



Periódico de arte, cultura y desarrollo
del Centro Cultural Parque de España. Rosario, Argentina.
Número 13, primavera de 2011. ISSN: 1853-9955



—**Transatlántico.**

Las Brigadas de Choque

RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN

A causa de este poema aparecido en 1933 en mi revista *Contra*, pasé algunos días preso en el subsuelo de Tribunales, procesado por incitar a la rebelión. Raro privilegio: ¡en gran parte fue leído en la Cámara de Diputados por el conservador Videla Dorna! En 1935, estando yo en España, supe que me habían condenado a dos años de prisión. Por esos días el diputado Luis Ramiconi interpeló al ministro Melo, creador de la Sección Especial, quien tuvo que aguantar la insólita lectura. Ramiconi y Julio Noble rebatieron a mi atacante, quien trataba de justificar la condena. Al fin la sentencia fue revocada pero el poema no pudo integrar mi libro *Todos bailan*, mientras se sustanciaba la causa. La revista dejó de salir porque su administrador, Bernardo Graiver, que la financiaba, se cansó muchísimo. A mí no me plancharon; seguí escribiendo aquello que mi conciencia me dictaba. Vinieron otros versos, otros viajes, otras emociones y el largo poema se traspapeló; lo olvidé. A pedido de jóvenes poetas amigos exhúmase ahora. Creo oportuno recordar que la noticia de mi detención fue consignada así en *La Prensa*: “Detuvieron al sujeto Raúl González Tuñón”. Pintoresca venganza: en Las Brigadas de Choque aludía al coloso calificándolo de “el elefante enfermo de la Avenida de Mayo”. Por cierto que el general Perón me copió sin saberlo mucho más tarde al llamar paquidermo al diario de la farola.

El violento poema fue escrito en uno de los peores momentos de la historia argentina y los clerical-fascistas que dominaban entonces aparecen hoy como precursores del peor macarthysmo. Cuando Leopoldo Lugones, ciudadano que en sus primeros libros no sólo imitaba a Samain —los sonetos amorosos— sino principalmente a Hugo y a Laforgue, habiendo tomado de Darío, el verdadero innovador de la poesía castellana, la instrumentación lírica, aún proclamaba la “hora de la espada”. Cuando Lugones, poeta, defendía con más ardor que nunca el imperio de la rima estricta, absoluta.

Fue escrito cuando Pablo Neruda —hoy sin control en su retórica

“nerudiana”—, apenas había dejado atrás el período de los versos amorosos. Cuando a César Vallejo, que en cierta medida había dado la espalda a su pueblo, en el afán ilusorio de conquistar París, condenado a la infecundidad y el desasosiego por la tremenda lucha por sobrevivir, amargado y desorientado, comenzaba a torturarlo la duda, la falta de fe en la lucha. En 1937, Neruda y yo lo incitamos a visitar la España en armas y aquí se abrió otra perspectiva a su poesía y a su vida, pero por desgracia tantos inviernos caídos sobre su cuerpo débil lo abatieron en seguida.¹

Considerando a la distancia los agresivos versos, su iracundia, no gratuita, como la de algunos jóvenes en la actualidad, que no precisan el destinatario de su inconformismo, y algo de profético, los convierten en un documento más o menos curioso. Son visibles sus defectos formales y de fondo, exageraciones, injusticias. Debe disculparse lo que tiene de sarampión revolucionario, de extremismo, esa enfermedad infantil del comunismo señalada por Lenín. (Como se sabe, Stalin la actualizó en el terreno de la literatura al disolverse los sectarios de la Prolectkult y esto es histórico: recuérdense los fundados testimonios de Jean Richard Bloch, cuando presenta al conductor —todo lo contradictorio que se quiera— alentando a Pasternak, a Ehrenburg, a Leónidas Leonov; él, que oponiéndose con anterioridad a los sectarios citados y a Trotski, negador sistemático de Maiacovski, llamó a éste el “primero y más talentoso poeta de la era soviética”, testimonios que parece ignorar el joven Evtuchenko, quien, a través de lo que se conoce suyo, imita no muy felizmente al autor de “150 millones”).

Aparte de los defectos antes anotados creo que en Las Brigadas de Choque continúa vigente el aire civil del versolibrismo ejercitado en la etapa “martinferrista”; la virtual exaltación del ¡Métete! contra el poco criollo ¡No te metás!; el sentido épico que entonces como ahora alternaba con la efusión lírica; el espíritu insobornable de rebelión que anima siempre en mí contra todo aquello que afea la vida del hombre.

1. Aquí, algunos jóvenes que empiezan por desconocer en general la literatura de su propio país, y otros que no son jóvenes, recién descubren a Vallejo y como en los casos de Pavese, Dylan Thomas, Henry Miller y asimismo de nuestro Roberto Arlt, desde el desconocimiento o la subestimación más odiosa llegan a la más exagerada sobreestimación, sin intentar la mínima ubicación crítica.

Hasta un escritor y dirigente como Héctor P. Agosti en declaraciones aparecidas en la revista *Barrilete*, asegura que el poeta peruano representa un tono nuevo, y esto no es exacto, según creemos. Nadie niega, Vallejo fue un gran poeta, pero, aparte de contactos con algún “creacionista” en su hora, lo “conversacional” —rasgo que en su obra creó hondura— no es un invento suyo, viene de Apollinaire, quien además lo heredó en cuanto al toque insólito, de otros poetas, siendo el más lejano François Villon, el gran Villon desenfadado y extravertido del Testamento. Y por cierto que como la última respuesta de Agosti al cuestionario va en seguida de la mención a Vallejo, aparece acentuado su tono evasivo y despectivo frente a la poesía Argentina, y permite suponer que no hay aquí valores representativos. Sin embargo, estoy seguro, ellos existen entre los jóvenes y los “viejos” —con predominio de los jóvenes— y no disminuirían si se les confrontara con otros valores de América Latina.

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?
QUEVEDO

→ 1 ←

Primero fue la toma de la tierra por la hembra y por el varón
Después vino la tristeza de la civilización.
Primero fue el campo libre, el cielo libre, la libre unión.
Después las malas leyes del hombre
que hicieron las malas leyes de dios.
Hoy, como el cura loco de Kent, me pregunto yo:
—“Cuando Eva hilaba y Adán araba ¿quién era el amo?”

→ 2 ←

No pretendo realizar tan sólo el poema político.
No pretendo que mis camaradas sigan por ese camino.
Que cada cual cultive en su intimidad el dios que quiera.
Pero reclamo de cada uno la actitud revolucionaria frente a la vida,
pero reclamo el puño cerrado frente a la burguesía.
He reconquistado el fervor y tengo algo que decir:
Se llama brigadas de choque a las vanguardias lúcidas
de los obreros especializados.
En la URSS, nombre caro a nuestro espíritu.
Formemos nosotros, cerca ya del alba motinera,
las Brigadas de Choque de la Poesía.
Demos a la dialéctica materialista el vuelo lírico de
nuestra fantasía.

¡Especialicémonos en el romanticismo de la Revolución!

→ 3 ←

Mi voz para cantar y para gritar mi voz,
mi voz para degollarse en las veletas enloquecidas.
Mi voz para aullar, mi voz para subir —única, digna
enredadera—
y asustar a los burgueses desprevenidos por la boca de
los albañales.

Mi voz para decir al antipoema
en la esquina de las fábricas,
a la salida de las costureras,
en las puertas falsas de los teatros,
en los fondos de los talleres,
en las poternas de la civilización burguesa,
el gran castillo vacilante.
Los Movierones ahogan también rugidos, ladridos
—ocultan las manifestaciones apaleadas
—los nazis violando a las hijas de los judíos
—los policemen atajando la marcha de los tejedores
—la Generalidad cargando sobre los sindicalistas
—la gendarmería rodeando de cinturones de fuego a los
socios del John Reed Club
y los gases lacrimógenos de la policía de Buenos Aires
disolviendo mitines en los portones
de los frigoríficos extranjeros.
¿Y Nicolás Repetto? —Bueno, gracias.

¿Y José Nicolás Matienzo? —Cuidando la Constitución,
como si la Constitución fuera una hembra.
Sí, la Constitución se halla en estado de descomposición
y nosotros, únicamente nosotros, los comunistas,
legítimamente nos reímos de esa Constitución burguesa
y de la democracia burguesa
pero no de la democracia que proclamamos,
porque nosotros queremos la dictadura
pero la dictadura que asegure la verdadera libertad de mañana.

→ 4 ←

Nosotros contra la democracia burguesa
Contra
Contra la demagogia burguesa
contra la pedagogía burguesa
contra la academia burguesa
contra
contra el fascismo, superexpresión
del capitalismo desesperado.
Contra la masturbación poética,
contra los famosos salvadores de América
—Palacios, Vasconcellos, Haya de la Torre—
contra
contra
contra las ligas patrióticas y las inútiles
sociedades de autores, escritores, envenenadores.
Contra los que pintan cuadros para los burgueses.
Contra los que escriben libros para los burgueses.
Contra
Contra
Contra las putas espías de Orden Político.

→ 5 ←

Contra los social fascistas tipo Federico Pinedo.
Contra el radicalismo embaucador de masas
—fuente de fascismo—,
dopado por el incienso de vagas palabras.
¡Ellos! Los metralleros de Santa Cruz.
Contra
Contra
Nosotros contra la moral tipo *La Prensa*
—el elefante enfermo de la Avenida de Mayo—
y el largo bostezo de sus editoriales.
Contra las sedicentes obras de tesis.
Contra la teosofía, onanismo del espíritu.
Contra el anarquismo sensiblero y claudicador.
Contra el clericalismo.
Contra
contra
contra el criollismo a ultranza y sin matices,

contra el folklore pueril y falso,
contra el francesismo servil,
contra las visitas tipo Keyserling, Morand, Ortega.
Contra
contra los becados
contra los niños prodigios del confusionismo canalla
de South America.

→ 6 ←

¡Contemos a los niños la historia de Lenín!
Contra la vedette,
contra los mesías y los supuestos héroes
y toda la roña burguesa
—agiotistas
—rentistas
—especuladores
—caudillos
—plumíferos
—gendarmes
—jueces
—abogados
—intelectuales
La muerte del obrero Hevia pasó inadvertida para vosotros
Ni siquiera entregasteis el cadáver mutilado a la familia.
Un centenar de policías siguió al coche que llevaba la caja de pino.
¡Os ofrecemos nuestros cadáveres!
Sobre nuestros cadáveres los camaradas de mañana
construirán la nueva Argentina en el alba motinera
de obreros, soldados, marineros, campesinos, poetas y artistas.
¡Os regalamos todo!
¡No leáis nuestros libros!
¡Al carajo con vuestra comprensión y vuestra generosidad!
Nosotros estamos de vuelta al pueblo,
ávidos de la dialéctica materialista.
En una sociedad sin clases será posible el sueño,
lo abstracto, la intimidad con lo inverosímil y lo inventado,
con dios y con los otros mundos...
Nosotros estamos de vuelta al pueblo
y oímos las detonaciones que mañana
estremecerán las paredes.
¡Guerra a la clase dominante!
Dictadura para asegurar la libertad,
el trabajo liberador,
la máquina redimida,
la comodidad,
la dignidad,
el club,
la libre unión de los enamorados
y el arte puro de una sociedad sin clases.

→ 7 ←

Otros amigos tomaron otros rumbos.
El tiempo espera.
Todo yo soy actitudes pero ningún orgullo me maltrata
y tengo algo de muchedumbre cuando canto
y cuando grito.
Voy a meterme en las grandes mareas de los cines
y las fábricas y los subterráneos.
Lamento no haber sido lo que se dice un “subversivo auténtico”
Lamento haber perdido tantos años en los periódicos
aunque les agradezco a los aviones, los barcos y
los trenes que me dieron.
Vuelvo a la vida que me reconoce,
el hambre y el sueño son mis viejos amigos.
A devorar los libros afiebrados
en las vigiliass del invierno
y por las mañanas
a recorrer los parques y las plazas
y contar las chimeneas

y llenarme del vasto olor del pueblo,
del vasto rumor del pueblo.
Una columna de pueblo viene hacia mí:
Arriba los pobres del mundo,
de pie los esclavos sin pan!
El viejo canto me reconoce
y yo me voy con mis hermanos.
Son las 3 de la tarde de un 1º de Mayo,
hoy cumple años nuestro viejo dolor.
No, hoy no es un día de fiesta,
pero hemos aprendido a cantar,
y después de los cantos vendrán las balas.

→ 8 ←

Esta es la canción del Plan de los Cinco Años.
Lenín lo dejó trazado junto a su gorra oscura
y su tabaquera.
El lienzo rojo de su memoria.
Desde octubre de 1928 comenzó a extenderse a las campañas
en la inmensa Rusia,
saliendo de las grandes ciudades en donde ya existía generosa
un nivel de dolor y de cultura.
Expropiando las posesiones de los ricos agricultores
y repartiendo entre todos la veterana tierra
y recogiendo los frutos para todos.
Era el primer gran paso hacia la conquista
del comunismo de Lenín.
Después nos ocuparemos de dios.
Ahora nos interesa combatir su política.
(Este no es un poema, es casi una experiencia.)
Las colonias agrícolas comunistas reemplazan a los grandes
y a los pequeños feudos burgueses.
Ya no hay que levantar catedrales, mucho fervor gastado.
Ahora hay que levantar usinas, mucho fervor por gastar.
¡Abajo la inteligencia burguesa!
Es tiempo de ocuparse del hombre.
Nicolás Lenín ha muerto y su herencia es el Volga.
Y el Kara
el Duina
el Onega
el Péchora
el Vístula
el Ural
el Don.
Una herencia de ríos.
Nicolás Lenín ha muerto y su herencia es el Cáucaso.
Y los Urales
las mesetas del Valdai
las colinas del Volga.
Nicolás Lenín ha muerto y su herencia es el cobre.
Y el hierro
la hulla
el petróleo
el oro.
Pero sobre todo su herencia es la tierra,
humana, tierna, fecunda.
Nuestro nacimiento, nuestra vida, nuestra sepultura,
nuestra resurrección.
He aquí la Canción del Plan de los Cinco Años.

→ 9 ←

Devoraba las noticias del día con el sandwich de milanesa:
Las consecuencias del temblor que duró treinta segundos
son funestas para una vasta región.
Durante la noche permaneció estacionario
el nivel de las aguas del Sena.
400 obreros sepultados en un túnel.
Las viudas lloran en la boca del día.
Casas, puentes vías férreas, desaparecieron a causa del terremoto.

Se asegura que Blucher es un militar organizador de gran estilo
Queremos la repartición de la tierra,
desconocemos la propiedad privada y la ley de herencia
y desde esta hora todo aquel que no trabaje no comerá.
Los agentes secretos de seis potencias burguesas
se han arrojado al río Moscowa.
Un día existieron Cartago y Babilonia
y un día fue poderoso el Egipto.
y los persas atravesaban los canales.
Los fenicios navegaban trocando estatuillas de barro
por montones de trigo.
¡Los desacreditados fenicios que llevaron a Grecia
la preocupación del arte!
Catón repitió veinte veces en Roma: ¡Destruid Cartago!
Tenemos que destruir. El grito se repite en la historia.
Pero los camaradas de Moscú han abierto otro camino
y la historia se desvía.
Les habían prohibido el aceite y la lámpara, la tinta y la palabra
y ellos vencieron.
Sólo es bello el horizonte cuando recorta miles de

camisas obreras.
Existen Buenos Aires y San Pablo y sus hombres
comienzan a ver.

Yo presiento la marcha sobre Europa de un Ejército Rojo.
Pausa sobre el teatro de marionetas de Ginebra, sobre Berlín
que engorda y envilece
Horcas afiladas están meditando
junto a un horizonte de humo y de sangre.
Cristo signa, en la estridencia de las usinas,
a la última cruz, final e inexorable.

→ 10 ←

No importa que yo ame los puertos y los circos
y la dorada y alevosa flor de la aventura
y el vino y las rosas y la guerra.
Como Ernesto Psichari yo amo la guerra,
pero la guerra que trae la Revolución.
¿Sabes ya que los cuervos vuelan sobre los valles
anunciando la peste?
Yo había visto algunos dibujados en los afiches de las ciudades.
Había un niño olfateando la sangre de la guerra,
de la guerra que trajo la Revolución.
—“Pour les français dans les territoires occupés”—
colocados especialmente por la Legación.
Los cuervos eran los alemanes.
¡Oh, amigos, y cómo es de tranquilo el vuelo de los cuervos!
¡Qué serenidad bajo la campana del cielo!
Mas cuando se acercan sus picos son horribles,
sus ojos asquerosos y sus garras tremendas.
Los socialdemócratas, los ultraclericales, los “nacionalistas”,
tienen también el vuelo de los cuervos.
Cerca de ellos hay que destrozarlos con un tiro de escopeta,
porque ellos anuncian y provocan la peste en la tierra.

→ 11 ←

Hablemos de esta ciudad sucia como su río.
Aquí todo está prohibido.
A la vuelta de la esquina nos deja solos
y en su cuadrilátero aburrido
prevalece la absurda confitura del Pasaje Barolo
y la mentalidad seminarista de José Luis Cantilo.
Buenos Aires no vale la pena de que le cante
ni siquiera con versos airados.
Siempre se quedará con los Zuviría,
los Capdevila y los Obligado.
Esta ciudad me ha llamado canallita y vicioso porque
quise darle color.
Porque anduve por ahí desparramando mi indudable fervor,
porque bajé la luna hasta sus calles para alumbrarlas mejor.

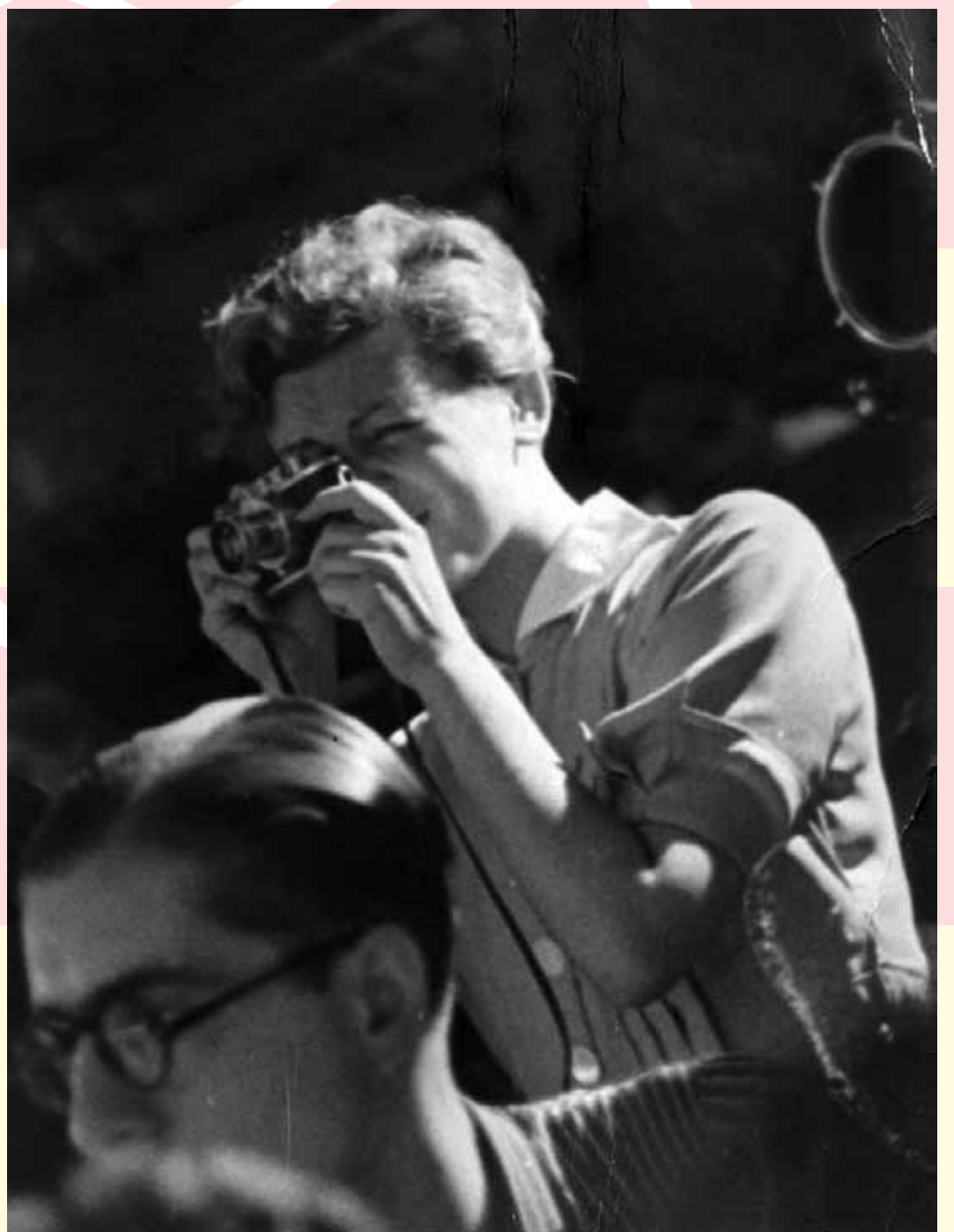
Porque a la compañía de las horteras
prefería la de vagos y atorrantes.
Porque a veces anduve con un traje roto
y estragué mi estómago en el sórdido Puchero Misterioso.
Esta ciudad de “Siempre alegría” en el lánguido carnaval.
Esta ciudad fustigada en sus flancos
por la Legión Cívica y el Klan Radical.
Esta ciudad de Yrigoyen y Uriburu,
que nunca ha dado un bandido perfecto ni un gran poeta.
Esta ciudad cuyos cines apestan
a escribanos públicos,
a mujeres sin capacidad de pecado.
Esta ciudad que todavía respeta
un título de abogado.
Ciudad de bebedores de agua.
De donde Barret emigró con asco,
en donde O'Neill tuvo hambre y sueño,
en donde Güiraldes fue escarnecido
y Calou murió malogrado,
Payró incomprendido,
Emilio Becher agotado
y Carriego empequeñecido
y en cuya Universidad,
esquina pedagógica de la vulgaridad,
se gesta una runfla de rastas y logreros
y patoteros grandilocuentes
que después van a llenar la Pampa
de alambradas y de alcahuetes.

→ 12 ←

No tenemos nada, no hemos construido,
nada fue posible en ese campamento podrido.
Hemos quedado solos con un montón de versos,
angustiosos o perversos
porque la leche de Buenos Aires fue así de mala,
Sucia como su río,
agria como su alma.
El tango actual es una cobardía.
Sombrío, ronco, gangoso
—“oliendo a china en zapatilla y macho perezoso”—.
Es pesimista, compasivo y trágico.
Es un ángel oscuro que pudo haber volado.
Le falta a Buenos Aires la Tercera Fundación.
La que vendrá con la Revolución.
¡Preparémonos para tirar!
Contra los museos,
las universidades,
la prensa paquidermo,
la radiotelefonía, la academia,
el teatro y el deporte burgueses.
Preparémonos para tirar
y acertar esta vez.
Contra en la casa
contra en el mar
contra en la calle
contra en el bar
contra en la montaña.
Para abatir al imperialismo.
Por una conciencia revolucionaria.
Y aquí nosotros contra la histeria fascista,
contra el socialismo tibio,
contra la confusión Radical,
contra
contra
estar contra
sistemáticamente contra
contra
contra.
¡Yo arrojo este poema violento y quebrado
contra el rostro de la burguesía!

Acaso blindar la rosa no sea la mejor metáfora para cambiar el mundo

La fotógrafa y militante republicana Gerda Taro cubrió la Guerra Civil Española acompañando las tropas de soldados al frente de batalla, donde murió en julio de 1937. Primero con el seudónimo Robert Capa, bajo el cual firmó sus reportajes en colaboración con Endre Friedmann, y después en solitario, la pionera cronista gráfica supo captar con su cámara el instante crucial y extraordinario en el que una imagen se vuelve testimonio. TEXTO: CLAUDIA GILMAN.



A pesar de la innumerable documentación sobre su vida, su obra y su muerte heroica, la desaparición histórica de Gerda Taro (recientemente remediada) es tanto un enigma como una ingratitud. Gerda Pohoyrille era el nombre verdadero de esta ciudadana de origen judío, con pasaporte polaco, nacida en Stuttgart, Alemania, destino de emigración de sus padres, oriundos de Galitzia-Oriental, región que antes de la guerra de 1914 formaba parte del desaparecido Imperio Austro-húngaro, actualmente Ucrania.

Desde chica Gerda sufrió la humillación de ser pobre, hija de judíos, sin raíces y sin mundanidad. Su simpatía por las ideas de izquierda, lejos de ser una pose, era buen tino y mejor instinto.

A los veintitrés años pasó por la cárcel y por las camisas pardas. Se refugió en París y en esas calles que hay en cualquier lugar pudo haberse cruzado con Raúl González Tuñón a quien seguro sí vio y tal vez fotografió en España, en 1937, cuando nació a la vida pública y murió de casi todas las otras conocidas. Se cruzó en sociedad de profesión y amores con el húngaro Endre Friedmann, en tiempos de Rolleiflex y Leicas, las cámaras fotográficas de pequeño formato que revolucionarían la manera de contar la guerra. Y habría guerra para rato.

Pero eso no lo sabían ni Gerda ni Endre cuando planearon la impostura “Robert Capa”,



seudónimo que postulaba la existencia de un cronista estadounidense y que juntos utilizarían para vender sus reportajes desde la España de la guerra civil. El invento no duró lo mismo para ambos. Sí, en cambio, el impacto de las imágenes extraordinarias tomadas por los dos, indistintamente, con las cámaras que intercambiaban y compartían, y con las que difundían además la causa republicana. Endre se quedaría con “Robert Capa” al punto de pasar a ser reconocido con ese nombre y no con el propio. Gerda tendría que inventarse otro para independizarse, incluso contra el éxito inmediato suscitado por las imágenes tan cercanas de la guerra. Como los ingresos iban a la caja común, los socios y amantes no pensaron entonces en frivolidades como la autoría o el reconocimiento.

Gerda fue la primera fotógrafa que acompañó tropas con las que, además, compartía ideales. Soldados y generales eran también camaradas que la apreciaban, deseaban y hasta identificaban como la “rubia de Brunete”. Estéticamente interesada en explorar las propuestas del movimiento de la Nueva Visión (que propone una fotografía experimental



de cuño constructivista, con grandes contrastes y planos descentrados), su experiencia en el frente le hizo ver que la guerra no posaba. Fotografiar el instante de peligro, finalmente, implicaba aceptar que la mejor visión era la visión posible. El primer reportaje firmado “Capa & Taro” es un manifiesto de la gesta personal y libertaria de Taro, el intento por quitarse la capa de Capa. Apareció en *Regards* el 18 de marzo de 1937. Decidida a permanecer en España, sin Capa, firmó “Photo Taro” los trabajos que publicaron las revistas *Regards*, *Ce Soir*, *Volks-Illustrierte*. Su obra solista despertó gran interés: uno de sus trabajos más importantes fue la cobertura de la victoria republicana sobre las tropas de Benito Mussolini en Guadalajara.

Los testimonios de sus contemporáneos la recuerdan yendo (a veces con temeridad) en busca de la acción. Durante una caótica retirada de tropas, bajo los bombardeos enemigos en Brunete, Gerda fue atropellada accidentalmente por un tanque y murió al día siguiente en el hospital tras una cirugía que no prosperó.

La heroína antifascista

¿Cómo pensar el actual “redescubrimiento” de Gerda Taro? ¿Como un efecto de memoria o de olvido? La fama de Robert Capa y la historia de Europa podrían explicar el olvido. En diciembre de 1938, la revista inglesa *Picture Post* consagraba a Capa “el fotógrafo de guerra más importante del mundo”. La imagen de Endre que ilustraba la portada (una fotografía sin autor, como si la hubiera captado un NN) había sido tomada por Taro dos años antes. El franquismo, que censuró el pasado y el presente, sumado a la “solución final” de la guerra que exterminaría a los familiares de Taro y su memoria, sin duda ayudaron a no recordarla.

Es extraño, sin embargo, que la “fama” de Gerda Taro se eclipsara tan rápido si se tiene en cuenta que cubrió profesionalmente el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la

Defensa de la Cultura, donde participó como una más entre el más de centenar de celebrados escritores que pasaron por España en julio de 1937: Louis Aragon, Tristan Tzara, Ilya Ehrenburg, Antonio Machado, Luis Cernuda, León Felipe, John Dos Passos, André Malraux, Pablo de la Torriente, Ernest Hemingway, Bertolt Brecht, W. H. Auden, Octavio Paz, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, César Vallejo, Cayetano Córdova Iturburu, Raúl González Tuñón, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Rafael Alberti, Antonio Machado, Miguel Hernández, Claude Aveline, Michail Kolstov, para mencionar algunos pocos, sin contar al delegado chino.

Gerda no pasó desapercibida para muchos de esos eximios poetas “violínistas” ni para aquellos que habían ido con sus esposas, todas personas entre quienes vivió, se hizo familiar, querida (como dirá María Teresa León) y seguramente deseada. Según León, Gerda fumaba rabiosamente mientras la intervenían. Uno de los médicos corrobora lo que se dice en voz baja: que era muy guapa, que no tenía miedo y que parecía una artista de cine. León y su marido, Rafael Alberti, anfitriones del encuentro, recibieron la noticia del accidente, fueron al hospital, encargaron el ataúd a un carpintero y organizaron el velatorio en la sede de la Alianza Antifascista donde, diría León, sería difícil acostumbrarse a no verla más. La primera cronista de guerra caída en un frente de batalla recibió entonces honores a la altura de las circunstancias: capillas ardientes, oraciones pronunciadas por la crema y nata de la intelectualidad mundial, y homenajes de milicianos, obreros y poetas. En su momento, fue presentada como una Juana de Arco de la lucha antifascista en Valencia, Madrid y París, ciudad donde fue trasladada para su entierro. En la Gare d’Austerlitz, mientras sus familiares rezaban la oración fúnebre hebrea conocida como *kaddish*, la esperaban Endre Friedmann, ya reconocido como Robert Capa, más llantos y solemnidades. Con la mar-

cha fúnebre de Chopin como fondo musical miles de personas escoltaron el ataúd envuelto en una bandera roja hasta el cementerio de Père-Lachaise donde fue enterrada el día de su vigésimo séptimo cumpleaños. A la cabeza del cortejo marchaban Louis Aragon, Pablo Neruda y José Bergamín. Alberto Giacometti, nada menos, confeccionó la lápida y un monumento conmemorativo para su tumba. La prensa se conmovió en varias lenguas y Gerda fue una heroína llorada por jóvenes de todo el mundo.

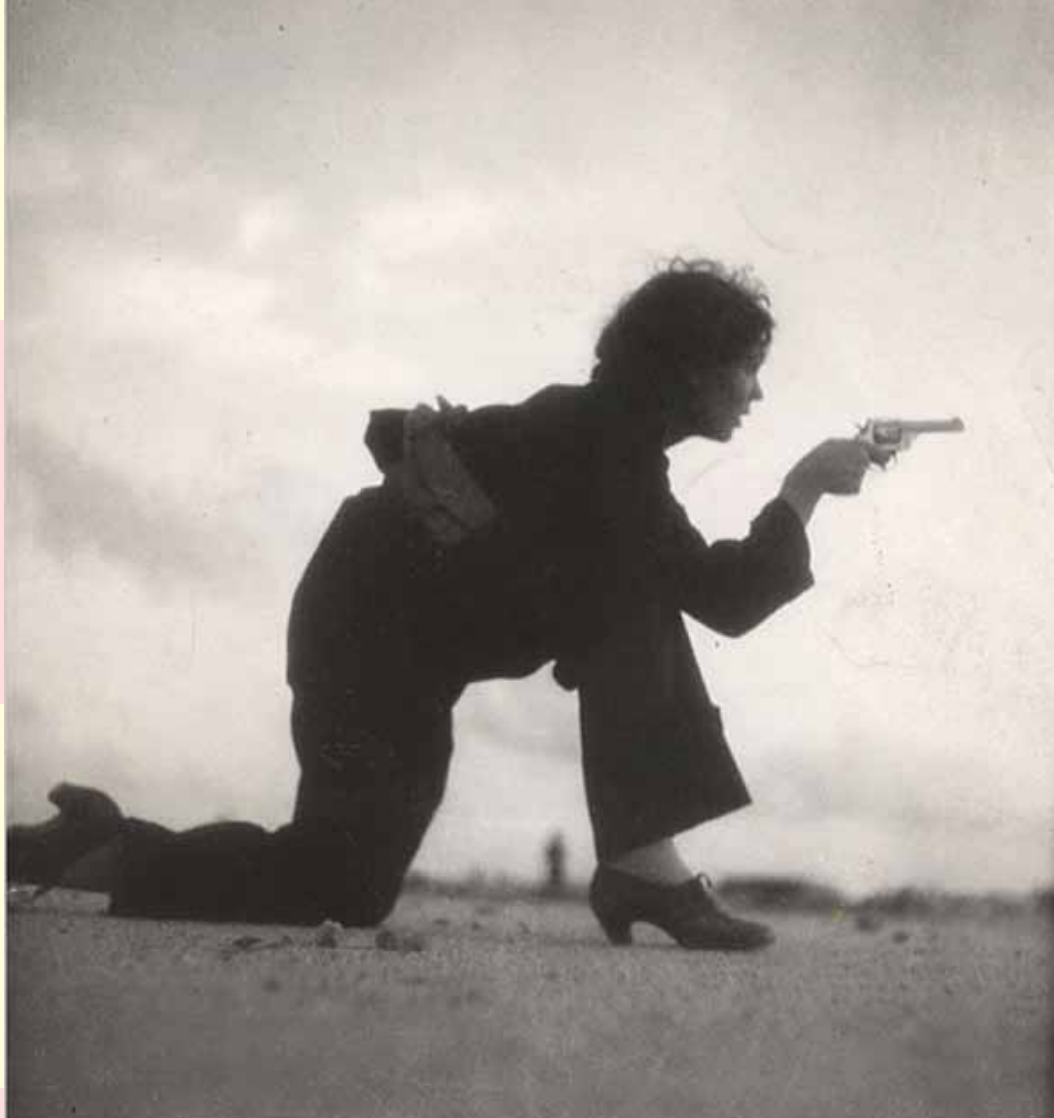
La linda niña valerosa, que se creía invulnerable, como la recordaría Rafael Alberti; la de la hermosa frente, la cabeza deliciosa, la boca de impecable dibujo, que evocaría Córdova Iturburu; aquella de sonrisa de fresca, flor y cabellos de oro rojo que no sería olvidada, como prometía Luis Pérez Infante, se fue diluyendo con el tiempo. Nadie puede prometer la eternidad a menos que se ocupe de hacer pasar el mensaje. Así como para muchos fue una revolucionaria heroica, para Hemingway fue lisa y llanamente una puta. A diferencia de Simone Weil, otra judía pelirroja que también anduvo por España y que fue llamada “virgen roja”, Gerda era sensualmente terrenal y carecía de los prejuicios de quienes la rodeaban.

En ese sentido, fue una de las primeras mujeres “liberadas” y, tal vez, una de las últimas. No le alcanzó la vida para desmentir los prejuicios de su tiempo.

Maridos innecesarios

Gerda no alcanzó a discutir con la posteridad ese olvido que es mucho más que la sombra del gran hombre. No estaba el mundo preparado para imaginar una subjetividad femenina que no se candidateara para esposa, ni de César ni de Dios. Es curioso pero cierto: la noticia necrológica que le consagra Vicente Salas Viu está ilustrada con una foto de Gerda y Capa y el epígrafe también la ubica en situación de pareja: “Gerda Taro y Capa su compañero”, se lee.

Recientemente dos escritoras han recordado a Gerda con mirada de mujer. Elena Garro, en su libro *Memorias de España 1937*, publicado en 1992, la evoca como una rubia con aire melancólico de canario extraviado. Se identifica con ella por el parecido de los nombres (Garro la llama Tarro) y el de las camisas que ambas llevan puestas el día de la apertura del Congreso antifascista en España. También precisa verla en compañía: Gerda forma entidad junto a Capa, la pareja romántica y audaz, envuelta en un halo trágico y aventurero. Es difícil que Gerda, que había rechazado la propuesta matrimonial de Capa, que había dicho que no quería ser su sombra y que estaba harta de que él se apropiara de su trabajo, se reconociera en la imagen femenina que crea Garro para ella —o para sí misma—. En sus “memorias”, que pretenden captar en los años noventa ese pasado español, Garro se ve como una niña torpe, arrastrada por “Paz” (así lo llama a su marido, el poeta Octavio Paz) a una aventura que no comprende, de hoteles incómodos y nombres ilustres. Lo más sorprendente es que, como de contrabando, vuelva a ingresar la figura de la consorte. Garro “recuerda” el desconsuelo de Kapa (sic) ante la muerte de Gerda. La misma operación que restituye en primer plano la figura masculina puede leerse en el obituario de la revista *Life*: en tan escueta información, *Life* no deja de consignar la muerte de Taro, “con Robert Capa, su marido, a su lado”.



En realidad, Capa no era su marido (si bien él hizo creer eso a todo el mundo tras la muerte de Gerda, sin ser desmentido) ni estaba junto a Gerda cuando murió. ¿Una mujer no podía morir sola? A lo mejor no entonces.

En *Tinísima*, la novela que tiene como protagonista a Tina Modotti (fotógrafa extraordinaria que, curiosamente, también estaba presente en el Congreso, en España), Elena Poniatowska (que realiza una exhaustiva y casi milagrosa investigación documental) describe a Gerda a través de la mirada de su personaje. Allí no hay esposos, ni parejas, ni maridos necesarios. Hay competencia entre mujeres. ¿Por qué la juzgo tan severamente? Se pregunta Tina/Poniatowska. Si yo también quería fama, ser la primera, que los hombres corrieran tras de mí. ¿Por qué le molesta que, como relata, los soldados la invitaran a beber con ellos, la desearan, sucumbieran a la fascinación de su cabello refulgente al sol como el oro de los altares? Ese juicio entre mujeres, esa severidad tal vez expliquen otras zonas del olvido.

Las mujeres más increíbles del siglo

¿Cuán épica debe ser una historia para que sea memorable? ¿Quién es, quién puede ser un militante? ¿Quién fue, quién pudo ser heroico? Indaguemos en las palabras. El mataburros enseña que la militancia remite al universo de la guerra, ese caldero de sangre donde se cocinan hazañas, leyendas y fama, los temas principales de la épica y hasta hace poco también los de la historia, hija de la verdad, como nos recuerdan Cervantes, Borges y Menard.

Dice el sabio en el *Cratilo* que el heroísmo viene del amor. Sólo en el Eros surge lo heroico. Sin embargo, amor y heroísmo, como los entiende Platón (y nadie lo ha desmentido hasta la fecha) son atributos y sentimientos reservados a los seres superiores. Las mujeres antiguas estaban explícitamente excluidas del panteón e incluso del Eros, reservado al sentimiento altísimo que sólo puede circular entre

iguales. En Esparta, las costumbres impedían la formación de entidades como familia y hogar. Las glorias que la historia conserva son las de Aquiles, las del batallón sagrado de Tebas, Alejandro Magno, Odín, Rodrigo Díaz de Vivar, Robin Hood, Napoleón, los mártires, los santos, los dioses. En el género hagiográfico las mujeres apenas anotan y sólo son oficialmente reconocidas si el canon es del gusto de los señores oficianes.

Entre los intelectuales antifascistas no reinaba la máxima concordia por diversas razones, algunas políticas. Cuanto menos abstracto el enemigo, más fácil la unión contra él. Si hace falta alinearse prolijamente, la falange no se formará jamás de manera satisfactoria para todos los árbitros en la cadena de mandos imposible que el concepto de intelectual requiere, pero critica. Un héroe amoroso se deja dar órdenes de quien reconoce superior. Mika Etchebéhere (Argentina 1902 - París 1992), obtenía en aquel entonces en España el grado de capitana y el respeto de su gente en la División que lideraba Cipriano Mera. Mika, la única mujer que tuvo tropas a su mando durante la Guerra Civil, fue detenida en el frente en mayo de 1937 por trotskista. Gestiones de su jefe Mera le ahorran el calabozo. Al salir, se une a la agrupación “Mujeres Libres”. La República Española pudo haber significado el fin del patriarcado. Cuando León Felipe, aludiendo a la derrota de los republicanos en España, vuelve a ver pasar la figura de Don Quijote (“Por la manchega llanura/ se vuelve a ver la figura/ de Don Quijote pasar./ Va cargado de amargura...”), retoma el tópico del caballero de la triste figura que socorrieron los heridos orgullos hispánicos en 1898 para recubrir de sentido al personaje cervantino. Pero la historia no es repetición: al contrario, es lo nuevo que ya pasó. Pasaron por España, en un mismo momento las mujeres más increíbles del siglo pero nadie las vio juntas, ni siquiera ellas. Acaso blindar la rosa no sea la mejor metáfora para cambiar el mundo. ■

Algunos autores consultados: Fernando Olmeda, Elena Poniatowska, Elena Garro, Horacio Tarcus, Irme Schaber, Alex Kershaw, Richard Whelan, Arnold Rampersad, Patricia Albers.

La autora nació en Buenos Aires en 1961. Es ensayista y poeta, investigadora del CONICET y docente en la Universidad de Buenos Aires. Publicó la novela *Preciosas cautivas* (1993), el ensayo *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2003) y los poemas de *Mejor mañana* (2004).

Pánico al sexo

Un día exacto de la distopía Madrid volverá a los tiempos del generalísimo Franco. Será el 18 de julio de 2313, cuando una conmemoración callejera, gigantesca y *vintage* reponga los símbolos del régimen pero, esta vez por fin, en su suprema y célibe verdad histórica. TEXTO: MANUEL VILAS



Pánico al sexo

Todas las ciudades españolas, tras la victoria del general Franco, se convirtieron en las ciudades más feas del mundo. Todas eran iguales y todas fueron víctimas de un mal gusto que hoy, muchos años después, evaporado aquel episodio histórico, puede parecernos incluso cómico, delirante y punky.

Todas las ciudades españolas exhibían en sus iglesias gigantescas lápidas con el nombre de los caídos por Dios y por España. Un montón de nombres de gente cuya existencia es discutible. Dicen los historiadores que había en aquellas lápidas nombres de relleno. Como los créditos de una mala película. Una serie B. La gran serie B en que se convirtió la historia de España, con un Alfred Hitchcock rodando con pasión, con alegría, con mando, y ese Alfred era Franco, un homosexual divino.

Pero ahora, en este año de 2313 sin esclavos y sin ejércitos, todo es susceptible de reordenación. Así que esta Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Madrid ha decidido desempolvar los monumentos del franquismo. Queremos hacer una gran fiesta *vintage*. El próximo 18 de julio de 2313 Madrid volverá a ser franquista. Banderas, nombres de calles, estatuas ecuestres, símbolos fascistas, una gran fiesta histórica en la calle. La novedad de nuestros artistas es esta: serán reproducidas estatuas de Francisco Franco, sí, pero este saldrá desnudo, con sus maravillosos pezones hispánicos al aire, con su miembro viril expuesto ante la mirada de los obispos y de las monjas. Ya sabemos que la Historia es sexo y camuflaje sexual. Hemos añadido una foto y una vida virtual a los caídos por España. Es decir, nos hemos inventado vidas. A todos los fusilados les hemos creado una vida *post-fusilamiento*. Son vidas muy buenas, muy valiosas, muy sexis.

En realidad, el franquismo fueron cuarteles, iglesias, cines, bares y pisos baratos. Hemos construido una minitorre Eiffel con la cabeza de Franco en la cúpula. El franquismo puede ser retroalimentado. Pero qué fue el franquismo. No lo sabemos bien. De ahí la necesidad de esta fiesta *vintage*. ¿La Cibeles sigue siendo franquista? Creemos que La Cibeles era, en su origen, republicana, pero a veces dudamos. ¿Fue el Real Madrid el auténtico bastión simbólico de Francisco Franco y su régimen? Franco hizo sus minimonumentos en el corazón de los españoles. Allí donde había un paso de Semana Santa, una imagen del Crucificado, allí estaba él. Pero quién era Él.

Las monjas adoraban a Franco. Tenemos testimonios de ese amor. Todos los conventos de Madrid, durante el régimen, exhibían testimonios de adoración al generalísimo. Sabed que aquellas monjas se acostaban, por fin, tranquilas. Amor de gran fuerza el de aquellas maravillosas monjitas. Era un amor gravitatorio y sobrenatural y contagioso.

El Seat 600 fue el gran monumento franquista. Franco y el Seat 600. Allí estaba él. Mirad el Madrid de los años sesenta, está lleno de Seat 600, de Seat 850, de Seat 1500 y, por fin, de Seat 124. Por eso, este 18 de julio de 2313 el Seat 600 será nuestra consigna estética. Madrid se llenará de réplicas de aquel maravilloso automóvil. La gente fue feliz allí dentro, dentro de esos

coches. Por ejemplo, el padre de un tal Manuel Vilas (un sacerdote de aquella época) tuvo un Seat 600. Y llevaba a su hijo al Seminario en aquel Seat 600. Y el sacerdote Manuel Vilas mejoró de estatus económico y se compró un Seat 850, llevando la Buena Nueva a los barrios periféricos de Madrid.

No estaba Franco en las estatuas ecuestres, estaba en el corazón de los españoles. Porque sabed que es verdad que Franco hablaba con Dios y con su mismísimo hijo Jesucristo. El verdadero monumento franquista era el corazón de un español, un corazón azul. Las monjas tenían verga, sí.

Franco soñaba con millones de monjas con pene. Pero eran miembros viriles eucarísticos. Un misterio de la Santa Cruzada. Pero qué es eso de la Santa Cruzada. Es esto: *You Never Can Tell*. Y miles de Seat 600, y el Valle de los Caídos como una Nueva Alianza del Cielo y de la Tierra. Porque en el Valle de los Caídos había orgías. Y alguien parecido a Jesucristo bajaba de los cielos y decía “qué bien, qué bien”.

¿Pero qué fue el Valle de los Caídos? Básicamente, fue un lugar de encuentros en la Tercera Fase. Mientras en Estados Unidos los encuentros en la Tercera Fase tenían lugar con extraterrestres, los encuentros en el Valle de los Caídos ocurrían con santos clásicos de la Iglesia Romana. Descendían ellos, rodeados de ángeles victoriosos, y celebraban la majestad del Jefe del Estado. San Francisco de Asís, San Antonio de Padua, San Jaime de la Flor, Santa Inés de los Coroneles, San Juan El Gardel, Santa María de los Conejos, Santa Margarita de los Lodos, la Virgen del Pilar de Barcelona, la Virgen Monserrat de Tordesillas, la Moreneta de Alcalá de Henares, la Virgen Vigorosa de Donosti, todos y todas, todos venían al Valle de los Caídos. Y exaltaban la vida, el sexo, la cultura y la literatura. Se leían las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique en voz muy alta.

Entre aquellos ilustres estaba el Arcángel San Miguel, muy fan él del Valle de los Caídos. Se sentaba en los capiteles y extendía sus invisibles alas negras desde Extremadura a Aragón, desde Galicia a Cartagena, y meditaba en voz alta: vendrán otros hijosdeputa en breve. Hay arcángeles muy mal hablados, sabedlo.

¿Puede ser la Historia una enorme sucesión de hijosdeputa con creencias diversas? No lo sabemos. Por eso, esta concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid ha decidido escoger el título de una canción de Chuck Berry como lema para la celebración de esta fiesta *vintage* que volverá a sacar los símbolos franquistas a la calle. Y esa canción es *You Never Can Tell*.

“Porque el Acueducto de Segovia, la Catedral de Burgos y la Sagrada Familia de Barcelona son la Trinidad hispánica del franquismo”, eso gritaba el arcángel San Miguel colgado desde un capitel del Valle de los Caídos. Los huesos de Federico García Lorca están allí, en el Valle de los Caídos.

“Porque todos los españoles llevaban al Caudillo en su corazón”, gritaba el Arcángel, desde su capitel del Valle de los Caídos. Aún están esos españoles por ahí, ya convertidos en sustancias subatómicas que aún propalan romances y sonetos.

El franquismo fue un estado de degeneración mental, dice ahora Max Vilas, comisario de la delegación de cultura del Ayuntamiento de Madrid, en rueda de prensa. Max Vilas se ha vestido como el generalísimo para la presentación a la prensa de este *revival*. Está guapo, sí. El franquismo no fue una organización política con competencias arquitectónicas. El franquismo fue, sobre todo, pánico al sexo. La consigna fundamental del franquismo es “no a la fornicación”. Por eso Francisco Franco estuvo a punto de transformar la circularidad de las Plazas de Toros de todas las ciudades españolas en cuadriláteros. La circularidad de las Plazas eran, en un plano simbólico, representaciones de los Grandes Coños de la II República Española. No hay problema con los Coños si tienen dueño, es decir, un marido. El problema era, al decir de los franquistas, los Coños Liberados. Por eso Francisco Franco creó la Copa del generalísimo, un trofeo futbolístico de primer nivel, y apoyó el fútbol y no los toros. Los toros eran sexo. El fútbol era celibato. Franco pensó que el estadio de fútbol del Real Madrid, el célebre Santiago Bernabeu, se convertiría en el indispensable monumento al celibato de su régimen.

Franco nunca lloró por las noches porque en España no hubiese un Albert Speer, un arquitecto capaz de transformar Madrid en una Nueva Roma. Luego ya Francisco Franco se conformó con los arquitectos del Opus Dei. Y construyó iglesias de barrio y pisos de protección oficial. Dice Max Vilas, el Comisario, que se van a reproducir viviendas de ese tipo y que habrá una opción de *revival* franquista a tiempo completo durante una semana. Por un precio económico, el turista podrá vivir en un piso *vintage* del franquismo, y disponer de un Seat 600, que podrá aparcar a la puerta de su piso de protección oficial. La oferta es limitada, dice Max Vilas.

Si, concluye Max Vilas, hemos analizado el ADN de los restos del generalísimo y podemos confirmar que Francisco Franco era homosexual y que su régimen tendió al afeminamiento en sus construcciones arquitectónicas, del que es buen ejemplo el Valle de los Caídos. Sabemos que Franco hizo una Guerra Civil para calmar la ansiedad salvaje que le causaba su homosexualidad no resuelta. Su voz aflautada acabó pasando inadvertida gracias a la sangre derramada. La guerra y su régimen fueron su ansiolítico. De modo que, en esta fiesta *vintage*, no podría faltar una gran orgía gay. Muñecos con la cara de Franco, dispuestos para el amor. Vaginoplastias neofranquistas. Bigotitos ensalivados. Métele una lengua vigorosa al bigotito del general. Fusión de transexualidad y transpolítica. Se podrá hacer el amor con el general Franco, finalmente. Podrás fornicar con el franquismo. Copular con el aparato del Estado del régimen. Copular con el Ejército Español y con la Comandancia de la Guardia Civil. Es lo que todos estábamos esperando de la imaginación de este gran comisario, el imaginativo Max Vilas. La ciudad de Londres quiere contratar a este monstruo de las programaciones culturales avanzadas, a este Max Vilas. Quieren hacer algo bonito con la Reina de Inglaterra. ■

El autor nació en Barbastro (España) en 1962. Es narrador y poeta. Publicó, entre otros, los libros de poemas *El Cielo* (2000) y *Calor* (2008), de relatos *Zeta* (2002), y las novelas *España* (2008) y *Aire Nuestro* (2009).

Que te parta la cabeza y ya

El vigor de la canción de protesta en la música rock ha pasado, en su emergencia contracultural, por diversas entonaciones: desde la consigna literal o el himno proselitista hasta la experimentación lírica. Porque ponerle letra y música al presente, captar y denunciar la coyuntura, supone volver a pensar todo de nuevo: anudar cada vez el viejo lazo entre arte y sociedad.

TEXTO: JORGE MONTELEONE. ILUSTRACIONES: DIEGO ALTERLEIB



A fines de los años sesenta, cuando se consideraba la cultura como una totalidad cohesiva que agenciaba formas de dominación, el vocablo contracultura quiso oponer alternativas como modo de resistencia a esa hegemonía, que no renunciaba sin embargo a las posibilidades de comunicación. El término fue acuñado por Theodore Roszak (*The Making of a Counter Culture*, 1968) y cuando lo hizo, como declaró, pensaba en una rebeldía contra aspectos esenciales de la sociedad industrial: el sacerdocio de la especialidad técnica, la creciente globalización científica y “la dominancia social de las corporaciones —el complejo industrial-militar, como lo llamó Eisenhower—. El problema crucial es la asociación de la ciencia y la tecnología al servicio del crecimiento de los poderes letales del armamento para la guerra. Aquello que soplaban en el viento de los sesenta era la guerra de Vietnam y la bomba atómica, que ahora funcionaba como una amenaza en la correlación de fuerzas mundial y, al mismo tiempo, como una prefiguración apocalíptica cifrada en la guerra nuclear y la carrera armamentista de Estados Unidos y la Unión Soviética, conocida como “guerra fría”.

El texto de Roszak contextualiza la emergencia de cantantes y canciones que podían aludir a la misma coyuntura histórica y tuvieron una recepción politizada. En el segundo disco de Bob Dylan, *The freewheelin’ Bob Dylan* (1963), cuando todavía era reconocido como un cantante folk y no había transfigurado sus canciones acústicas en rock eléctrico, se hallaban algunos de los célebres temas que serían tomados como himnos por la corriente pacifista de esos años —en la cual también se hallaba un “Comité de Emergencia de Científicos Atómicos”, donde estaban Albert Einstein y Leó Szilard—. Las canciones eran “Blowin’ in the wind” (“Soplando en el viento”), “A Hard Rain’s a-Gonna Fall” (“Una fuerte lluvia va a caer”) y en especial “Masters of War” (“Señores de la guerra”). La letra de esta última era bastante explícita respecto de otras de Dylan que construían esas series de imágenes de matiz surreal y algo rimbaldiano. Comenzaba: “Vengan Señores de la guerra, / los que fabrican todas las armas, / los que fabrican aviones mortíferos, / los que fabrican las grandes bombas, / ustedes que se ocultan detrás de las paredes, / que se

ocultan detrás de los escritorios, / quiero que sepan / que puedo ver a través de sus máscaras”. En declaraciones a *USA Today* del 10 de setiembre de 2001, Dylan recuerda ese momento: “Lamentablemente, la gente tomó el camino equivocado por ciertos seudointelectuales que nunca captaron lo que estaba en el aire cuando se tocaban esas canciones. Se supuso que ‘Masters of War’, por ejemplo, era una canción pacifista contra la guerra. No es una canción contra la guerra. Hablaba contra aquello que Eisenhower llamó el complejo industrial-militar hacia el fin de su presidencia. Ese espíritu estaba en el ambiente y lo capté”. Esa declaración de Dylan abre al menos dos aspectos: o bien el matiz político de la canción tomaba la consigna sólo como material expresivo, al modo de un *collage* epocal; o bien la canción invariablemente se resignificaba en un contexto social por su propio valor estético y, como predicaba Alejandra Pizarnik sobre el poema, dice lo que dice, dice algo más y dice otra cosa. Al día siguiente de la publicación de las declaraciones de Dylan, se produjo el atentado terrorista contra las Torres Gemelas. ¿Cómo debería leerse entonces, cuando el mundo cambiaba otra vez, “Señores de la guerra”?

Toma de conciencia

Acaso una de las cuestiones que abriría la canción política —que en una vertiente se llamó “canción de protesta”— es la relación entre su literalidad y el contexto social de su aparición y enunciación, que podríamos llamar el contexto de literalidad. ¿Tiene lo explícito mayor potencia política, en el sentido de ser propiciador de una toma de conciencia para inducir acciones públicas, o en cambio la participación política misma modeliza la canción para que la manifieste? Y en ese caso ¿no son más eficaces aquellas estéticas del rock donde la expresión de cuestiones sociopolíticas prescinde de la literalidad y sin embargo provocarían un impacto expresivo —y por lo tanto pasible de ser politizado— mucho mayor, dada su radicalidad estética? Y en fin ¿el contexto de literalidad varía, esteriliza o confirma la literalidad de lo dicho?

Un gran crítico de rock como Simon Reynolds se preguntaba algo así en los



El autor nació en Buenos Aires en 1957. Es escritor, crítico literario, traductor e investigador del CONICET. Publicó, entre otros libros, *El relato de viaje* (1998), *Puentes / Pontes* (2003, con Heloísa Buarque de Holanda), *200 años de poesía argentina* (2010) y *La Argentina como narración* (2011).

El ilustrador nació en Buenos Aires en 1979. Estudió Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires. Es ilustrador del suplemento "Futuro" del diario *Página 12*. Trabajó en el Planetario de Buenos Aires y colaboró en las editoriales Planeta y Capital Intelectual, y en las revistas *Rolling Stone* y *Hecho en Bs. As.*

noventa —en la época del *grunge*, de Nirvana—, cuando también resurgía una tendencia de literalidad en las canciones políticas del rock —por ejemplo, el *combat rock* de Manic Street Preachers; o el *agit pop* de Rage Against the Machine, explícitamente anticapitalista y que proyectaba en el escenario de sus conciertos la bandera negra con la estrella roja del Ejército Zapatista de Liberación Nacional—. Reynolds diferenciaba entre lo político propio del arte, que implica elecciones y valores, y lo explícitamente politizado, que brindaría una contradicción: la confirmación de las propias convicciones en la denuncia social, en desmedro de la eficacia artística. Escribe Reynolds “el problema con el rock politizado es que el impulso proselitista va casi invariablemente de la mano de un desprecio por la estética: la música es solo un medio para un fin. (...) La música más estéticamente aventurada de hoy es sólo estética pura, arte por el arte, que la música te parta la cabeza y ya”. Pero la respuesta, también política, a ese arte politizado no sería la misma para uno u otro caso. También sería literal. Comunidades *amish* consideraban a Rage Against the Machine enviados del mal, varios alguaciles quisieron prohibir sus conciertos y, con la caída de las Torres Gemelas, muchas radios prohibieron sus temas por “antinorteamericanos”.

El son progresivo

Aquel movimiento contracultural de los sesenta, que iba de los *beatinks* de Allen Ginsberg a los *hippies*, a la revolución sexual, la apertura de las puertas de la percepción de Aldous Huxley junto al viaje del ácido, la vindicación de las drogas alucinógenas de Timothy Leary y el camino a Katmandú en la busca de una conciencia y espiritualidad alternativas, tuvo en la revista *Eco Contemporáneo*, de Miguel Grinberg, su acuciante seguimiento y adhesión. Grinberg halló en el primer rock argentino de fines de los sesenta y comienzos de los setenta el espacio más propicio para conectar aquella fe contracultural, que también divulgó en su programa radial *El son progresivo* y en frágiles papeles mimeografiados que enviaba por correo o distribuía en las reuniones en Plaza Francia, aún muy lejos de la web y la blogósfera. Pero ya había existido un desplazamiento en el contexto. El sueño del hippismo que, como sugirió Eduardo Berti, aparecía tanto en “La balsa” de Tanguito y Litto Nebbia, como en “Wooden Ships” (“Barcos de madera”) de Crosby, Stills, Nash & Young (de cuya letra David Crosby afirmaba: “nos imaginábamos como sobrevivientes, escapando en un bote de madera para crear una nueva civilización”), era un sueño minoritario y la nueva música urbana, principalmente de Buenos Aires, que expresaba la corriente contracultural en el rock, todavía estaba muy lejos de ser masiva. Las canciones de Almendra hablaban de la alienación urbana (“A estos hombres tristes”); la literalidad política de algunas canciones de Moris (“Ayer nomás”, “De nada sirve”) o de Manal (“No pibe”, “Jugo de tomate frío”) tenía un alcance limitado.

En 1970, bajo la dictadura de Juan Carlos Onganía, surge públicamente la agrupación Montoneros cuando anuncia que “fue ejecutado Pedro Eugenio Aramburu”. A partir de ese año se percibe un nuevo contexto o su agudización. Se multiplican entonces las canciones políticas literales o que pueden ser leídas de ese modo: el segundo disco de Almendra (1970) tiene temas más explícitos como “Mestizo”, “Apremios ilegales” de Pedro y Pablo (Miguel Cantilo y Jorge Durietz) sobre la tortura, aparece en el álbum *Conesa* (1972); “Hombres de hierro”, especie de “Señores de la guerra” vernáculo, en el primer disco de León Gleco, de 1973. Los músicos más experimentales tampoco son ajenos a la coyuntura: Spinetta acompaña el estreno de *Artaud* con el manifiesto “Rock: música dura, la suicidada por la sociedad”; los temas de Aquelarre, como “Canto (desde el fondo de las ruinas)” o “Violencia en el parque” aluden a la conflictividad social; Sui Generis (Charly García y Nito Mestre), que había incorporado el público adolescente, se politiza en *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (1974) y algunas de sus canciones sufren censura.

Podría reflexionarse sobre ese vínculo para percibir las correlaciones de la canción política entre estética y sociedad en diversos ejemplos del rock argentino: la eficacia de las alegorías de Serú Girán en “Canción de Alicia en el país” o “Encuentro con el diablo” bajo la dictadura y, a la vez, el relativo efecto del minoritario punk de Los violadores, cuyas letras eran muy directas; la nueva emergencia del punk como movimiento tardío desde 1987, con el debut de bandas como Ataque 77 o Massacre y sus letras politizadas; el vínculo entre los particulares contextos sociales y el hermetismo de las letras del Indio Solari para los Redondos, que alcanzaron sin embargo, una potencia política mucho mayor que las letras literales, pero esa potencia se dispersó cuando la banda experimentó musicalmente con el disco *Momo Sampler* (2000), un año antes de disolverse; la articulación del rap en la posdictadura con las letras de Actitud María Marta; la relación entre el inicio de la década menemista y las letras sobre matanzas de aborígenes de la banda A.N.I.M.A.L. (cuya sigla tiene el nombre de su primer disco: *Acosados Nuestros Indios Murieron Al Luchar*); el retorno extremo de la literalidad a partir de la crisis del 2001 en las letras de diversas bandas —por ejemplo, Carajo, cuyo primer corte, especie de himno al “Que se vayan todos”, decidió ser francamente materialista: “Sacate la mierda”—; las vertientes musicales aun más populares y menos estudiadas, como la cumbia y el cuarteto, con grupos autodenominados “villeros” como La Sonora del Barrio, que editó un disco llamado *Cumbia Protesta* (2003).

No resolvemos aquí las preguntas sobre la canción política, y apenas sugerimos que su problemática se halla mucho más allá de lo que tantas letras declaran con una buena conciencia que, al margen de su realización, no siempre supone una autoconciencia artística. ■

GALERÍA FOTOGRÁFICA

Estas fotografías forman parte de la exposición **Mujeres de una guerra**, curada por Beatriz de las Heras, y se reproducen con autorización del Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares. **Transatlántico** agradece especialmente la gestión de Ignacio Molano e Impacta Cultura (www.impactacultura.com).

Mujeres de una guerra



Fotos: Archivo Rojo, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.

Primeros momentos de la Rebelión, Cuartel de la Montaña: Muchachas madrileñas, que tomaron parte activa en su conquista, salen con armas para alistarse en las milicias (Albero y Segovia) AGA,33,F,04043,53562,001



Familia sin albergue (Espiga) AGA,33,F,04042,53534,001



Carteles de propaganda MUJERES, NO HABLAD AGA,33,F,04061,55241,001



Niña y anciana refugiadas en el Metro (Antífafot) AGA,33,F,04042,53505,001



Mujer buscando entre las ruinas de lo que fue su casa los restos de sus humildes enseres (Albero y Segovia)
AGA,33,F,04053,54393,001



La soledad internacional

En una charla que dio en septiembre del 2009 en el Parque de España, el poeta bahiense Sergio Raimondi enunció aquello que, según entendía, era el desafío para la futura poesía argentina: la posibilidad de que esta contemple, asimile y reproduzca la forma de los circuitos financieros montados por el capitalismo a partir de la globalización; y también, o sobre todo, que sea esta capaz de remedar su velocidad, el pulso vertiginoso que generan esas millones y millones de transacciones simultáneas. La idea de que sea la poesía quien se encargue de dismantelar los engranajes de esa difundida caja negra, con la finalidad de exponerla a la vista y al oído de los lectores futuros, me pare-

ció encantadora. Raimondi lograba allí articular su lectura —en clave utilitaria— de los orígenes de la poesía argentina, esa que su ensayo sobre J. B. Alberdi, “Poesía y división internacional del trabajo”, publicado en el número 1 de la revista *Planta* (www.plantarevista.com), condensa de manera ejemplar.

Cuando terminó la charla, nos quedamos conversando con un amigo en las escalinatas del Parque, junto a la barranca del Paraná. Ya era de noche. Veíamos las siluetas fantasmales de los barcos que navegaban río abajo con sus depósitos cargados de soja. El circuito financiero cedía su turno a las *commodities*, pero la lógica seguía su

curso, y el río, gracias al dragado, conectaba con las numerosas rutas marítimas del comercio internacional ¿Qué resultado daría la superposición del trazado de esas rutas con el de los gruesos cables de fibra óptica que parten desde el fondo del Río de la Plata, llevando y trayendo la información desde y hacia la Argentina? ¿Hacia dónde se dirigen unos y otros? ¿Confluyen? ¿Se dispersan por el orbe?

Por más interés que me despertaran estos temas, no volví a pensar en ellos hasta hace unos meses, en ocasión de un viaje a Gualeguay. En ese pueblo entrerriano, a la vera del río homónimo, se crío el poeta Juan L. Ortiz, y allí escribió sus prime-



Desde el centro mismo del circuito productivo de la soja y la carne argentinas pueden advertirse los vínculos inestables, siempre históricos, entre literatura y utilidad. Una panorámica de Gualeguay, por ejemplo, da la medida del desdén con el que la poesía de Juan L. Ortiz destrató los campos, los ganados y las mieses para dedicarse, con esmero improductivo, pero aun así fuertemente político, a los junquillos, las pequeñas flores celestes, las canoas. **TEXTO: AGUSTÍN ALZARI. FOTOS: MATÍAS MAIOLA**

ros cuatro libros. La tarea de decir ese cielo, ese río, sus orillas, los espinillos, las nubes, las colinas, Ortiz la ha asumido y la ha cumplido como un deber sagrado. Qué dudas caben de que ha sabido provocar en sus lectores, como ningún otro escritor de nuestra literatura, esa vocación instantánea e incesante por el paisaje, basada en una amplia y aguda observación del mundo. Sin embargo, como en un pase de magia, poco de ese paisaje suyo me aguardaba en la visita a su pueblo. De la mano de esa extrañeza fue que resurgió Raimondi, la conversación con mi amigo, la superposición de los circuitos, los inestables vínculos que pueden trazarse entre poesía y utilidad.

Visiones de la vida rural

Treinta o cuarenta kilómetros antes de llegar, yendo por la ruta once 11 desde Victoria, se observan las colinas cubiertas por los verdes de invierno. Hacia el este, un tractor siembra trigo sobre la tierra labrada. Otro, sin cabina, se desprende de la loma y baja por la ruta. El chirrido agudo de la marcha en alta se mezcla con el griterío de unos muchachos que viajan en el acoplado. Una fumigadora mosquito espera delante de una tranquera con sus larguísimas alas plegadas.

A medida que Gualeguay se acerca, declina la certeza —que puede ser sólo mía— de que el

pueblo se halla entre colinas. Un cinturón despa-rejo de acopios, empresas de venta de agroquí-micos, de maquinaria, de forrajes, de semillas, de combustible, hasta un aeródromo exclusivo para fumigaciones aéreas, custodia el acceso al casco urbano. El trayecto transcurre en una imperturba-ble horizontalidad que las casitas antiguas, o las moderadamente modernas con las que estas se mezclan, sumadas a los negocios del rubro rural, no hacen más que acentuar. Del otro lado del pue-blo, en el camino de tierra que une Gualeguay con Puerto Ruiz —el paraje donde nació Juan L.—, la perspectiva se consume: aparece el matadero. Matadero y frigorífico Guay Meat S.A., así se llama.



Viendo partir una barcaza munida de jaula para el transporte de hacienda desde la costa de Puerto Ruiz —hasta allí ha sido dragado en algún momento el río Guauguay, desde Ibicuy, a lo largo de 40 kilómetros—, mi estado se me vuelve patente. Estoy, caigo en la cuenta, inmerso en el circuito de la soja y de la carne, en busca de quién sabe qué huellas de un poeta que no hizo más que obviarlos, que reducirlos a la inexistencia mediante un persistente sistema de elusiones.

Pronto comienzo a percibir algo curioso. Aquellos que afirman su mandato sobre las mieses y el ganado, practican el hábito de la revancha. La casa de Ortiz, en la esquina de Monte Caseros y 18 de octubre, es ahora un quiosco. Ni una placa tiene. La señora que vive a una cuadra responde a mi pregunta con otra pregunta “¿Cómo dice que se llama?”, y después niega con la cabeza, amablemente. No sabe. No lo conoce. Y así pasa con la mayoría en el pueblo.

Pero no es un problema de perspectiva histórica, un olvido injusto. Hay algo más oscuro e inmediato: es como si nunca lo hubiesen querido. Y este íntimo repudio no alcanza a explicarse sólo por el comunismo de Ortiz, ese despliegue de relaciones que lo llevó a conectarse con los máximos exponentes nacionales de la cultura militante de los treinta, como Raúl González Tuñón, o su amigo José Portogalo (ambos, a su momento, perseguidos por el régimen conservador, encarcelados por haber escrito poemas incendiarios como Las Brigadas de Choque o Tumulto). El encono del circuito de las mieses y el ganado no hace más que responder a una decisión poética de Ortiz, tan simple y evidente que estremece: la de no haberlos nombrado jamás.

Aquellos que celan por el buen desempeño de los cultivos, por mejorar la ecuación entre alimen-

tación animal y kilos de carne obtenidos, podían tolerar domésticas traiciones, como la de la niña rebelde del pueblo, Emma Barrandeguy, llevando en 1933 a la revista porteña *Contra*, que dirigía Tuñón, su “Visión de campo argentino”, versos crudos donde todo aparecía dado vuelta: “Ye he recorrido los campos en ancho y largo/ y he visto los alambrados insultantes/ y las covachas miserables de los campesinos,/ y he sabido/ de los que hacen carbón entre los montes/ y esconden sus mujeres cuando viene gente/ porque no tienen ropa con que vestirlas,/ y he visto las leguas y leguas de las compañías extranjeras/ y estancias con luz eléctrica y piezas empapeladas/ y gauchos resignados arañando la tierra/ que no da pan”. Podían tolerarlo porque en medio de la infamia había algo que identificaban, que conocían íntimamente. La tierra de los lotes alambrados, las estancias, los peones, las cosechas, los granos, la carne, el dragado. Pudo irritarles la denuncia de Barrandeguy, pero el veneno de Ortiz fue más sutil y perdurable: el desdén, una gigantesca operación vital, escrituraria, para borrar Guauguay de Guauguay.

El paisaje de la poesía de Ortiz comienza donde termina el campo. Se inclina hacia la gran extensión improductiva. Sus elementos se resisten a la explotación extensiva, al tráfico, a la exportación. Así los “junquillos”, “los sauces”, “los abrojos”, “los montes”, “la gramilla”, “las hierbas”, “las pequeñas flores azules”, “las pequeñas flores celestes”, “el pájaro de las islas”. Así la “canoa”, en lugar de los barcos y las barcazas.

Una comisión de novillos

Héctor Agosti, uno de los principales cuadros intelectuales del Partido Comunista Argentino a

lo largo de su historia, ha escrito que Ortiz fue un verdadero poeta de su tiempo y de su tierra. Álvaro Yunque lo incluyó, en 1943, en la acotada lista de poetas comunistas de su antología *Poetas sociales de la Argentina*, publicada por la editorial Futuro. Ahora bien ¿cómo podría hacer poesía de izquierda, comunista, quien metódicamente ha suprimido los elementos de la producción, del trabajo rural, de la agroindustria, del tráfico de granos y de carnes, quien no ataca a los burgueses ni a los hacendados, ni defiende a los obreros y peones, por el sencillo motivo de que en su poesía no aparecen burgueses, ni hacendados, ni obreros, ni peones?

Una apabullante soledad ideológica marcó la relación de Ortiz con su pueblo. Cuando su amigo Carlos Mastronardi retornó a Guauguay a principios de la década del 30, decidieron emprender juntos una menuda batalla cultural, enfrentando a la Iglesia y a los sectores conservadores en el dominio de la comisión directiva de “La Fomento”, la biblioteca popular del pueblo. “Dar un poco de vida a una institución anquilosada”, era la intención de ellos, tal como confiesa Ortiz en carta a César Tiempo. Invitar a intelectuales, organizar tertulias, comprar buenos libros. En febrero de 1930, Mastronardi escribe a Tiempo: “Si la Sociedad de Fomento Educacional vota una partida para conferencias, no es difícil que trabajemos su viaje. Pero hay que luchar con una comisión de novillos”.

Como en las cajas chinas, Ortiz encerraba una soledad dentro de otra soledad. A la proverbial de las comarcas, sumaba aquella otra, determinada por su decisión de no comulgar con las ideas e intereses que gobernaban la vida rural.

Optó por establecer su diálogo poético con el paisaje, y en ese marco fue dando progresiva



cabida a las luchas del comunismo internacional. Sobre los espinillos, entre las ramas morosas de los montes improductivos, soplab el viento del mundo. No obstante, eso que en primera instancia podría pensarse como una solución al problema del aislamiento, como un puente que tendiera el poeta hacia el mundo, por encima de la chatura del pueblo, terminó revirtiendo en una nueva soledad, en una soledad marcada esta vez por el internacionalismo, que arrancaba a Ortiz de lo inmediato del paisaje, interrumpiendo ese diálogo, esa comunión, eso que podemos figurar como un último refugio del poeta ante la intemperie del mundo: “Perdón, oh tardes, /que apenas os haya mirado./ Y a vosotros, atardeceres de octubre, tan sensibles,/ ‘suite’ silenciosa de qué extraños espíritus?/ cuyo

más mínimo movimiento/ me penetraba todo/ perdón!/ os he sido casi indiferente./ Noches, casas, mañanas, tardes,/ crepúsculos:/ cómo sustraerme al drama del hombre,/al drama del hombre que quiere crearse,/ modificar el mundo,/ cambiar la vida,/ sí, cambiar la vida?”. Los versos pertenecen al poema “Perdón joh noches!”, de *El alba sube*, publicado en 1936, y el drama del hombre es la lucha antifascista de la Guerra Civil Española.

Pasajes como estos se reiteran a lo largo de toda su obra. Las grandes luchas del comunismo irrumpen complejizando el diálogo del poeta con su paisaje, con las “hojillas frágiles” y “los tallos sutiles”, mientras la “comisión de novillos” muge, muge y se indigna, porque ni un insulto, siquiera, le ha sido dedicado. ◀

El autor nació en Junín (provincia de Buenos Aires) en 1979. Es licenciado en Letras y docente de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente realiza una tesis doctoral sobre Juan L. Ortiz y la poesía comunista, tema sobre el cual ha publicado notas y ensayos. Escribió la introducción y seleccionó los textos del libro *Hacia allá y para acá* de Florian Paucke (2010).

El fotógrafo nació en Rosario en 1987. Estudió Fotografía, Especialización en Medios Digitales, y Fotoperiodismo.



El ocaso de las revoluciones

El autor nació en Vicente López (provincia de Buenos Aires) en 1961. Es escritor, abogado y docente de Filosofía del Derecho en la Universidad de Buenos Aires. Publicó, entre otros libros, *Wittgensteinianas. Filosofía, arte y política* (1997), *Al olor de Argentina* (2003), *ESMA. Fenomenología de la desaparición* (2004) y *Museo del nihilista* (2006).

Un sujeto estético construye una mirada fresca. Es un niño que observa. Es una persona, pero aun en su máscara de paleta racional-política hay texturas olorosas y porosidades que filtran relatos y transforman escombros. Es pensado, es interpelado por la reproducción, por la mecánica de trivialización, por la electrónica de contabilidades, por los institutos instrumentales. ¿La reproducción? La estructura que archiva, la máquina que clasifica, la energía que consume, la potencia que se seca, el paradigma que captura ejemplos. Es un niño estético en un rincón, en un córner que reactiva los residuos del pasado, de la tradición consumida en pérdida, reactiva lo pasteurizado en las lecturas críticas del presente, salta con las cosas sonambulizadas por la imaginería futurista. Podría ser un niño, o una niña o un@ niñ@, digamos niñ, como decimos poet y localizamos la poesía en el limpiador y desinfectante de pisos —*Poet* elimina el 99,9% de las bacterias—; la justicia poética, de existir más allá de la buena intención de Martha Nussbaum, ¿no sería también purificadora? Poeta, tal vez alguien en la otredad de la distancia cultural, en la sincronía con discursos que buscan prolongar en los huecos intensos de cada hoy el horizonte de expectativas del pasado desbocado de inflación (inflación de expectativas de libertad: correlato de la deflación fáctica de la libertad en tantos sentidos, salvo los extremadamente formales). Es un corazón con venas obstruidas y pulso disonante. Toma distancia, vale decir está gozando de las cosas y, sin quitar una capa de culpabilidad, envuelve regalos para él mismo que demandan el agradecimiento de un universo indeterminado. Historias de poetas, historias de niños, de exploradores y deslumbrados, de modulaciones del espejo y la lámpara, de siestas dionisiacas y embriaguez apolínea por la negatividad. Bebidas incoloras, transparentes, finos polvos blancos baratos, pastillas de colores, humo, brebajes de tonos oscuros y sanguíneos, o solo azúcar y sal —intensidad y belleza, dinámicas modulares instituidas—. Astillas de Florida y Boedo, astillas que no lastiman ni infectan, que no duelen ni cosquillean. Mientras se destiñe el papel del poeta, el crítico abona rellenos sanitarios. Y la política se hace microfollotín digital en código



autorreferencial. Triunfó el yo de Whitman —la subjetividad oceánica del poeta al que ya todos tenemos derecho a ser—, Internet lo consagró; y ya no hay más papel para tantos egos prescindentes de la alteridad. Consumen, autófagos, la poesía que invocan. Habría que estar otra vez contra los poetas, pero parece en vano: ya nacen las estrofas en museos homogéneos, en series vencidas en el pasado. ¿Cómo recuperar la sensibilidad para atender la poesía? Esta es una cuestión político-estética crucial. Tal vez se la pueda tematizar, ¿pero cómo mostrar las capas del silencio en la piel?

Superficies

Una pequeña memoria. Un patiecito o una maceta apenas de tierra seca. Un segmento sutil, un corte de la superficie denso, una política de la piel y la violencia tirante en el lenguaje. Mínima memoria, riachuelo de amnesia que nos vincula a la poesía. Laboratorio del tamaño de la cabeza



Cuando las estrofas nacen ya vencidas e Internet las reproduce como versos de ocasión, cuando sólo persisten los encuentros académicos o los campamentos literarios, cuando campea el periodismo de la sensibilidad y el recitado de prospectos, cuando se destiñe el papel del poeta y el papel del filósofo ¿hay que estar de nuevo contra los poetas, contra los filósofos?

TEXTO: CLAUDIO MARTYNIUK. FOTOS: HÉCTOR RIO

de un alfiler para la elaboración de experiencias, para imbricar moldes con telas, para recorrer el sendero del papel a la carne, para desvestir la sensibilidad y exponerla a la atmósfera contaminada. Abstraer, suspender. Flotar. Sobre aguas marrones, bajo fuegos cancerígenos. Poesía de cosméticos y protectores solares, recitados de prospectos. Cada intento, un hongo en el ridículo de pasar el cepillo a contrapelo. Otra vez, otro esfuerzo, perseverar, ser fiel. La aridez, el desierto en la poesía. Granos y granos de arena, versos —¿acaso siguen siendo versos?—. Granos, soja transgénica, toda la poesía heideggerianizada, Celan y Gelman, Hölderlin y Cucurto. Papel y tinta, pesticidas en la piel que son inocuos. No hay veneno, no hay negrura en la leche negra, no hay ropa lavada en la dictadura. Todo se sucede y superpone, se despliega y repliega, se absorbe y digiere; alimenta y hace seguir adelante, aunque se trate de volver en el futuro al mandato consignado. Tal vez no debamos regresar a Itaca, ya *Ithaca* se ha convertido en una escopeta sin darnos cuenta, sin darnos revolución y libertad, sin darnos pan y rosas. ¿Pero si *siempre* hemos

estado en Homero y Kavafis, en Borges y Carrera, como en Parménides y en Aira? ¡Ay! ¡Qué desatención! ¿Acaso dormimos la siesta y seguimos dormidos?

Mitologías de la libertad

Raúl González Tuñón y León Felipe llegan de lejos, apenas traspasan el hielo. “De pronto entró la Libertad. / Estábamos todos dormidos, / algunos bajo los árboles, / otros sobre los ríos, / algunos más entre el cemento, / otros más bajo la tierra.” Raúl González Tuñón, en “De pronto entró la Libertad” (*La muerte en Madrid*, 1939), entre sombras, quizás zombis, entre apariencias y apariciones, en la caverna. “De pronto entró la Libertad / con una antorcha en la mano. / Estábamos todos despiertos, / algunos con picos y palas, / otros con una pantalla verde, / algunos más entre libros, / otros más arrastrándose, solos.” Tuñón, con un dios antes de ser aniquilador, antes de la ausencia y el silencio. “De

El Ocaso de las revoluciones

pronto entró la Libertad / con una espada en la mano. / Estábamos todos dormidos, /estábamos todos despiertos / y andaban el amor y el odio / más allá de las calaveras.” Más allá de los cuerpos anda, sigue andando la desaparición. “De pronto entró la Libertad, / no traía nada en la mano. / La Libertad cerró el puño. / ¡Ay! Entonces...” Ese ángel, si retornó, lo pintó Klee, nos lo enseñó Benjamin. Devastadora libertad, terrible demonio, pasión banal, cursilería política. ¡Ay! Exterminios, indiferencias, adicciones, aficiones, ficciones y asfixias, ¿acaso compongan el qué de la libertad?

Prosiguió León Felipe ese ¡Ay! en “El poeta y el filósofo”, en 1944, diferenciando racionalidad de sensibilidad, epistemología de estética, subjetividades, hermenéuticas y políticas desencontradas, desencaminadas: “¡Ay! / Este es le verso más antiguo que conocemos. La peregrinación de este ¡Ay! por todas las vicisitudes de la historia, ha sido hasta hoy la Poesía. Un día este ¡Ay! se organiza y santifica. Entonces nace el salmo. Del salmo nace el templo. Y a la sombra del salmo ha estado viviendo el hombre muchos siglos. / Ahora todo se ha roto en el mundo. Todo. Hasta las herramientas del filósofo. Y el salmo ha enloquecido: se ha hecho llanto, grito, aullido, blasfemia... y se ha arrojado de cabeza en el infierno. Aquí están ahora los poetas. Aquí estoy yo por lo menos”. Todo se ha destruido o deconstruido, también el itinerario de la poesía y los caminos de la filosofía. Paradójicamente, y a diferencia de otro verso de Felipe —o de tesis tan comunes, sean de Weber, Deleuze o Luhmann— ese infinito desencuentro paralelo se cruza y pliega. ¡Ay! Profesores universitarios, talleristas de poesía, funcionarios de la memoria, sobrevivientes rítmicos y doctorales, que pasan horas sistematizando en vano, gritando y desnudando como forma de elocuencia. ¡Ay! ¿Quién y qué ya del “Entonces abrimos un gran boquete en la pared y nos escapamos a buscar la luz desnudos, locos y mudos, sin discurso y sin canción?” ¿Acaso la única mitología de la libertad persistente quede en un psicótico abrazar el deslocamiento radical del lenguaje y las dimensiones que hilvanan temporalidades y sentidos?

Pero seguimos arrojando papeles inútiles, al alba unos —como Tuñón decía de los filósofos—, al crepúsculo otros, al archivo abismal.

Cepillo a contrapelo

No hay dirección. No hay dirección opuesta. Sí hay suntuosidad, cada vez más, como miseria y opresión. No hay experiencia, y con esa pérdida los poetas hacen poesía, no brigadas Tuñón, abraja Ashbery. Es mínima la mitología de la libertad, pero funciona, funda, activa. Es sucia, pastiche de desechos. A veces con ella se viaja a campamentos académicos, literarios, políticos: es un internacionalismo gratuito, de bajos costos y riesgos. Son campamentos socialistas, como los encuentros de lectura pública de poesía. Cuerpos, muchos cuerpos jóvenes, cuerpos juntos en un amasijo, como los textos. En un campamento de la Guerra Civil española, Simone Weil se accidentó con aceite y debió regresar a Francia. Escapó al destino fatal de su columna roja. El guevarismo hacía campamentos: todavía los cuentos de niños para adultos los tiñen de mitología. La poesía es violencia en el lenguaje —la filosofía también: ¿acaso de otro modo podría ser, desde los presocráticos a Wittgenstein y Foucault, una reflexión sobre los límites?—. Y hay también una mitología en la violencia. Pero nada salva la indeterminación del “¡Ay! Entonces...” La poesía retuerce ese inefable y muestra oscuridad: la oscuridad de trastocamientos, también la oscuridad de continuidades y de semejanzas, de desplazamientos contingentes, y la oscuridad de invariancias.

La sed

El poema guiando al pueblo, liberando sentidos. El poema aullido, otra lengua —reverso o agujero del juego del lenguaje público—, extrañería del sentido. Distancia capaz de la mayor proximidad a la animalidad. Una poesía mínima, que advierte la tosquedad de lo que refiere a la piel, que dona el ¡Ay! a la indagación, a la exploración, hallando lo político en lo estético, escapando del periodismo de la sensibilidad. En

la disipación, observa nubes. Perspicua oscuridad del *entonces* que en su ilusión la lógica regula.

Agua de mar

Las vanguardias sobrepasaron el futuro. Su porvenir fue otro, sigue siendo este presente. Pisaron fuerte, dejaron marcas en el suelo y de ellas, como semillas híbridas, emergieron fractales, rizomas sin comunión, rosas oxidadas. Más transgénicas que la soja, duplican los tóxicos, alimentan el romanticismo que democratiza, sincroniza emociones. En la disolución de las vanguardias, cada yo queda con un germen, contaminado de poesía, y las vanguardias se disemina mientras “Anything Goes” resuena. La poesía enseña el pasaje de la re-presentación a la presentación. Y muestra —no importa con qué voluntad— el avance del desierto. Arena a la arena, en la vastedad del vacío, y a veces una línea de intensidad. Mientras tanto, en el consumo —también de versos— ya no se espera que la libertad entre. Paradójicamente, en este exilio, la poesía arrojada parece conservar un vitalismo que el tiempo escurrió sin eliminar. Queda un residuo en el ocaso de las revoluciones, una espera en el nihilismo.

La ingenuidad de la política fantástica gira en círculos. Y la libertad perdió la poesía. ¿Acaso puede que de pronto entre *la poesía*? Ay de esas esperas, sembradas de posibilidades desastrosas en el crepúsculo de la [poesía y filosofía] política. La memoria, por definición, anclada en lo pasado, estrecha el horizonte, agacha el litoral del aparecer. En la gravedad, quedan la atención embotada, la vida en los pliegues, el escepticismo ante los deberes (memoria, violencia, razón), los otros días divinos con el asombro corroído, las pantallas que capturan las fuerzas de la sensibilidad, la miniatura de la subjetividad. *Aquí estoy yo por lo menos*, dice un poeta. ¡Ay! *Entonces...* el acontecimiento se ahoga en simulacros.

Poesía, ¿acaso ya sesgo, micropolítica modesta, tensión en fuga ante lo fugaz e indiferenciado, instante despierto que condensa una constelación



lánguida y despierta como la piel (estética), exigua como la evidencia racional (epistemología)? Poesía, acaso ataque al tiempo, esplendor y ocaso también de la incandescencia.

De pronto, la atención
se convierte en el ojo del ratón
asustado,
en el ojo del gato,
en el ojo del hombre que comprende
la situación:
es instantánea.

La atención
para el golpe.

Hugo Padeletti, “Atención”

Ni público ni privado, común

Algunos movimientos post-socialistas han actualizado la consigna “otro mundo es posible” en relación muy directa con los territorios. Su interés por los espacios urbanos, unido a problemas concretos como el monopolio de la tierra, la especulación inmobiliaria, la falta de vivienda o la segregación de los barrios, propone otro modo de militancia “de abajo hacia arriba” que conjuga el rol del activista con los atributos creativos del inventor. TEXTO: IRINA GARBATZKY. FOTOS: HÉCTOR RIO



Al menos tres sentidos de utopía se mencionaron en el encuentro “Espacios urbanos comunes”, que tuvo lugar en la sede del Movimiento Giros, el 29 de julio pasado, y que fue organizado por el Laboratorio del Procomún de Rosario; un proyecto que se propone investigar los aspectos de la esfera pública no-estatal y las distintas experiencias de autorganización social, los bienes comunes y la cultura libre (<http://www.facebook.com/labprocomunrosario>). Por un lado, se mencionó la ideología utópica del urbanismo moderno, con sus torres de cristal y el sueño de un progreso perpetuo, por otro, las utopías de rentabilidad transnacionales (“convertir al Paraná en autopista o transformar genéticamente la tierra por los siglos de los siglos”). En boca de los integrantes de Giros, un movimiento social que defiende los modos de vida colectivos en los barrios periféricos amenazados por la creciente privatización territorial, y del Observatorio Metropolitano de Madrid, colectivo de militantes que investiga la transformación de la capital española durante los últimos años, la utopía implicaba una renovación de las ciudades desde lo común: “territorios autogobernados, donde la dinámica de la vida misma esté dada por quienes habitan y producen esos territorios” (www.girosrosario.org).

No resulta sorprendente que en la persistencia del impulso utópico aparezcan formas acuñadas por las vanguardias del siglo pasado: el

manifiesto como género —el *Manifiesto por Madrid* es un libro que el Observatorio publica en 2009 y que expone la crisis ligada a la financiación de la vivienda— y la *revolución* como categoría conceptual, utilizada por Giros para entender las nuevas ciudades: “revolución y ciudad pueden entregarse a un digno maridaje”.

El deseo de transformación del presente aparece como una enunciación abierta al porvenir y esta apertura es coherente con un proceso que Maurizio Lazzarato resumió con el sintagma “políticas del acontecimiento”. Bajo este enunciado, los movimientos post-socialistas reformulan la idea de que “otro mundo es posible”, ya no con las respuestas consabidas sino con las posibilidades abiertas por lo acontecimiento. Dice Lazzarato: “Las estrategias de los movimientos políticos post-socialistas [...] sin perder de vista las alternativas actualizadas (capitalistas/obreros, hombres/mujeres, etc.) que están frecuentemente en el origen de la lucha, subordinan la acción a la creación de una bifurcación, de una desviación, de un estado inestable que, al suspender y neutralizar las oposiciones binarias, abren un nuevo campo de posibles”. La pregunta, entonces, que dio punto de partida al debate en el encuentro sobre espacios urbanos fue cómo inventar y concretar nuevas formas de auto-organización colectiva que sigan lógicas diferenciadas, tanto de la estatalización de lo común como de la mercantilización de la vida.

Tal vez éstas sean las razones por las cuales en algunos de los textos de Giros o del Observatorio lo utópico se escribe, literalmente, desde el futuro. La Carta de los Comunes Metropolitanos, una legislación sobre los bienes comunes firmada por todos los madrileños y madrileñas en 2023, comienza con una ficción situada en 2015, cuando “la destrucción de los servicios públicos, el paro, la degradación de los barrios o el aumento de la pobreza ofrecían imágenes de una tierra devastada” (<http://madrilonia.org>). Desde el futuro se diseñan los nuevos fueros para los habitantes de Madrid, sobre aquello que no es ni público ni privado, sino común: la tierra, el agua, el aire, la belleza, el saber, la salud, la educación, la producción cultural.

Ingresar el futuro en los discursos del presente también es un eje conceptual de Giros: “Ciudad Futura es el nombre que un movimiento urbano le puso al anhelo de victoria en su territorio específico. Así como los movimientos campesinos entregan todos sus esfuerzos a la construcción de un mundo donde la reforma agraria se erija como valor fundamental, los movimientos urbanos debemos poder nombrar nuestras victorias” (www.girosrosario.org).

El problema urbano de la tierra

La fórmula “otro mundo es posible” se actualiza en los movimientos en una relación directa con los territorios. Si la recuperación territorial



ha sido un tema de largo aliento en los movimientos sociales latinoamericanos, esta cuestión se rearticula en los movimientos urbanos post-estatales a partir de problemas intrínsecos a las ciudades globales, como la monopolización de la tierra y la financiarización de la vivienda.

“Hablamos del imperialismo con nombre y apellido”, dice Alejandro Gelfusso, de Giros, “porque se desarrolla localmente pero construye un sentido global”. Es sabido que un barrio periférico de Sudamérica puede parecerse a uno europeo; lo que importa de esta semejanza, particularmente, es que ella concierne a las políticas de distribución de la tierra y la concepción de urbanismo que prevalece cuando la expansión de la ciudad queda sujeta a las lógicas de rentabilidad. Frente a esto, los movimientos que proponen estrategias de lo común se constituyen como grupos no alineados con la política institucionalizada. Apelan a un trabajo local, partiendo de las formas de vida de quienes habitan los territorios y construyen su perspectiva urbana desde las prácticas sociales, “de abajo hacia arriba”.

Giros comenzó en 2005 a trabajar en el barrio Nuevo Alberdi, una de las periferias de la ciudad de Rosario, zona de tierras inundables, recientemente puesta en valor por la especulación inmobiliaria. El movimiento se propuso frenar el éxodo de la población, generado por la pauperización del barrio y el desalojo de las

familias que viven en el lugar. En el Encuentro, Gelfusso comentó: “Planteamos un proyecto de expropiación para llevarlo a la Legislatura provincial, pero en un país donde la palabra reforma agraria está absolutamente prohibida, esa idea era casi imposible. Entonces pensamos que para plantear una reivindicación teníamos que proponer una contrapartida, reemplazar el convenio público-privado por el convenio público-público”. Comenzaron con “la construcción territorial concreta” (un tambo, una escuela secundaria, entre otros) y la gestión de herramientas para la solución de problemas comunes. Como movimiento se hicieron visibles en los medios masivos hacia finales del 2010, con el logro de la aprobación, en el Concejo Municipal de Rosario, del proyecto de ordenanza que prohíbe la construcción de barrios cerrados y clubes de campo. El alcance estatal de su iniciativa autogestiva se ha redoblado en los últimos meses, a partir de la denuncia que el grupo realizó acerca de las connivencias entre funcionarios públicos y empresas privadas, y la violación de las reglamentaciones sobre Nuevo Alberdi, como la urbanización de un territorio cuyo nivel de inundabilidad todavía no lo permite. De este modo, a partir de su intervención en el Concejo demandando la investigación sobre estos temas, la situación de la zona parece tener nuevos visos de transformación, —por ejemplo, con el ingreso en el Municipio de un proyecto que la declararía de interés urbanís-

tico y social, o la promesa del gobernador de Santa Fe recientemente electo, Antonio Bonfatti, de convocar al grupo a trabajar sobre el tema del hábitat—. En este punto, la lucha del movimiento no deja de proponerse en diálogo con los canales de la política institucional.

La idea de que las ciudades globales parecen estar sustentadas más por las exclusiones que por los vínculos centro-periferia, o, en todo caso, por una expansión de las corporaciones hacia las periferias que multiplica la segregación social, orienta el título de la investigación elaborada por el Observatorio Metropolitano de Madrid, un volumen con estadísticas, atlas, historia de la crisis y de los cambios políticos y poblacionales, llamado *Madrid, ¿la suma de todos? Globalización, territorio, desigualdad* (2007). El impacto de la ciudad global, según lo plantea el Observatorio, conjuga el crecimiento económico exponencial con la pérdida, mediante la privatización (también exponencial) de los bienes comunes. Se habla de un crecimiento bicéfalo de la ciudad, que presenta una enorme diferencia entre las rentas más altas y más bajas de su población, profundizado con la Ley de Suelo de la comunidad de Madrid, del año 2001, conocida como “ley del todo urbanizable”, la cual, en lugar de remediar la ausencia de vivienda, funcionó de modo opuesto: “a más suelo y más viviendas, mayor precio”. En el *Manifiesto por Madrid. Crítica y crisis del modelo metropolitano* (2009), se aborda como uno de los



motivos de la crisis, la liberalización de los territorios y la financiarización de las economías domésticas, el hecho de que la fuente principal de renta deje de ser el salario y que su lugar lo ocupe la inversión en viviendas o en bonos de fondos de pensión.

Formas de mediación

No parece posible desvincular las acciones políticas en torno a los espacios urbanos comunes del trabajo informacional y documental. Aquí se observa otro “maridaje”: el que intercepta la política con el arte, los medios y la tecnología. Se trata, para usar una fórmula del artista/activista Brian Holmes, de “prácticas de contra-comportamiento y de contra-análisis intelectual”, que apelan a la recolección de datos y la construcción de modelos, a la manera de las investigaciones sociológicas, con el fin de intervenir de manera contra-informacional. En este sentido, los roles del intelectual o del activista se coordinan, como sostiene Lazaratto, con los atributos del inventor y el experimentador.

La extensa producción que aparece en los periódicos de Giros y del Observatorio (www.patruillasrojas.com.ar y www.madrilonia.org) atraviesa las figuras de la militancia y el activismo con las de la creación o el perio-

dismo multimedia, sin que ninguna pueda reducirse a la otra. Lo mismo ocurre con las modalidades de lucha de Giros, que pasan de las marchas a la creación de mesas de diálogo, acampes, o la construcción de escuelas, tambos, polideportivos. “Las modalidades de acción política no desaparecen”, explica Lazaratto, “sino que están subordinadas al despliegue de esta potencia de agenciamiento”.

Así, las acciones políticas se vuelven inescindibles de sus formas de visualización. “Nos propusimos ir lanzando líneas de investigación”, dice Eva García Pérez del Observatorio, “para devolver un saber, pero no un saber académico, sino un saber situado, cartografías de resistencia”. Las cartografías se convierten en operaciones de visualización que yuxtaponen saberes teóricos, datos técnicos, posicionamiento político, calidades de vida. Apelar a los mapas, según se explica en la introducción al atlas de *Madrid, ¿la suma de todos?* tiene la ventaja de profundizar situaciones. No se trata exactamente de representar la realidad: si todo mapa supone la abstracción y la estabilización de una situación geopolítica, estas cartografías procuran deslegitimar a grupos dominantes u objetivar elementos fluctuantes e intangibles. En el Encuentro, los expositores de Giros proyectaron mapas que exhiben los porcentajes de tierra comprados por corporaciones en las

periferias rosarinas. La información con la que los han confeccionado, explican, es pública y accesible, pero sin su puesta en imagen pasa desapercibida, o queda dispersa.

La doble vía entre prácticas contra-informacionales y prácticas militantes implica una modalidad transversal, tanto para la conformación grupal como para el vínculo con las instituciones. Esto no supone necesariamente relaciones de oposición sino recorridos por adentro y afuera de sus bordes. El Laboratorio del Procomún de Rosario, por ejemplo, es una iniciativa estimulada por la experiencia del Laboratorio del Procomún de Madrid, que funciona en el MediaLab Prado, y por el Laboratorio del Procomún de México, situado en Centro de la Cultura Española del D.F. El propio MediaLab es un espacio de acogida de proyectos, un “programa” del Ayuntamiento madrileño “que actúa de *nexo* entre personas con perfiles diversos e intereses comunes, favoreciendo todo tipo de sinergias” (http://medialab-prado.es/article/preguntas_frecuentes). Este rol de la institución como mediadora, y de los movimientos como colectivos que agrupan militancia, investigación, creación y comunicación, permitiría pensar en un tipo de producción cultural o política que, generada por afuera de los circuitos culturales establecidos, los atraviesa, sin reproducirlos. ■

La autora nació en Rosario en 1980. Estudió Letras, es docente de Literatura Iberoamericana en la Universidad Nacional de Rosario y becaria doctoral de CONICET, donde lleva adelante una investigación sobre poesía y prácticas artístico-políticas. Actualmente participa del proyecto Laboratorio del Procomún de Rosario.



La universidad de la transa



Lejos del imaginario épico de los años setenta, de la denuncia explícita del cine de la democracia en los años ochenta, y aun de otras estéticas realistas actuales, *El estudiante*, la película de Santiago Mitre ambientada en pasillos y aulas de la facultad, aunque en apariencia se abstiene de juzgar tema y personajes termina transmitiendo una idea de la política unida indefectiblemente a la corrupción y al delito.

TEXTO: EMILIO BERNINI. FOTOS: HÉCTOR RIO

El estudiante posee una estructura en todo análoga a *El bonaerense* e incluso a *Leonera*, las películas de Pablo Trapero, en la última de las cuales Santiago Mitre fue coguionista. Esa estructura permite narrar el estado de cosas de un medio determinado (la policía bonaerense, la cárcel, la universidad), desde la posición de alguien que procede desde una completa exterioridad, se inserta en él, se involucra plenamente, comparte y adopta todos sus códigos y sus prácticas, y luego se retira, vuelve al mundo exterior. Al retirarse deja una imagen indeleble del estado corrupto del medio; irrefutable, porque el individuo ha hecho allí su experiencia, formó parte efectiva de ese mundo. El llamado nuevo cine, con Trapero, ha conseguido así

narrar temas complejos, sin juzgarlos moral, política e ideológicamente, en el tono ostentoso de la denuncia, como hacía el "cine de la democracia" en la década de los ochenta, con sus temas (el terrorismo de Estado), pero siempre desde una perspectiva de inocencia moral. Los nuevos cineastas conocen, porque se han formado intelectualmente en instituciones universitarias, los sentidos polisémicos de las imágenes, saben cómo producir sentido sin recurrir a la explicitación de las palabras. De allí, en parte, la neutralidad, la denotación de sus títulos (*El bonaerense*, *Leonera*, *El estudiante*), que es un modo de nombrar su objeto, sus conflictivos objetos, sin abrir juicios.

Pero en *El estudiante* su propio objeto, la

política (universitaria pero también nacional) es aun más espinoso (como parece indicarlo el apellido de su protagonista, Roque *Espinosa*) que cualquiera de los que tomó Trapero para sus películas, precisamente porque su sola enunciación parece implicar siempre algún juicio. La política como objeto propiamente dicho parece no poder no tener, cuando se profiere un discurso sobre él, cualquiera sea, un sentido moral, político, ideológico. Como si, en efecto, se tratara de un objeto que inevitablemente involucra con sus sentidos (políticos) cualquier discurso. *El estudiante* ya concibe la política, la militancia política en la facultad, por la estructura que asume para narrarla, como un medio corrupto. Así, la militancia política es un análo-



go —en sus prácticas, en sus intereses, en sus conflictos, es decir, en lo que antes se llamaba la “pasión política”— de los medios criminales, de los medios que involucran el crimen (la cárcel, la policía bonaerense, y aun los caranchos, los abogados mafiosos, del film en que Mitre también fue coguionista, *Carancho*). En principio, el imaginario de la política con que Mitre narra su film procede de esa estructura, porque no hay política que no se conciba desde un imaginario (como el imaginario épico de los filmes de los setenta y del cine militante incluso actual de los que *El estudiante* busca distanciarse); y luego, procede de una idea de la política de profundo desprestigio, de intenso rechazo, como práctica en efecto corrupta y mafiosa, que llega al crimen, que sin duda proviene de la experiencia histórica argentina previa a 2001 y tiene en esa fecha una culminación crítica.

Aun así, como en las películas de Trapero (e incluso, por ejemplo, en *La mujer sin cabeza*, el film de Lucrecia Martel que también involucra, pero de modo más desasegado, más inquietante e infinitamente más alusivo, la política y el crimen), la estrategia narrativa por la que abstenerse de juzgar la política, la que permite mantener a la vez el involucramiento y la neutralidad, es el estilo indirecto libre. Trapero encontró en ese estilo, arduo y sutil (en literatura, para Flaubert, el indirecto libre en la prosa demandaba un trabajo análogo al de la escritura en la poesía del soneto), su excelencia y Santiago Mitre su notable aprendizaje. Con ella, la mirada del narrador sobre el medio que narra es a la vez la visión del personaje (Roque Espinosa) del mundo en que vive. De ese modo, el involucramiento del narrador es completo pero a la vez su mirada es, no obstante, siempre la de otro. Sin embargo, Mitre opta por agregar una voz en *off*, con la que narra las vidas de algunos de sus personajes (Roque, Paula, la profesora adjunta, Acevedo, el profesor del Consejo Directivo) como si fueran destinos. Narrar las vidas como destinos acentúa la distancias, instala una lejanía entre el narrador y ese mundo (la Facultad y la política militante de los estudiantes, profesores y graduados, pero también el Ministerio de Educación y pues la

política nacional), que produce cierto desentendimiento, cierta tensión, con la observación participante del estilo narrativo que se ha elegido. Por el indirecto libre, el involucramiento pleno y la distancia justa; por la voz en *off*, en cambio, la exterioridad completa, la narración de un mundo ajeno.

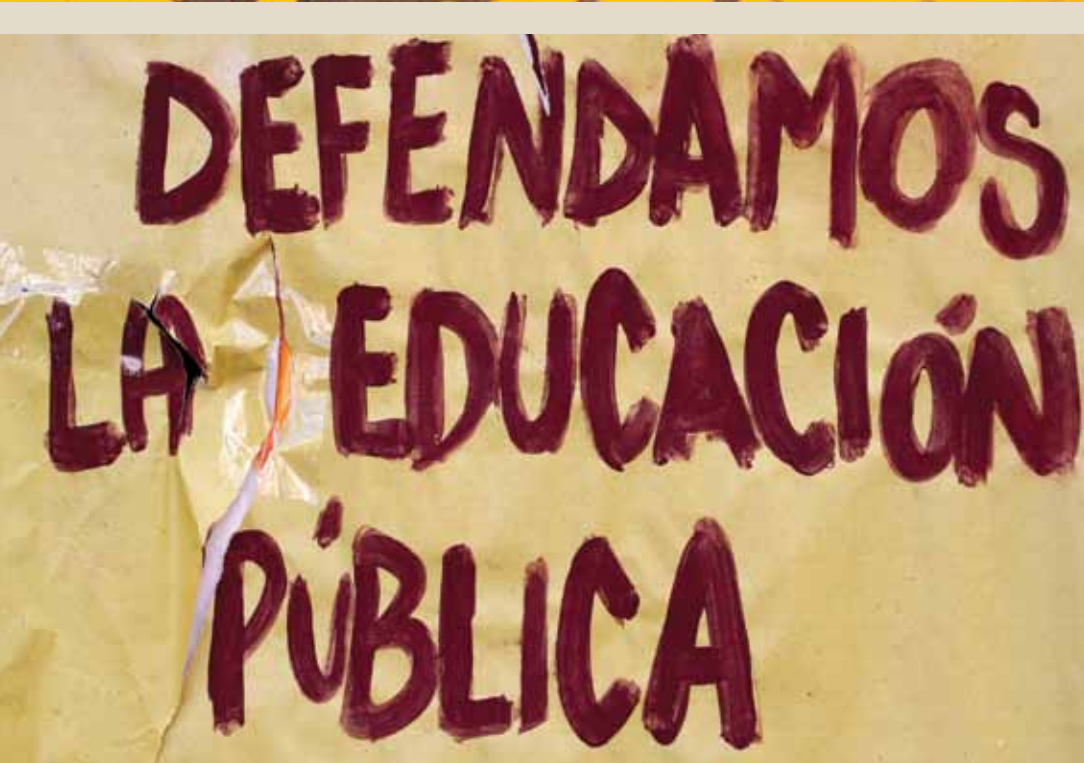
El uso de esa voz debe proceder, sin duda, de Mariano Llinás, el cineasta con quien, según los créditos, Mitre compartió la idea original de la historia. *Historias extraordinarias*, el film de Llinás, debe en gran medida la cualidad extraordinaria, fuera de lo común, de las tres historias que narra, al uso de las voces en *off*. Con esas voces y con esas historias extra-ordinarias, Llinás no respondía, con deliberación, al realismo del nuevo cine a lo Trapero y a lo Caetano; y a la vez daba consistencia, ritmo narrativo, a un relato de una duración tan extensa que producía un vaciamiento de las historias semejante al de las películas de Lisandro Alonso y Ezequiel Acuña, adscriptas a cierta poética de lo insignificante. De ese modo, también habilitaba el paradigma narrativo de la peripecia de la trama como artificio lúdico, como pudo verse poco después en *Castro* (Alejo Moguillanski) y también en *Todos mienten* (Matías Piñeiro).

El estudiante incluye también, además de la voz en *off* a lo Llinás, algunas bromas sobre la política que los personajes se dicen o actúan en el film (como la imitación de discursos políticos célebres) que es preciso comprender dentro de la lógica del distanciamiento del cine político militante o del cine político *per se*, y no, en absoluto, como humor satírico (el de la revista *Barcelona* y el del cómico Diego Capusotto, por ejemplo, cuya intensa crítica de la política es a la vez una profunda creencia en ella). Pero también en el film trabajan algunos actores que pertenecen a la *troupe* del dramaturgo Rafael Spregelburd (Alberto Suárez, Mónica Raiola), cuyo teatro no está en nada desvinculado de la poética cinematográfica del artificio lúdico (además de que Spregelburd fue una de las voces del film de Llinás). Por todo esto, resulta indudable que *El estudiante* se ubica también en ese paradigma narrativo, y hace así coexisten-

tes, aun cuando no lo sepa, dos modelos casi antitéticos de narración, como de algún modo incluso ocurrió con *Secuestro y muerte* (de Rafael Filippelli, cuyo guión estuvo, en parte, a cargo de Llinás), un film sobre la guerrilla de los '70 y el Estado. En el film de Santiago Mitre, la coexistencia, que es a la vez un desentendimiento, una tensión, de esos dos modelos puede deberse al objeto mismo que ha elegido narrar: la política, ese objeto espinoso —porque narrarlo induce siempre sentidos políticos, que cuanto más se evitan menos dejan de estar presentes—, parece haber demandado a la vez la inclusión y la distancia antitéticas; la narración, por un lado, de la historia de los estudiantes y profesores militantes como si se tratara de vidas de una época lejana, de destinos; pero a la vez, también, por otro, la observación participante *in situ*, con los actores empíricos de la política universitaria (lo estudiantes mismos en las asambleas), con esos planos de establecimiento del edificio, desastrado por el tiempo, de la facultad de Ciencias Sociales.

Si no hubiera esa distancia completa, esa ajenezidad, ¿por qué la insistencia en repetir, en los diálogos, que “se trata de la política”, como si los militantes tuvieran una autoconciencia de su propia actividad que les exige explicitarla constantemente? Si hubiera solo involucramiento neutro, ¿a quién se dirige, entonces, esa pedagogía que enseña, una y otra vez, que “la política es así”, rosquera, sucia, transera, traidora, transfugante? E incluso, ¿por qué afirmar, en la última escena, desde una lógica que se desentiende del notorio pragmatismo que hasta entonces ha demostrado Roque, su negación a continuar con la transa? ¿De dónde procede esa inesperada conversión idealista, acaso del amor que ha encontrado en Paula? Ese “no” (con que —nada menos— el film termina) al nuevo ofrecimiento de un arreglo político, parece responder más a una exterioridad deseosa de un acto sobre el mundo que termine con el desastre de la corrupción finalmente criminal de la política, antes que al ideal político de un personaje que se ha cansado, decepcionado, de ensuciarse las manos. He aquí la cuestión espinosa. ■

El autor nació en Buenos Aires. Es docente en Universidad de Buenos Aires, dirige la Maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine y la revista *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*. Publicó el libro *Silvia Prieto, un film sin atributos* (2008), y una edición crítica de *Ningún lugar adonde ir* (2009) de Jonas Mekas y de *Lo rojo y lo negro* de Sthendal (2010).



OPINIÓN: MARÍA PÍA LÓPEZ

La narración de una historia

Miembro de *Carta Abierta*, el grupo que surgió al debate público durante el duro conflicto por las retenciones agropecuarias del gobierno de Cristina Fernández, la autora de esta nota repasa, desde el menemismo al kirchnerismo, una figura proverbial de la historia de la cultura: la del intelectual convocado a la acción política.

En los años noventa, en tiempos en que la vida pública parecía un páramo difícil de transitar, surgieron algunas revistas culturales y políticas. 1989 concentraba un conjunto de novedades que parecían augurar una nueva —y no promisorio— era: porque si el año se había iniciado con un funambulesco asalto a un cuartel militar en el conurbano bonaerense, se iba a volver agónico ante la conversión del peronismo electo en las urnas en el agente de la transformación neoliberal de la Argentina. Y si por estos lados se cerraba a la vez el ciclo de la insurgencia y del peronismo —con distintos estertores—, no ocurría menos a nivel mundial, donde los acontecimientos se ritmaban con la caída de los ladrillos que dividían Alemania o con la acumulación de votos que daba fin a la experiencia sandinista. El ciclo de las revoluciones parecía agostado, al tiempo en que también se desvanecían las antiguas formas de los movimientos populares.

En esa Argentina no era fácil vivir. No lo era para las víctimas de la reconversión social y tampoco para los entusiastas de la política. Porque eran tiempos en que ninguna movilización bastaba para hacer trastabillar el rumbo encarado —¿cómo no recordar los más de cien mil en marcha contra el indulto, caminando derrotados con el saber de que nada conmovería al presidente que proclamaba que nadie merecía estar encerrado?— ni tampoco aparecían resquebrajaduras serias al inusitado consenso social que ese gobierno tenía. Tiempos de políticas desangeladas y de ángeles caídos. Las revistas y los grupos culturales brotaron como sitios de un amparo necesario. Espacio en los que era posible un quehacer sin que estuviera condenado al silencio, a la irrelevancia o al desdén. Como sí estaba condenada, en apariencia, toda política.

Las universidades no eran ajenas al terremoto que sacudía las instituciones. En el caso de la de Buenos Aires, las reformas más abruptas —como el arancelamiento— fueron evitadas mientras se aceptaban innovaciones que produjeron un viraje fundamental en las prácticas intelectuales. El sistema de posgrado, la calificación bajo un régimen unificado que priorizaba un férreo academicismo y la instrumentación de mecanismos para que esas calificaciones fueran adecuadas —la expansión de congresos, publicaciones con referatos, cursos y seminarios—, fueron generando un tipo de académico centrado en su especialidad y relativamente prescindente de la participación en la escena pública. El intelectual fue sustituido, bajo los martillazos del financiamiento, por el experto universitario. La difusión y la polémica fueron

La narración de una historia

vistas con desconfianza creciente y no había peor cosa, para el cotilleo de los claustros, que la afirmación de que tal o cual eran opinólogos. Esto es, que hablaban por fuera de una especialización disciplinaria.

Las revistas no académicas fueron las reservas de ese tipo de intelectual que parecía en extinción. Algunas, como *Punto de vista*, *Confines*, *El ojo mocho*, *El Rodaballo*, *La grieta*, existían a la vera de la universidad y tenían resonancias en sus aulas. Eran anacrónicas porque se resistían al olvido de la politicidad de las prácticas intelectuales. También porque insistían en interrogar la cultura como si en ella hubiera huellas de una redención posible. *El ojo mocho* constituyó un diálogo privilegiado con intelectuales de otras generaciones y especialmente con aquellos que habían constituido un grupo que aún impregnaba las discusiones argentinas: el que editó la revista *Contorno*. Aquellos hombres —David Viñas, León Rozitchner y Carlos Correas— eran figuras centrales de una lógica intelectual en extinción.

En el linaje inventado por *Contorno* estaban un Arlt y un Martínez Estrada. Del primero tomaron la idea de una literatura capaz de producir una interrupción en las creencias dominantes; del segundo la postulación del intelectual como francotirador y desterrado, como aquel que para decir la verdad debe romper toda complicidad, incluso las de la comunidad, la nación o la clase. Rozitchner discutió con Cooke y Viñas recuperó a Walsh, pero ambos coincidían en pensar críticamente al peronismo. La combinación entre esa crítica y una idea de intelectual capaz de intervenir polémicamente en el espacio público, no podían ser más necesarias ni más intempestivas en esos años despiadados.

Fuegos en las rutas fueron las precarias iluminaciones en esos tiempos de oscuridad —como no sin angustia tituló un número *El ojo mocho*—. Y sobre fines de los años noventa las resistencias sociales empezaron a alumbrar otro tipo de intervenciones políticas. Entre las publicaciones que habitaron ese fin de década estuvo *La escena contemporánea* que en su nombre apelaba a la singular intersección que había producido Mariátegui entre compromiso político, innovación teórica y riesgo estético. Aparecía la idea de que no era necesario aceptar el cerco de las intervenciones culturales porque la coyuntura abría un nuevo tipo de antagonismo social. En el 2001 esos conflictos se ligarían a una profunda crisis de las instituciones políticas y del tipo de gobernabilidad. Con el sonido de las cacerolas y las interrupciones de los piquetes se podría decir que un tipo de organización de la vida en común terminó. Por lo menos hasta ahora. Alrededor de esos años críticos y combativos surgieron distintos modos de concebir las prácticas intelectuales, que intentaron combinar las ideas de militancia y de investigación. En muchos casos, evitando aquella palabra que recibía su prestigio de instituciones en estado crítico.

El último número de *La escena contemporánea* salió en mayo de 2003. Indicio minúsculo —una pequeña y olvidada revista— de un nuevo escenario. El que configuraba la aparición de una estación del peronismo que volvía a rozarse con las cuestiones de las izquierdas y a reclamar una variada conjunción de compromisos intelectuales y discursivos. Se trataba de un tipo de gobernabilidad sustentada en valores e ideas que habían sido generados por las minorías activas de la sociedad argentina. Emergió una conjunción extraña de estrategias de recomposición del poder político y de la razón estatal, con un estilo de gobierno sostenido sobre la fragilidad y con imágenes de dislocación. Que se fueron enlazando alrededor de la figura del presidente en la que muchos vieron —en su simpática torpeza y su persistente inadecuación— los símbolos de un régimen inusual.

El caso es que ese gobierno surgido del tembladeral invocó nuevas luchas al tiempo que se hacía cargo de relevantes combates anteriores. Quiso para sí la memoria de una generación, la de las insurgencias, y la idea de que ese pasado podía retomarse, casi como si lo transcurrido no fuera una derrota abismal sino un doloroso paréntesis. El enlace procurado fue discutible pero

revistió los hechos estatales de una legitimidad sin precedentes. En esos hechos resonaban las luchas anti represivas, otra imagen del Estado, la idea de un corte con los crímenes del pasado y la afirmación de la necesidad de medidas de reparación social para una Argentina que había conocido el infierno de la exclusión.

Alrededor de estos temas se fue afirmando una escena de diálogo entre esos políticos y algunos intelectuales. Diálogo que si tuvo instantes propicios, terminó de constituirse con fuerza a partir de la sucesión de combates realizados más que por aquel presidente por su sucesora. Porque si el gobierno de Kirchner articuló la legitimidad que proveían los organismos de derechos humanos, con una sostenida política de recuperación económica y la apuesta a transformaciones institucionales, fue el gobierno de Cristina Fernández el que encaró las confrontaciones más difíciles: la de las retenciones y la de la ley de servicios audiovisuales. Los adversarios no eran, en estos casos, militares denostados o jueces de dudosa probidad, sino activos y poderosos agentes económicos. Por eso, la magnitud de esos enfrentamientos aún hace cimbrar la política nacional.

En la agudeza de esos conflictos, en los que un gobierno parecía más débil que sus contrincantes, en la situación inusual de que el poder no era, estrictamente, lo que surgía de las instituciones políticas y estatales, sino lo que con brusquedad se le oponía, un grupo de intelectuales intervino públicamente, bajo un nombre que refería al hecho discursivo que producían y que, al mismo tiempo, remitía al último escrito de Walsh. *Carta abierta* trató de enunciar su posición desde una perspectiva autónoma —entendiendo por autonomía no sólo la separación de los dictámenes de un gobierno o de otro grupo, sino también la preservación de un tipo de lenguaje sustraído del formato dictado por los medios de comunicación y las formas mayoritarias de la política—, y fue, sin embargo, sumida bajo un rótulo que en su misma formulación negaba la idea de autonomía: el de intelectuales k.

La disputa por los nombres, se sabe, es fundamental. Como lo es el establecimiento de diversos regímenes interpretativos. Ahí, en esos puntos, está la historia de *Carta* y sus modos de intervenir. Porque no le basta enunciar la autonomía del poder político para arrojarle a los brazos del poder económico —en su formato hospitalario de medios de comunicación— o para regodearse en el secreto del régimen académico de producción de los enunciados. El grupo hereda —como puede verse en los nombres de sus fundadores— la historia de las revistas culturales de los noventa y las preocupaciones militantes del 2001. Por eso, no deja de preocuparse por el sostenimiento de una idea de práctica intelectual autónoma y a la vez comprometida. No sin dificultades, resquemores y problemas. No sin alegrías y aprendizajes. A sabiendas de que si el páramo de los 90 reclamaba una toltería propicia para el amparo, el multitudinario espacio abierto del 2010 exige piel resistente, palabra certera y paciente apertura conversacional. ◀

La autora nació en Buenos Aires en 1969. Es socióloga y ensayista, docente e investigadora en la Universidad de Buenos Aires, y directora del Museo del Libro y de la Lengua de la Biblioteca Nacional. Fue miembro del grupo editor de las revistas *El ojo mocho* y *La escena contemporánea*. Publicó, entre otros, los ensayos, *Mutantes. Trazos sobre los cuerpos* (1997) y *Lugones. Entre la aventura y la cruzada* (2004), y la novela *No tengo tiempo* (2010).



OPCIONAL CON LA VOZ DEL INTERIOR



SALE EL PRIMER JUEVES DE CADA MES
EN TODOS LOS KIOSCOS DE CÓRDOBA



ARTE | PENSAMIENTO | DEBATE | PERFILES | CULTURA Y DESARROLLO | AGENDA

WWW.CIUDADEQUIS.COM.AR

LaVoz
DEL INTERIOR

CENTRO CULTURAL
ESPAÑA CÓRDOBA

CIUDAD EQUIS
REVISTA DE CULTURAS

Proyectos destacados en 2011

- Asunción, Exposición Paraná Ra'anga
- Bata, Festival de Cine Africano de Guinea Ecuatorial
- Buenos Aires, Bio Tester. Proyecto de sostenibilidad medioambiental en el marco de los Laboratorios de Cooperación del Medialab
- Córdoba, Agosto Digital 2011. Ciclo interdisciplinario Bits y Átomos: La ciudad como laboratorio. Espacio público + digital commons
- Guatemala, Festival de Fotografía FOTO30
- Lima, IV Festival Internacional del Cajón Peruano
- Malabo, Festival Internacional de Hip Hop
- Managua, ¡Mira qué lindas! Recorrido visual por el diseño de portadas de discos en Latinoamérica
- México D.F., Miradas de mujer. Muestra de Videoartistas Iberoamericanas. Programa de género y derechos
- Miami, Digital 21 vs. Ana Curra, una propuesta de música electrónica y piano clásico
- Montevideo, Las Américas Uruguay
- Rosario, Festival Internacional de Poesía
- San José de Costa Rica, V Festival de Rock en el Morazán 2011
- San Salvador, BOOM!!! Exposición de Ilustraciones Salvadoreñas
- Santiago de Chile, Festival Internacional de Novela Negra, Santiago Negro
- Santo Domingo, Iero Iero Leo. Programación permanente de animación a la lectura
- São Paulo, ACERCA Cultura de Proximidad: la gestión de la cultura en comunidades periféricas
- Tegucigalpa, Taller de Producción Musical

Una red de cultura, una red para el desarrollo

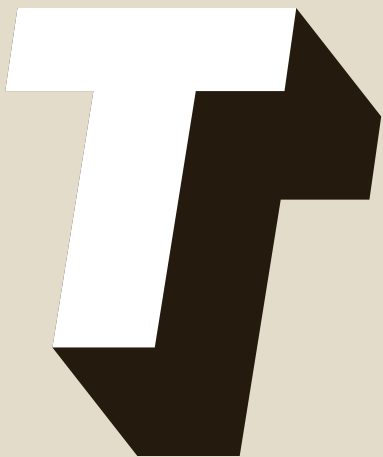


Red de Centros Culturales de España

La cooperación española, a través de su Red de Centros Culturales, apuesta por la cultura como motor de desarrollo.

www.aecid.es/redecentros





¶ En septiembre de este año se realizó el XIX Festival Internacional de Poesía de Rosario, organizado por el Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario y este Centro Cultural, con el apoyo de la Red de Centros Culturales de España. En esta oportunidad, el Festival estuvo dedicado a Raúl González Tuñón, de quien publicamos, junto a la editorial Beatriz Viterbo, una recopilación de textos dispersos y algunos inhallables en torno a la Guerra Civil Española: *La muerte en Madrid, Las puertas del fuego y 8 documentos de hoy*. El tema de los textos de Tuñón es el disparador libre de este número de *Transatlántico*. ¶ **Raúl González Tuñón**. A causa de este poema aparecido en 1933 en mi revista *Contra*, pasé algunos días preso en el subsuelo de Tribunales, procesado por incitar a la rebelión. ¶ **Claudia Gilman**. La fotógrafa y militante republicana Gerda Taro cubrió la Guerra Civil Española acompañando las tropas de soldados al frente de batalla, donde murió en julio de 1937. ¶ **Jorge Monteleone**. El vigor de la canción de protesta en la música rock ha pasado, en su emergencia contracultural, por diversas entonaciones. ¶ **Manuel Vilas**. Un día exacto de la distopía Madrid volverá a los tiempos del generalísimo Franco. ¶ **Mujeres de una guerra**. Muchachas madrileñas salen con armas para alistarse en las milicias. ¶ **Agustín Alzari**. Desde el centro mismo del circuito productivo de la soja y la carne argentinas. ¶ **Claudio Martyniuk**. Cuando las estrofas nacen ya vencidas e Internet las reproduce como versos de ocasión. ¶ **Irina Garbatzky**. Algunos movimientos post-socialistas han actualizado la consigna "otro mundo es posible". ¶ **Emilio Bernini**. Lejos del imaginario épico de los años setenta. ¶ **María Pía López**. *Carta Abierta*, el grupo que surgió al debate público durante el duro conflicto por las retenciones agropecuarias del gobierno de Cristina Fernández. ¶

Staff

Consejo editorial: Martín Prieto, Cecilia Vallina, Nora Avaro. **Secretaría de redacción:** Nora Avaro.

Lectura final y corrección: Gastón D. Bozzano. **Editor de imágenes:** Héctor Río. **Ilustración de tapa:** Daniel García.

Diseño: Estudio Cosgaya (<http://www.cosgaya.com>) **Impresión:** Cooperativa Gráfica Patricios. **ISSN:** 1853-9955