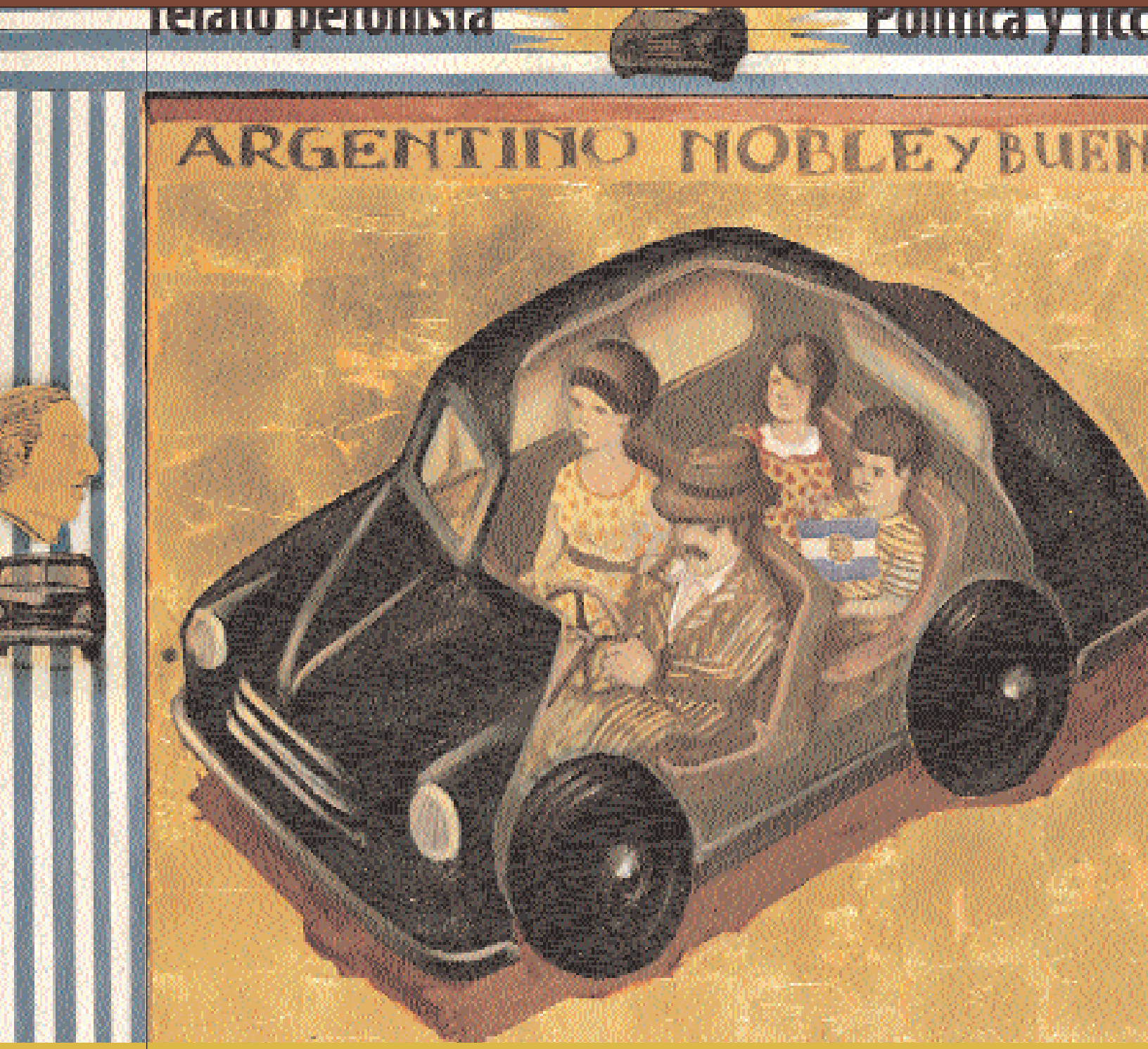
Lucera

12

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA | NÚMERO 12 | OTOÑO 2006 | ROSARIO | ARGENTINA



Juan Bautista Ritvo Oscar Aráiz Liliana Herrero Daniel García Julio Schvartzman
Héctor Piccoli Equipo Crónica Adriana Kanzepolsky

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

Editorial

Siempre soñamos con hacer una revista como esta. Hace poco más de tres años empezamos a visualizar la posibilidad cierta de hacerla. De aquel sueño participábamos activamente, cada día y cada noche, Fernando Toloza y nosotros. Así empezó todo. Así Lucera N° 1 vio la luz a comienzos de 2003 y así, también, llegamos al número 11, cargados de entusiasmo.

Pero a fines de 2005, mientras pensábamos Lucera 12, Fernando Toloza falleció, víctima de un accidente.

Por lo tanto, escribir el Editorial de Lucera 12 (un número ya diagramado por Fernando durante sus últimos días entre nosotros), además de ser una tarea dolorosa y triste, es, básicamente, algo diferente a lo habitual.

Lo que Lucera ha sido, lo que Lucera es, lo que los lectores aprecian de Lucera, lo que esperan de ella, todo eso, es, en esencia, fruto del profundo amor de Fernando. Un amor ilimitado. Un aprecio, también ilimitado, por las letras, por la historia, por la ilustración. También por el rigor y por la dedicación. Todo eso, y, naturalmente, mucho más, fue Fernando. Y entonces todo eso también fue la Lucera que él quiso, amó, soñó, e hizo.

No habrá por tanto, en este Editorial, palabras de presentación e introducción de las páginas que siguen.

Este texto sirve, apenas, para derramar una lágrima más de tristeza, para decir un nuevo adiós y, también, para recordar que estas páginas, estas Luceras que fueron, son también parte de la hermosa herencia que nos dejó Fernando.

Susana Dezorzi Directora del Centro Cultural Parque de España/AECI **Gastón Bozzano** Coordinador general

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

Lucera CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA | NÚMERO 12 | OTOÑO 2006

año 4, número 12
Revista del Centro Cultural Parque de España | AECI
Rosario, Argentina
ISSN 1667-3093

Directora
Susana Dezorzi

Coordinadores de edición
Pablo Makovsky
Gastón Bozzano

Debates en el CCPE/AECI
Juan Bautista Ritvo
4 *Moral fanática y ética del respeto*

Entrevista
Oscar Aráiz
12 *Pequeñas historias sin palabras*

Entrevista
Liliana Herrero
20 *«Cada cual edita su propia vida»*

Entrevista
Daniel Grcía
28 *Arte de tapa*

El Martín Fierro de Martínez Estrada
Julio Schvartzman
37 *Anacronismo feliz y...*

Escriben

Juan Manuel Alonso
Edgardo Donoso
Gustavo Ng
Diego Giordano
Adriana Kanzepolsky
Pablo Makovsky
Héctor Piccoli
Juan Bautista Ritvo
Julio Schvartzman

Diseño y producción
Cosgaya, Diseño.

Preimpresión e impresión
Borsellino Impresos

Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de Lucera.

El Centro Cultural Parque de España | AECI es una de las instituciones dependientes de la Fundación Complejo Cultural Parque de España, integrada por el Gobierno Español, la Municipalidad de Rosario y la Federación de Asociaciones Españolas de la Provincia de Santa Fe.

Esta revista se compuso con fuentes Pradell roman, Pradell italic y Fontana NDLl bold.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

CCPE AECI
Centro Cultural Parque de España

Poesía
40 **Héctor Piccoli**
A una pequeña lechuza...

Una muestra histórica del Equipo Crónica
44 **Edgardo Donoso**
El don de hablar en lenguas

Margo Glantz
52 **Adriana Kanzepolsky**
La orillera

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

Debates en el CCPE/AECI

Moral fanática y ética del respeto

Juan Bautista Ritvo

A fines de 2005 Oscar del Barco publicó una carta en la que manifestaba su espanto por la muerte infringida en el seno de los mismos grupos guerrilleros. La misiva generó un intercambio crítico desde el comité editor de Conjetural, que integra Juan Ritvo, quien revisa en este ensayo las nociones de política y de ética y replantea los conceptos «violencia» y «masa»

¿Qué revela la polémica áspera, por momentos feroz, que se gestó a partir de una carta de Oscar del Barco en la cual éste enjuicia, al tiempo que se enjuicia él mismo, la violencia guerrillera de las décadas pasadas y hace del mandamiento «No matarás» un absoluto?

Esta polémica (de la cual yo participé; no estoy al margen) no se hundió en la indiferencia por, creo, una razón que ahora empieza a ser evidente: el rechazo frontal y visceral a la violencia de la dictadura militar[1], violencia sin precedentes en la historia argentina ya de por sí nada pacífica –por decir lo menos, ya que se ejercía terriblemente sobre cuerpos inermes–, que ocultó el debate acerca de la violencia proclamada y practicada por sectores marxistas según la versión militarista, que no hacía sino extremar la concepción leninista de la vanguardia.

¿Es posible sostener todavía hoy que la violencia puede ser una vía necesaria, algo así como un terror limpio (sin tortura ni vejamen, simple eliminación quirúrgica) y provisorio para instaurar luego el humanismo[2]?

La terrible experiencia del stalinismo y la retirada de la izquierda cuya irritación constante y cerrado dogmatismo muestran, más que nada, impotencia, parecen cancelar cualquier discusión, lo cual es lamentable. Mientras algunos fanáticos stalinistas se vuelven fanáticos cristianos, como si pasaran (y el pasaje es coherente, claro) de la férrea disciplina burocrática-militar del redentorismo comunista a una suerte de misticismo sacrificial de estilo eslavo (¡Dostoiesvki!), mientras otros levantan las viejas banderas en el vacío, porque ni ellos ni sus adversarios piensan que exista la menor posibilidad de que algún grupo de izquierda tome el poder, salvo bajo el disfraz socialdemocrático, que es lo mismo que ejercer un módico liberalismo (el Pepe Mujica, antiguo tupamaro, desde la otra orilla ataca al Mercosur

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

con los mismos argumentos de los gobiernos blancos y colorados), mientras todo esto ocurre (y mientras, lo que es peor, tantas cosas dejan de ocurrir) nuestro mundo se ha vuelto extremadamente violento y peligroso, la distancia relativa entre pobres y ricos es cada vez más pronunciada y los gobiernos (todos, aquí sin excepción, como si la oposición santificada entre democracia y totalitarismo fuera menos nítida de lo que suele suponerse), tan preocupados por la salud de la población, tan ocupados por espiar y controlar lo que los cuerpos hacen o dejan de hacer, han terminado por desencadenar una catástrofe ecológica justo en el siglo de la ecología.

Sin duda, a esta altura, las viejas preguntas del viejo Kant –¿qué puedo saber? ¿qué debo hacer? ¿qué puedo esperar?– resuenan con más intensidad que nunca, aunque la nuestra sea una época a la vez más compleja y más desesperanzada que la del iluminismo.

El marxismo ha tenido y tiene razón cuando sostiene que un cambio cualitativo en las formas de apropiación del excedente social no es viable sin el ejercicio de la violencia, es decir, de la violencia específicamente militar, sea la de formaciones regulares o irregulares; empero, la suya es una tesis excesivamente simplificada, demasiado universalista, y, sobre todo, excesiva y falsamente teleológica, de una teleología que se pretende a la vez material y realista.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
IECH

« ¿Puedo sostener universalmente la premisa "no matarás"? ¿Qué decirle a los pueblos de ayer y de hoy tiranizados y explotados? »

En efecto, y para decir cosas en principio básicas, muy básicas y por ello imprescindibles, la violencia que condujo a Inglaterra por la vía del capitalismo se gestó durante décadas y hasta de siglos de manera espontánea e intermitente, aunque soterrada e insistente, y más en el campo económico (la expropiación de los campesinos) que en el político, donde fue más concentrada y espectacular; por el contrario, la en parte deliberada violencia de la Revolución Francesa, producida en un número reducido de años, no tenía en lo más mínimo el objetivo de instaurar el capitalismo (hablar en aquel momento de «burguesía» y de «proletariado», olvidándose de que no existían las modernas fábricas y que los más exaltados eran pequeños burgueses y pobres a secas, es un abuso anacrónico del lenguaje) y hasta es totalmente creíble que lo haya retrasado al fomentar la pequeña propiedad campesina a expensas del clero y de la nobleza. Transformar en finalidad interna lo que es un resultado en parte contingente, y que sólo a posteriori se torna necesario[3], forma parte del desconocimiento de las *fuerzas centrífugas* que obran en la historia humana y que nos impiden, antes que nada, formular *proposiciones universales, dotadas de contenidos específicos y predictivos que no sean meras tautologías*[4]*, válidas para todos en todo tiempo y en todo espacio.*

I

Quiero detenerme unos momentos en estos puntos. Si hablo de «fuerzas centrífugas» es porque en la historia es visible hasta el hartazgo (aunque quizá por eso se disimule su significación ocultándose a la vista) el *dispendio de energías* que ningún criterio funcional[5] puede justificar, desde la erección de formidables monumentos en pueblos pobres, hasta el impresionante ceremonial barroco de la iglesia católica, algo que es más evidente si pasamos de la macro a la microhistoria. A este dispendio viene a unirse, en quiasmo, la desproposición entre causa y efecto que hace de la historia humana un nudo de impredictibilidad radical, ya que fenómenos secundarios, aleatorios, al funcionar como catalizadores provocan, en torbellino, la irrupción de constelaciones nuevas y sorprendentes. Lo cual no quiere decir que la impredictibilidad sea *universalmente uniforme*, las flexiones temporales instituyen niveles de determinación coyunturales que trazan un zig-zag jamás convertible en simples líneas de fuerza. La irrupción de la Unión Soviética escapó a las previsiones tanto de marxistas como de antimarxistas; y lo mismo podemos decir de su derrumbe.

El tiempo histórico (he tomado el ejemplo de Michel Serres) es comparable a una partida de ajedrez; los movimientos iniciales abarcan una gama compleja pero predecible, los momentos finales, a partir de cierto momento, son enteramente predecibles para un jugador experto; en los tiempos medios, cuando no se puede saturar el campo de la predicción por la infinidad de variables posibles, revélanse el genio y, por supuesto, la torpeza, la capacidad creadora y la destructora.

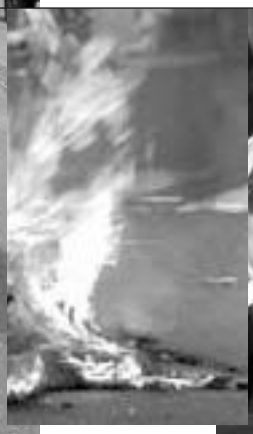
Ahora bien, porque ninguna teleología material y empírica opera en la historia, justamente porque *la* historia no es *una* historia, porque ella se escribe siempre en plural, cierto universalismo que se pretende concreto y normativo, es insostenible.

¿Puedo sostener universalmente la premisa «no matarás»? ¿Qué decirle a los pueblos de ayer y de hoy tiranizados y explotados?

No obstante, no puedo simplemente invertir el criterio hasta llegar a la caricatura: la guerrilla que luchó contra la dictadura militar y luego prosiguió su acción cuando llegó Perón al gobierno, es condenable por un idealismo fanático que arrastró a sus hombres a una muerte horrible –ciegos para reconocer que la gente no estaba dispuesta a seguirlos y que habían entablado una lucha absolutamente desigual con un poder al que terminaron por favorecer–, pero no por haber tomado las armas. El mero hecho de tomar las armas no es en sí mismo ni condenable ni elogiable.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH



TOTAL NORMALIDAD

LAS FUERZAS ARMADAS EJERCEN EL GOBIERNO

Clarín

Juraron ayer los miembros de la Junta de Comandantes
Nombraron al gabinete y a los interventores provinciales
Fueron suspendidas las actividades políticas y gremiales
Intervinieron a la C.G.T., la C.G.E. y la Cruzada Justicialista

Los radicales que suelen condenar a secas el uso de las armas, seguramente olvidaron (y siguen olvidando) las viejas asonadas radicales contra el régimen oligárquico y los levantamientos contra el gobierno de Justo durante la década infame.

Cambian los tiempos, cambian las circunstancias, cambian los hombres, a veces en poquísimos años.

¿Quiero decir que no es posible éticamente y con referencia explícita a la política, elaborar principios generales?

No, en absoluto; pero ellos no pueden conservar el aspecto, modo y esencia de las habituales reivindicaciones denominadas «principistas».

Hay morales fanáticas, hay también morales abstractas; las primeras se inspiran en la creencia de quienes religiosamente postulan el conocimiento del origen y fundamento de la historia y obran en consecuencia; las segundas son obra de los profesores, aptos en construir edificios pretendidamente universales, pero que contienen el máximo de ambigüedad posible, la necesaria como para que luego estos edificios puedan servir, de modo oportunista, para cualquier coyuntura.

II

Estos principios generales no deben ser generales en el sentido clásico del término; *no deben valer para todos y cada uno sino para cada uno a condición de que pueda descontarse del todo*.

Voy a avanzar aun a riesgo de ser confuso, porque hasta ahora nadie ha dado respuestas satisfactorias en este terreno, lo cual excusa de antemano los desfasajes, ambigüedades, solución de continuidad en la argumentación y vacíos que pueda tener lo que intento decir.

Estoy hablando de ética política, no de política a secas, puesto que ésta es siempre política de masas y no hay masa que carezca de Amo[6], se trate de gobiernos democráticos o totalitarios.

En la masa, la distancia que cada uno conserva con los otros cuando preserva su singularidad emergiendo del anonimato, de ese anonimato que forzosamente involucra a «unos» y «otros», es decir a *cualquiera*, llega a ser intensamente abolida, y así no hay condiciones para el ejercicio de la decisión ética, que sólo es posible (y aquí me aparto del progresismo y de lo que suele denominarse políticamente correcto) en la medida en que alguien puede apartarse del dominio del «nosotros» que impele

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

La política a secas es siempre de masas y no hay masa que carezca de Amo, se trate de gobiernos democráticos o totalitarios

a segregar a los «otros», en una dimensión de complicidad que sin duda no nivela los distintos proyectos políticos –no todos los «nosotros» son equivalentes–, pero sí establece una escisión entre lo político y lo ético-político que en ningún caso podría reunirse en una totalidad.

No estoy hablando de la pseudo singularidad que suele asociarse al individualismo de la «bella» personalidad, esa que cree conservar su sello de distinción y de identidad apartándose de todos y que no es más que el reverso masificado de la misma masa, sino de aquel sujeto que es *llamado* más allá de él[7] y que, incluso contra su voluntad[8], se reconoce como culpable, es decir, como deudor[9]; en este caso la decisión consiste justamente en disponerse a oír lo que la voz del llamado calla y retiene, que es lo mismo que interpretarla para obrar conforme a ella.

Se podrá decirme: así la ética queda reducida al capricho individual que puede incluir toda la gama de lo humano, desde lo más sublime a lo más infame.

Mas no es cierto: con la condición de que pongamos énfasis en el término «deuda» (y ésa es sin duda la lección del psicoanálisis) el problema se vuelve diáfano; reconocer la deuda en todos sus niveles (son las deudas generacionales, son las marcas heterogéneas y múltiples que me han configurado, mas asimismo son las huellas de un origen perdido: *le debo algo a quien no es alguien pero tampoco es simplemente nada*) me introduce en la *alteridad* que me constituye, y de este modo nadie que haya acogido tal voz (acogida que no es pasiva porque requiere actividad reconocer que la voz ha llegado hasta mí) puede convertirse en un ser miserable, injusto, cruel, cuanto menos durante el tiempo que la voz, audible e inaudible, se oye.

¿Tal actitud ética cuánto puede incidir en la política como tal?

En el campo político el despliegue de fuerzas es necesariamente discorde y está completamente sustraído de cualquier situación armónica.

Veamos muy someramente algunos de esos enfrentamientos y tensiones insuperables: no hay política sin política de masas, pero las formaciones de masas no se equivalen entre sí; podemos elegir militar en una o en otra; no obstante, la más justa concebible, aunque sea con criterios minimalistas, es fuente inevitable de segregación sin que nunca pueda asegurarse que se segrega el injusto en beneficio del justo: las situaciones empíricas dicen, más bien, lo contrario; de otra parte quien, asqueado, se aparta de la política, se torna, lo quiera o no, un alma bella al amparo del poder; los antagonismos de la sociedad civil podrían llevarla a la desintegración si no hubiera un Estado fuerte y un gobierno que lidere efectivamente comportándose como el Amo de la masa hegemónica; con todo, al extremarse esta situación, la sociedad civil puede ser llevada al aplastamiento y a la parálisis; la humanidad no puede renunciar a las utopías redentoras, porque ellas mantienen la esperanza viva, sin embargo, suelen ser el refugio de la impotencia de quienes todo critican ignorando los condicionamientos de la situación y antes que nada los condicionamientos que los afectan a ellos mismos; también, lo que es mucho peor, al encarnarse instauran la dictadura del «Gran Hermano», algunos de cuyos rasgos feroces fueron anticipados por Calvino en Ginebra y por Savonarola en Florencia; cuando un hombre es separado de ese grupo con potencia de masa en acción, cuando es separado de esos lazos firmes aunque latentes que al manifestarse repentinamente pueden llevar a un colectivo al heroísmo tanto como al envilecimiento, cuando ya, por unos instantes, se aparta de esa multitud que se roza, gruñe, se aleja y simultáneamente vuelve a tocarse como añorando vaya a saberse qué extraña fusión inexplicable (esa fusión eléctrica que es sin embargo como un remedo de alguna otra fusión, remedo tolerable sólo por unas horas, porque luego todos se cansan y se ven invadidos por el tedio), cuando, entonces, algo se afloja

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

en él y puede oír y callar, contemplar el rostro de su interlocutor y hablar –como bien lo vio Heidegger no hay hablar sin callar y ésa es la dimensión que escapa de la mirada del lingüista–, adquiere, por fin, una dimensión de lo humano que está marcada por todos los condicionamientos que se quiera, pero ahora entra en la atmósfera de lo que no tengo otra palabra para designarla que la del *respeto* (esa buena palabra kantiana), mas entonces corre el peligro de caer en la más profunda de las inacciones, en una *inacción melancólica*; los románticos soñaron con que ese hombre fuera un conductor; en verdad y en el mejor de los casos es un contemplador –y en el peor una víctima: así vemos, someramente, algunos dilemas quizá insuperables, algunas discordias que en vano trataríamos de ocultar.

Ni contemplador ni conductor, puede llegar a tener una papel activo –debe intentarlo, más bien– siempre y cuando sea capaz de adoptar el realismo histórico que le permita reconocer los límites de la coyuntura. Este término, «coyuntura», no puede permanecer en la más abstracta de las indeterminaciones: en situaciones extremas sólo caben actitudes extremas y yo limito, explícitamente, el campo a situaciones de normalidad capitalista en las que no hay ni devastación, ni gobierno fanático, ni terrorismo de Estado y en las que sí hay espacios posibles para las negociaciones; en las que asimismo y fundamentalmente el realismo indica *qué es posible y practicable* cuando el Estado es fuerte pero no total, el gobierno hegemónico pero no monopólico y las imprescindibles conquistas del derecho liberal no entran en colisión frontal con las exigencias de la justicia distributiva. Una suerte de *minimalismo* político para diferenciarse del que en el siglo XIX y comienzos del XX designaba al fanatismo *maximalista*[10].

III

La intervención ética de un intelectual (y el que toma distancia de la masa lo es, a condición de que se lea este término con las reservas e indicaciones que antes formulé), debe estar orientada por un solo principio: contribuir críticamente hasta donde sea posible a que la distancia entre los hombres, esa distancia que garantiza *no su aislamiento sino su separación interna*[11], pueda preservar el respeto que los libera de la humillación que imponen tanto la proximidad sin fronteras, incestuosa, como el vasallaje que somete un cuerpo a otro, una voluntad a otra.

Principio que está destinado a eclipsarse de continuo, principio frágil en extremo, pero que es irrenunciable, precisamente porque los hombres, quizá sin saberlo, aspiran a él en circunstancias cotidianas, en el hastío, en el rechazo, en la aspiración de vivir de otra manera: no es un mero deber ser sino algo que se enraiza ya y de antemano *en lo que es*; ahí hay algo que *tiene que ser y que nunca termina de serlo*: ésa es su fuerza y su debilidad.

Notas

1 Este rechazo presenta una faceta oscura, muy oscura, tanto que envenena, aún hoy, la convivencia de los argentinos. Por una parte, es inútil decirse, o creerse, o querer decir, los visitantes extranjeros. No se puede dejar de lado que la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dictadura militar no pudo haber emprendido la caza sistemática del hombre sin contar con la complicidad activa de algunos y la pasiva de muchas, desgraciadamente muchas personas.
¿Es posible olvidar que sin la catástrofe de las Malvinas, hubiéramos tenido un gobierno de «transición» del entonces almirante Massera, sostenido por sectores peronistas y radicales dispuestos a tolerar, un poco con vergüenza, otro poco con malicia, el llamado «mal menor»?

2 Evoco así indirectamente el título de un célebre ensayo de Merlau-Ponty, «Humanismo y Terror».

3 Inglaterra no es *ejemplo* de la *clase* de naciones capitalistas, sino *excepción*, que al incidir sobre otras sociedades también singulares, provocó la expansión del comercio y de la inversión que, finalmente, hizo necesario a posteriori el capitalismo ya al promediar el siglo XIX. No se puede pronosticar lo que ayer ocurrió ni construir la historia como si todo lo que efectivamente ocurrió debiera haber ocurrido necesariamente.
El mismo Marx, hay que reconocerlo, matizó sus criterios de modo menos dogmático que sus discípulos cuando dijo que la historia mundial es un *resultado* y no algo destinado desde el origen; sin embargo mantuvo siempre un criterio lineal de progreso fundado en la evolución de las fuerzas productivas que es, cuanto menos, una idealización de la historia humana; un modo de visión telescópica que barre de golpe todo el sin sentido, la pluralidad de vías, los desfasajes temporales (los tiempos de las instancias sociales no se integran jamás en un tiempo homogéneo), el desperdicio de las fuerzas según un principio que quiere que los seres humanos (a diferencia de la famosa «astucia de la Razón» que Marx defendía junto con Hegel) obtengamos un mínimo de beneficios a cambio de un máximo de esfuerzos.

4 Quiero decir, es obvio que la humanidad, por ejemplo, no puede renunciar a producir medios de vida y que la división del trabajo se ha complejizado progresivamente, pero de aquí no se puede derivar ningún curso de acción político y ético que aporte algo sintético, es decir, nuevo.

5 El racionalista iluminista ha dicho siempre que estos impresionantes despliegues estaban destinados a la sujeción de las masas, dando por explicado lo que no se explica: ¿por qué las masas requerirían semejante despliegue si no fuera que en ellas opera el mismo principio que opera en todos los seres humanos, en amos tanto como en esclavos, aunque los amos finjan estar al margen de estos «irracionalismos»? O para ser más precisos: aunque en tanto individuos puedan situarse al margen, si son tomados por el papel de amo, allí encarnarán fatalmente la conmoción ceremonial.

6 «...el hombre es un animal que, al vivir entre otros de la misma especie, tiene necesidad de un señor... El jefe supremo debe ser justo por sí mismo y, sin embargo, hombre. Por eso, ésta es la tarea más difícil de todas. Inclusive su perfecta solución es imposible: tan torcida es la madera de que está hecho el hombre que con ella no se podrá tallar nada recto». (Kant, *Idea de una historia universal desde el punto de vista cosmopolita*, sexto principio)

7 «La llamada procede de mí y, sin embargo, de más allá de mí», dice una conocida afirmación del parágrafo 57 de *Ser y Tiempo* de Heidegger.

8 En este contexto, «voluntad», un término que emplea Heidegger en el mismo párrafo citado en la nota anterior, puede definirse, más allá del mismo Heidegger, como *obstinación* en rehusarse a la voz del deseo.

9 En alemán *Schuld* significa a la vez «culpa» y «deuda». El traductor de la versión chilena de *Ser y Tiempo,* Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, en una nota (ver la edición de Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997, p. 490) sostiene que no hay que confundir «culpa» con «deuda»; así reduce esa dimensión de alteridad que es inherente a la remisión de la culpa a la deuda, de la *imputación* al estar en *falta*, que Lacan ha analizado de manera inobjetable.

10 El maximalismo se tornó verdaderamente fanático luego de la Revolución Rusa del 17 y se incrementó hasta la caricatura en los últimos años. En el siglo XIX era una protección para obreros que sólo podían agremiarse en la clandestinidad y para artesanos amenazados por el hambre y el rechazo.

11 Dice Kant en el § 24 de los *Principios metafísicos de la doctrina de la virtud*, algo que en otro lugar habría que desplegar minuciosamente: «...siguiendo la analogía con el "mundo" físico, la conexión entre los seres racionales (en la tierra) se produce por *atracción* y *repulsión* (*Anziehung und Abstoßung*).
En virtud del principio del *amor recíproco* (*Wechselliebe*), necesitan *acercarse* (*nähern*) ; por el principio del *respeto* (*Achtung*) que mutuamente se deben, necesitan mantenerse *distantes* (*Abstande*) entre sí; y si una de estas dos grandes fuerzas morales desapareciera, "la nada (de la inmoralidad), con las fauces abiertas, se tragaría el reino entero de los seres (morales) como una gota de agua" (si es que aquí puedo servirme de las palabras de Haller, aunque en otro respecto)».
Habría que prolongar la reflexión sobre estas líneas que acuden al mito de las fuerzas (no son en sí mismo míticas las fuerzas sino su traslado al mundo humano), con la recurrencia de Freud a la contraposición empedocleana de Eros con la Discordia: Eros, sin el límite de la discordia, destruye la individuación al reintegrarla a la totalidad indivisa; la Discordia, por el contrario, en tanto actúe en combinación con Eros, permite la constitución de las singularidades.
Hay que señalar que el vocablo *Abstoßung,* «rechazo» o «repulsión» que emplea Kant, es enteramente homólogo a la *Ausstossung* freudiana cuyo valor privilegiaron Hyppolitte y Lacan.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

La memoria a treinta años del golpe

Con el ciclo «El relato testimonial, entre la verdad y la representación. Una reflexión crítica sobre la construcción de la memoria a treinta años del golpe de estado de 1976» –cuyo primer módulo se desarrolló en marzo y continuará los cuatro primeros miércoles de mayo a las 19 en la Sala de Conferencias– el Centro Cultural Parque de España/AECI de Rosario convoca a académicos, escritores, cineastas y creadores del país y de la ciudad a mesas abiertas al público para reflexionar críticamente acerca de las obras que se construyeron teniendo a la «producción testimonial» como uno de sus principales referentes y a la «memoria» como la categoría histórica desde la que se traen al presente los discursos sobre el pasado.

Bajo el título «Representaciones políticas y políticas de la representación», el segundo módulo del ciclo –3, 10, 17 y 24 de mayo a las 19 en la Sala de Conferencias– se propone revisar en el campo de la imagen cuáles fueron las formas estéticas y políticas alrededor de la cuales se articularon y se construyeron los discursos sobre la memoria. Desde la decisión de Claude Lanzmann en *Shoah*, de mostrar sólo al testigo, hasta los siluetazos con los que artistas y organizaciones de derechos humanos argentinas hallaron una forma de aludir a la desaparición forzada de personas una vez caída la dictadura, las políticas de la imagen estuvieron atravesadas por el dilema de la representación y lo representable, lo que se vuelve monstruoso no sólo al mostrarse, sino *porque* se muestra.

El ciclo «El relato testimonial» –coordinado por los periodistas Cecilia Vallina y Pablo Makovsky– busca así traer al presente el debate de las representaciones culturales en la masa de testimonios producida en las últimas décadas y los modos en que los distintos lenguajes llevaron adelante el ejercicio de la memoria. El análisis de ese relato testimonial incluirá un espectro de fuentes que van desde textos periodísticos y literarios, pasando por el cine, la fotografía, el montaje o la instalación, hasta aquellas producciones que aspiran a formar parte de los escenarios metropolitanos, como el museo o el monumento.

Las mesas de debate que se realizarán en mayo contarán con la participación, entre otros, del director y crítico de cine Mario Levin, el crítico e historiador de cine Mariano Mestman, la crítica e historiadora del arte Ana Longoni, el crítico y docente de cine Eduardo A. Russo, la ensayista y poeta Perla Sneh, el sociólogo y ensayista Eduardo Grüner, el fotógrafo y artista plástico Marcelo Brodsky.

Durante las mesas de marzo el ciclo contó con la presencia de Hugo Vezzetti, Sandra Valdettaro, Juan Ritvo, Diego Tatián, María Moreno, María Sonia Cristoff, Daniel Link y Analía Capdevila.

El tercero y último módulo del ciclo se desarrollará durante el mes de agosto y analizará los escenarios metropolitanos de la memoria como el museo y el monumento.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Pequeñas historias sin palabras

Gustavo Ng

A principios de febrero Oscar Aráiz, hoy director del Ballet del Colón, trajo al CCPE/AECI la obra con la que cifra una trayectoria que abreva en influencias modernas y contemporáneas. Una entrevista al hombre que en los 70 renovó la escena de la danza y se transformó en un clásico

Los maestros Dore Hoyer, Elide Locardi y Renate Schottelius formaron en la disciplina de la danza a Oscar Aráiz, quien se especializó en la composición de coreografía y en 1968 creó y dirigió el Ballet del Teatro San Martín. A partir de entonces comenzó un camino fecundo de innovación y reconocimiento internacional que lo llevó a las óperas de Paris, Berlín, Estocolmo y Roma, entre otros escenarios.

Aráiz es el único coreógrafo que dirigió las compañías de danza del Teatro San Martín, el Teatro Argentino de La Plata y del Teatro Colón. Hacia 1998 creó el Ballet de Bolsillo, con el que presentó en el CCPE/AECI *Cantares*, sobre música de Ravel, y *El carnaval de los animales*, basada en la música de Saint Säens.

Las nuevas generaciones saludan en Araíz al innovador y al clásico, pero el artista no puede detener su flujo creativo. El Ballet de Bolsillo es el ámbito que abrió para garantizar un lugar que genere la danza. Pero también forja y capitaliza espacios

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

Noveno desde la izquierda, Oscar Aráiz trabaja en el cruce de lenguajes: los de la danza, la ópera, el teatro y el cine

institucionales. Desde el año pasado dirige el Grupo de Ballet del Teatro Colón.

De lo independiente a lo institucional es el movimiento fundacional que hizo en los 60, cuando trabajó con la Asociación Amigos de la Danza y el Instituto Di Tella y por otro lado creó y dirigió el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín.

Pequeño, ágil, seguro de sí, Oscar Aráiz combina una creatividad inquieta con movimientos precisos e impecables. Transforma en actos todas sus ideas, que fluyen por un territorio enorme: lenguajes, épocas, disciplinas artísticas y, por cierto, distintas corrientes dentro de la danza. No acepta que se lo encasille. Dice que no puede crear clausurado en ninguna de las casillas que utiliza como recursos para crear. Y crea constantemente. Durante la entrevista, al referir una obra, la resucita, la pone en escena; los ojos le brillan de un modo extraño y, mientras habla, contempla la charla desde una escena acaso más intensa.

—¿Cómo es la relación entre la danza clásica y la contemporánea?

—*Siempre es una relación muy subjetiva y se transforma permanentemente. Lo que hoy es innovación, mañana es clásico. ¿Quién pone el límite? ¿La crítica? ¿El público? ¿El creador? ¿El intérprete? Es el tiempo el que pone el límite. No soy muy amigo de poner etiquetas.*

—¿Por qué suele aparecer este tema cuando se lo entrevista?

—*Yo vengo montado sobre dos caballos. Soy un artesano de mi tiempo y mi tiempo absorbe y arrastra los conocimientos y las raíces del pasado. Pero todo creador es un revolucionario nato. No es que se ponga la etiqueta, sino que encuentra y trabaja la novedad, la originalidad. Tiene la facultad, el talento de que eso sea espontáneo en él. Yo creo más en ese tipo de hallazgo, uno que se debe a la naturaleza misma del creador, más que una pose de investigación y estar siempre en las últimas tendencias.*

—Es algo que le sucede, antes que algo que va a buscar.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

—*Picasso decía: «Hay algunos que buscan, yo encuentro». Y son muy pocos los que encuentran, y muchos los que buscan. En este momento en que hay una globalización del arte, convertido en una especie de mercado, por no decir supermercado, el arte ha pasado a ser algo fácilmente descartable. Un producto de consumo. El factor económico influye tanto que la desesperación por la originalidad llega a matar lo que es el verdadero sentido. Lo que tiene que ser más humilde.*

—¿Atenta contra la capacidad de encontrar?

—*No, el que tiene esa capacidad, la tiene y el que no, no.*

—Pero quien la tiene, la puede afinar...

—*Sí, claro.*

—¿Y cómo es en la danza?

—*Tratando de escuchar tu voz interior, que es la que te rige, y no tanto las exigencias de las modas, de lo comercial –en el mal sentido, porque también lo comercial es muy interesante, a veces–. Teniendo rigor con uno mismo, con lo que se sabe que se tiene que hacer.*

—Volviendo a la primera pregunta, usted plantea una síntesis, pero en la danza la definición del estilo clásico parece muy marcada y muy diferente de la danza contemporánea. ¿Podría definir cada propuesta?

—*El espíritu clásico es un espíritu limpio, una tendencia a la búsqueda del equilibrio, de la simetría, de la armonía, de la claridad y la luz. Al nacer la danza moderna, que es la madre de la danza contemporánea (la danza es una sola; sólo el tiempo marca dónde empieza una y termina la otra), marcó un quiebre porque instaló un concepto físico y dramático diferente y una actualidad política y social distinta. La danza contemporánea está siguiendo esas premisas. Yo siempre me consideré contemporáneo o moderno porque tengo una mirada actual, que pertenece a mi tiempo, pero eso no significa que no pueda utilizar una técnica académica que convenga a una determinada obra. Mi repertorio es muy vasto y dentro de él hay obras que son más neoclásicas, más modernas, más contemporáneas, más teatrales, más abstractas, más humorísticas; blancas, negras... Hago uso de los materiales que necesito según lo pide el tema o la música o el potencial de los intérpretes. El disparador del trabajo es lo que me dictamina los medios técnicos que voy a utilizar. Lo que yo hago es una síntesis, más una suma y luego una poda, pero ya con ciertos elementos combinados de la técnica clásica, de la moderna o de las contemporáneas, que actualmente son varias diferentes.*

—Últimamente se ha tendido a definirlo como alguien que pasó de ser un fuerte innovador a un clásico. ¿Estás de acuerdo?

—*Desde el comienzo fui así, no es que en un momento cambié. Siempre trabajé con elementos técnicos diferentes.*

—Usted ha observado que la Compañía de Danza del Teatro Colón, que es emblema de la danza clásica, nació con un fuerte componente innovador.

—*Habría que recordar que el Ballet del Teatro Colón fue creado bajo la influencia de la estética de los ballets rusos de Diaghilev, que aunque eran compañías con una base académica y obras clásicas, eran totalmente revolucionarias. Diaghilev fue un genio que unificó y convocó a músicos absolutamente contemporáneos como Stravinsky –sin Diaghilev quizás Stravinsky no hubiera sido lo que fue–, o a Ravel o a Prokofiev; o a coreógrafos como Nijinsky. Era la vanguardia de la época, rompieron con todo. Lo que pasa es que al mismo tiempo existía una Isadora Duncan, pero Diaghilev y Fokine –que fue uno de sus principales coreógrafos–, y su grupo, absorbieron ese elemento que había tirado Isadora Duncan al aire, que era la libertad del cuerpo y la liberación de las formas elegantes, académicas y estereotipadas. Ellos toman ese aporte y lo aprovechan, lo que dio lugar a que Nijnsky hiciera obras como* La Siesta del Fauno, *o que Fokine mismo hiciera una obra como* Sílfides, *que es aparentemente clásica, pero tiene algo de un espíritu griego –que era un espíritu que Isadora Duncan convocaba, y fijate que era justamente un espíritu clásico–. Pero en ella se da lo apolíneo y lo dionisíaco, lo clásico y lo expresionista, lo oscuro, lo que quiebra. Ella y sus contemporáneos instauraron diferentes tendencias, tanto en Estados Unidos como Alemania, las dos fuentes de la danza contemporánea. Cuando nacieron eran competidoras pero se influían mutuamente.*

—Usted proviene de esas líneas.

—*Sí, mis principales maestras de danza contemporánea fueron Dore Hoyer, que era hija dilecta de una de las grandes creadoras del expresionismo alemán, Mary Wigman, y sobre todo Gert Palucha. Pero inclusive Dore Hoyer no podía ser encasillada porque absorbía elementos del yoga, utilizaba elementos folklóricos de todos los países,*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

era una mente muy abierta. No se ceñía a un solo lenguaje, se dejaba impregnar por su tiempo. Yo tengo que ver con eso.

Se pueden detectar mis elementos expresionistas en la forma teatral con que encaro la acción. Para mí, siempre estamos contando algo. Siempre hay una narrativa, aunque estés trabajando con algo que parece meramente gimnástico, que no tenga personajes ni situaciones. Sin palabras estás contando una pequeña historia. Quien construye esa historia es el espectador. Los movimientos están trabajando con tus emociones, no con tu cabeza, y tus emociones van formando una pequeña historia, algo que se desarrolla y tiene un final. Eso ya es una narración, aunque no haya personajes ni situaciones. Esa manera de contar es un punto fuerte mío. En general mis narraciones están muy ligadas a la música. Quizás mi manera de escuchar la música y de vertirla al movimiento, la imagen y la escena, tiene mucho que ver con la emoción. Para mí la emoción es algo que se puede manipular, como manipula un director de cine una acción con una técnica narrativa, que es totalmente cerebral, pero es un trabajo sobre un material que es emotivo. Eso es maravilloso.

—Se inclina naturalmente a la articulación de literatura y danza.

—*Se me hizo patente a partir de* Boquitas Pintadas, *un trabajo específico sobre una novela, con todo el trabajo de adaptación al escenario y los cambios que hubo después de que la estrenáramos.... Yo aprendí muchísimo. Fue una obra en la que aparecieron cosas originales. Aparecieron sin que yo me lo propusiera; del libro, de la manera de sentir la realidad de Puig, en esa pluralidad de voces que él utiliza, la forma en que las articula, la forma en que intercala y quiebra los tiempos, construyendo un tiempo no lineal, y la forma en que mezcla los lenguajes de radioteatros, folletines, diario, necrológica.*

—¿Habló con él?

—*No, quien lo conoció muy bien fue Renata (Schussheim), con quien hice* Boquitas pintadas. *Yo nunca lo conocí personalmente.*

—Aparte de las historias, ¿cuáles son los disparadores de sus obras?

—*Vengo del dibujo y la pintura y soy un melómano: son dos artes que se desarrollan y expresan en diferentes ámbitos, porque el dibujo, la pintura, la fotografía trabajan con el espacio y en cambio la música, con el tiempo. La danza es síntesis de tiempo y espacio –como la ópera, el teatro, el cine–. Mis disparadores no son solamente musicales y literarios, muchas veces son pictóricos.*

—¿Podría dar un ejemplo?

—*Los dibujos de Aubrey Beardsley me estimularon en una óptica que tiene algo de perversión, erotismo y decadencia; de alguna manera esos elementos están presentes en una estética que comparto con Renata. La ambigüedad sexual, de las formas, de los tiempos, de las personas. También la pintura de (Joseph Mallord William) Turner, su abstracción, sus nubes, me encanta su mundo porque es realista y a la vez no lo es; es una zona escondida y fascinante. También la pintura de (Gustav) Klimt. En un momento sus dibujos me estimularon mucho para trabajar ciertas obras de Mahler –son de la misma época, hasta del mismo país. Las asociaciones entre la pintura y la música me resultan muy enriquecedoras. En un momento empecé a trabajar en un*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

proyecto sobre el Fausto Criollo *de Estanislao del Campo, en base a los dibujos de Molina Campos.*

—¿Cómo influyen los bailarines en sus obras?

—El material humano es la masa que tenés en las manos con la cual podés crear. Una masa que te pide lo que necesita... hay dos maneras de hacer una escultura, por aumentación o por eliminación –a veces la escultura está dentro del árbol o la piedra y hay que sacar lo que está de más–. Con los intérpretes pasa lo mismo, ellos son el potencial y uno tiene que saber qué es lo que vas a mostrar y qué vas a eliminar. Y es un trabajo de a dos y grupal, nunca es un trabajo de uno que manda hacer lo que quiere y otros que obedecen.

—¿Qué lugar deja a la improvisación?

—A veces uso la improvisación y a veces no. En este momento hay muchas técnicas de improvisación; yo llego a la sala con una estructura básica, porque trabajo mucho solo. Luego, tengo la libertad de romper esa estructura, invertirla. De acuerdo a las respuestas del material, mi planteo se mantiene, se estira, se define o se anula. Una de las maneras en que uso la improvisación es dejar secciones enteras dentro de un trabajo, en las que la gente tiene una gran libertad. Los límites son, por ejemplo «ustedes trabajan en la lentitud y ustedes en la rapidez: hagan lo que quieran» o «ahora todos ustedes trabajan en el suelo y todos ustedes arriba: hagan lo que quieran». Pongo pautas y límites que tienen que ver con la dinámica, con el tiempo, las velocidades, los frentes, todos apretados en un grupo u ocupando todo el espacio... Pero para que haya una improvisación, tiene que haber un esquema que la contenga.

—¿Quién más le abrió caminos?

—Hubo mucha gente, instituciones que me ayudaron muchísimo, como la Asociación Amigos de la Danza, que se creó en los años 60 y dio oportunidades a muchos coreógrafos. Fue un ejemplo, porque allí se unieron –por única vez, ese fenómeno no se repitió– coreógrafos, músicos, pintores, que provenían de diferentes ámbitos: oficiales, marginales, independientes, modernos, clásicos. Toda esa gente convivió durante muchos años. Las primeras obras mías fueron presentadas por esa asociación en el Teatro San Martín.

—Una de las materializaciones fue la creación de la Compañía de Danza del Teatro San Martín. Usted estuvo desde el 68, desde que se creó.

—Yo la creé.

—Y estuvo hasta que se cerró.

—Es muy turbio el final. En realidad esa compañía estuvo en el Teatro San Martín y en el 71 ya perdimos un poco el apoyo del teatro, perdimos los fondos, hicimos un gran esfuerzo para que la compañía no se disolviera. El secretario de Cultura, Ricardo Freixá, nos acogió en el (Teatro) Cervantes y siguió dos años más. Luego se convirtió en una compañía independiente, que fue mi compañía. Esos grupos independientes existieron antes de que se creara la Compañía del Teatro San Martín, y la sobrevivieron.

—¿De dónde provenía esa fuerza que hizo converger toda clase de gente en la Asociación Amigos de la Danza?

—Había una fuerza muy grande en los ideales. Había una búsqueda, modelos, caminos a seguir, y había mucha esperanza. Era un tiempo de esperanza. Por eso era revolucionario. No existía esta especie de escepticismo que vivimos hoy, había otra luz. Todo era por amor a lo que se estaba haciendo. El factor económico existía, por supuesto –había alguien que trataba de conseguir dinero para poder producir, levantar el telón, pagarle a fulano–, pero no era lo primordial. Era mucho disfrute en lo que se hacía, con todos los inconvenientes que había; había gente que salía del Colón e iba a ensayar a un sótano, o a una radio, o donde se pudiera.

—También participó del Instituto Di Tella.

—Hice un trabajo que se llamó Crash, *que resultó desencadenante porque el suceso que tuvo, sumado al suceso que había tenido* La Consagración de la Primavera *un año antes (1966), fue lo que decidió al director del Teatro San Martín, César Magrini, a proponerme lo que después fue la creación de la Compañía de Ballet.*

—¿Cuáles son sus obras más sentidas?

—Hay obras que me han dado mucha satisfacción y a las cuales les tengo mucho agradecimiento y cariño. Hay un trabajo que se hizo con el Teatro San Martín que se llamó Sinfonía. *Era una obra muy ambiciosa, una obra larga, en la que yo me tomaba ciertos tiempos, fuera de buscar el suceso o la aprobación del público. Yo tenía ganas de hacer una ruptura y para eso asimilaba novedades, algunas que venían de afuera, que me tiraban maneras nuevas de encarar el movimiento, la narrativa, la luz, el tipo de música. Trabajé con danza contemporánea, con films proyectados en una pantalla y después sobre los cuerpos de los bailarines... jugaba. Lo que yo hago es lúdico, me divierto mucho jugando. Esa fue como una obra madre: uno de esos trabajos de los que después sacás pedacitos. Desde ahí saqué líneas, me extendí. Por eso la quiero mucho.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

Otra obra que me dio muchas satisfacciones fue Escenas de Familia, *o* Escenas. *Está hecha sobre un concierto para dos pianos de Poulenc, una obra cortita con cinco personajes, que hice bastante influido por el libro de David Cooper* La Muerte de la Familia, *que desenmascara el mundo familiar. Traté de reproducirlo, con cinco personajes que tenían una relación en la que había sentimientos incestuosos, miserables. La fragilidad de cada uno de nosotros estaba expuesta muy directamente. Es una obra delicada, que no se puede dar en cualquier momento. Actualmente no sé si tiene vigencia. Es casi una película de cine mudo, que hoy queda en el borde de lo ridículo: hay gestos, hay impresiones, flashes, congelamientos de situaciones, esculturas vivas. Las obras no pueden ponerse en cualquier momento con cualquier intérprete.*
Luego está Boquitas Pintadas, *que me hizo crecer y encontrar nuevas zonas, como dije. Pero las obras están todas relacionadas, no hay una obra y otra obra. Hacemos ejercicios;* Boquitas Pintadas *es una continuidad de* Escenas, *y* Escenas *es una continuidad de* Sinfonía. *En* Sinfonía *había una parte que se llamó «Gestos», que se trabajaba con improvisación, con gestos cotidianos pero no con técnica de danza sino con lenguaje gestual, pero tratado de la manera que un coreógrafo trabaja los movimientos –todos los movimientos, sean de técnica de danza, sean teatrales, y en ese sentido un director de teatro también tiene algo de coreógrafo, y un director de cine más aún–. Y un coreógrafo tiene algo de director de cine: manipulás la mirada, hacés un zoom, totalizás, arrastrás, cortás, editás. Es fascinante cómo se mezclan los lenguajes.*

—¿Podría ampliar el concepto de «encontrar», que le remite a Picasso?

—Cuando se vive eso es una emoción, una revelación. Es difícil ponerlo en palabras. Estás haciendo el trabajo con otra persona y de repente, ¡plic!, aparece. Pero aparece porque detrás hubo mucha comunicación, mucho camino recorrido y mucho trabajo sobre el error y el equívoco. Hay un laboratorio, del que de repente sale algo que no te lo esperabas. Es muy emocionante. Pero hay que tener cuidado con las emociones, porque a veces las emociones te hacen perder objetividad en la manera de presentar un trabajo. Si estoy haciendo algo y me siento muy emocionado, paro. Me detengo, porque sé que lo que voy a hacer es loco. No es que pierda la emoción, sino que evito que la emoción me haga perder la instrumentación. Es muy fuerte lo que está pasando, pero quizás no se transmita a otro, es sólo tuya. Para poder pasarle la emoción a otro tenés que seguir un camino de trabajo técnico, en el que debe conducir la cabeza: qué hace con esa emoción, cómo la limpia, cómo la señala, la enfatiza para mostrarla. Ese es el trabajo de la composición, algo que hoy está desacreditado.

—¿Quiénes representan hoy los mayores aportes a la danza mundial?

—Voy a ser un poco injusto, hay mucha gente que no conozco. Pienso en algunos que, como yo, se han convertido casi en clásicos, como Jirí Kilian o Mats Ek. Pero de Pina Bausch en adelante, hay mucha gente muy valiosa. Pina es una bisagra, que innova no porque descubra lo nuevo sino porque sintetiza e investiga en un fragmento pequeñísimo de materia, su trabajo teatral, en el que ella es maestra. Pina es hija de Kurt Jooss, el primer coreógrafo que puso en escena un conflicto social. Es el autor de La Mesa Verde, *una de las obras maestras de la danza de todos los tiempos, y la primera en la que se expone una realidad*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

de su tiempo que es un conflicto social, la guerra. Como alemán tiene ese elemento expresionista, que es muy visceral, y que a los argentinos nos gusta, de alguna manera nos identificamos. Tenemos algo de esa veta humanística alemana. Aquí se ha dado con mucha facilidad esa propuesta. Otra de mis influencias grandes fue Renate Schottelius, en quien se conjugaban técnicas alemanas y americanas, con su mundo bastante abstracto, cifrado a través de un modelo que fue el mexicano José Limón. Limón fue un poeta, no tanto un virtuoso o un acróbata o un agresivo. Él desarrolló el valor de lo masculino dentro de la danza. Fue uno de los primeros, aunque hubo una línea, que arrancó antes, incluyó a Béjart y hoy toca a Julio Bocca y Maximiliano Guerra, en eso aportan muchísimo.

—¿Cuál es su postura frente al vector de hacer la danza accesible a un llamado «gran público»?

—*En la Tierra debería haber lugar para todos: para las propuestas muy populares, para las no tan populares, para las elitistas, paras cosas aparentemente snobs, para las aparentemente frívolas, para las aparentemente profundas. Pero en la realidad estamos peleándonos por el espacio, una lucha que se está haciendo cada vez más descarnada por la popularidad, los medios, el reconocimiento, la aprobación del exterior, los críticos. Sin embargo, deberíamos poder convivir, desde las expresiones más populares hasta las más herméticas, porque de esfuerzos herméticos han surgido grandes revolucionarios, que luego se han abierto y se han hecho clásicos. Es un juego, lo que pasa entre lo clásico y la revolución.*

—¿La dirección de la Compañía de Ballet del Colón tiene entre sus misiones ampliar la llegada de la danza al público?

—*Hay un público receptivo para una gran diversidad de lenguajes. Lo que hago es afinar los instrumentos de modo que puedan expresarse de diferente manera –llamo instrumentos al cuerpo de baile–. Me gustaría que este cuerpo de baile pueda expresar desde las obras más clásicas hasta obras más libres de nuestro tiempo. Fue así en otras épocas y ahora estoy tratando de que vuelva a serlo.*

—¿Cómo interpreta la enorme popularidad que han tenido espectáculos de danza como los de Julio Bocca?

—*La danza tiene el poder de no pasar por tu cabeza, va directamente a una zona del espíritu que no necesita ser filtrada por la cabeza. No necesitás una cultura de danza para gozar de la danza, no saber muy bien saber qué vas a ver; si sabés, por ahí gozás más, pero por ahí gozás menos. El secreto de la «popularidad» es que todo el mundo*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

puede gozar de la danza. La danza es un lenguaje que está más allá de las culturas, las naciones, las situaciones políticas, las religiones, los idiomas.

—¿Cuál es su opinión sobre De la Guarda y las nuevas tendencias?

—*De la Guarda es parte del gran mercado del espectáculo, en el que el espectador busca el impacto emocional, acrobático, virtuoso, original. Es un mercado que tira ciertas pautas, a las que se atiene De la Guarda, como lo hace El Descueve y muchos independientes. Pero hay una tradición también. De la Guarda no es un producto espontáneo, recibe elementos de La Fura dels Baus, que a su vez tuvo su antecedente.*

—¿No se le ocurrió hacer cine?

—*Sí, siempre tuve el deseo de hacer cine. Como no pude hacer películas, trato de hacerlas en el escenario, y entonces uso un enfoque casi cinematográfico: utilizo elementos que tienen que ver con el montaje, la manipulación del tiempo y del espacio.* Boquitas Pintadas *es eso: es una película en la que la cámara es el espectador. Hay enfoques de abajo, de arriba, del costado, hay flashbacks. Y es interesante esta posibilidad de hacer cine sin cámara.*

Hace años que vengo trabajando en algo que iba a ser un film y cuando me di cuenta de que sería muy difícil traté de llevarlo a otro lenguaje y hoy es como una ópera que está buscando su formato. Es una obra de Mujica Láinez, La Casa, *que empezó como guión cinematográfico y después se transformó en una especie de instalación, un espacio que era un estudio de cine donde se estaba, aparentemente, filmando una película. El espectador podía ser la cámara, editar lo que se estaba filmando. Todo eso, manipulado, con una cierta secuencia. Ahora eso se ha convertido en una ópera que está buscando su formato, puede ser cinematográfico, operístico, plástico, musical. Es un proyecto ambicioso, que requiere mucha gente, un espacio muy grande, diversos niveles, es cara la realización.*

—¿Cuáles son sus proyectos para este año?

—*Con el Colón, en marzo se darán funciones de* Romeo y Julieta *en el Teatro Coliseo. Luego, en el teatro se pondrá* La Sylphide, *que es un clásico, con una puesta de Mario Galizzi; en julio tres obras de Stravinsky que están a mi cargo (dos ballets y una ópera, con la propuesta del director artístico del teatro, Marcelo Lombardero, de juntar a todos los cuerpos: hay ballet, coros, cantantes, orquesta); en septiembre tenemos la versión completa de* El Lago de los Cisnes, *otro clásico y un icono de la compañía, en una versión de Mario Galizzi que tiene la intención de renovar la imagen de modo de darle un marco más contemporáneo, aunque conservando la técnica clásica. En todas las grandes compañías las obras se hacen con una nueva óptica, se las viste de modo diferente, con escenografías más livianas, más visuales, con un trabajo de la luz más específico, aunque se mantienen como clásicos. Este año es bastante particular porque el Teatro Colón cierra por obras en noviembre y el año que viene la compañía aún no tiene sede. Estamos tratando de que sea un año de giras, de salidas al exterior y al interior. Va a ser difícil. En lo personal, sigo con mi grupo independiente y tengo una propuesta para hacer mi obra* Numen *en Estados Unidos. La invitación que recibo es porque hay una gente que está haciendo una propuesta de revalorar cómo se continúan las viejas raíces del expresionismo, en qué se han convertido. Es una propuesta liberada de las imposiciones de la moda y el mercado.* Numen *está considerada dentro de esa corriente. Lo que me atrae del proyecto es su intensidad, no tanto su popularidad. Por supuesto que el reconocimiento es siempre bienvenido, pero no es lo primordial.*

Gustavo Ng Periodista y antropólogo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

"Cada cual edita su propia vida"

Diego Giordano

En febrero el CCPE/AECI cerró su ciclo en las Escalinatas con un recital en el que Liliana Herrero presentó Litoral, *disco doble que recoge las melodías y la poesía del Uruguay y el Paraná. La música popular, según la analiza la artista en este reportaje*

Después de homenajear, junto con Juan Falú, a dos de las duplas compositivas más relevantes de la historia musical argentina (Leguizamón/Castilla y Falú/Dávalos) con un par de discos que fueron bien recibidos tanto por la crítica como por el público, Liliana Herrero pudo darle forma a un proyecto que traía entre manos desde finales de 2002: recorrer las canciones del litoral en un álbum doble. Dividido en «Paraná» y «Uruguay», *Litoral* (2005) agrupa composiciones de Coqui Ortiz, Chacho Müller, Daniel Viglietti, Fito Páez y Ramón Ayala, entre otros autores, y tiene en el diseño sonoro y musical de Diego Rolón uno de sus mayores atractivos.

Liliana Herrero está feliz con *Litoral* y los motivos de esta alegría son tres. El primero, que el resultado final de la placa la dejó más que conforme. El segundo, las reseñas elogiosas. Y el tercero –quizás el más complejo–, el hecho de que, como ella dice, «la gente hable del disco». Herrero dice también que su carrera parece haberse vuelto más popular desde *Recuerdos de provincia* (1999). Lo cierto, más allá de las fechas, es que su propuesta dejó de ser minoritaria, situación que, sumada a la reconvención que le hizo Mercedes Sosa acerca de su versión de «El cosechero» («No le cambies la melodía»), la obliga a pensar una vez más en los alcances de la «disputa» entre la música popular y la música para entendidos.

Poco antes del concierto que ofreció al aire libre en las Escalinatas del Parque de España ante cuatro mil personas, Herrero habló de su relación con la tradición musical folclórica, se refirió al proceso que desembocó en *Litoral*, y explicó las razones por las que no se sentaría a tomar un café con el Chaqueño Palavecino.

—Después de recorrer tu discografía queda una sensación: tus elecciones fluctúan entre el placer y el acto de justicia. Da la impresión de que elegís tu repertorio a partir de composiciones que te gustan pero también con el objetivo de preservar cierto legado musical.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

Mercedes Sosa la retó por su versión de «El cosechero»: «Te van a matar los litoraleños, es un tema muy querido por la gente y la gente lo quiere cantar con vos», le dijo.

—Son las dos cosas, y tienen que coincidir. Tiene que coincidir no olvidarme de un autor que me interesa y que me guste mucho la canción elegida. Con Litoral *me pasó algo insólito. Yo creo que una de las melodías más bellas del chamamé es «La calandria», de Isaco Abitbol. Primero me interesaba ese nombre, Isaco Abitbol, que seguramente era un ucraniano que vino quién sabe cómo con su acordeón y que formó una tradición del instrumento y del chamamé. La melodía de «La calandria» es maravillosa, muy similar a la de Nino Rota en* Amarcord. *Pero la letra es muy fea. Encima tiene dos letras y las dos son muy feas. Yo tenía una predisposición muy fuerte por tararear la letra, pero en realidad no sabía muy bien qué iba a hacer. Y ahí aparecen esas dos cosas, no dejar de lado a Isaco Abitbol y la dificultad del texto, muy vulgar. Es una canción de amor, pero no es vulgar porque sea de amor. Hay miles de canciones de amor que son maravillosas. Con Juan Falú hicimos «Cartas de amor que se queman», de Leguizamón/Castilla, que es una maravillosa canción de amor. Yo pensé que «La calandria» tenía que tocarla Raúl Barboza, con quien charlamos mucho en París. Cuando le conté la idea de* Litoral *se mostró muy entusiasmado. Finalmente, vino y grabó en la casa de Diego Rolón. Grabó mucho e incluso grabó palabras en guaraní con la idea de hacer un loop. En definitiva, el gran problema de todo esto sigue siendo editar. La edición es un puñal en el corazón. Qué se elige, qué se deja afuera. Yo quería hacer ese tema pero no cantar la letra. Finalmente se me ocurrió recitar*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

uno de los grandes poemas de Juanele Ortiz («Fui al río») y producir ese contraste entre un músico absolutamente popular como Abitbol y un poeta místico y metafísico y casi desconocido, que no pertenece a la cultura popular.

—Imagino que habrás tenido el mismo problema en los discos *Leguizamón | Castilla* y *Falú | Dávalos*.

—Cuando le propuse a Falú hacer un disco sobre el Cuchi, él me retrucó con la idea de quedarnos con las obras que el Cuchi compuso con Castilla. Y nos metimos en un problema tremendo (risas). Primero porque tenían muchas más obras de las que conocíamos. Y después porque en la confección del disco teníamos que dejar afuera canciones hermosas.

—Durante la grabación del disco, ¿tuviste dudas o temores de equivocarte en el acercamiento, en la interpretación de los temas?

—Sí, eso siempre existe. El otro día, Mercedes Sosa me retó. Me dijo que había escuchado el disco. Como ella no toma más aviones, viajó en auto a Tucumán y fue escuchando el disco durante el viaje. Me dijo que era bellísimo, que le había gustado mucho. Y me dijo una frase increíble: «Mi voz quedará ahí, con la tuya». Y me retó por «El cosechero», de Ramón Ayala. «No le cambies la melodía, no se la cambies», me dijo. Mamita querida. Ojo que yo no estoy de acuerdo, pero estoy pensando mucho en lo que me dijo. Lo que pasa es que me voy inventando formas distintas de cantar en cada caso. Y me pasa muchas veces que no me acuerdo cómo es la melodía original. A lo mejor, algunos temas requieran una literalidad que yo trato de romper. Y tal vez no sea lo correcto. Mercedes me lo planteó en un sentido, diríamos, popular. Ella tiene una gran percepción de lo popular. «Te van a matar los litoraleños, es un tema muy querido por la gente y la gente lo quiere cantar con vos», me dijo. «Lo voy a pensar», le dije.

—Debe ser muy complicado encontrar el equilibrio entre una interpretación novedosa y una popular. En especial porque se trata de música popular, folclórica.

—Por supuesto. Es un riesgo, y para mí es fundamental que así sea. Es un equilibrio muy delicado, muy difícil. El mundo del arte y la música es un mundo lleno de tensiones y conflictos. Y yo no me quiero correr de esos conflictos. Si me preguntás por qué me subo a un escenario, te respondería que para sostener un conflicto, ya sea entre lo popular y la vanguardia, entre lo fácil y lo difícil, entre lo aceptado y lo rechazado.

—Decís que esa es la razón por la que te subís a un escenario. ¿Fue también la razón por la que te subiste por primera vez?

*—No, eso lo descubrí después. Al principio no hubo ideas sino circunstancias y azares. El comienzo de todo esto fue Fito Páez en mi casa, tratando de convencerme para grabar mi primer disco. El otro día me dijo «*Litoral *ya estaba en tu primer disco». Le contesté lo mismo que a Mercedes: «Lo voy a pensar». Yo creo que todas las cosas están en todas las cosas y van apareciendo y desapareciendo. Es como la memoria, uno está dentro y fuera de ella. No comparto ese imperativo de recordar, de no perder la memoria, de concebir a la memoria como un bloque. La memoria es un horizonte lleno de agujeros. Creo que* Litoral *cierra una etapa.*

—¿Qué termina y qué comienza con este disco?

—Es el final de veinte años de carrera y diez discos. Qué viene luego, no lo sé. No tengo dos ideas juntas. Por suerte, tengo que dar muchos conciertos con Litoral, *tengo actuaciones en España y Japón. Además de todos los recitales aquí, también tengo conciertos en Uruguay y Alemania. Y en España me espera una gira larga. Esas movidas me gustan porque me llevo el discman y escucho mucha música. Ahora estoy trabajando en mi casa con el piano. Estoy estudiando mucho piano, muchas horas por día. No sé si alguna vez compondré, más allá de que en* Litoral *hay cositas mías. Ahora estoy tocando mucho. Me gustaría empezar a tocar el piano en mis conciertos. También estoy escribiendo ensayos sobre la memoria musical argentina.*

—El gran mapa musical folclórico está copado por las fórmulas que pide el mercado, mientras que debajo de eso se encuentran grandes artistas y compositores, como Juan Quintero, Carlos Aguirre y muchos otros. ¿Compartís esta descripción?

—Hay un mundo cultural que está capturado por las formas más banales y estandarizadas del oído. No es ninguna novedad, eso existió siempre y es una combinación entre el mercado, sus exigencias y los medios de comunicación. Es una alianza que promociona adefesios artísticos que han retrasado la capacidad de abrir el oído a otras cosas. Eso está ahí, no está bien que esté, y creo que hay que combatirlo. Pero al mismo tiempo, siempre existieron otras formas que se oponen a eso, o que no se le oponen y simplemente permanecen. Uno edita también su vida y decide en qué tradición inscribirse. Hay que saber que la tradición en la que uno se inscribe puede no ser la que a uno le convenza del todo. Por ejemplo, a mí no me gusta cómo canta Suma Paz. Pero al mismo tiempo no haría un disco sin escuchar algunas cosas de ella. Suma tiene un gran conocimiento del folclore y ha hecho una música inspirada en grandes autores; ella misma es una compositora de fuste. Pero no necesariamente me gusta lo que hace. Incluso hemos polemizado en cartas personales. Pero con ella siempre

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

me voy a sentar a conversar, cosa que no ocurrirá jamás con el Chaqueño Palavecino.

—Recuerdo una columna que firmaste en la revista *XXIII*, en la que lo castigabas con dureza. ¿Qué demarca ese límite que te impide sentarte a charlar, en este caso, con Palavecino?

—*El límite es la lógica interna de una obra, la coherencia y el horizonte estético en el que esa obra se realiza. En Suma Paz, aun no siendo la música que a mí me gusta, esa lógica interna que sostiene su obra es de una seriedad y de una profundidad que no se puede dejar de ver. Todo lo demás me parece más ligado a las formas más escandalosas del mercado, como ser la fiesta popular banalizada y estupidizada, el asado en el escenario, esas cosas: las formas del kitsch y del retiro de la reflexión. Con eso no quiero tener nada que ver.*

—En *Litoral* grabaste «Parte del aire», el tema de Fito Páez, con un piano muy jazzero a cargo de Hugo Fattoruso, y «Panambí Jovhé», de Ayala, con guitarras e-bow. Cualquier ortodoxo te tiraría el disco por la cabeza. ¿Qué perseguís con esos contrastes, con esas interferencias?

—*Para mí, el canto tiene que entrar en un diálogo tenso con la base porque eso saca al tema de cierta rutinización de la memoria. En realidad, todos tendemos a rutinizar un legado. Y cuando se canta para perpetuar eso, me molesta mucho. Hay formas y fórmulas de la idea de éxito, que ya es una idea del mercado y los medios. Cuando se canta para consolidar esa idea es algo muy peligroso para la cultura. Yo trato de hacer una versión que mueva la original, que converse con la original. Pero la palabra original habría que ponerla entre comillas porque yo conozco el proceso de composición que llevó «Parte del aire» y todas las modificaciones que sufrió. Yo no podría decir que la versión grabada es la original, como tampoco podría afirmar que la versión que Yupanqui grabó de «Los ejes de mi carreta» sea la original.*

—¿Cómo elegiste a los numerosos invitados que hay en el disco? ¿Qué te une a ellos?

—*Juan Falú me dijo que nos movemos en el mismo horizonte artístico, me siente como un par en relación a su búsqueda. Eso me llena de alegría. Hugo Fattoruso es más espontáneo, más rústico en su expresión. «Vos sos capo», me dijo. Y no me la puso nada fácil. Yo lo llamé y lo invité para que tocara. Le dije: «Hugo, hagamos "Parte del aire"*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

«Cartas de amor que se queman»
Gustavo Leguizamón & Manuel J. Castilla

Ay, niña, no queda nada
de todo lo que soñamos
nuestro amor son estas cartas
que están quemando mis manos.

Son como un ala de luto
volando, papel quemado
las cartas donde lloraba
este pecho enamorado.

Flor del olvido
cartas de amor,
el que las quema no sabe
que enluta su corazón.

Yo no sé por qué la pena
por tus ojos se va lejos
y no sé por qué los míos
se van dolidos con ellos.

Cartas de amor que se queman
flores negras en el viento,
le dejan al que ha querido
el corazón ceniciento.

«La elijo porque es una finísima canción de amor. La moraleja es que no hay que quemar las cartas de amor. Yo sigo ese consejo, nunca quemaría una carta de amor. Quemar una carta de amor es imaginar que de ese amor no nos queda nada. La idea de que el corazón está enlutado por lo que se perdió me parece hermosa. El amor es algo delicado y hoy, que está de moda la canción de baja estofa, me quedo con esta canción finísima. La cuerda que se tensa en el amor es la más importante de la vida humana».

en tal tonalidad». Es un obsesivo, me llamó un montón de veces, me tocaba el tema por teléfono. Y cuando llegó al estudio me dijo «Lo hice en cinco cuartos». Lo quería matar. «No me hagas esto, Hugo», le decía. A ninguno de los músicos le pedí nada especial, sólo fijamos las tonalidades y le dimos para adelante. Barboza me preguntó qué quería que hiciera. «Una improvisación tuya sobre "La calandria"», le dije. En ese sentido, Litoral *fue un álbum muy trabajado. Este disco lo pensé y lo escribí como proyecto de investigación. Fueron dos años de mucho trabajo, con la ayuda de Diego Rolón. Por eso, a los invitados les dábamos las maquetas. A Carlos Casazza le dimos una maqueta con el tema armado. Pero en el caso de Fattoruso o de Carlos Aguirre no les di nada porque era un juego de libertad entre ellos y yo.*

—¿Cómo se mezclan en *Litoral* la música y el paisaje? Te hago esta pregunta porque veo que algunos músicos –Carlos Aguirre es un buen ejemplo– resuelven la relación casi con criterios pictóricos.

—*Yo no recortaría la idea a la música litoraleña. Creo que es una relación que recorre toda la música popular folclórica. Habría que hacer también una distinción entre la música y la poesía. Ayer escuchaba a Eduardo Falú interpretando a Guastavino, otro nombre fundamental en toda esta historia. La música popular folclórica, en general, tiene este mecanismo: «Chañarcito, chañarcito, cuántas espinas tienes, igual a mi corazón». Ese mecanismo de mímesis entre naturaleza y los sentimientos y emociones humanas está en toda la poesía popular, y es muy bonito. La música popular es un conjunto de melodías que ligan la*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

vida humana con la naturaleza y el paisaje, y al mismo tiempo son canciones que relacionan los modos del hombre con el trabajo, el amor y la amistad. Eso por un lado. Cuando yo hago un disco pensando en la música del litoral, sé algunas cosas que no quiero hacer. Lo primero, que el acordeón deberá figurar muy medidamente. También, que el piano deberá ser usado con mucho cuidado. Prefiero un piano menos impresionista y más monkiano, más golpeador. Todo esto lo amaso mucho y lo busco: el sonido, la textura. Sé que no quiero pintar gris sobre gris. No quiero decir más de lo que ya se sabe.

—Otra vez aparece el contraste y la tensión con el género. Hacer un disco sobre el litoral con poco acordeón...

—*De todas maneras no me privé de hacer un chamamecito, «Taipero Poriahu». Yo quería hacer algo así. Muchas cosas las fui descubriendo en la grabación. Y muchas cosas las pensé después que el disco fue editado; y muchas cosas quedaron como quedaron fruto del error. Por ejemplo, cuando se grabó el acordeón de Barboza, Diego Rolón, por equivocación, pasó los cables por encima de la computadora y la grabación quedó con ruido. No sabíamos cómo sacarlo. Me fui a las plazas a grabar pajaritos y se me metían los autos. Resolvimos hacer un estéreo en el baño de Circo Beat y abrir las canillas y que suene el agua. Fue una solución inesperada, de último momento.*

—En *Litoral* hay cinco composiciones de Ramón Ayala. ¿Fue deliberada esa preponderancia?

—*Sí, fue deliberada. Así como me puse como meta realizar la mayor cantidad posible de interpretaciones del Cuchi como alguien emblemático del noroeste, lo mismo me planteé con Ramón Ayala. Creo que Ramón es un artesano de eso que llamamos canción, música y textos, es decir, esos tres minutos enigmáticos. Además, Ramón es posadeño, misionero, que es donde más cerca están el río Uruguay y el Paraná. Me gustó mucho pensar en eso. Y me gusta mucho la música de Ramón, que además es un pintor interesante y un narrador de cuentos preciosos. En los años sesenta y setenta fue muy importante. Tiene composiciones emblemáticas, como «El mensú». Yo quise una presencia fuerte de Ramón en el disco. Él fue un hombre que acompañó con sus textos los movimientos sociales de la época. Pero ojo que no tengo la idea de la reivindicación. Yo creo que todos los países son injustos con sus artistas, eso no es distintivo de la Argentina. Nunca es el tiempo de los artistas, o nunca lo es lo suficiente. Hay miles de ejemplos. Que el Cuchi haya tocado recién en el año 80 en el teatro San Martín es un disparate. No tengo la idea de grabar un disco para hacer justicia. Es más, creo que a la música no vale juzgarla en términos de lo justo o lo injusto. Sí tengo el derecho, y me lo exijo a mí misma, al gozo, a mostrar algo que a mí me rompió la cabeza.*

—Si bien toda tu carrera se inscribe dentro de la música folclórica, también es cierto que tenés relaciones con músicos de rock: grabaste con Palo Pandolfo, con Coki Debernardi, sos muy amiga de Fito. ¿Dónde encontrás más prejuicios, en el rock o en el folclore?

—*En todos los géneros. El otro día vi por la tele dos festivales, uno era el Cosquín Rock, donde estaba Catupecu Machu, y el otro era un festival folclórico donde estaba el Chaqueño Palavecino. Daban ganas de prenderle fuego a la pantalla. O terminar con los festivales. O hacer algo con los malos músicos (risas). Veo conciencias cautivas en todos los géneros, en el tango y en el jazz también. Siempre*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

se da por sentado que el músico de jazz tiene el cartelito de «libre» por el sólo hecho de ser jazzero, y se trata de una música con sus reglas rigurosamente señaladas. Si lo hacés con talento, va; pero hay grupos de jazz aburridísimos. Y he escuchado conversaciones tremendas de jazzeros, en las que se descalificaban géneros y músicos por el sólo hecho de no pertenecer a determinada tribu. Me parece muy feo y peligroso que se fomenten las divisiones.

—De todas maneras, y si bien es cierto que en todos los géneros hay sectores reaccionarios y conservadores, creo que el rock siempre tuvo un mayor espíritu de apertura. Pienso en Litto Nebbia en los 70, o en el Flaco Spinetta acercándose a los tangueros en los comienzos de su carrera.

—*Puede ser. En el folclore, las llamadas fusiones que se dieron en los años 50 estuvieron muy ligadas al jazz. En ese entonces, el rock tampoco tenía una entidad como la que tuvo después. Siempre fui oyente de rock y siempre compré discos de rock. Pero más que con el rock, yo me ligué con personas de ese ámbito. Por ejemplo, Palo Pandolfo, que es un poeta loco y maldito, un hombre escandaloso, un desaforado. Me apasiona lo que hace, su poesía. Por eso fui encantada cuando me llamó. Yo no sé si iría a cantar con los Babasónicos, eso en el caso que me llamen. No me interesa esa música. Yo sé bien quién es Elvis Costello. Nunca tuve esas cuadrículas. Y puedo ver también a Diana Krall tocando en vivo. Eso no me hace mejor, ojo. Juan Falú no tiene ni la menor idea de quién es Diana Krall. Cuando fui a tocar con Juan a Montevideo, vinieron todos los músicos uruguayos con los que comparto una*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

amistad de muchos años. Fueron Fernando Cabrera, Juan Pablo Chapital, el Negro Rada. Juan no sabía quiénes eran, salvo por el Negro Rada. Juan quedó muy sorprendido de que los músicos uruguayos fueran al camarín para conocerlo. Gustavo Montemurro, que es un pianista excepcional, le decía «Juan, véndame sus discos». Y él no tenía ni idea de quién era. Una noche tocamos acá, en El Círculo, y cuando salíamos Coki Debernardi, que es un gran poeta y un artista, le dijo «Juan, usted es un hombre libre». Y Juan no tiene ni idea de quién es Coki. De cualquier forma, a mí, en lo personal, me ha sido de enorme provecho escuchar y conocer otras músicas.

—¿Tenés previsto meterte con el tango? No me refiero a que cantes un tango de vez en cuando, sino a la grabación de un disco, a un proyecto más abarcador, como *Litoral*.

—*Canté tangos con Adrián Iaies pero no grabamos un disco porque no nos ponemos de acuerdo con todo lo que implica el negocio de grabar el disco. Por eso, como nos queremos mucho y nos admiramos y queremos seguir siendo amigos, preferimos juntarnos cada tanto y tocar. Lo pasamos muy bien juntos. Otra opción sería grabar en vivo, y después discutiremos cinco años que hacer con ese disco (risas). Juntos hicimos muy lindas versiones de «Laura va» y «11 y 6». Y también hicimos muchos clásicos, como «Niebla del Riachuelo». A mí me gusta Lidia Borda, creo que es la gran cantante de tango. Es una artista finísima, muy delicada.*

—¿Cuáles son a tu criterio los músicos jóvenes que están revitalizando el lenguaje folclórico?

—*Uh, hay muchos músicos que están repensando la cosa, que están componiendo desde un legado. Nora Sarmoria, Lilián Saba, Carlos Casazza, Claudio Bolzani, Carlos Aguirre, Juan Quintero, Coqui Ortiz, Lucho Hoyos, hay muchísimos. No me quiero olvidar del trío Aca Seca. Siempre me olvido de alguien, eso me da mucha pena. Laurita Albarracín, una de las grandes cantoras que tiene el folclore. También me parece muy novedoso lo que hace Mariana Baraj.*

—¿Cómo y cuándo decidiste que lo tuyo era cantar? ¿Tenés algún relato de iniciación?

—*No, para nada. Fito me decía que grabara un disco y yo ni lo había pensado. Fuimos a Buenos Aires para grabar un demo y armamos una banda muy linda que duró diez años. Sí creo que hay un corte en mi carrera a partir de* Recuerdos de provincia *(1999). Con ese disco empezaron a aparecer muchas posibilidades de salir a cantar. Después el disco* Leguizamón-Castilla *(2000) empujó al resto.* Confesión del viento *(2003) también fue un disco muy bien recibido.*

—¿Por qué dedicaste el disco a Carlos Padula y a la Universidad Nacional del Litoral?

—Litoral *fue muy costoso y la verdad es que está dedicado a las personas y a las instituciones que me ayudaron a hacerlo, empezando por la Universidad Nacional del Litoral, que tiene una política cultural y una extensión universitaria. Ellos siempre estuvieron a mi lado. Cuando yo le conté que estaba preparando el disco* Litoral, *el rector me dijo «Nosotros estamos con vos». Independientemente que haya contribuido económicamente para mi disco, veo que hay una idea de política cultural. Y Carlos Padula es un músico que contribuyó mucho para este disco, más allá de que esté viviendo en España.*

Diego Giordano Periodista. Editó la revista de investigación literaria *Riel*.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

Pablo Makovsky

Arte de tapa

Desde hace quince años Daniel García realiza las tapas de los libros de Beatriz Viterbo Editora en las que, con el tiempo, desarrolló una obra que en muchos casos está fundada en la feliz labor de ser otro, el mismo. En esta charla el artista repasa sus temas más recurrentes que, como sus portadas, pueden leerse como un hipertexto, pero de imágenes y acaso dismoderno

Poco más de una hora le lleva precisar uno de los temas que flotan desde el principio de la conversación, una calurosa tarde de febrero en su casa de Fisherton, mientras un vaho espeso de hervor enturbia el jardín verde detrás del ventanal. Daniel García tiene un pantalón Ombú cortado a la altura de las rodillas y una remera negra. Es como si su charla tanteara el espacio, del mismo modo que lo haría con uno de sus cuadros. Trajo una jarra de cerámica blanca con agua a la mesa de roble y habla de las tapas de los libros de la editorial rosarina Beatriz Viterbo que diseñó y pinta desde el año 1991. Pero también habla de su obra, de la historia del arte, de eso que manipula en su taller de artista plástico.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

Dice que el trabajo con las tapas de los libros le permitió una relación de juego con la pintura. «Siempre tuve un espacio más lúdico en el dibujo –dice–, digamos que para mí siempre es como una forma de pensar, y es algo donde no hay ninguna clase de exigencias, es puro placer. En cambio la pintura es mucho más desgastante, más arduo, hay menos momentos de placer. Si el dibujo sale mal uno rompe la hoja y listo. Uno puede hacer cincuenta dibujos en un día, en cambio la pintura es el trabajo de una semana o más. Y esto de las tapas me permitió encontrar esa cosa lúdica en la pintura. Trabajar en tamaños más chicos y tener esa libertad de no tener que ser fiel a mí mismo ni a ninguna cosa, simplemente al texto y que sea algo como un juego. Decirme: voy a hacer una tapa como si fuera otro».

De hecho, durante la charla García recuerda la exposición que hizo en Buenos Aires, en la galería Ruth Benzacar durante 2002: «Una muestra que en gran parte estaba constituida por los originales de las tapas de Viterbo y fue bastante desconcertante para la gente que me seguía y conocía mi obra, porque de golpe veían un aspecto que no conocían. Al principio entrabas a la galería y parecía una muestra colectiva antes que de una sola persona».

Daniel García nació en Rosario en 1958. Desde mediados de los 80, cuando comenzó a exponer, ha

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

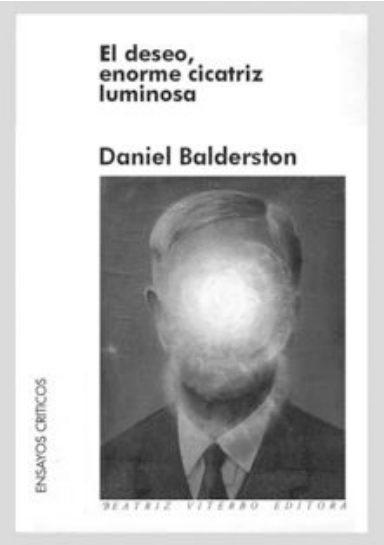
CONICET
I E C H

ganado distintos premios como el Salón Nacional del Museo Juan B Castagino y ha mostrado su obra en Buenos Aires, México, España y Estados Unidos entre otros lugares. Cuando en 1991 lo convocaron Adriana Astutti y Sandra Contreras para realizar las primeras tapas de Viterbo, una del libro *Copi*, de César Aira, y otra de *Por favor, plágienme*, de Alberto Laiseca, García se desempeñaba como diseñador «free lance» –según sus palabras– de estampas de remeras y bordados para bolsillos de vaqueros para marcas de ropa vernácula. El arte de tapa de García abreva, antes que en otros artistas plásticos que se dedicaron al oficio de ilustrar portadas de libros con cierta celebridad (como Luis Seoane, Andrés Baldessari, el mismo Julio Vanzo, o César Tiempo en la editorial Peña Lillo de los años 60), en otros artistas y otro tipo de tapas: las de los álbumes de Yes que pintaba en los tempranos 70 Roger Dean, por ejemplo, o la estética de las publicidades de los 40 y los 50, o las imágenes que captura García a través del buscador de imágenes de Google. En todo eso hay algo así como una tapa, acaso un portal, donde la busca se multiplica y la ilustración es menos un fresco del tema del libro que el encuentro de dos obras en el mismo volumen.

«Al principio –dice García cuando se refiere a los primeros pedidos de Viterbo– tenía la idea de recurrir a imágenes tomadas de distintos artistas de la historia del arte: Miró, Matisse, algo así. La cuestión era qué imágenes se podían utilizar por cuestiones de derechos, entonces propuse, además del diseño de las colecciones, ilustrarlas con originales míos. Así comenzamos. En principio con muchas dificultades, sobre todo económicas. Trabajábamos en dos colores o en tres como máximo. Había una colección, Tesis, que se trabajaba con unas tapas de papel Kraft y en un solo color para abaratar costos, era la más económica. En las otras era cuestión de ingeniárselas para transformar originales de más de un color en dos o tres. Además, era una etapa casi previa a la computación, las primeras tapas las hacía en Letraset. Y mantuve cierta forma de trabajo derivada del recortar y pegar que se siguen usando igual con la computadora. Incluso de algunas tapas no existen originales, porque están compuestas por dos ilustraciones que después se superponen en la impresión, una en cada color, se mezclan y dan otra cosa, así fueron las primeros años, por ejemplo –dice mientras blande sobre la mesa la tapa de *La experiencia narrativa*, de Alberto Giordano–, esta se hizo a partir de una fotocopia».

Títulos

Daniel García acompaña el relato meticuloso de esos primeros años con láminas que saca de una caja de cartón rígido en la que yace el isotipo original de Beatriz Viterbo Editora –el perfil de la mujer sentada sobre un asiento sin respaldo, con la espal-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

da rígida y el rodete como un punto gravitatorio que sostiene a la figura erguida con el libro abierto en las manos–: tiene unos retoques con corrector blanco que resplandecen sobre la hoja amarillenta. En el piso de baldosas coloradas el artista desplegó unos lienzos de cerca de un metro por sesenta centímetros cada uno, pintados al acrílico, con los originales de varios de los últimos libros.

La idea es que la imagen de la tapa del libro «cumpla con dos requisitos –dice García–: por un lado que sea atractiva, que incite a mirar, que atraiga a un posible lector. Por otro, que tenga alguna clase de afinidad, alguna empatía con el contenido del libro».

Alguna vez, al más célebre de los escritores argentinos del siglo pasado, cuya obra es fecunda en citas y alusiones, le preguntaron si había leído todas las obras que citaba. «Las conozco como el habitante de una gran ciudad conoce sus calles», respondió con sosegada sorna el autor. ¿Daniel García, que es un lector ávido, lee todos los libros que ilustra? «Depende un poco de cada libro –dice–. En algunos casos me pasan datos como el título, el tema, si es novela, ensayo, crítica, e inmediatamente me surge una imagen, después veo si esa imagen es compatible con el libro, pero hay veces que es inmediato. Y en general funciona. En cierta forma es instintivo y puede ser caprichoso, yo busco que el título del libro pueda ser también el de la imagen que lo ilustra».

Sin embargo, no siempre las imágenes son «ilustrativas», no siempre se trata de una composición que alude de modo directo al tema del libro. «Se puede encontrar un cierto aspecto ilustrativo, pero en general está bastante matizado, atenuado –dice Daniel García–. En un primer momento, por ejemplo, hicimos esta tapa de César Aira de *El volante*, sólo con dos colores, negro y rojo. El original era un dibujito que hice con Rötring del tamaño de la tapa, al que después se le incorporó el fondo rojo y la cuestión era resolverlo en forma económica y producir una tapa que fuera impactante y tuviera connotaciones que refirieran al texto (una novela protagonizada por un héroe de historieta). Después hubo una segunda etapa en la que la cosa marchaba mejor, la editorial había pagado su derecho de piso, se había insertado, los libros empezaban a venderse, entonces se pudieron permitir pasar a impresiones en cuatro cromos y hacer tapas a todo color. Ahí empecé a ilustrarlas con pinturas mías: elegía una pintura que repitiera esas condiciones de impacto y afinidad con el texto. En general me traía bastantes sinsabores, porque no estábamos trabajando con una imprenta de alta calidad para obras de arte que no estaba dispuesta a hacer demasiadas pruebas de imprenta. Fui a una sola prueba, en Buenos Aires, donde estuve como cuatro días hasta que me confirmaron un horario y cuando llegué sólo pude decir "Ah, bueno", porque ya estaban todas las tapas impresas. No iba a pedir que las cambiaran por una pequeña sutileza en el color. Pero esas pequeñas sutilezas hacían que los cuadros no fueran los mismos que había pintado. Porque en general mis cuadros son de un metro de ancho por uno y medio de largo. Y acá hablamos de diez por diez centímetros».

Mímesis

Sin bien los casos de artistas que ilustran libros no son poco frecuentes –los dibujos de Enrique

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Molina para *Topatumba*, el libro de poemas de Oliverio Girondo; o los de Castagnino para el *Martín Fierro*–, por lo general se trata de una suerte de articulación de una obra plástica que encuentra en un texto literario sus motivos y su materia. García, en cambio, que también podría inscribirse en una tradición que prefiere eludir en la charla, señala que está presente en su trabajo para Viterbo la intención de que la imagen pueda apreciarse más allá de la portada que ilustra, pero en algún momento estuvo por un lado "la obra" y por otro esta tarea. «Me pasaba muchas veces –dice el artista– que no sabía cómo ilustrar un libro y decía, bueno si volviéramos al planteo primero de las chicas de Viterbo, elegir una obra de arte universal para la tapa, ¿a qué artista pondría para ilustrar esto? Entonces era como más fácil, yo decía: aquí tendría que ir una imagen de El Bosco, de cualquiera. Después pintaba un cuadro que fuera dentro del estilo de ese artista que me parecía el adecuado para ilustrar. En vez de poner una obra de ese artista, poner una obra de ese artista que seguía siendo una obra mía pero que tenía cierta influencia, o cierta cercanía o parentesco con este otro artista. Así me pasó con este libro de Georges Perec, *Tentativa de agotar un lugar parisino*. Me parecía que tenía que ir una obra de Guillermo Kuitca en la tapa, así que pinté un pequeño planito de París con estilo kuitqueño, digamos. Entonces cada libro tenía un estilo distinto. También para que no resultara aburrido. Y de libro en libro voy saltando de estilo, con imágenes mucho más miméticas, cosas más abstractas, cosas en un estilo más pictórico, donde se ve la pincelada, otras en un estilo mucho más hiper realista».

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

Las tapas de libros de García vendrían a ser así como espejos enfrentados: lecturas de lecturas, cita de cita o mirada sobre la mirada, según la antigua prescripción romántica. Y además, a García lo divierte ese trabajo de mímesis a partir del estilo de otros artistas para hacer las tapas: «Antes –dice– era como un trabajo y después fue mucho más disfrutable, porque también me permitía no ser yo mismo en cada tapa. Pintar como otro, lo cual me daba una libertad absoluta. Porque si no uno siempre está un poco constreñido a ser uno y a pintar algo que es reconocible como la obra de Daniel García».

«No hay ojos en estas imágenes, o los que hay son de caricatura, o miran a otro lado», escucha García mientras recorre con el cronista la colección de tapas desplegadas en la mesa y en el piso. «En estas no, la verdad que no había pensado en eso. Nunca se me ocurrió fijarme». No dice mucho más al respecto. Habla, sí, del procesamiento de imágenes como fotografías, ilustraciones que toma de libros viejos. La operación que Google le ofrece hoy con su motor de búsqueda, García lo conocía ya cuando se metía en librerías de viejo y hurgaba entre los volúmenes más diversos: medicina, historia, literatura, libros que tuvieran imágenes; si eran viejas, mejor.

En el catálogo de la retrospectiva que Daniel García presentó en el Centro Cultural Recoleta en 1997, Fabián Lebenglik escribió sobre la obra del artista: «La pintura, que luce antigua, remite a un pasado ominoso que puede hacerse presente o, en todo caso, envía al espectador a otro presente posible. La elección de la imagen evoca objetos y cuerpos de otra época instalada en ésta, como si, de vuelta del dolor, los cuerpos y objetos pintados fueran testimonio iconográfico de un infierno cotidiano y paralelo». García tiene presente esas palabras. Dice: «No sé bien, puedo decir que determinadas imágenes me interesan porque me interesan ciertos temas y me remiten a ellos. Pero básicamente es porque hay imágenes que ejercen cierto tipo de seducción sobre mí y hacen que me quede pegado a ellas. Tengo en la computadora una carpeta de archivos de imágenes, una especie de diccionario, hay toda clase de cosas, dentaduras, máscaras, guantes, reglas, crucigramas, algún día me gustaría editar un libro con todo ese archivo, porque me resultan fascinantes y son de lo más diversas: desde dibujos de chicos hasta fotos antiguas. Cuando encuentro una imagen que me parece que podría tener que ver con la tapa de un libro empiezo a trabajarla, a veces la imprimo y dibujo arriba, hasta que sale la versión definitiva.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

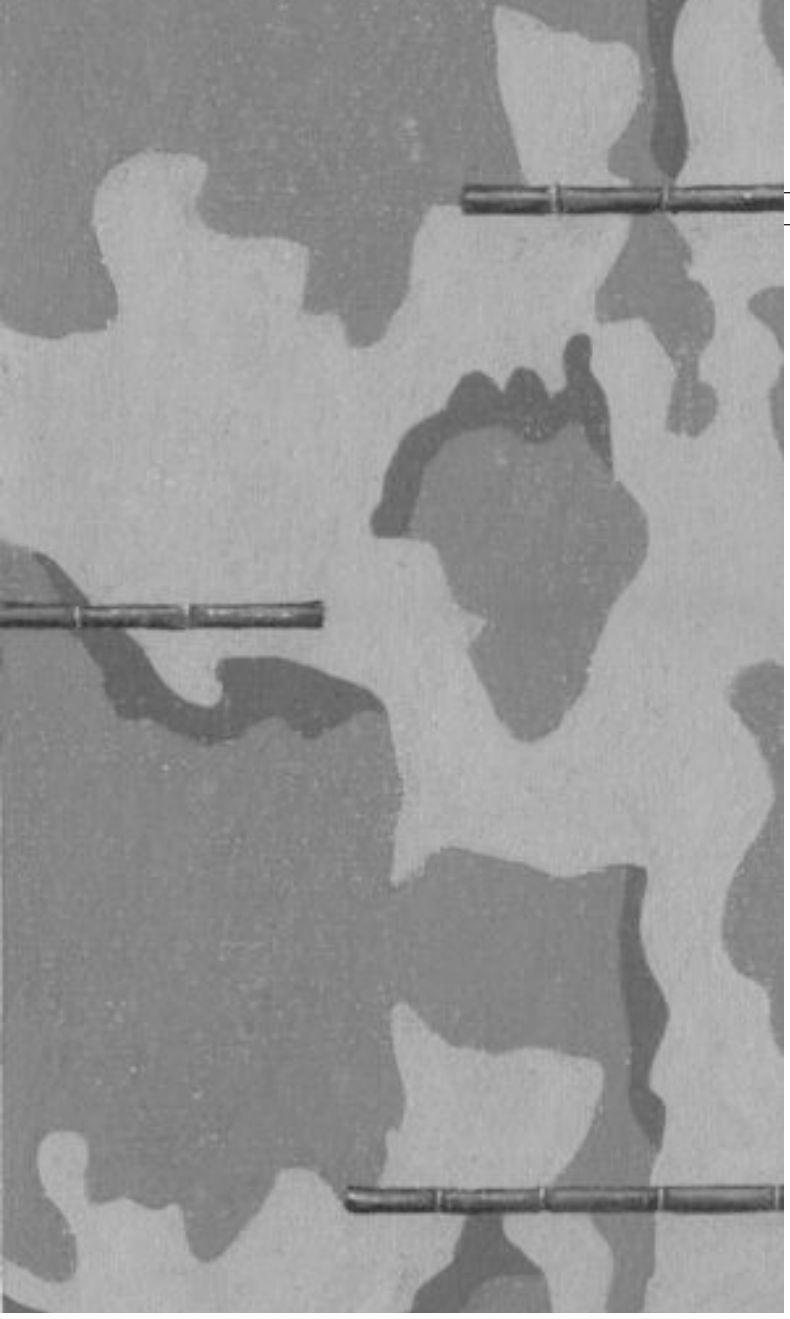
Algunas las hago en la computadora, por ejemplo esta de Aira (*Fragmentos de un diario en los Alpes*) donde está Tintín. Luego la copié a mano casi al pie de la letra, podría haber puesto la imagen digital y nadie hubiera notado la diferencia, pero necesitaba pintarla».

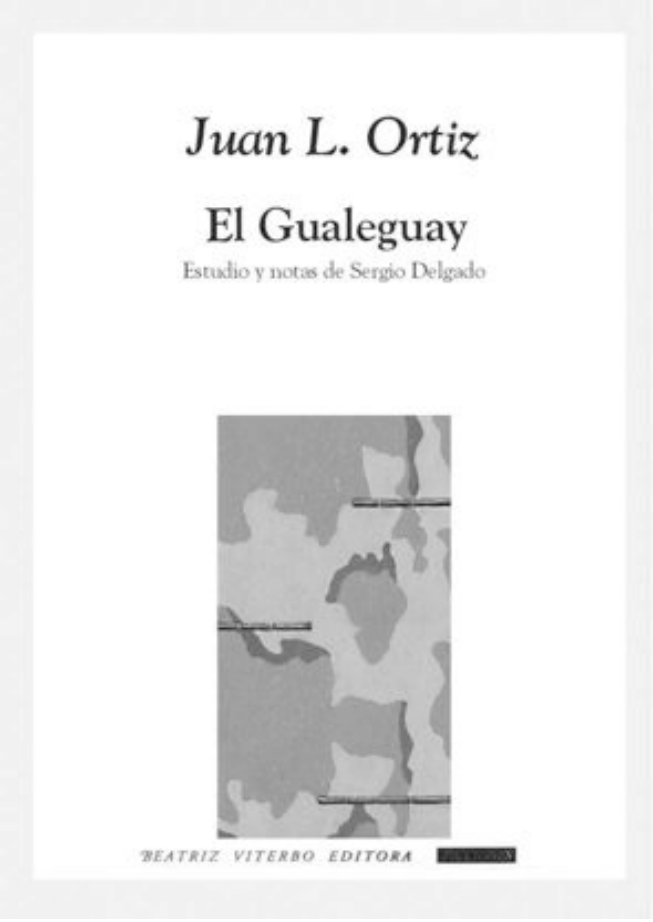
Tiempo

Pero, ¿qué introdujo el trabajo con las tapas de libros en la obra de Daniel García? La respuesta requiere de cierto rodeo. El Google empieza una nueva busca y la charla deriva en una serie de vínculos: «Hay pintores –dice– en los que uno ve un cuadro y conoce toda su obra. Y otros, en los que es más difícil que una sola obra sirva para ilustrar toda su carrera. Y yo siempre sentí eso, que una sola obra no ilustra todo lo que hice. Y me gusta eso, como que ser distintos pintores es mi estilo también, es como lo que yo quiero hacer, lo que no es fácil, porque para trabajar con galeristas o con coleccionistas lo ideal es que uno pinte toda la vida el mismo cuadro, eso les garantizaría tener el auténtico Daniel García». Daniel García, desde siempre interesado en revisar la obra de otros artistas, afinó de algún modo la mirada con el trabajo para la editorial: «La historia de la pintura es uno de mis intereses –dice–. Me gustan artistas de distintos períodos de la historia, desde Giotto hasta Max Beckmann, los contemporáneos, tengo muchos favoritos y a menudo vuelvo a verlos y a repensarlos y esta cuestión de las tapas me permite también eso. Hace poco trabajé sobre la tapa de un libro sobre Jorge Edwards que se llama *Las máscaras de la decadencia* y de inmediato pensé en la obra de Ensor, porque las máscaras están muy presentes en su obra y las máscaras en la sociedad burguesa decadente también están como muy presentes. Así que pinté una tapa basándome libremente en varias obras de Ensor, y eso también me dio oportunidad de revisar toda la obra y ver incluso cómo está pintada. No es que imite la técnica, simplemente tomo la imagen de Ensor del mismo modo que tomaría una fotografía: la vuelvo a pintar a mi modo».

El vaho de calor se hace mucho más turbio a través de la ventana que da al patio y el agua comienza a entibiarse en la jarra, ahora rodeada de los libros de Viterbno de las más diversas épocas, de principios de los 90 hasta los últimos, entre los que están los de la serie de Ezequiel Martínez Es-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH





trada, para la que el artista se fijó pautas que se repiten y le dan unidad a la colección: el formato apaisado y «cierta figuración esquemática de círculos y color», dice. «Temas, ciertos temas», dice García cuando habla de su pintura. El tiempo es uno de esos temas: «Es un aspecto que está incluso presente en muchas de mis pinturas. Porque considero que la pintura tiene toda una relación especial con el tiempo que no tienen otras artes. La pintura lleva todo un proceso en el tiempo de realización y en el de mirarla. Y hay también una cuestión de tiempo que no se detiene cuando la pintura se terminó, sino que sigue viviendo y cambiando con el tiempo. Para mí fue muy fuerte la primera vez que fui a Europa y vi los restos de frescos del cuatrocento, los romanos o los etruscos. Esas pinturas eran fascinantes no sólo por la imagen sino por el paso del tiempo sobre ellas. Hay pinturas que no sé si me hubieran gustado tanto si las hubiese visto como eran en el momento en que fueron pintadas a cómo las vi después: borradas, deterioradas y con las huellas del tiempo, incluso de retoques y restauraciones. Eso aparece también en mis pinturas, que están llenas de marcas y de huellas, de escoriaciones. Por otro lado, me interesa reflejar el tiempo sin hacer una pintura que sea narrativa, sino en el proceso. Por eso siempre me interesa pintar como ciertos temas que tienen que ver con proceso, como el duelo, o la enfermedad o la propia pintura».

Algo de la cita de Lebenglik salpica la charla y ya sobre el final de la tarde el artista se explica: «Tiene que ver con el tiempo, con esto de estar metido en una cultura posmoderna. En el sentido de que el modernismo se caracterizaba más por una pureza de ideas estéticas, por una especie de teleología casi positivista: evolucionamos hacia tal lado, toda una cosa como de encontrar la especificidad de cada género, qué es lo propio de la pintura o la música, y trabajar sólo con eso. Un

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

aspecto del modernismo que me resulta totalmente fascista es que hay una sola estética válida, y también una gran separación entre lo popular y lo culto. Comencé a interesarme por el arte con las tapas de los discos, de los álbumes de Yes ilustrados por Roger Dean, ese tipo de imágenes me llevaron a ver otras imágenes. Y nunca hice mucha distinción entre un cuadro de Paul Klee y una obra de un ilustrador, después sí la hice en cuanto a calidad, pero no en el sentido de que tal cosa es arte culto y hay que sacarse el sombrero. Y después, uno vive en una época en la que en el quiosco de revistas hay una colección de fascículos de pintura en la que coexisten estéticas que en su momento fueron opuestas a muerte, evidentemente ya no es el modernismo, entonces es como que el tiempo, la visión de la historia del arte es distinta a la de los que estaban inmersos en el modernismo. Entonces sí, es como que hay algo premoderno en mi obra. Es como esas ficciones que empiezan con el supuesto "¿Qué hubiera pasado si la Segunda Guerra la hubiese ganado Hitler?" Es como si me preguntara "¿Qué hubiera pasado si el modernismo no hubiera existido, qué estaría pintando?". Es algo que está en mi cabeza en el momento de pensar obras o de mirar determinadas imágenes. El hecho es que hubo un momento en el que todo era posible y el modernismo y la marca del modernismo es haber establecido ciertos dictámenes: "De todos los posibles, éste es el único camino". Y un poco mi idea es volver atrás y decir: "Podríamos haber seguido ese o todos a la vez"».

«Si tuviese que elegir una pintura favorita tal vez elegiría "La noche", de Max Beckmann. En principio por su impacto», dice Daniel García al tiempo que abre un volumen de Taschen con reproducciones del artista alemán. Enseña entonces la imagen. Hay un comentario obvio: «Es como el "Guernica", pero más denso». «Claro –dice García–, mucho más descarnado y sin esperanzas. El "Guernica" está lleno de cosas solidarias y de una esperanza de libertad, de un sentido de amor por la humanidad, una especie de fe en la bondad intrínseca de la humanidad. En cambio en éste no hay ninguna clase de esperanza, no hay ningún personaje que se salve. Además es un cuadro en el que confluyen distintos estilos: es moderno pero es muy realista. Le debe mucho los clásicos, hay como una referencia a la tradición alemana, a Grünewald y a otros artistas, pero a la vez es contemporáneo y es muy de su época, está totalmente connotado con la realidad del momento, toda la crisis alemana de entreguerras, ese momento tan difícil de caos irracional que llevó al nazismo. Es de 1918-19, fin de la guerra, pero a la vez es un cuadro que trasciende su momento y sigue vigente cien años después. Es un cuadro que me ha impactado siempre, desde que lo vi en reproducciones hasta cuando tuve oportunidad de verlo en persona. Tiene mucho trabajo pensado como obra abstracta, cosa que me interesa mucho en mi obra. Más allá de que sea figurativo lo trato como una obra abstracta, una cuestión relacionada con el ritmo, con las proporciones, los colores. Algo que no siempre someto al realismo, sino que someto el realismo a la cuestión de los ritmos».

Pablo Makovsky Escritor y periodista

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Julio Schvartzman

Anacronismo feliz y apuesta perdida

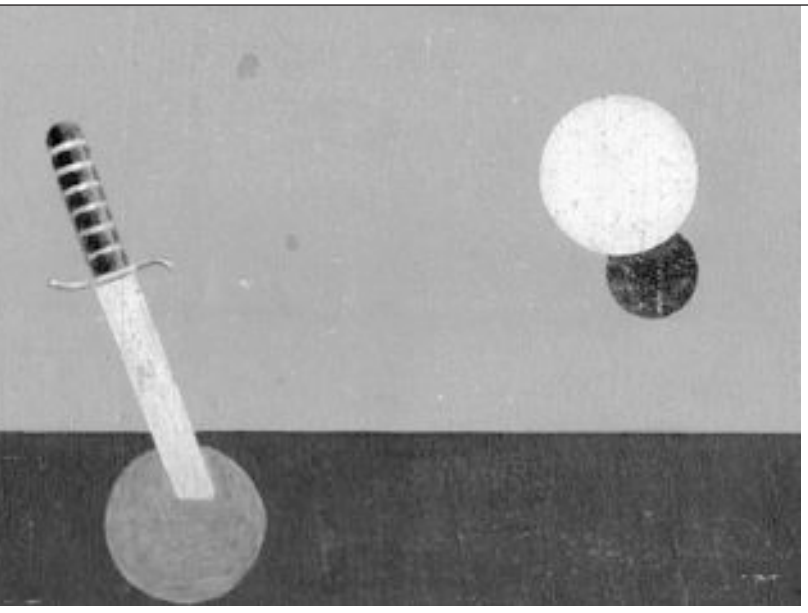
La cuarta edición de Muerte y transfiguración de Martín Fierro, *con prólogo de Adolfo Prieto, fue presentada en Rosario por Julio Schvartzman. Este texto indaga en lo que aquella obra inaugura en la escena teórica argentina, en su declarada pose política y en su intento descomunal, heroico y fallido.*

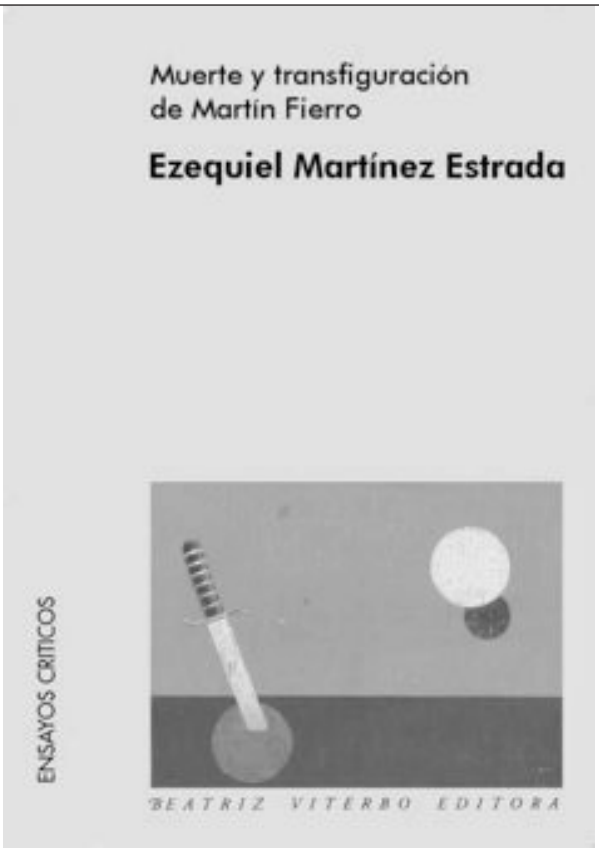
Aunque integrada, como ambicioso proyecto, a su decepcionante hermenéutica pampeana, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* supone, en Ezequiel Martínez Estrada, otro orden de desmesura, quizá más delirante pero también más productiva: la de un escritor que intenta penetrar en los núcleos recónditos de la obra de otro, valiéndose para ello de una intuición poderosa y audaz, apoyada (sostén y coartada) en los recursos interpretativos múltiples y heterogéneos que le brindaba su encrucijada teórica, desde la antropología cultural y el psicoanálisis hasta la filología y la crítica de cine. Sobre todo, y eso lo hace también un contemporáneo de Walter Benjamin, en la medida en que cierta tecnología induce y estimula nuevos sesgos de la mirada y en que el montaje permite pensar formas de composición insospechadas para la pereza categorial de la crítica conservadora.

Difícil imaginar un escritor de lecturas y poéticas tan disímiles de las de su coetáneo Borges: donde Borges comprime, Martínez Estrada expande. Difícil concebir relatos más divergentes

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H





que «El Aleph» y «Marta Riquelme», y sin embargo habría que ver qué le deben ambos autores a Guillermo Enrique Hudson, nombre clave al que dedicaron ensayos decisivos: Borges (¡cuándo no!) un prólogo de pocas páginas y Martínez Estrada (¡cuándo no!) un libro voluminoso.

Y bien, a fines de los años 40 del siglo pasado, el autor de *Discusión* y el de *Sábado de gloria* redefinieron, cada uno por su cuenta, drásticamente, el lugar de la gauchesca (y, para hacerlo, el lugar desde donde pensarla). De ese modo, sustrajeron al *Martín Fierro* de dos prácticas aparentemente opuestas pero complementarias en su liquidación del texto: los crasos usos estatales (desde la antología edificante hasta la épica nacional) y especialización crítica estéril. Al rescatar el poema de esa apropiación taxidérmica, lo instalaron en la articulación de una tradición cuyas tensiones y cuya energía no eran ajenas a la complejidad social, pero se validaban en una densidad propia, que no debía nada a sentidos sacralizados construidos previamente, a la manera de Lugones o de Rojas. En otros términos, laicizaron la lectura del *Martín Fierro* y de la literatura argentina.

Todo lo mejor que vino después, desde los replanteos críticos culturales de *Contorno* en adelante, arrancó de esas líneas. Martínez Estrada situó la gauchesca, insólitamente, en una red integrada por los textos de Hudson y los de los viajeros ingleses, para localizar allí un campo de inteligibilidad de la literatura del siglo XIX en esta parte del mundo, con lo cual dio una lección formidable de cómo (en qué tipo de diálogo, en qué cruce de series, en qué situación de frontera) se conforma una literatura nacional. Casi medio siglo después, Adolfo Prieto tomó esa posta y la llevó a una de las más lúcidas indagaciones sobre la trama de nuestros comienzos literarios: *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*.

Cuesta no atribuir la agudeza y la sagacidad de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, así como sus caprichos y arbitrariedades, al menos entre otros factores, al malestar que inquietaba, en el tiempo de su elaboración, a Martínez Estrada. Malestar de causa múltiple, pero que tenía entre sus fuentes una sensibilidad (¡y una piel!) irritada ante la contundencia del peronismo y que respondió a ella, como él mismo admitió, dos años después de la publicación del volumen, con la virulencia de una patología. La llamó *peronitis* y se le fue hacia 1955. Uno se mata evitando que sus alumnos superpongan mecánicamente la secuencia cronológica política con los procesos culturales y ahí está don Ezeguiel, refutando toda sutileza, aniquilando toda mediación, exhibiendo impúdicamente una correspondencia lineal entre la serie política y esa máquina homeostática y sensible que es el cuerpo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

humano: postrado, con la piel negra, prurito enloquecedor, eczema imparable. Con todo, y tal como me desasnan mi traumatólogo y las etimologías de Manuel Seco, hay algo que va de –itis a –osis, de una molesta inflamación a una preocupante degeneración, o simplemente a una enfermedad. Tal vez las cosas no llegaron a *peronosis*.

«¿Sabe usted qué libro trata del peronismo?», preguntaba, filoso, en noviembre de 1955, en la postdata de la carta a un joven amigo, Carlos N. Sarmiento Albarracín (en quien el doble apellido no dejaba dudas a la genealogía). Y respondía, lacónico y provocador: «*Facundo*». Raro misterio de los efectos que provocan causas, el anacronismo brutal, curioso diagnóstico, menos de un país que de una manera de vivirlo, ocultaba que ese libro sobre el peronismo era, tal vez, con un significativo desplazamiento de objeto, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Habrá que admitir que, después de todo, transformar sus fobias en un estudio apasionado y estimulante de ochocientas páginas sobre un poema que, ateniéndonos a las primeras ediciones de sus dos partes, no llegaba a las ciento cuarenta, no deja de ser un indicio de salud o, al menos, una opción terapéutica.

Apasionado: Martínez Estrada se pelea con Hernández; mira como nadie antes su retrato de espaldas e infiere de allí consecuencias que apuntan a la subjetividad y al poema; deplora que Carlos A. Leumann haya tenido acceso a los manuscritos que los descendientes de Hernández le impidieron consultar a él y demuestra que puede sacar indirectamente, de esos papeles y de esos trazos, conclusiones más pertinentes, con lo que hace del resentimiento espíritu crítico (cuando hay casos notorios de inversión de la fórmula); lo enceguece de furia la presencia de Cruz en el poema, que juzga devastadora, y la emprende contra el patético sargento como si se tratara de un enemigo personal, la cifra de las peores tentaciones que Hernández no habría sabido resistir; atribuye a las partes del poema una cronología hipotética e inverificable, solidaria con otras conjeturas, y pretendiendo afirmarse en el terreno dudoso que pisa se aferra a un talismán verbal y escribe: «indudablemente». Estilema reconocible, los «indudablemente» de Martínez Estrada anidan, casi sin excepción, en las frases en que se desliza hacia conclusiones cuya cadena causal se ha quebrado. Esa erradicación de la duda se corresponde con una urgida confianza, más allá de su apabullante voracidad bibliográfica, en la eficacia de su brújula intuitiva.

Diez años después de su aparición, ya en otra coyuntura, publica en 1958 la segunda edición de la obra, cuyo orden interno ha alterado sustancialmente, rematándolo con un epílogo filoso y polémico. Allí declara que en el poema se lee la reacción de la lengua de la barbarie contra la de la civilización, pero también admite que es preciso cancelar definitivamente ese *discrimen*, con lo que la abrumadora dicotomía, perteneciente al orden y al movimiento de las ideas, comienza a connotarse de delito. Y en una operación homológica fuerte, postula la condición de expatriado, común al paisano en la sociedad y al poema en la literatura, justamente para sustraerlo de la fagocitación canónica y ejemplar (a la que, hay que admitirlo, la propia *Vuelta de Martín Fierro* había comenzado a aspirar en 1879). Esos usos (de Lugones a la mera erudición académica) implicaban, para él, la muerte del poema. La resurrección, tarea futura, utopía motivante, era su propia, descomunal, heroica y perdida apuesta.

Julio Schvartzman Ensayista y crítico. Docente de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

"A una pequeña lechuza..." y otros poemas

Héctor Piccoli

Juan Manuel Alonso

Elogio de la sonoridad

Toda la ensayística de Héctor Piccoli está organizada en atención a delinear («dintornar» diría él) la base desde donde compone su propia poesía. A propósito, en el texto leído con motivo de la presentación de los poemas últimos e inéditos de Aldo Oliva reunidos en «Una Batalla», prescribe tres órdenes a considerar en la reflexión sobre tal poesía: una prosodia, una métrica y una metafórica. El primero se detiene sobre los factores que hacen al cuerpo sonoro del verso –aliteraciones, asonancias, modulación vocálica–, aquello que, factura y acabado, constituye la orfebrería del poema. El segundo, la métrica, exalta la *medida*, en tanto ordenadora de la armonía combinatoria en la sucesión de voces y cláusulas, de pausas y de cortes. Sólo la medida, dirá, esa recurrencia proporcionada de períodos rítmicos y períodos de enlace en la andadura del poema, hace que «un sintagma se perciba como verso». La metafórica, tercero y más complejo de los órdenes considerados, al que designa como «constelación gramatical del alma en acto», excede la instancia elocutiva integrando en sí a los demás órdenes. Tal como lee su desempeño en la poesía que analiza, es como prefiere, Piccoli, al acto metafórico: conservando ese tercer elemento, común a los dos términos vinculados por la metáfora, que asegurará la representabilidad, la referenciación y el reconocimiento. Así se consuma la plenitud de la analogía sin contradecir la «*sobriedad* del pensamiento».

Ostensible *in extremis*, Piccoli hallará esta estructura poética en el barroco («El barroco histórico, entiéndase»). En él señala dos movimientos cuyo dispositivo diacrónico anula su dualidad y, de hecho, produce al barroco como tal; en él, a un procedimiento de acumulación y proliferación realizado a partir de un tratamiento lexical *particularizado* le sigue («momento determinante de la arquitectura poética del barroco») una fase de sujeción. Ésta –en sus palabras– constricción estricta de la variedad a una unidad signada por la sobredeterminación y la oblicuidad, funda, precisamente gracias a esa antítesis entre el despliegue de lo múltiple y la remisión a lo único, una semántica de superficies fulgurantes en que la metáfora corporiza al objeto. Pero la incandescencia metafórica no despoja al sentido de su vocación de orden. A pesar de la torsión extrema –señalará–, jamás supera

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

el barroco histórico los límites de la gramaticalidad. Y su valor cardinal –o proximidad al sentido, agregamos–, sigue residiendo en la escarpada sonoridad de la construcción de los versos.

Este conjunto de preceptos que dan la medida a la poesía de Piccoli configuran un elemento central, insoslayable: el definitivo discernimiento entre prosa y poesía. Más allá de esas propuestas «extrovertidas» pero inexorablemente endebles que defienden sin demasiadas consideraciones la prosificación de la poesía –a las que Piccoli repudia en el manifiesto fractal–, podría sostenerse que si una atención a los recursos de la prosa permitió, en épocas recientes y en la Argentina, superar ciertos niveles de afectación presentes en la lírica precedente, el riesgo presupuesto en tal emprendimiento es tomar el útil como fin último. Allí es que esa elocuencia puesta de manifiesto por Piccoli en la recuperación de los valores métricos, aliterantes y «musicales» de la poesía se vuelve sustantiva, imposible de desatender. No narratividad, sin dispersión, ni «imagen», estrategias de la prosa, porque ésta cumple una función aún indagatoria y la poesía, con su arco más agudo de registros (¿o diremos de ellos que son los únicos *estrictamente* formales?), es ya plena respuesta.

Héctor Piccoli *nació en Rosario en 1951, poeta.* Permutaciones *(1975)*, Si no a enhestar el oro oído *(1983) y* Filiación del rumor *(1993) contienen su poesía publicada en papel. Su última obra, los poemas correspondientes a* Fractales - Obra en progresión, *aparece en el sitio web (www.bibliele.com/ciberpoesia/fractales/) que pertenece a la Biblioteca ele, una de las primeras editoriales electrónicas del país, de la cual Piccoli es fundador. La «biblioteca», que cuenta entre sus publicaciones con las obras completas de Góngora, Vallejo, Cervantes y Sor Juan Inés de la Cruz, con* Facundo *de Sarmiento*, Martín Fierro *de Hernández..., ofrece además la otra faz de la tarea poética de Piccoli, sus traducciones: una versión completa –por primera vez traducida directamente del alemán– del* Peregrino Querubínico *de Angelus Silesius y las* Elegías de Duino *y* Sonetos a Orfeo *de Rilke, donde, por fin, todo el espesor de cuño filosófico contenido en ambas* sagas *es vertido en consonancia a su inherente voluntad formal. Así, lo que antes leímos fascinados como «idea» o «concepto», ahora nos maravilla como poesía. Aquellos lectores que sólo transitamos el castellano lo agradecemos. Por último, en el mismo sitio, pueden hallarse también algunos de aquellos textos donde Piccoli formula sus intereses teóricos.*

De *Fractales:*

El mar

para Armando

Pardo en la playa, glauco en la altura,
con puntadas de nieve, la costura
de azar suelta, delata el movimiento,
la hazaña de la forma que fulgura,
y es de una y otra muerte el alimento.

Si cesara en sus sílabas mi acento,
la impiedad de la luz se haría olvido:
yo suma, sueño y salto, suprimido.

Por dar sal a la sed, curva consciente
de qué une en la cultura del sonido,
la más fértil y fiel de las figuras
es su onda, y ella dice: «te apresuras»
a mi hora, que está atrás, y se resiente,
y sonda un mar leonado y diferente.

A una alhaja hallada en la holladura de la isla a media tarde

Albufera fluvial, vadeado lodo,
su delicia sumida en el detalle
por la fresca oquedad de una pisada,
aljofara la araña, abstrae de todo.

Baja haciendo un jirón en el ventalle
el ganado letárgico a la nada,
porque abrevada quiere ser la gracia
aun en la ceguera de la bruma.

En ese hoyo fértil, huella lacia
–cual crespa deja póstuma la espuma–
mira el milagro en el brocado, enigma
a hora flava: la gota de rocío.

Con toda la dulzura del acecho
fulgura su flexión sin paradigma,
la plata extensa de hálito baldío,
que es lapso, y luna y aura en sol deshecho.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Psyché

a Inés Introcaso

Parpadea, crisálida,
despliega el lujo y duda del color
de esta llama pálida,
posa en marea mayor
la mancha que crepita y el temblor.

Du, der zur Glut berufen,
der Seele wunderliche Kreatur,
alles wird dir in Stufen,
du tilgst jede Kontur,
wenn Weiß´ stiehlst, Farben spendest der Natur.

Si de amor el escoplo
labra, ninfa o ladrón lácteo, tu huesa,
¿por qué alma, *por qué el* soplo
que alienta esa pavesa?
¡Ave emulas, ardida y siempre ilesa!

Incita y embalsama
tu arte cinéreo: de tus despojos
volver, flor, a la rama,
ser una *y ser manojos*
en la noche cïega y en sus ojos.

A Martín Ignacio Bortolussi

Elegía

„Aber Lebendige machen
alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden."
R. M. Rilke, Die Erste Elegie

I

Abdicas, y es el fulgor que te instaura
vivo, un suave surtidor negativo
en jirón regio de luz y de tu aura.

Te asilas, y aunque huido, estás cautivo;
nos manjolas, y en láminas de amor
fijo nos dejas, fundas fugitivo.

Inspiras con crecida a nuestro estiaje
la leve diferencia del sopor
en un trozo de pan y de paisaje.
¡Y arraigas, y transitas nuestro error!

II

Transverbera el aquí quien no está fuera,
de ajena sobriedad, propia embriaguez,
testimonia la carne y la madera.

Reitera el lujo irrepetible, tez
que en la esfera más vasta se prodiga,
única, atribuida, una y otra vez.

Se altera tu presencia y nos abriga,
estás ocupadísimo y demoras,
por mostrarnos el sí de la enemiga.

Más exacto, acumulas con las horas
la miel cierta, en panal que precipita
nuestro celo de abejas incoloras.

Y en prismas se apresuran, se dan cita
en las celdas tus mundos y labores,
tu azul necesario y la onda fortuita.

Adelantado en levedad, mayores
son los tiempos que integras y acompasas
a aún no adivinados espesores.

Porque incides en forma, *no fracasas.*

III

Con vivo hervor de públicas palomas
fruteció el íntimo suceso: fuiste,
y tu brillo abolió azar y axiomas
de los que el hado nuba y nos desviste.
Ígneo olvidaste la que ácueo retomas
danza incólume, tierra que subsiste
o música en que creces y te asomas
al baldío manjar, al aire triste.
Y es Ícaro que dura en la caída,
es Ignacio *que cunde en nuestra vida.*

Del eco el camino se espirala
y trunca el corazón sin tu concierto:
¡hijo de todos, hijo nuestro! cala,
siembra de voz el caracol desierto.
Cífrate en metal, signa la escala
que en sangre o nebulosa te hace cierto.
Y sé Orión, sé fanal de lo que ocurre,
y en la frondad resuélvete, y recurre.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

Silabario del flujo de la fuente,
inequívoco rasgo de la llama,
Martín *palmario, margen eficiente*
de un curso que en sí mismo se derrama.
Criba esta nieve, arma este barro, siente
el afán siempre tributario, que ama
el filo del troquel, el perfil que huye
y al delta ulterior llama y restituye.

Inéditos (posteriores a *Fractales*):

A una bignonia* cobijando un panal de avispas.

Muro falaz, pendiente plexo ansioso,
lamina el verde vertical, suspenso,
capreoladas fábulas de ascenso,
mudando sus mareas curvo esbozo.

La fácula otoñal, cada flor flava,
remeda en dulce idea esa rispa,
fincada concurrencia de la avispa
al prisma que la luz colma y enclava.

Un secreto ecuador siempre excesivo
medra en mudo desborde cardinal,
ilegible y aun sin objetivo,

y el septentrión que impetra, con igual
ahínco al del zarcillo en las aristas,
se adormila en las letras entrevistas.

[*] Planta de origen ecuatorial. El nombre procede de Jean-Paul Bignon (1662-1743), bibliotecario de Luis XIV, en cuyo honor se lo asignó su protegido Tournefort

Ícaro

¿Quién puede hacer tangible en la altura
la prisión de zafiro y esmeralda
con doble y leve fábrica en la espalda,
nombrado por el mar en que perdura?

Arde en la carne aún la quemadura
de la conciencia ciega, mancha gualda
del íntimo füego que te balda
en cinericia péñola, ola impura.

Tu vocación de ascenso y de vacío,
vástago de tectónico rigor,
impone al sueño un límite tardío:

no agraviarse de tierra, y por mor
de plenitud, ser flor cauta en el frío
y despojo baldío en el ardor.

A una pequeña lechuza hallada en el monte de Lucio, observada por sus padres, al alzarla Federico y Virginia sobre un paño azul.

El énfasis ciliar de la ceniza
exaspera el afecto en cada curva,
la embajada cïega con que turba
de la noche la seda más sumisa.

El hueco aleteo con que ronda
de funesto silencio el algarrobo
se alza y posa, quïebra en par el robo
con peso parental de un alma honda.

Paradoja de amor: grazna y palpita
sobre este paño azul arrebatada
del reino, la criatura que a la cita

acude, conjurando en la escalada
de voces y figuras que ya habita,
con párpados de ciénaga la nada.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
I E C H

Una muestra histórica del Equipo Crónica

El don de hablar en lenguas

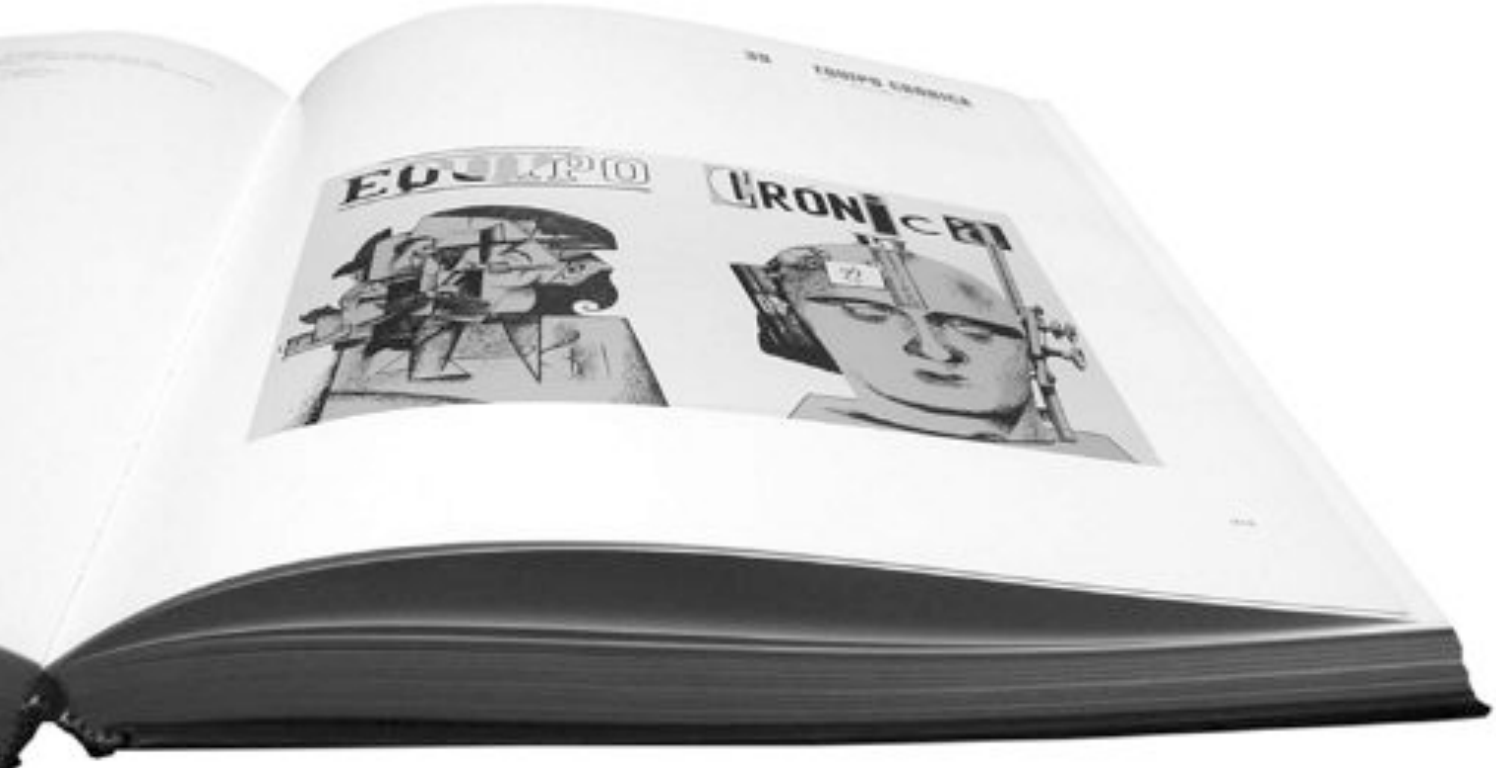
Edgardo Donoso

El Centro Cultural Parque de España | AECI exhibió en 2005 una muestra del Equipo Crónica, liderado hasta 1981 por los españoles Manuel Valdés y Rafael Solbes, que transfiguraron el arte ibérico del franquismo a la democracia. Este artículo analiza los alcances de un trabajo que conjugaba denuncia, reflexión crítica y belleza

Para la fecha de Pentecostés se conmemora un hecho realmente curioso entre los fieles católicos, hecho que haría temblar al más afianzado de los modelos comunicacionales actuales: el don de hablar en lenguas. En este caso, el emisor habla en su idioma utilizando un único código en su discurso, pero los destinatarios, provenientes de diferentes lugares, y a pesar de que hablan otros idiomas, comprenden «todos» el discurso del emisor (una situación babélica, pero invertida). El don de hablar en lenguas –a diferencia de lo que a veces se supone como emitir sonidos en una lengua extraña e incomprensible– es «decir» algo sin importar las fronteras culturales y ser comprendido por todos los destinatarios. Tal es el efecto que produjo la muestra del Equipo Crónica en el CCPE/AECI, durante noviembre del año pasado. La repercusión que tuvo en el público también lo tuvo en la crítica de arte, como por ejemplo se advierte en lo que escribió Rubén Echagüe sobre la muestra en el diario *Rosario 12* del martes 6 de enero de este año –afirmación con la que coincidieron varios críticos de la ciudad–: «Pese al aire de inexpugnable elitismo que algunos reprochan al Centro Cultural Parque de España, la institución volvió a brillar con una muestra desde todo punto de vista impecable: la del Equipo Crónica. Allí los españoles Manuel Valdés y Rafael Solbes, empeñados en limar los cerrojos del régimen franquista, pero desde la fractura del discurso estético, no vacilaron en poner en solfa a Velázquez, El Greco, Rembrandt, Picasso, Léger y a cuanto consagrado les pasase por delante –incluidos los revulsivos expresionistas alemanes–,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH



con una sagacidad, un humor y un virtuosismo técnico magistrales. Se trató de una propuesta contundente e inmejorablemente curada».

Dos pueden ser los modos para poder explicar este excepcional efecto que la muestra del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) en el CCPE/AECI, ha producido en nuestra ciudad. Por un lado destacar el despliegue de obra en cuanto a cantidad y calidad, y por otro hacer referencia a la trayectoria del Equipo Crónica.

Las obras de Solbes y Valdés (pinturas o esculturas), se presentan como una estrategia de producción de sentido y creación de efectos de modo desplegado; esto significa que no sólo se postulan como pintura, como obra de arte, sino que también muestran sus entrañas. En todo caso la obra así estudiada es altamente pedagógica. Por otro lado, el oficio, el saber pintar, no queda excluido sino que forma parte del modo de la obra. El que mira una obra del Equipo Crónica, se convierte en un estudiante o, mejor dicho, en un alumno, siempre dispuesto a alimentarse un poco más. Cargadas de tensiones e invitando al asombro y al descubrimiento, las obras pueden ser estudiadas además de disfrutadas. Nos invitan a profundizar en el mundo del arte y la política, a intentar encontrar sentidos posibles. Abundan los intertextos. Un mapa puede ser pintado, pero las pinturas del Equipo Crónica son mapas del tiempo, no apelan a una comprensión ingenua sino más bien a una ética formada sin descuidar la mirada, la belleza.

Claves

Durante el siglo XX el arte tuvo como característica una puesta en crisis que cuestionó su relación con lo social, más los códigos utilizados por el propio arte. Así se problematizaron tanto los contenidos como los modos o lenguajes que utiliza el arte para expresarse: «Toda esta sucesión de hechos afectó de manera particular a la pintura lla-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

mada "de caballete". Fue en su campo en donde se libraron varias de las batallas por la innovación, al punto de llegar a creer, a fines de los años 60, en la "muerte de la pintura". Se trataba de la ruptura de las fronteras del cuadro y se inauguraba a continuación un terreno abierto, libre de categorías rígidas, en el cual el arte imponía sólo su vitalidad», según el pensamiento de Mercedes Casanegra.

Mientras que en Argentina por esta época se observa una expansión del arte en sus disciplinas tradicionales incorporando los desarrollos hacia el objeto, el arte pop, el happening, el arte vivo, la performance; que interrogan desde un punto de vista conceptual el lenguaje del arte, lo que da lugar a la experimentación con nuevos materiales y técnicas, en España el debate artístico y político es tomado a cargo del grupo Estampa Popular de Valencia, en una posición crítica respecto de la Estampa Popular de Madrid y Andalucía. Según Valeriano Bozal «su obra se distinguía de las orientaciones entonces dominantes en una muy consciente pretensión de rechazar los tópicos que habían definido la pintura (y la escultura) tradicional española: rechazo del dramatismo y del realismo verista y expresivo, de los temas tradicionales que mantenían las constantes del pasado –y el pasado mismo– en un mundo que parecía al margen de tiempo...».

Esa España está entonces sufriendo cambios en su economía, en su desarrollo industrial y en su migración interna, donde parte de la población rural se desplaza a zonas urbanas. Estos cambios (que en la península van desde el final del régimen franquista a la consolidación de la democracia), se dan también en el resto de Europa, pero en España tienen cierta dilación.

Una tendencia mundial, aunque no marca la mayor parte de la producción artística, es la que se da con la incorporación en la producción del trabajo grupal, esto tiene dos consecuencias: la suspensión sobre la obra del dominio del autor, quien a la vez piensa como una exteriorización su producción.

De entre estos artistas surgen, a finales de 1964, los que conformarán el Equipo Crónica: Rafael Solbes, Juan Antonio Toledo (que los acompañó sólo un año) y Manolo Valdés. El equipo trabajará durante 17 años ininterrumpidamente hasta la muerte de Solbes (1981). Una mención especial merece el crítico de arte Tomás Llorens que potenció las poéticas del equipo al intensificar su proyección internacional.

El equipo trabajará durante 17 años, hasta la muerte de Solbes, con el crítico Tomás Llorens

El IVAM –fundado por el mismo Llorens– que cuenta con la más representativa y completa colección de obras del Equipo, ha publicado un catálogo razonado que permite tener acceso directo a información confiable, para desarrollar trabajos de investigación y para conocer en profundidad el legado de estos artistas. Este catálogo cuenta con un texto inicial escrito por Facundo Tomás, donde se estudia desde la estética del grupo, su historia, sus relaciones con el realismo y el pop art hasta un análisis del material artístico con que cuenta el instituto, siendo el mismo autor el curador de esta muestra en el Parque de España de Rosario. En una entrevista realizada por Natacha Kaplum, Facundo Tomás señala que el criterio curatorial no está basado en un relato (como discurso verbal) sino en una consideración de visualidad de las mismas obras desde el punto de vista de la belleza que en ellas se encuentra. Este pudo ser también uno de los factores de atracción de la muestra: «Lo que queremos decir es: entiende más o entiende menos y puede contextualizar mejor la muestra pero de entrada, nada más mirarlo, le van a gustar los cuadros, sea el público muy culto o poco culto. El que sea culto entenderá más mensajes, el que sea poco culto disfrutará directamente igual que el otro de esas superficies».

Etapas

De modo sucinto podemos decir, siguiendo a Michèle Dalmace, que los cuatro períodos reconocibles en el Equipo Crónica son: los tres primeros

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

años de un período inicial (1964-1967) donde el lenguaje es directo y funciona como una crónica de la cotidianeidad española en la que recurren a la doctrina brechtiana de la distanciación. Con ella se genera una confianza en el poder crítico del espectador, en la fuerza comunicativa del lenguaje plástico, y «la eficacia semiótica de los ready made de comunicación visual». Para algunos críticos, esta producción que ya tiene el modo del trabajo en serie y, por supuesto, el trabajo en grupo, no presenta un mayor interés en el campo estético porque la intencionalidad parece acentuada en la denuncia política hacia una España ligada a un incipiente consumismo. Son ejemplos: *¡América, América!* (1965), *Metamorfosis del piloto* (1965), *Las sevillanas* (1966), *La cinta* (1966), *Los guerrilleros* (1966). El segundo período (1967-1969) está caracterizado por los préstamos de la pintura española, se trabaja mayormente con acrílico igual que en el período siguiente. Son ejemplos: *Fidel Castro* (1967), *El mito de Sartre* (1967), *El vigilante* (1967). Un tercer período (1969-1978) donde se recurre al trabajo sobre las vanguardias europeas y norteamericanas. Algunas obras: *El suplicio* (1969), *El tribunal de Burgos* (1971), *Desnudo bajando la escalera* (1971), *Guernica* (1971), *La pincelada con Felipe* (1971), *El interior de las meninas* (1971-72), *Sorolla como pretexto* (*Homenaje a Sorolla*) (1974). La cuarta y última etapa (1978-1981), hasta la muerte de Solbes, se caracteriza por una temática concentrada en el campo del arte, el óleo será el material utilizado. El IVAM cuenta entre otros con: *La pincelada* (1978), *La calle* (1978), *Cerca del puente de Narni* (1980), *Los jugadores de cartas* (1981).

En este último período se nota una instancia de agotamiento por el desencanto de un arte revolucionario.

Uno de los aportes que podemos rescatar de modo especial del texto escrito por Facundo Tomás para el catálogo del IVAM, es la consideración de importancia otorgada a la función del crítico dentro del campo del arte: «Es preciso referirse a alguien que suele ser tratado aparte en los textos sobre el Equipo Crónica: un crítico de arte, cuyo nombre ha ido apareciendo recurrentemente a lo largo de las páginas anteriores, que marcó el destino del equipo cuanto menos tanto como los artistas: Tomas Llorens», lo que marca la relación de las ideas del grupo con la izquierda comunista y las ideas (distanciación) del alemán Bertolt Brecht. Consideramos de vital importancia esta observación, ya que en general la tarea de la crítica está colocada en un estatuto secundario en relación a la producción plástica. Sin embargo, si consideramos la crítica del arte como una semiosis expandida o, como en estos casos donde nos es difícil determinar el grado de autoría de cierto desarrollo programático, el lugar de la crítica se coloca por delante de la producción misma, marcando un camino o simplemente generándolo.

La crítica de arte relacionó inicialmente la producción del grupo a la vanguardia internacional del

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

pop art americano y británico. Sin embargo, esta relación presenta diferencias notables, pues mientras la supuesta neutralidad se hacía presente en la obra de Andy Warhol o en la de Roy Lichtenstein, la utilización de la imagen que el equipo realiza no está exenta de rasgos narrativos y procedimientos de citas e intertextos.

El Equipo Crónica tiene relación con la estética internacional del pop art, movimiento de vanguardia que se opone al informalismo y al expresionismo y que tiene por característica la impersonalización del hacer del artista y la búsqueda de producción de imágenes que pertenecen a la cultura popular. Pero los Crónica trabajan en su producción de modo diferente, la apelación a la ironía y a la busca de intención irónica al recurrir a la pintura de vanguardia europea y la historia de la pintura española hacen la diferencia. No son realistas en el sentido del realismo social, ni artistas pop en el sentido de la corriente desarrollada por norteamericanos e ingleses.

El Equipo Crónica tiene relación con la estética del pop art, con la busca de producción de imágenes que pertenecen a la cultura popular

Mirada

Para una mirada semiótica, el análisis de la obra *Sorolla como pretexto* se presenta tentador por varias razones. Primero, es el resultado de un olvido (la obra fue olvidada por los autores en la síntesis de su trayectoria profesional publicada en el catálogo *Leer a Daumier*); por otro lado, la construcción misma de la obra despliega un interés particular por la problemática del lenguaje en la pintura y porque además se presenta como una «pieza clave» entre la pintura afianzada del equipo y los nuevos caminos por recorrer.

Sorolla como pretexto (homenaje a Sorolla) es un acrílico sobre lienzo (tríptico, donde los paneles se encuentran unidos por aparentes cintas adhesivas), de 69 x 363 centímetros, que toma como motivo la reelaboración de *El Balandrito*, una obra de Joaquín Sorolla (1863-1923), donde se ve a un niño jugando con un barquito cerca de la playa. Este motivo se encuentra presentado en los dos primeros paneles con reducciones en varios sentidos: el color, la pincelada, en definitiva su iconicidad. En el último panel se muestra un mapa de la playa de Malvarrosa y la fotografía de unos niños. En un plano inferior, como sobrepuestos a la pintura, se destaca la presencia de un lápiz rojo, un pincel y un tiralíneas que, de manera inmediata, son pensados como las herramientas responsables de la técnica utilizada para cada sector.

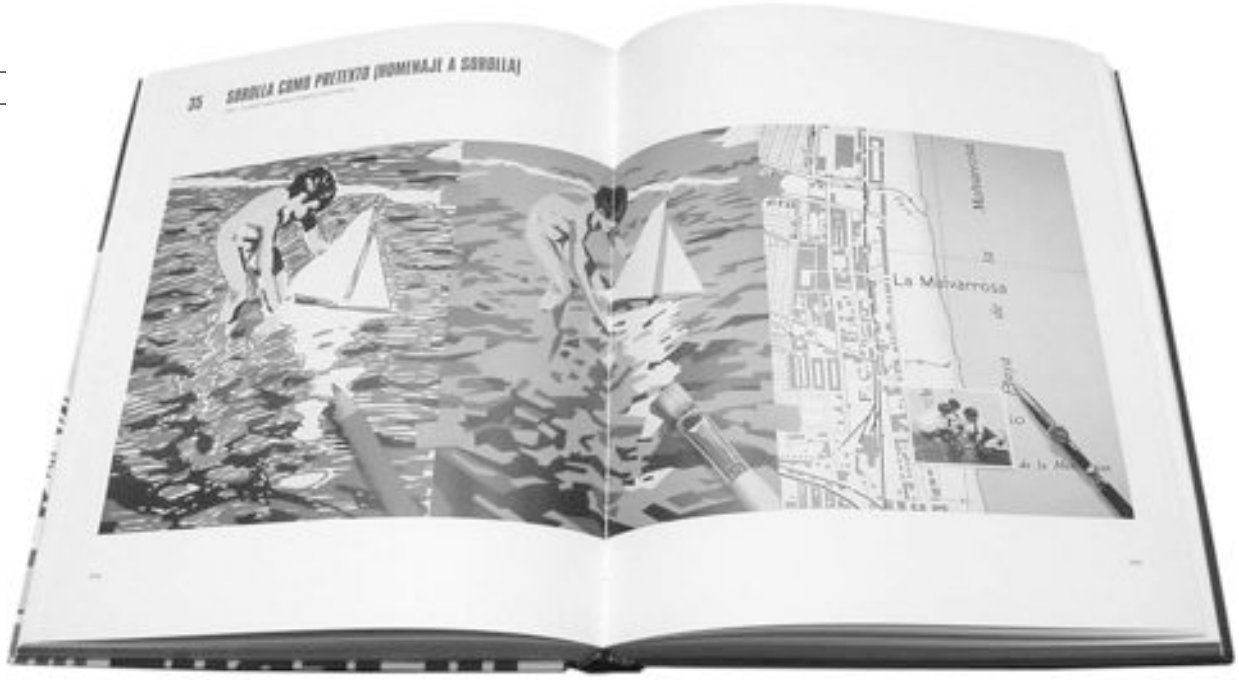
«La reflexión sobre el oficio del pintor es el tema central del tríptico. Distintas técnicas, distintas maneras, distintos pintores, una sola playa que queda reducida a su síntesis oficial: el plano». (¿?)

Sin embargo, propongo agudizar nuestra mirada en esta obra, bajo la hipótesis de que la problemática está centrada en la sintaxis, que es puesta en cuestión desde su carácter provisional, al tiempo que replantea cualquier cristalización de discurso convencionalizado o autoritario.

Convengamos que las herramientas representadas no se ajustan a la realidad sino que aparecen en un sentido distinto. El homenaje está teñido de cambios y renovaciones. Aristóteles llama «experiencia» a la unidad que se da en el «concepto» de lo que la memoria puede recordar, han sido múltiples sensaciones percibidas. En otras palabras los conceptos (o como decimos de alguien que «tiene experiencia») son reducciones coherentes de una multiplicidad perceptual.

Así, la concatenación lógica de los paneles debería ser invertida: del recuerdo del lugar, pasamos al oficio del pintor (diferenciándolo del dibujo) para pasar luego a lo que puede ser simplificado con un boceto. Ahora bien, la provisionalidad de este ordenamiento (denotado por las cintas adhesivas), prefiere la enseñanza sutil de ir de lo simple a lo complejo en pasos ordenados de manera análoga a toda instancia creativa, con la sugerencia de los

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH



extrañamientos que una obra puede generar no sólo en la mente de unos pintores magistrales, sino en el cuerpo de cualquier fruidor ocasional. De este modo lo invisible pasa a ser protagónico: uno de los sentidos más interesantes de la obra es justamente esta sintaxis debilitada o provisional (los elementos están dispuestos de un cierto modo pero podrían estar de otro y tenemos marcas que lo sugieren como las cintas) que invitan al espectador a reorganizar el cuadro de manera diversa, señalándose que desde lo cristalizado (como las cualidades de Sorolla o la sintaxis de este cuadro) se puede indicar la peligrosidad de no tener en cuanta los mundos de las posibilidades (la primeridad en el pensamiento de Peirce) que antecede a cada concatenación. Esto es lo que hace perdurable la obra del Equipo Crónica como en algún sentido lo señalara Facundo Tomás: «Es lo que hacemos aquí con los cuadros del Equipo Crónica: reconocer determinado tipo de belleza superficial (sintáctica) instalada en el seno de lo que una vez quiso ser aséptico relato visual».

Así, el cuadro reproduce el camino del concepto como lo presentábamos antes: de las sensaciones al recuerdo y de la memoria al concepto, pero señalando la provisionalidad de este ordenamiento convencionalizado. El cuestionamiento es semiótico ya que no opera sobre los contenidos sino sobre los modos de expresión.

Tres son los recursos que apelan a la unicidad del tríptico: a) el color reducido al uso de complementarios, en los naranja y los azules, una importante presencia de blancos y negro, con algunos acentos en verdes, rojos y ocres, le dan al conjunto una sensible coherencia visual. b) Las cintas adhesivas de papel que provisional y ficcionalmente sujetan los tres paneles del tríptico. Esa provisionalidad indica que no sólo el orden podría haber sido otro sino que además se podría seguir agregando otros elementos, otros cuadros, así hasta el infinito.

Finalmente, c) las herramientas del pintor (lápiz, pincel y tiralíneas) representados casi a los cuarenta y cinco grados sobre el margen inferior derecho de cada uno de los tres paneles colocados en un orden –de derecha a izquierda si seguimos nuestro habitual modo de leer los textos– que implica grados de complejidad. El lápiz, como elemento simple de representación, podría ser construido con un trozo de carbón. Con él podemos trabajar fundamentalmente lo lineal. Mientras que el pincel necesita por lo menos de dos elementos: además de las cerdas, un mango para sujetarlas. El representado en el segundo panel es un pincel chato, que se identifica mejor con la pintura de planos pero que mantiene aún la relación sensible con las manos del artista. Para concluir, el tiralíneas es un instrumento de mayor precisión. Consta de por lo menos tres partes: una fija, de formato lanziolado; una parte móvil, de igual forma que la anterior, y un tercer elemento que es una rosca que mantiene estable la distancia de las dos partes y es lo que determina el ancho de la línea a trazar (desestimamos el mango, que puede ser desmontado para ajustarlo al compás).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
I E C H

Frío, metalizado, se usa para dibujar líneas impersonales, rectas o circulares, posiblemente sea el instrumento de mayor precisión gráfica previo a la incorporación de la digitalización. Sin embargo, tengamos en cuenta que la relación de causalidad entre lo pintado y la herramienta utilizada para tal fin es parte de la coherencia discursiva buscada por los artistas y no un resultado real de tal procedimiento constructivo. Claro que se usó el pincel para pintar el primer panel (con la referencia del lápiz), así como se usó el tiralíneas para pintar el segundo (donde hay un pincel) y seguramente no se usó el tiralíneas para pintar la fotografía en el tercero. Si nos basamos en el relato de los autores que luego leeremos, tampoco el orden mantiene fidelidad con el proceso de producción de la obra: pues el último panel debería estar en primer lugar, ya que la idea de pintar el cuadro surge con el recuerdo sobre dónde (y es lo que todo mapa semantiza) Sorolla pintaba.

Otra cuestión importante es la vista o el enfoque del pintor. En una primera instancia nos da la sensación de que estamos frente a dos vistas diferentes: los dos primeros paneles recuperan la vista de la pintura de referencia *El balandrito* (sin dejar de señalar también que se ha hecho un recorte del área donde el niño ocupa el centro del panel), una vista como la de una persona un poco más metida en el mar que mira desde su altura el agua, al niño y apenas algo de la playa. Este enfoque omite el horizonte. En el último panel es una vista claramente cenital o aérea. Sin embargo las tres son iguales. Es la vista de quien mira un cuadro o un mapa colgado en la pared (idea que se refuerza si notamos la cabecita de alfiler que sostiene a la fotografía en el centro del margen superior de la misma).

Otro juego de tensión se desarrolla entre lo plano de las superficies pintadas (las dos versiones de Sorolla y el mapa con la ubicación donde pintaba) y lo tridimensional de los objetos visualmente corpóreos (herramientas, cinta y fotografía) que descansan como sobre ellas.

Para completar la obra se agrega, en el tercer panel, la representación de una fotografía monocroma sepia donde se ven unos niños jugando en el agua, que tienen el señalamiento icónico del motivo del cuadro de Sorolla, pero en una dinámica diferente. Son tres niños –como son las veces que aparece la palabra «la Malvarrosa» en el mismo panel– y no juegan con barquitos sino con unos cuencos que en la arena funcionan como moldes: formas simples con las cuales podemos hacer castillos complejos.

Para finalizar me gustaría transcribir un texto publicado por Manuel Valdés en el número 2 de los *Cuadernos del IVAM* (y trascripto en el catálogo de la muestra) donde se despliegan los modos de producción narrativos de *Sorolla como pretexto*. Es importante recordar que aquí las palabras funcionan también como un *trompe l´oeil* de conceptos, donde la palabra «fotografía», por ejemplo, remite a un sector del cuadro pintado en el que se representa una fotografía monocroma de niños con un simplificado nivel icónico.

«Algunos sábados solíamos ir a un restaurante de Malvarrosa. Un día estábamos Rafael Solbes y yo hablando de pintura y alguien que nos estaba escuchando dijo que cuando era niño veía a Sorolla pintar del natural en esa playa. Recordaba haber visto a Sorolla llegar con un caballete que montaba allí mismo y le había visto protegerse del sol con un sombrero y la paleta con su cuerpo, porque no le gustaba que la arena se pegara a los colores. También decía que protegerse de los niños era difícil.

«Cuando ese personaje se fue, nosotros continuamos la conversación comentando que, durante los años de la Escuela de Bellas Artes, siempre cuestionábamos a Sorolla, no sabíamos bien si era por la defensa que los profesores hacían o por el desconocimiento que teníamos de su obra. Con el paso del tiempo aprendimos a apreciar sus cualidades. Allí mismo empezamos a repasar sus cuadros hasta que encontramos el que nos parecía

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

había sido pintado en ese lugar. Se trata del cuado en el que un niño juega con un barquito de vela.

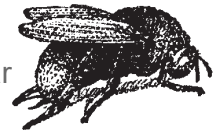
«Pensamos que una forma de interpretarlo podía ser reducir el cuadro a 4 ó 5 colores, usando los rotuladores para después ampliarlo, de manera que se conservara el trazo y se pudiera reconocer la herramienta. Este apunte serviría para ampliar y fabricar el cuadro. El resultado nos pareció pobre y decidimos continuar, hacer una segunda versión. Esta vez traduciríamos las manchas que Sorolla había pintado con tanta soltura a manchas cuyos perfiles serían rectos, siempre hechos con la regla y el tiralíneas para separarnos de su manera de pintar cambiando su código.

«Cuando tuvimos estos dos cuadros, vimos que podían complementarse y formar un díptico que mostrara las dos maneras de abordarlo. Recordando la historia que habíamos oído en el restaurante, decidimos que debíamos buscar una manera de situarlo en el lugar en que había sido pintado, la Malvarrosa. Así pues empezamos un tercer cuadro que hacía referencia a un cuadro de esa playa.

«Aquello se había convertido en un tríptico. Para darle mayor unidad al conjunto, utilizamos una cinta adhesiva, como un *trompe l´oeil*, que hiciera de bisagra de los cuadros, y con la misma finalidad pintamos las herramientas con las que habían sido hechos: el pincel, el lápiz y el tiralíneas. Sólo faltaba ya una foto de los niños para completar la imagen.

«*Sorolla como pretexto* es uno de esos cuadros al que podríamos seguir añadiéndole más elementos. Recuerdo que cuando se lo sugería a Solbes, dijo: "Alguna vez habrá que acabarlo".»

Edgardo Donoso Crítico y licenciado en Bellas Artes. Docente en la Universidad Nacional de Rosario.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

Adriana Kanzepolsky

La orillera

Margo Glantz es hoy una de las escritoras y ensayistas más visitadas de México. De padres judíos, la autora abunda en su obra con viajes, arraigos y desarraigos que este artículo explora en Las genealogías *(1982-1997), el libro en el que reconstruye el periplo familiar entre la costa de Europea y la de América*

«Ahora me paseo por la orilla del mar, sobre una arena más lisa y más amarilla que el fuego. Cuando me paro y miro para atrás veo la guarda entrecruzada de mis pasos que atraviesa intrincadamente la playa y viene a terminar justo bajo mis pies». La imagen es de Saer y abre «El intérprete», un relato que en sus dos primeras frases, al situar al narrador –quien más tarde mediará entre los españoles y su tribu– en la orilla, entre la playa y el mar, abriendo una huella que acaba exactamente bajo sus pies, en una condensación de tiempo y espacio, sintetiza magistralmente aquello que se ha vuelto un saber común, el entrelugar que le cabe a todo intérprete-traductor, esa residencia obligatoria en dos lugares, el de la lengua de origen y el de la lengua de llegada.

Si bien de modo más prosaico, al final del prólogo a *Las genealogías*, libro en el que reconstruye la biografía de sus padres, inmigrantes rusos en México, biografía que, claro, se entrelaza con sus propias memorias, Margo Glantz habla de ese borde metaforizado por Saer cuando afirma: «Y todo es mío y no lo es y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo –éstas– mis genealogías». La orilla, entonces, que aquí adquiere los nombres de pertenencia y no pertenencia, de lo judío y lo no judío es causa de relato, como también lugar de enunciación en esas memorias que se articulan sobre una conversación a tres –el padre, la madre y la narradora– en la que se cruzan el ruso, el yidish, y un castellano marcado por esas lenguas, con el español mexicano de quien escribe; idioma que hasta el epílogo, donde los universos lingüísticos y culturales se distancian, no se sustrae a las marcas de las lenguas parentales sino que se regocija en la impureza de la mezcla. Mientras en su poeticidad, el relato de Saer ilustra la amenaza de traición que acecha a toda palabra traducida, por el contrario, a lo largo de los setenta y cuatro heteróclitos y breves capítulos *Las genealogías* despliega una escena de traducción, en la que se narran explícitamente los múlti-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

«Abrir la palabra extranjera, en particular, los nombres y apellidos, y hacer de ella relato es un recurso presente en varios pasajes del texto»

ples avatares a los que la intérprete lingüística, pero también cultural, se ve expuesta en esta tarea que emprende con la expectativa incierta de fijar el recuerdo. Consciente de la dificultad de la empresa, la autora-narradora abre el juego y, en gran medida, sus memorias son el relato de ese proceso de traducción, de las estrategias a las que recurre con el propósito de hacer legible para un lector de habla castellana pero también, o por sobre todo, para sí misma la vida de sus padres que nacieron en otra lengua y en otro territorio que el de su infancia, infancia acariciada porque, según dice, «encima de todo era un espacio llamado México».

En *Los contrabandistas de la memoria*, Jacques Hassoum afirma que la necesidad de transmisión se presenta cuando un grupo o una civilización ha estado sometido a conmociones más o menos profundas. Es la inmigración a América, esa suerte de exilio provocado por el hambre y la persecución, que trae como consecuencia la pérdida de un territorio y de una lengua, la conmoción que está en el origen de estas memorias escritas por una narradora a la que podemos denominar testigo, en su acepción de tercero, testigo que recupera, entre la duda y la certeza, las historias de otros. Porque si el testimonio es un área hechizada por la duda, como apunta Márcio Seligman Silva, en *Las genealogías* Margo Glantz hace de la incertidumbre y de la proliferación de voces y versiones no un riesgo que debe rehuir sino, por el contrario, aquello sobre lo que monta su proyecto narrativo.

Dije, a partir de Hassoum, que la conmoción estaba en el origen de la necesidad de transmitir, creo, sin embargo, que *Las genealogías* es una respuesta clara al presupuesto de que la historia latente a todo exilio es la de un lenguaje silenciado. Traducir e interpretar, entonces, devolverle la palabra a esos sujetos que han sido acallados es un modo de romper el círculo de silencio, ruptura a partir de la cual se apunta a generar un territorio diferente. En el contrapunteo entre el silencio del exilio y el ruido de esta traducción conversada se echa a andar *Las genealogías*, texto en el que quien narra habla pero también testimonia, traduce pero también es traducida, nombra pero también es nombrada, ya sea como Margo, o como Margarita Glantz –su nombre legal–, o incluso a veces, y en la niñez, como la hija de Trotski, nombres dife-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

rentes para la misma persona, en un movimiento que refrenda la lógica del texto y que muestra de modos diversos y reiteradamente que existe más de un nombre para la misma cosa.

Si ésa es una verdad que el texto insiste en recordarnos a cada instante en el pasaje entre una lengua y otra, no es menos convincente a la hora de mostrarnos la inestabilidad temporal que preside el relato. Múltiples son los tiempos de *Las genealogías*: el tiempo de la memoria que se monta sobre la escritura como un techo a dos aguas; tiempo aleatorio, de la repetición, en el que ocasionalmente surge un dato diferente, una suerte de *puntum* en torno al cual el relato halla otra salida, dispara una nueva historia, como en esos cuentos de Isaac Bashevis Singer –autor al que recurrentemente vuelve– en los cuales la anécdota contada por un personaje es el pretexto reiterado que precipita incesante y casi sin solución de continuidad un segundo relato, y después un tercero, que lábilmente se vinculan a los anteriores.

Por lo que todo indica, ése es el tiempo que habitan los padres, un tiempo ahistórico o ilusorio porque los documentos se han hecho trizas, porque las fechas se han adulterado con el objetivo de sobrevivir pero también porque la ahistoricidad parece ser una marca de la memoria cultural judía, ya que como dice: «El tiempo es un espacio caligrafiado y repetido sin cesar en las constantes letanías con que el judío religioso se ocupa de medir su vida». Un tiempo que, en ocasiones, aparentemente también es el suyo, como cuando escribe: «Una de las formas poéticas más simples es la repetición. Yo la he vivido siempre». Y agrega: «También se usa la enumeración que preside como signo los días de la infancia». Tiempo asimilado a algunas figuras poéticas pero también un tiempo laxo, que juguetonamente manipula a su favor cuando esta narradora, que en el prólogo afirma descender del *Génesis*, escribe: «Quiero asegurarles que no soy tan vieja, que sólo soy judía y en la *Biblia* los años se cuentan por la mitad». Tiempo, por lo tanto, que desde el comienzo se liga a la ilusión de la palabra escrita, en un correlato que permanece inalterable, incluso al final del libro.[2] La incertidumbre temporal que preside toda la narración en estas memorias, rige también las fechas que enmarcan y «clausuran» el texto. El final de *Las genealogías* se derrama en fechas y lugares que intersectan tanto el proceso de escritura, como los sitios donde ésta encontró su forma, con la materia biográfica. Es así que el capítulo LXXIV, situado en Acapulco, y en el que declara: «rehago mentalmente mis genealogías, recapitulo, es hora de darles un punto, si no aparte, al menos suspensivo», finaliza con una serie de fechas y lugares que trazan un arco entre 1902 –fecha que suponemos informa el nacimiento de Jacobo Glantz– escrito entre signos de interrogación, al que sin solución de continuidad le sigue el registro preciso de escritura del texto «setiembre de 1979-octubre de 1981», para inmediatamente después consignar «Agosto de 1986». Pero no son sólo las fechas las que entrecruzan materia narrativa y trabajo de escritura sino también los lugares, que en una enumeración aleatoria refuerzan los continuos desplazamientos entre escritura y vida. Están allí, entonces, Coyoacán, Odesa –ciudad en que los padres se conocieron–, Acapulco y Leningrado, a donde Glantz viaja en busca de algún rastro de su pasado.

Como un eje que vertebra el texto, existe el tiempo siempre presente de las visitas gastronómicas a casa de la madre, donde entre almuerzo y sobremesa los recuerdos proliferan.

Entre todos estos tiempos quiero recortar y detenerme solamente en el tiempo ilusorio de la conversación, para tratar de leer allí la memoria

En 1969, en la Facultad de Filosofía y Letras

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

1985 (Foto: Rogelio Cuellar)

de su hacerse que el texto relata y, en particular, el lugar de traductora que la narradora construye para sí. ¿Cómo se lleva a cabo esa traducción? ¿Qué se traduce y por qué?

Malinche

En «La Malinche: la lengua en la mano», Glantz analiza el lugar que este personaje ocupa en las crónicas españolas –particularmente, en las cartas de relación de Cortés y en la historia de Bernal Díaz– para contraponerlo al que tiene en los códices indios. Más allá de las diferentes posiciones que a este personaje le caben en los registros de la cultura dominada (donde se la destaca) y en los de la cultura dominante (donde «carece de voz»), me interesa retomar una categoría –la de faraute y lengua–, que la connota y que la escritora extrae de la textualidad española para explorar su significado exhaustivamente en un ida y vuelta entre la definición de los diccionarios –Covarrubias y el de la Real Academia– y su argumentación que, en la glosa, se desvía del significado canónico para contribuir a la impugnación del rol que la india tiene en las crónicas de la conquista.

Ser entrometido, desenvuelto, intervenir «entre dos de diferentes lenguajes», son algunos de los atributos de un intérprete-faraute, pero también para Covarrubias –siempre siguiendo a Glantz– el faraute es el que «hace principio de la comedia el prólogo», «el que interpreta las razones». Es así que de las crónicas a los diccionarios, Glantz concluye: «Una de las funciones del faraute es entonces la de lanzadera entre dos culturas diferentes. En parte también, la de espía, pero sobre todo la de intérprete de ambas culturas, además de modelador de la trama».

Distanciadas por siglos y porque una carece de la escritura, aquello que «en verdad habla porque permanece», y la otra ha hecho de la escritura su oficio, la Malinche y la Margo Glantz que, grabador en mano, escribe *Las genealogías*, se me presentan como figuras con rasgos comunes. Entrometida y desenvuelta Glantz pasa de una lengua a la otra, aclara, desvía, interviene «entre dos de diferentes lenguajes», espía, interpreta, modela la trama al elegir o descartar las versiones, recorta, excluye, se extiende, repite.

Glantz modela la trama –dije–, lo que tal vez haya quedado claro cuando describí la multiplicidad de tiempos que permean el relato, pero la modela especialmente de una forma más sutil cada vez que interviene para aclarar una palabra, para interpretar lo que los padres dicen, para imaginarse el pasado europeo.

«La traducción –apunta Benjamin– no es sino un procedimiento transitorio y provisional para interpretar lo que tiene de singular cada lengua». De la lectura de *Las genealogías* se infiere claramente que los tres protagonistas son conscientes de la singularidad de la propia lengua y de la necesidad de acudir a ese procedimiento transitorio y provisio-

1987 (Foto: Liba Taylor)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
IECH

nal para darse a entender. Es así que, por ejemplo, en el capítulo XXVII, al hablar de los escritores que conoció en Rusia, el padre cuenta: «También conocí a Andréi Bieli, *quiere decir blanco*. Había otro, Sasha Tchorniy, así como una *y* griega, larga. *Quiere decir negro*, sí, el blanco y el negro» (cursivas mías). Más adelante, en el mismo capítulo, la enumeración continúa: «También Gumyliov, con una *y* griega que es seña de blandura en la palabra, es como la doble *l*». Celoso de su lengua materna y con una aguda conciencia, tanto del lenguaje, como de la distancia que separa al ruso del castellano, mientras recuerda, el padre traduce y se garantiza la grafía correcta. La escena no es excepcional, sino que se repite en diversas ocasiones, sobre todo en lo concerniente a apellidos; y si la mayor parte de las veces es Jacobo Glantz, el poeta, quien traduce para esa hija que no sabe ruso y sólo el yidish coloquial, también Luci Glantz está atenta a la posibilidad de falsas interpretaciones y se preocupa por la precisión de aquello que sabe se convertirá en palabra escrita. La práctica repetida muestra que la traducción no es unilateral, es decir, que los tres interlocutores participan del mismo juego: mientras hablan, traducen. Pero, sin lugar a dudas, en tanto Jacobo y Luci Glantz son los objetos de la narración, es la autora-narradora quien, al modelar la trama, lleva a cabo de forma sostenida la tarea de traducir.

Vidas en otra lengua

¿Cómo contar en castellano aquellas vidas que se hicieron en otras lenguas? Las estrategias utilizadas por Glantz son varias y, entre ellas, tiene un lugar privilegiado pero no exclusivo el paréntesis castellano que aclara la palabra yidish pero también rusa que la precedió en itálica. Es así que la extranjeridad persiste en la fricción de la lengua extranjera con la propia. Poner en itálica la palabra extranjera, además de ser una regla tipográfica, reitera, por un lado, la ajenidad, la distancia que hay entre la narradora y esa cultura a la que la palabra pertenece, pero también señala la imposibilidad de nombrar esa realidad sólo en la lengua de la traducción. ¿Cómo decir en otra lengua que no sea el yidish sin que pierdan su espesor *jeider*, o *tales*, o *goi*, o *jales*, o *tcholnt*? ¿Cómo decir *pogrom*, si no en ruso?

A veces, por otra parte, la fricción entre las dos lenguas cede lugar a la caricia, el paréntesis desaparece y es así que la palabra extranjera, que en sí misma cuenta la memoria del pasado transcurrido en Europa, se incorpora al discurso de la narradora y se transforma en relato. Al presentar a su abuela Sheine, no hay paréntesis que explique que su nombre significa Linda, en lugar de ello, Glantz escribe: «mi abuela Sheine era tan bonita como su nombre». El procedimiento mantiene el nombre en una incandescencia ambigua: ¿es lindo por su sonido? o ¿es bonito por su significado? De cualquier modo, desde la ambigüedad que «Sheine» propone sabemos que la abuela tenía ojos oscuros, ninguna cana, era guapa y bajita. Abrir la palabra extranjera, en particular, los nombres y apellidos, y hacer de ella relato es un recurso presente en varios pasajes del texto. Un movimiento que evidencia que en *Las genealogías* la traducción no responde sólo a la necesidad de darse a entender sino que, como mencioné más arriba, ella es una de las materias del relato, como también –y en otro sentido– se constituye en una posibilidad privilegiada de jugar con las palabras, de exprimirlas; oportunidad regia para una escritora que en sus ensayos hace de este movimiento una estrategia que vertebra su argumentación. Mientras que su prosa ensayística desmenuza las palabras, las desvía de su significado establecido para impugnarlas, aquí el procedimiento evidencia gratuidad, juego, deleite en el uso de la lengua y, por sobre todo, una forma sutil de decir la memoria desde la ajenidad-familiaridad propia del nombre extranjero. Es así que en el capítulo XI al hablar de una amiga de Luci Glantz que se había apoderado de ciertos documentos pertenecientes a la madre, escribe: «Zina Rabinovich, *es decir, Zina, la hija del rabino*, le robó a mi mamá su diploma de ayudante de médico que le hubiera podido servir para encontrar trabajo en México» (cursivas mías). Si en apariencia, lo importante es el robo de los documentos a manos de una amiga, la aclaración del significado del apellido oscila entre el juego y

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

2005 (Foto: Alina López)

la información que sitúa a Zina Rabinovich en un linaje, en una genealogía.

Entre paréntesis

Entre las acepciones de la palabra traducir, existe aquella que la define como «Expresar en forma distinta algo ya expresado» o como «Expresar o dar forma a una idea, sentimiento, etcétera» (María Moliner). Las dos definiciones me permiten volver a pensar el uso del paréntesis en el interior de *Las genealogías*. Se trata, en principio, de una marca tipográfica, presente desde los primeros párrafos y a través de la cual la narradora se entromete e interviene como una faraute, no sólo para traducir la palabra extranjera sino también para aclarar el propio castellano, para ironizar sobre su decir, y sobre el decir del otro, para cuestionar, impugnar, informar, o incluso a modo de acotación escénica. En síntesis, se usa para expresar de forma distinta algo que ya se cuenta en el «cuerpo» del texto, y con él abrir una grieta más en ese discurso de por sí evanescente, grieta, ésta, que en muchas ocasiones lo tensa hacia el humor.

Por el paréntesis sabemos que una barba puntiaguda que observa en viejas fotografías era «(propicia a las persecuciones)», o que Sévshenko era «(el gran poeta popular de Ucrania)». Pero también el paréntesis interrumpe el flujo del relato y establece un diálogo de complicidad con el lector mexicano, cuando luego de describir una indumentaria inadecuada que la madre usa al llegar a México, el paréntesis reflexiona: «(Es fácil imaginar lo que sería para una señora joven y guapa, vestida totalmente de blanco, comer un mango por primera vez)». A modo de un aparte teatral, en otro capítulo el paréntesis irrumpe en medio de una conversación que sostienen los padres: «(Grandes risas emocionales, algunos tragos apresurados de té, ruido de cucharitas contra el cristal: los vasos se colocan en los portavasos antiguos de plata que hacen recordar la vieja Rusia)». También por su intermedio, la narradora refuta un comentario de la madre, cuando después de un almuerzo, ésta le dice: «Pero Margo, ¿por qué no comes? No has comido nada», y el paréntesis responde: «(Nada, sólo ternera fría, pecho de res, *kasha*, tallarines, puré de papa, ensalada de frutas, pasteles, <strudls> y luego, más tarde, té con otros *strudls*. A mamá le parece que estoy muy delgada.)».

Es el paréntesis reiterado en el capítulo LX el que extrema, llevándola al borde del ridículo, su accidentada vinculación con las formas institucionales del judaísmo durante la juventud. Porque no la sacaban a bailar en los casamientos familiares, se hace sionista; el paréntesis comenta: «(a lo mejor me metí en el sionismo porque los jóvenes judíos eran socialistas y revolucionarios y, por tanto, menos dados a las diferencias)», es decir, que los bailes durante esas reuniones eran grupales. Todavía en el mismo capítulo, al hablar de los últimos años de escuela secundaria que hace en el Colegio Israelita, años que pasó «como meteoro» pero «(con muchos sufrimientos)», cuenta una conversación imposible con un director recién llegado de Europa, y el paréntesis agrega: «(él no sabía español y yo sabía apenas yidish)».

La segunda estrategia de la que Glantz se vale para traducir, ya no la palabra sino el universo europeo de los padres, como el de otros antepasados y, en este sentido la traductora cede lugar a la intérprete, es la recurrencia a la literatura. Específicamente se trata de la literatura yidish –Isaac Bashevis Singer– y de la literatura judeo rusa –Isaac Babel–. Es decir, para ampliar el paisaje de su memoria apela a la palabra literaria que, en ruso o en yidish, ya ha relatado la experiencia de los judíos europeos. Una literatura, a la que valga recordar, también accede mediada por el castellano de la traducción.

Desde un comienzo *Las genealogías* une inextricablemente materia biográfica y palabra escrita. Ya la frase inicial del libro anuncia: «Todos, seamos nobles o no, tenemos nuestras genealogías. Yo desciendo del Génesis, no por soberbia sino por necesidad». Antiquísima genealogía, por lo tanto, tan antigua que se pierde en la creación del mundo pero que simultáneamente la instala en la tradición cultural judía, que ancla en ese libro su origen pero también su ética, así como una serie de prácticas que rigen la vida de este pueblo. De cualquier modo, afirmar esta ascendencia significa que se viene de muy lejos y de ninguna parte, o

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

2005

sólo de un relato que registra la conversación entre un dios y algunos hombres.

Si en el primer párrafo anuncia su ascendencia bíblica, en el ya comentado capítulo LX, la palabra escrita –estrictamente literaria, ahora– le sirve para situarse como traidora del «pueblo elegido». Luego del relato de esa conversación imposible que adolescente mantiene con el director europeo de la escuela judía, conversación en la que para espanto de este hombre, ella –la hija de un poeta yidish– le dice que no había leído «*Tebie der miljiker*, la obra dramática más importante de Scholem Aleijem, convertida en Broadway en *El violinista en el tejado*, y en México en Manolo Fábregas», cuenta que la vergüenza le dura hasta el presente. Pero ésta no se debe sólo a una laguna en sus lecturas sino al carácter «profético» que, con el transcurso del tiempo, adquiere la pregunta. Ya que ella, al igual que la hija del lechero, se casa con un no judío. Con todo, a diferencia del personaje de ficción, quien sufre el castigo del arrepentimiento por haber transgredido las reglas y casarse fuera del grupo de origen, la narradora asegura contundente no haber pasado por ese sentimiento.[3]

Memoria escrita

En la identificación o en la falta de identificación, la literatura, lo ya dicho, o mejor, lo ya escrito ayuda a contar o a volver a contar la propia biografía y las biografías de los otros. En este sentido, la operación llevada a cabo por Glantz no es novedosa. Si como señala Ricardo Forster, la memoria judía se enraíza en la Torá y el Talmud y en los inacabables comentarios que le dan incesante vida, el libro de Glantz, al constituirse en una suerte y sólo en una suerte de comentario a los textos europeos que narrativizaron la vida de sus antepasados, se enlaza a esa tradición. Lo que entre otras cosas, creo, singulariza a *Las genealogías* y al gesto de Glantz es que el comentario es el propio objeto del relato, y que el mismo, en lugar de ser una grave interpretación de la palabra divina, es una puesta en práctica de innúmeras formas del humor basado en el lenguaje. Un humor que explícitamente se practica como un modo de resistencia ante la herencia judeo cristiana de sufrimiento y ante la tendencia a los masoquismos y a los quejidos. Actitud que nuevamente está respaldada en cierta tradición literaria. Escribe Glantz: «por eso [por contradecir las tendencias masoquistas], me gusta Isaac Bábel, ese amigo de mi padre "de estatura mediana, con los lentes gruesos que cuando leía metía los ojos muy adentro de las páginas"».

Dije que Isaac Bashevis Singer es uno de los dos autores a los que Glantz acude para traducir el pasado europeo de los padres. De modo oblicuo, la elección de un escritor yidish consolida el movimiento de traducción que articula el relato, ya que ese idioma estaba connotado como una lengua de traducción, una lengua para los simples, para las mujeres, una lengua a la que se vertían los textos sagrados. Por lo tanto, hay traducción en el texto y filiación a una tradición literaria producida en una lengua menor, en una lengua «profana», una «jerga vuelta idioma».[4]

En *Las genealogías* la ficción se torna un elemento imprescindible y explícito para la construcción de los personajes, que apenas están esbozados en el discurso de la narradora. Tampoco la evocación del pasado familiar abunda en descripciones más o menos verosímiles que reconstruyan la vida en Rusia sino que, consciente de lo ineludible de la ficción, Glantz remite a una versión del mismo ya literaturizada. De este modo, afirma que «Para entender la fisonomía de mi abuelo paterno basta con leer a Bashevis Singer»; en cambio, su abuelo materno, de barba colorada, se parece a los personajes de Babel. En este caso la comparación se vale directamente de las palabras del autor, «hombre sencillo y sin picardías», escribe Glantz, citando al escritor ruso.

La ficción no se oculta en este libro hecho de versiones. Escribe sobre lo ya escrito, vuelve una y otra vez a la literatura que forma parte de su propia memoria y se entrelaza a sus recuerdos. «Aquí entra mi recuerdo», anota en el capítulo VI, e inmediatamente aclara: «*es un recuerdo falso*, es de Bábel. Muchas veces tengo que acudir a ciertos autores para imaginarme lo que mis padres

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

recuerdan» (cursivas mías). Versión de la versión que no se apoya en un supuesto original sino en un texto literario. Es decir, para poder traducir, para acercarse a ese universo lingüístico y cultural y tornarlo legible, no existe otra posibilidad más que recurrir a la imaginación, la propia pero también la de otros escritores. Más allá de que una u otra vez transcribe estadísticas, no son los libros de historia los que cuentan, sino la palabra literaria y digo cuentan en sus dos acepciones, la de narración y la de valor.

El cruce entre vida y literatura modela y escande el texto, por lo que Babel y Bashevis Singer entran a *Las genealogías* no sólo porque uno fue amigo del padre en Rusia y al otro lo conoció en Nueva York, sino que el primero adquiere el estatuto de personaje ficcional cuando la narradora lo fabula leyendo un texto de su autoría.

Tanto la literatura del judío polaco, como la del judío ruso, se presentan no únicamente como dispositivos que ayudan a ver, a interpretar y traducir, sino que también puede pensarse en ellas como matrices textuales que explican, en una letra de contornos definidos –chillones, diría– ciertas líneas que, matizadas, articulan las biografías parentales. En este sentido, el hecho que la madre de Glantz trabaje y se haga cargo de la parte práctica de la vida familiar, mientras el padre descansa sobre su trabajo y se dedica a escribir poesía, puede leerse como una versión, como un desplazamiento, o una «traducción imperfecta» de la innumerable cantidad de personajes masculinos que en la literatura de Singer se dedican pura y exclusivamente a los estudios, mientras sobre sus mujeres recae el peso de la actividad económica. Matriz textual que se hace particularmente clara en el capítulo LXX cuando el cuento «Los pequeños zapateros» de este mismo autor es vuelto a contar para permitirle imaginar, para ilustrar, qué hubiera sido de su abuelo Osher de haber llegado a Estados Unidos y encontrarse allí con sus hijos ya instalados.[5]

Como los personajes de Bashevis Singer, quienes se consolaban de su miseria remontando su ascendencia al *Génesis*, Glantz también reclama este linaje pero, a diferencia de estos simples, en su transcurso, la comicidad del texto muestra que esa ascendencia no consuela de, ni reinvindica ante posibles injusticias; sencillamente la diversidad y multiplicidad de los relatos dejan claro que no hay una verdad original, sino que, desde el principio, se trata sólo de palabras que pasan de la boca a la mano.

Escribe, entonces, sobre lo ya escrito, no para impugnarlo sino para servirle de «comento y glosa», con lo que esta vez el texto se vuelve sobre una tradición distinta, la americana, porque, recordemos, servir de «comento y glosa» es la propuesta del Inca Garcilaso frente a los textos de los cronistas españoles.

Notas

1 La anécdota abre el capítulo XXXV, donde cuenta la primera versión de un ataque antisemita sufrido por el padre en enero de 1939 a manos de los Camisas Doradas. Escribe Glantz: «Cuando yo era muy niña mi padre usaba barba; parecía un Trotski joven. A Trotski lo mataron, y si acompañaba yo a mi padre por la calle la gente decía: "Mira, ahí van Trotski y su hija". A mí me daba miedo y no quería salir con él». El apelativo que a veces la gente le daba resume «una red de símbolos» que la ubican en una zona de peligro. Si el nombre propio nunca es inocente, en la economía de este texto ser llamada de «la hija de Trotski» la reterritorializa junto a su padre.

2 *Las genealogías*, que apareció primero parcialmente y por entregas en el periódico *UNOMÁSUNO*, conoció diversas ediciones con sucesivos añadidos. Nos manejamos con la última versión de 1997.

3 El episodio es relatado del siguiente modo: «Hasta ahora me dura la vergüenza, más aún porque la pregunta fue profética y me casé fuera del pueblo elegido, como la hija del protagonista, que al final de su vida (de casada porque el marido la abandona al poco tiempo gritándole cosas feas sobre su origen) se arrepiente. Yo no».
El pasaje entre literatura y vida se hace presente nuevamente en relación a este episodio. El casamiento de Glantz con un no judío está en el origen de un poema de Jacobo Glantz. Escribe al final del capítulo XLII: «Luego escribió otro gran poema, *Nizaión* (Prueba), dedicado a mí, cuando traicioné al pueblo elegido. Fue traducido por los 50 como *Cantares de ausencia y de retorno*. Allí aparezco como oveja negra, y luego, quizá también, como Hija Pródiga».

4 En «La impureza como huella», al esbozar una pequeña historia del yidish, Perla Sneh escribe: «Su posterior denominación como *taitsh* (equivalente a la voz germana *deutsch*, traducción) indica el papel que le tocó desempeñar: traducir lo sagrado, esclarecerlo. Lengua de los simples y de los no ilustrados, nunca representante del poder o la autoridad –celestial o terrenal–, fue, sobre todo, una lengua femenina, la de aquellas que, excluidas de la educación religiosa, debían sin embargo cuidar de los concretos preceptos de la piedad cotidiana, de la sacralidad de la minucia doméstica» (Perla Sneh. «La impureza como huella», *Nadja, lo inquietante en la cultura*, nº 3, Rosario, abril de 2001).

5 Escribe Margo Glantz: «Estoy segura de que si mi abuelo hubiera llegado a Nueva York o a Filadelfia le hubiera pasado lo mismo que a ese personaje de Bashevis Singer: zapatero que llega a los Estados Unidos cuando tiene como ochenta años, después se haber perdido a su esposa y cuando ya todos los hijos llevan años en los Estados Unidos, fabricando zapatos de marca reconocida, y cuando los nazis ya han pasado por su pueblo destruyéndolo; sí, ese zapatero desembarca y ve, con azoro, a unos señores y señoras que parecen nobles polacos saludándole con muestras de alegría y aspavientos. Así veían mis tíos gringos a mi madre cuando iba a Filadelfia».

Adriana Kanzepolsky Ensayista . Doctora en Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana, Universidad de San Pablo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Lo que vendrá

JULIO

Muestra
Joan Brossa de Barcelona al Nuevo Mundo
Galerías del CCPE/AECI

Contemporáneo del mundo 06
Aca seca
Sábado 6/5, 21.30,
Sala de Conferencias

MAYO JUNIO

Seminario
Cultura científica y sociedad.

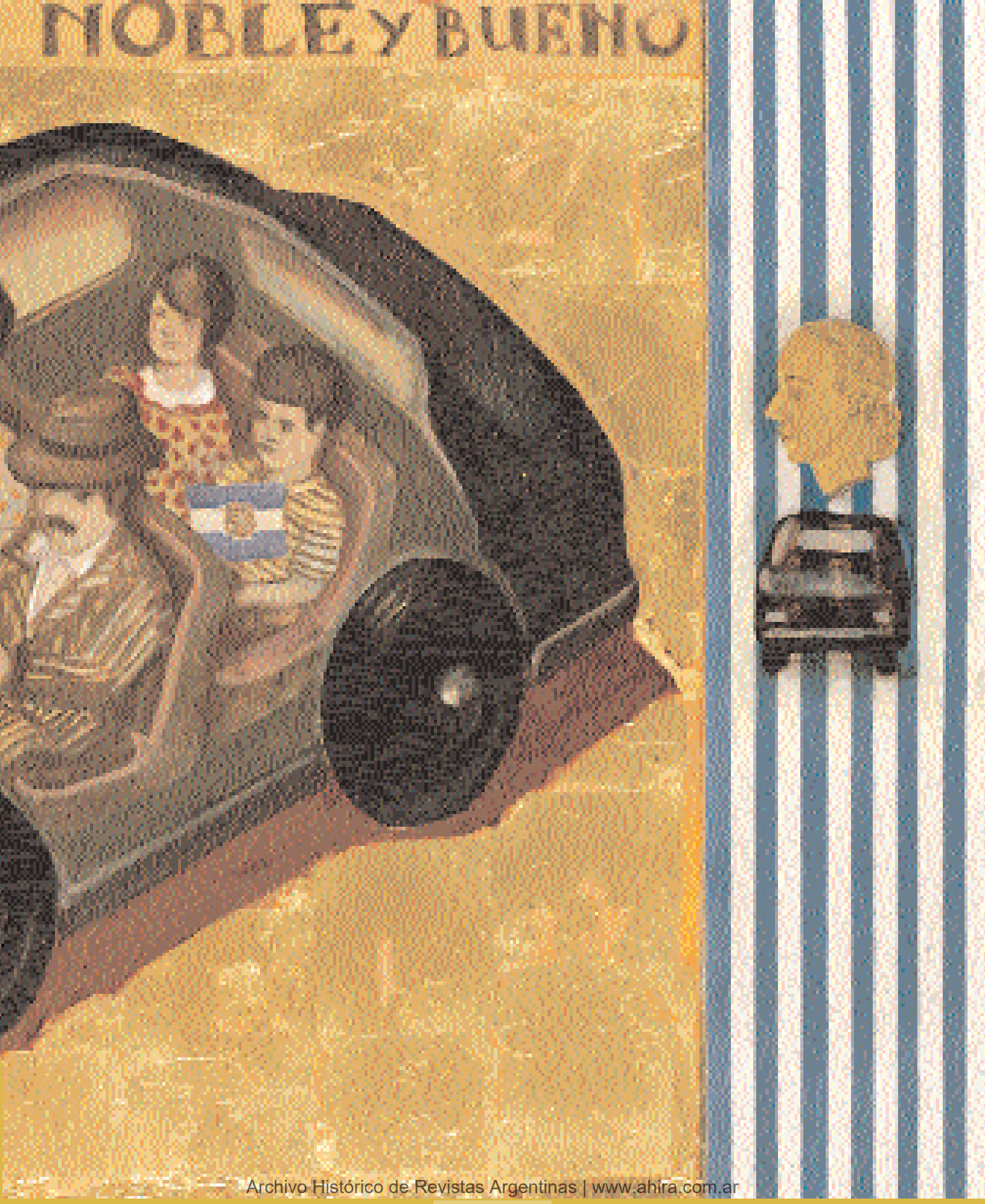
JUNIO

Contemporáneo del mundo 06
La música de Ginastera por Eduardo Delgado
24/6, 21.30 hs.
Teatro Príncipe de Asturias

MAYO

Muestra
Place. El mundo en una maleta.
35 diseñadores, 35 ciudades.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

Centro Cultural Parque de España.
Sarmiento y el río Paraná, Rosario, Argentina. Teléfono: (54 0341) 4260941.
E-mail: info@ccpe.org.ar Website: www.ccpe.org.ar

CCPE AECI
Centro Cultural Parque de España

«El gran relato peronista. Política y ficción» 21, 22 y 23 de septiembre, Sala de Conferencias del CCPE/AECI

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES

DIRECCIÓN GENERAL DE RELACIONES CULTURALES Y CIENTÍFICAS

I E C H