

Lucera

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA | NÚMERO 3 | PRIMAVERA 2003 | ROSARIO | ARGENTINA



PTIEMBRE 2001

0 30/9

26, 19.30 HS.

0 HS.

0 HS.

Tomás Eloy Martínez Rodrigo Alonso Marta Pessarrodona Gerardo Gandini
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar
Julián Usandizaga Francisco Roldán Orlando Verna Vicente Medina



PROGRAMACIÓN MENSUAL SEPTIEMBRE 2001

3

MUESTRA JUEVES 6 AL DOMINGO 30/9

MÚSICA MIÉRCOLES 5, 12, 19 Y 26, 19.30 HS.

CONFERENCIA VIERNES 7, 11 HS.

TEATRO JUEVES 20, 21.30 HS.

CLÍNICA LUNES 10, 20.30 HS.

PRESENTACIÓN JUEVES 20, 19.30 HS.

CONFERENCIA VIERNES 28, 19.30 HS.

9

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA

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



Un soplo para la crítica y el debate

Tomás Eloy Martínez deplora en la apertura de Lucera¹³ la ausencia de diálogo entre intelectuales y gobernantes en la Argentina, y va aún más lejos: llama mutilación a ese hiato que empobrece al poder político aislándolo del influjo del arte y el pensamiento. El artículo de Rodrigo Alonso sintoniza con esa idea: habla de la reacción de una corriente del arte argentino a la desamentización de los museos oficiales, como parte del articulado proceso de privación de sentidos que padeció la esfera de lo público en nuestro país durante la última década del siglo veinte.

Azarosamente reunidos quizás, pero inequívocamente producidos fuera del centro de gravitación de ese poder y sus cánones, otras experiencias, otros aportes individuales o colectivos se recogen en las páginas sucesivas de este número: desde la increíble construcción de la estrategia comunicacional de los Sin Tierra de Brasil a la transgresión genial de Gandini de los códigos de lo popular y lo culto en el campo de la música. O la invasión relativamente reciente de las mujeres de un terreno literario que desde Homero reclama para sí una tradición masculina —los viajes—; o la intransigente contundencia creativa del trazo artístico y las elecciones vitales de Julián Usandizaga. Vicente Medina, poeta pertinaz si los hubo, realiza la hazaña de actualizarse a nuestros ojos gracias a la mirada del camp, rozándose casi en estas páginas con otro poeta, contemporáneo, que lo logra por su propio peso: Francisco Roldán propone “El orden infiel” para la sección de poesía.

Un soplo refrescante, en suma, en este número de primavera, que propicia la crítica y el debate. Pero ésta es sólo una de las lecturas posibles. Otras esperan al lector, otras lo eligen.



año 1, número 3
Revista del Centro Cultural
Parque de España / AECI
Rosario, Argentina
ISSN 1667-3093

Directora
Susana Dezorzi

Coordinador ejecutivo
Gastón Bozzano

Editor
Fernando Toloza

Escriben

Rodrigo Alonso
Rubén A. Chababo
Diego Fischerman
Natacha Kaplún
Marta Pessarrodona
Francisco A. Roldán
Orlando Verna
Fernando Toloza

Diseño y producción
Cosgaya, Diseño.

Preimpresión e impresión
Borsellino Impresos

4 Entrevista
Tomás Eloy Martínez
“En la Argentina no existe debate”

10 **Rodrigo Alonso**
Reactivando la esfera pública

16 **Marta Pessarrodona**
MV o una experiencia personal

Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de Lucera.

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

Esta revista se compuso con fuentes Pradell roman, Pradell italic y Fontana NDLI bold.
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



22 **Diego Fischerman**
Gandini y su doble

28 **Natacha Kaplún**
Usandizaga. La impronta de un maestro

34 **Poesía**
Francisco A. Roldán
El orden infiel

36 **Orlando Verna**
MST. Banderas en la comunicación

42 **Fernando Toloza**
Espanoles en Rosario: Vicente Medina
Los sueños del esteticismo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com



Entrevista: Tomás Eloy Martínez

“En la Argentina no existe debate”

Rubén A. Chababo



El autor de “Réquiem por un país perdido” sostiene que los intelectuales argentinos desconocen la práctica de exponer las ideas que no se esperan escuchar. También asegura que la novela argentina ha dado muy pocos grandes personajes. El miedo en los Estados Unidos post atentado y una mirada sobre los sesenta son otros de los temas de la conversación

Hacia mediados de los años sesenta asomaba desde las páginas de la revista “Primera plana” la figura de un joven periodista que con el paso del tiempo habría de convertirse en uno de los escritores más leídos en América latina. Es a partir de aquellas primeras notas y reportajes —muchos de ellos atentos al fenómeno del llamado boom de la literatura latinoamericana— que Tomás Eloy Martínez comenzó a diseñar un verdadero proyecto escriturario que hace centro en las complejas relaciones entre política y literatura. Lector atento de los maestros de la non fiction, apasionado cultor del periodismo escrito, la mayoría de sus textos aborda con insistencia temas como el poder, la historia y las consecuencias de la política en la vida de los ciudadanos de este lado del mundo. Autor de libros acaso menos conocidos para el público lector como “Sagrado” o “La pasión según Trelew” y otros que han alcanzado cifras de ventas que lo ubican como un verdadero best-seller (“Santa Evita”, “La novela de Perón”, “La mano del amo”, “El vuelo de la reina”), su vida

condensa los avatares comunes de muchos autores del continente en los que el exilio como experiencia traumática y los debates con el poder no están ausentes.

Tucumano de nacimiento, desde hace años vive y produce en los Estados Unidos, país al que llegó luego de haber vivido en Buenos Aires y Caracas, y donde dirige el Programa de Estudios Latinoamericanos de la Rutgers University. Interrumpe su vida académica con visitas a la Argentina, lugar al que vuelve con frecuencia en busca de esa necesaria atmósfera propia imposible de recrear en el extranjero.

La presente entrevista tuvo lugar antes de la presentación en el Teatro Príncipe de Asturias del Centro Cultural Parque de España de “Réquiem para un país perdido”, libro que reúne una selección de notas periodísticas fechadas entre mediados de los años 80 y nuestros días, a través de las cuales se propuso descifrar los interrogantes que supone ser argentino en este gozne dilemático entre un siglo que termina y otro que nace.



Tomás Eloy Marrín, que presentó su último libro en el CCPE, cree que una obra es canónica cuando provoca la relectura (Fotos: Abbate&Donzelli)

—Cuando mira en perspectiva, ¿qué queda de aquel joven escritor que en los años sesenta daba a conocer desde las páginas de “Primera plana” el boom de la narrativa latinoamericana, el que entrevistaba por primera vez a escritores que en poco tiempo más iban a ocupar el lugar central de nuestra narrativa? ¿Cómo recuerda aquellos tiempos?

—Los años sesenta fueron un tiempo de reconocimiento acerca de aquello que éramos, a la vez que de descubrimiento de un continente al cual habíamos pertenecido sin saberlo, sobre todo nosotros, los argentinos. Un continente sumamente rico e interesante. Yo creo que esos años pueden ser definidos como una etapa, como un tiempo signado por la búsqueda de libertad. Vista en perspectiva, fue una época de experimentación y de ruptura de casi todos los límites conocidos. Libertad y transgresión son las palabras que mejor definen el espíritu de aquellos tiempos que nos tocaron vivir. Transgresión en el orden político, transgresión en el orden afectivo y emocional, transgresión en el orden cultural. Todo estaba muy vivo en aquellos años porque eran tiempos de búsqueda. Se trataba de una espe-

cie de corriente circulatoria que nos envolvía y a la vez atravesaba toda América latina, y que tenía un eje muy importante en La Habana y otro en Buenos Aires. Eran años en que en todas partes sucedían cosas, en los que se debatía y se polemizaba con intensidad, incluso en ciudades que no eran centrales a ese gran circuito de las capitales como es el caso de Rosario y Córdoba aquí en la Argentina.

—Indudablemente en aquellos años el lugar de los intelectuales estaba signado por fuertes debates en los que la idea de praxis ocupaba un lugar central, la literatura era un campo de batalla y de disputas fuertes. ¿Cuáles cree que son los debates pendientes de nuestro campo cultural?

—En Argentina sucede algo muy diferente al resto de América latina. Aquí hay debates postergados o no resueltos. Un debate interrumpido o nunca del todo dado, o una discusión pendiente, es la vinculada al tema del exilio como consecuencia de la última dictadura. Me refiero a la tensión creada entre los que se fueron y los que se quedaron. No se discutió nunca en torno a la actitud moral que cada cual debió asumir ante la dictadura militar. Por qué se fueron los que se fueron, por qué se quedaron los que se quedaron. Se trata de un debate importante y medular que creo que aún nos espera como desafío y que de darse puede revelar cosas interesantes de nosotros mismos.

—¿En qué radicaría esa diferencia argentina respecto del resto de América latina?



—En el resto de América latina los debates son de otro tipo porque las relaciones intelectuales-poder son también muy diferentes. Aquí, por ejemplo, no está resuelta esa relación. Ese vínculo que en el resto del continente es tan fuerte, en Argentina es débil, y frágil. Hay muchos que sostienen que los intelectuales argentinos no quieren ocupar el poder, que no quieren participar activamente de él. Y yo creo que tienen razón quienes dicen esto porque los intelectuales no sirven para la función pública. Los intelectuales sirven como consejeros pero no para ocupar el poder. En el resto de América latina, por ejemplo, no es extraño que los presidentes se reúnan con un grupo de intelectuales para ver películas, para cenar con ellos, simplemente para escuchar opiniones acerca de su labor de gobierno. Los gobernantes, es decir el poder, están expuestos a escuchar opiniones que muchas veces no son las que ellos esperan escuchar. Esa práctica es desconocida en la Argentina, ese ejercicio de ampliar la visión del mundo a través de la opinión que puedan brindar los intelectuales aquí está ausente. Pero volviendo a su pregunta es evidente que en nuestro país no existe debate. No existen polémicas fuertes como sí existen en Brasil, en México, en Colombia, o como hasta hace muy poco tiempo atrás había en Venezuela. Aunque muchos no lo perciban, esa ausencia, esa falta es una mutilación que le hace daño al poder.

—Sin embargo en la Argentina hubo en el pasado, y me refiero a la segunda mitad del XIX, una relación fuerte entre el poder y el campo cultural...

—Es verdad, pero después de la época que podríamos llamar de los grandes constructores de la nación-estado, me refiero a Sarmiento, Mitre, Alberdi, Avellaneda, Roca, Vélez Sársfield, el campo quedó vacío. El último brote fuerte de relación entre intelectuales y poder es “La hora de la espada”, el discurso que enuncia Leopoldo Lugones, palabras dedicadas al poder que son premiadas con la concesión del cargo de inspector general de escuelas. Un cargo que Lugones esperaba con ansiedad y que el poder político supo conceder a modo de agradecimiento.

—Cuba ha significado para toda su generación un verdadero lugar referencial. ¿Cuál es su visión de la Revolución Cubana y de esta nueva relocalización de los intelectuales luego de los últimos acontecimientos que tuvieron lugar en la isla?

—En los años sesenta Cuba era para todos nosotros la gran esperanza de cambio en América latina, porque se

trataba de una revolución con rostro humano. Involuntariamente la primera voz de alarma acerca del cambio de esa situación la di yo desde las páginas de “Primera plana” con una entrevista que le hice en el año 1968 a Guillermo Cabrera Infante en la cual el autor de “Tres tristes tigres” planteaba su preocupación por la extrema represión a que estaban siendo sometidos muchos de los intelectuales cubanos. Recuerdo que esa entrevista me planteó a mí un dilema moral, porque se trataba de una declaración fuertemente acusatoria respecto de un país al que tanto amaba y con el que tantos intelectuales estábamos identificados. Yo me pregunté entonces si debía o no publicar esas declaraciones de Cabrera Infante. Recuerdo que me dije: “Si no publico esta nota corro el riesgo de convertirme en censor de una voz de protesta y de ese modo reniego de todo aquello en lo que hasta este momento he creído. Si la publico me convierto, en apariencia, en un traidor”. Finalmente la publiqué. Y si mi memoria no me falla apareció como nota de tapa. Recuerdo que acerca de este tema mantuve una discusión con Paco Urondo y Rodolfo Walsh. Los consulté a ellos porque me interesaba conocer sus opiniones y porque de algún modo eran figuras representativas, casi diplomáticos del ideario de Fidel Castro fuera de Cuba. Recuerdo que me reuní con ellos y que les expliqué que había estado frente a una disyuntiva y que al final había tomado la decisión de publicar la nota con plena conciencia de los riesgos que su aparición en una revista de circulación masiva implicaba. Y ellos entendieron mi posición. En un número posterior publiqué las respuestas a las opiniones de Cabrera Infante. Fue así como a consecuencia de la difusión de esa entrevista se inició un primer e intenso debate intelectual que tiempo después fue seguido por las convulsiones del affaire Padilla a raíz de todo lo que giró en torno a su detención, y más tarde por las históricas palabras de Fidel Castro a los intelectuales, discurso que dividió las aguas y que marcó un verdadero antes y después para la creación artística dentro de Cuba y también para las relaciones entre los creadores y el poder.

A raíz de todos estos acontecimientos algunos escritores latinoamericanos que habían acompañado a la Revolución desde su triunfo en el año 59 se fueron definitivamente de su lado planteando fuertes posiciones críticas como es el caso de Mario Vargas Llosa. Otros tantos se quedaron como compañeros de los ideales pero no del régimen de Castro, y por supuesto son muy pocos los que a esta altura de la histo-

Involuntariamente di la voz de alarma sobre el cambio de la situación de los intelectuales en Cuba

ria pueden defender la decisión de poner en prisión a los opositores políticos y mucho menos aprobar la pena de muerte, aunque Castro sostenga tener pruebas de la culpabilidad de los que fueron fusilados.

—Alguna vez nombró a “Zama”, de Antonio Di Benedetto, como una novela memorable; sin embargo, y a pesar de que la crítica coincide de manera unánime en señalar su magistralidad, en que se trata de una pieza única de la literatura en lengua española, su circulación es reducida. ¿A qué atribuye este fenómeno?

—Sucede que a veces las novelas tienen un tiempo. El hecho de que no se las incluya en los programas de estudio universitario puede contribuir a su postergación. Mucho de lo que sucede con los libros no es siempre culpa del mercado como muchos creen. Están aquellos que debieran promocionarlos, nombrándolos y de ese modo sacarlos del olvido, pero no lo hacen. Que figuren en los cursos de literatura es un paso para su rescate. Si eso no sucede, si no se los lee en la universidad, si no se los integra al corpus de textos centrales o de interés particular de una literatura en estudio, puede suceder que queden en el olvido.

—El personaje central, en torno al cual gira “Zama”, es realmente complejo en cuanto a su construcción. ¿Podríamos decir que quien tiene un personaje tiene ya parte importante de la novela que quiere escribir?

—Sí, no cabe duda. “Zama” es una novela de personaje. Aquí en la Argentina no se tiene en cuenta la importancia que tiene la construcción de un personaje. Por eso las novelas carecen de ellos. A decir verdad no hay grandes personajes en la novela argentina, y si los hay, son muy pocos. Hay algunas excepciones como es el caso de Bioy Casares, que supo construirlos. En estos días estoy trabajando en la edición de un texto dedicado a la recuperación de unas cartas de Pedro Henríquez Ureña sobre Borges. En ellas Henríquez Ureña cuenta cómo era Borges hacia los años 40 y hace un análisis maravilloso de su escritura; en algunos pasajes de esas cartas sostiene algo interesante a tener en cuenta y es que Borges escribe en un solo registro, como si siempre escribiera en un Fa sostenido. Era incapaz de escribir en un registro mayor, lo cual le impediría escribir piezas a lo Homero o a lo Shakespeare, por ejemplo. Es admirable, dice Ureña, lo que Borges logró hacer con ese solo registro, pero es justamente ese único registro lo que le vedó la escritura de una novela. Cuando uno lee los cuentos de Borges se da cuenta de que una novela suya hubiera sido prácticamente ilegible.

—Alguna vez dijo que para todo lector, el canon es un ancla, una certeza: aquello de lo que no se puede prescindir. Si tuviera que elegir aquellos textos canónicos de nuestra literatura contemporánea, ¿cuáles serían?

—El canon —sobre todo en la inestable Argentina— es una pregunta perpetua, algo que cada lector hace y rebace día tras día. Tiene un tronco estable, en el que están Sarmiento, Hernández, Lugones y Borges, pero las ramas caen y se levantan al compás de cualquier viento.

En principio no podría excluir —en este fin de siglo posterior a Bioy Casares, Cortázar, Bianco y Manuel Puig—, los poemas de Juan Gelman y de Néstor Perlongher, “Operación masacre” de Rodolfo Walsh, las tres primeras y la última novela de Osvaldo Soriano, “Respiración artificial” de Ricardo Piglia, “La vida entera” de Juan Martini, “El entonado” y los poemas de Juan José Saer, “Canon de alcoba” de Tununa Mercado, “La revolución es un sueño eterno” de Andrés Rivera, “Fuegia” de Eduardo Belgrano Rawson, “Luz de las crueles provincias” de Héctor Tizón y los poemas de Enrique Molina, Olga Orozco y Amelia Biagioni, por citar sólo autores que han pasado ya los cincuenta años o que —en un par de casos— han alcanzado reconocimiento póstumo.

Ya lo dije en otra oportunidad en un texto dedicado justamente a este tema: un libro canónico es aquel que provoca la relectura. Lejos de someterse al lector, lo estimula, excita su inteligencia, lo llena de preguntas. Si al cabo de diez años ya nadie quiere volver a él, puede que nadie vuelva nunca más. Hay autores que parecían haber nacido canónicos, como Arturo Capdevila, Manuel Gálvez, Eduardo Mallea, Héctor Murena, a los que el tiempo fue convirtiendo en cenizas. Sucede ahora con otros que hace dos o tres décadas parecían candidatos seguros a la celebridad.

—¿A qué escritores latinoamericanos contemporáneos lee con interés?

—Leo con interés a muchos escritores. Al chileno Roberto Bolaño, por ejemplo, que está construyendo una obra más que interesante (Nota del editor: la entrevista fue realizada antes de la inesperada muerte de Roberto Bolaño el 15 de julio pasado). Sigo también con mucho interés lo que escribe Rodolfo Fogwill aquí en Argentina, pero también lo que producen autores menos conocidos o menos difundidos entre el público local como es el caso de los mexicanos Carlos Monsiváis o Elena Poniatowska. Creo que existe una verdadera ebullición de buenos autores y buenas obras pero que no siempre son conocidos por el público. También me interesa lo que en estos momentos están produciendo los cronistas urbanos, es decir, aquellos escritores que están

Borges escribía en un solo registro: es posible imaginar que una novela suya hubiera sido ilegible



llevando a la escritura el impacto de las transformaciones que tienen lugar en el seno de las ciudades y sociedades latinoamericanas. Hay hoy buenos cronistas urbanos tanto en Chile, Brasil como Venezuela.

—Un género que de algún modo podría ser visto como el vehiculizador de textos de urgencia encabalgados entre el periodismo y la literatura...

—Sí, y que en nuestro continente ha tenido desde el siglo XIX maestros tan grandes como José Martí, Rubén Darío o Gutiérrez Nájera, que supieron leer y aprender mucho del periodismo norteamericano de su época; me refiero a los textos que aparecían en las páginas de “The Sun”, por ejemplo. No hay más que releer “El terremoto de Charleston” y ver cómo José Martí lleva a la escritura el impacto de ese episodio, de qué modo ese texto refleja, por la repetición de algunas letras, por la aliteración, la sonoridad del cataclismo.

—¿Dedica tiempo a la relectura?

—Es algo que hago asiduamente, y no dudo en elegir a los clásicos. Vuelvo siempre a Flaubert, a Shakespeare, regreso a sus textos de manera más que gozosa. Me gusta el Tolstói de “Ana Karenina” y “Guerra y paz”. También Chéjov y Dickens son autores realmente fabulosos que están siempre diciéndole a uno cosas nuevas.

También leo o releo a otros autores que sin pertenecer al Parnaso, han escrito buenos textos como es el caso de Somerset Maugham.

—Muchos sostienen que uno de sus mejores textos es “Lugar común la muerte”. Si en este fin/comienzo de siglo le fuera dada la posibilidad de ampliar esa edición con nuevos reportajes, con nuevos agonizantes, ¿a quiénes incluiría?

—Muchas veces me han hecho esta pregunta y muchas veces he pensado que esa galería de personajes podría ampliarse con tantos nombres. “Lugar común la muerte” registra el punto preciso en que un hombre o una comunidad sienten sobre sí el peso simultáneo de la vida y de la muerte: el instante de mayor soledad para la condición humana. A los nombres de Martin Buber, Saint John Perse o Rosas podría hoy sumarles otros, el de Borges acaso, el de Cortázar y por qué no el de Virgilio Piñera. No pocas veces pensé que de ampliar ese libro incluiría a Lezama Lima pero he desistido, porque hacerlo implicaría meterme en demasiados problemas, debería nombrar a personas que están vivas y que tienen que ver con su final y me parece que transformaría el placer de la escritura en un verdadero problema sobre el cual preferiría no extenderme en este momento.

—Después del 11 de setiembre, y en especial luego de la invasión norteamericana a Irak, intelectuales de la talla de Susan Sontag, James Petras y Gore Vidal, entre otros, han denunciado la existencia de una atmósfera asfixiante para el debate y la crítica en los Estados Unidos. ¿Cómo vive

Ficción e historia: una frontera imprecisa

Hacia mediados de los años 90, Tomás Eloy Martínez dio a conocer “Santa Evita”, una novela que produjo una verdadera conmoción en el mundo cultural por los debates que en torno a ella se suscitaron, en particular entre los que defendían la pertinencia y la libertad de todo creador a reescribir la historia desde la ficción, frente a quienes sentían que la figura de Eva Perón, y por extensión la de cualquier personaje histórico, debía permanecer en el intocable éter. Ficcionalizar la vida de Evita reconstruyendo desde la imaginación su pensamiento y sus discursos íntimos, recrear sus mínimos y cotidianos gestos supuso para el escritor un verdadero trabajo antropológico de exhumación, a través de la letra, de uno de los personajes más poderosamente míticos de la historia argentina.

“Tomás Eloy Martínez usa la ficción no para derrotar a la historia o para negarla sino para llevarnos a la historia que está entrelazada con el mito. Sus fuentes son de confianza dudosa, él lo dice, pero sólo en el sentido en que también lo son la realidad y el lenguaje”, señalaba por aquellos años el crítico Michel Wood en las páginas de la “London Review of Books”.



A diferencia de lo que Truman Capote había hecho años atrás con “A sangre fría” o Norman Mailer con “El combate”, textos en los que se narra un hecho real con la técnica de la ficción, para escribir “Santa Evita” Tomás Eloy Martínez eligió el procedimiento inverso, contar hechos ficticios como si fueran reales, creando de ese modo una zona difusa en la que realidad y ficción borran sus límites. El autor lo explicó claramente en uno de sus ensayos: “La ficción y la historia se escriben para corregir el porvenir, para labrar el cauce de río por el que navegará el porvenir, para situar el porvenir en el lugar de los deseos. Pero tanto la historia como la ficción se construyen con las respiraciones del pasado, reescriben un mundo que ya hemos perdido, y en esas fuentes en las que abrevan, en esos espejos donde ambas se reflejan mutuamente, ya no hay casi fronteras. Con frecuencia cuando uno lee al Carlo Guinzburg de «El queso y los gusanos», al Simon Schama de «Ciudadanos», o en el otro lado de la línea, «El hotel blanco» de D. N. Thomas o «Submundo» de Don DeLillo, uno se pregunta qué es qué. Ficción, historia. La ilusión lo envuelve todo y el hielo de los datos va formando un solo nudo con el sol de la narración”.

esta situación, cómo siente que la están viviendo sus pares?

—La atmósfera es de verdad asfixiante. La vida en los Estados Unidos ha cambiado muchísimo. El clima de libertad, prosperidad y alegría que había en los años de la era clintoniana ha sido modificado radicalmente, no creo que tanto por el ataque a las Torres Gemelas sino por el miedo instalado por el régimen de Bush. El régimen de Bush es un régimen no ilegal pero sí ilegítimo que al perder las elecciones buscó lograr consenso a través de la amenaza externa. Los republicanos —y cuando digo los republicanos me refiero a Ronald Reagan, a Richard Nixon, a Bush padre— siempre construyen poder a través de la guerra.

La característica imperial de los Estados Unidos, el alimento del nacionalismo al que son tan proclives las clases menos ilustradas de casi todos los países, ha terminado por conformar un estado de situación para las libertades públicas más que preocupante. Susan Sontag lo ha pasado muy mal cuando se expresó en contra de la oleada de nacionalismo en ascenso, Noam Chomsky es hoy un paria. Pero la vida cotidiana se ha perturbado no sólo por las consecuencias de la invasión a Irak sino también por los desmanejos en la política económica. El derrumbe de la economía interna es escandaloso, es algo que se ha vuelto evidente en la calamitosa evaporación de miles de millones de dólares pertenecientes al sistema jubilatorio, sumado al

récord del 8% del índice de desocupación que ha terminado por arrojar a decenas de miles de personas a la calle, lo que diseña un panorama nada alentador

—¿Por qué no existe hoy una revista que se pueda comparar a “Primera plana”?

—Yo siempre he soñado con hacerla nuevamente. Creo que a los latinoamericanos nos hace falta una revista como “The New Yorker”. Y si no existe es porque los empresarios operan no sólo sobre la base del riesgo sino también sobre la base de la ganancia segura y una revista de esas características no les da rédito. No creo que la inteligencia del lector haya disminuido como algunos dicen. La capacidad adquisitiva ha declinado pero ese no sería el único obstáculo. Tanto la televisión como la fugacidad que caracteriza a un medio como Internet pueden ser superados o modificados por revistas bien hechas, por revistas sólidas en su contenido. El ejemplo está en “Vanity Fair” en los Estados Unidos, en “Der Spiegel” de Alemania, o la revista semanal del diario “El País” de Madrid. Se trata de productos culturales bien hechos, que atienden a un público inteligente, no más inteligente que el público argentino. Lo que hacen los editores de esas revistas es prestar atención al campo cultural y respetar más la inteligencia del lector que las leyes del mercado. Esa es la única razón por la cual son tan buenas, y sostengo que no debiera haber obstáculos para que existan publicaciones similares a esas en nuestro país.

Rubén A. Chahabó Profesor de la cátedra Literatura Iberoamericana II, Universidad Nacional de Rosario. Director del Museo de la Memoria de Rosario.



Reactivando la esfera pública

En los 90 los museos se acercaron al mercado olvidando su función de socializar la cultura, apuntalados por el arte autorreferente de esos años. Una corriente de la producción artística argentina cambió esa fórmula, sobre todo a partir de los sucesos de diciembre de 2001, y comenzó un rescate de la diversidad con polos creativos también fuera de Buenos Aires



En retirada

Aun cuando en la década del sesenta se los atacó por considerárselos “elitistas”, los museos de arte fueron, desde sus inicios, espacios de democratización del patrimonio estético, lugares de la vida pública, de difusión de conocimientos comunes y de socialización de la cultura. Así fueron concebidos el Museo del Louvre en París y el Museo Británico de Londres –los primeros en abrir sus puertas– a finales del siglo XVIII, pero también el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, y todos los organismos que el Estado argentino fue creando, a lo largo de la historia,

con el fin de resguardar, conservar y promover la creación artística.

En los años recientes, las presiones económicas y políticas, sumadas a la creciente e irrefrenable mercantilización de las obras artísticas, han desdibujado aquella misión. La habitual lectura histórica y reflexiva sobre la que se sustentaban las colecciones fue dando paso a una política de exhibiciones cada vez más engarzada en el presente, determinando que los objetivos de los museos se acerquen peligrosamente a los del mercado del arte, y con ello, que su destino se balancee al ritmo



Juan Doffo. "Arquitectura del infinito", 2001. Fotografía color.

de la producción artística contemporánea. El fenómeno tiene magnitud mundial y ha llevado a una reconsideración de las instituciones museísticas; no obstante, en los países donde éstas siguen dependiendo del Estado, su integración a la res pública continúa siendo un objetivo inalienable.

En Buenos Aires, sin embargo, los espacios artísticos oficiales se han transformado lentamente en reductos cuasi-privados, con escaso o ningún interés por su proyección comunitaria. En el mejor de los casos, los visitantes son números, pero a veces ni siquiera esos números cuentan: las políticas de exhibición, sencillamente, no responden a ellos.

Los museos públicos, abandonados a su suerte y

a la capacidad de gestión de sus directores, entran en una relación cada vez más estrecha con el mercado y su circuito de influencias. Instituciones que en algún momento fueron más "abiertas" —como los centros culturales—, albergando la producción de artistas jóvenes o poco reconocidos, tienden cada vez más a mostrar artistas consagrados, y los espacios universitarios, naturalmente dotados para la reflexión crítica y la experimentación, parecen haber perdido la capacidad de cumplir tal función, en un movimiento que señala dramáticamente el desmantelamiento de la universidad pública.

Quizás no sea casual que este progresivo desen-



tendimiento de las instituciones del dominio de lo público –que coincide naturalmente con el gobierno menemista– haya sido paralelo a la consolidación de una estética formal y autorreferente, fuertemente individualista, que en su particular lectura del fracaso de las utopías vanguardistas propuso un divorcio con la realidad político-social, induciendo la idea de una imposibilidad del individuo contemporáneo para actuar en la esfera de lo público.

Según esta tesis, el arte constituye un terreno completamente autónomo de la vida cotidiana. En tanto tal, es incapaz para actuar sobre ella; incluso no le es dado referirse a lo que en ella sucede. Los eventos que desembocaron en la crisis de diciembre de 2001, y toda una corriente de la producción artística argentina que se desarrolló simultáneamente, parecen haber cambiado los términos de esa fórmula: en lugar de un arte divorciado de la realidad es la realidad la que ahora pa-

rece haberse divorciado de ese arte.

Reconstruyendo la diversidad

El predominio de una estética formalista en los noventa no constituye per se un aspecto objetable. La historia del arte local conoce innumerables corrientes en esa línea; algunas de ellas, ciertamente, de indudable valor. Más aún, es innegable la importancia que ha tenido y que seguramente conservará esa tendencia de fin de siglo en los recuentos históricos que nos sucederán, en tanto

*La descentralización del
circuito del arte es una de
las claves para cuestionar
la homogeneidad*

constituye un ámbito coherente de producción, original y audaz, que con todo derecho ha dejado su marca en la historia.

Lo que sí debe señalarse como problemático es la especial coalición entre esa producción artística, el mercado y las instituciones, que ha determinado que creadores que trabajaban en líneas diferentes no consiguieran el ámbito de visibilidad adecuado para sus obras. La homogeneidad del circuito artístico de los noventa plasmada en los recuentos oficiales ha cerrado sus filas alrededor de una estética específica y aparentemente única, limitada y por momentos asfixiante, anulando la diversidad inherente a la producción artística de toda época.

Porque, de hecho, durante el mismo período, existe otro tipo de producción que establece una relación diferente con el entorno, más dialógica y permeable. Una serie de obras que se infiltran en el espacio público, que beben de su dinámica, que articulan en su discurso estético las limitaciones de las instituciones y de la propia autonomía del arte, que se re-desmaterializan, que trocan su soporte por medios poco explorados obligando a reformular miradas. Una producción que restablece el diálogo con las corrientes internacionales sin abandonar su posicionamiento local, que construye sus discursos a la luz de críticas y teorías, que no limita su capacidad para reflexionar al perimetro del marco pictórico.

Ciertamente, nos falta una distancia crítica adecuada para entender cómo se desarrolla esta corriente en las últimas décadas, y cómo se integra con una tradición histórica sepultada por las circunstancias políticas que desarticulaban a la sociedad en su conjunto. Hace falta entender, no sólo el fenómeno en su singularidad, sino también, y fundamentalmente, las múltiples conexiones que lo ubican histórica y temporalmente en el seno de un circuito mucho más orgánico que el que la segmentación por décadas pareciera reflejar. Para esto, se hace necesaria una revisión profunda del arte de las últimas décadas, que se articule en una producción crítica de mirada sensiblemente más amplia.

Afortunadamente, esas miradas han comenzado a aparecer lenta pero claramente en los últimos años. La “década del sesenta” ha sido el foco de atención privilegiado, aun cuando la conformación de ese objeto de estudio como ámbito legítimo e independiente deba ser continuamente cuestionada. No obstante, las lecturas señaladas presentan el fenómeno como un entorno de particularidades más que como un bloque significativo

definido, como un ámbito donde se entrecruzan producciones, prácticas y discursos diversos y heterogéneos antes que como una zona de confluencia y coherencia ideológica.

En vista de estos antecedentes, es fácil prever el surgimiento y crecimiento de una línea de pensamiento que rescate la diversidad de la producción artística de la última década. Algunos indicios marcan la vía hacia ese fin. La multiplicación de las discusiones y debates públicos, por ejemplo, señalan sin ambages que, en el terreno crítico, existe la necesidad de poner sobre el tapete temas que hasta hace muy poco parecían incuestionables o no merecedores de revisión crítica.

El descentramiento del circuito artístico

Por sus propias características, las obras que se articulan con la esfera pública evidencian el ambiente socio-político en el que nacen, de maneras más o menos confesadas, más o menos metafóricas. Eluden la inclinación a mirar su propio ombligo, pero también evaden la conformación de una estética regionalista fetichizada acorde a las agendas de la globalización. Entre estos dos horizontes—localismo autorreferente y exigencias globales—se presentan como prácticas opcionales, no cerradas, por momentos provisionales y casi siempre reflexivas.

Un aspecto clave a considerar en este contexto es la cuestión de los espacios. La proliferación de “espacios alternativos”, basados en la autogestión o impulsados por los propios artistas, es un hecho innegable. De igual forma cabe considerar los “eventos” organizados por artistas, en sus casas o en espacios públicos, en discotecas, bares, a cielo abierto. Estrategias que implican formas de difusión, interacción y “exhibición” experimentales; acontecimientos que en su voluntad por trascender las redes institucionales no dejaron huellas en otras instituciones, como la historia o la crítica.

La descentralización del circuito del arte es una de las claves para el cuestionamiento de la homogeneidad de tal circuito. Hasta no hace mucho tiempo, los artistas disponían de vías muy limitadas para exhibir su obra, para poner en circulación sus propuestas, para confrontarse con la mirada del público. Esos espacios, además, dependían casi exclusivamente de muy pocas personas. No existía forma de ingresar si no era a través de esas figuras, del cumplimiento de ciertas exigencias formales o del paciente trabajo de una insistencia casi ilimitada, que no siempre rendía frutos.

Hoy el arte circula por múltiples vías, y prácticamente no existen sitios que ostenten un poder



Juan Travnik. "Tucumán, 2000". Fotografía blanco y negro. Tríptico. Fragmento.

La categoría "artista emergente" constituye hoy un cliché que induce con frecuencia a sospecha

legitimante muy superior al de los demás. La diversidad del circuito asegura la pluralidad de la producción que circula por su seno, pero fundamentalmente mina la muralla que crearon a su alrededor las instituciones líderes tras la recuperación democrática, restableciendo una sana interlocución que sólo puede fomentar la diferencia de opiniones, y con ella, la propia creación artística. En el juego entre espacios grandes y pequeños, centrales y alternativos, es donde se gesta la pro-

ducción más interesante del arte argentino de hoy.

Una mención especial merece la circulación que ha comenzado a establecerse fuera del ámbito de Buenos Aires. Los últimos años han visto el florecimiento de gran número de espacios fuera de la capital, con una programación ajena a la porteña y el establecimiento de vínculos inter-institucionales que se desentienden de las directivas centrales.

Algunos de los polos de producción artística actual decididamente no se ubican en Buenos Aires. Lo hacen en Rosario, Córdoba, Tucumán, Mar del Plata o Mendoza, pero también en Misiones, Santa Cruz o Bahía Blanca. El nivel de magnitud de estos focos es probablemente inédito en la historia artística de nuestro país. Y a pesar de que las "historias oficiales" tienden frecuentemente a subestimarlos, su protagonismo en el universo artístico nacional de los últimos años sólo puede ser indiferente a una perspectiva obtusa, miope o tendenciosa.

El cultivo de lo emergente

En los últimos años toma impulso, igualmente, otra figura retórica: la del "artista emergente". Si bien hoy esta "categoría" constituye prácticamente un cliché y su conformación induce frecuentemente a sospecha (desde la necesidad del mercado por renovar sus "productos" a la de los organizadores de exposiciones por demostrar una mirada atenta y actual), no debe sobrestimarse su gravitación en la escena artística argentina.

La necesidad de "artistas emergentes" también señala el agotamiento de los ya existentes, o por lo menos el desgaste de sus propuestas. No es casual, por tanto, que su protagonismo se incremente hacia finales de los noventa.

El artista emergente viene con una promesa de "aire nuevo", con la expectativa de una relación incontaminada con el circuito. En él se permiten muchas producciones poco frecuentes en los artistas consagrados: que utilice medios no tradicionales, y en particular los efímeros, como la performance o las instalaciones; que realice obras independientes de su capacidad de ingresar al mercado; que no cumpla con las convenciones de la carrera artística.

Esos artistas no-institucionalizados se mueven, casi por definición, fuera de las instituciones, y en muchos casos incluso fuera del circuito del arte. Su interacción con el ámbito ya constituido es otra de las piezas vitales del diálogo con el entorno. Funcionando como bisagra entre las instituciones y el círculo informe de escuelas y talleres, entre las convenciones y reglamentos que aseguran la continuidad de agentes y creadores y la in-

formalidad que sólo se puede permitir a un no-iniciado, estos protagonistas noveles incorporan otra ocasión para la interacción con el contexto extra-artístico.

Reactivando la esfera pública

Por todo esto, no puede resultar extraño, y mucho menos oportunista, que algunos artistas contemporáneos renueven los diálogos con la sociedad, tanto dentro como fuera de las instituciones; diálogos que fueron claves en múltiples instancias de nuestra historia artística. Tampoco puede esgrimirse que se trate de una tendencia coyuntural: una parte importante de la producción artística pre-crisis, particularmente la producción fotográfica y cinematográfica de finales de los noventa, refutan esta afirmación. Si tomamos cualquier ejemplo de lo que ha dado en llamarse el “nuevo cine argentino independiente”, no será difícil detectar una preocupación constante por la realidad y la vida cotidiana en Argentina, expresada como un terreno de relaciones problemáticas entre realidad social, economía y poder político. Lo notable es que, en el área de la producción cinematográfica, el comentario social no encuentra las mismas resistencias que persisten en el ámbito de las artes plásticas.

Pero incluso si fuera cierto que algunos artistas adquieren conciencia política y la trasuntan a sus obras como consecuencia de los eventos de diciembre de 2001 (¿pero acaso esto es cuestionable?), no es sino en las propias expectativas del campo artístico que ese movimiento encuentra

La tendencia al abandono de la autonomía artística adquirió un nuevo ímpetu desde el 2001

eco y legitimidad.

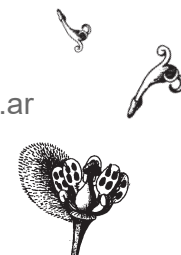
Uno podría preguntarse razonablemente: ¿Por qué no sucedió lo mismo a finales del alfonsinismo, en medio del caos social, las huelgas generalizadas y los saqueos? Obviamente, las condiciones históricas, políticas y sociales, pero fundamentalmente la propia constitución del circuito artístico, no son las mismas en ambos momentos. Si la reconstitución democrática mantuvo la ilusión de una injerencia pública en la política durante el

gobierno de Alfonsín, el menemismo se encargó definitivamente de dispersar tal ilusión. Durante la presidencia de Menem, el espacio público debió ser desactivado para evitar todo cuestionamiento o protesta en relación con su política de gobierno. Y así sucedió. Plazas privatizadas, ciudades encerradas en shopping centers, desactivación de las huelgas y las protestas obreras, abandono de las ciudades mediante una nueva cultura del confort desplazada hacia los countries...

Mediante todas estas estrategias, el espacio público dejó de encarnar una posibilidad de operatividad política. No porque haya dejado de tenerla, sino porque una paciente tarea de anulación de tal operatividad fue implementada sistemáticamente desde el poder. Y con el mismo impulso fueron desactivadas las instituciones artísticas. En éstas también se construyó la imposibilidad del compromiso.

Con la crisis de diciembre, la tendencia al abandono de la autonomía artística y su impulso contextual adquiere un nuevo ímpetu en la reactivación de la esfera pública. En el seno de un circuito y una estética asfixiantes, aparece como posibilidad (al igual que en la sociedad en su conjunto) la re-definición de legalidades, límites y márgenes.

Es en este sentido que no es nada desdeñable el impacto de la crisis en el circuito del arte, no ya como amenaza paralizante sino, al contrario, como horizonte de posibilidades. Una rápida mirada a la situación actual es suficiente: nuevos espacios, protagonistas, propuestas; discusión teórica, re-lecturas, debates. Un ámbito de eferescencia, desplazamientos, participación...





MV o una experiencia personal

Virginia Woolf no fue una gran viajera. Sin embargo dejó textos en prosa que son una exquisita meditación sobre el viaje. Doris Lessing escribió un libro de viajes sobre Rhodesia, país en el que vivió 30 años. Montserrat Roig empezó a estudiar ruso después de preparar un libro sobre Rusia. Experiencias singulares que marcan el crecimiento de las mujeres como viajeras. Dos pasiones las unen: audacia y buena literatura

Quizás por ser catalana, quizás por ser mujer, seguramente llegué a dirigir (o coordinar, como se quiera) muy recientemente una serie de títulos para una editorial –Plaza & Janés de Barcelona– y para una colección que quería titular MV y que apareció como Mujeres Viajeras. (Lo de MV iba porque, personalmente, tiendo a lo que no es obvio.) Una última razón, muy personal, casi obscena: soy una viajera ambigua. Estas proposiciones intentaré razonarlas para un público de un lugar donde alguna(s) vez(veces) he viajado, siempre con la nostalgia de residir allí –que es lo que verdaderamente me gusta– por un tiempo más largo que el que suele conceder el viaje.

He hablado de “catalana” porque uno de los grandes autores (genérico intencionado) de la literatura catalana del siglo pasado fue un reconocido viajero. Me refiero a Josep Pla (1897-1981), autor poco traducido si pensamos en su extraordinaria magnitud, y si recordamos que el primer volumen de su obra completa, una especie de diario de juventud reelaborado en edad madura, lo tradujo a la lengua castellana ni más ni menos que Dionisio Ridruejo, “El cuaderno gris”, lectura que me permito recomendar. Como lectora/admiradora de Pla me maravilla su adjetivación, que atribuyo no tan sólo a su indudable talento, sino también a su calidad de viajero, y el adjetivo siempre preocupa a los/las poetas, como es mi caso. (La traslación, es decir, el viaje, colabora mucho en los adjetivos.) Retrocediendo, siempre dentro de mi literatura, digamos, el poeta Jacint Verdaguer (1845-1902), que abre el canon de la literatura catalana moderna, fue precisamente un gran viajero, hasta el punto de que si su hábito (era cura, confesor en residencia de la aristocrática familia Güell, tan relacionada también con nuestro arquitecto emblemático, Antoni Gaudí, y con la que tuvo su cenit y su nadir) no le hubiera propiciado el viaje, los viajes, habría dirigido sus pasos hacia el ejército y, quien sabe, quizás se hubiera enfrentado a los nor-



Grabados de Josef Danhauser realizados entre 1824 y 1845



teamericanos en Cuba. En cualquier caso, su “Dietario de un peregrino a Tierra Santa” (1889) es una de mis lecturas predilectas, y junto con Pla y su “Viaje a Israel” (1957) me acompaña siempre a Israel (un respeto por Jerusalén) o a Alemania (otro respeto para Berlín, mi segunda ciudad europea predilecta) su volumen titulado “Excursiones y viajes”.

Por lo que se refiere a ser mujer, baste con mirar las consuetudinarias guías de libros de viajes, que los periódicos españoles suelen incluir entre sus reseñas durante los meses de verano, para ver que lo que no abunda son autoras, algo en lo que medita la editora Mary Morris, en su “The Virago Book of Women Travellers” (1996), quien además necesitó asistencia de género, Larry O’Connor, y que caso de traducirse a cualquier lengua debería titularse algo así como “El libro virago de las viajeras anglosajonas”, que es lo que son todas las autoras que figuran en el volumen. (Nota aparte: Virago es la gran editorial feminista británica surgida en los años setenta del siglo pasado.) En realidad, si exceptuamos alguna mujer con pretexto, generalmente religioso, como Egeria (una gallega del siglo IV), las mujeres somos relativamente, a escala mundial, recientes en el apartado viajero, en el “travelogue”, donde aparecemos, además, en

proporción directa a que nuestro país de origen haya sido colonizador o no, a pesar de que la colonización española, que yo sepa, dio poca mujer/autora viajera. Seguramente, es tan normal como la poca presencia de mujeres poetas antes del siglo XX en la literatura occidental (que es la única que conozco un poco), es decir, antes de que se permitiera instrucción a la mujer o, lo que es lo mismo, su entrada en la universidad. Pero éste es otro tema, que orillaré por el momento.

Entrando ya de lleno en MV o Mujeres Viajeras, mi intención era simultanear el pasado con el presente, lo que no acabé ni acabo de conseguir según explicaré, con un criterio voluntariamente ecléctico y discutible. Por ejemplo, ¿se puede considerar que Doris Lessing (1919) viaja a Zimbabwe en “Risa africana”, que es uno de los títulos de la colección que dirijo? La admirada autora de “El cuaderno dorado” (1962), de familia británica, a pesar de nacer en Persia (actual Irán) y de vivir hasta los treinta años en Rhodesia del Sur (actual Zimbabwe), por lo tanto, ¿podemos considerarla una viajera o alguien que retorna a “su” país? Entramos en una inflexión, puesto que ella misma presenta la obra (para la que escribió un prólogo especial para la edición castellana) como cuatro visitas a Zimbabwe, país donde, por cierto, fue vi-

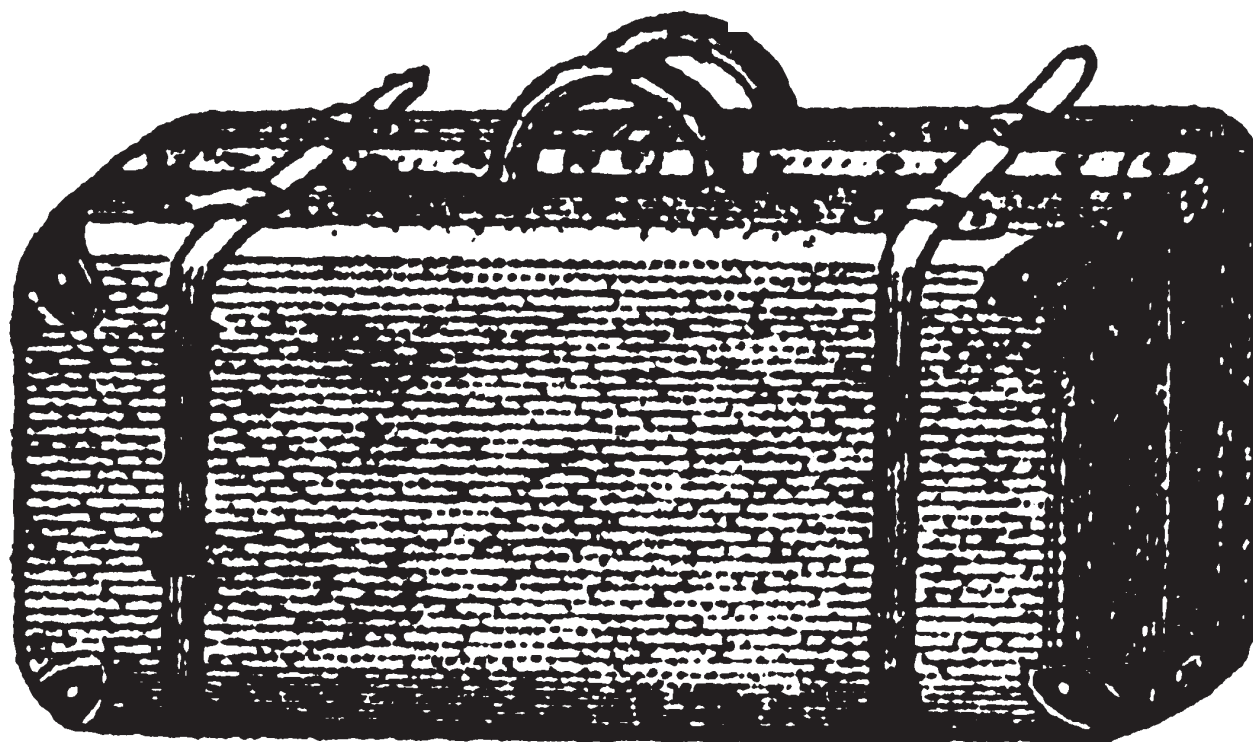
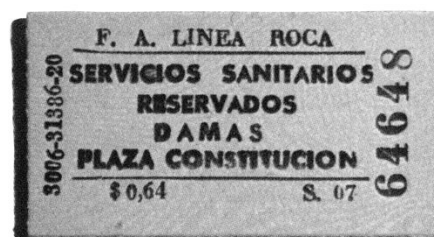


sitante prohibida durante muchos años y del que ahora es una ferviente detractora. Es decir, detractora del corrupto presidente, el comunista Robert Mugabe. En cualquier caso, consideré que era un libro de viajes, y con él inicié la colección.

Punto y aparte era otro de los títulos. Me refiero al de Miranda France (1966) y su “Malos tiempos en Buenos Aires”. Leí la obra en su momento de publicación original (1998) y viajé con ella, con su relectura, precisamente a Rosario, en el 2000, donde participé en el Segundo Encuentro de Escritoras, del que guardo un magnífico recuerdo (y unos grandes descubrimientos, como Paula Wajzman o Armonía Somers, entre otras muchas autoras “históricas”, digamos, que no me eran familiares y grandes descubrimientos de contemporáneas, por cierto). La autora, Miranda France, es una joven ganadora en su país, Gran Bretaña, del Premio Naipaul para libros de viajes. “Malos tiempos en Buenos Aires” es el tipo de libro que me

hubiera gustado escribir después de mis residencias inglesas y alemanas o de mis estancias en Israel y aparte de mi poesía, que me es prioritaria. Era lógico que la incluyera en la colección, con la sorpresa de que recibió de mis amigos argentinos residentes en Barcelona sólo elogios. Para consolarme, prologué el libro, por defecto, pues mi intención era que la prologuista fuera mi amiga Esther Tusquets, como yo gran amante de Argentina. Avatares diversos han dejado esta versión castellana con mi prólogo y no el suyo. Paciencia.

Otra autora que, quien resiga mi currículum, comprenderá perfectamente, que debía aparecer era Virginia Woolf (1882-1941). En realidad, Woolf nunca fue una gran viajera (ni siquiera cruzó el Atlántico como su Orlando, Vita Sackville-West) y no existía ningún “travelogue” suyo que incluir en la colección, si exceptuamos la obra de Jan Morris, “Travels with Virginia Woolf” (1997), que siempre me ha parecido caótica y excesivamente



centrada en el público británico. En consecuencia, me lo inventé. El invento se titula “Viajes y viajeros”, y en él reúno textos suyos, según reza el título, desde 1904 hasta pocos días antes de su suicidio en 1941. El volumen es inédito, excepto en lengua castellana, y para los woolfianos (un respeto para Victoria Ocampo) o para el lector corriente según ella nos introdujera, es, desde mi punto de vista, una larga meditación en prosa exquisita (que deseo haber vertido, cuando menos, correctamente) sobre el viaje, aparte de la constatación de que fue una escritora nada casual, al contrario, tan obsesionada con dar lustre y esplendor a su lengua y aguzar su imaginación ya en fecha tan temprana como 1904, fecha del primer ensayo, que consiste, ni más ni menos, en la relación de su visita a la rectoría de Haworth, en los páramos del condado de York, Inglaterra, donde nacieron y murieron prematuramente las hermanas Brontë. Huelgan comentarios.

Por otra parte, no olvido nunca que soy catalana, y otro de los títulos que incluyo es una obra que, en vida (y fue, desgraciadamente, una vida segada prematuramente), Montserrat Roig nunca había publicado en España. Me refiero a “Mi viaje al bloqueo”. Montserrat Roig (1946-1991), cuya presencia aún es recordada en el Centro Catalán de Rosario, en 1980 recibió el encargo de una editorial de Moscú, Editorial Progreso, para viajar a la entonces URSS, residir durante unos meses en la entonces Leningrado (y hoy, de nuevo, San Pe-

El primer ensayo de viaje de Virginia Woolf cuenta su visita a la casa de las trágicas hermanas Brontë



tersburgo) para entrevistar a supervivientes del sitio de la ciudad durante la Segunda Guerra Mundial. Así lo hizo, y así surgió “Mi viaje al bloqueo”, que puntualmente publicó la mencionada editorial de Moscú, de donde no salió el volumen. Con el tiempo, Roig publicaría un libro parecido pero distinto en catalán, su lengua literaria (del que existe también versión castellana), “La aguja dorada”, la aguja del Almirantazgo tan visible y “cityscape” de la ciudad de San Petersburgo, lugar que fascinó a la autora, según me había contado en repetidas ocasiones, hasta el punto de lanzarse al estudio de la lengua rusa. Hoy por hoy, la edición de “Mi viaje al bloqueo”, con prólogo de la periodista y novelista Rosa Montero, gran amiga suya, me parece un documento inestimable de esta Europa sangrienta del siglo pasado.

Otro título que he incluido es, seguramente, muy obvio: “Viaje por Francia en cuatro ruedas”, de Edith Wharton (1862-1937), con prólogo de la

narradora Ana María Moix. Es una obra de 1907, con una anécdota contemporánea incluida. Cuando presentamos el libro a la prensa de Barcelona, en cierta manera insistí en el hecho de que no era una guía Michelin o una guía a secas. Ana me contradujo o, mejor dicho, puntualizó: aseguró –y es cierto– que es “otra” guía, como por ejemplo su paso, el de Wharton, por Nohan, lo que equivale a decir George Sand, una de las escritoras decimo-

*“Mi viaje al bloqueo”
de Montserrat Roig es un
documento inestimable de
la Europa sangrienta del
pasado siglo XX*



nónicas enmascaradas bajo un seudónimo masculino. ¿Se le habría ocurrido a un escritor del otro género? Sin duda, Ana María Moix está en lo cierto.

Y, hasta el momento, la serie se acaba con otra clásica y, además, inglesa y que puede llevarnos a ciertas consideraciones sobre la literatura de viajes escrita por mujeres. Me refiero a “Cartas desde Egipto 1849-1850”, de la eminente victoriana (Lytton Strachey, lo que equivale a Grupo de Bloomsbury, dixit) Florence Nightingale (1820-1910), una paloma con brotes de águila. Prologadas por una joven editora y escritora, María Borrás, las cartas de la dama con la lámpara desde Egipto corroboran una de las tesis de Mary Norris en la obra al principio mencionada. Es decir, que por regla general, antes del siglo XX, las viajeras solían ser damas acomodadas y, en cualquier caso, audaces. La audacia, para quien no sólo viajaría a Egipto sino a Rusia durante la Guerra de Crimea y modificaría el sistema sanitario en el frente, era una de sus características, seguramente no heredada; los medios económicos, sí.

No cabe duda de que, a pesar de que la selección de autoras y textos, para la colección Mujeres Viajeras es, para bien y para mal, obra enteramente mía, debo decir que, a un nivel personal, he perfilado más lo que significa el viaje y las mujeres viajeras. Algunas de las reflexiones quisiera aportarlas en esta mi primera colaboración rosarina.

Advirtamos, por ejemplo, que las viajeras más jóvenes de la colección –Miranda France y Montserrat Roig– son universitarias, respectivamente de la Universidad de East Anglia, Inglaterra, y Barcelona, Cataluña. Que las restantes autoras –excepción hecha de Doris Lessing– provienen de familias acomodadas por no decir ricas llanamente (Nightingale y Wharton) o, cuando menos, pertenecen a lo que muy acertadamente Noel Annan califica de “aristocracia intelectual”, que se

traduce en familias acomodadas sin ser ricas, que suelen dar administradores, académicos, pero que por regla dejaban a las hijas en casa para su instrucción: caso Virginia Woolf. Pero, acomodadas o no, ninguna de ellas es universitaria.

Por otra parte, no me siento culpable de romper ningún canon del libro de viajes al incluir cartas (Nightingale) o ensayos (Woolf) producto de la reseña de un libro de viajes o, sencillamente, de un viaje no realizado (véase “Vuelo sobre Londres” de Woolf). En definitiva, y desde un punto de vista personal, todo vale mientras el resultado sea literatura. Diría más, buena literatura. Para los detalles puntuales ya están las oficinas de información y turismo que cubren el globo.

Para terminar y sin ánimo de predicción de futuro, me atrevería a decir que en nuestra época, no ya la del Concorde, sino la de la jubilación del Concorde, comprobaremos que la aparición de autoras en la sección de libros de viaje sea más frecuente cada día. En cualquier caso, lo que debe preocuparnos es que el resultado sea lo que, aunque con escasez, hemos tenido hasta ahora: autoras de notable calidad literaria. Que viajen más o menos, me parece de importancia escasa.



Gandini y su doble

El año pasado el pianista Gerardo Gandini grabó en vivo el disco “Postangos” en el CCPE. En julio de 2003 volvió a presentarlo. Capaz de despachar en un solo concierto la obra completa para piano de Schönberg y responsable del toque “moderno” del último sexteto de Astor Piazzolla, Gandini cultiva con fruición dos personajes: el clásico y el popular. Sin embargo, sus composiciones deslizan la inquietante posibilidad de que los dos personajes sean el mismo



“Cuando hice «La ciudad ausente» me di cuenta de que una ópera es algo muy distinto a una obra abstracta. Están los personajes. Y los personajes tienen vida propia, se imponen, indican para qué lado se debe ir. Y ese rumbo, muchas veces, es distinto, incluso, al del libro original. A mí me entusiasma esa sensación, que supongo que debe ser parecida a la del tipo que escribe una novela”, decía Gerardo Gandini en las vísperas del estreno de “Liederkreis, una ópera sobre Schumann”. Allí, como en muchas de sus obras, como en su decisión de no decidir hasta último momento –hasta el preciso instante en que empieza a tocar– qué tan-

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



Gandini mostró sus improvisaciones sobre el tango en la reciente edición del Festival de Jazz de Rosario, en el Teatro Príncipe de Asturias del CCPE

gos tocará –en sus recitales de eso que llamó “postangos”– está presente la improvisación. O su gesto. O la recreación de sus efectos.

Una de sus obras para piano –que grabó Haydée Schwartz en una versión excelente– funcionaba, por ejemplo, a partir de una serie de recortes hechos a una obra de Schumann. Una visión apresurada podría hacer pensar que Gandini trabajaba con citas. Sin embargo, lo que él hacía (lo que hace, aun cuando toca tangos) es trabajar con la historia. Lo que el compositor compone es una especie de cerradura por la que se espía otra cosa, por donde se mira una serie de materiales que jamás son inocentes. Que tienen la carga de lo que han producido en la cultura y de lo que la cultura ha producido con ellos. Así como las barrancas del Paraná jamás podrán volver a ser apenas las barrancas de un río, desde que Belgrano anduvo desplegando sobre ellas la bandera de los Borbones, así ciertas notas, ciertos ritmos, ciertos acordes (que Gandini frecuentemente usa cuando toca a partir de tangos), remitirán para siempre al Tristán de Wagner. O a Monteverdi. O a Schumann.

Gandini, desde ya, defiende la especificidad de los lenguajes, de las maneras de trabajar materiales en lo que él llama “música popular” y “música clásica”. Sin embargo, y a pesar de todas las dife-

rencias que de hecho existen, en sus óperas y en sus obras sinfónicas y de cámara sucede lo mismo que en sus postangos (y que en el jazz, una de sus lenguas amadas): la música es una paráfrasis de algo que está en la memoria o que, a veces, ni siquiera está. Esa, por supuesto, no es la única similitud. El tránsito de maneras de procesar los materiales musicales desde la tradición clásica a la popular es un dato inevitable. El menos evidente es una cierta respiración, un ritmo más allá del ritmo (la cadencia con la que se habla o con la que se camina, podría decirse) que el imaginario colectivo identifica con el tango –o, más bien, con la serie de la melancolía que prolifera a partir del tango, como las ondas producidas por una piedra tirada al agua– y que forma parte esencial de toda la música de Gandini, incluso aquella que aparentemente nada tiene que ver con el tango. Esa melancolía convertida en elemento abstracto, esa idea de la melancolía traducida a una combinación de elementos sonoros, es tal vez lo que constituye al estilo de Gandini, por encima de los procedimientos y de la procedencia de los materiales.

En sus improvisaciones a partir de tangos se dan cita, por otra parte, varias genealogías. Lo más interesante es que ninguna de ellas toma una forma literaria. La más clara, en ese sentido, es la del



jazz. La manera en que un tema puede ser fragmentado, desarrollado, destrozado, dinamitado, viene del jazz, sobre todo de algunos pianistas y, en particular, de Bill Evans y Keith Jarrett. Del primero Gandini toma el concepto de recomposición de un tema a través de las escansiones en el tiempo y las modificaciones en la armonía. Del segundo, la idea de deconstrucción y de la improvisación puesta en primer plano. Jarrett no oculta los momentos vacíos, no arma su solo como una sucesión de ideas brillantes sino como un recorrido. Como una especie de viaje durante el cual el oyente va asistiendo a la formación de los temas y a sus desmembramientos en diferentes direcciones. Y Gandini hace lo mismo. Es más, la propia

idea de que una obra puede edificarse a partir de improvisaciones sobre temas preexistentes pertenece al jazz. Pero —y ahí es donde reside uno de los grandes méritos de estas aventuras y nuevas aventuras que circulan alrededor del tango— en el gesto de Gandini no hay nada que delate al jazz (o a sus lugares comunes). El gesto es el del tango. Hasta podría afirmarse que si algo sobrevive de los tangos originales es, justamente, el gesto.

En su segunda ópera, “Liederkreis”, había una niña que miraba. Que oía. Que veía cómo su padre era llevado al manicomio. Una niña que contaba esa historia, mucho después, a una de sus hermanas. Una escena que rondaba a Gerardo Gandini desde hacía años. Los últimos días del

Historia de una pasión argentina

La inclinación de Gerardo Gandini por el tango comenzó en forma pública a fines de los 80, aunque haya estado latente desde su infancia. Astor Piazzolla lo convocó y lo convenció para que forme parte de su sexteto y, según Gandini contó en más de una oportunidad, fue el bandoneonista marplatense quien le enseñó cómo tocar tango. La primera ejecución de Gandini en el sexteto fue con partitura y tras la opinión de Piazzolla, que le dijo que tocaba “como un italiano”, se puso a improvisar. “Él me enseñó la mugre del tango”, es la síntesis de Gandini sobre su encuentro con Piazzolla.

Antes del encuentro con Piazzolla, Gandini ignoraba el tango, según declaró en una reciente entrevista con “La Nación”. Era la música que escuchaba su padre, un escribano que no quería un hijo músico sino un abogado. El género parecía pertenecer al bando de los que se oponían a su pasión por el piano y así permaneció por largo tiempo hasta que se produjo el reencuentro.

Para improvisar, Gandini prefiere los tangos de Gardel. Según él, el Zorzal criollo era un gran melodista y esa característica permite improvisar sobre el tema de las obras gardelianas. En cambio, con tangos de Piazzolla la improvisación le

resulta una misión imposible. Para el pianista de “Postangos”, Piazzolla tiene demasiados gestos que jalonan su estilo y lo hacen inconfundible, a tal punto que es el gran problema para todos aquellos que intentan algo nuevo en el tango. “No se tiene que parecer a Piazzolla”, le gusta decir a Gandini cuando habla de un camino actual para el tango.

Tocar tangos no es una tarea sencilla para un intérprete de formación clásica. Gandini suele manifestar su respeto por Daniel Barenboim pero no le deja pasar su falta de “feeling” para el tango. Lo ha dicho en cuanta entrevista concedió en los últimos tiempos, en su tono irónico y sin miedos a expresar lo que piensa. Dentro de esa convención de ser sincero se pone también a sí mismo. Declara que su especialidad no es el tango, aunque confiesa que uno de sus últimos trabajos fue, justamente, componer tangos para la big band de Radio Colonia, en Alemania. No obstante, el tango es sólo una parte de la obra de Gandini, que incluye más de 120 composiciones, algunas óperas, entre ellas “La ciudad ausente” en base a un libro de Ricardo Piglia, además de haber sido director musical del teatro Colón y tocado con Piazzolla.

compositor que más admira, Robert Schumann, loco e internado. Primero fue una obra de cámara. Fueron también varias composiciones, para piano y para orquesta, que trabajaban sobre alguna de las piezas breves de Schumann. Y el compositor, hablando de Schumann y de esa ópera, también hablaba, sin querer, de los postangos: “Me interesan las formas breves de Schumann. Y, sobre todo, lo que esas obras muestran acerca de la falta de linealidad como posible hilo conductor de una trama”. En esa ópera no había nada parecido a una relación causal. Escenas. Piezas breves. Epigramas. Improvisaciones. De eso se trataba allí y de eso se trata todavía. Gandini es, además, un lector ávido y un cinéfilo. La idea del relato y, sobre to-

do, la del relato corto, forman parte de sus conversaciones habituales. Varios de sus mejores amigos son escritores y con uno en particular, Ricardo Piglia, compuso su primera ópera grande (había una anterior, de cámara, con libro de Griselda Gambaro). A pesar de que “La ciudad ausente” tenía una vida anterior, como novela, se trató de una verdadera composición conjunta. Un proceso en el que, frecuentemente, Piglia pensaba como músico y, sobre todo, Gandini pensaba como escritor. Y si es cierto que, cuando escribe una ópera, se siente como un novelista, llevado por el rumbo de sus personajes, en el momento de improvisar sobre un escenario, de componer esas piezas fugaces que nunca serán repetidas con

exactitud y que, salvo que se las grabe –como en el extraordinario CD registrado en vivo en el Centro Cultural Parque de España de Rosario–, se perderán definitivamente o quedarán (recreadas y deformadas) sólo en las memorias de quienes las escucharon, fantasee con la imagen del cuentista. Es posible que se imagine no frente al piano sino a una vieja Remington, improvisando sobre un personaje, sobre un paisaje, sobre una cierta luminosidad, sobre una frase incompleta, oída por casualidad.

“Liederkreis”, que tenía libreto de Alejandro Tantanián, era un homenaje al romanticismo y uno de sus temas –en realidad del propio romanticismo, si se piensa en la figura del doppelgänger, que aparece, entre otros lugares, en un lied de Schubert– es el desdoblamiento. Schumann se desdoblaba en personajes de su invención (Eusebius y Florestán). Y estos personajes cobraban vida real en la ópera de Gandini. O por lo menos, tan real como la del protagonista, el propio RSCH, “alguien que podría ser Schumann, pero también alguien que se creyera Schumann o, incluso, otro loco que estuviera en el mismo manicomio que Schumann”, según explicaba el compositor. Pero había otros dobles: Clara (la esposa del músico) era una cantante y una pianista, pero la cantante, a su vez (y tal como ocurría en “La ciudad ausente”), se multiplicaba en un sexteto femenino al que se oía pero nunca aparecía en escena. Nada demasiado distinto a esos dos personajes que Gandini cultiva con fruición, el clásico y el popular, el que dirigió la Filarmónica de Buenos Aires y fundó el Centro de Experimentación del Teatro Colón, el pianista capaz dedespacharse en un solo concierto la obra completa que Schönberg escri-

Es posible que se imagine no frente al piano sino a una Remington, improvisando sobre un personaje



bió para ese instrumento y, también, el músico del último sexteto de Piazzolla, el que “metía unos pajaritos de Messiaen” en “Tres minutos con la realidad” y al que Piazzolla le pedía “un poquito de Scriabin” cuando quería que sonara algo moderno. El que escribe para la big band de la radiodifusión del Norte Alemán, el que cuenta anécdotas de las giras y se mueve, claro, como un músico de tango. Ambos Gandinis aseguran, como no podría ser de otra manera, que nada tienen que ver uno con el otro. Hasta podrían decir que apenas se conocen. Pero la realidad es otra. Como Eusebius y Florestán, ambos Gandinis son el mismo y, además, se les nota.

Gerardo Gandini explica, cada vez que puede, que la música clásica y la popular son distintas.

El tango después del tango*

Insiste, además, en que jamás se le ocurriría mezclarlas. No es claro (y lo es cada vez menos) de qué se habla cuando se habla de música clásica y a qué se hace referencia cuando se menciona a la música popular. Los musicólogos anglosajones definen como música artística la que el mercado identifica como clásica pero, en realidad, a partir de la aparición de los medios masivos de comunicación se produjeron múltiples evoluciones, mutaciones y maridajes culturales y comenzaron a surgir nuevos géneros, de circulación indiscutiblemente artística pero emparentados con tradiciones populares. Podría hablarse, entonces, de músicas artísticas (aquellas en la que la función estética, ligada a la demanda de escucha atenta, está en primer plano y se impone a otras funciones, como el baile, el culto religioso o la conformación de identidades sociales y generacionales) de tradición popular, además de la tradicional música artística de tradición occidental y escrita (eso que llamamos “clásica”).

En la caracterización de estas y otras músicas cuentan tres elementos: los materiales, los procedimientos y la circulación. Y existen infinitas combinaciones posibles entre los tres. El tema inicial del coro del último movimiento de la Sinfonía N°9 de Beethoven, cantado en una cancha de fútbol, sería, por ejemplo, una muestra de cómo un material originalmente “artístico” es tratado de manera no artística y circula fuera del mercado del arte. En el extremo opuesto, una música ritual de Guinea, escuchada en la propia casa, a través de un equipo de audio, sería un caso en que la desaparición de las funciones rituales originales (y su reemplazo por funciones ligadas al consumo occidental del arte) transforman la música al transformar su circulación.

No existen, en rigor, dos clases de música separadas entre sí (la popular y la clásica) sino que, a partir de estas dos tradiciones, aparecen tantos géneros como proporciones posibles en la mezcla de una y otra. Como en las confluencias del río y el mar, es imposible saber con exactitud cuándo el agua deja de ser de uno para empezar a ser del otro.

El lado clásico de Gandini tiene que ver con el uso de ciertos procedimientos y el popular con la elección de determinados materiales. Lo que Gandini no puede explicar es por qué mucha de su música clásica tiene el gesto melancólico del tango ni por qué la dicción de sus sonatas para piano o del primer movimiento de su Concierto para violín y orquesta suena tan cercana al habla de Buenos Aires. Tampoco puede dar cuenta de por qué la modernidad del lenguaje de sus improvisaciones sobre tangos, no suena como un agregado enaltecedor de las tradiciones populares sino como algo esencial al lenguaje. No hay coqueteo con los procedimientos que vienen de la tradición de la música clásica sino, tal vez más allá de la propia voluntad del pianista, una manera de pensar la música que se traslada de unos materiales a otros.

Materiales que en el caso de estos geniales postangos (el término es de Gandini) son explotados en doble sentido. En el del aprovechamiento integral de lo que ese material ofrece, de acuerdo con la tradición clásica. Y, también, en el hacer volar a esos temas originales en mil pedazos, tomar retazos esparcidos, volver a dinamitarlos, hurgar en su interior, deshacerlos y reconstruir en ellos algo totalmente nuevo en donde, no obstante, persiste como un eco el gesto originario.

(*) Texto de Diego Fischerman para el booklet del disco compacto “Gerardo Gandini. Postangos en vivo en Rosario” grabado en el CCPE/AECL.



Diego Fischerman. Crítico musical y escritor. Es autor de los libros “La música del siglo XX” y “Del baile al concierto”.



Julián Usandizaga

La impronta de un maestro

Natacha Kaplún

Sin buscar el rumor de la fama, Julián Usandizaga ha construido a lo largo de cinco décadas una obra artística rigurosa, prolífica y cercana a la perfección, que se pudo apreciar en la retrospectiva del CCPE. Con el gesto del maestro, que hace de la comunicación un valor, el dibujante habla desde su taller y revela el secreto de su arte y de una personalidad entrañable



En el taller

Julián se asoma y su cabeza se avizora entre los verdes que subrayan la ventana de la planta alta. De pronto aparece tras de mí y me invita a subir por una escalera lateral a su taller. Una gran puerta de madera y vidrio se abre y da paso a un salón bañado de luz que entra por un vitral redondo como si esta terraza devenida taller hubiera decidido conservar su sol dibujándolo en una de sus paredes.

Sobre un antiguo mueble de viejo almacén se disponen ordenados una serie de tazas, café, té, azúcar. En el centro de la habitación, largas y angostas mesas colocadas una al lado de la otra como

módulos móviles e intercambiables, conforman una gran superficie de trabajo rodeada de sillas vienesas. Una prensa, un ventilador, varias planchas de hierro y una radio encuentran su sitio casi por casualidad. Julián y el lugar lo invitan a uno a quedarse, a demorarse, a estar y contemplar.

Me explica que debo esperar unos minutos, si no tengo inconveniente, alguien ha venido a entrevistarlo, a preguntarle por el pintor Juan Grella (a quien Julián durante la charla llamará con respeto y cariño “Don Juan”). Espero y escucho discretamente cómo Julián evoca agradecido a su maestro, quien según sus palabras le enseñó a darse cuenta de lo que veía, le transmitió un lenguaje y esbozó una teoría partiendo de la realidad y no intentó ajustar la realidad a una teoría, como aclarar inmediatamente, operación que a su entender es la raíz del academicismo. Al término entrega textos a su interlocutora, la desgrabación mecanografiada de la última charla que diera Grella en la Escuela de Bellas Artes de Rosario, valioso documento que ofrece sin reparos. Me detengo en ese gesto y veo al Maestro, aquel que no duda en entregar el conocimiento, la información, y hace del acto generoso un motivo de enseñanza.

En el ínterin recorro el taller, los cuadros desmontados de la retrospectiva están provisoriamente



Julián Usandizaga, en el mundo mágico de su taller (Foto: Abbate&Donzelli)

te dispuestos al lado de la escalera, recién llegados. Julián me cuenta de su cansancio, de la intensidad de los últimos días, de la clausura de la exposición, pero también de un año y medio de trabajo seleccionando los bocetos previos, las obras, enmarcándolas. En la habitación contigua al taller donde trabajan sus alumnos hay una mesa pequeña con vidrio y una lámpara que la ilumina. “Este es mi búnker”, me dice y me aclara que es su mundo, su territorio al que nadie entra. Pienso en el significado de la palabra búnker, observatorio de guerra, a la vez que especie de refugio para protegerse de los bombardeos, y veo al artista como un tenaz guerrero librando su batalla personal tanto en el campo artístico al defender su modo de hacer, su técnica y su táctica como en el campo de la construcción de lo simbólico social articulando un discurso de clara posición y contundente ideología. Todo lo transcurrido en la Argentina en las últimas décadas despierta en Julián una mirada crítica. Parafraseando a Paul Virilio, en un mundo que se divide entre colaboracionistas y resistentes, Julián se definiría sin duda como un resistente.

Le comento que no traigo grabador y me responde con unas palabras que se parecen mucho a una expresión de alivio. El diálogo gana en intimidad pero la fidelidad del registro se borronca en

tre mis fragmentadas notas. Ya que siempre lo que captamos es una imprecisa combinación entre lo que escuchamos, lo que vemos y nuestra construcción personal, decido abandonar la entrevista y elijo conversar. Vamos y venimos de un tema al otro, nos perdemos, olvidamos alguna pregunta y divagamos entre los recuerdos. Así es como surge la imagen de su primera casa-taller en los altos del cine Capitol ocupando las dependencias de la portería, espacio que acondicionó y donde las dos piecitas y la cocina fueron ocupadas progresivamente por los alumnos que comenzaban a acercarse. Más tarde habilitaría el departamento de abajo como taller manteniendo aquellas primeras dependencias, laboriosamente recicladas, como la casa donde viviría por 15 años. Época del Rodrigazo donde el sueldo de la Escuela Provincial de Arte de sus cátedras de Dibujo y Composición se volatilizaba mes a mes con la feroz devaluación.

La conversación pasa de aquellos recuerdos de su vida de soltero en los que ya había dejado atrás los cuartos de pensión a imágenes de su casa actual, donde los alumnos tienen tres horas para trabajar y donde no hay deberes (de acuerdo con el método que Grela imponía a quienes tomaban clases con él) pero sí les asigna una misión, una pauta plástica a resolver.



La infancia

Cuando era un niño de patitas flacas en Juncal, su pueblo natal, del que partió rumbo a Rosario a los 14 años, su madre se resistía a comprarle la tan anhelada bicicleta y cuando logró conseguirla Julián se transformó en el dueño del pueblo —la propiedad entendida como el modo de apropiación de algo que surge de su reconocimiento minucioso y de su valoración. La bicicleta como sinónimo de aventura y libertad lo sigue acompañando y es su modo de trasladarse. A un lado quedan las imposiciones del mercado, las marcas y los mandatos, lejos del deber ser, Julián seguirá distinguiendo los autos sólo por su color.

Apasionado de un programa radial, recolector de piedritas, ostras y cajas de caramelos que se amontonan tras el vidrio de los cajones, ejercita los hábitos infantiles de coleccionista. Lo pequeño, lo necesario y lo vital, cobran real importancia en su universo. Como las plantas o Tortoni, el perro que rescató de la calle con un ojo enfermo y que ahora pasea por la terraza.

Confiesa risueño que al escuchar que debemos cuidar al niño que llevamos dentro replica inmediatamente que su problema es en realidad no poder hacer entrar al adulto dentro suyo. Su mirada acerca de sí coincide con la postura de Scherer y

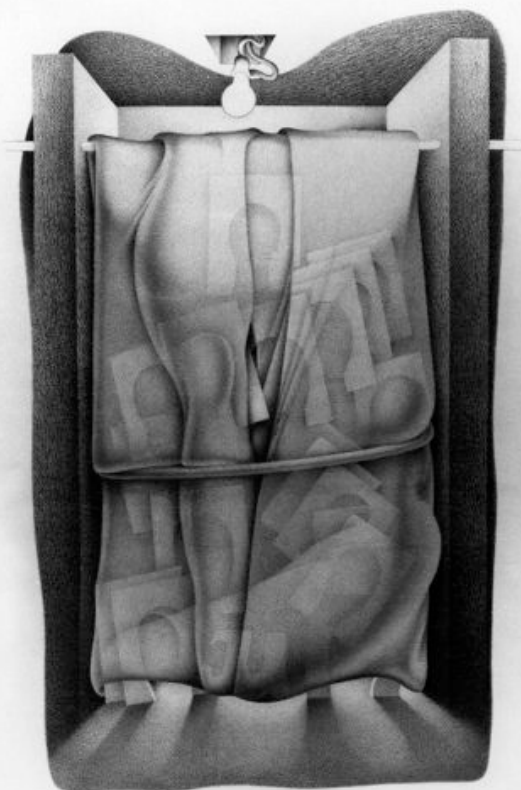
Hocquenghem en la que sostienen que la infancia no es un estadio fijo al que la edad adulta simplemente vendría a sustituir, sino que hay una permanencia de la infancia, no sólo con respecto a la edad adulta sino a la sociedad en general.

De pronto abre un cajón repleto de antiguas llaves. Saca una, la sostiene en la palma de su mano y por un instante se detiene, la observa, pareciera captar las resonancias que guarda secretamente ese objeto y se pregunta qué puertas habrá abierto, qué historias guardará.

Observador de lo ínfimo, del detalle, conserva la mirada amplificadora del niño que se detiene en un insecto del jardín, en los pliegues de una arruga. Julián imagina, reinventa el mundo, juega. Y apegado a esas minuciosas construcciones que son sus dibujos dice: “Yo no vendo mis juguetes, si quieren se los presto. Los dibujos son el ajuar de uno, sus pertenencias”.

Cuando retoma los trabajos ya sea para reelaborarlos, como se evidencia en “El negocio provechoso”, para retocarlos —coloreándolos por ejemplo— encuentra al igual que un niño el alma del juego, al que nada hace más feliz que el “otra vez”. Walter Benjamin cita a Goethe: “Todo podría lograrse a la perfección, si las cosas pudieran realizarse dos veces” y señala que la esencia del

De la persuasión y el sometimiento. (Capítulo) Omisión por decreto



Los sátrapas



Ejercita los hábitos infantiles de coleccionista: lo pequeño, lo necesario y lo vital cobran real importancia en su universo

jugar no es un “hacer de cuenta que...”, sino un “hacer una y otra vez”, la transformación de la vivencia más emocionante en un hábito. Según Pilar Pilot, perseverar en lo dicho o hecho es uno de los rasgos del pensamiento del niño. La palabra pronunciada, la imagen o la idea mentalmente realizadas tienden a reproducirse, a durar, con elipsis y reviviscencias.

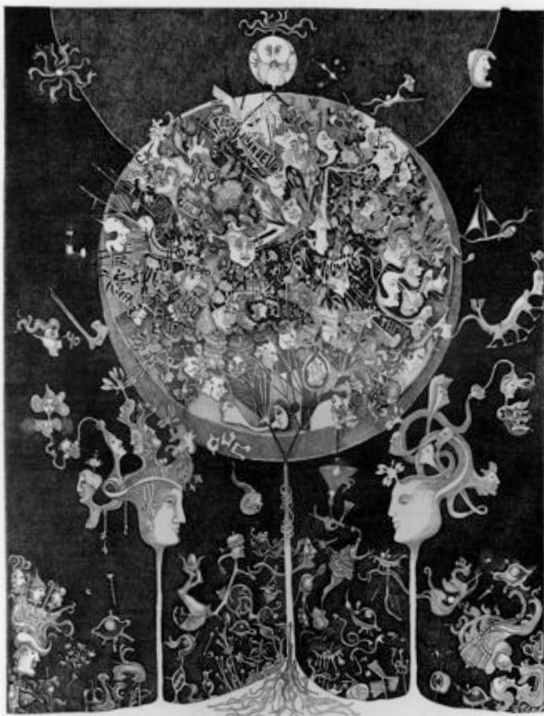
El proceso creador

Para Julián dibujar es un acto privado, solitario e íntimo, un encuentro con lo maravilloso de lo cotidiano, especie de iluminación que lo resignifica. “A la idea no la encuentro, sino que la idea me encuentra a mí”, dice Julián para explicar el

corte, la detención en la cadena del sentido más común y corriente y esta especie de irrupción de otro sentido, de otro modo de mirar, de interpretar.

Pero este trabajo no es metódico sino que responde al hallazgo de una idea, una imagen mental fruto de un impulso o deseo devenido emoción. Esta imagen mental deberá luego ser trasladada al papel y para esto empieza la búsqueda de un clima. Prender la radio, mirar a los vecinos, sacar punta al lápiz. “Sacarle punta al lápiz es una especie de envión”. Se detiene en el cono de madera que sustenta al cono de grafito y toma contacto con la calidez del material. Inspira el olor de la madera, de la resina, y es precisamente por esto que prefiere el lápiz al grafito puro, corazón de lápiz descarnado.

Mucha gente que ha pasado por las clases de Julián recuerda su lección acerca de este procedimiento y a él le sorprende que todos le señalen ese hecho. Laura y Silvina, por ejemplo, al rememorar sus clases, se remiten antes que nada a esta lección en donde el lápiz, herramienta de trabajo, era prácticamente tallado, esculpido en su punta y en donde el indiferente sacapuntas desconocía en su uniforme y rítmica manipulación la variación y la sutileza que debía darse al grafito, a su punta, de-

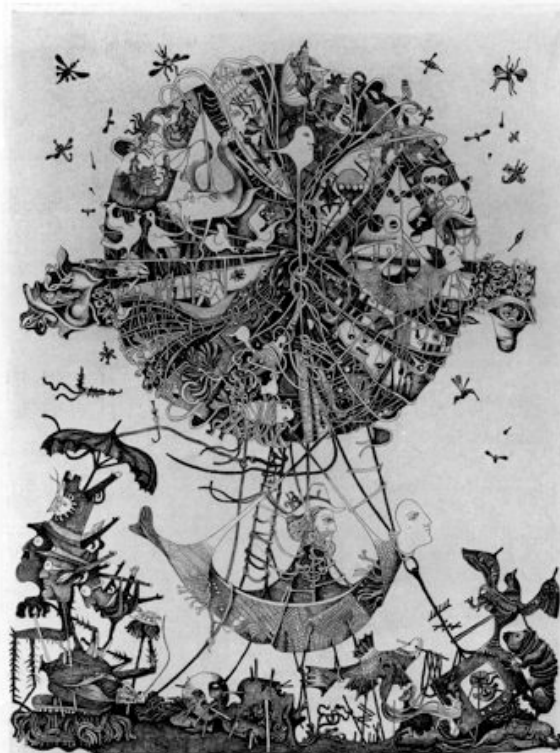


pendiendo del tipo de trazo que se le pedirá a la mina: una delgadísima línea o la modulación de un valor.

Julián prefiere la noche para trabajar. La rutina, la imposición de un ritmo de trabajo, es ajena a su naturaleza. Anárquico en relación al tiempo, las obras crecen gracias a un estado de cierto confort mental, el hallazgo de una idea o concepto emocional y un lento trabajo, sin prisa, en el que esta idea va encontrando su expresión formal. Instancia en que el boceto es planteado en un papel traslúcido y en la que el trazado de una retícula le permitirá más tarde reproducirlo y variar con facilidad sus proporciones.

Mirada agudizada en la que de pronto se despliega lo que Herbert Read denomina el factor estético de la percepción. Una imagen habitual se carga de sentido, o el sentido se descarga de repente en una imagen, y así es como, por ejemplo, unos jamones colgados en un local se le presentan a Julián como metáfora de los muertos de la dictadura militar. Este momento en donde se capta la idea es vivenciado como un desdoblamiento, como si “hubiera un Julián que le quita las ideas a Julián pero cuando éste se descuida Julián se las roba”.

La elección de construir desde el lenguaje



plástico mediante la línea, su entramado y los valores, replica en el plano del discurso ético y da cuenta, a nivel del significante, de la preferencia por esos recursos. Dice que no le gusta pintar, (en)cubrir la superficie y como si esto implicara un acto de ocultamiento opta por integrarla, incidiéndola con el lápiz. Observador y ejecutante incisivo. Como señala al comentar la obra “La coima”, en un mundo de grises qué mejor que representar la tentación del soborno con un pequeño rojo.

La muestra

Julián cree recordar que su primera exposición fue en Carrillo, muestra inaugurada el martes 6 de junio de 1967. Muchos años han pasado desde aquel momento en que decidió mostrarse, ser fiel a sí mismo, despreocuparse de las tendencias, como el Informalismo en su momento, y dedicarse a

Anárquico en relación al tiempo, las obras crecen gracias a un estado de cierto confort mental



ser genuinamente él mismo. Ser un artesano, como se define, alguien que ejercita un arte sano, no contaminado por las imposiciones de moda.

El último dibujo de la muestra colgado en el tercer túnel del Centro Cultural Parque de España es un autorretrato fechado en 1953. De acuerdo con el recorrido, funciona como tarjeta de presentación –le vemos la cara al artista– o una conclusión, especie de ratificación donde el espectador puede decir que luego de haberse detenido en cada uno de los doscientos trabajos finalmente lo conoce y es capaz de distinguir su fisonomía.

El montaje siempre habla, construye en la disposición de la obra un discurso que llamaremos museológico y que indica un modo de leer, de aproximarse. Julián había considerado en un primer momento exhibir por un lado los trabajos finales, presentar las obras integradas a su serie, como la inspirada en el clásico de Shakespeare “La tempestad” donde Ariel, Calibán, Próspero y Miranda encarnan personajes emblemáticos de los valores y las tensiones de nuestra sociedad; y por otro, los apuntes, estudios y bocetos previos. Sin embargo a la hora de disponer la obra, Rodolfo Perassi, encargado del montaje, optó por desplegar temporalmente el procedimiento, poner en

evidencia el hacer y brindar al espectador la posibilidad de un acercamiento al modo en que lentamente se construye la obra. Como apunta más tarde, lo que importa no es sólo mostrar la obra sino el obrar.

Obstinado archivero, guarda todos y cada uno de los papeles que dan cuenta de esa gestación y al mostrarlos nos hace partícipes, nos transforma en testigos de un alumbramiento. La inhibición confesa que le produce el papel de calidad sólo es superada cuando el dibujo ha madurado en los bocetos previos. En grises y rústicos soportes delinea las ideas y, de un modo casi orgánico, el dibujo se define a medida que le van creciendo sus partes por una agregación más vegetal que vertebrada. Tal como señalara Henri Van Lier en “Objeto y estética” en relación a la edificación del objeto antiguo no occidental “...cada porción de dibujo o de color se abre hacia lo que tiene al lado, y ésta a su vez hacia su vecina, en una proliferación de segmentos vitales...”. Este mecanismo se evidencia sobre todo en “Al V Centenario. Los precursores. Ascenso y ocaso de Miranda y su linaje” y también en “Próspero y los mitos provechosos”.

Especies de rompecabezas cuyas piezas son pacientemente diseñadas y ajustadas. El armado recuerda al de aquellos puzzles de centenares de fragmentos que se disponen sobre una mesa para dejarlos ahí y luego ir completándolos esporádicamente. De hecho, Julián se toma su tiempo, tres meses o más, para alcanzar el punto culminante de una obra sin otra urgencia que la que impone su propio ritmo interno, aunque a veces se altere. Julián se reconoce temperamental e iracundo. Pasional, nunca indiferente, se compromete con su entorno, con sus alumnos, con la gente que ha ido a ver su muestra. Está feliz porque muchos se han acercado a pedirle un lugar en su taller, quieren aprender. Y él, todo un Maestro, tiene mucho para enseñar sobre el arte y la vida.



El orden infiel



“Pero sólo quien no descarte nada, ni siquiera lo más enigmático, vivirá la relación con otro como algo vivo y explotará al máximo su propia existencia...”

R. M. Rilke (Cartas a un joven poeta)

I. Oscuro en un alto del camino

*Imagino tus hombros, tu dicción displicente,
descuidada...*

*“que si habrían dormido bien nuestras juiciosas
caballadas, que si había pensado nada más que en usted
o en su tristeza o deliberadamente en mí”*

*pero alguien intenta confundir, celosamente, guadaña
con guadal*

*El campo distribuye su monotonía entre las rastrilladas
y los últimos enclaves de la noche: yo también le había
extrañado.*

II. A la orilla del chañar

*Nos habíamos esquivado todo el tiempo: ida y vuelta,
entre el abierto roce de los caballos.*

*“Debe quedarse para la próxima borrachera, Coronel.
Despreocúpese por sus tropillas, hombres, oficiales...
Despreocúpese y duerma”, dijiste.*

*Descansamos y ni siquiera el paño de mis ojos contra
tu chaqueta de capitanejo, nos alteró mínimamente.*

Es puro sigilo, nuestra atracción al desorden.

III. Temporal lejos del toldo

No hay trigales en la pampa.
Tampoco tientos, solares o estremecimientos.

Una serie de refucilos
—dos, cuatro—
bajan dóciles hacia el desagadero de los corrales.

“Hermano: dónde abreva la tormenta del deseo...?”

Tras la furia y el agua, mi pensamiento se destempla
y te visita mojado, muelle, humedecido.

IV. Acerca del amor

Las iniciales blancas, ajadas, y el pañuelo rojo de seda
de la india...

Lucius Victorius se despereza, desobedece, contramarcha
hacia los fuegos fatuos de la madrugada.
Y mareado aún, hunde su bilis entre caballos, soldados
y oficiales de su propia descubierta.

Se supone amado, herido, traicionado.

Blanco sobre rojo: él también quiere saber de qué se trata.

V. En La Punilla, ante un ejemplar
recuperado del “Facundo”

El trueno que cae a pique sobre la barranca
o el relámpago que recorre progresivamente un halo
de la sombra

habrán de evocarse...

En la montaña, al pie de la sierra
los caballos cruzan su rareza con una voluptuosidad
cercana al sosiego:
pastan unos contra otros,

rivalizan
como plántulas de fuego...

“memoria funesta, inclínate ante nuestros anhelos:
desmonta para siempre de esa imbatible desidia...”
balbuceé.

El arco preciso del chimango me devuelve sereno sobre
la espadaña, o su reminiscencia...

VI. La fiesta y el ruido

Era todo
pero bajo el reparo de las noches y la helada

Las resinas del chañar ardían como una inmensa capa
inflamada. Un poco más allá, el sonido de las guitarras
trazaba una precaria “cartografía de la oscuridad”:
atrás la sierra, el portezuelo; y en el centro de la escena,
el continuo barullo de la comandancia...

Pero...y ese silbido seco, meditado, inquietante...?

Atrás de los corrales, el rayo de la noche juega su suerte
en la intranquilidad de nuestro propio rodeo.

VII. Instrucciones para la entrada
al desierto

“ya no cuente los dientes, ni el buen porte de
la hacienda para abasto de sus hombres o guadales...”

Como un hilo de sangre caliente, en movimiento,
son observados por la seca impericia del chimango.

Pero la tarde y la oración, hacen de la tropa un punto
luminoso, un letargo de pasiones momentáneamente
acorralladas bajo el fuego de los medanales...

Un coronel en viaje hacia la muerte, es un destello
que aparece, pálido, desvencijándose en la noche:

su alma en cambio, se supone salvaje
y avanza
entre los escasos yuyarales

hacia el foco mismo de los montes...



Banderas en la comunicación

Orlando Verna

Un ciclo de videos y un seminario presentaron en el CCPE la problemática del Movimiento de los Sin Tierra de Brasil. Nacido en los 70, el MST pide una reforma agraria en un país con la mitad de las tierras en manos del uno por ciento de la población. Para ello sabe que necesita consolidar la memoria histórica, la identidad y la comunicación en busca de valores básicos: educación, alimentación y libertad

Así como América latina es un ejemplo acabado de los abusos de grupos instalados históricamente en el poder, también lo es de la lucha de los sectores más postergados por una vida digna. Muchos son los movimientos que a lo largo de la historia se enfrentaron a la legalidad impuesta por los poderosos, pero uno en especial emergió en Brasil por los años 70 y se oficializó en 1984 liderando una pelea desigual por el derecho inalienable a la tenencia de la tierra: el Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra, conocido popularmente como MST.

El MST se remonta hasta la llegada de los europeos al Nuevo Mundo, y a procesos de apropiación inaugurados en aquellos tiempos, para reivindicar una lucha que hoy por hoy tiene números escalofriantes: el uno por ciento de la población brasileña es dueña del 50 por ciento de las tierras en un país continental de más de 8,5 millones de kilómetros cuadrados.

Aunque más allá de la decisión política de revertir ese proceso de concentración de la tierra y de acabar con las tierras fértiles improductivas, la pregunta más importante es cómo hacerlo. El



Fotos gentileza Diario La Capital

Centro Cultural Parque de España fue escenario de cinco jornadas de reflexión sobre el MST, que a través de una veintena de videos y la presencia de una de sus integrantes respondió al mayor de los interrogantes: ¿cómo hacer cumplir el mandato constitucional sobre la productividad de la tierra? A través de la comunicación.

Considerado un “proyecto político” por un “Brasil sin latifundios”, el MST llegó a Rosario con su mensaje de “Reforma agraria ya” en la voz de Jovana Cestile, integrante del sector de Comunicación del MST, Colectivo Nacional y Sector

Estatual del MST-Paraná, para dictar un seminario sobre comunicación popular.

La extensión territorial de Brasil, la diversidad de culturas regionales y los bajos niveles de alfabetización entre los campesinos son las mayores dificultades que deben sortear los dirigentes del MST cuando de profundización y difusión de su ideario se habla. Difícil es organizar un movimiento que hoy hace pie en 23 de las 27 provincias brasileñas, incluyendo a más de 1,5 millón de personas. De ellas, cerca de 350 mil familias están asentadas y otras 120 mil esperan viviendo en campamentos. Todos los núcleos familiares participan de las decisiones de los asentamientos, los campamentos y del movimiento en general. Por cada 10 familias hay un coordinador de acciones comunitarias. Luego cada 500 familias se elige a un dirigente más tres coordinadores quienes participarán de las reuniones del movimiento a nivel provincial y nacional. Aunque bien podrían diferenciarse dos programas de acción en comunicación: uno hacia adentro del movimiento y otro hacia fuera.

Jovana Cestile habla bajo, sin estridencias. Dice que la estrategia de comunicación del MST no puede ser la misma para sus compañeros que para el resto de Brasil y el mundo. “Existe una gran diferencia entre lo que nosotros vemos y cómo nos



ven los otros”, explica con ceño preocupado. En su gestualidad se pintan las arrugas de sol de su abuelo, un campesino de Paraná. Jovana estudió Trabajo Social en la Universidad Estadual de Londrina y siempre estuvo ligada a la Iglesia Católica, que a través de su Comisión Pastoral de la Tierra apoya incondicionalmente al MST. Dos caminos que se unieron en la reivindicación de las metas perseguidas por los trabajadores rurales. “La mayoría de nuestras prácticas de comunicación tienen de ayudar a la memoria histórica, aquella que hace a nuestra identidad”. Además, Jovana le otorga un plus instrumental al trabajo de los periodistas y comunicadores atentos al movimiento. “Una filmadora impide la violencia”, afirma en relación a los excesos de los procedimientos policiales en los campamentos o bien en el momento de las ocupaciones. Si bien el plan comunicacional del MST es mucho más amplio.

En relación a las acciones hacia dentro del movimiento, el MST basa su política de asimilación de los campesinos en su seno sobre tres pilares: salud, educación y comunicación. El primero tiene el mayor de sus logros en la posibilidad de autoabastecerse gracias al cultivo y elaboración de la producción alimentaria acabando con la desnutrición de grandes y chicos. El segundo da el primer paso para acceder al nivel básico de educación con escuelas en los mismos asentamientos y campamentos. Allí también se puede acceder a otros cursos que el movimiento considera estratégicos como los de administración de cooperativas, magisterio y comunicación, en dos modalidades: periodismo y acción comunitaria. Por otra parte, el MST tiene convenios con diferentes universidades para la formación académica y técnica de sus integrantes.

Funcionan asimismo las radios comunitarias, a las que consideran vitales para la comunicación dentro de los conglomerados campesinos. Con música, informaciones de la comunidad y propuestas educativas, todas las emisoras tienen una organización representativa en la programación, debido a la diversidad de culturas que conviven en un mismo lugar. Así esos asentamientos o campamentos poseen a través de circuitos de baja intensidad una fuerte impronta “identitaria” de quienes se suman al movimiento.

Esas personas arribadas de los más diversos puntos de Brasil acarrear un bagaje cultural inmensamente heterogéneo aunque de problemática difusión debido a su carácter casi exclusivamente oral. De este modo, el rescate de la cultura oral es una herramienta fundamental para el movimiento

que ha encontrado un aliado, no por inesperado menos gozoso: la música. Los trabajadores rurales tienen una gran variedad de producciones culturales, pero la que se lleva todos los laureles es la musical. El MST, en asociación con instituciones de bien público, ha editado varios CDs con canciones compuestas e interpretadas por sus integrantes.

La comunicación se hace más fluida por los medios orales debido a la poca alfabetización que poseen quienes llegan al MST arrastrando pobreza en sus campos o expulsados de las ciudades. Así y todo, se implementan grandes murales con informaciones de la prensa nacional e internacional y, por supuesto, de la comunidad.

Asimismo se trabaja en la construcción de la identidad con los valores y símbolos que les son propios. Por ejemplo, los chicos en la escuela y los adultos en los consejos aprenden la significación de los colores de la bandera del MST, distintivo de la lucha campesina: el rojo de la sangre derramada en la lucha, el blanco de la paz, el verde de las tierras que quieren hacer producir y el negro del luto por los muertos. Por otra parte, mantienen encendida la llama de quienes los precedieron en su lucha a través de una fecha de conmemoración que finalmente fue recogida por otros países. El 17 de abril es el Día Internacional de la Lucha Campesina, en conmemoración de las 19 personas que asesinó la policía en 1996 cerca del municipio de Eldorado dos Carajás, en Pará, en pleno gobierno democrático de Fernando Henrique Cardoso. Todas las actividades educativas y comunicacionales tienen como protagonista inapelable a la continua discusión del Plan Nacional de Reforma Agraria.

Hacia fuera del movimiento, las estrategias tienden a lidiar con un problema económico: la masividad. El MST no posee más recursos de los que proveen sus integrantes o algunas organizaciones brasileñas o de otros países. Es por eso que mantienen convenios con oficinas gubernamentales, ONGs, partidos políticos y asociaciones de bien común para diseminar sus informaciones y sus puntos de vista. El MST no posee ni programas ni canales de televisión, pero sí un periódico, el “Jornal ST” que hoy llega a tener una tirada de

*La comunicación en el
MST tiende a democratizar la información en
general por medios orales*



poco menos de un millón de ejemplares. Además se edita el “Jornal ST Especial” cuando la coyuntura política así lo exige, y que se reparte en todo Brasil y varios países del mundo.

Y si la masividad es un inconveniente financiero, para el MST también lo es político. Y esa dificultad se observa claramente en la relación con los grandes medios de comunicación. Se ha creado un grupo de periodistas y comunicadores que mantienen anoticiados a los grandes medios sobre las acciones del MST. El objetivo es conseguir un equilibrio entre su propia visión de los hechos y la de los mass media, muchas veces interpelada por sus dueños y los grandes avisadores, no casualmente ubicados también en posiciones estratégicas dentro de la economía de Brasil y que, claro, están en contra de la reforma agraria por intereses particulares o de clase. En este aspecto, la prensa brasileña tuvo tres momentos de referencialidad con respecto al MST. El primer período estuvo caracterizado por el desconocimiento o bien por el arbitrario silenciamiento del accionar del MST y va de 1984, año de creación del movimiento, hasta 1996, año de la ya mencionada masacre de Eldorado dos Carajás. El segundo, la llamada época de criminalización de los movimientos de lucha social, se remonta hasta

1997, año de la gran movilización de los Sin Tierra hacia Brasilia donde consiguieron reunir más de roo mil personas en la modernísima Plaza de los Dos Congresos. Luego de esa multitudinaria manifestación, la prensa entra en un tercer período donde ya no tuvo cómo esconder al MST bajo sus máquinas de escribir.

No obstante, las movilizaciones de los Sin Tierra no se circunscribieron a este tipo de reuniones extraordinarias, que tenían como objetivo principal llamar la atención de los gobernantes, la sociedad y los medios de comunicación. Las marchas sobre las haciendas improductivas, los edificios de organismos públicos, en especial del Inca (la agencia federal encargada de la reforma agraria) y las sedes de empresas multinacionales son una práctica constante de presión que intenta focalizar la sensibilidad social sobre este antiquísimo problema y una táctica de explosión de los conflictos que siempre genera debate, uno de los ob-

*Es extraño que las comunicaciones con otros grupos
sean a través de Internet*

La reforma agraria, el PT y las esperanzas en espera

La llegada al poder del Partido de los Trabajadores (PT) en Brasil el 1º de enero de 2003 fue intensamente festejada por el Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra y por otros grupos de lucha social y de izquierda. Es que desde su creación, la reforma agraria, como tantas otras reivindicaciones populares, forma parte de la plataforma política del PT y todos creen que, por fin, ha llegado la hora. Sin embargo, las cosas son más difíciles de lo que parece. No solamente el presidente de Brasil, Luis Inácio “Lula” Da Silva, no posee el poder real para realizar la tan ansiada transformación, sino que tampoco tiene el dinero para las expropiaciones ni las leyes que protejan sus decisiones. El 21 de agosto pasado, el Supremo Tribunal de Justicia anuló el decreto de quita de posesión de tierras improductivas porque el órgano federal competente, el Incra, no cumplió con los plazos legales.

Además, el MST fue destinatario directo, junto a la derechista y violenta Unión Democrática Ruralista que agrupa a los dueños de las haciendas improductivas en cuestión, de una advertencia del propio jefe de Estado al prevenirlos el 15 de agosto anterior de que no aceptará ninguna manifestación de violencia en el campo y que utilizará las fuerzas federales para apaciguar cualquier disturbio. Con ese llamado de atención Lula le contestó a uno de los dirigentes históricos del MST, João Pedro Stédile, que habría convocado el 24 de julio a los campesinos a una guerra por la tierra. Así y todo, el MST sigue confiando en Lula y el PT. “Hoy apoyar a Lula es parte de la lucha”, resume Jovana Cestile mientras sigue quejándose de la falta de voluntad política para resolver definitiva y aunque sea lentamente el problema. “La tierra es de quien la trabaja”, espeta a modo de demanda y reivindicación.

jetivos principales perseguidos por el MST como forma de instalar una discusión que históricamente ha sido dejada para más tarde.

Aunque el MST no solamente camina las calurosas rutas brasileñas sino también las highways del ciberespacio. Internet se ha constituido en una de las herramientas más importantes de divulgación del accionar de los Sin Tierra por todo el mundo. Además de su página en la red (www.mst.org.br) donde hay una actualización periódica del accionar del movimiento y su repercusión en los medios, los boletines electrónicos estrechan la relación con otras agrupaciones sociales y políticas, y con los denominados comités de apoyo esparcidos por todo el planeta. Estos colectivos de seguimiento y auxilio administrativo y económico del movimiento han llegado a un grado de compromiso tan alto que se los llama “amigos del MST”. Resulta extraño que la mayoría de las comunicaciones con esos grupos de lucha social, conformados ya por ejemplo en España y Portugal, es a través de Internet, por lo que muchos de sus componentes no tienen contacto interpersonal o intergrupar con el MST. Cabe destacar que el vínculo con los amigos del movimiento es un ámbito de responsabilidad exclusiva de los sectores de comunicación del MST.

A todo esto se suman por Brasil y el mundo festivales musicales, de cine y video, muestras, seminarios y encuentros sobre cultura brasileña y reforma agraria, y exposiciones de arte, manualidades y productos agrícolas e industrializados. Manifestaciones culturales destinadas a informar a la sociedad sobre las actividades del MST, pero por sobre todo a estrechar lazos con la gente sin distinciones sociales.

Aunque si bien las banderas del MST apuntan a la necesidad de la reforma agraria las reivindicaciones no terminan allí. Entre sus acciones políticas se cuentan el rechazo incondicional al modelo económico y social de exclusión del neoliberalismo y a la creación de la zona de libre comercio interamericana denominada ALCA, una nueva forma de dominación, plantean.

Finalmente entre sus objetivos figuran también las campañas internacionales por el fin de los latifundios y a favor de la soberanía alimentaria de los países, en la figura de la preservación natural de las semillas considerándolas patrimonio de la Humanidad y contra los transgénicos. Una forma, creen los integrantes del MST, de conseguir con “inteligencia, trabajo y organización” y a través de una acción comunicativa planificada que todos puedan poseer “tierra, pan, estudio y libertad”.

Los sueños del esteticismo

Fernando Toloza

El escritor Vicente Medina llegó a Rosario en 1908 precedido del elogio de Miguel de Unamuno, Azorín y Juan Valera. Aquí vivió hasta 1937 y editó sus obras completas en lujosos tomos llenos de fotografías tomadas por él mismo, aunque la calidad de su escritura fuese discutible. Fomentó el mito de una vida encantada en una quinta donde quiso reconstruir el estilo de las huertas de Murcia. La casa fue famosa hasta que un proceso judicial en su contra lo arruinó y dio el primer paso para que el olvido y el descrédito avancen sobre el poeta

Susan Sontag llama camp a un tipo de sensibilidad que disfruta con el exceso, una sensibilidad capaz de considerar que la mala literatura puede ser atractiva, más interesante cuanto más lamentable. Las creaciones del poeta español Vicente Medina, que vivió en Rosario desde 1908 hasta 1937, año de su muerte, podrían formar parte de un catálogo de lo camp rosarino. Con excepción de "Aires murcianos", es difícil encontrar en su escritura calidad literaria en un sentido tradicional y es desconcertante la insistencia del autor en publicar sus obras completas, una suerte de consagración en vida dictada por la propia conciencia de su importancia.

Puede decirse que Medina es camp por su mirada estética, que impregna todo aquello en lo

que se posa, desde su pasado hasta su presente y futuro. Esa mirada le da vía libre para editarse su obra completa en libros de bello formato y también para construir una curiosa quinta en la zona sudoeste de la ciudad, donde el poeta jugó a morar en una torre de marfil. Aunque jugó de una manera ambigua, porque tomó ese símbolo del distanciamiento romántico pero a la vez insistió en acercarse a la vida cotidiana, de lo que dan prueba sus artículos sobre temas del momento y su empleo prosaico de la poesía, en un intento de usar el lenguaje de todos los días. A ello hay que sumar otro aspecto que complejiza el cuadro: Medina trató de vivir en Rosario como en su Murcia natal y no era extraño ver a su familia vestida a lo murciano, con los trajes típicos de esa región de



España. Entonces, la torre también funcionó como reencuentro con su patria

En Rosario Medina editó sus obras completas, más de veinte tomos que comprenden poesía, poemas en prosa, teatro, artículos y una novela. Fue un plan riguroso y cada libro anunciaba lo que vendría e indicaba dónde comprar los volúmenes tanto en la Argentina como en España. Los libros, cuya edición comenzó en 1919, muestran un especial cuidado en su impresión e incluyen fotos tomadas por Medina (de él y su familia), dibujos y ornamentaciones, y en todos ellos está presente el deseo de ser autobiográfico. A pesar de la cantidad de libros publicados, el poeta ha quedado como autor de una minoría, podría también decirse que un escritor de nadie. Las historias de la literatura española lo relegan a ser un ignorable poeta regional; las de la literatura argentina les hacen caso a las españolas y lo ignoran, y Max Henríquez Ureña lo coloca como una nota al pie de página en su

“Breve historia del modernismo”. Por su parte, la única historia de la literatura rosarina existente no lo tiene en cuenta, pese a que Medina vivió casi 30 años en la ciudad, le dedicó un “Canto”, editó aquí su obra, una revista y también sufrió el descrédito y la cárcel al ser condenado por defraudación.

El viaje al Nuevo Mundo

Cuando Vicente Medina decide emigrar a la Argentina es un poeta conocido en España, entre otras cosas por la gracia y el hallazgo de “Aires murcianos” y por su manera de promocionarse, pionera en algún sentido de las formas de venta de productos culturales en décadas posteriores.

El año del viaje es 1908. En esa fecha Medina hace la primera gran recopilación de sus versos en un libro titulado “Poesía” y en la tapa del volumen anticipa que la obra contiene juicios críticos sobre sí mismo de Miguel de Unamuno, Azorín, Juan Valera, Clarín y otros escritores.



Ya no me llama la cama.
-compaña busco en un libro.....



deleznables reputaciones y donde se aprende a vivir sin hacer cosa de provecho. Ha vivido lejos de la feria de las vanidades y de las envidias”.

Sobre la obra de Medina, Unamuno se cuida de un juicio ciento por ciento favorable y escribe: “La musa de Medina no es ciertamente una musa de alto vuelo. Le falta envergadura. Cuando pretende cernerse en ciertas alturas trascendentales, se siente lo fatigoso y roto de su volar. Pero en cambio, cuando se lanza a vuelos cortos y rápidos, cerca del suelo y a la vista del nido, cantando entretanto, es una delicia”.

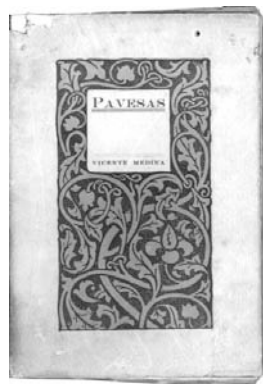
Medina se vale sin duda de la autoridad creciente de Unamuno publicado por “La Nación” y de las firmas que adornan su libro “Poesía”. Esos juicios, que no aumentarán con el paso de los años, serán usados una y otra vez por el poeta, cimentando un prestigio difícil de igualar en los años veinte por cualquier escritor rosarino.

Según Unamuno, el destino de Medina era Buenos Aires, pero a poco de llegado el poeta comenzó a trabajar en Rosario como cajero de la firma Remonda, Montserrat y Cía., en abril de 1908, donde se desempeñó hasta febrero de 1924 y donde poco más tarde sería denunciado por defraudación. Fue un proceso ruidoso que llevó varios años y del que ha quedado editado un libro, con todos los datos del caso, costado por los querellantes. Curiosamente, muchos de los que han escrito sobre Medina en Rosario silencian el hecho, desde Juan Álvarez hasta Julio Imbert.

Medina viaja a la Argentina con ese libro como carta de presentación, a la que se suma un artículo de Miguel de Unamuno para el diario “La Nación”, publicado en marzo de 1908, que sirve también como credencial del autor.

En “El poeta emigra” Unamuno cuenta el caso Medina: un escritor valioso que parte hacia América en busca de mejores condiciones de vida. “Conocí a Medina en Cartagena, donde vivía ganándose la vida como tenedor de libros de un comercio, y os aseguro que jamás conocí a hombre de alma más transparente y limpia, de corazón más sencillo y noble. Quedé tan encantado del hombre como encantado iba del poeta”, recuerda Unamuno, y explica la falta de reconocimiento y de dinero de Medina de la siguiente manera: “...aunque alguna vez se haya sentido rebelde, no ha sabido —¡feliz ignorancia!— luchar como aquí es preciso hacerlo. Ha vivido lejos de los cotarros de Madrid, lejos de eso horribles cotarros donde se flaguran las más

*En algún momento la
poesía de Medina fue un
poco de aire fresco contra
el lujo verbal modernista*



El canon de la sinceridad

Los juicios críticos incluidos en “Poesías” son en su mayoría favorables, aunque todos manifiestan alguna reserva o indican algún camino que el autor, en los 30 años siguientes, se empeñó en ignorar. Por ejemplo, Juan Valera, quien reconoció el valor del modernismo y de Rubén Darío en un famoso prólogo a “Azul”, le dice a Medina que sus versos carecen de trabajo: “Lo que falta es que usted trabaje bien todo esto”, sostiene reconociéndole a la vez un espíritu poético.

Valera da una clave precisa para entender por qué buena parte de la obra de Medina no consigue convencer y no ha pasado, por sí misma, la prueba del tiempo: “El atildamiento y el mayor cuidado para componer versos nada tiene que ver con la afectación. Poetas esmeradísimos suelen ser y son naturales Y, por el contrario, lo afectado, lo falso y lo artificioso se conciertan y se unen a menudo, sin la menor dificultad, con el más descuidado desaliño”, escribe Valera.

El párrafo describe medularmente la condición de Medina, quien en algún momento cobró valor por ser un poco de aire fresco frente al lujo verbal del modernismo pero olvidó, o no quiso, trabajar sus composiciones, que bajo la excusa de la sinceridad y la ingenuidad se publicaron como pretendidas manifestaciones puras del espíritu.

Esa falta de trabajo en la forma es lo que distancia a Medina de Amado Nervo, a pesar de que comparten mucho. Entre otras cosas, una similar inspiración: la muerte de la mujer adorada lleva a Nervo a escribir “La amada inmóvil” y a Medina “La compañera”.

Nervo es un cursi con un trabajo formal que no existe en Medina. Sin embargo, la obstinación y constancia de Medina, y ciertos gustos excéntricos para su época (los libros con fotos), posibilitan hoy una lectura diferente, más inquietante que si se tratase sólo de una cuestión de mal gusto. Medina escribe mal pero ha rodeado su obra de tan-

tos excesos, que es imposible ignorarla. Sus libros, en tanto objetos, se destacan en cualquier estante, y su vida, exaltada por el propio poeta, despierta curiosidad. Por ejemplo, ¿por qué se instaló en Rosario cuando todo anunciaba que lo iba a hacer en Buenos Aires? Una hipótesis puede ser que Buenos Aires ya tenía a su festejante del mundo español, nada menos que Enrique Larreta (en ese entonces de viaje), quien gozaba por ese tiempo del éxito de la “La gloria de don Ramiro” y la distinción internacional (Edith Wharton lo menciona, con cierta fascinación en sus memorias “Una mirada atrás”). Otra respuesta puede ser que en Buenos Aires se hubiese perdido; en cambio en Rosario, una ciudad con poca tradición cultural por ese entonces, sus oropeles firmados por Unamuno y compañía serían más vistosos.

Luis Cernuda, estudiando la poesía española contemporánea, dice que ser sincero es una cuestión de palabras. Medina parece no haber tenido conciencia de esa verdad tan esencial para cualquier poeta y trata de hacer creer al lector que el sentimiento de sus diversas tristezas es suficiente para justificarlo.

El primer movimiento de su sinceridad convenció porque llegaba en un momento clave. El modernismo aún no se había decantado y sólo parecía lujo verbal. Ante ello el sencillismo de Medina fue una promesa de otra poesía, pero rápidamente se hizo viejo porque el autor no profundizó en su camino. La confesión de sus intimidades produce un estremecimiento cada vez que se abre un libro suyo, pero el efecto enseguida se desvanece y la torpeza lo arruina todo.

Alfonso Reyes, hablando de “Serenidad” de Amado Nervo, explica en forma perfecta esta ilusión que provoca la confesión autobiográfica: “Toda estética que se hace personal produce, por eso mismo, si no siempre algo inaccesible en cuanto a la forma, sí, por los menos, algo inesperado en cuanto al fondo. Inesperado, no por extravagante... inesperado porque nos es ajeno; porque es tan propio del poeta, que nos causa, al descubrirnos, cierto estremecimiento instintivo; inesperado, tal vez, porque nos es tan frecuente y familiar que casi no lo hemos percibido”.

La confesión autobiográfica, muchas veces es-



La quinta rosarina de Medina, en sus años de esplendor.
Las fotos están incluidas en los libros del autor.

crita en prosa entre los versos, le otorga un poco de interés a la floja poesía de Medina. El interés radica en que parece una puesta en escena porque el poeta se festeja a sí mismo sin ninguna sanción externa y sus méritos hoy parecen bastante escasos para tanta celebración. Es su condición teatral lo que atrapa la atención, el poder ver, apenas se abre un libro, cómo se desarrolla el drama de este hombre que estaba convencido de su importancia y de su misión de poeta en una ciudad sudamericana, una ciudad que necesitaba poner detrás de su nombre el genitivo “de Santa Fe” y el país, Argentina, para poder ser mínimamente identificada.

La ambigua torre de marfil

En su etapa española, Medina forjó una imagen de escritor definida: el poeta pobre. Unamuno deja constancia de los trabajos del escritor en otros oficios para ganarse el sustento. Igual versión da Teodoro Lorente, quien lo conoció en Cartagena, y recuerda que el poeta no tenía un minuto libre entre sus múltiples ocupaciones (según le declaraba el propio poeta).

Luis Bonafoux, otro de los escritores de principios del siglo XX que hablan sobre Medina, revela de qué forma el poeta se costeó su primer libro: pidiéndoles por carta una peseta a unos cuarenta amigos, y enviándoles después el libro editado.

Al llegar a Rosario su situación cambió. Además del trabajo como cajero, Medina contó que hizo dinero en especulaciones inmobiliarias (sus querellantes sugieren otra cosa). Las ganancias le permitieron construir su lujosa quinta, a la que le gustaba aludir como “El palacio encantado”, y que tenía bosques, el llamado “baño de la reina mora”, frutales y una torre que, de alguna manera, sería el símbolo equívoco del poeta durante su vida rosarina.

“...Fue entonces, por el año 1911, cuando en Rosario de Santa Fe (República Argentina), y en la estación Hume, del Ferrocarril Central Córdoba,

El aspecto teatral de la vida del poeta, contada en casi todos sus libros, atrapa al menos por un tiempo

clavé cuatro palos en un terreno donde sólo había malezas, y comencé a formar nuestra quinta.

“Puse en mi quinta muchos árboles, cosa rara en este país, y en poco tiempo hice un vergel simpático, con mucho de natural y de rústico. En la quinta, en este huerto de mi mujer, había naranjos, palmeras, barracas y huertanos; en una palabra: nuestra huerta murciana la habíamos transplantado a este rincón de Hume...

“«La quinta de Medina» se hizo un poco popular en Rosario. La quinta, con sus árboles y sus verdes floridos rincones, atraía a la gente como a los pájaros, y la imaginación popular agregó al vergel un cierto encanto de leyenda y misterio”, escribió Medina en “La compañera” en su afán autobiográfico que lo llevó a registrar por escrito mucho de su vida, incluida la muerte de su primera esposa o el encanto que le produjo su nieta, a la que le dedicó el libro de poemas “La Tirana”.

El mismo Medina ayudó a crear ese clima de leyenda y misterio al que alude en “La compañera” y también en otras obras como “Humo”. Entre otros procedimientos, con la construcción de una torre, con la reproducción de fotos de su casa y su familia en los libros y con su constante teatralización de la pasión poética.

Medina había construido la torre de marfil como una forma de marcar su distancia con los otros mortales, pero a la vez insistía en ser un hombre en el mundo. Basta leer su libro “Hacia un sensato comunismo” para comprobarlo. Allí pasa de pro-

El juicio por defraudación contra Medina también atacó su condición de hombre de letras

poner un comunismo no marxista y militarista a hablar de las fallas de la administración municipal de los años 20 en un tono editorialista, de indignado señor que paga sus impuestos y quiere obtener los beneficios de ello. Mantiene el castillo romántico, pero está dispuesto a reclamar como un ciudadano moderno.

La torre de Medina es, de esta manera, ambigua. Por un lado, se muestra como premio a los esfuerzos de un hombre que se ha hecho a sí mismo, un hombre que desde niño se ha ganado el pan vendiendo diarios en la calle, trabajando en una ferretería, siendo soldado en Filipinas. Pero por otro lado lo vence la vieja tendencia: el edificio se transforma en el refugio desde el cual el poeta mira pasar el mundo tomándose como modelo de todo. La torre es, en los años 20, “vetusta, deshabitada, pasada de moda”, como escribió José Carlos Mariátegui, y Medina se transforma en un fantasma cuando se recluye en ella y trata de conmovier desde esa sensibilidad.

A pesar de todo hay algo conmovedor en la transformación del poeta pobre en el acaudalado vate poseedor de la torre que después perdería todo en el juicio por defraudación. Parece una cruel burla del destino, y quizá ese destino judicial haya enfriado para siempre el entusiasmo por el poeta ante la duda de estar, quizá, celebrando la obra de alguien condenado por la justicia.

En el proceso judicial se atacó especialmente su condición de poeta, de hombre de la imaginación. El libro sobre el caso Medina editado por los querellantes es una sucesión de golpes a su condición de escritor: su sensibilidad es vista como un rasgo de delincuencia, como “una vanidad superior a la media” y un modelo digno del criminólogo Lombroso. Ataques necesarios, según los abogados, por cierto movimiento cultural que surgió en defensa de Medina, quien sostenía haber llevado una doble contabilidad por ordenes supe-

riores. Es un ataque a Medina en su propio territorio; es la idea de llevar la vergüenza a su palacio encantado, no al de Hume sino al de las letras, al de sus libros de factura delicada y espiritual.

Los ataques pretenden ser demoleedores. Así, por ejemplo, escriben: “De ahí ese furor de la autobiografía, esa tendencia a anotar y a eternizar rasgos aún sin importancia de la vida diaria, a tenerse siempre en vista, a exagerar su valer, esa tendencia, en fin, a transformar la acción más insignificante en objeto de epopeya”. Los abogados de los querellantes han hecho con ese párrafo un alarde de destreza como críticos literarios, condenando de esa manera al modus operandi poético de Medina y el de la mayoría de los poetas, esa gente extraña que, según Sigmund Freud, muchas veces se amarga por su excesiva sensibilidad y no puede ver las margaritas del campo sin lagrimear, conscientes de la transitoriedad de todo lo vivo.

La ambición de un hombre por realizar lo que toda una generación tendría que hacer, es camp, dice Susan Sontag en uno de los ensayos de “Contra la interpretación”. La definición parece caberle a Medina, en su desmesura y en su soledad, en su falta de talento como poeta y en su afán de seguir hasta las últimas consecuencias, a pesar del fracaso, lo que él sintió como su destino de escritor.

Hoy sus libros han desaparecido de Rosario, muchos de ellos comprados por universidades y asociaciones extranjeras. Su quinta en Hume es desde hace tiempo un lugar salvaje en el que se pueden ver todavía algunos signos del antiguo esplendor y del intento de haber vivido en una torre de marfil. Quizá la mayor justicia que se le pueda hacer sea compararlo con Amado Nervo y recordar unos versos de José Emilio Pacheco sobre la condición mortal de todo escritor y toda escritura:

“Lo cursi es la elocuencia que se gasta.
No te preocupes
Si sonreímos con tus versos dolientes
Y nos sentimos hoy por hoy superiores.
Tarde o temprano
vamos a hacerte compañía”.



Lo que vendrá



Cachafaz

Teatro, 28|10, 21.30 hs.



Ansia y devoción

Muestra, 11|10 al 23|11 en Galerías

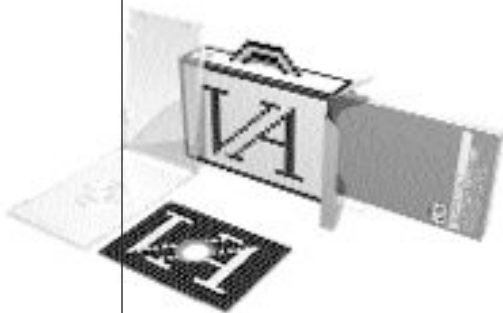


OCTUBRE NOVIEMBRE

Fiesta/baile

Fin de temporada, 6|12 en el Patio de los Cipreses

DICIEMBRE



Proyecta

Muestra, 4 al 31|12 en Galerías



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



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



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

CCPE  **AECI**
Centro Cultural Parque de España

PROGRAMACIÓN MENSUAL SEPTIEMBRE 2001

MUESTRA JUEVES 6 AL DOMINGO 30/9
MÚSICA MIÉRCOLES 5, 12, 19 Y 26, 19.30 HS.
CONFERENCIA VIERNES 7, 11 HS.
TEATRO JUEVES 20, 21.30 HS.
CLÍNICA LUNES 10, 20.30 HS.
PRESENTACIÓN JUEVES 20, 19.30 HS.
CONFERENCIA VIERNES 28, 19.30 HS.

9

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA

Programación del CCPE del mes de septiembre de 2001.