. Me animo a decir que está equivocado. Cuando empecé a trabajar con el Centro, cuando acerqué mis primeros proyectos, por ahí ya había pasado una generación. Gente más grande que ya no estaba. Algunos se habían ido a estudiar/trabajar fuera del país. Otros a Buenos Aires. Otros habían abandonado el arte y se transformaron en oficinistas. Por un par de años, la gente de mi generación copó el Centro. Uno se sentía algo así como el recambio. Hasta que también llegó el momento de irse, de alejarse. Ahora el público del Centro son mis

Doy clases de Arte Contemporáneo en la carrera de Comunicación Audiovisual de una universidad privada. En la primera clase, suelo mostrar el urinario de Marcel Duchamp. Antes, mis alumnos se escandalizaban. Ahora, las nuevas camadas lo miran con indiferencia. En ningún momento dudan de si eso es arte. Y todos preguntan si conozco el España Córdoba. Ellos son asiduos. Algunos trabajan o trabajaron allí como pasantes. Otros tienen amigos que mostraron en el Centro.

El autor nació er General Cabrera (Córdoba) en 1977. Es escritor, docen video artista. Publos libros de cuer 222 patitos (La Creciente, 2004), 00 (Alción, 2004) y El pelo de la Vignen en enemigos que mostraron en el Centro.

En diez años, el CCE.C se transformó en el equivalente cordobés de una pieza clave de la vanguardia del siglo XX. Para algunos es motivo de escándalo. Otros todavía lo consideran algo marginal. Otros, cada día más, dan por sentado que el España es ineludible a la hora de entender la cultura cordobesa. ≈

El autor nació en General Cabrera (Córdoba) en 1977. Es escritor, docente y video artista. Publicó los libros de cuentos 222 patitos (La Creciente, 2004), y El pelo de la Virgen (Tamarisco, 2007) Participó en las antologías La joven guardia, nueva narrativa argentina (Norma, 2005) e In Fraganti (Mondadori, 2007), entre otras.



pió la cabeza de muchas maneras. Atado a sus transformaciones intentó perfeccionar, a lo largo de los años, su búsqueda formal. Un buen día, después de sufrir un insomnio prolongado, escribió en cada página de su agenda la palabra "PRESENTE". Fue el mal día del hacha.

- 90. La única verdad es la realidad.
- **91.** Dormida en su rama de bicho canasto procesa materias químicas, orgánicas, oníricas. O lo que sueña no puede contarse, o no sueña. Directamente.
- **92.** El intendente socialista anuncia en la televisión el espectáculo de fuegos artificiales del mes de las fiestas. Explotarán en el laguito y con la última luz del crepúsculo del último día del año. Con la última luz del crepúsculo, y aún antes de los estampidos de los fuegos artificiales, ella escucha a través de las persianas de su ventana un fragor insólito de millones de pájaros en fuga. Bandadas de casi todas las especies, aturdidas por las intenciones comunitarias del intendente socialista, vuelan desde el parque hacia el centro de la ciudad, desde la fronda verde hacia las cornisas grises, desde las casuarinas a su calefón
- **93.** La que llega a celebrar la violencia del monstruo, y gusta de la fábula neta sin predicamento, le pregunta si para merecer las aventuras es necesario pasar por algún número establecido de fastidios aventureros.
- **94.** Camina por la casa sin rumbo. Después, o antes, escribe: "camina por la casa sin rumbo" o si no "camino por la casa sin rumbo". Sea aventura o diario íntimo.
- **95.** El que se divierte con sus propias veleidades anuncia su lista de verano. Voy a leer El Quijote, La guerra y la paz, el Ulises y La Divina Comedia.
- **96.** Desde el calefón vuelan plumitas cenicientas. Algunas llegan hasta el dormitorio y se asientan debajo de la cama y sobre las pelusas de los zapatos que usó durante el mes de las fiestas. Libertarias e inmunes a la adherencia de los cadáveres de pájaro, de las columnas de aceite y de sus personalidades, plumitas y pelusas defienden la última levedad de la casa.
- 97. Antes de comprar el hacha el monstruo padeció los destrozos.
- **98.** En el diario íntimo: "Domingo 24 de diciembre de 1989. Pico barras de hielo / en la pileta / del lavadero".
- **99.** La prima que espera volver a casarse pretende imponerle un giro brusco a su vida. Hará un paréntesis y no se meterá en la cama con nadie. Después de veinte minutos, y con motivo del brindis de la nochebuena, la prima que espera volver a casarse le impone un giro brusco a su vida. Hago un paréntesis y me meto en la cama con cualquiera.
- **100.** En el diario íntimo: "Jueves 21 de abril de 1994. Divergencia fulminante: buscaba sexo rápido y se topó con amor a primera vista".
- **101.** Cualquier noche del mes de las fiestas despide el año y come dorados en la costa con el viajero y con otra de las primeras que llegó a decir la violencia del monstruo. Apenas sentada, otra de las primeras que llegó a decir la violencia del monstruo saca un espiral de su cartera, lo pincha en el centro con un tenedor, lo enciende y lo acomoda cerca de la pata de la mesa. Pasan barcos y va la luna por el río. Laberintos, mosquitos, humo y humedad, cual sólidas vigas maestras, sostienen la conversación durante los primeros veinte minutos de la velada.
- **102.** El viajero que ignora la violencia del monstruo cuenta la historia de un genovés vanidoso y emprendedor que a principios del último cuarto del siglo XIX construyó una pirámide en la isla para honrar a la bandera. Así como les digo, una pirámide, y en la isla, fue el primer monumento de la ciudad, y su modelo más simple y directo, más a mano en la cabeza del genovés, fue Keops o Kefrén, pero sin cámaras ni galerías subterráneas ni otras molestias egipcias. La pirámide costó mucho y duró poco. Antes de su inauguración oficial, una crecida, archivada en la historia local como "La grande", anegó los cimientos, desmenuzó el adobe y separó los bloques de ladrillos. Desagregó la materia y se llevó la forma. Por este río.
- **103.** El episodio del diario íntimo clausura la era de los hechos.
- **104.** Como las cartas de Juan Perón.
- **105.** Ante cualquier soplo fresco, las plumitas se agitan sobre las paredes orgánicas del bicho canasto como sobre un globo desinflado.
- **106.** En el diario íntimo: "Domingo 22 de octubre del 2000. Leo los papeles personales del muerto: poemas, ensayos, pensamientos, listas, y les busco un motivo".
- **107.** El que primero le escribió sobre la violencia del monstruo y después sobre una familia rusa recién mudada a su edificio, le escribe ahora sobre lo particular y lo general. No nos importa hablar del comportamiento de unos y otros en la misma situación. No nos importa verificar cuánto se parecen las situaciones y cuánto el comportamiento de unos y otros. Nos importa el monstruo. Su rencorosa singularidad de monstruo.



Bob Dylan aprendió a cantar de nuevo en los últimos años: un fraseo áspero como viento arenoso. En esa voz, cuyos desvíos dejan intacta la grandeza clásica de las canciones, muchos volvieron a escuchar, el último 18 de marzo en el Hipódromo Independencia de Rosario, la banda de sonido de sus vidas.

Pablo Makovsky

"El gato está en el pozo y el lobo mira hacia abajo. Su cola espesa y enorme barre todo el piso. El gato está en el pozo, la dulce dama está dormida. No escucha nada, el silencio se le pega al abismo".

El 18 de marzo pasado, el día que Bob Dylan estuvo en Rosario, amaneció con bruma. Un velo delgado enturbiaba el aire y flotaba sobre el río sereno. A la noche, a eso de las diez y cinco, cuando Dylan hacía una versión de "Don't think twice, it's all right", unas nubes se encrestaban contra la luna mientras el rocío descendía sobre el Hipódromo apenas colmado. El aire estaba quieto y, aun así, todos sus signos hacían balancear la inminencia de algo

que sucedería. Dylan trajo eso: una suspensión del tiempo, una atmósfera; acaso la proximidad de algo que ya había sucedido. Me gusta creer que en lo que fue, según todos los especialistas, el mejor concierto de Dylan en Argentina, el hombre eligió con cierta complicidad su primer tema: "Cat's in the well": "El gato está en el pozo y el criado está en la puerta. Los tragos ya están listos y los perros se van a la guerra". Well es un tipo particular de pozo: un agujero, pero del que mana algo. "Oil well": pozo petrolero. Es el último tema de Under the red sky, un disco de 1990, cuando Irak había invadido Kuwait y ya se olía la guerra. Bajo el cielo enrojecido es también un disco de

n la práctica

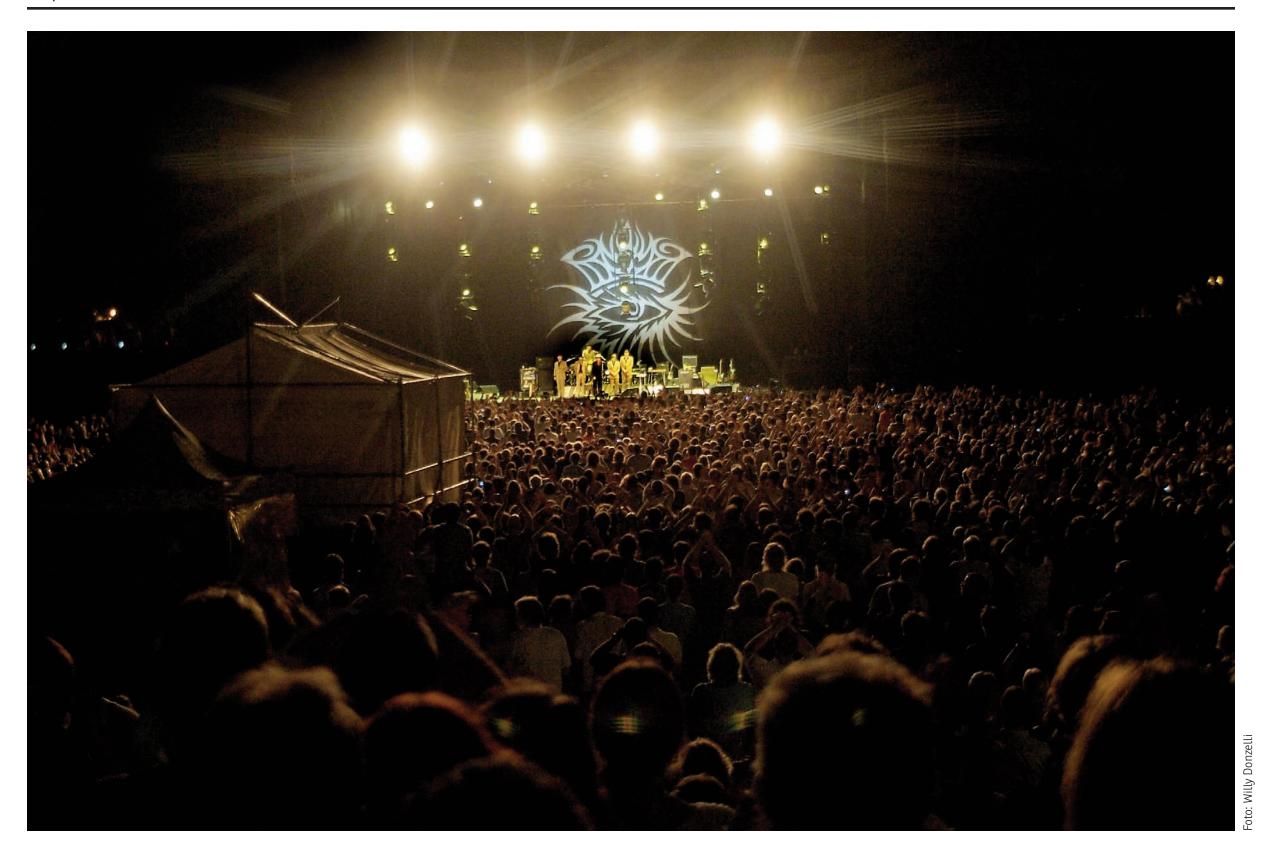
Pasajera en trance A diferencia de quienes se lamentan por las largas demoras de los vuelos internacionales, Patricia Suárez disfruta, en la sala de espera del aeropuerto, de horas de

Patricia Suárez

Dado que uno nunca sabe si vuelve de un viaje, las esperas de los aeropuertos deben ser vividas como los últimos momentos de una gloria terrena. Si debo hablar por mí, debo decir que yo voy a cargada de libros a las esperas. También llevo muchas monedas para usar en las máquinas expendedoras.

En los últimos años, a excepción de un avión al que subí en un pueblo fantasma, no hubo uno solo que no se hubiera demorado. Probablemente tiene que ver con que Aerolíneas Argentinas tiene conflictos laborales en todos los aeropuertos del mundo. Las nuevas normas de viaje indican que uno debe llegar para un vuelo internacional tres horas antes. ¡Tres horas! Los de seguridad deben creer que la gente no tiene ocupaciones, que se rasca todo el santo día. Como sea: los únicos que cumplen esta norma y llegan tres horas antes son los terroristas. Están "en personaje".

Luego, hay que hacer la fila interminable y jurar a la empleada que nadie nos entregó "un paquetito" así como tampoco llevamos una bomba. En la fila interminable, ya aprovecho y leo de pie, para ir entrando en materia.



la inminencia. "Esta es la llave del reino y esta es la ciudad. Y este es el caballo ciego que nos guía por acá", dice el estribillo de la canción que le da nombre al disco.

Soundtrack

A las ocho de la noche en la avenida Dante Alighieri, la que atraviesa el Parque Independencia, las caballerizas del Hipódromo expelían el vaho dulzón de la bosta de caballo. En la larga cola que llegaba hasta la rotonda de Ovidio Lagos, Gabriela (1963) se irguió sobre una de las raíces de un eucalipto para saludar. Su esposo y su hija de diez años la esperaban en casa. Pero ella estaba ahí: "Vine a escuchar la banda de sonido de mi vida", dijo. Claro. Y más atrás había un matrimonio mayor que miraba de reojo el discreto ritual de los vendedores de remeras. Todos habíamos llegado un poco tarde a ese ritual: los vendedores, porque su esquiva clientela ya había acumulado demasiadas remeras; Gabriela, porque ya había visto la película y conocía la banda de sonido... Pero todos teníamos algo que escuchar, acaso todos nos habíamos perdido parte de la película. "God knows".

"Don't think twice, it's all right" fue el segundo tema del concierto. "Aún quisiera que hubiese algo que puedas hacer o decir, algo que puedas intentar para hacer que cambie de idea y me quede. Pero nunca hablamos demasiado, de todos modos. Así que no lo pienses dos veces, está bien así". La letra, cierto.

3. más sobre esta letra en página 16

Pero nadie entendía demasiado las eltras. Dylan —me dice Diego, me dice Robbie— aprendió a cantar de nuevo en

estos últimos años. Su canto es un rumor áspero, un viento de arena que irrumpe en la madera partida del granero. Pero es un canto, que es todo lo que se puede desear de un cantor popular.

A las 22.50, después de que una banda increíble, capaz de combinar el sonido de los crooners de club nocturno de los 50 con la mejor tradición del blues de Memphis, el rock and roll más violento y eléctrico con la suave ironía acústica del folk y el country; a esa hora, decía, llegó el único guiño hacia el público, la serena ejecución de "Like a rolling stone", que debimos escuchar de pie como si de repente hubiera resucitado Karol Wojtyla ahí adelante, para sacralizar el escenario del Hipódromo. Pero nadie pudo seguir la letra ("¿Qué se siente estar a la deriva y librado a uno mismo, como canto rodado, sin rumbo a casa?"), la versión, como otras, jugaba demasiado con el nuevo fraseo de Dylan y los músicos parecían estar demasiado ocupados en esas armonías que habían encontrado en una canción que ya tiene cuarenta y cinco años.

Ruedas en llamas

Dylan también interpretó "This wheel's on fire", fue el tema número once de una lista que incluyó maravillas de Modern times como "When the deal goes down", "Spirit on the water" o "Working man's blues #2" en una versión más melosa, en esa frontera de la música popular en la que el sonido dice tanto de la música que toca como de las cosas con las que trafica la canción. Pero "This wheel's on fire", el tema que hacía con The Band —cuya

grabación quedó involuntariamente archivada en las Basement tapes, después del accidente de moto de Dylan, en 1966—, fue una gema única que sólo hizo en Rosario, ante una platea que incluía fumadores de pipa, concejales con remeras de Jack Daniels y hasta un edil de la bancada opositora que había pagado la entrada y recibía el caluroso saludo de unos amigos periodistas.

Nacho, un veinteañero porteño que recorre el país siguiendo bandas de rock, incluso aquellas que ya vio en Buenos Aires, cuenta en su blog que Dylan "estuvo de mucho mejor humor que cuando tocó en Vélez hace unos días. Por momentos dejaba el teclado y bailaba y sonreía con complicidad a su banda y cuando terminaba alguna canción que la gente le festejaba mucho, él se acercaba y levantaba los brazos. Es todo un logro para Dylan y todo un honor para la gente de Rosario".

Música de radio

Siempre me pareció, y sobre todo después de ver No direction home (2005), el documental de Martin Scorsese sobre el período fundacional de Dylan (1961-1965), que en Dylan había algo de lo oracular en el sentido más clásico, más griego. Hank Williams, Robert Johnson, The Almanac Brothers, entre otros, eran los músicos que Dylan conoció en su juventud a través de la radio, en el pueblito de Minnesota donde nació en 1941. Ese sonido, el de la música que llega a través de la radio, fue el que buscó en sus discos y, mejor aún, en sus canciones, como si la misma radio fuese capaz de arrastrar en sus ondas el Sermón de la

Montaña, cosa que dice, incluso, en la ejemplar canción "Shooting star". Pero el momento oracular de Dylan –el héroe clásico enfrenta el oráculo antes de partir- es el encuentro en el 60 con Woody Guthrie, internado en un hospicio, antes de que Dylan compusiera una sola de sus líneas. El mismo Dave Van Ronk, muerto poco antes del estreno de No direction home, en 2005, dijo en una entrevista que aún cuando Dylan no había comenzado a escribir ya contaba con admiradores entre los músicos de la escena neoyorkina. Esa admiración era el aura de ese encuentro, cuando Guthrie estaba tumbado en la cama y deliraba por el avance del mal de Huntington: Dylan no sólo fue a las raíces, aprendió de su delirio. Guthrie fue un oráculo porque cuanto había por decir y escuchar se consumaría en una obra.

Un oráculo: la abuela Valentina, que cumplió cien años el año pasado, nació en Rusia antes de la Revolución. Su padre, un bolchevique nacido en Grecia, fue deportado por el ejército del zar a Siberia, donde murió antes de octubre de 1917. Valentina vino a Argentina con su madre viuda y casi ochenta años más tarde, en 1986, visitó la URSS. "Fui al Mausoleo de Lenin —me decía la mujer hace una década—, pero no lo pude ver". Literalmente: había llorado desde que se acercó al lugar hasta que partió. No lo vio, pero Valentina habita ese Mausoleo desde antes de su encuentro. Eso que a duras penas se descifra de esta visita de Dylan, ese poder oracular de su música, es algo que habitamos.

"El gato está en el pozo, las hojas comienzan a caer. Buenas noches, mi amor, que el Señor se apiade de todos nosotros". ≈

lectura robadas al hastío, la desazón o el reclamo. De usuaria estafada a lectora feliz, y lista para la paciencia, carga en su bolso de viaje los libros que, si no la suben al avión, la llevan directamente al cielo. La autora es narradora, poeta y dramaturga. Nació en Rosario en 1969. Publicó las novelas Aparte del principio de realidad (EMR, 1998), Un fragmento de la vida de Irene S. (Colihue, 2004) y Perdida en el momento (Alfagura, 2004); los libros de cuentos Rata Paseandera (Bajo la Luna Nueva, 1998), Esta no es mi noche (Alfaguara, 2005) y Sola otra vez (Marea, 2007); los de poemas Fluido Manchester (Siesta, 2000) y Late (Alción, 2003); y la obra de teatro Trilogía Peronista (Teatro Vivo, 2005), entre otros. También ha escrito cuentos y teatro infantiles, y administra el blog http://discretoencanto.blogspot.com/

Después se pasa a la sacrosanta sala de embarque. Hace poco vi el clip de una vieja canción de la maravillosa Dionne Warwick: "Walk on by". Está parada en medio de una sala de aeropuertos —armada en un estudio de TV— y canta sola, boqueando un poco como una loca, y chillando: "No puedo soportar haberte perdido/ pero aunque me veas quebrada y triste: / ¡Seguí tu camino, seguí tu camino!" Bien: tenemos que evitar a toda costa que nos pase esto de gritar "¡Seguí tu camino!" en el aeropuerto a los otros pasajeros. Tratemos de buscar un asiento aislado, pero con dis-

creción. No somos Simón Estilita en el desierto, nada más queremos leer un poco.

En la sala de espera uno está como en el purgatorio. Hay almas y cuerpos que ascenderán, pero tú, incólume argentino, pasarás horas y horas demorado. De todos modos, cuando veo titilar el cartelito con el delayed me palpita el corazón como a una enamorada. Me abastezco de café o de dulces y empiezo a leer. Una vez estuve doce horas leyendo, plena de felicidad. Para alcanzar este goce pre-celestial, es importante tener en cuenta dos puntos. El primero, es que hay

que llevar material de diversos géneros literarios. Si uno comete el error de cargar, por ejemplo, con las obras completas de Dostoyevski, es probable que acabe en la salita de guardia del aeropuerto, flanqueado por dos señores de uniforme blanco. La segunda cuestión, es que a medida que pasan las horas, el ambiente se caldea. Aquellos animosos viajeros, que comentaban las delicias paisajísticas que contemplaron en sus viajes, de pronto se ponen como una jauría salvaje. Empiezan a repartir formularios de quejas, que uno debe llenar, al menos para

zafar de sus mordidas. Después gritan, golpean objetos, amenazan. Hace cinco horas estábamos entre turistas civilizados y ahora estamos ante un cuadro del Bosco. Es obvio que tienen razón; el aeropuerto es el aeropuerto, no una biblioteca.

Uno está ahí de paso —como en este mundo, al fin y al cabo— y tarde o temprano, embarca. El avión carretea, levanta vuelo, pasa la dichosa azafata con el carrito de bebidas: es necesario pedir algo fuerte. Abrir entonces el libro que aún nos queda por leer y seguir, seguir leyendo, hasta llegar a destino. ≈



108. Durante el mes de las fiestas escasean las peripecias. O las peripecias se reducen a las compras navideñas, el plan vacacional, las celebraciones, el armado del árbol. Algunos ponen moños rojos en las ramas; otros, bolas brillantes de variados colores, en la punta una estrella y luces por doquier; los menos agregan un pesebre en la base. Pero están los que no arman el árbol, ni hacen compras navideñas, ni celebran, ni planean vacaciones. Están los que se mueren y los que roban diarios íntimos. Están los deudos y los saqueados. Pero en todos los casos, lo que escasea durante el mes de las fiestas son las peripecias.

109. En el diario íntimo. "Martes 19 de diciembre de 1995. Preparo la reposera y no reposo. Nadie reposa con este calor".

110. Una vez se despierta en alarmas. A su lado el monstruo duerme benigno y apacible. El hacha sostiene sueño, gozo y señorío. Pero ella se desangra sobre su espanto. La mancha penetra en el satén blanco de las sábanas. Se adhiere al colchón como a las paredes internas de un bicho canasto. Desciende por los orificios de la gomaespuma en forma de columna de aceite. Un río, un mar, un laguito de sangre roja moja la hoja virgen del hacha.

111. En el diario íntimo: "Viernes 13 de marzo de 1998. Me consuelo y pienso en una velocidad propia del diario íntimo cuya fuerza de avance redunde en menoscabo semántico. A una determinada velocidad, que no necesariamente tiene que ser vertiginosa, ya no importa lo que se cuenta. Lo que sí importa es el ritmo que toman los hechos, y más aún cuando se someten a dos de las más perfectas farsas de la literatura: la de la intimidad y la del presente. (Me alivia la forma, me atormentan los contenidos)".

112. ¿Quién, quién podría prescindir de un monstruo?

113. Una vez estuvo sola en la vida mientras se duchaba. Cayó el agua sobre su cabeza y sobre su cuerpo la espuma del champú. El jabón se le escapó de las manos y fue a parar detrás del bidé. Pero la verdadera adversidad tuvo lugar al final de la ducha, cuando ya se anudaba el pelo con una toalla. A un paso de sus pies húmedos y expuestos, yacente en el suelo, el murciélago abría la roja boca encuadrada en el pellejo mórbido de su cuerpecito. Los que caen al suelo, inservibles las alas, tienen la rabia; los que se cuelan por el ventiluz del baño que mira al oeste tienen la rabia; los que se irritan frente a su desnudez tienen la rabia.

114. Somos la rabia.

115. No hace falta cumplir cincuenta años para reblandecer el pasado o endurecerlo, mejor, en serie de heroísmos de, al menos, tres componentes: cuando llegó a Ezeiza por peronista o cuando se fue de la plaza por montonero o cuando robó su diario íntimo por

116. Lee a una rara que se habituó, no a la saña, sino a la indiferencia del monstruo. Adiestrada en la contienda erudita puede camuflar la esquivez del monstruo opuesto con tres argumentos filosóficos, dos políticos, uno íntimo. Todos iguales entre sí.

117. Se entera que Tolstoi llevaba tres diarios íntimos. Uno por si lo encontraba su mujer. Otro por si aun lo encontraba su mujer. El último para que no lo encontrara su mujer.

118. La mujer de Tolstoi también llevaba un diario íntimo. Uno solo.

119. Escribe poemas admonitorios. En el diario íntimo: "Viernes 13 de diciembre de 1996: Yo persigo una forma / dijo el Monstruo. Y la niña: / es mi vestido blanco / de blanco broderie. // Los agujeros distaban / con florida armonía / y entre unos y otros / el blanco consabido / el blanco que ya sigue / la divina verdad. // Yo persigo una forma / que no encuentre su estilo / dice el Monstruo y agrega: / Me importan los agujeros / distancia y simetría / pero más que el agujero / la planicie y la huida / la nula extravagancia / del Blanco y sólo el Blanco / de todo tu vestido / de todo el broderie".

120. En caso de haber pensado en algo futuro, algo futuro muy desparejo, tirando a extraordinario o, también, siquiera a habitual, jamás habría llegado al punto de pensar que el mes de las fiestas se saldría tan de quicio tan de forma queda. Pero no había pensado en nada futuro. O en nada casi futuro. O en nada.

121. Gótica, el monstruo, el bicho canasto, el diario íntimo, las personalidades, los pájaros, el murciélago, Juan Perón, el hacha, la ducha, el río, el mar, el laguito, la sangre, la que se murió una tarde, la forma, el contenido, la enumeración.

122. Y se va, de veras se va, te quiero decir: no aparece más en la

novela.

Idea Vilariño

Uruguay, en 1920. Publicó, entre otros libros de poemas, La suplicante (1945), Cielo Cielo (1947), Paraíso perdido (1949), Por aire sucio (1950), Nocturnos (1955), Poemas de amor (1957), Pobre Mundo (1966), Poesía (1970), No (1980), Canciones (1993). Recientemente Lumen, de Barcelona, reeditó su Poesía completa.



Eso

Mi cansancio mi angustia mi alegría mi pavor mi humildad mis noches todas mi nostalgia del año mil novecientos treinta mi sentido común mi rebeldía. Mi desdén mi crueldad y mi congoja mi abandono mi llanto mi agonía mi herencia irrenunciable y dolorosa mi sufrimiento en fin mi pobre vida.

(1950)

Noche de sábado

Todo el aire los cielos el vasto mundo ebrio dan vueltas y más vueltas y más alrededor de este cuarto esta cama esta luz esta hoja. Toda la vida toda vibra frágil y densa o brilla por ahí o se rompe en lo oscuro. Toda la vida vive toda la noche es noche el mundo mundo todos están afuera están fuera de aquí de mi ámbito para todos es sábado es la noche del sábado y yo estoy sola sola y estoy sola y soy sola aunque a veces a veces un sábado de noche me invada a veces una nostalgia de la vida.

(Junio 13, 1959)

Una vez

Soy mi padre y mi madre soy mis hijos y soy el mundo soy la vida y no soy nada nadie un pedazo animado una visita que no estuvo que no estará después. Estoy estando ahora casi no sé más nada como una vez estaban otras cosas que fueron corno un ciclo lejano un mes una semana un día de verano que otros días del mundo disiparon.

(1953)

Si muriera esta noche

Si muriera esta noche si pudiera morir si me muriera si este coito feroz interminable peleado y sin clemencia abrazo sin piedad beso sin tregua alcanzara su colmo y se aflojara si ahora mismo si ahora entornando los ojos me muriera sintiera que ya está que ya el afán cesó y la luz ya no fuera un haz de espadas y el aire ya no fuera un haz de espadas y el dolor de los otros y el amor y vivir y todo ya no fuera un haz de espadas y acabara conmigo para mí para siempre y que ya no doliera y que ya no doliera.

(Setiembre 5, 1952)

nació en Montevideo,

(A Marina Serenelli, en su memoria)

Volver

Ouisiera estar en casa

entre mis libros mi aire mis paredes mis ventanas mis alfombras raídas mis cortinas caducas comer en la mesita de bronce oír mi radio dormir entre mis sábanas. Quisiera estar dormida entre la tierra no dormida estar muerta y sin palabras no estar muerta no estar eso quisiera más que llegar a casa. Más que llegar a casa y ver mi lámpara y mi cama y mi silla y mi ropero con olor a mi ropa y dormir bajo el peso conocido de mis viejas frazadas. Más que llegar a casa un día de estos y dormir en mi cama.

(1954)

Quién

Quién yo o esa estera caída esa desalojada yo ese fruto comido yo esa alfombra arrumbada. Quién yo aquélla o ésta la entenada o la muerta la ilesa o la acabada la impúdica doncella o este cascajo puro. Yo cualquiera yo enferma yo nadie ésta o aquélla o qué sé yo quién nadie

cualquiera aquí muriéndose.

(Diciembre, 1950)

Escribo pienso leo

Escribo
pienso
leo
traduzco veinte páginas
escucho las noticias
escribo
escribo
leo.
Dónde estás
dónde estás.

(Las Toscas, 1968)

La noche no era el sueño

La noche

era su boca
era su hermoso cuerpo despojado
de sus gestos inútiles
era su cara pálida mirándome en la sombra.
La noche era su boca
su fuerza y su pasión
era sus ojos serios
esas piedras de sombra
cayéndose en mis ojos
y era su amor en mí
invadiendo tan lenta
tan misteriosamente.

(La Habana, 1968)

Ya no

Ya no será ya no no viviremos juntos no criaré a tu hijo no coseré tu ropa no te tendré de noche no te besaré al irme nunca sabrás quién fui por qué me amaron otros. No llegaré a saber por qué ni cómo nunca ni si era de verdad lo que dijiste que era ni quién fuiste ni qué fui para ti ni cómo hubiera sido vivir juntos querernos esperarnos estar. Ya no soy más que yo para siempre y tú уа no serás para mí más que tú. Ya no estás en un día futuro no sabré dónde vives con quién ni si te acuerdas. No me abrazarás nunca como esa noche nunca. *No volveré a tocarte.* No te veré morir.

(1958)

Qué me importa

Qué me importa el amor lo que pedía era tu ser entero para mí en mí en mi vida aunque no te tuviera aunque en días semanas meses años no tuviera aquel dulce olor a flores de tu piel suave usada que me daba todo el amor del mundo.
Lo demás el amor qué importaba qué importaba qué importa.

Qué lástima

(Abril, 1965)

Qué lástima que sea sólo esto que quede así no sirva más esté acabado venga a parar en esto.

Qué lástima que no pudiéramos sirviéramos que no sepamos ya que ya no demos más que estemos ya tan secos.

Qué lástima qué lástima estar muertos faltar a tan hondo deber a tan preciada cita a un amor tan seguro.

(1952)

O fueron nueve

Tal vez tuvimos sólo siete noches no sé no las conté cómo hubiera podido.
Tal vez no más que seis o fueron nueve.
No sé pero valieron como el más largo amor.
Tal vez de cuatro o cinco noches como ésas pero precisamente como ésas tal vez pueda vivirse como de un largo amor toda una vida.

(La Habana, 1968)

Quiero

Quiero hacer que te olvides de tu nombre en mi cuarto en mis brazos quiero amarte quiero romper al fin vencer tu piel y meterme en tu sangre para siempre. Quiero que hagamos uno ser tú mismo enseñarte una última caricia envolverte cegarte obedecerte. Quiero hacerte gemir *quiero quebrarte* deshacerte de ti anonadarte que no sepas no seas que te entregues que te olvides que acabes que te mueras.

(1958)

No hay nadie

No estoy no esperes más hace tiempo me he ido no busques no preguntes no llames que no hay nadie. Es una loca brisa de otros días que gime es un pañuelo al viento que remeda señales. No llames no destroces tu mano golpeando no grites no preguntes que no hay nadie no hay nadie.

(Noviembre 30, 1963)

Adiós

Aquí lejos te borro. Estás borrado.

(1968)

Carta II

(1954)

Estás lejos y al sur

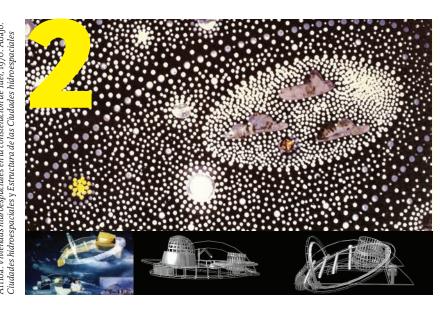
allí no son las cuatro.

Recostado en tu silla apoyado en la mesa del café de tu cuarto tirado en una cama la tuya o la de alguien que quisiera borrar -estoy pensando en ti no en quienes buscan a tu lado lo mismo que yo quiero-. Estoy pensando en ti ya hace una hora tal vez media no sé. Cuando la luz se acabe sabré que son las nueve estiraré la colcha me pondré el traje negro y me pasaré el peine. Iré a cenar es claro. Pero en algún momento me volveré a este cuarto me tiraré en la cama y entonces tu recuerdo qué digo mi deseo de verte que me mires tu presencia de hombre que me falta en la vida se pondrán como ahora te pones en la tarde que ya es la noche a ser la sola única cosa que me importa en el mundo.

Un retrato al óleo del Che Guevara medio que presidía la oficina del padre Cardozo. Otros cuadros más adornaban el despacho, entre ellos la figura de una vieja vestida de mestiza, agobiada por el cansancio. Tenía toda la traza de haber sido copiada de alguna fotografía. Maxwell y Ramírez se fijaron que debajo del Che colgaba otro cuadro, un Cristo desigual pintado en una hoja grande de papel, forrado en naylon. Había sido pintado con lápices-cera escolares. El rostro del Cristo aparecía muy indianizado por el color, la forma de los ojos, que eran unas rayas negras oblicuas hechas a tinta, y por un loro azul dibujado a un costado del cuerpo, junto a la herida.

José María Arguedas

De *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Buenos Aires, Editorial Losada , 1971).



Sí, dentro de un espacio, pero ocupando el espacio-tiempo con todos sus atributos. Y no como una alteración de la aventura humana sino como una explicable necesidad que emite nuestra condición humana.

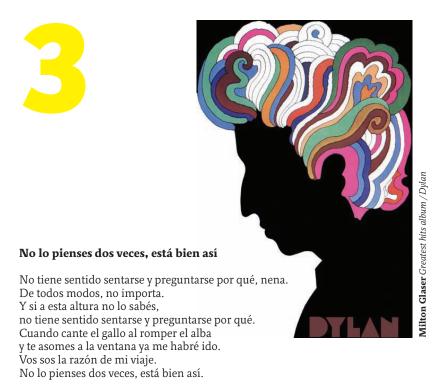
Probablemente aparecerán otros condicionamientos pero en la ciudad hidroespacial nos proponemos destruir la angustia y las enfermedades, revalorizar el amor, los recreos de la inteligencia, el humor, el esparcimiento lúdico, los deportes, los júbilos indefinidos, las posibilidades mentales hasta ahora no exploradas, la abolición de los límites geográficos y del pensamiento. ¿Idealismo utópico? En absoluto. Los que no creen en su factibilidad es porque siguen aferrados a la caverna, a las guerras y diluvios. Por lo tanto disolver el arte en la vivienda y en la vida misma es preanunciar síntesis e integración.

En la célula ĥidroespacial el hidrociudadano en su pluralidad inventa no solamente su arquitectura, nombra y elige sitios y lugares para vivir, que podrán o no acoplarse a miles de viviendas, plataformas y accesos suspendidos en el espacio.

Hidroespacializar, aterrizar, amerizar, alunizar, venusizar, tender posteriormente conexiones galácticas e interplanetarias atravesando los años luz, serán alternativas multiopcionales. Habrá lugares para tener ganas, para no merecer los trabajos del día y la noche, para alargar la vida y corregir la improvisación, para olvidar el olvido, para disolver el estupor del por qué y para qué y tantos otros lugares como nuestra inagotable imaginación amplifique y conciba.

Gyula Kosic

De La ciudad hidroespacial (Buenos Aires, 1971).



No tiene sentido que prendas la luz, nena. Esa luz que nunca conocí. Ahora estoy en el lado oscuro del camino, así que no tiene sentido que prendas la luz. Aún quisiera que hubiese algo que puedas hacer o decir, algo que puedas intentar para hacer que cambie de idea y me quede. Pero nunca hablamos demasiado, de todos modos. Así que no lo pienses dos veces, está bien así.

No tiene sentido que digas mi nombre, nena, como no lo hiciste antes.
Ya no puedo escucharte, así que no tiene sentido que digas mi nombre.
Mientras desciendo por la carretera pienso y me pregunto cómo es que un día amé a una mujer, a la niña de la que me hablaban, le di mi corazón, pero resulta que quería mi alma.
Pero no lo pienses dos veces, está bien así.

Desciendo ahora aquel largo y solitario camino, nena, y no podría decir dónde termina.

Pero adiós es una palabra demasiado buena, querida, así que sólo diré "Ve con Dios".

No digo que me hayas tratado sin cortesía, aunque podría haber sido mejor y no me importa.

Es como si hubieses gastado un tiempo precioso.

Pero no lo pienses dos veces, está bien así.

De: *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963). También incluida en *Greatest Hits Vol.* 2 — compilación de Bob Dylan—(1971); en *Before the flood*, en vivo con *The Band* (1974); y en *Live at Budokan* (1979). Traducción: PM

Teníamos la relación más dificil y más imposible. Es el último hombre de quien debí enamorarme porque éramos lo más imposible de ligar que había. Nunca entendió el ABC de mi vida, nunca me entendió como ser humano, como persona. Y así teníamos nuestros grandes desencuentros. Si yo hablaba de algo sumamente delicado él me salía con una barbaridad. Decía cosas que me hacían echarlo, imposibles de soportar. Todavía me pregunto por qué aguanté tanto, por qué volví tantas veces. Nos peleábamos y volvíamos a juntarnos, lo echaba, regresaba. Una noche me llamó desesperado para que fuera a verlo. Yo estaba con alguien que me amaba y lo dejé por ir a pasar la noche con él. Y recuerdo que lo único que hicimos fue ponernos de espalda, leyendo un libro él, y yo otro. A la mañana siguiente le agarré la cara y le dije: sos un burro Onetti, sos un perro, sos una bestia. Y me fui.

Idea Vilariño

De *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti,* escrita por María Esther Giglio y Carlos Domínguez (Buenos Aires, Planeta. 1993).

JUGADOR DE

PING - PONG.

De la libreta del director

El Presidente —aunque ya no es presiden te, no se sabe si por protocolo, cortesía o admiración, todos lo llaman "presidente", sentado en el patio, parece poner en foco su mirada por primera vez después de un rato y pregunta de qué año son los túneles y qué cosas eran las que se hacían allí. El funcionario —un traje de media estación con el que tira todo el año, contando con que los inviernos no son tan fríos, los veranos no tan calientes y, sobre todo, con que los interlocutores sean siempre diferentes— da las explicaciones que la rutina le enseñó (túneles como silos, transporte de granos, "de cuando la Argentina era el granero del mundo"), pero ya sabe que el Presidente no lo escucha. Que tiene, otra vez, los ojos apagados, que piensa en otra cosa o que tal vez no piensa en nada. Al funcionario le cuesta escuchar cómo rebotan sus palabras dentro de su cabeza: odia sus palabras, odia su voz, o por lo menos la odia cuando la escucha: como si fuera la voz de un muñeco, que a la vez es él. El funcionario odia a su muñeco. El Presidente, pero dirigiéndose al novelista, que está sentado al lado —un paradójico dandy grave, de mal humor— se pregunta (y entonces tal vez estaba escuchando) cómo es que las ciudades se empecinan en vivir de espaldas al río o aun, de espaldas al mar. Habla de la vieja Barcelona. El novelista asiente, pero no dice nada. Y el funcionario —que siente horror al vacío, tanto que prefiere taparlo con el sonido horrible de su voz, de la voz de su muñeco improvisa entonces que es porque a ninguna ciudad le gusta reconocerse en sus bajos fondos y que es recién cuando se desvincula la costa del mundo del trabajo y de todo lo que segrega el mundo del trabajo,

cuando las ciudades vuelven su vista al río o al mar. El novelista sonríe: como si la hipótesis hubiese tenido algo de verdad y algo de garbo. El funcionario — pero no exactamente el funcionario, sino el escritor que alguna vez fue o quiso ser el funcionario, entonces, mejor dicho, el cadáver del escritor que fue o quiso ser el funcionario y que ahora mora en alguna parte de su mente y de su cuerpo— se pone contento: hace treinta años hubiera dado una mano por la aprobación de una frase o de un verso suyo por parte del novelista. De ese o de cualquiera de los otros tres o cuatro que formaban entonces, todavía, más de quince años después de su fundación, el club más selecto y popular de la literatura de la parte del mundo donde se escribía y se hablaba en español. Ése, por otra parte, el cadáver del escritor, fue el que habló a través del funcionario cuando el novelista, flanqueado por el embajador y por su diligente anfitrión, llegaba a los modestos dominios que administraba el funcionario. "Es un honor", dijo el cadáver del escritor, a través de la voz del funcionario. Y el novelista, que sólo pudo ver al funcionario mal entrazado, un notorio tercera línea de una ciudad a la que tal vez no fuera a volver en toda su vida y convencido —¿por qué, después de todo?— de que dentro de ese no había no digamos ya un escritor, ni el cadáver de un escritor, sino, siquiera, un anónimo lector capaz de haber sentido alguna vez la música de las estrellas al leer alguna, cualquiera de sus novelas de antes —esa deprimente sensación del funcionario, cuando era un escritor: que los grandes escritores lo son cuando, precisamente, aún no lo son-sonrió con indiferencia y, sin decir palabra ni aflojar su paso decidido, siguió su camino.

Martín Prieto

-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. Impresión: Cooperativa Gráfica Patricios.



Con el apoyo de:

CCEBA Centro Cultural de España en Ruenos Aire









