

Lucera

NÚMERO 15
AÑO 4, VERANO DEL 2006/2007
PUBLICACIÓN TRIMESTRAL
DEL CCPE/AECI



Lucera



NÚMERO 15
AÑO 4, VERANO DEL 2006/2007
PUBLICACIÓN TRIMESTRAL
DEL CCPE/AECI

DIRECTORA

Susana Dezorzi

COORDINADOR EJECUTIVO

Gastón Bozzano

EDITOR

Martín Prieto

DISEÑO Y PRODUCCIÓN

Cosgaya, Diseño.

PREIMPRESIÓN E IMPRESIÓN

Borsellino Impresos

A NUESTROS LECTORES

Lucera recibe correspondencia, comentarios
y sugerencias en: lucera@ccpe.org.ar

BOSSARRO
INACCANZABLE

CCPE AECI
Centro Cultural Parque de España

*El Centro Cultural Parque de España
CCPE/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.*

SUSANA DEZORZI

“...la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo...”

Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*.

A partir del primer día de 2007, el Centro Cultural Parque de España/AECI tendrá un nuevo director.

He dudado, he consultado con el editor la legitimidad, la conveniencia o la elegancia de apropiarse este privilegiado espacio que es el editorial de Lucera para anunciar el cambio y despedirme de las incontables personas que por convención las instituciones llamamos públicos, y a quienes me gustaría referirme como amigos. Ha sido, en efecto, su larga benevolencia y su juicio tolerante los que han sostenido y alentado estos casi diez años de mi gestión al frente del Centro Cultural Parque de España/AECI, el tiempo máximo que sus estatutos permiten.

En este tiempo, el Centro ha experimentado, en sintonía con la ciudad y el país, los avatares de la historia de todos, con intensidad no amortiguada por las bóvedas colosales de sus túneles ni la magnificencia de su teatro. En la profundidad de las crisis o la exaltación de los logros me he empeñado, siempre, en preservar el alto umbral, la visión ambiciosa con que se fundó y se puso a funcionar esta institución en sus primeros años.

De la recuperación de una de esas crisis es hija, en parte, esta revista, uno de los más significativos –si no el mayor– acierto de este ciclo de gestión. En parte, digo, porque si su fundación hizo pie en una oportunidad excepcional como fue el convenio entre el Gobierno Español y la Fundación Complejo Cultural Parque de España en 2002, su génesis está en un sueño, en esas bromas de trabajo que casi la materializaron y llegaron a nombrarla, festivamente, *la Carmencita* *.

Acaso esta pequeña historia ilustre una perogrullesca verdad de la gestión: volver realidad los sueños no es sino trabajar duramente para producir esos objetos, tangibles o intangibles, que no encarnarán sin duda el bien, la verdad o la belleza, pero que ayudan a hacernos más justos, más reflexivos o más sensibles al placer estético o al dolor ajeno.

De tradiciones y rupturas se hace la historia de las instituciones, como en suma, también, la de los individuos. Escribo estas líneas con sentimiento complejo, pero genuinamente dominado por la alegría y la gratitud por la oportunidad de haber estado tan largo tiempo al frente de este apasionante espacio que es, por sobre todo, un equipo excepcional de voluntades humanas. Gracias, entonces, a las autoridades de la Fundación por el respeto y la libertad que me concedieron en la gestión, intuyendo certeramente que sólo en ese clima se desarrollan los proyectos del mundo del arte y el pensamiento. Gracias a mis compañeros de trabajo por su entrega, honestidad y compromiso. Gracias a las instituciones y las empresas, por la confianza y el apoyo. Gracias a ustedes, lectores, amigos, por su juicio, su crítica, y, una vez más, su benevolencia y generosidad.

Pero la nostalgia es una grisalla que conviene sacudirse, porque oscurece el futuro. Quiero usar las últimas líneas de esta despedida para dar una bienvenida luminosa al nuevo director, segura de que su mirada encontrará los caminos para resolver lo que mis limitaciones han dejado pendiente, y que recuperará la capacidad de sorprender y fascinar a una audiencia que será a la vez la misma y otra, como será la misma y otra esta institución entrañable que hoy dejo.



(*) Permitaseme, lector, el privilegio de una última arbitrariedad, un guiño íntimo: aquellos a quienes va destinado lo reconocerán.



Interior



Escriben

Enrique Carné
Analía Capdevila
Rubén Chababo
Diego Colomba
Pablo Francescutti
Andrés Maguna
Ignacio Martínez
Mirta Rosenberg

Lucera agradece a Valeria Príncipe la búsqueda del material que ilustra la nota de página 20.

Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de *Lucera*. La revista está compuesta con fuentes Pradell roman, italic y bold, y Fontana NDLI bold.

“Cuando inauguraron el Alto Rosario, sentí que era una suerte de deber moral pasar el día en la Galería Mercurio. Allí, al amparo de su polvorienta modernidad, observando la vidriera de un local de zapatos ortopédicos, creí comprender —en términos que no me atrevería a calificar de *políticos*— las razones profundas que estuvieron en la base del Rosariazo.”

p4

“Y otra cosa: cuando el personaje del Albert se imagina escenas de rebeldía en las que le canta las cuarenta a su jefe (varias veces, aunque cada vez que su jefe lo llama al celular contesta como el siervo más dócil y untuoso) cualquiera que padezca a uno o varios jefes puede identificarse con plenitud y gozar de la catarsis. Y de eso, siempre con un poco alcanza.”

p10

“Pese a las lagunas había que informar igual, porque los periódicos no pueden salir con páginas en blanco. Mas si los expertos no saben ni contestan, ¿qué pueden decir los periodistas? Su primer reflejo fue tapar la ignorancia con una profusión de información secundaria (cifras de pérdidas económicas de ganaderos, frigoríficos y mataderos); un recurso de emergencia que les permitía salir del paso, dejando irresuelto el problema planteado: ¿cómo informar al público que no se sabe nada?”

p16

“En la agenda política de hoy se repiten las preguntas que se hacen los historiadores sobre el pasado. ¿Cómo se construye una comunidad política que se quiere inclusiva? ¿Qué entendemos hoy por ‘democracia’ o ‘república’? ¿Cómo conciliar las diferentes interpretaciones de estos conceptos?”

p20

Verano 2006 / 2007

“En la época de mi madre/ las mujeres eran perdurables,/ completamente hueso y carne./ Mi madre se ponía el collar/ de plata y de turquesas/ que mi padre le había traído de Suecia/ y se sentaba a la mesa como una especia exótica,/ para que todo se volviera más grande que la vida,/ y cualquier ficción fuera posible.”

p24

“En su defecto, *Redes* ofrece una lista de combinaciones frecuentes entre palabras y explica las razones que subyacen a ellas. Por qué, por ejemplo, en español se ‘derrumban’ los edificios o los mercados financieros pero también las ilusiones, las barreras o las expectativas. O por qué se derrocha agua o una fortuna, pero también optimismo.”

p28

“Con los últimos versos resonando aún en el silencio expectante de la sala, Sandra apareció en el círculo de luz del piano y ejecutó ‘Mi jardín’, tema que da nombre a su show, y religa la experiencia infantil, singular, íntima y lejana al mismo tiempo, que sólo en ciertos momentos ‘de gracia’ es posible recrear y compartir, con la experiencia musical, lúdica, imaginativa y auténtica.”

p32

“Su obra parece construida a modo de un diálogo estridente con la herencia cultural de la que se siente tributario. Una herencia o legado que aparece de manera explícita en sus dibujos y que va de las cuevas de Altamira a los cuadros pintados por los maestros expresionistas, de la serie negra de Goya a los cuerpos contorsionados de Bacon, pasando por Matisse, Quinquela Martín y Mondrian.”

p38



La ciudad ilegible

ENRIQUE CARNÉ

Antes de llegar a la esquina de Maipú, me detengo un instante frente a la mesa de saldos de una librería ubicada sobre la peatonal. Como en esos momentos donde detrás de mera casualidad creemos advertir, supersticiosamente, que algo nos interpela de manera personal, lo primero que cae entre mis manos es un librito compacto de tapas amarillas, en cuya solapa leo una frase inicial que me expulsa inmediatamente: “Un viaje alucinado por la ciudad... Una experiencia digna de ser contada”. Ah bueno, es todo lo que puedo rumiar mientras me desembarazo rápido del pequeño volumen y me inclino sobre una pila de ejemplares manoseados de la revista *Rosario. Su Historia* que atrae mi atención. Sin embargo, debo reconocer que algo, como el germen depositado en una herida abierta al roce de una mosca, con la lectura fugaz de la frase convencional en la solapa, comenzó a activarse en mi imaginación. “Una experiencia digna de ser contada”. Increíblemente, esa banalidad me ha tocado de manera insidiosa, como si alguien con autoridad me hubiera señalado un defecto físico, una falta, que inmediatamente relaciono con un viejo proyecto sobre el que vengo resbalando desde hace años, siempre interrumpido y vuelto a retomar. Y que funciona como disparador de una suerte de desvarío reflexivo, una cantinela que se va desarrollando ahora, como un ruido de fondo, que acompaña la visión abigarrada de imágenes y títulos impresos en las tapas de las revistas que voy extrayendo de un estante. Así, con las manos llenas de polvo, continúo manoseando ejemplares de *Rosario. Su Historia*, percibiendo un poco inconscientemente lo que ocurre a mi alrededor, el flujo apagado de personas que se desplaza por el centro de la peatonal, el reflejo de las vidrieras laterales cuyas luces comienzan a brillar con más intensidad a medida que se apaga la tarde... Supongamos que esto fuese una crónica, ¿podría ser incluida en el tópico “una experiencia digna de ser contada”? Entonces pienso, por decirlo de alguna manera exagerada, en la falsa transparencia que, tras lo imaginario, encubre la raíz ideológica de ese eslogan convencional, tan apropiado para promocionar 15 días en un cruce por el mar Caribe, como para adaptarse a lo que sea, al espinel completo de ofertas donde el deseo se refugia en la promesa industrial de ver-

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

Enrique Carné nació en Rosario en 1961. Es músico y periodista. Publicó los discos *Folletines argentinos* (en colaboración con Horacio Moscovici, 1992), *Adiós a las armas* (1994) e *I Ching* (1996). Escribe en el diario *El Ciudadano & la región*.

se realizado. Ubicado en el interior del local, sentado en una banqueta alta detrás del mostrador, el empleado o tal vez el dueño del negocio chupa ansioso mate de una bombilla que rezonga con regularidad rítmica, mientras por momentos responde sin mayor convicción a quienes se acercan con alguna consulta ocasional sobre determinado título. Discreta pero vigilante, siento su mirada sobrevolando a mi alrededor, observándome. Tal vez esté tratando de adivinar si los devaneos con que demoro indefinidamente mi permanencia aquí podrán ocasionarle algún beneficio, a la manera de un lector que siguiera un texto esperando ver cumplida la promesa de una gratificación segura. Abro una revista, repaso el sumario, miro detenidamente una magnífica fotografía en blanco y negro desplegada a dos páginas, fechada en invierno de 1920 y con esta aclaración abajo: “Dos tranvías colisionan en la esquina de Urquiza y Paraguay”. Separo este número para compararlo y me detengo en otro cuya contratapa está ocupada enteramente por una publicidad del Etur, donde se exhiben distintas postales actualizadas de Rosario, emblemas de lo que hoy podría denominarse sus afanes inmobiliarios y turísticos. La visión de estas imágenes institucionales de la ciudad, más bien inocuas y ajustadas a su propia esfera recurrente de sentido, parece reforzar en mí el mismo tipo de distorsionado eco que me produjo la frasecita idiota en la solapa. ¿Cuándo comienza una experiencia a hacerse digna de ser contada?... Ay, voy rumiando ya a toda marcha por la peatonal, sugestionado por la sensación de que estas menudencias quieren decirme algo. Nada significativo, sin duda. Pero que imagino relacionado arteralmente con la “materia prima” de lo que alguna vez supuse el inicio de un *proyecto*, cierto tipo de experiencia de la ciudad, precisamente, que no parece digna de ser contada. Debería haber comprado el engendro de tapas amarillas, me digo, definitivamente envalentonado, mientras me desplazo por la calle dándome golpecitos en el pecho con el fascículo enrollado de *Rosario. Su Historia*. Un grupo de señoras me intercepta dirigiéndome sonrisas amistosas y una pregunta que es formulada por varias voces con marcada tonada cordobesa: “¿Dónde queda la tienda La Favorita?”. ¡Otra vez el dedo en la lagaja! En mi soliloquio



La ciudad ilegible

inútil, la pregunta resuena con una intencionalidad solapada, ladina. Es como si a alguien a punto de asaltar un banco le preguntaran dónde queda una comisaría. Sigán dos cuadras derecho por acá, explico, mientras mi vista se detiene en una pequeña cámara de fotos, Sony digital, que una de las damas lleva colgada sobre el pecho, y que me produce un efecto decisivo, como quien en medio de un interrogante advierte cierto dato obvio pero que hasta entonces ignoraba y se dice a sí mismo: “ahora entiendo”. Cientos de veces las debo haber visto expuestas en vidrieras, en folletos publicitarios, sin contar los festejos o reuniones familiares donde algún amigo o pariente me sometió a una minuciosa exposición instructiva sobre las “múltiples funciones inteligentes” de estos juguetes costosos que incluyen “los últimos avances de la tecnología digital en materia de imagen”. Pero las cosas sólo parecen existir realmente para mí cuando las toca el deseo. Antes de eso, lo que se dice nada. Son livianas, se pueden llevar en el bolsillo de una remera, tienen flash automático, visor y zoom incluidos. Hasta un chimpancé mínimamente adiestrado podría extraer de ellas resultados capaces de mellar la autoridad del Sindicato de Reporteros Gráficos. ¿Acaso no es el tipo de estímulo que yo andaba necesitando?

En mi imaginación, munido de este sofisticado artefacto japonés, me veo ya volviendo al “terreno”, con renovado empeño, como un cazador seguro de sus pertrechos. Retrospectivamente, me dejo embelesar por ese vago canto de sirenas. Y me lanzo mentalmente tras la estela de una experiencia ligada a ciertos derroteros por la ciudad, que si comenzó en alguna parte, siempre arrancó de la manera más sosegada e imprevista, en el goce gratuito que puede surgir de pronto entre la mirada y un objeto que parece siempre equivocado, ajeno al paisaje donde se supone habitan las imágenes recurrentes de lo *exótico*, de lo *extraordinario*, de lo *interesante*. Una experiencia hecha de retazos materiales de la geografía urbana, donde la percepción de la ciudad habitual se extravía de golpe en el detalle incierto, dejando en mí una huella, una resonancia *afectiva*, tan cargada en apariencia de significaciones como evanescente, que alguna vez creí posible “traducir”, darle alguna forma, integrarla como objeto de una *representación* que fuese capaz de restituirla, sin disecarla ni matar su enigma: “ese proyecto”, digamos. Algo que, dicho en forma menos pretenciosa y utilizando un término más en sintonía con nuestra realidad económica y social, tal vez pudiese ser calificado como una suerte de microemprendimiento, cuya puesta en marcha siempre fue malograda cuando intenté abordarla a través de la crónica periodística, de la nota de “color”, de la mezcla miscelánea de registros.

Lo cierto es que en esta especie de proyección mental, como naiques de un mazo que una mano desquiciada va desparramando al azar sobre la mesa de juego, aparece ante mí una sucesión de imágenes fragmentarias de la ciudad que, si esto fuese una crónica policial,

deberíamos identificar como “el lugar de los hechos”. Estas calles que, gracias al aporte involuntario realizado por las damas cordobesas, imagino ahora estar atravesando con la cámara en mano y una expectativa desmesurada depositada en un diminuto chip de 128 MB, a la que me aferro como al fetiche inútil la fe de los conversos.

Supongamos que alguien me haya acompañado hasta aquí y necesite mayores precisiones. Tal vez lo defraude saber que voy caminando por Corrientes hacia San Juan, de norte a sur, bordeando la playa de estacionamiento que se extiende al final de la plaza, a mi izquierda. El domingo y la promesa de un cielo luminoso sobre la costa parecen haber devorado todo rastro de presencia humana en este sector de la ciudad. Ni en la remota superficie de un planeta desierto imagino un silencio más perfecto. Sin automóviles a la vista, me demoro al cruzar San Juan, hasta pisar la sombra que a esta hora de la tarde proyecta sobre el asfalto, desde la altura, la estatuaria silueta de Sarmiento, ubicada de espaldas al oeste. La retórica del urbanismo se alimenta de lo legible; por eso, supongo, San Juan fue la calle elegida para emplazar el monolito del “gran sanjuanino”, precisamente. Sin embargo, si desde la perspectiva aérea de la escultura, nos colocáramos en el lugar del prócer, de cara al este, ¿qué veríamos? ¿Qué parte del famoso binomio “civilización o barbarie” le cabría a todo aquello? El gesto petrificado de la mano sosteniendo el mentón como un cucurucho, la gran cabeza ilustrada con el rostro inclinado husmeando hacia el piso y el ceño en actitud cavilosa y adusta, fiel al histórico estereotipo: nada me cuesta imaginar que si este monumento es emblema de algo, alude más bien a la ciudad que, en el cruce de San Juan y Entre Ríos, sigue sin encajar en ninguno de los polos de la célebre oposición sarmientina. Cruzo San Juan y antes de llegar a la vereda opuesta me detengo en medio de la calle, en la intersección de las cuatro manzanas, como un agente de tránsito, mirando hacia el norte. Pese al sol todavía alto de la tarde de octubre, la perspectiva que presenta calle Entre Ríos no me defrauda. En la mucha claridad está perdida, como en la mirada de un croto echado sobre el banco de una plaza. En frente, el “conjunto edilicio” que se extiende a lo largo de Entre Ríos hacia San Luis me ofrece una instantánea sobrecogedora: un trozo polvoriento y manoseado de resaca urbana, que arranca cuando sobre la superficie bruñida del capot de un taxi estacionado en la vereda de sombra, como en un espejo, descubro reflejada la imagen de un señorial balcón decimonónico. Inventariado en el catálogo de Patrimonio Urbano es probable que hubiera pasado desapercibido ante mis ojos. Pero aquí, su imprevista aparición callejera parece participar de un paisaje que me alude de manera personal. Invisible desde una mirada al ras, es parte del frente de un viejo caserón de dos pisos. A pesar del deterioro, la planta alta aún conserva el sello arquitectónico de la ciudad liberal que comenzó a crecer mirando a Europa hacia finales del XIX. Pero en su planta baja, como abrumado por el



RIA
31

La ciudad ilegible

peso de esa historia, lo que sostiene el edificio está montado, en verdad, sobre un kiosco protegido por un mugriento toldo rojo, coronado por una cartelera donde se lee TELECABINAS CELULARES GASEOSAS SANDWICHES. Tomando como hilo de Ariadna los focos del alumbrado público, y siguiendo el imaginario punto de fuga hacia el norte, la profusa cartelería que pende pesadamente de las fachadas propone una suerte de viaje arqueológico hacia el Minotauro que acecha en el centro de lo más cotidiano; capas y capas de anuncios callejeros que se van superponiendo en distintos planos por encima de la línea del horizonte urbano, donde entre las grietas de la saturación visual y la maraña de cables, es posible tropezar de pronto con el diseño espléndido, el cadáver exquisito de una antigua heráldica publicitaria dejado en su caída por difuntas firmas comerciales. Fascinado, me quedo contemplando las viejas letras de neón con que en esta cuadra impone su identidad el “Litoral Hotel”. Un sociólogo diría que los avatares de la Argentina de los últimos 50 o 60 años han dejado su rúbrica en esas guirnaldas callejeras. Seguro. Pero ni un ejército de semiólogos, de arquitectos, de periodistas, de historiadores, de urbanistas, de amantes del “color local”, podría ayudarme a *interpretar* mi “colección de postales”. Si el carácter de un objeto depende del modo en que lo miramos, la ciudad que persigo a través de estas imágenes dispersas es, sobre todo, un enigma, un goce inútil.

Once o doce años atrás, a mi regreso a Rosario, la fui descubriendo de manera imprevista. Retrospectivamente, la huella utópica de esta mirada remite a cierto contexto: por entonces, la metáfora en la que Rosario comenzaba a reformular su identidad estaba de cara al río. Y encontraba sus condiciones de posibilidad, paradójicamente, en el marco de desguace ferroviario producido a partir del proceso de privatizaciones y descuartizamiento del famoso Estado benefactor. Como gigantes extraviados sobre la superficie del Paraná comenzaban a asomarse los primeros pilotes del puente Rosario-Victoria. Apoyada sobre los viejos muelles del puerto, de los restos del país ferroviario sometido a subasta y pillaje, iba emergiendo tímidamente “la incipiente reina inmobiliaria del Paraná”, la Rosario reciclada de la costa, como un nuevo emblema del orgullo local, trazado por urbanistas y arquitectos posmodernos. Mientras tanto, a la manera de un paradigma antitético, “la decadencia del centro” solía aparecer, entonces, como tema recurrente en la agenda informativa local. Sobre ese telón de fondo, allí donde los profetas de la nueva Rosario señalaban decadencia y denunciaban la pobreza material que se apoderaba de ciertos trozos del centro, otra cosa yo veía sin embargo. El goce que podían proporcionarme algunas calles me parecía mayor cuanto más ajeno fuese el carácter de sus viejas fachadas a “la puesta en obras de su valor arquitectónico y patrimonial”, cuanto más lejos estuviera de la estética recicladora y de los nuevos paradigmas recreativos y comerciales que aglutinaban el

interés público. Recuerdo la tarde que al doblar por Mendoza hacia Sarmiento me topé con la centenaria fachada de la Librería Longo. ¡Lo más parecido a una experiencia mística que he tenido en mi vida! Era ese momento del crepúsculo en que comienzan a destacarse los focos del alumbrado. Desde la vereda, en la tenue luz interior que tocaba los vidrios polvorientos vi los contornos de mi rostro reflejado entre los libros, extraviado, mirándome desde otro mundo. En el núcleo del centro empobrecido, estas cosas parecían ofrecerme una esperanza, desafectada de toda finalidad y en su estado más puro. Eran una suerte de margen, una resistencia secreta ubicada a una distancia estratégica y equidistante de cualquiera de los polos antitéticos y simétricos del imaginario social de aquellos años, representados en la simbiosis canalla entre shopping y periferia. Corrientes, Entre Ríos, Mitre, Sarmiento, San Martín, Maipú, de Pellegrini hacia Córdoba... ¡Ay, cómo me hubiera gustado ser un funcionario del Etur y arrastrar por estas calles contingentes de turistas ávidos de maravillas! En algún momento pensé en constituir una ONG, pedir un subsidio, asociarme a algún especialista, promocionar esta experiencia a la manera de una terapia alternativa. Sin embargo, las escasas veces que intenté compartir mi solitaria aventura, terminé persuadido de que no se trataba de algo así como un buen programa. Por otra parte, el cronista encarnado en mí que por entonces intentaba sobrevivir circulando alrededor del corazón envilecido de las redacciones locales, también fracasó al intentar obtener algún rédito de estas excursiones. Cuando inauguraron el Alto Rosario, sentí que era una suerte de deber moral pasar el día en la Galería Mercurio. Allí, al amparo de su polvorienta modernidad, observando la vidriera de un local de zapatos ortopédicos, creí comprender –en términos que no me atrevería a calificar de *políticos*– las razones profundas que estuvieron en la base del Rosariaz. Por cierto, si tuviera que dar cuenta de cada fruslería que me inspiraba un goce imprevisto, me temo que la “serie” resultaría tan desproporcionada como inútil. Digamos que en esos desplazamientos erráticos aparecían ciertas áreas más “cargadas” que otras, ninguna de las cuales tenía, sin embargo, algo que pudiese ser identificado como particularmente *rosarino*. La Galería Dominicis, por marcar otro punto, o el fragmento de calle San Juan que va de Entre Ríos a San Martín, no me producían nada que pudiese ser calificado como *devoción localista*. Bien podían estar en cualquier parte, en Morón, en Montevideo, en Xalapa, donde fuese que existiera algo así como una ciudad producto del capitalismo tardío. No me parecían pintorescas. Tampoco participaban de ningún modelo “garantizado” de vagabundeo estético a la manera del flâneur de Baudelaire. Y si de alguna forma tocaban en mí una cuerda en la que creía percibir el eco evanescente de una reminiscencia, no me atrevería



Escupiendo y friendo salchichas con Albert Pla

ANDRÉS MAGUNA

Foto: Willy Donzelli



Con Albert Pla, con la obra de Albert Pla *El malo de la película*, no gana la emoción, gana el delirio. Y es bien sabido que los delirios, si bien breves, son divertidos; pero si uno les presta atención durante más de dos horas terminan cansando, y hasta provocando algunos bostezos si son las 23.30 del viernes 13 de octubre del 2006 en el teatro del Parque de España –un viernes 13 de aquellos, prototípico día rosarino de humedad y calor extremos con alerta meteorológica permanente que por lo general se descarga alguna improbable madrugada, y así fue.

Pero ojo, porque si bien pierde la emoción, la hay.

Una emoción de viaje en el tiempo, pues “el Albert” (así lo llama Pedro Páramo, su manager), que tiene 40 años, es un artista border y muy fumeta de los del tiempo de antes, pero bien de los del tiempo de antes. Por lo que también resulta lógico entender que tiene algo para decir y que su mensaje, inseparable de la manera en que lo expresa, filtra reflexiones profundas, reivindicaciones poderosas a las que se puede adherir de manera abierta, y contradicciones entremezcladas con paradojas. Con el agregado, o el condimento de la risa, porque el Albert también usa en escena un clown cruza con tony, bufón, payaso y juglar. Que le proporciona infinidad de caras graciosas y sutiles en su búsqueda de la complicidad del público.

Pero tal vez haya que comenzar por el comienzo, o principiar por el principio, o empezar por el empiezo.

A las 8.30 de aquel viernes infernal Pedro Páramo (sólo el apellido coincide con el de la novela de Juan Rulfo, y el nombre, confiesa, se lo cambió para nombrarse de la misma manera “que el único libro que es necesario leer”) está sentado en una escalerita de la parte trasera del teatro del Parque, mirando el río y fumando un cigarrillo. Se le acerca un cronista al que le dijeron que entre las 8 y las 12 estarían Pla y su gente haciendo los apromes

para la obra, y que podría hablar con la estrella –con el cantautor cuyas canciones son incorporadas a películas de directores de la talla de Pedro Almodóvar, Alex de la Iglesia y Juanma Bajo Ulloa–, para una nota en una revista. El cronista concurrió a la cita pensando: “Qué profesionales son, montan todo muchas horas antes y se encargan personalmente, será cierto nomás que en el Primer Mundo se ponen las pilas, aunque sean españoles, pero claro, los catalanes son distintos, son más europeos...”, y estupideces por el estilo.

Pero sólo está Páramo, que no transpira como todo el mundo porque es muy flaco, pero se nota en el entrecejo fruncido que el agobio del clima lo afecta. “El Albert se ha quedao en Venado Tuerto, donde fuimos a conseguir un poco de mota para la obra, pero hemos conseguido muy poco y se ha quedao allí. ¿Tú quieres hablar con él?”, le suelta al cronista, que responde: “No, ¿hablar de qué? Ya sé que Pla no responde preguntas, o lo hace con monosílabos y te deja pintado; más bien me gustaría ver cómo es cuando las luces no lo señalan, cómo es el tipo, y luego ver el espectáculo y cotejar”.

“Eso sería mejor, vale –se entusiasma Páramo–, hazle una crítica al espectáculo, que pa’ lo único que sirve la prensa es pa’ eso, porque la mayoría de los periodistas que se ocupan del arte son unas bestias sin gusto ni sensibilidad. Qué cosa rara, ¿no?”.

El cronista coincide, agrega alguna generalidad referida a la división del mundo entre gente creadora y gente parásita de la creación de los otros, pero le cuesta enfocar el punto, es un cuarentón medio quemado, como el Albert y el propio Páramo, y se despide con la difusa promesa mutua de verse luego (“cuando llegue el Albert”, que no se sabe cuándo será, pero seguro antes de las 21.30, que es la hora anunciada para el comienzo de *El malo de la película*), para hacer del encuentro una realidad.

Escupiendo y friendo salchichas con Albert Pla



El cronista volvió luego, a lo largo de la insoponible jornada de pantano tropical, a ver a Páramo y el majestuoso río Paraná, y charló con él de varios temas incluido el cine, con acotaciones del tipo: “Al Albert le encanta el cine” y “no es que al Albert no le guste hablar con la prensa, él prefiere ser como es”. Pero el Albert no aparecía y así el cronista se conformó, hombre moderno al fin, con lo que obtuvo del manager-alter ego catalán, y a las 21.30 ocupó su butaca en la sala y vio la obra, o la obra-película.

Al apagarse las luces del teatro la noche de aquel viernes 13, en el que además una huelga de taxistas se superpuso con otra de estaciones de servicio y la ciudad caldera del diablo fue un caos, en el escenario se iluminó una pantalla gigante y se proyectó la presentación de un filme “sin Antonio Banderas, sin Penélope Cruz”: *El malo de la película*, cuyo argumento se basa en el viaje de un abogado muy corrupto y corrompido, en su coche deportivo último modelo, hacia un impreciso pueblo del interior de Cataluña, donde “el jefe” del abogado construirá un enorme “polígono industrial” que borrarán del mapa el viejo y pintoresco caserío, en el que desde hace centurias viven las mismas familias, y hará pelota todos los bellos bosques de la zona.

Al abogado no le importa nada, ni siquiera que en el camino hacia el objetivo de cumplir el mandato de su “jefe” se crucen inocentes (incluido un niño) que mueren atropellados por su estupidez o su maldad, o ambas combinadas.

Queda claro que es en realidad el malo de la película, y tan malo como grande es su desparpajo para enorgullecerse de su condición, que causa simpatía, y luego, cuando el público comienza a sentirse identificado con ese malo, sorpresa. Porque el personaje del Albert tiene su costado humano, y también sueña con rebelarse contra su jefe, con retirarse a una granja y vivir feliz. Pero no hará nada de eso, porque es el malo de la película.



El Albert y la actriz-cantante que lo acompaña en la puesta, Judit Farres (su participación se limita a ser la partenaire en diálogos y pasos de baile, y corista en algunas canciones, y funcionar, acostada en el piso, como la radio del auto del abogado), trabajan sobre un tapete símil pasto con una cinta asfáltica pintada al medio. Sobre el césped, una “seta” (aquí le decimos hongo) gigante, un zorrillo embalsamado que funciona a control remoto, y un gallo y una gallina, también embalsamados, en un corralito. Y sobre la cinta asfáltica, apuntando hacia el público (bien delante y al centro de la pantalla), el auto del abogado.

Escupiendo y friendo salchichas con Albert Pla

En la película (porque la pieza, que dura dos horas, tiene más proyecciones que actuaciones) Pla echa mano de viejos musicales de Hollywood y los clásicos de Sergei Eisenstein, y representa en simultáneo la acción tanto en la pantalla (donde se exaltan los detalles escabrosos) como sobre las tablas, y a medida que entra en calor ofrece lo mejor de sí como artista, y consigue masivas carcajadas con la desmesura de su locura y la enormidad del absurdo.

Grotesco también, y bizarro (delirante ya dijimos), por momento provoca asco con imágenes de cuerpos humanos con horripilantes enfermedades, y aplausos cuando en una escena musical cuenta, luego de escuchar la noticia en la radio de su deportivo, cómo se quemaron los Estados Unidos en un incendio que comenzó con una “colilla”.

Pero el momento más zarpado, y que más impresiona al espectador, se da cuando el abogado es atacado por “el ermitaño que defiende la naturaleza”, un personaje vestido tipo monje inquisidor, que esgrime una cruz hecha con ramitas y le propina una golpiza para luego, de un mordisco a lo *El Expreso de Medianoche*, inolvidable filme de Alan Parker con Brad Davis, arrancarle el pene (por el aire escupe un pedazo real de salchicha parrillera), tras lo cual el abogado clama mirando al público desde la pantalla y desde el escenario: “¡Ahora lo único que me podría salvar sería un enorme dragón volador vestido del Barça!” e instantáneamente aparece un enorme dragón volador vestido del Barça y se lleva al ermitaño que defiende la naturaleza. El abogado entonces, tras quejarse por la pérdida del pene dice: “Por suerte tengo dos. A ver cómo ha quedao el otro (extrae de su bragueta otro pedazo de salchicha parrillera y lo sopesa con ambas manos)... Ahí está. Perfecta. Aquí no ha pasao na”.

En cuanto a las contradicciones y paradojas, el personaje de Pla, que grita enojado “¡Me cago en el rey, me cago en la reina y me cago en todos los





putos Borbones!”, festeja la destrucción de los Estados Unidos como si no viviera en la España grande de la Unión Europea y no cobrara en euros. Como si Latinoamérica no viera a España como un país que desea parecerse más a Europa, a la Europa que desea competir en el mismo terreno del pensamiento único con Estados Unidos y Japón, que ser compañera de naciones emergentes de un Tercer Mundo siempre sumergido por aquellas que se llaman potencias poderosas.

Además, el recurso usado en el recuerdo de un “viaje” tras comer una seta alucinógena no contiene novedad, es demasiado lugar común en una obra que pretende convertir, o resaltar, los lugares comunes como guiño u homenaje a cierto libro, cierto filme.

Así, *El malo de la película* es una especie de bola bastante compacta, con guión en formato cómic, en la que se puede discernir entre las referencias al cine, la denuncia social, la exposición de problemáticas filosóficas y psicológicas vinculadas con el existencialismo, y un montón de gags y morisquetas de vodevil, a granel en el canal expresivo de Pla.

En su gira latinoamericana, que concluyó en Rosario, la obra fue muy aplaudida y criticada bien, pero en su paso por la Argentina al Albert tal vez se lo recuerde más por haberle esquivado las preguntas a Jorge Guinzburg y recibido “gastadas” de Pettinato durante un par de emisiones de *Duro de domar*. Pero el catalán, que como artista provoca risas y deja pensando, es profesional en lo suyo, como lo demuestra el hecho de que se fuma enterito un porro en escena (cuya “colilla” inicia el fuego que borra a Estados Unidos de la faz de la Tierra) y sigue con el libreto como si nada.

Y otra cosa: cuando el personaje del Albert se imagina escenas de rebeldía en las que le canta las cuarenta a su jefe (varias veces, aunque cada vez que su jefe lo llama al celular contesta como el siervo más dócil y untuoso) cualquiera que padezca a uno o varios jefes puede identificarse con plenitud y gozar de la catarsis. Y de eso, siempre con un poco alcanza. Luego de los aplausos rosarinos, al encenderse las luces de la sala, Pedro Páramo, con cara de cansado, comienza a juntar papeles tras la consola del operador de luces y sonido, a quien le comenta: “Listo, con esto ha terminao la gira, a freír salchichas a otra parte”. ■

Cuando los periodistas no tienen la menor idea de lo que está pasando

PABLO FRANCESCUTTI

“El primer caso de gripe aviar en España desconcierta a los científicos”, informaba un titular de *El País* de este año, a raíz del hallazgo de un ave infectada por el temible virus. Vale la pena detenerse en esta confesión de ignorancia, pues rompe con una tradición periodística: la de transmitir a los lectores únicamente certezas. Tal compromiso condenaba a la prensa a reproducir con fidelidad canina los puntos de vista de los expertos y, en caso de desacuerdos entre ellos, a aferrarse a los escasos consensos disponibles, por frágiles que fueran. A resultas de ello, los divulgadores, mostrándose más papistas que el Papa, ensalzaban los datos de la ciencia hasta dogmatizarlos, en aras de un mito de la objetividad que ya no sostienen ni los propios científicos.

En buena medida, el exceso de celo de los periodistas especializados en temas científicos se debía a su necesidad de legitimación. Habitados

Pablo Francescutti es periodista especializado en temas científicos y doctor en Sociología. Rosarino radicado en Madrid, y autor de Historia del futuro. Una panorámica de los métodos usados para predecir el porvenir (2003) y La pantalla profética (2004), participó, en el mes de junio, en las jornadas “Cultura Científica y Sociedad”, organizadas por el CCPE/AECI en el Parque de España.

a revalidar sus credenciales ante los hombres de ciencia que les suministraban información, los reporteros se proclamaron apóstoles del saber científico —en parte por convicción, en parte por ganar su aprobación—. La adhesión incondicional a sus fuentes los llevó a investirlos de un aura de infalibilidad, y a tachar de “irracionales” las protestas contra la tecnificación de la vida.

Hoy, la situación ha variado visiblemente; los periodistas, libres de complejos de inferioridad, han perdido el miedo a ventilar las incertidumbres que envuelven el calentamiento global, los cultivos transgénicos o la clonación. ¿A qué se debe el vuelco? Sin duda, a los cambios habidos en la cosmovisión científica tras la irrupción del azar y la consiguiente quiebra del determinismo y de las cadenas causales que cohesionaban la *Imago Mundi* moderna –una cura de humildad para quienes se creían en posesión de todas las respuestas–. También influyó en su génesis la crítica ecologista de los riesgos inherentes al avance científico-técnico; una crítica parcialmente asimilada por el discurso público vía el postulado de “sostenibilidad”. Su encaje en la agenda del periodismo liberal no pudo dejar de repercutir en los reporteros especializados.

Una nueva mentalidad ha cuajado entre los periodistas de Ciencia. En España se patentiza en la convergencia en temas y enfoques con sus colegas que cubren Medio Ambiente, próximos a la sensibilidad ecologista. Muchos practican la “doble militancia” (afiliación a la asociación profesional de Información Ambiental y a la de Comunicación Científica), y enseñan ambas especialidades conjuntamente (un ejemplo, el taller de periodismo científico y medioambiental de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid). Igualmente, ambos colectivos actúan con mayor independencia frente a sus respectivas fuentes: los unos ya no vacilan en enmendarle la plana a los grupos ecologistas; ni los otros en poner en tela de juicio los dichos de los expertos.

La gestión de la incertidumbre

La transformación del *ethos* periodístico se produjo al rebufó de la multiplicación de incertidumbres, puesta de relieve por las continuas alarmas sanitarias, alimentarias o ambientales. Durante la crisis de las “vacas locas” –por citar un ejemplo reciente– la prensa europea no pudo comunicar

más que interrogantes: nadie sabía cuánto ganado estaba enfermo, ni cuánta carne infectada podía transmitir el mal, ni si todas las personas eran susceptibles de contraerlo. Pese a las lagunas había que informar igual, porque los periódicos no pueden salir con páginas en blanco. Mas si los expertos no saben ni contestan, ¿qué pueden decir los periodistas? Su primer reflejo fue tapar la ignorancia con una profusión de información secundaria (cifras de pérdidas económicas de ganaderos, frigoríficos y mataderos), un recurso de emergencia que les permitía salir del paso, dejando irresuelto el problema planteado: ¿cómo informar al público que no se sabe nada?

El reto se repitió en ocasión de la contaminación de aceite de orujo de oliva (una falsa alarma, según se demostró más tarde), del temor a las antenas de telefonía celular, y, recientemente, de la gripe aviar. Este caso ha sido el más llamativo, habida cuenta del circo mediático montado en torno a una enfermedad inexistente: la que podría surgir de una cepa viral todavía no aparecida. ¿Cuándo se producirán las mutaciones que la generen? Nadie lo sabe. ¿Se repetirá la mortandad causada por la gripe de 1918? ¿Nos protegerán de ella los medicamentos disponibles? Ninguno se atreve a asegurarlo; sin embargo, los medios no dejan de hablar de ello, cubriendo los vacíos de información actual con predicciones de lo que podría suceder.

La gestión de las incertidumbres tensa al máximo la “objetividad periodística”, la serie de recaudos adoptados en las redacciones para evitar la acusación de parcialidad. Tomemos la regla del “trato equilibrado”, según la cual se debe dar el mismo peso a las posturas enfrentadas. En información política el precepto se aplica manteniendo la paridad entre los dichos del gobierno y los de la oposición; en noticias policiales, otorgando idéntico espacio a las versiones del acusado y de la víctima. Sin embargo, en asuntos de ciencia resulta muy problemático conceder a dos hipótesis igual

consideración. De cara al cambio climático, supone equiparar a quienes lo atribuyen a la intervención humana (postura mayoritaria entre los climatólogos) con quienes lo achacan a dinámicas naturales; y, en consecuencia, mantener la equidistancia frente al calentamiento global y a las soluciones propuestas para atajarlo (reducción de emisiones, en concreto).

En la práctica la regla no se cumple. Con frecuencia, los periodistas apuestan por el paradigma dominante (así, en la polémica sobre el origen del sida se apoyaron en la postura mayoritaria que lo atribuía a la infección por el VIH, frente a quienes apuntaban a factores desconocidos). Semejante postura presenta la ventaja de que, en caso de falsedad o error, los periodistas pueden aducir que se equivocaron junto con la mayoría de los expertos (así ocurrió con el fraude de las clonaciones de embriones humanos cometido por un veterinario coreano). En determinadas circunstancias, la prensa tiende a amplificar la opinión minoritaria en la comunidad científica (por ejemplo, la que insiste en los riesgos para la salud de los alimentos elaborados con sustancias de origen transgénico). En esas ocasiones los periódicos se guían por el principio de precaución.

Dicho principio viene a decir que, ante la falta de conocimiento cierto sobre los posibles perjuicios asociados a una iniciativa –por lo general de alta tecnología– mejor abstenerse. Un criterio tan general da lugar a numerosas consideraciones *ad hoc*, generando debates largos y exhaustivos –¿cuántos datos se precisan para zanjar la discusión sobre un determinado riesgo?–. En Europa una estimación de riesgos no compartida por Argentina ni Estados Unidos, justificó la moratoria impuesta a los cultivos transgénicos. Considerado no científico por la industria y un sector de los investigadores, que ven en él un freno a sus actividades, el principio de precaución consiste básicamente en una guía procedimental, una guía cargada de significado político, por cuanto implica

la democratización de la toma de riesgos. Decidir si un riesgo es asumible o no se ha vuelto materia de definición colectiva; y aquí los periodistas tienen mucho que decir.

El retorno de la contingencia

Las polémicas sobre la incertidumbre tienen por telón de fondo la crisis de la idea de Progreso, una idea que, como señalaba Niklas Luhman, contenía en sí un programa de negación de los riesgos del avance científico-técnico. “No nos preocupamos”, exhortaba el espíritu progresista, “la certeza de un mañana mejor nos garantiza que el ingenio humano sabrá reparar cualquier perjuicio causado por el desarrollo industrial, por grave que sea”. La debacle de esa noción ha acabado con los cheques en blanco librados a los laboratorios; los efectos adversos de la innovación reclaman nuestra atención; y cunde la conciencia de que el “riesgo cero” no existe y de que el riesgo “residual” ha demostrado ser la rendija por donde se cuelan todos los monstruos.

Ahora la clave pasa por definir los umbrales de riesgo y, en consecuencia, por determinar cuáles juzgamos aceptables y cuáles no. Una tarea irreductiblemente social, pese al empeño de los partidarios del “análisis objetivo del riesgo” por retenerla en manos de los sabios. Por más que éstos digan que apenas existe una posibilidad entre diez millones de que se funda el reactor de la central nuclear, ya nadie puede negar a su vecindario el derecho prioritario a decidir si le merece la pena correr ese albur. En definitiva, todo reenvía a la cuestión central: cómo queremos vivir la vida y qué riesgos estamos dispuestos a asumir para ello. Dilucidar la cuestión entraña un debate político, pues concierne directamente a la distribución de riesgos entre quienes los imponen y quienes los soportan (un ejemplo palmario lo pone la polémica sobre las papeletas).

En esa discusión los periodistas podemos, de quererlo, jugar un papel clarificador, aunque sin hacernos demasiadas ilusiones. Nuestro quehacer se politiza en paralelo a la politización de la naturaleza y la ciencia. Las filiaciones partidarias de cada medio distorsionan la comunicación de las incertidumbres: en la circunstancia de una alarma o un accidente, los periódicos ligados a las autoridades minimizan el peligro, mientras aquellos cercanos a la oposición tienden a agigantarlo. Al mismo tiempo, el cronista debe mantenerse en guardia contra sus propios prejuicios ideológicos: frente al cambio climático, el periodista de izquierda se sentirá atraído por la postura que lo achaca a la acción humana, ya que, al margen de su base científica, reafirmará su opinión sobre el carácter depredador del capitalismo y la subordinación del gobierno de Bush Jr., a los intereses petroleros; a la inversa, el conservador simpatizará espontáneamente con la postura que niega aquel factor, pues se acomoda mejor a su percepción del ecologismo como una estratagema de *rojos* pintados de *verdes*, encaminada a obstaculizar la expansión del capital y el libre comercio.

Por fuera de esas restricciones existe un campo en el cual el periodista especializado sí puede moverse a sus anchas. Aquí le cabe un cometido aparentemente modesto: restituir a la ciencia lo que tiene de controversia, de discusión no cerrada. El discurso científico cuenta con abundantes marcas personalizantes: “Nosotros”, “hemos visto”, “sostenemos”. Por el contrario, la divulgación procura eliminar ese factor subjetivo; los individuos se esfuman y sólo queda el resultado, una fórmula. En lugar de recordar que la actividad científica es debate, conflicto y datos provisorios, suprime la duda, la certeza, la verdad, la falsedad y la modalidad, en suma, el meollo polémico del “paper”, e instaura un culto a la “objetividad científica”.

Apartarse de la senda trillada exige el abandono de las falsas certezas ofrecidas por los paradigmas del control surgidos tras la Segunda Guerra Mundial, de los cuales el discurso cibernético representaba el máximo exponente. Requiere, sobre todo, resistir la tentación de brindar al público las caducas seguridades que los expertos ya no se encuentran en condiciones de proporcionar. Los discursos tecnocráticos han perdido la hegemonía –aunque todavía campean en las disciplinas de corte ingenieril– y al profesional de la comunicación le compete ayudar a que la sociedad acepte la idea de que habitamos un mundo azaroso, imprevisible, poco controlable. Una asunción dura de tragar para una opinión pública educada en la omnipotencia ilustrada, pero insoslayable si queremos salir de la dinámica infernal que nos lleva de reclamar garantías totales a las autoridades y expertos, a desesperar cuando advertimos que no pueden satisfacerlos.

El desafío planteado puede resumirse en un cambio de posición. Por largo tiempo, el periodista especializado sostuvo la ficción de que su rol era el de intermediario entre la ciencia y la sociedad, cuando de hecho se situaba del lado de la ciencia. Hoy no se trata de que ocupe una imaginaria equidistancia, sino de que se asuma como parte interesada (y mediadora) en promover el debate sobre qué ciencia y qué tecnologías necesita la sociedad. Para que esa discusión sea productiva la gestión de la incertidumbre resulta fundamental, ya que muchas decisiones habrán de tomarse a tientas, con plena conciencia de la ignorancia existente. Y a esa gestión el periodista puede contribuir con una labor política decisiva: no simplificar. Como señala el semiólogo Paolo Fabbri, estudioso de los discursos divulgativos, “el reto pasa por revestir la verdad científica con los saberes sociales y técnicos, y acabar con la ilusión de distanciamiento que la aisla de su contexto”. ■

Acerca de la impredecibilidad de todo cambio histórico

Mientras se acercan los festejos por los 200 años de la Revolución de Mayo, la nueva historia sostiene que el hecho fue menos el producto de la voluntad independentista de sus protagonistas que una de las soluciones políticas posibles tras el colapso de la monarquía española en 1808

IGNACIO MARTÍNEZ

En su autobiografía, Manuel Belgrano recordaba que, en 1806, nadie podía prever los súbitos cambios que ocurrirían cuatro años más tarde. La idea de iniciar un recorrido político independiente de la monarquía española era impensable. Dos siglos después, la conmemoración de ese acontecimiento, que resultó tan sorprendente a sus protagonistas, está siendo minuciosamente planeada. Por supuesto, poco hay de extraño en este contraste entre lo espontáneo del hecho histórico y el carácter planificado de su rememoración. Tampoco debe extrañarnos que el sentido y significado de los acontecimientos de mayo sean tan disputados hoy como lo fueron mientras esos acontecimientos se desarrollaban. A medida que nos acerquemos al año 2010, veremos multiplicarse las referencias a lo que hoy conocemos como Revolución de Mayo. Desde el espacio político, académico y en los medios de comunicación, las lecturas que se ofrecerán sobre ese momento serán, seguramente, muy diversas.

Durante los días 20 y 21 de octubre de 2006, se reunió en el Parque de España un grupo de historiadores argentinos y extranjeros para discutir sobre las formas posibles de entender esos sucesos y los procesos históricos que los enmarcaron.

Estas jornadas de discusión, convocadas bajo el

título *Los historiadores y la conmemoración del Bicentenario*, coordinadas por Carina Frid, fueron organizadas por el Centro de Estudios Históricos e Información Parque de España y por la Red de Estudios sobre Política, Cultura y Lenguajes en el Río de la Plata durante la primera mitad del siglo XIX, con sede en el Instituto de Historia Emilio Ravignani de la Universidad de Buenos Aires.

Esta propuesta buscó promover el debate en torno a los ejes principales que, en los últimos años, atraviesan la reflexión sobre el proceso emancipatorio hispanoamericano. Cada una de las cuatro sesiones en que se dividió la actividad estuvo centrada en uno de esos ejes. Así, se discutieron, a lo largo de dos días de trabajo, la dimensión hispánica de las revoluciones por la independencia, el peso y la particular aplicación en Hispanoamérica de ideas e instituciones republicanas y liberales durante el siglo XIX, y la manera en que los súbitos cambios ocurridos a partir de 1808 modificaron las formas de la política, reordenaron el universo de los derechos y sumaron, en definitiva, una nueva dimensión social al individuo: la del ciudadano. La última sesión estuvo destinada a la reflexión sobre las miradas retrospectivas de la historia tanto argentina como española a la luz de las conmemoraciones históricas, y a la elaboración



de una agenda de problemas a encarar, en el ámbito académico y en el espacio público.

Cada sesión fue iniciada con dos o tres breves presentaciones de los principales problemas a abordar, que funcionaron como disparadores de la discusión posterior entre los participantes. Estas exposiciones estuvieron a cargo de investigadores de reconocida trayectoria en el campo: Tulio Halperin Donghi, Natalio Botana, José Carlos Chiaramonte, José María Portillo Valdés, de la Universidad del País Vasco y de la Universidad de Santiago de Compostela, Noemí Goldman del Instituto Ravignani, Javier Fernández Sebastián, de la Universidad del País Vasco, Antonio Annino de la Universidad de Florencia, Hilda Sábato de la Universidad de Buenos Aires, y Nuria Tabanera García, de la Universidad de Valencia. Para participar de las discusiones fueron invitados investigadores y docentes de las universidades del país, especialistas en historia argentina, dedicados en su mayoría a la historia política del siglo XIX.

Se trató entonces de un taller de trabajo y discusión organizado con tres propósitos: poner en común claves de lectura para comprender el turbulento período histórico que se inició con la crisis de la monarquía española en 1808, discutir una agenda de investigación a futuro a partir de esas

claves, e intercambiar opiniones acerca de la posición a asumir frente a las conmemoraciones de los bicentenarios que se celebrarán en los próximos años en todo el ámbito hispanoamericano.

En lo que hace al primer punto, se dio un consenso general sobre la necesidad de comprender a las revoluciones hispánicas como parte de un proceso común, que involucró a todas las regiones vinculadas a la Corona española, en América y en la misma Península. Desde esta perspectiva, la Revolución de Mayo se piensa como una de las posibles soluciones adoptadas frente al colapso de la monarquía española tras la invasión napoleónica de 1808. Por lo tanto, los sucesos de 1810 ya no son considerados como el producto de una voluntad independentista de la sociedad local, conciente de sus intereses.

Una de las consecuencias de ese “viraje interpretativo” estuvo constantemente presente a lo largo de la sesiones y puede considerarse el segundo gran punto de acuerdo entre los participantes. Si el ciclo revolucionario deja de vincularse directamente a una voluntad independentista, e incluso más, si es incorporado a un proceso general que involucra regiones donde las revoluciones fracasaron o ni siquiera tuvieron lugar, el protagonista de la historia ya no es la nación en su búsqueda de autonomía, sino un conjunto de actores con intereses diversos que se enfrentan a un problema común: el de construir nuevas formas de legitimar y ejercer el poder tras la caída del Rey. Es por ello que la mirada de los historiadores se concentra hoy en la manera en que los valores del republicanismismo o el liberalismo eran entendidos por los diferentes sectores de la sociedad hispanoamericana, y por la forma en que esas ideas se encarnaban en prácticas e instituciones políticas concretas dentro de un marco histórico preexistente. En este sentido, se remarcó la importancia de los experimentos hispanoamericanos, puesto que constituyeron la segunda experiencia (la primera había sido la norteamericana) de aplicación concreta y a gran escala de un universo de ideas que en Europa sólo había sido ensayado fugazmente, y con resultados poco satisfactorios. Vistos desde esta óptica, los casos hispanoamericanos ya no pueden ser concebidos como “desviaciones” de modelos puros de republicanismismo o liberalismo, sino como precoces intentos de construir comunidades políticas aplicando una serie de ideas que no poseían un significado unívoco, y que debían ser adaptadas a las necesidades y particularidades de cada realidad.

Acerca de la impredecibilidad de todo cambio histórico



La plaza 25 de Mayo, probablemente durante los festejos del Centenario.

El impacto y los límites de estas innovaciones fueron discutidos largamente entre los participantes de las jornadas. La preocupación por la manera en que el universo de derechos fue reorganizado a lo largo del siglo XIX, y el interés por comprender cómo los discursos, las instituciones y las prácticas de la política modificaron no sólo a las élites, sino a todos los sectores de la sociedad, constituyen el tercer punto de encuentro que marca, a la vez, una fuerte distancia con respecto a versiones más tradicionales de la historia del siglo XIX hispanoamericano. Desde esta perspectiva, la puesta en práctica de los nuevos instrumentos de gobierno provocó y requirió a la vez de un profundo cambio en todos los estratos de la sociedad. La metamor-

fosis que convirtió a los súbditos y cuerpos de la monarquía en ciudadanos de las repúblicas hispanoamericanas fue lenta, presentó marcadas particularidades regionales y se dio en múltiples planos de la realidad social. Siguiendo esta lógica, se destacó que deben abandonarse los modelos evolucionistas de ampliación sucesiva y continua de derechos (civiles, políticos, sociales), para pensar, en cambio, en diferentes caminos cuyo itinerario sería difícilmente comprendido en los términos de avance o retroceso.

En el marco de estos consensos generales, las diferencias fueron múltiples. Algunas retomaron discusiones clásicas de la historiografía argentina,

otras plantearon nuevos dilemas. De las discusiones surgieron varios interrogantes a responder que señalan, además, las sendas de la investigación a futuro: ¿En qué medida los cambios políticos del ciclo revolucionario fueron leídos desde un marco cultural tradicional por sus protagonistas? ¿Cuál fue el peso de la cultura y las instituciones católicas en todo este proceso? ¿Cuáles fueron los efectos de las numerosas y largas guerras del siglo XIX sobre la conciencia y las prácticas políticas de las poblaciones hispanoamericanas?

Las jornadas tuvieron a la vez una dimensión pública que trascendió el ámbito de los historiadores que participaron en las discusiones. El viernes 20 se organizó, con el auspicio de la Municipalidad de Rosario, un panel abierto al público en general, integrado por Antonio Annino, Tulio Halperin Donghi y Natalio Botana bajo el título “Los historiadores frente al bicentenario de la revolución”. Los tres panelistas han desarrollado una extensa labor académica, particularmente dedicada a tratar la historia política hispanoamericana de los siglos XIX y XX. El público fue numeroso y, significativamente, joven. Tras unas palabras introductorias del intendente municipal, los panelistas se dedicaron a recorrer los doscientos años que nos separan de los acontecimientos de mayo, tomando como punto de articulación los sucesos revolucionarios y sus centenarios.

Así, Antonio Annino reconstruyó el proceso revolucionario de comienzos del siglo XIX, sintetizando las líneas generales de las discusiones reseñadas más arriba. A continuación, Halperin Donghi reflexionó sobre el optimismo que se vivía en los albores del siglo XX, a partir de la lectura que sus protagonistas hacían de su propio pasado. En el primer centenario, según Halperin, se celebraba la construcción de un país que supo sumarse a la expansión económica mundial de la segunda mitad del siglo XIX, para superar sus primeros pasos de incertidumbre y caos. Y si bien en 1910 la celebrada expansión había comenzado a generar los conflictos

sociales propios de estos procesos, incluso tales disturbios eran considerados como un auspicioso síntoma del crecimiento, que sería superado cuando, retomando la imagen de Alberdi, se dieran las condiciones de inclusión política necesarias para construir finalmente la “república verdadera”. En tercer lugar tomó la palabra Natalio Botana, para recorrer los últimos cien años de historia argentina. Desde el bicentenario, destacó Botana, el optimismo de 1910 se manifiesta en gran medida infundado. Las aspiraciones de construir una “república verdadera” se vieron palmariamente frustradas en 1930, cuando el golpe de Estado desmintió el futuro democrático pronosticado veinte años antes. Este fracaso es aún más rotundo si se considera que una de las principales instituciones de la república, la Corte Suprema de Justicia, legitimó el golpe. A partir de aquí, comienza un período de expansión y contracción de la participación política en Argentina que llevaría en su dinámica a resultados trágicos. Hoy, tras casi veinticinco años de democracia electoral, Botana advierte que es necesario construir una “democracia de ciudadanos”, basada en la continuidad institucional, la inclusión política, y en la conciencia de que la participación en la cosa pública es, a la vez, un derecho y una responsabilidad.

En la agenda política de hoy se repiten las preguntas que se hacen los historiadores sobre el pasado. ¿Cómo se construye una comunidad política que se quiere inclusiva? ¿Qué entendemos hoy por “democracia” o “república”? ¿Cómo conciliar las diferentes interpretaciones de estos conceptos? Más arriba señalamos que uno de los propósitos de estas jornadas fue reflexionar sobre el rol de los historiadores frente a la conmemoración del bicentenario. La respuesta a ese interrogante puede leerse entre líneas, tanto en las discusiones como en los discursos de los panelistas: lejos de buscar en el pasado una guía a seguir, o valores a perpetuar, las nuevas miradas sobre la revolución dan cuenta de lo arduo e impredecible que resulta todo cambio histórico. ■

El arte de perder

MIRTA ROSENBERG

—*The art of losing isn't hard to master*

Elizabeth Bishop

Una carta convertida en cosa

*Cada vez, amiga, soporto menos
las emociones y sé que a veces tengo una expresión
capaz de entristecer el mediodía.
Con razón creo recordar otros días
cuya única sombra era
la que proyectaban los árboles,
y también recuerdo otras cosas.*

Pero en fin, los recuerdos son pavadas.

*Son como vendas, la momifican
a una, y soy como una momia
privada: últimamente tomo
la vida como es, como el carozo
que se sabe, entorpece la aceituna
y le da un alma
laboriosamente amarga.*

*Últimamente murió mi madre
cuando ya era vieja.
He empezado a pensar en la vejez
como quien vaga en su catacumba privada
donde se aloja su propia momia privada
y ve pasar cada cosa como es.*

*Últimamente no soy del todo yo misma, claro,
y veo pasar las cosas
hasta terminar con ellas
como un reflejo de mí
estacionado en los espejos.*

Casi todas las cosas.

Mirta Rosenberg nació en Rosario en 1951. Los poemas que aquí se publican pertenecen a su libro El arte de perder, recientemente reeditado en El árbol de las palabras. Obra reunida 1984/2006. Rosenberg leyó poemas en el CCPE/AECI en el mes de septiembre, durante los festejos de los veinte años de Diario de Poesía, publicación de la que forma parte de su consejo de dirección.

*Estás tan lejos que pensé
hacer un movimiento de fondo
y escribir una carta a mi amiga.
Pero en esta oscuridad del yo
no puedo pegar un ojo
por miedo de no ver el cambio
en la forma de las cosas*

*y me he ido convirtiendo en una
de ellas, de esas cosas.*

*Pensé escribir una carta a mi amiga
que fuera materia sólida entre otras cosas
más inasibles o más gaseosas, sombras
más serias que lo perdido.*

*Menos una carta que una cosa.
Y en vez de enviarla recordarla
como un cambio de la cosa,
y que se hiciera entre las dos,
mi amiga y yo,
materia de metáfora.*

Hay una cuestión técnica, vinculada con las rimas, que vuelve cada poema de Mirta Rosenberg reconocible como la pieza de una colección que ya forma parte del imaginario musical de los lectores de poesía argentina que sintoniza, en estos poemas, con un

Una elegía

*En la época de mi madre
las mujeres eran probables.
Mi madre se sentaba junto a mi abuela
y las dos eran completamente de carne y hueso.*

*Yo soy apenas una secuela estable
de aquel exceso de realidad.*

*Y en la ansiedad del pasado indefinido,
en el aspecto durativo de elegir,
escribo ahora: una elegía.*

*En la época de mi madre
las mujeres eran perdurables,
completamente hueso y carne.
Mi madre se ponía el collar
de plata y de turquesas
que mi padre le había traído de Suecia
y se sentaba a la mesa como una especia exótica,
para que todo se volviera más grande que la vida,
y cualquier ficción fuera posible.*

*En la época de mi madre, las mujeres
eran un quid: mi madre nos contó
a mi hermano y a mí: “cuando salía de la escuela,
iba a buscar a mi padre al trabajo,
en Santa Fe, y los compañeros le decían es un biscuit,
tu hija es un biscuit, y nunca supe qué querían decir,
qué era un biscuit”, un bizcocho estando muy enferma,
una porcelana exquisita todavía para nosotros,
y mi hermano apurándola: “¿Y?”*

*No sé qué es un biscuit, ¿una especia exótica.
algo de todos modos, especial? Igual
andaba delicadamente por la casa, rozando los ochenta
como se roza una herida
con una gasa.*

*En la época de mi madre
las mujeres eran muy visibles.
Mi madre se miraba en los espejos
y yo no llegaba a abarcar
su imagen con mis ojos. Me excedía,
la intuía a lo lejos como algo que se añora.*

*Como ahora,
una elegía.*

*A la criatura adorable
fijada en lo remoto de la foto,
que ya a los ocho años parecía
más grande que la vida: te extraño,
aunque no te conocía. Eso fue antes
que a mí me dieras vida
en un tamaño apenas natural.*

*Igual,
una elegía.*

*Y a la otra de la foto que espero
conservar, la mujer bella que sostiene
el libro ante la hija de un año
en el engaño de la lectura:
te quiero por lo que dura, y es suficiente
leer en el presente, aunque se haya apagado
tu estrella.*

*Por ella,
una elegía.*

*Ahora soy la fotografía
y vos el líquido revelador. Tu muerte
me convierte en yo: como una ciencia aplicada
soy la causa y el efecto,
el ensayo y el error, este vacío
de la nada que golpea el corazón
como cáscara vacía.*

*Una elegía,
cada vez con más razón.*

asunto al que ni el oído puede estar desatento: el amor filial. Éste, sin embargo, se desentiende de la tradición romántica que tiene en el retrato de Paula Albarracín su más célebre realización nacional y punto de partida de cientos de otros, conmovidos

Revelados

*Estabas sentada a la mesa de la cocina
diciéndome esto y aquello
sobre la preparación de la comida.
Tenías la mirada seria
pero divertida de quien transmite
secretos irrisorios y definitivos,
como la cantidad de perejil en la simetría
que pedías de las albóndigas, y en el medio
“tu padre era muy ordenado”—intercalabas—,
o “si quisieras podrías ser bella”.*
Y tu mano aleteaba, y tus párpados batían
—levemente como un pequeño pájaro precioso
que el aire sostiene por galantería.

*Soñé que me decías
tengo miedo del domingo 24,
—en agosto, el día que moriste—
y me desperté agostada. Nunca te lo dije,
pensando en ese día como en
tu nuevo cumpleaños. Estoy triste,
ahora, cuando me acuerdo de un vestido rojo
que llevabas hace mucho, el día de tu cumpleaños
en pleno febrero, de tu pelea con mi padre
—estabas hermosa con el vestido rojo—
y de tu disgusto porque me subió la fiebre.*

*Cuando íbamos al mar de vacaciones
—yo era chica, pero ya sabía nadar—
te miraba tomar sol desde la orilla
hasta que me sumergía a saltar las olas
o pasarlas por abajo, y el mar me sacudía
de acá para allá, y tenía que cerrar los ojos
por el agua salada y la arena y los guijarros
que trae el Atlántico, violento en estas costas.
Cuando volvía a abrirlos te buscaba y si estabas
en la playa, en el mismo lugar, me sentía feliz
de que el océano no te hubiera arrebatado,
y te saludaba con la mano.*

*Mi padre era el mundo y él
nos enseñaba todo: a nadar,
conducir, andar en bicicleta,
bailar y hasta disparar armas
de fuego. Yo no creía que el mundo
fuera eso, porque mientras tanto
nos mirabas dulcemente como quien dice
es verdad y qué innecesaria.*

*El mundo, a esta altura, se parece
a un conflicto entre las madres
y las hijas. Nosotras, las dos,
sabíamos lo que había que unir
para que la planta creciera,
y si nos equivocábamos toda culpa
era entre nosotras. Sin embargo,
mutaban con acierto los retoños de las plantas,
y lo que sé del mundo cambiaba,
sin otra autoridad.*

*Cuarentaicinco años vivimos juntas
—una buena parte de tu vida y de la mía—,
y en ese tiempo fuiste casada, separada
y viuda. Soltera, antes. No sé qué preferías
de tu amplia performance, pero había cierta
comprensión en nuestra mutua compañía,
la transmisión de cosas confusas y sencillas,
secretos de cocina a medias y cierta gracia tuya
cuando yo me iba, y que no aprendí.*

Retrato terminado

*Es una manera de decir
quiero quedarme sin palabras,
perder sin comentarios.
Hasta cuándo voy a hablar
de lo que ya no está.*

y convencionales. Rosenberg, en cambio, a partir de un hecho común, condición destacada a través de, apenas, un adverbio (“Últimamente murió mi madre”) escribe una elegía menos melancólica que ansiosa en la que la madre es hija apetecible (un

*De la que ya no está
viéndome escribir de ella.
¡Y con esos ojos!
También yo de noche los abro
y miro el silencio
en la oscuridad
donde el retrato termina
sin que lo alcance a ver
y pienso
y pienso
y pienso
en temas como vos
que no parecen tener
vencimiento,
en tu deseo de llegar a casa:
con la llave preparada,
aferrada a la puerta del taxi,
te dejabas caer en tu puerta
casi con la voluntad incierta
de una hoja en otoño,
esa clase de vencimiento,

y esos ojos más bien dorados
de los que decías en las descripciones
ojos verdes. Para mirar
cada ocasión con buenos ojos
que no me miran más,
aunque los recuerde.
Y ahora
quiero quedarme
sin palabras. Saber perder
lo que se pierde.
O eso parece.
Parece que las dos
nos hemos quedado sin madre:
yo sin vos
vos sin ella,
y sucesivamente,
como eslabones perdidos
y encontrados por un rato
con los padres,
pero ésa es otra historia
que está mejor contada
en la foto de casamiento
para la que palabras*

*nunca tuve,
como si fuera anticipo
de mi propio vencimiento.
De los padres decías que el tuyo
tenía ojos verdes,
como vos, tu nieto Juan,
y nadie los tenía del todo
aunque merecían tenerlos:
tu manera
de embellecer el retrato
era tu manera de verlo.*

*De ella decías en cambio
desde su muerte no fui la misma,
y ésa sería tal vez tu manera
de no terminar el retrato.
La palabra no.
Lo mismo digo yo.
Aunque también se diría una ocasión
más bien vulgar: en general,
todos nos quedamos sin ella,
y esa ausencia de luz parece
descansar los ojos
sin vaciarlos. Los anima,
o los vuelve hacia la oscuridad,
que es donde el retrato termina.
Dijo mi padre de la suya:
nacé con ella y ahora
voy a tener que morirme
solo. Y después
lo hizo.
Dijo mi maestro de la suya:
me pasé toda la vida para tener
la letra de mamá. Y después
la tuvo.
Era un dolor perfecto:
hablando de ella,
hablaban de sí mismos.
O eso parece.
Parece que perder
no es un arte difícil:
los muertos de verdad de uno
son víctimas amadas de los vivos.
De lo que cada uno dijo.*

“biscuit”, para los compañeros del padre), esposa exótica sentada a la mesa con collar de plata y turquesas “para que todo se volviera más grande que la vida” y, muerta, víctima amada de su hija que, naturalmente, es derrotada en toda comparación. **Marín Prieto**

Redes

“La lista de las cosas que pueden nublarse no está en la realidad sino en la cabeza de los hablantes”, señala **Ignacio Bosque**, director de una suerte de **diccionario al revés**, armado sin definiciones, a partir del contexto de uso de la palabras.

ANALÍA CAPDEVILA

Redes se presenta como un diccionario único en el mundo, como “un diccionario al revés” –como le gusta definirlo a su director, Ignacio Bosque–, que se diferencia de todos los existentes por dos razones: no hay definiciones de palabras y la información que se proporciona, aunque constituye una parte fundamental del idioma, no había aparecido nunca antes en ningún diccionario. “Los diccionarios ‘normales’ –aclara Bosque– insisten sobre todo en las definiciones y en la delimitación de las acepciones de las palabras, pero en esta obra hemos hecho todo lo contrario. En esta obra no hay definiciones y las acepciones se reducen a lo mínimo, porque hemos puesto el acento en el análisis de lo que los demás diccionarios no dan: en los contextos de uso de las palabras, en la explicación de esos contextos, en los ejemplos y en las condiciones que esos contextos deben cumplir”.

Así, el usuario de *Redes* no se encontrará con un diccionario de formato típico en el que aparece un repertorio de palabras ordenadas por orden alfabético y su correspondiente definición –definición que, las más de las veces, remite tautológicamente a sí misma o a otras, como en un juego de espejos que se reflejan–. En su defecto, *Redes* ofrece una lista de combinaciones frecuentes entre palabras y explica las razones que subyacen a ellas. Por qué, por ejemplo, en español se “derrumban” los edificios o los mercados financieros pero también las ilusiones, las barreras o las expectativas. O por qué “se derrocha agua o una fortuna, pero también optimismo”.

Según se lee en la introducción (de más de cien páginas) escrita por Bosque, *Redes* se ubica con

cierta incomodidad dentro del campo de los estudios lingüísticos, y esto es porque intenta tender un puente entre dos disciplinas que se mantenían, hasta la aparición del diccionario, como separadas: la lexicografía y la gramática, el análisis de las acepciones de las palabras y el estudio de las formas en que se combinan.

“De la definición de las palabras no se deduce el uso que se hace de ellas”. Tal comprobación que, según lo manifestó Bosque, fue el disparador del proyecto de *Redes* –“una idea que yo tenía en la cabeza desde hace casi treinta años”–, pone en cuestión, desde el principio, una visión sobre el idioma muy arraigada, aun dentro de los estudios lingüísticos, según la cual están, por un lado, las palabras, cuyo significado nos dan los diccionarios comunes y, por el otro, la gramática, que nos enseña cómo combinarlas según determinadas pautas. En medio de estos bien trazados territorios se extiende la *tierra de nadie* de las misteriosas atracciones entre las palabras. La razón de que el adverbio “profundamente”, que según el diccionario significa “con agudeza, con intensidad, con hondura” se combine con verbos como “influir” o “comprender” o “dormir”, y no lo haga con “notar” o “salir” o “esperar” no es un hecho fortuito, que se deba a la libertad expresiva del hablante. En la combinación “*influir profundamente*” está operando una restricción semántica que no es susceptible de ser descripta ni por la gramática ni por la lexicografía y que tampoco se reduce a un hábito del hablante. Una restricción de la que da cuenta este diccionario.

Con todo, *Redes* no es un diccionario de modismos, ni de frases hechas, ni de refranes, ni de ideas

Invitado por el Centro de Estudios de Lingüística Teórica de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, que dirige la doctora Nora Múgica, Ignacio Bosque, miembro de la Real Academia de la Lengua Española y catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, dictó una conferencia el pasado 26 de septiembre en el Centro Cultural Parque de España/AECI sobre “Redes y la lexicografía combinatoria” en la que expuso algunos de los lineamientos teóricos de su Diccionario combinatorio del Español contemporáneo.



afines, tampoco es un diccionario ideológico. Si bien presenta información de naturaleza sintáctica, no es un diccionario de construcción y régimen. Como bien se indica en el título, *Redes* es un diccionario combinatorio en el que aparecen “combinaciones frecuentes” entre palabras, entre aquellas palabras “que se buscan, que se atraen, que se llaman”. Lo que en términos estrictamente lingüísticos sería, según explicó Bosque, “un diccionario de restricciones semánticas”.

“Es claro que no es posible *suscitar* un libro, pero sí una reacción sobre él; que resulta *acuciante* la necesidad de encontrar un empleo, no el empleo mismo que uno necesita encontrar; que no *se narra* un equipo de fútbol, pero sí el partido que el equipo juega; que no se puede solucionar *decisivamente* un problema, pero sí se puede contribuir decisivamente a que el problema se solucione; que se puede *hacer una fiesta* con motivo del cumpleaños de alguien, pero no con motivo de alguien; que no es posible sacar petróleo de un lugar *a borbotones*, pero sí es posible que el petróleo salga a borbotones de ese mismo lugar; sabemos que *se insufla* combustible, aliento u optimismo, pero no parece posible insuflar otras muchas nociones que se puedan expresar con sustantivos”.

Este tipo de palabras (*suscitar*, *acuciante*, *insuflar*), de voces que seleccionan a las que las acompañan mediante criterios propiamente lingüísticos, constituyen las entradas de *Redes*. Y la lista de las restricciones combinatorias que ellas producen, fundadas en su sentido, no se obtienen de la observación del mundo sino del estudio del idioma. Bosque insistió en remarcar la elección de un

principio de pertinencia exclusiva y excluyentemente lingüístico. En *Redes*, dijo, “se analiza el léxico a partir del vínculo existente entre el significado de las palabras y la forma en que se combinan pero no se analiza el mundo a través del léxico”. Precisamente, es la exclusión de la realidad la que hace, por ejemplo, que en *Redes* no aparezca la palabra “comer” ni el adjetivo “estupendo”. *Redes* no nos informa acerca de todas las cosas que se pueden comer ni de todas las cosas que pueden ser estupendas, pero sí nos da una lista de cosas que “se recusan”, “se infunden” o “se palpitan”. Y es que estos verbos (*recusar*, *infundir*, *palpitar*) limitan a las palabras que los acompañan según criterios propios del idioma, y no según datos que pudiéramos observar en la realidad.

Redes lleva como subtítulo “Las palabras en su contexto”: una fórmula simple y contundente que anuncia, desde la portada, lo que será el principio de exposición y de organización del material que contiene el diccionario. Aunque no constan las definiciones de las palabras –definiciones que podemos encontrar en cualquier diccionario de los comunes– la información que figura en su relevo es de orden semántico y sintáctico. En las combinaciones de palabras propuestas, ordenadas en “grupos semánticos”, hay indicios que permiten distinguir diversos sentidos de la misma palabra; o más, precisamente, las sutiles variaciones del sentido de una misma palabra según sea usada en distintos contextos.

Redes muestra los contextos en que aparecen las palabras, las vincula con otras palabras, describe y explica las relaciones semánticas que caracterizan esas combinaciones. Así, como explicó Bosque, en cada entrada (lema) se indica la categoría gramatical a la que pertenece la palabra (si es un sustantivo, un adjetivo, un verbo, etc.); se brindan informaciones semánticas de clases abiertas de palabras que se combinan con el lema y, en el apartado “se combina con” (el más importante), aparecen, ordenados en grupos semánticos, las clases léxicas que selecciona esa palabra y el descriptor que las agrupa. Dichos “grupos semánticos”, aclaró Bosque, son propuestos como combinaciones representativas, pero no exhaustivas, y fueron elaborados –y esta es otra innovación de *Redes*– a partir de un trabajo inductivo. No se trabajó, como en la lexicografía clásica, en base a rasgos que determinarían cada ítem (cada

Un gajito de flores del jardín de Sandra Corizzo

TEXTO: DIEGO COLOMBA
FOTOS: WILLY DONZELLI



Desde hace al menos una década, es notoria la presencia de Sandra Corizzo en el panorama musical rosarino. Sus frecuentes performances en el circuito local han dado cuenta de su versatilidad como cantante, guitarrista y pianista, cada vez que se presentó como solista o acompañó a músicos de la talla de Leo Maslíah, Juan Carlos Baglietto, Litto Nebbia, Lito Vitale o Luis Salinas. Como compositora, cuenta con trabajos instrumentales y un nutrido repertorio de canciones, al que han acudido algunas figuras del pop nacional. A doce años de la edición de *Vidas imaginarias*, su primer trabajo discográfico, Corizzo se propuso la grabación de un CD en vivo, con temas propios y ajenos, que tal vez registre uno de los momentos más intensos de su carrera.

Como en un bar, pero distinto

Los primeros espectadores que subieron al escenario, programa en mano, evidenciaron cierta sorpresa, a pesar de las risitas sofocadas y los comentarios “entre nos” que intentaban disimularla. Las plateas de la sala permanecían a oscuras, mientras los recién llegados invadían “el lugar” de los artistas. Tres o cuatro filas de asientos móviles contorneaban un pequeño centro en el que aguardaban los instrumentos, bajo una luz

tenue. Un piano, de perfil a las gradas inutilizadas de la sala, aguardaba a pocos pasos de la batería. A ambos lados, dos pequeños amplificadores se enfrentaban: uno para el bajo y otro para la guitarra. En sombras, apenas se insinuaban los micrófonos del coro. Cuatro bocinas, dispuestas en los cuatro ángulos del escenario, apuntaban hacia su centro, como si se tratara de un home theatre a gran escala. Mientras los operadores de sonido y grabación trabajaban inclinados sobre sus consolas, en la base de esa especie de semicírculo, de cara al público, los recién llegados recorrían con lentitud el escenario, intentado acomodarse a ese nuevo espacio de espectación que se les ofrecía. Pero calcular dónde se hallaba el mejor lugar de escucha no era una tarea fácil. Por ejemplo, quien se sentara junto a la batería, no escucharía lo mismo que quien lo hiciera junto a la guitarra. Todo esto se traducía en cierta cavilación a la hora de elegir asiento o en súbitos cambios de posición. Como si los organizadores se hubieran propuesto desacomodarle el oído y la postura al escucha.

Y algo de eso había: de un modo sonoro es como las personas, si le seguimos creyendo a Roland Barthes, suelen apropiarse de los espacios. Los ruidos familiares componen una suerte de sinfo-



nía doméstica sobre la que se yergue la escucha, que es una operación selectiva, en busca de una presencia amenazante o de la satisfacción de un deseo. Un espacio trastocado inquieta, entonces, a la vez que aguza el oído. Al tiempo que todo esto ocurría, un señor mayor le explicaba a una pareja cercana: “Esto lo vi en algunos videos de esos recitales que Dave Brubeck hacía con su cuarteto en las universidades norteamericanas, en los años cincuenta o sesenta... todos los músicos cerca con la gente alrededor”. “Yo no lo vi nunca. Es como estar en un bar, pero distinto”, reflexionaba la más joven del grupo. Lo que para músicos y espectadores resultaba una novedosa experiencia espectacular, constituía un verdadero desafío técnico para los operadores Ariel Migliorelli y Manuel Cerrudo: debían asegurarse de que los músicos se oyeran, que la gente captara el conjunto sonoro en vivo, que esos mismos sonidos se registraran con calidad para la elaboración de un disco. Con una sobria puesta de luces, el Negro Agudo creaba una atmósfera intimista, al tiempo que se cuidaba de cuestiones más prosaicas como la de que las luces no hicieran ruidos que interfirieran en la grabación.

En camarines, mientras tanto, aguardaban algunos de los músicos con los que Sandra había com-

partido escenario durante los últimos dos años y medio.

La utopía de la infancia

Cuando el casi centenar de personas estaba dispuesto en sus asientos, los sonidos de un piano grabado acompañaron algunas estrofas de “Las alas del deseo”, del poeta austríaco Peter Handke: “Cuando el niño era niño/ andaba con los brazos colgando/ quería que el arroyo fuera un río/ que el río fuera un torrente/ y que este charco fuera el mar (...) Cuando el niño era niño lanzó un/ palo como una lanza contra el/ árbol,/ y hoy vibra ahí todavía.” Con los últimos versos resonando aún en el silencio expectante de la sala, Sandra apareció en el círculo de luz del piano y ejecutó “Mi jardín”, tema que da nombre a su show, y religa la experiencia infantil, singular, íntima y lejana al mismo tiempo, que sólo en ciertos momentos “de gracia” es posible recrear y compartir, con la experiencia musical, lúdica, imaginativa y auténtica. Apelaba de este modo a ciertas mitologías de la infancia, ya centenarias, que en nuestro país, durante la década del sesenta, cobraron fuerza al punto de nutrir algunas literaturas, el cancionero infantil, el imaginario de los padres modernos, inclusive las primeras canciones de rock. Hoy tal





vez no gocen de tal poder de impregnación –parecen más bien reducidas a los géneros infantiles–, pero sin duda siguen siendo productivas como todas las mitologías, y en el caso de Sandra parecen conservar su potencial genésico.

La llegada de “Es verdad” y “Lisa en el país”, acompañadas por su guitarra acústica, harían pensar en el arte lento y persistente de cultivar un jardín, siempre diferente, fluctuante, íntimo, pero que se abre a los otros. “Voy por el tercer tema y no se me pasan los nervios”, confesó Sandra a los presentes. Y no era para menos. El proyecto de grabación preveía pocos retoques en estudio, pues “se proponía ser lo más fiel posible a la energía propia e irremplazable de esa actuación”, que sin duda no dejaba de discurrir por el cuerpo de Sandra, que soportaba el mayor peso del espectáculo.

Entonces comenzó un diálogo con el público, que se iría expandiendo con la creciente intensidad emotiva del show. La versión del clásico “Staying alive” con el coro del público, ensayado varias veces antes de que se ejecutara la versión completa, hizo comprender de alguna manera a qué respondía la inusual estructura de la propuesta, con ciertos ecos del music-hall y una idea teatral de la música. Con ese cuarto tema, un espacio sutilmente respetuoso del silencio y de los matices

e intensidades sonoras, comenzó a congregarse a los músicos que de al menos dos años a esta parte han participado de los diferentes *Mi jardín*. La idea de la grabación había surgido como un intento por capturar “una instantánea de ese diálogo musical”, asumiendo la alta cuota de azar e imprevisto que ello implicaría.

Marcelo Stenta en guitarra, junto con Gabriela Sinagra y Adelaida Gamboa en voces, se sumaron a Sandra para interpretar “Los cuentos de Helena”. Luego lo harían los excelentes Julio Fioretti en bajo y Javier Allende en batería, responsables de una sólida base rítmica que aumentaría el voltaje anímico del show. La versión de “Bancate ese defecto”, de Charly García, dio cuenta del modo en que Corizzo sabe apropiarse de algunos clásicos del cancionero popular para dotarlos de su propia coloración. Para confirmarlo, la banda a pleno ejecutó una versión de un tema de Madonna, “Beautiful stranger”, que Sandra invitó a “descubrir” en su particular reelaboración. Después de varios covers, se hacía evidente su lógica transpositiva: un alejamiento de los lugares comunes de la canción que permite desarrollar rítmica o armónicamente sus posibilidades inadvertidas o inexploradas. Otro de los temas marcados en la memoria auditiva del público, el rollingtonésico “(I can’t get no) Satis-

faction”, sería interpretado por Sandra en piano, según lo indicaba la ficha técnica. Pero más atenta al clima afectivo que se respiraba en el lugar, la cantante invitó a Fioretti y Allende a que la acompañasen, les pasó la secuencia de acordes y arrancó con las primeras notas. Los aplausos del público se hicieron cada vez más prolongados.

Tras una versión jazzada del clásico de Los Beatles “Can’t buy me love”, arreglada y ejecutada por el guitarrista Gustavo Marozzi, el público participó en la elaboración de un paisaje sonoro con ruidos de motores, carcajadas, bocinazos, canciones brasileñas tarareadas, para acompañar el tema “Foto de carnaval”. La proximidad de los cuerpos en escena parecía propiciar el diálogo, la aparición del humor, la improvisación, el juego, lo aleatorio; pequeños acontecimientos que se sucedían para responder a ese “escúchame” velado que todo espectador dirige hacia el artista.

Antes de hacer una melodía en una escolar melódica, para la introducción de “Puras mentiras”, con ritmo de bossa y aires tangueros, Sandra aclaró “que iba a cantar una mentira, o una verdad” de otro de sus yoes, y entonó minutos más tarde: “Benditas tus blancas mentiras, mi vida/ que quiero volver a creer”.

Una breve anécdota prologó el siguiente tema: Gerardo Rozin había compuesto letra y música para una canción de cuna, que la inspiración de Corizzo transfiguró en un candombe. Así nació “Supersueños”. “Pueden hacer el típico ritmo de candombe con la boca, pla pla pla/ pla pla, pero en sordina, que es una canción de cuna”, aclaró antes de regalar las primeras estrofas: “Pasó Superman/ y me preguntó/ de dónde sacabas tanta fuerza/ después Acuaman/ a él le conté/ que yo toqué el agua que te vio nacer./ Colgado otra vez/ igual que papá/ el hombre araña dejó un saludo/ y el hombre invisible/ no quiso ni entrar/ sabe que tus ojos todo lo ven/ No es cuento, no/ ni fábula de media noche/ super sueños te daré/ no es cuento, no/ te juro que lo intento/ pero a veces sé que los sueños te cuidan mejor/ que yo”. Mientras tanto, Javier Allende, sentado en el piso, hacía percusión con una regadera.

Los finales “Extraña rareza”, “Calles” de Rubén Rada y “Oración de la luna nueva” siguieron alimentando con ritmos de bossa, rock y balada el eclecticismo sonoro del *Mi jardín* sabatino.

La noche siguiente se repetiría la seguidilla de canciones y músicos, con algunos nuevos invitados. La adolescente Valentina Bearzotti cantó a dúo con Sandra una versión castellanizada de un tema de Abba, que finaliza con unos versos de “Que ves el cielo” del Flaco Spinetta. Jorge Fandermole recreó la bella melodía de “Diamante”, de su disco *Pequeños mundos*, permitiendo que la amplia tesitura vocal de Sandra se expandiera sobre los glissandos de guitarra con slide de Stenta. Guillermo Rizzoto acompañó con su “batería vocal”, una insólita manifestación de la rica expresividad audible del propio cuerpo, un popurrí de canciones de James Brown; luego ejecutó la guitarra en “Cielo de ti”, una sentida versión del tema de Spinetta, que puso en evidencia la multiplicidad de registros a los que la voz de Sandra puede apelar.

Un mensaje

Los músicos se abrazaban, tras saludar ritualmente frente a las cámaras que, bajo la dirección de Pablo Rodríguez Jáuregui, filmaban el concierto. Seguramente, disco y DVD intentarán en vano capturar la energía del vivo –los efectos que los cuerpos de los músicos produjeron en los cuerpos de los espectadores–, que paradójicamente, en una cultura de lo evidente, discurre siempre como lo no representable: sólo deja rastros de entonaciones, miradas y gestos contenidos que deberán ser objeto de una pesquisa. En fin, tal vez sirvan de ayuda memoria de lo que *son* los shows de Corizzo.

Mientras algunos espectadores se resistían a dejar el escenario, los primeros que abandonaban las instalaciones del teatro se detenían frente a las cartulinas dispuestas para anotar impresiones sobre el show. Una mujer pidió a sus acompañantes que aguardaran un momento.

De pie, inclinada sobre una mesa, escribió con letra trémula: “Sandra: en tu jardín, pasame un gajito de flores”. ■

Miguel Rep: “Hemos pasado de proclamar la imaginación al poder a entronizar el poder de la imagen”





TEXTO: RUBÉN CHABABO / FOTOS: WILLY DONZELLI

Sentado frente a una amplia lámina de papel Miguel Rep se esmera en engrosar una línea que se resiste a definir su forma sobre la superficie, busca entonces en su paleta un poco más de pintura negra y con cuidado lo eleva hasta la altura de sus ojos antes de rellenar ese contorno esquivo. Está definiendo los primeros trazos de un mural dedicado al 24 de marzo de 1976. De espaldas a él una impresionante colección de dibujos parece custodiar su tarea: Quijotes, toros embravecidos del Guernica, Juanitos de Berni, meninas de Picasso, cristos agónicos, soldados en el corazón de alguna batalla, mapas de barrios porteños construidos a modo de abigarradas colmenas. Un universo de imágenes creadas a lo largo de más de dos décadas de trabajo y que reflejan o devuelven a quien las observa el derrotero de una pasión.

En el túnel contiguo adonde Rep nos recibe, hay un mural de decenas de metros en el que se confunden los rostros desencajados de generales dispuestos a la batalla, prisioneros a punto de ser fusilados, soles agónicos e innumerables figuras humanas que participan de un paisaje atroz, obra que Rep realizó en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires hace ya más de un año y que exige, de quien se pare frente a ella, una atenta y paciente predisposición para apreciarla.

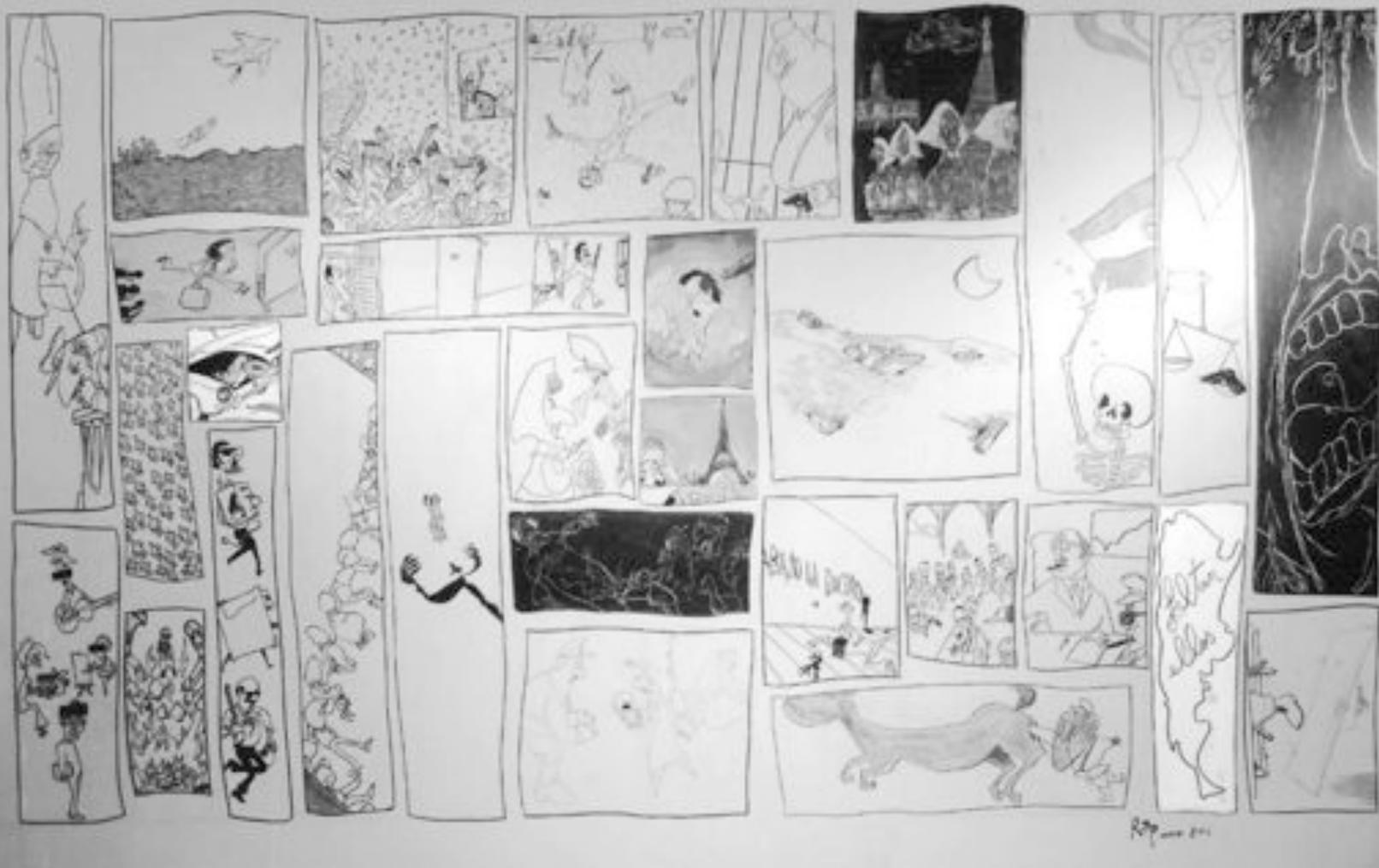
Rep prosigue mientras tanto completando su mural evocativo del golpe de 1976. Sobre la amplia extensión del papel desplegado sobre una de las paredes del Centro Cultural Parque de España va emergiendo, lentamente, un Río de la Plata en el

decido, un cielo oscuro sobre el cielo de Buenos Aires, pañuelos. Y en cada trazo que el artista va pulsando sobre esa superficie va quedando plasmada su evocación de aquellos días en los que el país se derrumbó de manera inédita.

Buena parte de la producción de “Río Rep (el dibujante sin orillas)”, la monumental muestra que esta temporada llegó al CCPE/AECI para conmemorar los treinta años del Golpe, apareció a lo largo de los últimos años en las contratapas de diarios y en el interior de revistas de difusión masiva, tanto argentinas como latinoamericanas y europeas. También forman parte estos trabajos de esa extensa serie de libros que han difundido su obra por el mundo ubicándolo en un lugar destacado. No son pocos los colegas suyos y críticos que señalan que su trayectoria ya le permite formar parte de ese friso áureo en el que destellan García Ferré, Brescia, Fontanarrosa y Quino, entre tantos otros nombres emblemáticos de la gráfica nacional.

Su obra parece construida a modo de un diálogo estridente con la herencia cultural de la que se siente tributario. Una herencia o legado que aparece de manera explícita en sus dibujos y que va de las cuevas de Altamira a los cuadros pintados por los maestros expresionistas, de la serie negra de Goya a los cuerpos contorsionados de Bacon, pasando por Matisse, Quinquela Martín y Mondrian.

“Rep exhibe extrañas cartas de identidad que lo muestran primo de García Lorca, hermano de Edgard Munch, compadre de Boris Vian y yerno de Cástulo Castillo”, afirma Quino en una de las pági-



nas del catálogo de presentación de esta muestra, ratificando esa fluida comunicación que el autor de *El niño azul* mantiene no sólo con las artes plásticas sino con la cultura en su sentido más amplio.

No hay territorio del mundo, no hay dilema humano que parezca serle ajeno a este historietista nacido en Buenos Aires en 1961 y que desde 1975 no ha cesado de publicar tanto en el país como en el extranjero para un público que no tiene fronteras etarias.

“El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”, se leía en una de las paredes de la exposición. Se trata de una cita de Paul Klee que Rep ha hecho propia y que repite como si se tratara de la primera línea de un manifiesto que él mismo ha escrito. “Sí, el arte hace visible el mundo, permite apreciar aquello verdadero y esencial, que está oculto por el ruido y la excesiva hojarasca en la que cotidianamente vivimos”. De ese modo sus dibujos afianzan ese dictamen, al provocar en quien los mira la sensación de que lo real con lo que se convive

diariamente posee a su vez otra dimensión que no necesariamente es aquella que percibimos a primera vista. “Los grandes maestros de la pintura nos dan esa lección cuando con sus pinceles sustraen un fragmento del universo para mostrarlo frente a nuestros ojos”, afirma, mientras busca un trazo para el mural que va emergiendo frente a nuestros ojos.

—*Hablemos de cómo fue tu ingreso al mundo de la gráfica.*

—Mi formación primera está en aquellos comics que leía apasionadamente en la infancia, los de García Ferré, las aventuras de Hijitus, también las historietas de Don Nicola o la Pequeña Lulú. Fueron esas las lecturas que marcaron un rumbo que habría de cobrar sentido en el futuro. Ya más adulto descubrí las historietas de autor que me permitieron conocer otros mundos. Desde Quino a Oesterheld. Sin embargo, debo reconocer que fueron los humoristas los que me dieron la clave para mirar el mundo de otro modo. Fueron ellos quienes hicieron posible que le fuera perdiendo el miedo al ridículo y, de ese



modo, que ganara una porción importante de libertad. Algo le debo –y no poco– a algunos cineastas como Fellini, por el desenfado, por esa manera irónica de ver el mundo que supo desplegar en sus películas. Sí, esa forma de hacer humor, de reírse de situaciones sin temor a caer en el ridículo, forma parte de una verdadera enseñanza.

—En tu obra es evidente una relación con la literatura, tu serie dedicada a El Quijote es un claro ejemplo. ¿Qué autores u obras del mundo literario resuenan en vos?

—No podría nombrar hoy a un autor en particular. En los últimos tiempos y por razones laborales he tenido que leer muchos ensayos, algunos pertenecientes a autores argentinos y otros a europeos, como John Berger. Pero hablando de ficción debo reconocer que en algún momento la lectura de García Márquez fue importante para mí porque su obra es como un inmenso y frondoso árbol lleno de imágenes. Pero de un tiempo a esta parte he preferido abreviar en la lectura de autores menos exuberantes,



antes, más silenciosos, menos estridentes. Rulfo por ejemplo. Ese universo de pocas palabras que caracteriza su estilo no deja de inquietarme porque de algún modo se ubica en un punto equidistante al autor de *Cien años de soledad*.

—¿Qué es lo que dicta el rumbo de tu producción?

—El placer y la libertad. Ni lo qué dirán ni la cantidad de ejemplares que pueda vender tienen el poder de condicionarme a la hora de sentarme a dibujar. Se trata de un compromiso que tengo conmigo mismo y que está anudado de manera indisoluble a esos dos conceptos. Porque cuanto más libertad uno tiene, entonces más cercano puede uno sentirse a la esencia de las cosas. Ya probé la frondosidad, ya probé la exuberancia y la metáfora, ahora busco alcanzar algo más esencial. Si me dijeran que lo frondoso podría traerme más público, me importaría muy poco. Prefiero permanecer fiel a aquello que siento como más auténtico. Y eso más auténtico es la búsqueda de lo más puro, de lo menos contaminado.

—Podría decirse entonces que tu obra es un pasaje que va de la frondosidad garciamarqueña al laconismo rulfiano.

—Sí, es exactamente así. Pero también diría que ese pasaje más que hacia una estética en particular es hacia el corazón de las cosas, digamos Altamira, allí donde están las formas primeras, las más puras, las esenciales, el lugar donde el hombre trazó sus primeras líneas.

Sucede que estamos acostumbrados a partir del ruido y desde allí ir hacia el silencio cuando en



verdad debiéramos recorrer el camino inverso, ir del silencio al ruido. Antes acaso, en un pasado no muy lejano, era más fácil partir del silencio, pero ahora con tanto ruido a nuestro alrededor uno se aturde y entonces va perdiendo sus propios valores. Vivimos un tiempo con demasiada hojarasca, demasiado estridente, un tiempo en el que la esencia de las cosas se pierde o se confunde en medio de esa gran selva dominada por aquellos ruidos que no nos permiten apreciar lo importante. De allí, vuelvo a decirlo, que sea Juan Rulfo ese autor en el que hoy me gusta abreviar y del que me gusta aprender.

—*En tu muestra expusiste un mural maravilloso en el que se ve a un grupo de monos salvando las obras maestras de un edificio que parece el Museo Nacional. Cada mono corre, en actitud desesperada, con un cuadro en sus manos en dirección a las cuevas de Altamira. ¿Es esa obra una puesta en imagen de esto que decís?*

—Sí, por supuesto. Esa obra fue hecha en Madrid. Me habían invitado a participar de una muestra en Casa de América cuyo eje central eran las Bellas Artes. Recuerdo que llegué a España sin tener muy en claro qué presentar. Podría haber resuelto ese dilema haciendo una obra que homenajeara, supongamos, la historia del arte, a algún pintor en particular, pero de golpe surgió esta idea que en verdad puede resumirse como una huida hacia lo esencial, hacia lo puro, lo primigenio.

Recuerdo que la hechura de ese mural fue contemporánea de los episodios de violencia urbana que tuvieron lugar en las calles de Francia en el año 2005. Era un momento en el que parecía que todo estallaba por el aire, que todo se hacía pedazos, que el mundo estaba en llamas. En esos días yo no podía dejar de preguntarme por el sentido de la cultura, por el destino de las creaciones humanas. La imagen de las cuevas de Altamira me dio entonces la respuesta. Porque ellas en sí mismas son un

refugio donde se resguarda el origen de la historia del arte. Las cuevas son exactamente lo opuesto a esa sobresaturación que caracteriza lo contemporáneo. Altamira con sus toros mudos dibujados en sus paredes en líneas puras es lo exactamente opuesto a la hojarasca, al bullicio que nos rodea y que no nos permite apreciar lo más valioso que tenemos a nuestro lado.

—*Siguiendo esta idea, lo paradójico es que en un mundo sobresaturado de imágenes como vos señalás, tu trabajo artístico sea el de sumar aún más imágenes al mundo.*

—Sí, pero lo que yo defino como hojarasca no es todas las imágenes, sino esa exacerbación de imágenes vacías de contenido con las que estamos obligados a convivir y que el mercado, los massmedia y la publicidad contribuyen a propagar.

Hoy en día esas son las imágenes que yo llamaría nocivas. Porque debemos reconocer que hemos pasado de proclamar la imaginación al poder a entronizar el poder de la imagen. Y esas imágenes que se han entronizado están vacías de sentido, no tienen contenido alguno. Yo hago imágenes, es cierto, pero trabajo en un sentido inverso al del mundo publicitario. Me preocupa que aquello que entrego al mundo tenga contenido, que mis creaciones digan algo. Y por sobre todas las cosas me interesa que aquello que hago alcance una efectiva reunión o diálogo entre forma y contenido. Si yo por ejemplo he elegido esta técnica en la que ahora estoy trabajando para narrar el 24 de marzo de 1976, es porque creo que es la que mejor dialoga con la idea que quiero plasmar. No buscaría nunca una técnica que fuera más fuerte que la idea que quiero transmitir, ni mucho menos pretendería hacer una obra cuyo fin fuera exaltar la técnica en sí misma.

Habitantes de un mundo sobresaturado de imágenes vacías, hoy somos muchos los que extrañamos la ausencia de imágenes cargadas de contenido. Muchas de esas imágenes a las que me refiero críticamente no están despojadas de belleza. Por el contrario, están perfectamente trabajadas, en muchos casos, por las avanzadas técnicas que brinda hoy la fotografía digital. Pero su fin es seducir, carecen de vida y misterio. En este sentido la publicidad es la responsable de haber entronizado este tipo de imágenes y de haber desplazado al maravilloso universo de la imaginación. Esto es

algo que caracteriza fuertemente al mundo contemporáneo y la consecuencia más evidente es la anulación del pensamiento.

—*Este sinsentido al que te referís atraviesa también otros campos.*

—Sí, buena parte de la plástica contemporánea está atrapada en esta situación. Muchos artistas insisten en querer parir una idea pseudo original o novedosa cuando esa idea ya fue ensayada hace más de medio siglo por Marcel Duchamp cuando instaló su mingitorio en el centro de una sala de exhibiciones. El resultado entonces es esa sobreabundancia de obras vacías de las que se desprende una celebración del sinsentido con el que obviamente no acuerdo.

La maldita democratización del arte, el uso exacerbado del photoshop y los recursos digitales han hecho que esto sea una selva donde todo vale. Y donde todo vale es difícil discriminar lo que espreciado de aquello que no lo es. Sucede entonces que uno va a una exposición y se somete a ver obras avaladas por la mirada de un curador que las ha calificado como originales o vanguardistas, pero frente a las cuales es difícil sentir algo.

Hay además en este tiempo tan marcado por el vértigo muchos artistas que se apresuran en mostrar sus obras y frente a las cuales uno no puede dejar de sentir que ese artista no sólo no ha madurado su proyecto sino que ni siquiera domina su propia técnica. Soy de la idea de que hay que mostrar, de que hay que sacar las obras del taller a la luz del mundo sólo cuando se está seguro de que eso es lo que uno quiere que la gente vea.

No es fácil encontrar verdaderos autores. Y si me preguntan qué es un autor diría que es alguien que maneja la técnica pero que a la vez posee un pensamiento propio, una idea que está seguro que quiere transmitir y hacer saber al mundo.

—*Oesterheld, por ejemplo.*

—Él en verdad fue un gran artesano que hizo historietas con mucha intuición. Y, agregaría, era un artesano preso de su técnica. No tenía la libertad de un artista, no tenía ese nivel de experimentación que caracteriza a un vanguardista. Fue el mejor de los artesanos guionistas que hemos tenido. Lo que sucede es que el final terrible de su vida resignificó y potenció su obra. La tragedia de

su vida nos obliga a una relectura de su obra, a verla con otros ojos.

—*Hoy hay casi un acuerdo en afirmar que experiencias como la dictadura o el Holocausto forman parte de lo indecible, que frente a esas situaciones el arte sólo puede llamarse a silencio.*

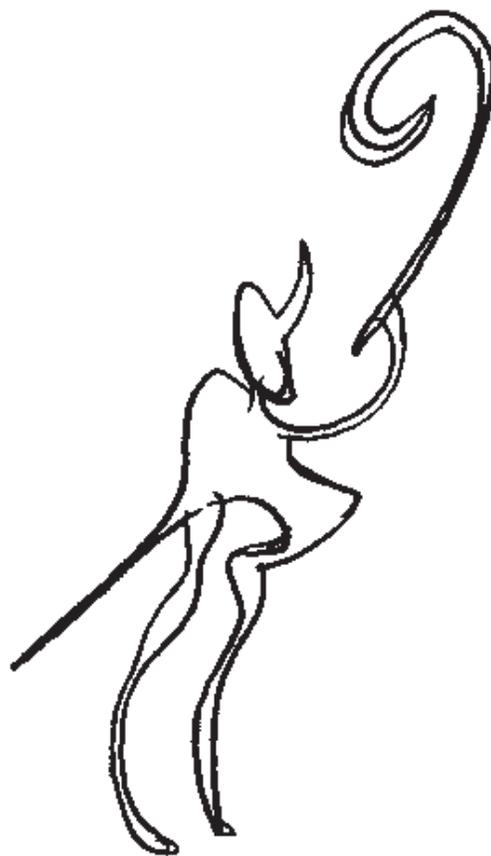
—Lo indecible es la impotencia de que uno como artista tiene de transmitir o traducir el dolor y la dimensión de esas tragedias. Muchas veces me he preguntado cómo hacer para que eso tan terrible sea comprendido por un joven que no vivió esa experiencia, que sólo sabe de ella a través de los relatos o los libros de historia.

No cabe duda que el horror es indecible. Goya, por ejemplo, en su serie negra, intentó acercarse a eso que llamamos indecible. Digo acercarse, porque lo verdaderamente trágico es lo que sufrieron los cuerpos de carne y hueso sometidos a la cárcel o la tortura. Lo terrible es aquello que sufre la carne en el momento en que es atravesada por el dolor y eso no puede decirse ni representarse acabadamente. Un dibujo, la mera línea sobre el plano, no puede dar cuenta total de esa dimensión atroz con las que cargan las situaciones de tortura o muerte violenta.

—*Toda una serie de dibujos tuyos parece evocar esto, me refiero a esas grandes bocas abiertas que parecen gritar con la carga de un dolor ancestral y cuya gestualidad parece tomada de los retratos de Bacon.*

—Esas imágenes tienen una historia: el día posterior a la rendición de Malvinas yo empecé a hacer una historieta que se llamaba *Los mutiladitos*. Le puse ese nombre porque en verdad después de la derrota de Malvinas todos quedamos mutilados. Unos meses más tarde, en una visita al museo de La Plata vi allí unas esculturas aborígenes que me llamaron la atención y a las que se reconoce con el nombre de “suplicantes”. Esas pequeñas figuras me conmovieron de un modo particular, y entonces las uní con mis mutiladitos. No se sabe bien qué es lo que suplican o piden, puede ser comida, justicia. Acaso estén en esa posición invocando a alguna deidad, todas esas variantes son posibles.

Los suplicantes tienen sus bocas abiertas, y acaso sea ese gesto lo que evoca a la pintura de Bacon, ese desgarramiento que caracteriza a muchas de sus imágenes. Y aquí volvemos a lo que veníamos conversando. Bacon, justamente, es uno de esos



artistas que trata de capturar lo indecible, y para hacerlo elige un recurso singular: borrona. No lo muestra todo, tacha. Sabe que lo trágico elude la dimensión del lenguaje porque no hay nada que pueda representar acabadamente esa situación abismal del cuerpo cuando sufre. Hay aproximaciones. Y los rostros borronados con violencia hablan o nos muestran de eso.

—*Se trata, como diría John Berger, de artistas que nos enseñan a ver.*

—El arte no tiene que dar fe de lo que ve sino recortar, seleccionar un fragmento del mundo para mostrar aquello que no podemos ver a simple vista. Las buenas instalaciones, que son el tres por ciento de las instalaciones, son aquellas que te hacen ver el mundo desde otro punto de vista. Lo que hizo el pop art, lo que hizo Warhol en algunas de sus obras, fue enseñarnos a ver lo real del mundo desde otro ángulo, con otra sensibilidad.



Los verdaderos artistas son aquellos que nos permiten ver otra cosa más allá de la mera apariencia que las cosas tienen por sí mismas. Algo que es evidente, por ejemplo, en los pintores de naturalezas muertas: dibujan aquello que vemos todos los días pero bajo otra luz o con otro reflejo, y al hacerlo, lo transforman. Cézanne nos enseñó que la manzana no es como uno la ve, no es sólo ese fruto que está ahí frente a nuestros ojos, sino que puede ser otra cosa. Es esa manzana pero también la manzana que vio Cézanne. Ya lo expresó mucho mejor René Magritte al escribir “Esto no es una pipa” en una tela que representaba exactamente una pipa.

—En algún momento dijiste que los meses en los que Eduardo Duhalde estuvo en el poder fueron los más parecidos a la serie negra de Goya. ¿Qué artista sería el más adecuado para representar o narrar este presente?

—Ojalá hubiera sido así, porque la serie negra es, además de trágica, bella. Y esos años no tuvieron nada de belleza. Pero lo que quise decir en verdad es que así como las telas de Goya dicen una cosa cuando se las ve a la distancia, dicen otra cuando uno se acerca y comienza a descubrir detalles horriblos: una mezcla nauseabunda de sangre y excremento. Así sucedió en aquel tiempo, eso fue el gobierno de Duhalde. Cuando uno lo miraba de lejos, todo parecía ordenado, pero cuando se acercaba comenzaba a manifestarse lo peor de la Argentina, lo más putrefacto.

Pero si me preguntan por este presente, yo sería cauteloso, habrá que ver cómo termina esta etapa. Estamos, como se acostumbra a decir, en un *work in progress*. Necesitaría verla a la distancia, en perspectiva, y recién entonces podría arriesgarme a decir cuál es la estética que mejor le cuadra. ■

9708

MARTÍN PRIETO

“Morcillo”, dijo Morcillo. “Esteban Morcillo”, precisó. El empleado del puerto de Campana revisó el pasaje y lo marcó después.

—¿Equipaje?— preguntó sin levantar la vista.

—Viene en el tren desde Buenos Aires— dijo Morcillo.

—¿Y de mano?

—Ah, sí—. Y alzó sonriente una pequeña caja forrada en cuero. El empleado también pareció sonreír:

—¿No será un arma, señor?

—No, no. Es una flauta. Una flauta alemana— dijo Morcillo, amagando abrir la caja.

El empleado volvió a bajar la vista, desinteresado:

—El vapor sale en 30 minutos. Su equipaje está siendo embarcado. Usted puede hacerlo cuando quiera. Viaja en el General Nazar. Llega al Rosario mañana domingo a las 9 de la mañana.

El paquete inglés subió el Paraná contra la corriente, durante la noche. Un poco después de las 6, Morcillo pudo ver a su derecha, en lo que supuso entonces que era el Este, los primeros trapos rosados del amanecer, instalándose livianos primero bajo y luego sobre las copas de los árboles que formaban el achaparrado paisaje de las islas. Ya no

pudo volver a dormir. A las 9 no, pero un buen rato antes del mediodía se divisaron nítidas en la orilla de la izquierda, dos torres, como de una catedral.

—¡Rosario, Rosario!— gritaron unos chicos, que se habían mantenido singularmente calmos en la proa a lo largo de toda la mañana. Morcillo acomodó la caja entre sus piernas, mojó sus manos en un piletón, y se humedeció la cara y la cabellera que su madre, en Barcelona, llamaba “de artista”. Estaba nervioso.

El puerto del Rosario era, como se lo habían contado, una romería. Notoriamente más pequeño y más pobre que el de Buenos Aires, donde había desembarcado cuatro años atrás, era éste sin embargo más vivaz. El griterío de los que llegaban se confundía con el de quienes los recibían, y el de éstos con el de los vendedores de cualquier cosa que a uno se le ocurriera comprar, y el de éstos con el de los choferes de carros, y el de éstos, a su vez, con el de un grupo de muchachos que voceaban las virtudes y precios de hoteles, fondas y restaurants. No tardó mucho Morcillo en bajar su equipaje y recién entonces miró hacia la ciudad que se levantaba bien arriba de la barranca. Se preguntó cómo haría para llegar hasta allí.

—¿Morcillo?— preguntó entonces alguien, un caballero envuelto en un traje colorado, con el pelo pegado a la cabeza por la transpiración, y un bigote cuyas puntas se elevaban al infinito.

Y antes de que Morcillo pudiera contestar, el caballero le extendió la mano y le dijo:

—Pons.

Morcillo secó su mano derecha en el faldón de su chaqueta antes de estrecharla con la de Pons quien, simultáneamente, y con la otra mano chasqueó los dedos y le señaló a un muchachito el equipaje de Morcillo. Después, pasó su brazo por el hombro de Morcillo, y señalándole las casas que se levantaban sobre la barranca, dijo:

—El camino no es corto ni placentero, y lo que estos italianos presuntuosos llaman “la ciudad” es fango cuando llueve y fango seco cuando sale el sol. Pero es lo que hay, Morcillo, y como bien sabemos nosotros, los artistas, la necesidad tiene cara de hereje.

Pons lanzó una carcajada, a la que Morcillo habría de acostumbrarse unos minutos después. El muchachito que llevaba el equipaje trepaba la barranca con agilidad y ya les llevaba varios metros de ventaja.

Tirado en un camastro del Hotel del Comercio, que conservaba su nombre pese a que en la puerta, sobre la calle de la Aduana, un hombre entrado en años golpeaba el mostrador e increpaba a un joven esmirriado que hacía las veces de recepcionista al grito de —¿Hotel? ¿Ustedes llaman a esto hotel?—, Morcillo trataba de descansar. Sin un solo ensayo previo, esa noche debutaba con el cuarteto Pons en la confitería de la Esperanza. El maestro le había dejado una hoja suelta, donde podía leerse el programa, bajo el título *Soirée Musical*: “Aroldo, sinfonía; Waltz; Crispino e la comare; Polka; La bella Ligure; Gran galoppa”. Nada diferente a lo que tocaba habitualmente en Buenos Aires. Después, más abajo, “El Sr. Pons tocará en el

magnífico piano Gaveau, que está a la venta”.

Dos días después, leyó dos noticias en el diario *El Independiente*. Una lo llenó de tranquilidad, la otra de vaga inquietud. La primera decía: “Anteanoche se estrenó en la confitería de la Esperanza el nuevo flauta llegado de Buenos Aires que ha venido a ingresar al cuarteto Pons. A pesar de la timidez natural en el flautista que se estrena, tocó con mucho gusto y maestría. El cuarteto Pons está pues completo y el nuevo flauta es digno de sus inteligentes compañeros.” Pese a que en la noticia no figuraba su nombre, era la primera vez que una actuación suya era reseñada en un diario e imprevistamente tuvo la dulce sensación del reconocimiento, que iría acrecentándose con los días. La otra decía: “Anteanoche se procedió al ensayo del aparato telefónico en la oficina del Telégrafo del Estado en ésta, con la de Buenos Aires, sin conseguir los resultados que se esperaban. La causa principal de esto, es la larga extensión de la línea. Aplicado al oído el pequeño aparato, óyese un rumor sordo continuo, interrumpido una que otra vez por otros más fuertes, sin oírse voz alguna”. Morcillo pensó en su madre. Imaginó, como en un raptó estremecido, que con ese pequeño aparato él podría comunicarse con ella, a través del océano, leerle la noticia de *El Independiente*: “Esteban Morcillo, el distinguido flauta catalán, recién llegado de Buenos Aires...”.

Esa noche tocaron en El Fénix, “el club más antiguo del Rosario”, según apostrofó Pons. En las propagandas, además de la participación del cuarteto, se auguraba que “el ambigú será espléndido”. Pudo comprobarlo Morcillo quien, después de una actuación calificada por alguien del público como “soberbia”, se entregó a los placeres de la comida y del alcohol.

Dormía cerca del mediodía del día siguiente cuando golpearon a la puerta de su habitación. Morcillo no había abierto todavía los ojos cuando se apersonó junto a su camastro un oficial, con el

gorro ladeado, menos por desaliño que por el obligado resbalón al que lo sometía la cabeza del portante, empapada de transpiración:

—El gobernador necesita de sus servicios— dijo el oficial.

Y Morcillo no tardó nada en darse cuenta de que se trataba de una orden. Atolondrado, saltó de la cama, se vistió y ya salía de la habitación, cuando el oficial habló de nuevo:

—Con la flauta.

Sentado Morcillo en la diligencia que se dirigía a San Lorenzo, con la caja forrada en cuero entre las piernas, acompañado por el oficial, dos padres franciscanos, y otro caballero, que llevaba entre las manos un paquetito rectangular, dos asuntos apesadumbraban su espíritu: las razones que habría tenido el gobernador para hacerlo llevar de modo tan intempestivo a un lugar tan insólito, y que el carro cruzara victorioso el puente que se levantaba sobre el Arroyito: desde que había llegado al Rosario no hacía más que escuchar bromas acerca de cuál sería el último carro que podrían resistir las maderas podridas del puente. El carro pasó nomás, raudo, sobre las tablas que cruzaban el arroyo Ludueña, al norte de la ciudad. Y una vez que llegaron a las inmediaciones del convento, engalanado porque se preparaban los festejos del centenario del nacimiento del general San Martín, comenzó a barruntar las razones del gobernador. Alguien, que se presentó como Gómez, recibió a la comitiva, estrechó las manos de los viajeros —menos las del oficial, a quien apenas dirigió un movimiento de cabeza, como si se vieran regularmente— y los hizo pasar a un salón, donde esperaban cuatro personas más. Gómez dijo entonces, señalando una caja negra, de la que colgaba una suerte de bocina:

—Esto es un aparato de teléfono. En quince minutos vamos a realizar una prueba con el Rosario; ustedes —dijo, señalando a los franciscanos— leerán; usted, Lezcano, —señalando al otro caballero— hará

sonar la cajita de música; y usted, Morcillo, tocará la flauta. Después escucharemos qué nos envían desde el Rosario. Estese atento, Morcillo, que del otro lado lo estará escuchando Pons— dijo, más amistoso que provocativo.

Morcillo preparó el instrumento, y cuando fue su turno, se acomodó frente a la bocina del teléfono. Miró hacia el techo, como tratando de encontrar en el vasto repertorio que almacenaba en su cabeza una línea acorde con el momento, que él consideraba histórico de antemano. Uno de los hombres que acompañaban a Gómez, que parecía ser apenas menos basto que los demás y que, supo Morcillo más tarde, era Simón de Iriondo, enviado del presidente Avellaneda, pareció adivinarle el pensamiento, y lo espueleó:

—Improvisé, maestro, improvisé.

Morcillo largó una escala rápida, para templar los dedos que le temblaban, y después jugó con los bajos, con la intuición de que era una bravata que de Iriondo podía festejar. La media sonrisa del hombre del Ministerio del Interior pareció confirmar que se había tratado de una apuesta ganadora.

Los diarios destacaron, dos días después, que la prueba había obtenido “el mejor resultado”. En las oficinas del Telégrafo, en el Rosario, se había congregado numeroso público a seguir las alternativas del nuevo ensayo telefónico y, luego de escuchar conversaciones en español y en inglés, la lectura de varios párrafos de un libro —que un amanuense copiaba, para luego confirmar que eso que se había escuchado era lo mismo que se había leído en San Lorenzo—, una caja de música, y la flauta de Morcillo, cuyo sonido el cronista calificó de “exquisito”, irrumpió en aplausos y vivas.

Al día siguiente, los tres pares de aparatos de teléfono llegados de Buenos Aires siguieron, vía terrestre, viaje hacia Chile, con una parada de prueba obligada en la ciudad de Córdoba.

Morcillo, en cambio, ya no se movió de la ciudad. **L**



► ► Viene de página 9

a decir que a través de esas imágenes yo estuviera intentando recuperar la ciudad perdida e inconsciente entrevista en mi adolescencia...

Lo que ahora tengo adelante, por ejemplo, es apenas un fragmento de calle Entre Ríos, uno de los bordes del abigarrado collar de ofertas al paso, de comercios y bares baratos, que rodea la manzana de la terminal Sarmiento, no más que esto, un punto aglutinador de roces y desplazamientos urbanos, donde se mezcla y cruza el centro con la periferia. Quince o veinte días atrás, después del encuentro ocasional con las cordobesas en la peatonal, una amiga me prestó la cámara de fotos. Desde entonces no puedo parar: CLICK. Sólo del tramo que va de Maipú a Rioja debo tener alrededor de 500 imágenes guardadas. En medio de mi obsesiva pesquisa, a veces alguien se acerca, me pregunta si soy de la Municipalidad, se despacha con algún reclamo edilicio. Por lo demás, debo decir que este pequeño juguete óptico digital es extraordinario, capaz de amplificar hasta el delirio, en cada objeto, los detalles materiales más insignificantes que mi limitada percepción no registra. Sin embargo, no me atrevería a afirmar eso de que “una imagen vale más que mil palabras”. Y si de este cúmulo de fotos inútiles yo debiera extraer algo para mi *proyecto*, me temo que no podría obtener ninguna conclusión segura: frente a estas imágenes vuelvo al grado cero, y no hay en ellas nada que pueda sustraerme del peso de elegir “qué poner”. Por sí mismas, no responden a nada. No constituyen una *experiencia*. En eso tal vez radique su potencia. Cuanto más detenidamente las observo, con mayor fuerza hacen que en mí se desvanezcan *todos* los estereotipos. Entonces, entre el objeto y la mirada aparece la falta, el estremecedor vacío, nada.

Es *allí*, precisamente, donde a veces intuyo que me espera, fragmentaria, la ciudad que amo... **L**





MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

el mural, por fin Rosario 12 que me hace 2 notas, los rosarinos que me dan su afecto, me pasean, me cuentan su historia. El Negro Fontanarrosa, Dezorzi, Perassi, la Chiqui, Nigro, Usandizaga, y más... El Museo de la Memoria, la Isla de los Inventos, y todo lo que vendrá. El Obelisco nunca me gustó. Y, para que los porteños no sigamos negando al río que nos besa, me encantaría que la intendencia rosarina maneje nuestros asuntos. Aceptaré que Buenos Aires sea un barrio más de Rosario.



CCPE AECI
Centro Cultural Parque de España

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