

# Lucera

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA | NÚMERO 4 | VERANO 2003-2004 | ROSARIO | ARGENTINA



Retrospectiva 1963-1992



Congreso de la Lengua Daniel Samoilovich Carlota Álvarez Basso Roberto Bolaño  
Eugenio Zaffaroni Gabriela De Cicco Antoni Mercader Rafael Bielsa Enio Iommi Copi  
Ramón Gómez de la Serna



4



# Un soplo para la crítica y el debate

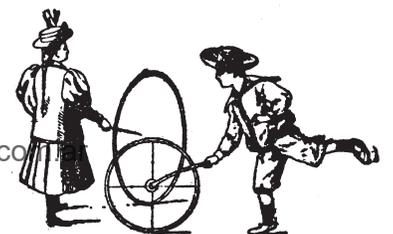
¡Aquí hay que recuperar  
 cacha culo o cacha faz  
 desnudo o con antifaz  
 el sentido del hablar!  
*Copi, Cachafaz*

*La enérgica admonición de Cachafaz, enunciada desde una doble marginalidad –la del conventillo en la serie social, la del lunfardo en la producción literaria– sobrevuela esta edición de Lucera, la cuarta, la última de su primer año.*

*La convención, necesaria y ficticia, de los períodos editoriales, instala otra no menos perentoria: la de evaluar, corregir, cambiar o perseverar, y sobre todo la de preguntarse por el destino de aquellos esperanzados objetivos enunciados en el primer número: ¿se ha constituido esta revista (o ha tomado la buena senda para hacerlo), en espacio propiciatorio para la crítica y el debate?*

*Pensar que el derecho está fundado en grandes textos, admirables o perversos, pasibles por tanto de reconocimiento y crítica; pensar con Carlota Álvarez Basso, la directora del joven Museo de Arte Contemporánea de Vigo que “nada es tan difícil que no se pueda explicar”; pensar en desarticular en la lectura de Roberto Bolaño las trampas del culto a los operadores culturales consagrados; pensar cómo sacar a la luz a ese creador torrencial que fue Gómez de la Serna, el mismo que declarara inexistente su obra, para desaire de sus críticos; pensar en la expansión ilimitada del patrimonio y la competencia de la institución museística, jugando como Mercader con la idea de la holocubierta, importada de las sagas de la guerra de las galaxias, ¿no insinúa al menos la apertura de un espacio donde la palabra protagonice esa recuperación que Cachafaz reclama?*

*Que en ese espacio de libertad el canciller del país pueda ser un poeta, que el más grande escultor vivo de la Argentina nos diga “sí, ahora estoy jugando” e ironice tranquilamente sobre su propia obra; que el presidente de la Corte Suprema de Justicia haya leído a Foucault, y se le note; que el Congreso de la Lengua Española, finalmente, se proponga “una reunión de todos y no un cónclave de iniciados”, en las palabras mismas de un académico que hace chanzas con su propio apellido, hace pensar en nuevos aires. Que Lucera respira, y celebra.*



año 1, número 4  
Revista del Centro Cultural  
Parque de España / AECI  
Rosario, Argentina  
ISSN 1667-3093

Directora  
Susana Dezorzi

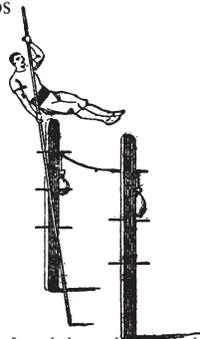
Coordinador ejecutivo  
Gastón Bozzano

Editor  
Fernando Toloza

Escriben  
Osvaldo Aguirre  
Carlota Álvarez Basso  
Gastón Bozzano  
Gabriela De Cicco  
Marcelo Damiani  
Jorge López Anaya  
Antoni Mercader  
Fernando Toloza  
Eugenio Zaffaroni

Diseño y producción  
Cosgaya, Diseño.

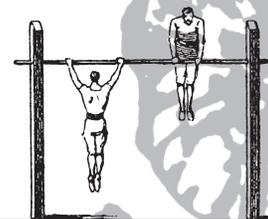
Preimpresión e impresión  
Borsellino Impresos



**4** **III Congreso Internacional de la Lengua Española**  
*Reunión cumbre de los hispanohablantes*

**8** **Entrevista**  
**Daniel Samoilovich**  
*“Las revistas desaparecen por...”*

**14** **Carlota Álvarez Basso**  
*Cómo vive un museo*



**20** **Marcelo Damiani**  
*Bolaño: La moral de la escritura*

**26** **Eugenio Raúl Zaffaroni**  
*De los demonólogos a los datos empíricos*

*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](http://www.ahira.com.ar)



**32** Poesía  
**Gabriela De Cicco**  
*Literatura argentina*

**34** Antoni Mercader  
*¿El museo expandido?: objetos de aprendizaje*

**40** Entrevista  
**Rafael Bielsa**  
*“La política no lee”*

**46** Jorge López Anaya  
*Iommi: Liberar el arte de lo artístico*

**52** Osvaldo Aguirre  
*“Cachafaz” : de la barraca al teatro*



**58** Fernando Toloza  
Españoles en Rosario: Ramón Gómez de la Serna  
*La condena del precursor*  
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

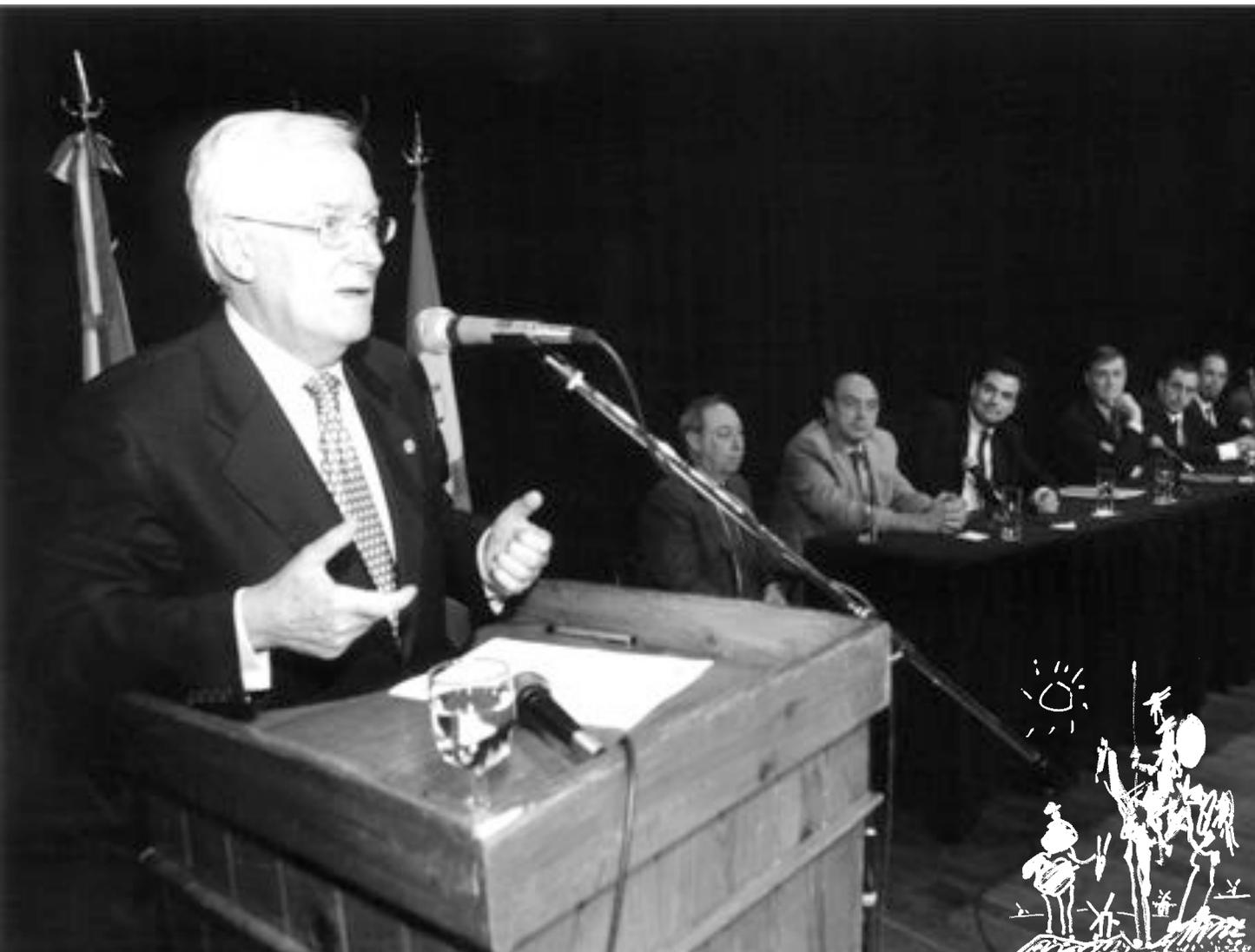
# La reunión cumbre de los hispanohablantes

*Una comitiva encabezada por el presidente de la Real Academia Española, Víctor García de la Concha, y por el director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Relaciones Exteriores de España, Jesús Silva Fernández, presentó en el CCPE/AECI el máximo encuentro del idioma que se realizará en Rosario en noviembre de 2004*

El III Congreso Internacional de la Lengua Española, que se realizará del 10 al 13 de noviembre de 2004 en Rosario, fue anunciado en esta ciudad el pasado 23 de octubre por una comitiva que encabezó el presidente de la Real Academia Española, Víctor García de la Concha, en el teatro Príncipe de Asturias del Centro Cultural Parque de España. El encuentro lleva el lema de “Identidad lingüística y globalización”, y se prevé la asistencia de 130 escritores, estudiosos, historiadores y filólogos, además de la numerosa presencia de los medios de difusión, con una estimación de más de 600 periodistas acreditados.

Los congresos de la lengua surgieron en la Exposición Universal de Sevilla en 1992. México fue el país que aportó la idea para estas reuniones y por ese motivo el primer encuentro se realizó en ese país, en Zacatecas. Esa primera cumbre instauró la pauta de organizar los congresos no en las metrópolis o ciudades capitales, sino en urbes menores, donde la importancia del evento pudiese ser apreciada en su magnitud.

La segunda edición del máximo encuentro de la lengua española se llevó a cabo en la ciudad española de Valladolid. Como en la urbe mexicana, y como se espera para Rosario, se reunieron



*El presidente de la Real Academia Española, Víctor García de la Concha, presenta el congreso en el CCPE/AECI (Fotos: Abbate&Donzelli)*

allí los grandes representantes de la cultura en español. El lema fue “El español en la sociedad del conocimiento”, en tanto que en el primer congreso había sido “El español y la sociedad de la información”.

En el acto de presentación oficial del III Congreso Internacional de la Lengua Española en Rosario, en el Centro Cultural Parque de España, estuvieron, por la parte argentina, el intendente de la ciudad, Hermes Binner; el gobernador electo, Jorge Obeid; el intendente electo, Miguel Lifschitz; el secretario de Cultura municipal, Marcelo Romeu, y la subsecretaria de Cultura provincial,

Florencia Lo Celso. La comitiva española estuvo formada, además del presidente de la Real Academia, por el director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Relaciones Exteriores, Jesús Silva Fernández; el director académico del Instituto Cervantes, Antonio Cid, y el cónsul de España en Rosario, Juan Ignacio Álvarez-Gortari, entre otros.

En el acto inaugural de la tercera cumbre estarán presentes el presidente Néstor Kirchner, los reyes de España, Juan Carlos y Sofía, y se estima que al menos ocho primeros mandatarios de países de lengua española.

### Escritores representativos

Los congresos convocan a los grandes escritores de la lengua. En Zacatecas, el colombiano y premio Nobel Gabriel García Márquez fue una de las máximas figuras, junto con su hoy famosa ponencia pidiendo la “humanización” de la gramática, la “jubilación” de la ortografía y un retorno al “esplendor” de algunas esdrújulas. Valladolid contó con Camilo José Cela, también premio Nobel y autor de “La familia de Pascual Duarte”.

Para Rosario, los primeros nombres que se barajan son el mexicano Carlos Fuentes por Latinoamérica; Héctor Tizón, por la Argentina, y el santafesino Juan José Saer, para el cierre del congreso.

Carlos Fuentes es al autor de novelas clave de la literatura latinoamericana como “La muerte de Artemio Cruz”, “La región más transparente” y “Gringo viejo”, y de algunos estudios como “Geografía de la novela”.

Héctor Tizón nació y vive en Jujuy, en Yala, donde se desempeña, a la par de su labor de escritor, como juez de paz. “Ex diplomático, vagabundo, exiliado y regresado”, según suele definirse, es autor de algunas grandes novelas como “La casa y el viento” y “Luz de las crueles provincias” entre otras.

Juan José Saer vivió en la Argentina, en Santa Fe, y algunos años en Rosario, hasta 1969, cuando viajó a Francia, donde siguió su carrera iniciada con algunos grandes libros como la novela “Cicatrices”. Considerado por la crítica como uno de los más destacados escritores de la lengua española, toda su obra ha sido reeditada recientemente. Entre sus libros más elogiados se cuentan “Nadie, nada, nunca” y “El entenado”, junto a ensayos como “El río sin orillas” y “Una literatura sin atributos”.

### Un nombre de referencia

“¿Quién conocía antes Zacatecas?”, preguntó el presidente de la Real Academia en su discurso de presentación del III Congreso de la Lengua Española en Rosario. “Hoy en todo el mundo hispanohablante Zacatecas es una referencia, como también lo es Valladolid”, dijo para explicar el relieve internacional que adquirieron las ciudades en las que se realizaron las anteriores cumbres de la lengua española.

“Rosario, por el mero hecho de haber sido declarada sede del III Congreso Internacional de la Lengua Española, queda convertida en capital de la lengua española, en nombre internacional de referencia”, añadió García de la Concha.



Después dejó en claro que el encuentro tiene que ser una reunión de todos y no un cónclave de iniciados, léase académicos, eruditos o cualquiera que pretenda ejercer exclusividad sobre el idioma. “La lengua es un organismo vivo, un gran condominio que es nuestro patrimonio. La lengua no es responsabilidad de las academias, que tenemos una responsabilidad específica de servicio a ella. La lengua es responsabilidad de todos y cada uno de los que la hablan”, sostuvo.

Por su parte, el director académico del Instituto Cervantes, Antonio Cid, puntualizó la función de los congresos: “Estos encuentros tienen la función de velar porque el español no pierda el tren de la modernidad, que el dinamismo de la lengua no se pare y también asumir los retos importantísimos que tenemos frente a nosotros”, y entre los retos a asumir por la lengua y sus hablantes destacó el sitio del español en la comunicación internacional. “El español es la segunda lengua de comunicación internacional, pero lo somos con dificultad, y no es tarea fácil consolidar ese papel”, explicó.

Otro de los retos del congreso es el aspecto económico, según definió la comitiva, porque si bien la Argentina expresó su deseo de ser sede, no incluyó la realización del encuentro en el pre-



*La comitiva formada por autoridades municipales, provinciales y de España*

supuesto nacional. El presidente de la Real Academia no ignoró el tema y en la presentación en Rosario lo abordó con optimismo y destacó la buena disposición de las autoridades provinciales y municipales, confiando también en el interés de la comunidad industrial local.

“El congreso no son sólo cuatro días en noviembre del año próximo. El congreso ya empezó con esta presentación en Rosario. Ahora comienzan las invitaciones, después el Instituto Cervantes recibe las ponencias y las coloca en su página de Internet, y así se sigue hasta llegar a algo verdaderamente grande como queremos que sea la cumbre de la lengua de Rosario”, explicó el presidente de la Real Academia.

La visita de la delegación sirvió también para relevar la infraestructura que ofrece Rosario para un encuentro de estas dimensiones. Junto al Centro Cultural Parque de España, quedó confirmado que el centenario teatro El Círculo, una de las joyas arquitectónicas de la ciudad, será el ámbito para el acto inaugural.

Además de las visitas y ponencias de los maestros y estudiosos de la lengua, la Real Academia presentará durante el encuentro el “Diccionario panhispánico de dudas”, una obra ambiciosa que da cuenta de las dudas más frecuentes del español,

con 7.000 artículos. Con seguridad, el diccionario será uno de los grandes hitos del congreso y responderá a esa siempre vigente inquietud de los hablantes, tan cotidiana como entrañable por su deseo de saber: “¿cómo se dice esto?”.

# “Las revistas desaparecen por lo que hacen de más”

Fernando Toloza



*El director de Diario de Poesía sostiene que la revista llegó a los 17 años porque se limitó a su función de difundir y no quiso abarcar más de lo que podía. También define la apuesta de “El carrito de Eneas” –el libro que presentó en el CCPE/AECI–, donde mira el derrumbe argentino desde los personajes de Virgilio convertidos en cartoneros*

Daniel Samoilovich presentó “El carrito de Eneas”, su nuevo libro de poemas, en octubre pasado en el Centro Cultural Parque de España/AECI; en ese acto estuvo presedido por Beatriz Vignoli, quien expuso su ensayo sobre la obra del poeta. Director desde hace 17 años de Diario de Poesía, una de las publicaciones del género más influyentes de América latina, Samoilovich se las arregla para hacer convivir al poeta y al editor sin grandes conflictos. Con cada nuevo libro, la apuesta de su poética ha ido creciendo. Con el Diario de Poesía también, aunque él prefiera decir que la prudencia ha sido la mayor virtud de ese medio en sus casi dos décadas de vida. “Ser prudentes nos permitió hacer muchas cosas. El Diario de Poesía ha sido antes que nada una caja de resonancia y no un buscador de primicias”, dice, y se muestra agradecido del contacto que la revista le permitió establecer con otros poetas, aunque reivindica como una búsqueda personal el probar siempre algo nuevo con cada libro, desde el lejano “Párpado”,



Historiográfico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



Daniel Samoilovitch ha construido desde los años 70 una polifacética obra poética (Fotos: Abbate&Donzelli)

de 1973, pasando por “La ansiedad perfecta” y “Superficies iluminadas”, hasta “El carrito de Eneas”.

—¿Cómo ves el panorama de la poesía argentina hoy, y qué es lo que te resulta de mayor interés?

—Falta una pregunta previa: es si me resulta interesante (risas); es una pregunta necesaria para no darlo por obvio, por evidente. La respuesta es que sí me resulta interesante. Hoy contamos, por lo que sé, con uno de los panoramas más ricos. Pienso que es en parte por la variedad de tradiciones y corrientes que tenemos. Uno de los elementos importantes en la poesía argentina es haber contado con una vanguardia en las primeras décadas del siglo XX. Eso no es algo obvio, porque no todos los países la tuvieron. Cuba, por ejemplo, no la tuvo; contó con un escritor premodernista como fue José Martí, pero no con una vanguardia en los 20. Colombia, apenas la tuvo... Girondos, como en Argentina, no hubo muchos. En países que no conocieron la vanguardia, la poesía siente de alguna manera esa ausencia.

—¿Qué otros elementos cuentan para la poesía argentina?

—Tuvimos nuestra forma de antipoesía, quizá no tan buena como la chilena. Tuvimos a César Fernández Moreno, que no es un Nicanor Parra, pero que fue capaz de conmover lo que se había establecido como “literatura literaria” en la década del 40. Y finalmente, para no seguir enumerando, está la posibilidad de haber hecho uso de eso. Pienso en el panorama colombiano, donde tuvieron el nadaísmo y la contestación de una segunda vanguardia, pero no le sacaron mucho provecho. En general en Colombia se nota una literatura literaria, una poesía más o menos cómodamente instalada en sus tropos y sus formas, ya sea una especie de verso libre o un verso regular, pero con poca voluntad de experimentación. A nosotros nos benefició el haber tenido un Oliverio Girondo, un César Fernández Moreno, un Osvaldo Lamborghini, un Leónidas Lamborghini, un Joaquín Giannuzzi, un Hugo Padeletti, un Arnaldo Calveyra... Son tantos y tan distintos unos de otros que nos permiten tener hoy poetas como Martín Gambarotta y Fabián Casas, hablando de poetas muy jóvenes, por no hablar de mi generación (risas), con gente como Diana Bellesi, María Rosenberg o Arturo Carrera.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

*La profesionalización del mundo editorial europeo hace todo más claro pero más rígido. Yo no voy más a congresos de editores porque me siento fuera de lugar. Allí no se habla de poesía sino de otra cosa*



—¿El Diario de Poesía es hoy la tradición?

—No, sin falso orgullo ni falsa modestia, o al menos tratando de evitarlos, siento que para mucha gente ha sido importante en su formación y creo que aún seguimos contestando a muchas cosas, quizá no tanto como 15 años atrás. Por aquella época había un mainstream, por un lado, y por el otro, el Diario de Poesía. Hoy no somos parte del mainstream; lo que sigue gustando en la universidad y en el periodismo es otra cosa que lo que publica el Diario de Poesía, aunque hemos creado un tipo de aire más favorable a lo que hacemos muchos de nosotros.

—¿A qué le contestan hoy?

—Algunas de las cosas a las que les contestábamos han desaparecido, pero seguimos con muchas otras. El interés por la poesía latinoamericana continúa siendo una bandera que dista de haberse generalizado. Ojalá se hubiese generalizado y no tuviésemos que hacer nada en ese sentido, o tuviésemos que competir para conseguir un inédito de Waldo Rojas, de Lorenzo García Vega. Con la nobilísima excepción de Tsé Tsé, que tiene una mirada bien puesta en América latina, seguimos estando bastante solitarios.

—Además de la falta de difusión de la poesía latinoamericana, ¿a qué otras cosas se enfrentan?

—A la suma abstracción, a los guantes blancos con que se trata el fenómeno poético como algo inasible. Basta ver cómo perdura esa tendencia viendo los suplementos de cultura de los diarios más importantes: el lenguaje sigue siendo más o menos el mismo. Nosotros no comulgamos con eso y desde hace rato batimos el parche contra esa manera palabrera, heideggeriana si querés apuntar más alto, de considerar el fenómeno poético. Te doy un ejemplo para ser más concreto: el artículo de Eduardo Dobb y sobre alquimia y

poesía en el último número del Diario de Poesía. Allí contesta que la idea, y la remonta a Mallarmé, de que la poesía tiene que ser algo resistente y opuesto a la actitud de periódico sigue siendo una discusión en pie. La apuesta por la difusión de la poesía, sin convertir ese hecho en un populismo, es una de nuestras contestaciones, pensando que la difusión es algo válido, aun para los aspectos más complejos.

—¿Cuáles fueron los grandes descubrimientos del Diario de Poesía?

—Eso siempre es algo compartido, no es algo que haga uno solo. A veces estoy más orgulloso de algunas cosas que compartimos con otros que de otras en las que estuvimos más solos. Por ejemplo, Marosa Di Giorgio; de ninguna manera fue un descubrimiento nuestro, pero le prestamos mucha atención desde el principio, como también lo hizo otra gente, y yo estoy muy orgulloso igual porque esto no es un tema de primicias. Formamos una parte importante del conocimiento de Marosa Di Giorgio en la Argentina y me da gusto. Más solos estuvimos, probablemente, en el caso de Circe Maia. A Lorenzo García Vega lo compartimos con Tsé Tsé. El renacimiento de Juan Rodolfo Wilcock es otro de los que recuerdo. Pero con el que empezamos más temprano, con el que podríamos darnos más palmaditas, te pido que conserves el aspecto irónico de la expresión, es con Calveyra. Sin embargo, antes de que el Diario dijera “mu” de Calveyra, José Luis Mangieri ya había publicado “Carta para que la alegría” e “Iguana, iguana” en su colección de poesía. Más que descubrimientos hicimos muy buenas apuestas, y nos equivocamos pocas veces. Los concursos del Diario también fueron importantes, porque Martín Gambarotta y Santiago Vega aparecieron mucho a partir de los premios del Diario. Pero insisto, no



es una cuestión de primicia. Es más, muchas cosas el *Diario las ha podido hacer por quedarse en su lugar.*

—No endiendo.

—Por restringirse a ser un periódico y estar atento, como debe estar un periódico, a los congresos, los libros y los concursos que hacen otros. Siempre hemos tratado de ser una caja de resonancia de lo que andaba por ahí. Nunca armamos un congreso ni publicamos un libro.

—¿Por qué nunca editaron un libro?

—Porque la experiencia en América latina es que la revistas más desaparecen por lo que tratan de hacer de más que por lo que hacen de menos. A veces desaparecen porque se meten a armar bienales, congresos anuales, y se empiezan a embullar tanto que necesitan vivir de eso, y terminan por ahogarse. En cambio, en *Diario de Poesía* sabemos que hacemos un periódico cada tres meses, que no tiene números extras ni dobles. Es como un metrónomo, sin más páginas, todo el tiempo nos movemos entre 32 y 48 páginas, pero nunca aventuras imposibles. Eso te deja llevar mejor lo que hacés. Ha sido típico de muchas revistas encontrar una subvención de una embajada y entonces hacer un número dedicado a la literatura de ese país. A eso nosotros le decimos que no, si la embajada quiere colaborar, pues que lo haga con un número normal, y si quieren un número especial, no lo hacemos, porque de todos modos no estamos viviendo ni pretendemos vivir de esto. La idea es no dar el paso más largo que el pantalón.

—Antes dijiste que se habían equivocado pocas veces, ¿podés hablar de alguna de esas “equivocaciones”?

—Serían opiniones personales. Si me pongo a buscar en-cuentro, pero no quiero (risas).

—Algo que se hayan perdido, entonces.

—Un error que cometimos al principio era hacer reseñas negativas en la agenda. Lo corregimos porque nos dimos cuenta de que era demasiado fácil escribir un par de frases ingeniosas desacreditando algo. Es una condescendencia que uno no debe tener para consigo mismo. Creo también que a los primeros números les faltaba sacar bilingüe la poesía traducida, hasta que lo arreglamos. A su vez, se sacaba demasiada poesía publicada, aun con el hecho de que eran obras que habían circulado muy poco. Cuando uno mira las revistas importantes de la lengua se da cuenta de que hacían de lo inédito un punto y por algo era. Hoy lo tenemos mejor definido: secciones para poesía edita, para dar noticia de algo que se publicó hace poco o mucho, separadas de la poesía inédita. Si en el *Diario* un poema no tiene ninguna indicación, es porque estaba inédito, al menos en español. No centrarnos en lo inédito fue un error. Es distinto publicar algo ya editado que conseguirme el e-mail del autor y pedirle un inédito. Es mejor porque queda una relación anudada con al autor. Lo otro era que ni lo conocías antes ni lo conocías después, ni él se enteraba de lo que habías publicado. Además, no era justo ni para al autor ni para el lector. La búsqueda del inédito, que es más trabajo, redundaba en una mayor calidad. La lista seguiría creciendo a medida que hablásemos, pero para dar un último ejemplo creo que le dimos poca importancia a Susana The-non. Publicamos un reportaje y boy, pasando la película para atrás, me doy cuenta de que tendríamos que haberla aprovechado más. Ni hablar de las críticas, también hubo muchos libros que no reseñamos, y como la reseña tiene una fecha de vencimiento se nos fueron.

—Ser director del *Diario de Poesía* ¿cómo afectó tu poesía y tu figura como poeta?

—Espero que bien (risas). Es muy estimulante hacer el trabajo de uno en un marco de diálogo activo con otros poetas. Ese es para mí el saldo principal. Me ha puesto en relación con gente que admiro mucho y de la que he podido aprender, creo, lo más que pude.

—¿No sentiste que tu actividad como poeta quedaba en segundo lugar?

—No, pero tenés que poseer un mínimo de prudencia. En América latina no pasa, pero en Europa, donde hay un mercado industrial de la edición, tienen muy dividido lo que es el campo editorial de lo que es lo vocacional, lo pul-sional, por su profesionalización, que hace las cosas más claras pero más rígidas. Yo no voy a congresos de editores,

*Siempre hemos tratado de ser una caja de resonancia de lo que andaba por ahí*

# “La Argentina no está garantizada contra la ruina”

“El carrito de Eneas”, editado por Bajo la Luna, une el mundo de la literatura clásica y la realidad de los cartoneros en cualquier ciudad de la Argentina, la gente que vive de lo que puede hallar en la basura y que en los últimos años es cada vez más. Para Samoilovich, la idea estaba en “el aire”, y su intención al escribir el libro fue un acercamiento a eso que se puede palpar todos los días: mirar lo que está pasando fue el motor de la escritura.

—¿Por qué la idea de unir el mundo latino a la miseria argentina en “El carrito de Eneas”?

—*Más el mundo griego, contado una vez más por Virgilio, pero es el mundo griego. La destrucción de Troya es un arquetipo de la ruina. Después de publicar el libro tuve la impresión, por cosas que me dijeron, de que la asociación estaba en el aire. Al vivir en la Argentina y leer cosas uno se da cuenta de que los ciclos que se piensan como eternos no lo son, y Troya es el epítome de esto. Uno tiende a considerar algo de cien años como eterno. Los judíos estuvieron mil años en España y un día los echaron, por darte un ejemplo. Hay cosas a las que uno da por duraderas cuando le falta perspectiva o experiencia de vida; pero cuando lee un poco más o vive más, se da cuenta de que esas cosas pueden ser*

*perecederas. La Argentina no está garantizada contra la ruina y duramente nos empezamos a dar cuenta de eso.*

—¿Fue una tentación unir un tema bajo (los cartoneros) con la alta literatura (La Eneida)?

—*Eso siempre puede ser una tentación, pero no sería una novedad. Más que nada es un artilugio para tomar una distancia respecto de lo que, si no, te hunde en la mudez. También puede ser un mero truco.*

—Por eso la ironía del libro.

—*En primer lugar es muy irónico respecto de su propia escritura, y por allí empieza lo más interesante de la ironía. Toma un poco de distancia de sí mismo, se toma un poco en broma. Creo que por esa vía se puede entrar en una reflexión más seria. Había cosas que yo no tenía claras antes de empezar, por ejemplo el interés que podría tener el asunto del reciclaje. Pensar a toda la literatura como un reciclaje fue algo que se me apareció mientras lo estaba haciendo. También surgió la fe a veces excesiva de los argentinos de que cualquier cosa se puede reciclar para hacer cualquier otra, o la idea de los atajos, de algo que nos puede llevar a todo lo que no hicimos en 20 o 40 años. En cuanto al poema, el punto de partida fue este: “Mírennos lo que está pasando”.*

*porque me siento fuera de lugar. Por supuesto, me equivoqué un poco hasta llegar a esta conclusión. Fui, por ejemplo, a un congreso sobre edición de poesía en Rotterdam y sentí que no tenía nada que ver. Venía el editor de la poesía de una editorial alemana de primera línea y explicaba que les ponían flores a las tapas de los libros y que les iba bárbaro. Pero a mí qué me importaba esa cuestión de marketing, me daban ganas de decirles que se guarden los libros en el culo (risas). No se hablaba de poesía, se hablaba de otra cosa.*

—Desde “Párpado”, tu primer libro, hasta “El carrito de Eneas” pasaron treinta años, ¿te preguntas después de todo ese tiempo por qué escribís poesía?

—*Son de esas preguntas que no tienen respuesta. Supongo que lo hago porque no podía hacer otras cosas, o porque no había algo que me gustara más. Lo estoy haciendo desde que me acuerdo, de manera tal que nunca me lo pregunté como si pudiese haber hecho otra cosa. Hay poetas que son muy buenos narradores, pero a mí cortarme un poco las alas me dio buenos resultados. Antes de escribir una idea*

*o una inquietud, antes de derivarla a un ensayo u otra forma, me pregunto qué derivado poético podría tener. Mis tentaciones son siempre el collage —y darlo a conocer así como es— o transformarlo en endecasílabos.*

—¿La génesis de “El carrito de Eneas” está en ese poema de “El mago” que dice “sobre latas, la tarde brilla enferma”?

—*Me cuesta mucho relacionarlo con ese poema, porque tiene más que ver con la ruina de los barrios obreros y otros lugares productivos de la actividad industrial, con la ruina del proyecto de la Argentina industrial. En cambio, “El carrito...” tiene que ver con la ruina de algo más amplio. De relacionar, lo haría con un poema más reciente, el poema del linyera en “Superficies iluminadas”. Es sobre un tipo que está en una plaza y que va quemando cosas para calentarse, y el poema está construido por todo lo que quema. Era la época en que todavía quemábamos cosas; ahora directamente nos las comemos.*

—¿Cómo plantearías hoy un arte poético? ¿Seguirías diciendo lo mismo que en “Arte poético”,



(Foto: Valentina Rebassa)

ese poema tuyo armado en base a críticas al pintor Edouard Manet?

—No hay mucho cambio, es la idea de realismo sin anécdota, de realismo como alguna vez Manet mismo lo planteó en forma positiva: la naturaleza, dice, no aporta más que datos, es un guardarrail para no caer en la banalidad. Sigo suscribiendo eso. Si miro mis últimos libros y busco líneas en común, a pesar de lo diferente que son, me parece encontrar algunas referencias que se reiteran: el collage, la idea de que la poesía se puede desplegar sobre cualquier material, cierta reacción a un encasillamiento de la poesía dentro la lírica, y a su vez la lírica dentro de la poesía confesional. Ese “no” a los temas literarios ya consagrados a través de medios establecidos está desde mi primer libro. Entiendo que se pueden aún hacer cosas desde allí, pero a mí no me mueve un pelo, yo no consigo darle la vuelta. El tema y la forma aceptados son para mí un desierto donde no tengo nada que hacer. Tengo que buscar por otro camino, o escribirlo a la manera de Villasandino o como lo haría un tartamudo o un afásico.

—En lo que hemos conversado hablas de ser pru-

dente, de “cortarte las alas”, ¿por qué esa insistencia con la prudencia, en definirte desde ese lugar?

—Uno trabaja todo el tiempo con ideas, las palabras son ideas y conglomerados de sensaciones. Entonces es fácil descarriarse, sacar conclusiones ultralógicas de unas premisas y quedar demasiado lejos de lo que te interesaba. Por eso creo que hay que ser prudente, no respecto de los sentimientos o del arte, pero sí prudente de las cadenas lógicas y de la posibilidad de endiosar lo irracional. Uno puede reivindicar la poesía como inteligencia pero sin convertirla en un material exclusivamente intelectual, si es que tal cosa pudiera existir.



# Cómo vive un museo

*A un año de su inauguración, el Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Galicia, cumple el sueño de conservar y estudiar el patrimonio histórico y cultural, y de formar a las nuevas generaciones en los valores de la civilización y la democracia, creando hábitos de consumo cultural*

Cuando echo la vista atrás, prácticamente un año después de la inauguración del Museo de Arte Contemporánea de Vigo, debo reconocer que aquel sueño de muchos vigueses, ver convertido en museo el antiguo edificio de los Juzgados y Cárcel de Vigo, es hoy una realidad palpable. Desde su inauguración, el 17 de diciembre de 2002, con la presencia del Príncipe de Asturias, hemos cubierto ampliamente las expectativas de visitantes previstas para el año 2003, alcanzando al día de hoy la cifra de 65.422 visitantes, lo cual nos congratula, ya que fueron muchas las personas que han puesto la carne en el asador

para que hoy podamos celebrar este hecho.

Son múltiples los factores y las personas que han intervenido en la puesta en escena del museo. La idea primigenia de crear un museo de arte contemporáneo en Vigo se planteó en 1994, siendo alcalde Carlos González Príncipe. A raíz de la elaboración del primer Plan Estratégico de Vigo se puso de manifiesto que, dadas las particularidades históricas, sociales, culturales y económicas de esta urbe —al fin y al cabo la ciudad más grande de Galicia, con más de 290.000 habitantes—, las infraestructuras dedicadas a la cultura eran insuficientes. Este reconocimiento, sumado al interés



Imágenes de muestras y espacios del flamante Museo de Arte Contemporánea de Vigo

expresado por parte de diferentes interlocutores sociales en favor de la recuperación de un edificio singular ubicado en un emplazamiento privilegiado del centro del casco urbano de la ciudad, al comienzo de la céntrica calle del Príncipe, fueron los elementos que motivaron la creación de esta nueva propuesta museística.

La elaboración del proyecto de rehabilitación y reconstrucción del antiguo edificio de los Juzgados y Cárcel de Vigo (1880), cuya reforma fue cofinanciada entre el Ayuntamiento de Vigo y la Unión Europea (FEDER), por medio del Programa Interreg II España-Portugal, fue adjudicada al equipo vigués de arquitectos formado por Manuel Portolés Sanjuán, Francisco Javier García-Quijada Romero y Salvador Fraga Rivas, el 24 de marzo de 1995.

El 22 de octubre de 2002 se constituyó la Fundación MARCO, fundación de interés gallego, que es la entidad encargada de gestionar y financiar las actividades del museo por medio de su Patronato, órgano de gobierno del centro. En él figuran representantes de las cuatro entidades fundadoras: Ayuntamiento de Vigo, Xunta de Galicia, Diputación de Pontevedra y Caixanova. Así pues, tanto la programación del museo como todo lo relativo a actividades no museísticas (manteni-

miento del edificio, personal del centro, etcétera) son cuestiones a tratar en dicho órgano, previa propuesta de la dirección, y las decisiones se adoptan con el consenso y el acuerdo de los miembros del Patronato.

Nuestro mayor privilegio como museo es ocupar un edificio tan vinculado a la memoria colectiva de todos los vigueses. Muchos de nuestros visitantes, a los cuales el edificio les recuerda su uso anterior como cárcel y juzgados de Vigo, se congratulan por el excelente proyecto arquitectónico llevado a cabo por los arquitectos, que ha respetado en todo momento su estructura panóptica radial y sus líneas generales. No es casualidad que una de las exposiciones inaugurales, “Cardinales”, tuviese como protagonista al propio edificio del MARCO y a su nuevo uso. De esta manera, la arquitectura ha servido para comunicar con la ciudadanía, para hablarles de su propio pasado.

Desde mi incorporación al cargo de directora, en septiembre de 2001, era consciente de que poner en funcionamiento un proyecto museográfico es una de las oportunidades más valiosas y enriquecedoras que se pueden presentar en la vida de un técnico cultural, sobre todo si se tiene en cuenta que Vigo es mi ciudad natal. Es una labor que exige extrema responsabilidad y profesionalidad.



## *Era obsoleto continuar el modelo de museo como contenedor de objetos de una cierta comunidad*

Se trata no sólo de empezar bien, sino de continuar bien, ya que un museo, además de conservar y estudiar nuestro patrimonio histórico y cultural, ayuda a formar a las nuevas generaciones de ciudadanos en los valores de la civilización y la democracia.

Por ello, para diseñar la programación, además de estudiar y valorar el contexto geográfico y urbano en el que se ubica el MARCO, hemos tenido muy presentes los importantes cambios que desde mediados del siglo pasado han afectado a la praxis artística y al modus operandi de los artistas. La asimilación de nuevos planteamientos conceptuales y la incorporación de otros formatos artísticos produjo una crisis profunda de los géneros y categorías convencionales, lo cual implicó, inevitable-

mente, que nos replanteásemos los sistemas de valores, de funcionamiento y de gestión de una institución museística actual. Resultaría obsoleto dar continuidad a los modelos de museo heredados hasta la fecha, cuyo patrón es el de un contenedor de objetos representativos de los valores culturales y del gusto de una determinada comunidad, que accede a ellos con actitud contemplativa. En nuestra opinión, este nuevo museo debe ser el reflejo de la compleja sociedad en la que vivimos hoy en día, favoreciendo actitudes sociales cualitativamente distintas, basadas en la experimentación, el multiculturalismo, la pluridisciplinariedad y la participación, tanto de los visitantes como de los artistas. En todo momento se ha pretendido crear una institución original, considerando al artista plástico como productor de cultura y al museo como promotor cultural.

Las exposiciones temporales, dedicadas a la producción artística reciente en los más variados ámbitos creativos (artes plásticas, arquitectura, video, diseño, cine) son la actividad principal en torno a la que se articula el resto de la programación del centro. Así, se ha definido una programación basada en tres líneas de actuación: una dedicada a la producción artística actual y pluridisciplinar, de ámbito nacional e internacional,



## *Nada es lo suficientemente complicado como para que no se pueda transmitir*

como ha sido el caso de las exposiciones “Cardinales”, “Melodrama” o “Agrupémonos todos”, o la que inauguraremos próximamente sobre la joven generación de artistas de Portugal. Se trata de muestras temáticas y colectivas, con las que pretendemos que lleguen a Vigo propuestas innovadoras sobre arte y cultura; que la gente tenga acceso a experiencias que hasta ahora nunca habían llegado a nuestra ciudad.

Por otro lado, hay un compromiso con nuestra memoria histórica, y la segunda línea de programación fomentará las exposiciones de producción propia que estimulen la investigación sobre el pasado reciente de la cultura de vanguardia en nuestra comunidad autónoma, al tiempo que sirvan de plataforma de formación para investigadores y

profesionales del arte. En esta línea se han integrado las exposiciones de “Atlántica” o “Vigovisiones”, o la más reciente sobre “César Portela, arquitecto”, la única monográfica hasta el momento, y que inicia un camino de exposiciones sobre arquitectura.

Nuestro principal objetivo es comunicar, conectar con los visitantes y, por encima de todo, crear hábitos de consumo cultural en la ciudadanía, un reto difícil y a largo plazo. Por ello, desde la fecha de apertura se puso en marcha un completo programa de actividades didácticas dirigidas a escolares, adultos, familias, y grupos con necesidades específicas, con el fin de familiarizarles con el arte contemporáneo. Es cierto que la creación contemporánea contiene ciertas claves que hay que conocer si queremos disfrutarla, pero también lo es que nada es lo suficientemente complicado como para que no se pueda transmitir, y no queremos que este museo sea un espacio lleno de claves cultas para una minoría.

En nuestro primer año de funcionamiento, y bajo el título “Acércate y descubre el arte...” se diseñó un conjunto de actividades lúdicas y talleres que permitían a los participantes experimentar con el arte al tiempo que se estimulaba su creatividad. En esta temporada hemos ampliado y mejorado nuestra oferta didáctica, con la programación de varios tipos de actividades, agrupadas bajo el título genérico “Arte con sentido”:

“Arte con sentido... para grupos” está pensado para aquellas personas que tienen un especial interés en conocer en detalle las exposiciones del MARCO, y que pueden acceder gratuitamente a las visitas guiadas que organizamos todos los días a las 18. Además hay un servicio especial los jueves y los viernes por la tarde para grupos y asociaciones con necesidades específicas.

Los programas didácticos para escolares (“Arte con sentido...para escolares”) tienen lugar todos los días de la semana y se ofrecen gratuitamente a todos los centros de enseñanza del área metropolitana de Vigo, realizando visitas comentadas y talleres específicos en torno a las exposiciones programadas en el museo, con el apoyo de educadores especializados. En particular están dirigidas a alumnos de educación primaria, secundaria y de bachillerato de centros públicos y privados, entre los 6 y los 18 años.

Particular éxito están teniendo las actividades para disfrutar del museo en familia (“Arte con sentido... para familias”), que consisten en espectáculos en el salón de actos (títeres, cuenta-cuentos, etcétera), seguidos de la realización de un



taller en el que todos los miembros de la familia participan, y en el que trabajan aspectos artísticos mediante la estimulación de los cinco sentidos.

Además tenemos un programa denominado “Arte con sentido...para nen@s”, que consiste en talleres plásticos diseñados para niños entre los 3 y los 8 años, un espacio en el que se estimula su creatividad, mientras los adultos acompañantes aprovechan este tiempo libre para visitar nuestras exposiciones o realizar sus propias gestiones.

En cuanto a los adultos, el éxito de la temporada pasada nos ha llevado a repetir un curso de aproximación al arte contemporáneo (“Arte con sentido...para adultos”), que esta vez hemos dividido en tres ciclos. Se trata de sesiones de formación artística dirigidas al público adulto en general, con el fin de que puedan conocer de primera mano los movimientos artísticos de los siglos XX y XXI, sirviendo como plataforma de diálogo entre la sociedad y el museo.

Esta extensa programación didáctica ha supuesto un enorme esfuerzo, pero creemos que ha valido la pena invertir tiempo y medios económicos en este capítulo, porque es un campo de cultivo para futuros visitantes. Además ha sido muy gratificante por el enorme éxito que está teniendo esta iniciativa.

## La programación didáctica es un enorme esfuerzo que cultiva el campo para visitantes futuros

Otro de los puntos clave en nuestro afán de que la sociedad viguesa tenga una actitud participativa ante el nuevo museo es la puesta en marcha de la Agrupación de Amigos, que está inscrita en la FEAM (Federación Española de Amigos de los Museos), y que en sólo un mes de funcionamiento ha conseguido ya 99 socios, todos ellos miembros particulares que desean colaborar en el desarrollo de nuestra entidad.

Además de la programación didáctica dirigida al público en general, nuestro proyecto museístico tiene muy en cuenta la formación de personal especializado en el campo de la gestión cultural. Somos conscientes de que existe una clara necesidad de cualificación y profesionalización en este ámbito, y un desequilibrio entre los programas de formación reglada y las necesidades reales del



mundo laboral y del día a día. En este sentido, estamos en contacto con distintas instituciones para poner en marcha programas de formación de nuevos gestores.

Dentro de nuestras actividades de difusión, el sitio web [www.marcovigo.com](http://www.marcovigo.com) quiere ser una ventana hacia las nuevas tecnologías de la información, con un diseño atractivo pero, sobre todo, útil para que el personal especializado y el público en general tenga fácil acceso a nuestros programas, exposiciones y servicios.

Capítulo aparte merece nuestra programación audiovisual en el salón de actos, que se estrenó la primavera pasada con el festival de cine digital Resfest, y que este otoño ofrece un completo calendario de eventos: Proyecciones del Festival Artfutura, Conciertos de Arte Sonoro (el primero

incluido en la gira española del artista sonoro argentino Jorge Haro), ciclos de cine (retrospectiva Alan Berliner, ciclo de cine y video “Adolescentes”), etcétera.

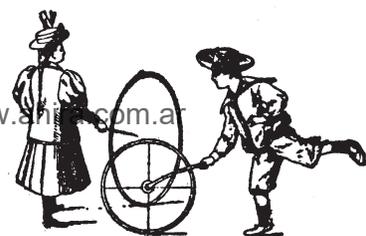
El proyecto de la Biblioteca-Mediatteca, que será de acceso gratuito, incluye un amplio fondo bibliográfico de publicaciones sobre arte, cine, diseño, ensayo y pensamiento, teoría del arte, arquitectura, dando cabida a las editadas en Galicia y en el resto del mercado nacional e internacional. Esto engloba libros, revistas, materiales de divulgación y otras publicaciones periódicas en distintos tipos de soporte. Todo ello en los espacios destinados a biblioteca-hemeroteca y a mediateca, con un fondo de materiales en CD-Rom, DVD y video.

Naturalmente, entre toda esta programación también queremos extendernos hacia actividades no museísticas. Nuestra intención es que el MARCO genere varios marcos, varias vidas a su alrededor, como es el caso de la cafetería-restaurant del Museo, regentada por Marcelino Tejedor, considerado el mejor cocinero joven del año 2001 por la prensa especializada de España. Con unas recetas basadas en la pureza de conceptos, el cuidado de las materias primas y el empleo de técnicas de vanguardia, el restaurante del MARCO ofrece durante el día los servicios habituales de una cafetería, con un menú diario, y por la noche un menú degustación de alta calidad.

Y no hay que olvidar la tienda-librería, que esperamos se ponga en marcha a principios del año próximo. Será la última parada de los visitantes del centro, y dispondrá de un amplio fondo bibliográfico de publicaciones especializadas y las del propio museo. Creemos que este espacio conseguirá una identidad propia dentro del museo y de la ciudad, basándose en la calidad y originalidad de sus productos, vinculados al arte actual.

En fin, si tuviera que resumir en tres conceptos lo que pretendemos llevar a cabo en el MARCO, las claves serían: una programación de calidad, acercamiento a la ciudadanía y creación de nuevos hábitos de consumo cultural. Si lo conseguimos, con el esfuerzo común de todos los implicados, el resultado sería motivo de orgullo para todos.

**Carlota Álvarez Basso** Directora del Museo de Arte Contemporánea de Vigo.  
Estuvo en el CCPE/AECI en el marco del programa “Gestionar museos, comunicar el arte.”

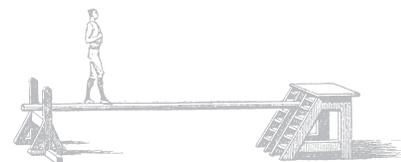


Roberto Bolaño

# La moral de la escritura

*Con la novela “Los detectives salvajes”, el chileno Roberto Bolaño confirmó que era uno de los grandes narradores de Latinoamérica. Durante años escritor secreto, su obra recorre la literatura como tema de ficción, el trágico destino político de los latinoamericanos y el azar. Lucera quiere repasar su trayectoria, humana y literaria, tras su inesperada muerte*

Marcelo Damiani



La primera vez que escuché el nombre de Roberto Bolaño pensé que me estaban hablando de Roberto Gómez Bolaños, ese actor mexicano que se hizo famoso con El Chavo.

¿Qué tendrá que ver, recuerdo haberme preguntado, el creador del Chavo del 8 con “La Literatura nazi en América”? ¿Sería posible que el Chavo fuera nazi? O tal vez Bolaños, como todo actor subido a la escalera de su ego, acabado el éxito de su personaje, se había puesto a hacer declaraciones estridentes para volver a llamar la atención. Pero por supuesto no era nada de esto.

Roberto Bolaño, salvo el sospechoso parecido

nominal, no tenía nada que ver con Roberto Gómez Bolaños. Era un escritor chileno, casi secreto, trotamundos y erudito (por no decir cuasi maldito) cuyo derrotero —después de haber padecido un destino bien latinoamericano, con encarcelamiento político, huida a Argentina y agitada estadía en México— lo había llevado a vivir en un pueblito costero llamado Blanes, a una hora en tren de Barcelona.

Obviamente había terminado ahí por puro azar, según me confesó en una entrevista que tuve la suerte de hacerle en 1999, y que luego merecerá un párrafo aparte. Para esa época, ya casi todo el



mundo había oído hablar de ese chileno que se atrevió a escribir una historia apócrifa de la literatura nazi producida en América, pero aludiendo a algunos de los nombres sagrados de los operadores culturales más conocidos que habitaran estas tierras, entre los que se encontraba, como no podía ser de otra manera, la intocable Victoria Ocampo.

El libro, además, era abierto por una célebre cita del escritor guatemalteco-mexicano Augusto Monterroso que ya desde el vamos postulaba su intención paródica. Es conocida la famosa máxima de Heráclito que sostiene que nadie puede bañarse dos veces en el mismo río. Monterroso, serio y

juguetón a la vez, como siempre, ironizaba que si se cuenta con una buena bicicleta o con un buen caballo y el río es lento, uno se puede bañar dos y hasta tres veces en el mismo río, dependiendo de las necesidades higiénicas de cada uno.

En la primera sección del libro, “Los Mendiluce”, Bolaño parece aludir directamente a Victoria Ocampo y su poder sagrado dentro de las letras locales, básicamente conseguido a fuerza de dinero y relaciones públicas, una cuestión que hasta los académicos más osados de la actualidad tratan de eludir sin elegancia. Uno de los momentos más patéticos del libro sucede cuando Luz Mendiluce



Thompson, aludiendo a la foto que le sacaron con el Führer cuando era bebé, llega a titular su poema más famoso: “Con Hitler fui feliz”.

Pero también hay colombianos, brasileños, cubanos, mexicanos, venezolanos, norteamericanos, y por supuesto, chilenos, que de una u otra forma terminan ligados al Tercer Reich o a sus delirantes epígonos, sin que ninguno logre escapar a su destino fatalmente mediocre. Una sutil relación entre poesía y violencia recorre todo el texto perturbadoramente.

“La literatura nazi...”, por otra parte, tiene una genealogía que se remonta a las “Vidas imagina-

rias” de Marcel Schwob, a “Historia universal de la infamia” de Borges (al cual quizá le debe más que a los demás), “Relatos reales e imaginarios” de Alfonso Reyes y “La sinagoga de los iconoclas-

*Bolaño creía que todos  
somos personajes del azar  
por más que creamos tener  
una misión en la vida*

tas” de Juan Rodolfo Wilcock, ese gran escritor nacional que terminó exiliado en Italia y escribiendo en italiano. En todos estos libros predomina el estilo lacónico y la prosa certera que viene de los enciclopedistas y que se opone al estilo caudaloso, bíblico y barroco que se puede encontrar en escritores como William Faulkner, para sólo citar a uno de los mejores.

El libro se cerraba con un cuento distinto, más narrativo y menos epigramático, llamado “Ramírez Hoffman, el infame”, donde el mismo Bolaño se ponía como personaje cuasi detectivesco. “En realidad –me dijo en la entrevista que le hice–, me hubiera gustado ser detective”.

Luego se daría cuenta de que el material del cuento daba para más, así que rápidamente se encargaría de expandir la historia para lograr esa pequeña obra maestra que es “Estrella distante”. Esta cuasi nouvelle cuenta básicamente la misma trama que el cuento, pero ahora hay una densidad perturbadora que no sólo proviene de ya saber lo que va a pasar, sino del clima ominoso que sobrevuela el terrible mundo en el que se mueven esos personajes tan bolañescos, siempre con un pie endeblemente apoyado en la literatura, pero con el otro arrastrado o hundido por la política, o por sus manifestaciones más descabelladas.

“Estrella distante” se abre con una cita de Faulkner y su título alude tanto a la estrella que hay en la bandera chilena como a una triste caracterización previa del personaje principal del relato cuyo nombre ahora es Carlos Wieder, aunque se hace llamar Alberto Ruiz-Tagle durante el primer capítulo de la novela, mientras participa en los talleres literarios de Concepción e identifica futuras víctimas adolescentes para los grupos de tareas.

Luego vendrá su apogeo como poeta del cielo, cuando con el humo de su avión escriba en el aire versos en latín y sentencias derechistas para el selecto público devoto de Pinochet y sus secuaces, hasta que su figura se vuelva tan volátil y fantasmal como la del régimen que le dio origen. El narrador trata de seguir su estela a través de un amigo obsesionado con la figura del piloto-poeta hasta que aparece un ex-policía que lo contrata para que lo identifique. La hora de la verdad ha llegado, y al final, lo inevitable sucede, dejando ese sabor más agrio que dulce que produce todo ajusticiamiento.

De “Estrella distante”, a su vez, se desprende la historia de “Joanna Silvestri” (una estrella pornográfica italiana que cuenta su relación con un compañero de trabajo, detrás del cual no cuesta adivinar la figura del mítico John Holmes, muerto de sida en 1988) que pasará a formar parte, en

1997, del nuevo opus de Bolaño: “Llamadas telefónicas”. Este libro empieza con el que sin duda se puede considerar su mejor cuento: Me refiero, por supuesto, a “Sensini”.

Allí, un aspirante a escritor puede conocer a uno de sus escritores favoritos, el Sensini del título, un argentino exiliado que vive en España haciendo trabajos menores mientras espera que se acabe la dictadura y vuelva la democracia, para retornar al país y tratar de encontrar a su hijo desaparecido.

Digamos, entre paréntesis, que Sensini es un claro y contenido homenaje a Antonio di Benedetto (el autor de esa extraña novela llamada “Zama” entre muchos otros libros como “Los suicidas”, “Cuentos claros” y “Sombras nada más”, entre otros), con quien no sólo comparte el nombre de pila sino más de un rasgo biográfico.

En el cuento, el narrador y Sensini entablan una relación epistolar cuyo subtexto son los concursos literarios de provincia que Sensini ha descubierto y empezado a usufructuar para tratar de paliar su endeble situación económica. Así, por momentos, el intercambio epistolar se transforma en una suerte de mininovela de aprendizaje donde el maestro le enseña al discípulo lo que él piensa que debería hacer para solventar el proceso de la escritura que debe afrontar todo escritor en potencia.

El narrador, también, poco a poco se da cuenta de que Sensini encuentra una gran pasión en participar y ganar concursos literarios que no sólo le ayudan a sobrevivir, sino que de alguna forma le confirman ese talento que nadie parece reconocerle. Hay algunos amagues de encuentro pero finalmente Sensini vuelve a la Argentina y termina muriendo demasiado pronto, sin poder encontrar a su hijo, de la misma manera que jamás se ha encontrado con el narrador, cerrando el círculo de desencuentros que estructuran la historia. Sin embargo, la hija de Sensini visita al narrador años después y el cuento se cierra con una sentida charla entre ellos. Curiosamente, no hay nada más, y es más que suficiente.

Ahí, por momentos, parece estar todo Bolaño. Ahí está su recurrencia en los temas literarios (en tomar a la literatura como tema de sus ficciones), ahí está el trágico destino político latinoamericano, ahí están los efectos de las dictaduras, ahí está la gente que los padece; ahí está, también, el azar.

Bolaño creía que todos somos personajes del azar, aunque a veces queramos creer que todo está interrelacionado y que hay mensajes ocultos por todas partes, y que nuestra misión es la de intentar



descifrarlos, como sostiene la postura paranoica. Ezequiel De Rosso, un estudioso de la obra del autor chileno, ha puntualizado certeramente que la mayoría de los relatos de Bolaño son sobre vagabundos y marginales, y que hay una cierta impotencia que caracteriza a sus narradores, quienes siempre están al borde de la muerte o de la disolución. Esto se ve claramente en su gran novela “Los detectives salvajes”, ganadora en 1999 del prestigioso premio internacional Rómulo Gallegos, para muchos la gran obra de Bolaño, donde por mo-

## *Los narradores del escritor chileno siempre están al borde de la muerte o de la disolución*

mentos parece primar una estructura cuentística en la que la suma de anécdotas pareciera insinuar que el autor sospechaba que la vida está constituida por momentos, y no por grandes relatos.

“Los detectives salvajes” empieza en 1976 con el diario del poeta mexicano Juan García Madero que narra su encuentro con dos de los líderes del movimiento poético real-visceralista, el también mexicano Ulises Lima y el chileno Arturo Belano (álter ego de Bolaño). El diario termina cuando ellos tres y la prostituta Lupe huyen hacia Sonora con el propósito de descubrir las huellas de la poetisa Cesárea Tinajero, fundadora de un movimiento que antecede y prefigura la estética real-visceralista. Luego la novela se abre a una multiplicidad de voces que tratan de armar el rompecabezas del derrotero de Lima y Belano hasta 1996. Por último, el relato vuelve a manos de García Madero para contar lo que ocurrió después de su partida hacia Sonora. La estructura de la novela plantea una doble búsqueda (la de García Madero en pos de Lima y Belano y la de estos en pos de Tinajero) que no sólo recorre escenarios tan disímiles como Tel Aviv, Nigeria y Nicaragua, entre muchos otros, sino que también se presenta como una marea de historias que se podría catalogar como “Las mil y una noches” de una generación que ha perdido la cabeza por los paraísos utópicos y/o artificiales, entre los que se encuentra, por supuesto, la poesía.

Además, como si todo esto fuera poco, la novela se presenta como un roman à clef donde se puede leer entrelíneas el paso de Bolaño por México entre 1968 y 1978 y esa lucha descarnada que siempre presenta el mundillo de las letras contra enemigos tan diversos y hasta a veces inaprensibles (aunque en este caso se puedan identificar, entre muchos otros operadores culturales, a Carlos Monsiváis y Octavio Paz).

La estructura episódica, el apego a la marginalidad y la cantidad de viajes que puebla la mayoría de los textos de Bolaño parece ser una suerte de metáfora de su propia escritura, sin dejar de aludir a una cierta pérdida de sentido de la vida de sus personajes, aunque él sostenga que los viajes son accidentales. Así, uno de los muchos logros de la novela es que se plantea como una suerte de épica degradada, y con mucha coherencia, registrada bajo una cuidadosa estética del descuido y la imprecisión. Dicho en pocas palabras, es una mirada desencantada a un mundo ya perdido para siempre, y por eso mismo, mucho más valioso para el gran mitificador que hay en Bolaño.

Fue en este momento, en pleno boom post-de-

Roberto Bolaño, fotografiado por su hijo Lautaro para la solapa de "Llamadas telefónicas"



tectives (pero antes del Premio Rómulo Gallegos) que me encontré buscando a Bolaño en Blanes como si se tratara de otra anécdota más de uno de sus textos. Fue ahí cuando me invitó a su casa para pasar un domingo en el que se habló de todo (fútbol, cine, literatura, música, comida, países, etcétera), desde las 10 de la mañana hasta las 6 de la tarde, con almuerzo y merienda incluidos, con su adorable esposa Carolina y su hijo Lautaro, por el que tenía especial devoción. Fue ahí cuando me despedí con 5 cassettes llenos de su voz amigable y su sabiduría infinita que luego, en mi propio periplo de vuelta, se terminaron desgrabando.

Fue entonces que le escribí apesadumbrado, casi sin palabras, y él me contestó sin ningún problema, pidiéndome que le mandara el viejo cuestionario con el que lo había visitado y que me respondería todo de nuevo a vuelta de correo. Así nació una suerte de corta amistad que hoy en día me impide releer "Sensini". La primera vez que lo leí pensé que de alguna manera ese texto me

*“Los detectives salvajes”  
es una mirada desencan-  
tada a mundo ya perdido*

concernía, como suele suceder con toda la buena literatura que leemos, pero jamás pude imaginar las consecuencias de esa suerte de pertenencia.

Recuerdo que en un momento de nuestra charla, después de haber hablado largamente del cuento, mientras él no quería ni admitir ni negar que todo se basaba en su propia relación con Antonio di Benedetto, ironicé sobre el detalle realmente genial de que al final del texto haya una suerte de aclaración diciendo que ese cuento había ganado un concurso literario. Él se puso muy serio, fue a su biblioteca y me alcanzó el ejemplar que testimoniaba que el cuento realmente había ganado el concurso mencionado. “El cuento –recalcó con la misma seriedad– nunca iba a estar terminado para mí si no ganaba algún concurso”.

Ahí, ahora lo sé, había no sólo una lección, sino también una moral. Una moral que impregna sus textos y que está más allá de la ironía y los chistes que a él mismo le gustaba contar sobre sí mismo. Una moral que es tal vez el mejor ejemplo de lo que él pensaba que carecía Latinoamérica en general, y muchos escritores en particular. Una moral que (como sus textos) nos debería dar que pensar, para no repetir los viejos errores del pasado, entre los que se encuentran, por supuesto, acordarnos de nuestros escritores, pero recién después que han muerto. Ojalá Bolaño no se hubiera tenido que morir para darnos esta última lección de vida.



Marcelo Damiani Escritor. Autor de la novela "El sentido de la vida".



# De los demonólogos a los datos empíricos

*Hace cinco siglos, el “Malleus maleficarum” estableció las estructuras del derecho penal totalitario. Hace cuatro, otro ensayo sentó las bases de la crítica a ese texto. Eugenio Raúl Zaffaroni demuestra, en estos fragmentos de su tesis, cómo, en los últimos cuatrocientos años, el discurso penal ha quedado atrapado en esa alternancia*

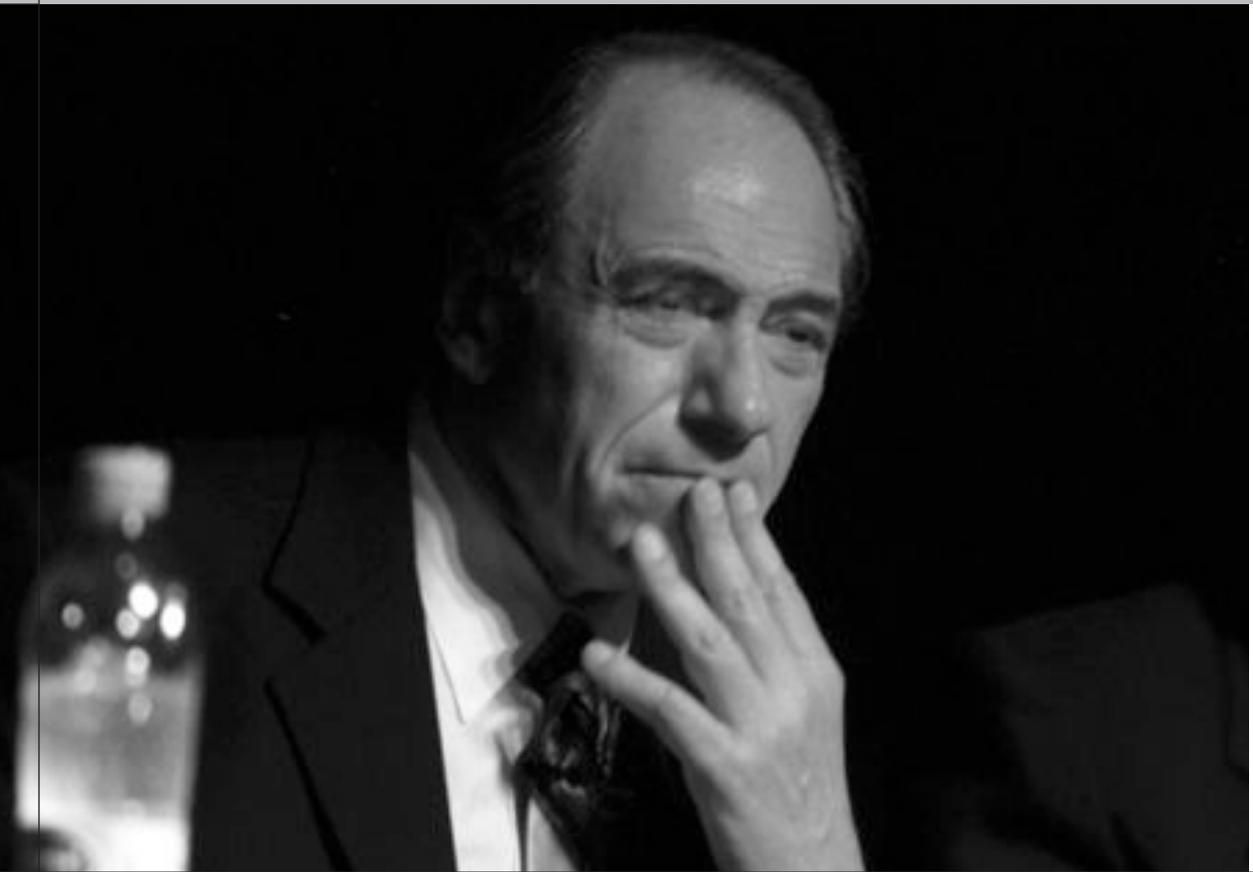
## I. La “Cautio criminalis” como obra crítica

La enorme producción de textos inquisitoriales desconcierta al investigador. No obstante, la legitimación mediante la necesidad de salvar la especie humana de una amenaza cósmica alcanzó su mayor nivel teórico en la síntesis de Kraemer y Sprenger: el “Malleus maleficarum”. En ese texto pueden verse todas las características estructurales que se repiten a lo largo de la historia cada vez que se reitera análoga emergencia con diferentes males cósmicos, según la etapa cultural (...). El “Malleus...” funda de este modo la estructura dis-

curсива inquisitorial o de emergencia, reiterada en toda versión de derecho penal y procesal autoritario.

Pero no es la estructura autoritaria la única que se reitera desde hace siglos. Hubo también considerable literatura crítica de la Inquisición y también aquí la crítica alcanza su nivel más alto en la “Cautio criminalis”, de Friedrich Spee von Langefeld (1591-1635), que fue la obra que a Christian Thomasius le abrió los ojos sobre los procesos por brujería (...).

El carácter crítico de la obra es claro, al punto



Eugenio Zaffaroni recibió el doctorado Honoris Causa de la UNR en un acto realizado en el CCPE/AECI (Fotos: gentileza Rosario/12)

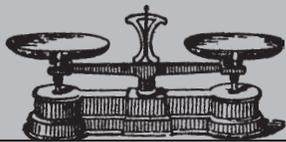
que se publica anónimamente, afirmando el editor que ha cometido un *pium furtum* por darlo a luz sin autorización del autor, circunstancia dudosa. Otros estiman que se trata más bien de *pius mendacium*. Lo cierto es que parece casi segura la intervención de Spee en la segunda edición, aunque el nombre del autor no se menciona hasta la traducción francesa de 1660, realizada por Ferdinand Bouvot, un médico de Besançon. Además, Spee nunca negó la autoría de la obra, pese a valerse de la estilística de la mentira piadosa. Estas precauciones no eran gratuitas, dado que inmediatamente se fue calificado como *pestilentissimus liber* por un denunciante franciscano. Semejante reacción se explica porque la constante apelación al derecho natural y a la recta razón, si bien es escolástica, se acerca al iluminismo y prepara el cartesianismo.

Spee era un excelente dialéctico y su arma predilecta era el dilema, aunque sigue ortodoxamente la metodología escolástica, dividiendo su obra en cincuenta y un capítulos que, conforme a esta metodología, llama *dubia*. Su obra crítica es institucional y no una denuncia personal contra funcionarios o autoridades en particular. Tampoco es una obra teórica contra la creencia en las brujas, sino una crítica radical contra los proce-

sos a brujas. Por ello, es una verdadera primera crítica articulada al sistema penal respecto de las llamadas brujas (...).

Su obra marca una inversión de paradigma, semejante al que se produjo hace poco más de cuarenta años con la criminología de la reacción social, pues desplaza el eje conceptual de la etiología del mal –representada por los demonólogos– al sistema penal que critica, representado por los príncipes, los teóricos, los confesores, los superiores de su propia orden, los funcionarios corruptos.

Este conjunto de características hace de la “*Cautio criminalis*” la primera obra en que se manifiesta completamente la estructura discursiva crítica del poder punitivo, enfrentada a la estructura legitimante del “*Malleus...*”. Nos proponemos mostrar entonces cuáles son los rasgos estructurales que hemos detectado hasta ahora y que se repetirán en los discursos críticos de los cuatro siglos que siguieron a la obra. El objetivo mediato sería demostrar que desde hace más de cinco siglos se instaló la estructura discursiva legitimante de emergencias, y hace cuatro la estructura crítica de las anteriores, con lo cual el discurso penal aparecería atrapado en un juego de estructuras alternantes que dificulta su superación.



## II. Características críticas estructurales

**1. Construcción procesal del delito.** La negación de la brujería la llevaría a cabo Christian Thomasius, pero Spee no se ocupa de ello, pues critica al sistema penal sin ocuparse de la racionalización o metafísica legitimante. De alguna manera, la circunstancia de que la persecución de brujas en su tiempo haya perdido toda funcionalidad, salvo la de sostener al propio sistema penal, hacía patente que nada tenía que ver la persecución y ejecución de brujas con la lucha contra el diablo, lo que hace que la crítica de Spee presente analogías con los planteos de Michel Foucault. Spee (...) sostiene que un proceso antijurídico convierte en bruja a cualquiera, de lo que puede extraerse que si se suprime ese proceso desaparecen las brujas, o sea que el proceso fabrica a las brujas (...).

**2. Concretismo.** Frente a los demonólogos y a otros teóricos, Spee apela a lo concreto y a lo óptico (real) del poder punitivo. No discute cuestiones abstractas, desprecia a los teólogos y juristas que justifican la tortura ignorando su realidad y los responsabiliza como autores del discurso que incita a la persecución, magnificando y exagerando los males (...). En definitiva, termina acusando a los jueces de homicidio, como haría luego el revo-

lucionario Marat en su famoso “Plan” (...).

**3. Compartimentalización.** Spee señala cómo el sistema penal se segmenta en compartimentos estancos, en los que a nadie le importa lo que sucede en el otro segmento, especialmente cuando critica a quienes escriben sin conocer la realidad, pero también en cuanto las autoridades se desentienden de los procesos, dejados en manos de funcionarios inferiores.

**4. Reproducción clientelista y discursiva.** Spee explica claramente el proceso de reproducción clientelista del sistema, que se llevaba a cabo obligando a la víctima, mediante tortura, a proporcionar nombres de otras brujas, lo que se consideraba indicio para condenar a la nombrada por la primera víctima. De este modo la fuente de víctimas se volvía inagotable (...).

**5. Prejuicio y falta de información pública.** Spee señala como primera causa de esta iniquidad el prejuicio u opinión deformada, lo que denomina el torrente de la opinión pública, que no es más que una construcción social de la realidad retroalimentada por los teóricos y empresarios morales.

**6. Funcionalidad para la autoridad política.** Como segunda fuente de la represión irracional señala la indiferencia de las autoridades políticas (los príncipes),



## *Spee pone de manifiesto el recurso autoritario de estigmatizar a los críticos del poder punitivo*

que delegan la represión en los funcionarios, lo que claramente constituye lo que hoy llamamos autonomización de las corporaciones policiales.

**7. Corrupción.** Como consecuencia de la autonomización surge la corrupción, en parte funcional a los príncipes, mediante la confiscación de los bienes de los condenados como fuente de ingresos, pero también específicamente propia de la corporación autonomizada en razón de que esta cobraba según el número de personas ejecutadas (...).

**8. Falsificación semántica.** Spee denuncia el argot tecnológico que oculta la realidad, cargado de neologismos que no traduce ningún diccionario, cuando se llama la “libre confesión” a la que se hace bajo tortura (...).

**9. Alquimia valorativa.** Lo que es normal para los

amigos se vuelve anormal y peligroso como signo en los enemigos. El fenómeno descrito modernamente por Merton es destacado por Spee respecto de inversiones valorativas realmente increíbles: si quien es torturado y resulta con su psiquismo destruido se suicida, afirma la doctrina inquisitorial que el diablo lo ahorcó para evitarle el sufrimiento y llevarse su alma; si alguien muere durante el tormento, no se atribuye su muerte al maltrato y a las lesiones, sino al diablo, etcétera (...).

**10. Perversión paradójica del represor.** El delito cometido por quien debe reprimirlo es tema recurrente en todo discurso crítico: observa Spee que nadie garantiza que los inquisidores no sean brujos. Esto con independencia de los delitos que comete en el curso de la propia represión, con la lascivia del verdugo tocando a las mujeres con el pretexto de buscar marcas del diablo (...).

**11. Selectividad y proyección catastrofista.** Como todos los discursos críticos, señala Spee las consecuencias de que el poder punitivo no tuviera límites (...). El único límite se encuentra en el poder y la riqueza que protege a los príncipes y magistrados, lo que denuncia una selectividad que parece adelantar a Sutherland en tres siglos.

**12. Contaminación y prohibición de coalición.** Cualquier crítica era entendida como protección a la brujería. Hubo inquisidores y teólogos que pretendieron eliminar a Adam Tanner. Los abogados son difamados como encubridores de brujas. El discurso de Spee pone de manifiesto el efecto contaminante de la defensa de las víctimas y el frecuente recurso autoritario de estigmatizar a los críticos del poder punitivo como encubridores de crímenes.

**13. Estigmas físicos.** Spee se ocupa de un fenómeno que se reiterará históricamente, en especial en el positivismo criminológico lombrosiano: la búsqueda de estigmas o signos físicos. La menor sensibilidad, los tatuajes, las agujas, son elementos comunes a ambos discursos, sólo que puestos por el diablo en la Inquisición y por la biología en el positivismo (...).

**14. Paradoja emergencial.** No es poca la contribución de Spee a la revelación de una paradoja que siempre sufren las emergencias legitimantes de represión incontrolada: el poder punitivo trata de legitimarse aumentando la gravedad de las amenazas, pero cuanto mayor es la gravedad de éstas más sencillo resulta demostrar la ineficacia del poder punitivo frente a ellas (...).

**15. Inventiva judicial represiva.** Spee desprecia reiteradamente la invención de racionalizaciones por parte de los inquisidores para ocultar la



realidad y permitir el mayor ejercicio de poder represivo (...).

**16. Dogma de la imposibilidad de lo irracional.** La Inquisición operaba con un argumento que luego será laicizado: Dios no permitiría la muerte de inocentes. El mismo argumento pasó luego al Estado, cuya pretendida racionalidad no le permitiría incurrir en esos extremos (...).

**17. Buena fe de algunos operadores.** Toda crítica al poder punitivo deja a salvo la responsabilidad moral de los operadores que actúan de buena fe y Spee hace lo mismo (...).

**18. Apelación al patriotismo.** Con bastante frecuencia las críticas al sistema penal lo muestran como vergüenza nacional (...) Spee también afirma desde el comienzo de su obra que es falso que hubiese más brujas en Alemania que en otros países, atribuyéndolo simplemente a la mayor producción de procesos por parte de los inquisidores locales.

**19. Intuicionismo policial.** Observa Spee que en la mayoría de los casos son los inquisidores quienes sostienen con tremenda seguridad la responsabilidad de las brujas mediante argumentos intuitivos de convencimiento subjetivo (...).

**20. Paralogismos.** Todos los discursos críticos destacan las contradicciones lógicas de las racionaliza-

ciones. En el caso de Spee éstas alcanzan un límite pocas veces visto: si el sujeto resiste a la tortura es porque el diablo lo ayuda; si confiesa, es culpable. En consecuencia, cuando se le aplica tortura, siempre resultará culpable (...).

**21. El chisme como prueba.** La semiplena prueba necesaria para someter a alguien a tortura era un concepto que se contentaba con los indicios, y como tal se consideraba la reputación, es decir que se dejaba a las personas libradas a la difamación y a la calumnia de sus enemigos. Una característica de todo autoritarismo es operar conforme a la dictadura moral y reforzar ésta fomentando la delación (...).

*El Estado retomó laicizado el argumento de que Dios no permitiría la muerte de inocentes, provisto por la Inquisición*

## Honoris causa de la UNR

El martes 23 de septiembre pasado, la Universidad Nacional de Rosario le otorgó el título Honoris Causa al doctor Eugenio Raúl Zaffaroni, en el marco de un acto realizado en el Teatro Príncipe de Asturias del Centro Cultural Parque de España/AECI, de Rosario. El mismo contó con la presencia del rector de la UNR, contador Ricardo Suárez, y del vicerrector, ingeniero Aldo Omar Gimballi. Fueron padrinos de la distinción el doctor Ricardo Silverstein, decano de la Facultad de Derecho de la UNR, y el doctor Daniel Erbetta, docente y consejero directivo de la misma casa de altos estudios.

### III. Los principios del derecho penal liberal

El discurso de Spee, al igual que los posteriores de Beccaria y todos los iluministas, deducía de su crítica la necesidad de establecer los principios de lo que luego se llamaría el derecho penal liberal, por oposición al derecho penal autoritario, que hasta hoy responde al esquema estructural del “Malleus...”. Los principales puntos reclamados por Spee son los principios básicos del derecho penal liberal, en especial los siguientes:

**Legalidad.** Destaca que las arbitrariedades y crímenes de los inquisidores obedecen, en buena medida, a la falta de un código de ley, con lo cual reclama la legalidad penal y procesal (...).

**Derecho de defensa.** Critica duramente la negación del derecho de valerse de un abogado defensor y la arbitrariedad judicial de ignorar y no responder los argumentos defensivos. Considera aberrante un argumento que reiterará siempre el derecho penal autoritario: el derecho de defensa se reduce a medida que aumenta la gravedad del crimen.

**Principio de inocencia.** En reiteradas ocasiones Spee sostiene el principio o presunción de inocencia (...) Reitera que el poder de eliminar malvados debe detenerse ante el riesgo de condenar a inocentes.

**Abolición de la tortura.** Spee reclamaba la abolición

de la tortura, argumentando que si no somos todos condenados por brujería, era simplemente porque aún no se nos había torturado (...).

**Moral y derecho.** Aunque Spee no lo plantea en forma clara, cuando refiriéndose a los deberes de los confesores separa totalmente su ministerio del punitivo, enuncia un preludeo importante a la nítida separación de moral y derecho (...).

### IV. Conclusiones

Los veintinueve puntos señalados en el segundo apartado se reiteran en casi todos los posteriores discursos críticos del sistema penal, en mayor o menor intensidad o medida, y a veces omitiendo uno de ellos. Esta reiteración con diferentes contenidos o datos está revelando que la estructura del discurso penal crítico, que se inaugura con Spee en forma completa, permanece a través de los siglos. Efectivamente, creemos haber demostrado que frente al discurso del “Malleus...”, que es un discurso integrado de criminología etiológica (causas del mal estudiadas por los demonólogos) y medios para reprimir el mal (derecho penal y procesal autoritario), el discurso crítico desintegra el discurso de la criminología etiológica y lo vincula a la criminología que centra su análisis en lo concreto de la operatividad del sistema penal, con lo que pone de manifiesto todas las falacias de los discursos legitimantes abstractos separados de los datos empíricos. Esta característica se percibe con toda claridad en la obra de Spee, que, de este modo, inaugura el desarrollo completo de la estructura crítica.



Eugenio Raúl Zaffaroni es ministro de la Corte Suprema de Justicia de la Nación. La UNR le otorgó el título Honoris Causa el 23 de septiembre de 2003 en el Teatro Príncipe de Asturias, donde expuso la tesis aquí reproducida parcialmente.

# Literatura argentina

*Espanto del parto: tu cuerpo abierto en dos.  
Entrañas y la niña en tu seno. Diálogo que recién comienza  
cuando te vas y yo llego.  
Tu cuerpo desnudo en la camilla, abierto  
pero no de piernas. Abierto al medio, con marca  
que dice: hija hubo, con dolor.*

*Sangre renovada. Registro del amor para evitar la muerte  
prematura de la madre o de la hija.*

*Ellos, madre y padre deciden cesárea, como  
si en ese nombre le dieran un título a la que se niega  
por entrar al mundo.*



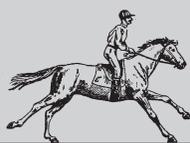
*Tuvo que ser así: vos te vas, dulce  
y yo quedo semiciega a los caminos de la vida.  
Tranquila porque tu muerte no fue yugo ni tragedia  
ajena, pero sí propia en el colapso del vértigo.  
Te veo allí: intentan reanimarte. Yo sé que te fuiste antes, ya hace días.  
No dijiste nada, sólo me miraste esa siesta, en tu casa,  
como diciendo: ¿qué vas a hacer?  
Yo sigo y en mí misma te recreo: la fuerza necesaria,  
el diagnóstico de la vida, la pelea diaria.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

*Y en todo caso el amor necesario de ser dos,  
en el espejo que nosotras nos devolvemos.*

*No hay casi hombres, de la familia, para cargar el cajón.  
Somos las sobrevivientes: todas más de 30. Todas  
con muertes a cuesta. Todas llevando en los ojos  
la sombra del dormir poco, del llorar. Y en las espaldas se nota  
ese forma que tenemos de erguir el pesar y hacerlo  
nuestra fuerza.*

*Quizá no podamos con el cajón, pero las mayores, las de más  
de 70 te cargan, y nos cargan. Nos llevan casi en volandas, en este viento  
de octubre que duele en los ojos secos, amanecidos para ver  
la última morada. Ese espacio que definitivamente nos separa, detrás  
de una mínima pared que detesto. Que no sé darle nombre,  
y que ahora sólo tiene un número, de guía.*



*Aprendí a tirar al blanco  
apuntando a un catálogo  
de resistencias.  
A veces acertaba al papelito  
blanco que mi padre  
pegaba en el centro  
de aquel mamotreto. Él  
me ayudaba a sostener  
el rifle de aire  
comprimido reteniendo  
la respiración. Fijando el ojo  
en el visor que ahora  
se me antoja como una pequeña  
cadera. Allí debía  
quedar el objetivo,  
pero había que apuntar  
un poquito más abajo,  
como quien no quiere  
darle de frente;  
y así, de vez en cuando, disparaba  
y el papel se abría  
al medio; el balín perforaba  
las hojas: 10 o 15 en total;  
y luego yo rebuscaba entre ellas  
para encontrar el pedacito  
argentino, aplastado,  
retraído sobre sí.  
Me dijeron que todo  
lo que está fuera  
de la ley es criminal.  
Sin embargo vi  
que lo marginal terminó  
por darme la vida y un poder  
en particular: ser  
quien soy.*

*Desde el borde  
de la infancia dibujé  
un mapa que invalidó toda  
cartografía previa a mi deseo. A  
las maneras que tuve de crecer  
en el infierno. De eso no me dijeron  
nada, era  
lo prohibido, lo que golpeaba  
a la puerta sangrando, pidiendo  
refugio. Ahora no puedo  
culpar  
a quien no abrió, por miedo.  
Sólo me queda  
por hacer un espacio nuevo  
con lo descubierto: aquello  
que está del lado criminal  
en donde nací, sin siquiera  
sospecharlo.*

*Si no al lodazal, apelo  
a la miseria que tensa  
la estrategia de un día  
más en la vida.  
Una luz, de barro  
esgrime  
haces sobre las cabezas;  
una india o la boca  
de mi amada esperan  
que el haz se disperse,  
o dibuje no el seguimiento,  
la fatiga de la marca.*



Algo falta cuando señalan  
los puntales nuestros desos.  
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahra.com.ar](http://www.ahra.com.ar)



# ¿El museo expandido?: objetos de aprendizaje

*Algo está sucediendo en la difusión del patrimonio artístico y cultural en Internet, haciendo posibles nuevas formas de acceso hasta hace poco inimaginables. Pequeños paquetes de información en la red se han puesto por finalidad crear entendimiento, comprensión y conocimiento*

Vayan al sitio <http://www.mediatecaonline.net>, entren en el apartado *e-mediateca*, accedan al interactivo Ojo & Oreja, justo donde hay una pequeña reproducción de la cabeza mecánica de Raoul Hausmann. Ejecuten para ver la animación que a modo de introducción les propone un viaje por el universo inmaterial de documentos sonoros creados por artistas plásticos y visuales a lo largo del siglo XX. Empezarán escuchando un fragmento de “bbb fmsbw”, una composición fonética dadaísta de 1918 debida al propio Hausmann, seguido de “Risveglio di una città” de Luigi Russolo, un trabajo sonoro futurista de 1913, y así hasta siete muestras de obras existentes en el fondo de la Mediateca de la Fundación La Caixa en el Centro Cultural CaixaForum de Barcelona. El conjunto sigue presentando de forma multimedia interactiva la escultura y el collage sonoro, trabajos de la órbita Fluxus así como las calidades visuales de la música de la segunda mitad del período indicado

y, en sus últimos episodios, las actuales prácticas del videoarte y netarte.

Consulten a voluntad –y desde donde quiera que sea su punto de consulta en Internet– los distintos avatares que relacionan, a lo largo de siete episodios, uno de los fenómenos de hibridación artística más relevantes y menos conocidos del arte contemporáneo internacional.

Esta vivencia telemática constituye un pequeño y claro exponente de que algo está sucediendo en la difusión del patrimonio artístico y cultural; algo que afecta principalmente a cómo se ha concebido y organizado la información y a la participación del receptor –ahora convertido en usuario– haciendo posible nuevas formas de acceso al mismo antes inimaginables.

Es expresión de la *conversión sustancial* que ha sufrido la información y la comunicación desde 1950 aproximadamente para acá. Conversión que implica el advenimiento de una cultura audiovi-

ojo & oreja  
siete episodios  
para exponer  
una hibridación



sual y multimedia y de lo que podríamos denominar un segundo período audiovisual –más allá de la linealidad de lo estrictamente cinematográfico y televisivo– exponente del entorno post industrial en el que nos movemos. Proceso que queda perfectamente dibujado al reflexionar brevemente sobre las mutaciones del proceso de mediación iniciado con la lógica impuesta por la instauración de las emisiones televisivas regulares, en la segunda mitad del siglo pasado, y la nueva lógica que nos está imponiendo el uso generalizado de Internet, ahora con el cambio de milenio. Ambos acontecimientos delimitan un tramo espacio-temporal en el que encontramos una sucesión de aportaciones que se explican fácilmente a partir del reconocimiento de una lógica de la jugada repetida o del video, primero, del videoclip y del cajero automático, después; todas ellas de gran influencia en la conformación del horizonte de la comunicación y la mediación actuales.

No se trata de apostar por un tránsito o por el trasbordo de una cultura libresca a otra multimedia, se trata de considerar un raudal de mutaciones graduales que afectan al ámbito general de la comunicación. Un continuo y no interrumpido conjunto de transformaciones de diversa índole.

Una de las más importantes es la del cambio de

rol del texto en el audiovisual, tanto en lo conceptual como en lo lingüístico. Estamos hablando de una mutación del papel que hasta ahora han jugado la concepción (ideación) y el lenguaje (expresión) audiovisual derivada de las ampliaciones y expansiones que nos llevan al hecho fundamental de organizar la información y la documentación más allá de lo textual (lineal) hasta lo hipertextual (no lineal).

La *hipertextualidad* es un elemento determinante de la evolución de las formas audiovisuales. Su implicación resulta fundamental para entender el proceso de conversión iniciado. Es un atributo básico y fundamental que rige el desarrollo de la comunicación avanzada dando paso a *formas metarrativas* propias del segundo audiovisual que superan estrictamente la linealidad de lo convencionalmente entendido por narrativo.

Los invito a que sigan operando en Ojo & Oreja y que interactúen recomponiendo gráficamente en pantalla la imagen de un disco hecha de trozos de distintos vinilos. Condición previa para poder escuchar “Broken Music” de Milan Knizak, 1979, pieza con la que se pretende ejemplificar el concepto, un tanto complejo, de *collage sonoro*.

Son varios los autores que intuyen, opinan, especulan como la conversión sustancial afecta, tam-



bién, al concepto de media. Si fijamos atención a cómo se han ido desarrollando los hechos constatamos cómo aparecen en el horizonte de la experimentación elementos *ex novo* como *hiperimagen* e *hipermedia*. La primera es la imagen digital que contiene información en forma de datos según la cual se puede articular la lectura y/o consulta al estilo de los textos hiper-vinculados. Hipermedia (o postmedia) el segundo, es el sujeto de mediación correspondiente a las hiperimágenes. Ambos van más allá de los sistemas formales convencionales y conforman la hiper-integración de textos y de imágenes visuales y auditivas, de gráficos y datos en un mismo sistema, que acostumbramos a llamar *multimedia interactivo*. Estamos hablando de sistemas formales no lineales, interactivos, que almacenan información de diversos medios y que se presentan de manera que proporcionan diferentes caminos de consulta.

Dentro de la conversión conceptual y lingüística que asociamos de manera casi automática a la renovación tecnológica y ergonómica se desprende una nueva manera de relacionar nuestro sistema (humano) con los sistemas tecnológicos formalmente expandidos que requiere el desprendimiento –en el sentido de calidad de después– de una *interficie*. La *interficie* pone los

sistemas en relación / comunicación / interconexión. Tiene que ver con la interacción entre sistemas no enteramente cerrados, un espacio de intercambio, de trans-codificación, de trans-subjetividad que afecta a los aspectos de la renovación y la conversión anunciados. Un modo o manera con la que es posible que los sistemas humano (mental) e informático (tecnológico) trabajen juntos.

La *interficie* ha alcanzado un alto grado de significación e importancia en la caracterización de la comunicación interactiva hasta el punto de constituir un elemento definitorio de la especificidad de lo digital.

En el ejemplo anunciado al inicio del artículo vemos que en el sentido informático es fundamental todo lo relativo a la red y en lo lingüístico (gramatical y sintáctico) la forma cómo se articulan los distintos elementos informativos, documentales y expresivos en liza.

Llegados a este punto, quizás deberíamos seguir avanzando hacia la redefinición (por expansión, de aquí la primera parte del título del artículo) de lo que entendemos por documentación y patrimonialización.

Documentación y patrimonialización son dos actividades que en nuestra civilización han consis-





tido principalmente en articular atributos, en potenciar valores y en aferrar ideologías y que nos vemos en la necesidad de adecuarlas al momento actual de la sociedad del conocimiento y del capitalismo cultural.

Consultar a distancia fondos bibliográficos para saber dónde se encuentra un determinado documento, cómo y cuándo podemos consultarlo, o incluso hacerlo al momento; seguir cursos de formación semipresencial y no presencial a cualquier nivel de la enseñanza son habituales. Empieza a ser frecuente tener a nuestra disposición toda clase de directorios de datos y la posibilidad de cruzarlos; bien sea para determinadas actividades o materias culturales y artísticas, bien por conexiones entre centros e instituciones.

¿Puede ello –lo que está sucediendo en algunos museos o otros centros pioneros en este tipo de experimentaciones– ser interpretado como un indicio dirigido a la creación de tejido comunicativo capaz de articular nuevas posibilidades de patrimonialización?

Entendemos que para hacer frente a las necesidades de ordenación, de dar respuesta rápida, de falta de espacio idóneo, los museos, las bibliotecas, las mediatecas recurran a las bases de datos y a los bancos de imágenes para que guarden en servido-

res informáticos todos los documentos catalogados y actúen como a agentes multiplicadores y amplificadores.

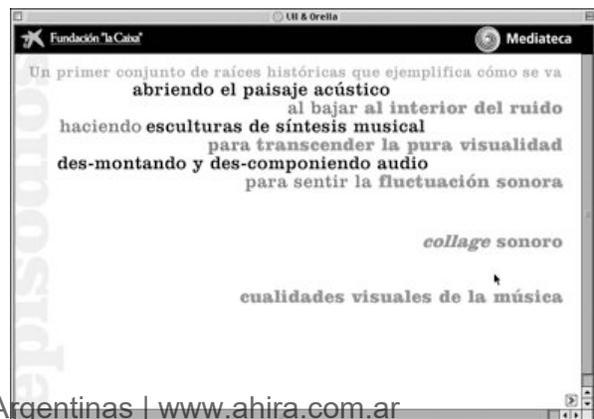
La conexión integral a las redes de información es, a la vez, otro elemento de contagio y de expansión de las ideas y la creatividad del momento. Con datos y redes se están articulando las formas del conocimiento actual.

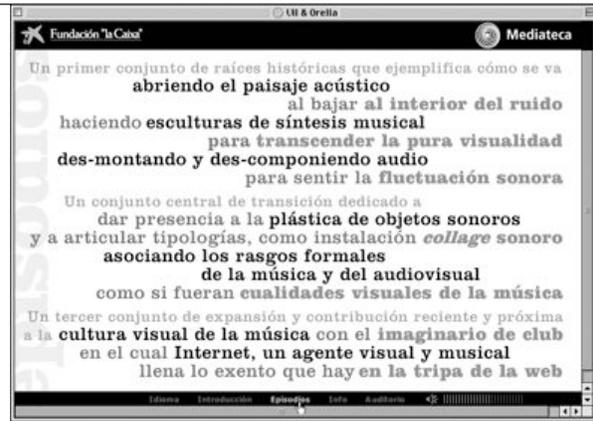
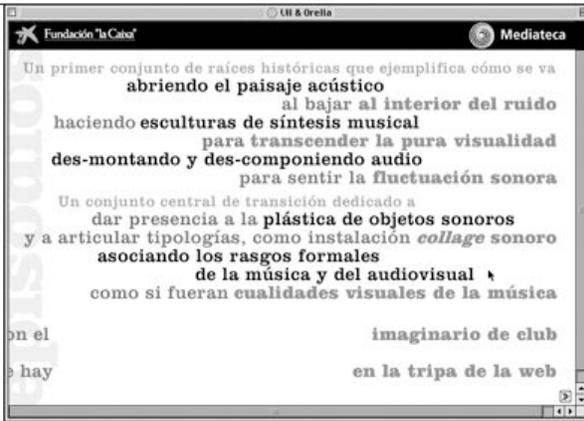
¿Estamos ante hechos indicativos de otras estrategias y complicidades en el espacio abierto de la interconexión, un deseo de nuevas constituciones comunitarias?

El espacio abierto de la WWW rompe todas las ideas de contigüidad y continuidad en tanto que no es central. También corta las dinámicas de la renovación / innovación dado que no se mueve ordenadamente y por motivaciones de causa y efecto.

¿Vamos, pues, hacia un nuevo lugar de encuentro?

Navegamos en el universo de otra manera de hacer funcionar la inteligencia colectiva de la humanidad, una dimensión intelectual y/o comunicacional jamás descrita, nunca diseñada, no existente, de un fenómeno que es muy general y que por tanto afecta e implica a la comunicación cultural y artística. Estamos ante el nuevo universal, ante la metamorfosis constante.





Nada anteriormente expresado tiene que dificultar la creación de otra concepción de lo que entendemos por patrimonio cultural y, por tanto, que estemos en condiciones de remedar aquello que hasta el momento actual hemos entendido por museo, por institución museística que vela por el patrimonio. Entendemos que en ella se ofrece un conjunto diversificado de funciones que van desde una primera opción expositiva contemplativa, a la documental generativa de mas patrimonio; o de la que establece base investigativa a una cuarta que se presenta como plataforma educativa y formativa. Todo ello a pesar de que el diccionario es contundente y a la hora de referirse a la misma habla de finalidades culturales, de objetos, de guardar y exponer, etcétera.

¡Ahora, estamos en condiciones de añadir una de nueva, la quinta, aquella que se erige en generadora de *comunidad virtual*!

¿Cómo casaremos los extremos enfrentados de lo que ha sido, y aún es, con la idea del museo como comunidad de creadores, productores y usuarios interconectados de forma no lineal en la que pierde fuerza la verticalidad emisor / receptor según la lógica de Internet?

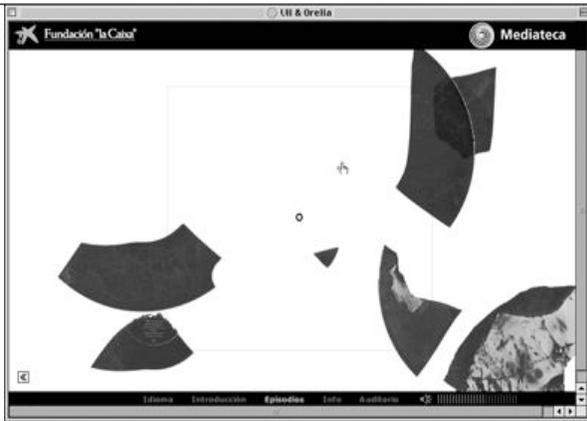
Se nota un aire dinamizador y amplificador de las posibilidades del patrimonio para que deje de

ser únicamente arraigado a la dominancia de la tradición contemplativa.

Ideal que va tomando forma, como creación de tejido, como articulación de comunidad virtual, como archipiélago (que no sólo continente) de nuevos lugares de encuentro... en la justa medida que la expansión va ganado terreno.

Vayan al sitio <http://www.mediatecaonline.net>, entren en el apartado *e-mediateca*, accedan del grupo de itinerarios al que está dedicado a Nam June Paik y sus amigos y una lluvia de nombres –los de sus amigos, *Global Friends*– llenará el monitor de su ordenador. Hagan clic sobre uno de ellos, *Douglas Davis* por ejemplo y aparecen siete links donde recabar información multimedia sobre las relaciones de éste con Paik. A la vez que vemos como en pantalla se organiza un conjunto de otros nombres a su alrededor significados por unas bandas de colores que se refieren a los motivos por los cuales están allí ubicados Gene Youngblood, Yud Yalkut, Shigeiko Kubota, Howard Wise, John Cage, Merce Cunningham, Allen Ginsberg y Wolf Vostell. Será por el concepto de haber publicado durante los años setenta en la revista *Radical Software*, por aparecer en el video del maestro coreano *Global Groove* o por compartir el ideario de un utópico *Video Common Market* que

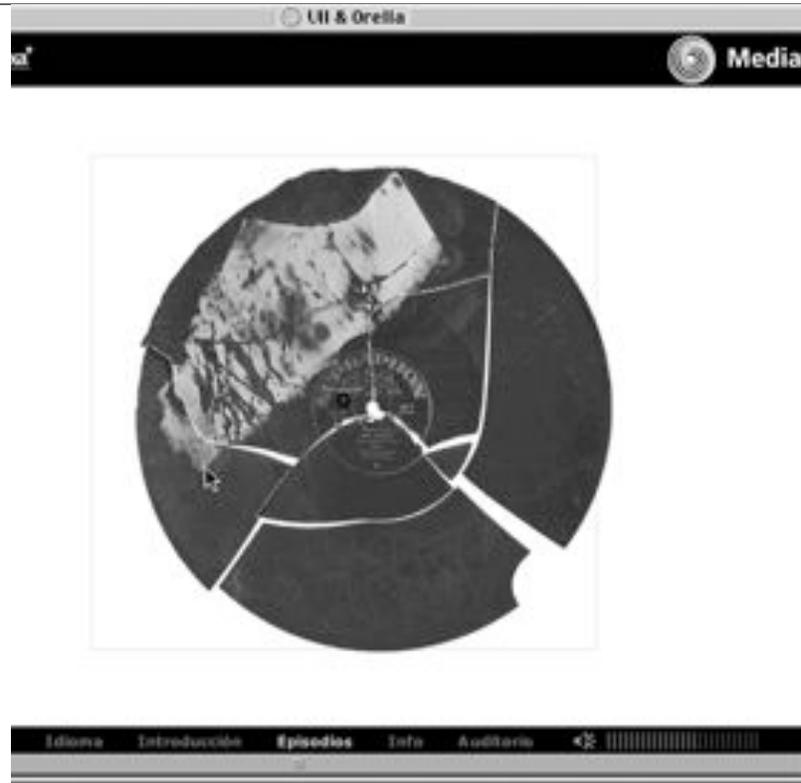




ilusionados habían previsto implantar sobre la producción artística del audiovisual de aquellos años. Verán que en la banda lateral izquierda de la misma, al pasar el cursor por encima, despliega un menú vertical de colores que muestra todos los conceptos que enlazan (reúnen) los amigos, una relación de los más de ciento cincuenta links a enlazar, etcétera, etcétera.

La cita de los dos ejemplos concretos (en la red, en abierto) aquí señalados supone convenir la existencia de unos *objetos de aprendizaje*. Pequeños paquetes de información y documentación creados con marcado espíritu de participación activa del usuario (receptor). Se trata de objetos sociales y culturales que toman como finalidad el acto de la percepción, verificación y adquisición de entendimiento, comprensión, conocimiento, etcétera. Que se entienden como adiestramiento adecuado y capaz (apto) para relacionarse con el exterior, que anteriormente no existían en unas formas concretas como las que les acabamos de relatar y que constituyen una pequeña contribución al avance hacia la expansión del museo.

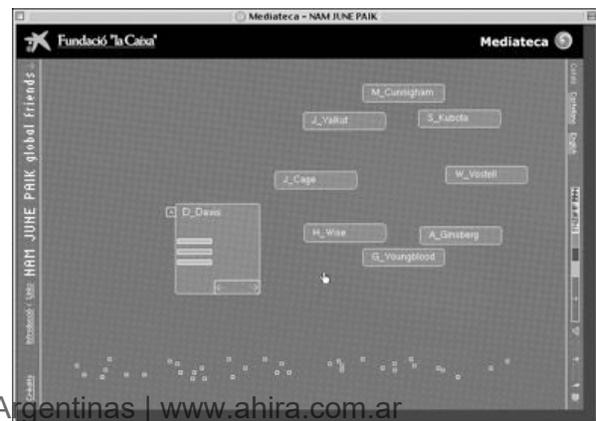
Poco a poco, alentados por estos pequeños logros y otros muchos más importantes, ansiamos algo así como una *holocubierto* (aquello de lo que disponen los de las sagas de la guerra de las gala-



xias en las series televisas al uso) para auscultarlo todo, para verlo todo, una mirilla por donde pasan y se ven todas las cosas, que evoca cualquier vista, cualquier escenario, cualquier personalidad. Ello —seguramente nuestra particular conversión substancial— quizás vaya tomando visos de realidad como idea ligada a la evolución del museo que se va expandiendo, expandiendo, expandiendo...

#### Nota

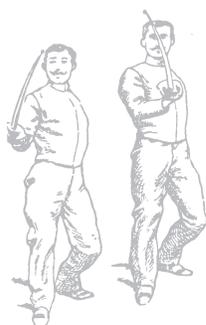
Este texto presenta de manera sucinta los aspectos principales tratados en el seminario “¿El museo expandido? Arquitecturas y geografías del arte digital y sus complicidades comunicativas” realizado en el CCPE/AECI los días 22 y 23 de julio 2003.



# “La política no lee”

*El canciller de la República Argentina cree que el pensamiento crítico de los intelectuales nacionales nunca se ha detenido. A pesar de la lucidez de esas obras, mostrada en trabajos que van desde Martín Caparrós a Beatriz Sarlo, los ejecutores de la política pública históricamente no las han tomado en cuenta. En la charla Bielsa también se explaya sobre la relación entre política y barbarie, su labor como escritor y las fronteras ideales de un país*

Gastón Bozzano



Cuando Rafael Bielsa habla, cada palabra que pronuncia parece provocarle un poco más de entusiasmo. De manera que, al cabo de cuatro o cinco minutos de conversación, su discurso, cargado de asociaciones y apreciaciones, ya es una suerte de espiral verborrágica que busca cada vez más arriba, sabiendo que lo que busca estará siempre un poco más lejos. Es que Bielsa, de 50 años, canciller de la República Argentina, autor de casi una decena de libros de poesía y otros de relatos y ensayos, se alimenta sólo de su quimera, y por eso lo arriesga todo a cada instante. En un extenso diálogo con Lucera, Bielsa lamentó que los poetas no sean hoy

tomados en serio en el país, tanto como que la reflexión simbólica tampoco sea una tarea colectiva. Sin embargo, sentado en el sillón de la esperanza, dijo que en la Argentina no falta pensamiento crítico; sólo que “la política no lee” lo que los pensadores escriben. Rafael Bielsa piensa que hay un puente de treinta años, años luz, que vincula a la Argentina de los 70 con la época actual. Por eso, según él, las cosas están cambiando y ya no son como unos pocos años atrás, cuando “la nomenclatura o la estética de la política eran las siliconas, los trajes con hombreras u operarse el culo”. —Tomás Eloy Martínez dijo en Lucera 3 que los



Para el canciller Rafael Bielsa, “el país está sobrepensado pero subejecutado”  
(Fotos: Roberto Garagiola)

intelectuales argentinos no están acostumbrados a decir las ideas que no se esperan escuchar, y que con eso le hacen daño al poder, porque le quitan reflexión. ¿Comparte ese juicio?

—Es exactamente lo que yo pienso. En primer lugar, hay una consecuencia inmediata que se desprende de eso: cuando un intelectual o alguien que tiene una actividad cuyas opiniones repercuten en la gente dice algo que no se espera escuchar, le ponen el apodo de loco. Entonces a mi hermano (Marcelo, director de la Selección Argentina de Fútbol) le dicen loco, a mí me dicen loco... Siempre el individuo que transita por los caminos no transitados es tildeado, automáticamente, de extravagante. Y en segundo lugar, el año pasado, que fue el más terrible, que yo recuerde, de la historia de la República Argentina, al tiempo que el país se desbarrancaba, los intelectuales pensaban. Hay siete u ocho libros publicados ese año que son liminares, como “La República vacilante”, de Natalio Botana; el último de Tomás Eloy Martínez; “Dolor país”, de Silvia Bleichmar; “La diatriba”, de Mempo Giardinelli; el trabajo sobre la política y los planes sociales del hijo de Carlos Auyero. Es decir, el país está sobrepensado, pero subejecutado, porque la política no lee.

Entonces, efectivamente, no es que falte pensamiento crítico. Acaba de salir un libro excepcional, “La excepción y la pasión”, de Beatriz Sarlo, que habla de estas cosas. Yo creo que el país está muy bien pensado, lo que sucede es

que los ejecutores de las políticas públicas no toman en cuenta esos pensamientos.

—O sea que entonces no hay un acostumbramiento de los intelectuales a no decir lo que no se espera escuchar...

—Me parece que puede ser que los intelectuales cuando enfrentan a un periodista son más previsibles. Pero en sus obras son realmente transgresores. “Qué país”, de Martín Caparrós, es muy transgresor; ahí el tipo va tomando friso de la realidad argentina y él, si bien dice poco, porque allí las intervenciones del autor son pocas, dice lo que hay que decir. También “La diatriba”, de Mempo Giardinelli, lo es, como “Dolor país”, de Silvia Bleichmar. Los intelectuales también chocan con el empobrecimiento del periodismo y también hay que hacerse cargo de eso. Cuando tenés enfrente a un sujeto al que le tenés que explicar en qué consisten las inmunidades para que las tropas (de Estados Unidos) hagan ejercicio en la Argentina, estás en un tema técnico, que no es sencillo de explicar ni de entender. Pero tampoco hay pasión por el conocimiento de parte del interlocutor. Entonces muchas veces te sentís en la obligación de poner las etiquetas y no de desarrollar tu pensamiento. En la superficie del conocimiento, que vendrían a ser las revistas y los diarios, hay un empobrecimiento del debate. Y no se debate, por ejemplo, algo tan fundamental como qué vamos a hacer con las Fuerzas Armadas. Ahora bien: en la superficie hay un empobrecimiento, pero insólitamente, ya

## “La poesía me hacía pensar que había un mañana”

—¿Cómo podría describir la experiencia de escribir poesía durante la dictadura, ya que su primer libro se editó en 1979, y después le siguieron otros, uno por año, en aquellos tiempos trágicos?

—Te puedo contar una cosa que se me acaba de ocurrir, ya que nunca lo había visto desde esa óptica: cuando estaba secuestrado, mi manera de resistir, entre los períodos de tortura y tortura, era recitar a media voz poemas que me acordaba de memoria. Y hacía eso porque de alguna manera un caudal de belleza era lo único que me podía mantener del costado de la vida. Todo lo otro era el costado de la muerte: la capucha, el sótano, gritos... La poesía me hacía pensar que había un mañana. Ahora hace mucho tiempo que no escribo poesía. Los títulos de mis libros fueron teniendo cada vez menos palabras hasta que el último tuvo una sola: “Explendor”. Desde entonces no he vuelto a escribir poesía.

—Parece haber un tránsito de su poética a partir del tercer libro, como un abandono del “yo poeta” hacia una suerte de objetivismo...

—Bueno, sí. Hay dos poetas, Daniel García Helder y Martín Prieto, que dicen eso, que yo soy un poeta objeti-

que la pobreza y las dificultades para la investigación y el estudio golpean a todo el mundo, Argentina sigue produciendo pensadores sin par.

—¿Hay que recuperar la tradición según la cual los políticos eran intelectuales, como sucedía en el siglo XIX? En tal caso, ¿cómo se hace para reinsertarse en una tradición que ha sufrido un hiato de casi un siglo?

—No hace falta irse tan atrás. Mucho más cerca está André Malraux, un intelectual que fue ministro de De Gaulle...

—Pero hablamos de Argentina.

—En Argentina cuesta más encontrar esos ejemplos. Hay una demonización, una abominación, con justa causa, de la política. Entonces me parece que los intelectuales, que son individuos que tienen un rigor ético que viene de su propia estética, encuentran en la política un ámbito hostil porque lo que hay allí no son sus costumbres, sus valores, su agenda. Entonces han preferido formar parte del sector de la sociedad que demoniza la política a estar en la política y tratar de modificar las cosas. No los culpo por eso. Realmente, para un tipo que gusta de pensar la vida y criterios como la belleza o la austeridad, o grandes temas filosóficos o existenciales, tener que hacer eso dentro de un ámbito tan poco sano como la política puede provocarle una decisión: formar parte de la suerte de su gente y no de la suerte privilegiada de los políticos.

vista. Es curioso, porque interesándome tanto la poesía, nunca la poesía fue el tipo de lectura que yo prefería. Siempre leía más bien libros poéticos pero con desarrollo novelístico, del estilo de “Yo Claudio”, “La esperanza”, “La condición humana” de Malraux, “Memorias de Adriano” y otros. El último libro de poesía, o sobre poesía, que he leído es “Elogios de los dragones de fuego”, de Dominique de Villapen, que además es mi colega, ya que es el canciller de Francia. Es un libro sobre poesía, de casi novecientas páginas, con una bibliografía poética impresionante, en el que él vincula diversos temas como el coraje, la moral, la virtud, a cuestiones poéticas. Le llevó veinte años escribirlo. En algún sentido yo creo que siempre sentí a la poesía como opuesta a un orden que me era insoportable.

—¿Hoy la política argentina es cultura o es barbarie?

—Hoy va volviendo, me parece, a sentir una atracción más por la cultura que por la barbarie. Están pasando cosas que no pasaban dos años atrás. A lo mejor hizo falta un diciembre de 2001 para que muchos actores se dieran cuenta de que había una forma de hacer política que los hacía inviables frente a sus conciudadanos. No quiero decir que no perdieron las prácticas que nos hicieron despreciar la política ni que el país esté marchando inexorablemente hacia la virtud, pero hay un par de elementos —la política como voluntad de transformar la realidad en beneficio de los que más padecen y la política como una acción vinculada con el bien común— que están mucho más presentes hoy que hace dos años, cuando la nomenclatura o la estética de la política eran las siliconas, los trajes con hombreras u operarse el culo.

—Platón sostenía que había que expulsar a los poetas de la república. ¿Por qué le parece que ese temor, enunciado además por alguien que admiraba la literatura, ha podido sobrevivir tantos siglos?

—Esa era una expresión que estaba muy imbricada en el pensamiento filosófico de Platón y que tenía que ver con su concepción de la lengua, de la palabra escrita, de otros elementos que habría que leer en su contexto. Pero convendría hacer una separación. En primer lugar, hoy en la Argentina no hace falta expulsar a los poetas, porque los

## “Rosario, la ciudad ideal para el III Congreso de la Lengua”

Rafael Bielsa se siente orgulloso de que Rosario sea anfitriona, el año próximo, del III Congreso Internacional de la Lengua, y exhibe con satisfacción su compromiso con ese encuentro: “Será algo extraordinariamente importante. Me siento muy responsable de que se haya hecho en Rosario porque yo le pedí a Víctor García de la Concha (director de la Real Academia Española y presidente de la Asociación de Academias de la Lengua Española) que fuese en Rosario. Impulsé la idea de Rosario no porque fuera mi ciudad, sino porque es particularmente indicada desde el punto de vista de su escala para un congreso de esta naturaleza, porque tiene foros, porque hay mucha gente interesada en la cultura. Rosario tenía mucho que ver con un lugar ideal para realizar esto. Por otra parte, no va a ser cualquier congreso, porque en él la Real Academia va a presentar un volumen con diez mil nuevas acepciones. Que la República Argentina vuelva a ser anfitriona de episodios de volumen cultural me hace pensar en que, sin llamarlos, a la casa de

Victoria Ocampo venían Tagore, García Lorca, Neruda, y otros, y allí se urdían historias de las cuales hoy hablamos todavía. Es bueno que hoy volviera a pasar eso”.

*poetas han elegido irse de la república, entendida ésta como cosa pública. Salvo algunas excepciones, marcadamente Juan Gelman, que es un poeta que siempre se ha considerado dentro de la república y ha tratado de incidir, la mayoría se ha autoexiliado. A diferencia de lo que pasaba en Argentina hasta bien entrado el siglo pasado, casi hasta los 70, cuando los poetas eran casi sagrados o escuchados como tales o tomados en serio —pienso en Juan L. Ortiz, Francisco Madariaga, Rubén Bella, Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Paco Urondo o Roberto Santoro—, hoy no son ni siquiera tomados. Es una actividad marginal aquello que tiene que ver con la poesía verdadera, y lo que no es marginal es poesía de elite, o sea todo lo que está vinculado a la superestructura de las academias o los circuitos institucionales de la poesía. Hay poetas jóvenes fantásticos, como Martín Gambarotta, y tantos otros, que se dedican a otra cosa y que, también, escriben poesía. No son como T. S. Eliot, que escribía poesía y también se dedicaba a otra cosa, o como el propio Raúl Gustavo Aguirre, que trabajaba en la Caja de Ahorro, pero que era un poeta, antes que nada.*

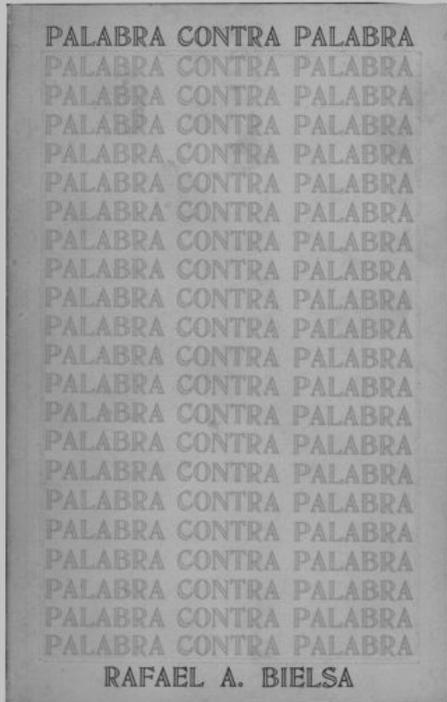
—¿Qué opina de cierta incapacidad creciente en nuestra sociedad para descifrar lo simbólico?

—Cuando la realidad es tan perentoria, cuando el largo plazo para un tipo es el mediodía o la cena, ese tipo tiene poco espacio para los símbolos, ¿no? En una sociedad como la actual, la precariedad económica o la exclusión tienen un valor muy significativo respecto de lo que pudo

*sucedir dos mil años atrás, cuando también había lucha por la supervivencia pero a la vez un espacio para lo simbólico porque todo el mundo compartía más o menos esa realidad. Hoy, en un bogar donde no hay pan y una oferta televisiva dice todo el tiempo lo que se debe conseguir, no hay mucho espacio para la reflexión simbólica. Allí también hay un divorcio entre la lectura de lo simbólico, su consideración, su rastreo como manera de interpretar el pasado, y la tarea colectiva. No es eso una tarea colectiva hoy. Sólo alguna gente lo hace.*

—¿Cuál debiera ser la relación de la política con las minorías?

—Si algo tiene de interesante la democracia, es precisamente la consideración de lo diverso. Esto se asocia directamente con la primera pregunta, es decir la consideración del que dice lo inesperado. La relación de la política con todo lo minoritario debiera ser articular eso en una unidad de conjunto. Estados Unidos es en este momento un país particularmente criticado y hay como una especie de facilismo al decir Estados Unidos y asociarlo con el concepto de guerra preventiva, daños colaterales o George W. Bush. Bueno, Estados Unidos es algo mucho más complejo que eso. En una ciudad como Nueva York hay chinos, polacos, negros, jamaquinos, puertorriqueños, etcétera, y cada uno de estos grupos conserva su rasgo de identidad, porque están los barrios específicos de cada uno de ellos. Y sin embargo el país funciona, y ¿por qué funciona? Porque hay un pacto por encima de la necesidad de disolverlos como



identidad minoritaria en lo mayoritario, que tiene que ver con el funcionamiento del país. A mí me parece que la política debiera ser la primera en reconocer todo lo que las minorías tienen como rasgos potenciadores y provocativos en una convivencia social, y saber articular eso en el conjunto.

—Vanguardia artística y revolución política eran ideas que vivieron algún tiempo asociadas. ¿Son hoy impracticables?

—Eso tenía mucho que ver con el concepto de sueño, más que de utopía, porque el concepto de utopía era halagüeño pero irrealizable. En cambio, el concepto de sueño te da un espacio de concreción. Hasta los 70 esto era muy marcado. En el 72 ó el 73 te podías pasar una noche discutiendo quién era el mejor escritor argentino vivo, y hoy tenés que tratar de encontrar, primero, magníficos escritores argenti-

nos vivos, para después ponerte a discutir. Figuras polémicas como Borges lo fue respecto del peronismo hoy no existen. Hoy tipos como Fogwill o Laiseca pueden suscitar alguna polémica, pero son polémicas de petit comité, de culto. No son generalizadas. Y me parece que eso tiene que ver con la muerte del sueño colectivo. Cuando hay un sueño colectivo y éste encierra una suerte de virtud, aun cuando sea una virtud intrínsecamente perversa como el nacionalsocialismo, ese sueño hace converger a pensadores, tipos que se sienten fascinados en algún momento de su vida por ese sueño colectivo. Cuando no hay sueño colectivo y uno siente que todo estalla, que todo es momentáneo, fragmentario y efímero, las vanguardias o los que se interesan por la estética hacen una vida más de ultratumba.

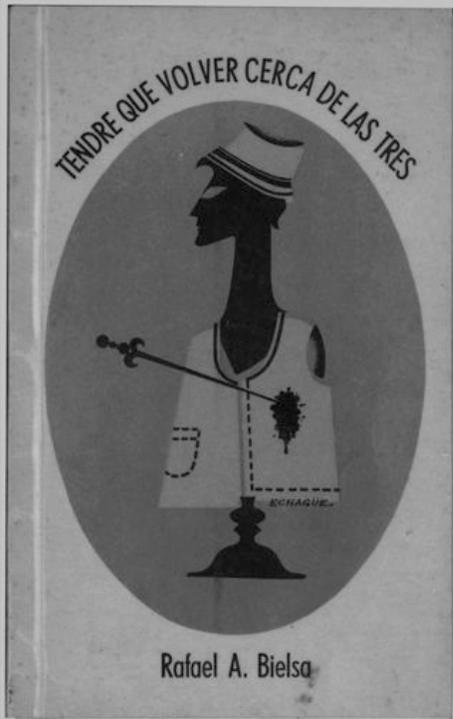
—A propósito de lo que acaba de decir, ¿por qué piensa que grandes artistas han saludado las tiranías, desde Borges y los militares hasta Pirandello y los telegramas de solidaridad que le enviaba a Mussolini, o Céline escribiendo “Bagatelas para una masacre”, o Aragón y Eluard aprobando las ejecuciones del estalinismo?

—Son todos casos distintos. No es lo mismo Céline saludando al nacionalsocialismo que Borges. Borges creyó que el 76 era una nueva Revolución Libertadora. No es que la Revolución Libertadora fuese buena, sino que fue mucho menos cruenta que la del 76. El era un hombre muy gran-

*La política tiene que saber articular en el conjunto el potencial de las minorías*

lucera | verano 2003-2004 | página 44

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahra.com.ar](http://www.ahra.com.ar)



Bielsa comenzó a publicar su poesía en 1979, siempre en ediciones rosarinas

## En la obra de un pensador siempre tiene que haber una dosis subversiva para modificar o cambiar

de, no sabía las atrocidades que se cometían, y vio en el Proceso de Reorganización Nacional, como antiperonista, una suerte de Revolución Libertadora. En cambio en Céline había un elemento de lo castrense entendido en términos spencerianos, una épica en la cual siempre hay un soldado que salva a la civilización; esto está presente en toda su adhesión a toda la cosa monstruosa que venía. Y después hay muchos intelectuales complacientes con los regímenes totalitarios por una cuestión de debilidad. Es muy difícil ser Rodolfo Walsh.

—¿Debilidad o deshonra intelectual?

—Deriva en una deshonra intelectual, al tratar de acompañar su obra al dictum de los autócratas. Siempre tiene que haber una dosis subversiva en la obra de un pensador, que siempre piensa para provocar, modificar o singularizar. Otra cosa es que pierda su misión de algunos

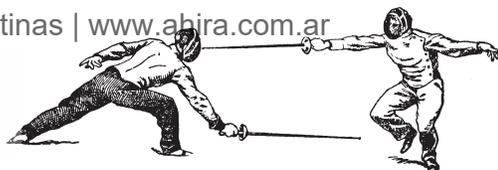
intelectuales a los regímenes es una opción política, como Roberto Fernando Retamar o Silvio Rodríguez. Ellos aceptan una realidad política con la convicción de que el régimen de Fidel Castro es más beneficioso para los cubanos que perjudicial. También, independientemente de eso, sin tomar partido ni a favor ni en contra del régimen, sí de la revolución, tratan de generar una estética. Eso es lo maravilloso de los poetas y del arte: siempre hay una cosa indócil, indómita, que se sobrepone a lo peor de lo establecido, aunque lo establecido tenga cosas buenas, y produce un objeto maravilloso.

—¿Siente que el político es como Moisés, que anuncia la tierra prometida pero que jamás llegará a verla?

—Un político de raza debiera ser una especie de Moisés porque tendría la obligación de nunca considerar que ha llegado a la tierra prometida. Gobernar es, por definición, un arte inacabado. El arte acabado de gobernar sería que todos los habitantes fuesen felices. Es una tarea por definición imposible. Freud decía que gobernar y educar lo eran. Entonces el político sano, aquel al que le interesa la política en términos de la voluntad, es alguien que nunca debe sentir que ha llegado a la tierra prometida. La tierra prometida es una metáfora y con los años uno comprende que la armonía de las metáforas no es más que una idea, un punto al que hay que mirar. Hay mujeres que son solamente para ser soñadas, no para ser obtenidas. En el momento en que la obtengas, perdiste el sueño. La buena política debería ser así. Lo que pasa que la política, en los últimos años en la Argentina, se transformó en el único método de ascenso social, en una modalidad de acumulación de ingreso.

—¿Cuáles son las fronteras de un país, más allá de las obvias geográficas?

—Los romanos solían decir: las fronteras de Roma llegan hasta donde llega la punta de mi espada. Eso también es una metáfora. Yo quisiera que las fronteras de la República Argentina fueran las de su pensamiento, de su capacidad innovadora, de su imaginación. Quisiera un país que saliera muy pocas veces en los diarios europeos, pero a propósito de un premio Nobel, un premio Cervantes, un premio Planeta. Un país que saliera porque colocó un satélite en órbita o descubrió una vacuna para una enfermedad hasta entonces incurable.



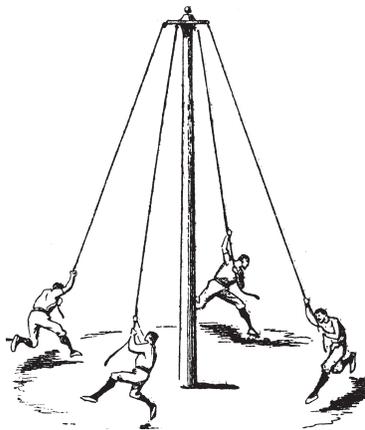


# Liberar el arte de lo artístico

Jorge López Anaya



*El rosarino Enio Iommi, que expuso en septiembre pasado en el CCPE/AECI, es uno de los fundadores de la Asociación Arte Concreto-Invención. Realizó su primera escultura abstracta en 1945 y tres décadas después, a los cincuenta años, abandonó esa vía para incursionar en el assemblage escultórico y en otras experiencias heterodoxas, en una conducta que respalda su producción hasta el presente*



## El arte como aventura

Por su actitud ante el arte y la vida, Enio Iommi (Rosario, 1926) es un creador que ha mantenido una actualidad poco frecuente. Su pensamiento joven, vital y rebelde a ultranza, le hizo rechazar la comodidad del fácil halago, como también la conformidad con las propias elecciones. En más de una oportunidad llegó a echar por tierra hallazgos y resoluciones plásticas anteriores, por las que era ampliamente reconocido. Contra lo que muchos creen, su escultura no es sólo hija de la sabiduría plástica, del oficio o de la intuición, sino de la crítica. Es notorio que de manera constante pone en tela de juicio muchos de los valores de este mundo; también enjuicia el arte que lo rodea y, ante todo, sus propias obras.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahra.com.ar](http://www.ahra.com.ar)



Panorámica de "Del espacio en tensión al objeto en situación", la muestra antológica 1945-2002 de Enio Iommi en el CCPE/ AECE curada por Claudia Laudanno (Fotos: Abbate&Donzelli)

Cuando comenzó a trabajar en escultura de manera independiente –no tenía más de veinte años–, Iommi se convirtió rápidamente en el más prestigioso escultor constructivista argentino. Pero en los años setenta rompió con la estética analítica del concretismo y con la ideología del funcionalismo. Sabía que los lenguajes artísticos solían degenerar en fórmulas; por ello rechazó la sumisión a una estética consagrada y eligió la heterodoxia y la autonomía.

La escultura, para Iommi, es un ensayo de crítica. A lo largo de los años, a pesar de cambios, de rupturas y de búsquedas en varias direcciones, fue fiel a la actitud inicial: el arte como aventura. Cada obra, más que un acierto definitivo, es para él un incentivo para inventar y no un prototipo para repetir. Universal en el lenguaje, cada una de sus esculturas es una constelación de alusiones a la realidad del entorno regional y a su propia individualidad.

Enio Iommi realizó la primera escultura abstracta en 1945, cuando la no-figuración sólo registraba escasas referencias en el campo de la pintura y algunas pocas, sin trascendencia, en el de la escultura. No es errónea la afirmación de que es el primer escultor abstracto con amplia y continuada trayectoria en el país.

Enio Iommi, Tomás Maldonado, Lidy Prati, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Raúl Lozza, Edgar Bayley y algunos otros constituyeron, en noviembre de 1945, la Asociación Arte Concreto-Invención. Ese mismo mes exhibieron sus obras en un taller de la calle San José de la ciudad de Buenos Aires. Iommi presentó "Direcciones opuestas", realizada en alambre grueso y pintada en tres colores: negro, rojo y blanco (la primera escultura concreta expuesta en el país).

Cuatro meses más tarde, el 18 de marzo de 1946, se inauguró la primera muestra pública de Arte Concreto-Invención, en el Salón Peuser. En el catálogo, los artistas concretos dieron a conocer el "Manifiesto invencionista", uno de los documentos más importantes de la vanguardia argentina.

En la década de los cincuenta, Iommi comenzó una segunda etapa de su escultura, de una geometría más libre, casi barroca. Por lo general, estas obras, que están realizadas con chapas de aluminio o anticorodal, son construcciones fundadas en formas geométricas simples (círculo, cuadrado, triángulo, elipse), que se desarrollan a partir del plano de metal, recortado y abierto, de manera que conforme volúmenes virtuales. En estos trabajos, por lo general, predomina el "movimiento en espiral".



### Adiós a una época

El 4 de noviembre de 1977, en la galería Del Retiro de Buenos Aires, Iommi inauguró una muestra atípica, con el título “Adiós a una época. 1948-1977 al 2000”. Con esta exposición se inició la tercera etapa del escultor rosarino. Una de las obras expuestas, que se titulaba “Un rectángulo de acrílico y basura”, era un prisma de acrílico transparente, de 1,80 metro de altura, en cuyo interior se acumulaban envases de cartón, latas, escobas deshechas, paja, tierra, papeles rotos y otros objetos igualmente recogidos de la basura callejera. Un texto acompañaba a la pieza: “Año 2000, creo que será como siempre. La fachada humana muy brillante, como el acrílico. Pero por dentro seguiremos acumulando escombros”. Luego de esta presentación, Iommi comenzó a trabajar con elementos toscos, encontrados (pero elegidos, nunca regalados).

En la exposición personal que presentó, en 1979, en La Galería, Arte Contemporáneo, también en Buenos Aires, apareció un nuevo elemento básico: el adoquín de granito, extraído de viejas calles en proceso de pavimentación. La muestra reunía un conjunto de importantes obras provenientes de colecciones privadas, pero a esa breve retrospectiva se sumaban las obras realizadas con adoquines y fragmentos de mármoles, alambres y chapas de metal. Una de esas obras, titulada “Algo le pasó al cubo” (1978), está compuesta por un sólido regular de seis caras, de madera, malamente pintado, que soporta los adoquines atados, como excrescencias que destruyen la perfección del cuer-



po geométrico. El cubo, un auténtico símbolo del racionalismo funcionalista, aparece burlado en su perfección y simplicidad.

Apenas dos años más tarde, Iommi presentó la exposición “El desgaste”, en la galería porteña Arte Nuevo. El conjunto de esculturas reunido en esta ocasión tenía como protagonista al alambre. Maderas de cajón, piedras, bolsas de cemento, adoquines, mármoles, chapas de aluminio desgastadas por el tiempo y por el uso, aparecían sujetas de manera irracional por alambres que, en algunos casos, se liberaban y jugaban caprichosamente en el espacio. Algunos elementos, especialmente los adoquines, estaban pintados con colores saturados.

En los años ochenta todavía estaba convencido de que la vía experimental, que inició con “Adiós a una época”, estaba lejos de haberse agotado. En 1999, a los setenta y tres años, dijo en una entrevista: “No me gusta estancarme, no creo en una idea absoluta, creo en las ideas. Por lo tanto, acepto los



cambios que voy viendo, que voy sintiendo, que voy realizando”. Habían pasado cincuenta y cuatro años desde que realizara la primera escultura concreta que, en su momento, críticos, marchands y coleccionistas consideraron apenas una boutade, propia de un joven, a quien ya se le olvidarían las ideas “vanguardistas”.

En 1984, en la galería Tema, Iommi expuso “El convidado de piedra y su perrito”, una enorme construcción de adoquines de granito y de madera, atados con alambres. En esta obra, el pionero de la escultura abstracta no vacila en representar un hombre sentado en una silla real de madera, con un perrito a su lado. El personaje, en su mano derecha, sostiene una radio portátil junto a su oreja. En otra sala de la galería, acompañaba al personaje de adoquines una instalación titulada “El despelote”. El caos estaba presentado con un conjunto en el que aparecían reunidas viejas esculturas concretas colgadas del muro, desgastados

cajones de frutas; esculturas constructivistas; una escultura efímera de papel de diario y otros elementos por el estilo.

En la galería Jacques Martínez, en 1987, junto a Clorindo Testa y dos artistas jóvenes, Remo Bianchedi y Hernán Dompé, participó en “Historia y ambigüedad”. En esta ocasión, expuso siete irónicas esculturas que representaban descomunales falos del David de Miguel Ángel. Durante el mismo año, en la galería Carmen Waugh, de Santiago

*Enio Iommi: “Acepto los cambios que voy viendo, que voy sintiendo, que voy realizando”*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas [www.ahra.com.ar](http://www.ahra.com.ar)



de Chile, expuso “El pan nuestro de cada día, más duro es”, una enorme baguette, realizada por un panadero, barnizada y dura como la piedra, cortada por el medio y rellena, no de fiambre y queso, sino de adoquines.

Dos años más tarde participó en “Eureka”, en Álvaro Castagnino Galería de Arte, junto a Testa y un grupo de artistas nacidos en los años sesenta (Carolina Antoniadis, María Causa, Danilo Danziger, Roberto Elía, Enrique Jezik, Jorge Macchi, Juan Paparella y Rafael Girola, su hijo).

#### Los años noventa

En 1992, Iommi presentó, en la Fundación Banco Patricios, una instalación con el título “No perder la memoria”. Poco antes de la inauguración de la muestra dijo a la prensa: “Todavía hay dolores, cosas no resueltas que no han tenido justicia. Pero creo que la vida hay que seguirla. Las obras no van a estar exhibidas como esculturas, en un pedestal,

bien expuestas para que sean bonitas, agradables; nada de eso, sino que buscaré poner un dramatismo espacial. Las voy a montar junto a los escombros de una obra que está haciendo la Fundación”. La instalación estaba integrada con dieciséis esculturas de los años 1979-1992 y con todo tipo de elementos de descarte. Maderas astilladas, carcomidas, objetos decadentes, casi imposibles de identificar, actuaban como metáfora de un pasado

*Con sus obras más recientes siempre introduce una mirada crítica sobre la realidad social más inmediata*

ahira.com.ar



ignominioso, del que parecen decir, “no hay que perder la memoria”.

Durante el año 1997, Iommi trabajó en una nueva serie de esculturas, para cuya elaboración recurrió al ámbito de los utensilios domésticos. Destruyó, no sólo la forma cotidiana de esos objetos, sino también su utilidad. De esta manera, nuevamente, como en otras ocasiones, quebró la utilidad razonable del mundo fáctico, caracterizado por la funcionalidad. Humildes utensilios de uso doméstico: una cacerola, una cafetera, una pava, una lechera, un rallador, una regadera, un balde, etcétera, sirvieron como materiales para las esculturas. Con cortes precisos desarticuló esos objetos, los dividió en partes para componer con ellos esculturas (“construcciones plásticas”, como quería Giulio Carlo Argan). Cada utensilio, desligado de su antigua lógica funcional, ahora respondía a una lógica poética-escultórica, como lo denota la tensión buscada entre el material (que nunca pierde su identidad) y el espacio (tema constante en la obra de Iommi). Los trabajos que integran esta serie estuvieron expuestos, en 1997, en la galería Ruth Benzacar, con títulos como: “Cafetera vs. el espacio”, “Pava vs. el espacio”, “Cacerola vs. el espacio”.

La crítica a los excesos de la industrialización y el consumismo se mantienen con igual énfasis en los trabajos de la serie “Mis utopías vs. la realidad”, de 1999. Las obras de este conjunto están construidas con objetos simples, de baja calidad, con algo de kitsch, como tazas de loza, vidrios, frutas artificiales, muñecos, cepillos y otros uten-

silios. Todas tienen dos partes simétricas, los objetos se repiten de uno y otro lado, pero están diferenciadas por la intervención del artista. De un lado se encuentran los objetos, tal como son para todo el mundo (la realidad); en el otro, los mismos objetos están dramáticamente golpeados, rotos azarosamente, derretidos por el fuego y manchados con alquitrán (la utopía estética).

En 2003, en la galería Del Infinito, Iommi presentó una exposición junto con Clorindo Testa. En esta ocasión, el escultor recurrió al montaje; utilizó cualquier objeto disponible, viejo o nuevo, destrozado o impecable. Algunas obras están integradas por muñecas de mala calidad y viejos maniqués mutilados o fragmentados. En “El microbio del bicho humano entra por la cabeza y nos dirigirá con su visión, el adoquín en la cabeza” (2003), una pequeña muñeca pintada de dorado atraviesa la cabeza de un maniqué y asoma por uno de sus ojos. Los títulos son por lo general absurdas declaraciones: “Volviendo a la vida el viejo cacique vio pasar la tecnología y le tiró su lanza” (la escultura se compone de un viejo neumático, montado sobre una piedra, atravesado por un palo con punta afilada).

Iommi, con sus obras más recientes, siempre introduce una mirada crítica sobre la realidad social más inmediata. Pero también transfigura lo real con una mirada poética, tan ausente en la cotidianeidad. Por otra parte, Iommi nunca dejó de preocuparse por los problemas de la escultura, entendida con criterios absolutamente contemporáneos. Asimismo, jamás abandonó su espíritu vanguardista, aunque ahora ironice sobre ello.

Una muestra individual, en 1999, estaba dedicada con un breve texto: “A mis padres, que comprendieron mi libertad”. La palabra “libertad” abunda en sus escritos. En 1991, tituló una exposición “Desde la escultura concreta hasta mi libertad”. En el texto introductorio, escribió: “La libertad no tiene poder, es la puerta para la historia, es la única que refleja y hace reflejar el amor en el arte, sin intereses de poder, pero sí con la arrogancia espiritual –don del verdadera artista”.

Entre las libertades de todo tipo deseadas por Enio Iommi, es notorio que tiene fundamental importancia la de “liberar el arte de lo artístico” y “liberar los objetos funcionales de su cotidianeidad”.

Jorge López Anaya Historiador, ensayista y crítico de arte. Entre otros libros, publicó “Historia del arte argentino” (Emecé, 1997) y “Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional” (Emecé, 2008).





# “Cachafaz”: de la barraca al teatro

Oswaldo Aguirre



*Puesta recientemente en el teatro Príncipe de Asturias del CCPE/AECI, la obra de Copi retoma un personaje de la picaresca tanguera pero le da su pátina propia: no se trata ya de un guapo irreverente sino de un acto que impugna y contesta las normas de una moral aceptada y represiva*

Según la tradición del lunfardo, el cachafaz es el que vive sin preocupaciones por la moral o la opinión ajena. Esta característica no agota al personaje: lo que termina de definirlo es el hecho de hablar y actuar con desvergüenza. El cachafaz es ocioso y mantenido (en el sentido prostibulario de este término) y se jacta de su infamia, para escándalo de las chismosas y de ese hombre serio que, en el poema de Evaristo Carriego, asume la conciencia del barrio y advierte: “La casa será pobre, nadie lo niega/ todo lo que se quiera, pero decente”. Pertenece al elenco de la picaresca del tango, entonces, pero sería más simpático si no mostrara la ruindad del rufián.

En el tango de Angel Villoldo y Manuel ArósteGUI (“El Cachafaz”), el personaje recuerda más al tenorio que al matón. Su espacio no es ya el burdel, donde está simplemente porque allí se encuentra “pupila” la mujer, sino el salón de baile. El cachafaz reina durante la milonga: su “presen-

cia arrogante”, efecto de la pulcritud casi amanerada con que viste, hace temblar a los maridos. El desprecio por las normas se ha reducido a las modestas locuras del picaflor: el cachafaz no respeta a las mujeres casadas, aunque en caso de elegir prefiere a las solteras. En discordancia con la tradición, su discurso asume un lugar secundario, porque el hombre está absorbido por el baile. No obstante, la conversación sigue siendo un atributo significativo, ahora para denunciar su impostura: el cachafaz sugiere un mundo de grandezas, “y nadie sabe que la pieza no ha pagado”. Si se le quita esa máscara, es difícil distinguirlo del guarango, “el hombre sin carácter, ficticio e incompleto”, según Ezequiel Martínez Estrada.

Cachafaz fue el apodo de José Benito Bianquet (1884-1942), considerado el mejor bailarín de la historia del tango. Nacido en Buenos Aires de padres uruguayos, debutó en un cine de San Fernando, con la orquesta de Pedro Maffia y fue bailarín



Escenas de "Cachafaz" en la puesta de Miguel Pittier presentada e el CCPE / AECT. Con los actores Gabo Correa, Carlos Durañona, Carlos Acosta y Jana Purita (Fotos: Abbate&Donzelli)

de pista, exhibición y escenario. No hablaba, no se mandaba la parte: estaba dedicado a la danza.

El personaje de la obra de teatro de Copi, en cambio, no sabe bailar. Es su pareja, la Raulito, quien lo lleva. A pesar de sus alardes (un guiño burlón a personajes como los de Carriego), supone una antítesis paródica del guapo: no es cultor del coraje sino de la caña y la catrera, y aspira a mantenerse como parásito. "Habla a golpes, desgranando/ torpes gracias aprendidas,/ con el ingenio en modorra y la palabra cansina": estos versos de Manuel Gil de Oto (1914) lo describen a la perfección, por lo menos en la notable interpretación de Carlos Durañona. El guapo es un hombre discreto, no llama la atención sobre sí y muchas veces le basta una indicación o un gesto para imponer su autoridad: en la fiesta de casamiento, dice Carriego, es el que ordena que sirvan soda "a los que ya borrachos buscan pendencia". Un guapo no hace afilar su cuchillo con la mujer, ni es un ladrón de poca monta que molesta a los vecinos, como en la obra de Copi. "El guapo —dice Jorge Luis Borges— no era un salteador ni un rufián ni obligatoriamente un cargoso... (sino) un estoico, en el mejor de los casos; en el peor, un profesional del barullo, un especialista de la intimidación progresiva, un veterano de ganar sin pelear".

El personaje de Copi puede recordar al fanfarrón, tal como lo describe Martínez Estrada. El guapo hace el público de la comedia de los demás, el fanfarrón es espectador de su propia postura. El teatro supone todavía un grado de representación superior; el fanfarrón corresponde al circo, y es "imposible de transportar a la ficción, porque carece de sentido intelectual". En definitiva, "los seres anómalos tienen su lugar en la barraca, donde no desfiguran su monstruosidad: que ella es su arte. En la barraca, que es todo lo contrario del teatro".

"¡Fundemos circo ambulante/ al son de un buen bandoneón!/ ¡Seremos monstruos monstruosos...!", dice la Raulito, en el momento decisivo de la obra. Cachafaz lo amonesta: "No hablés de circo/ que estamos' en plena tragedia". Los personajes de la barraca, en efecto, han llegado al teatro.

## II

Radicado en París desde 1962 hasta su muerte, en 1987, Copi eligió el francés para escribir su obra en teatro, literatura e historieta. "A veces me expreso en mi lengua materna, el argentino —dijo—, pero más a menudo lo hago en la lengua que amo, el francés". El ciclo de producción en "lengua materna" comprende sólo tres textos: la novela "La vida es un tango" (1979) y las obras de teatro "La



sombra de Wenceslao” (1978) y “Cachafaz” (1981).

Escribir en castellano no fue un acto gratuito. Esa trilogía relata, en cierto sentido, una novela familiar. Copi retorna al mundo de su infancia y su formación artística. La pertenencia a una familia de periodistas (su abuelo, Natalio Botana, fue el fundador del diario *Crítica*) y a la vez de artistas (Salvadora Medina Onrubia, su abuela, escribía “comedias siniestras ligeras, lesbianas engañando a sus maridos en los años 20 al 40”) y el exilio en Uruguay forzado por razones políticas en 1945 son las circunstancias decisivas.

“La sombra de Wenceslao” reelabora un tópico del teatro rioplatense: la disolución de una familia rural como consecuencia de una nueva coyuntura histórica. Copi agrega personajes –un loro que “dice la verdad” y lo que los personajes prefieren callar– y temas –la sexualidad– tan cáusticos como desopilantes y transforma el legado de la tradición para borrar la pátina del estereotipo y recuperar el personaje vivo: don Wenceslao responde del tipo del gaucho viejo, la autoridad que funda una familia, pero a la vez es un hombre violento y desenfrenado; su hija, la China, es el personaje antitético que manifiesta el deseo de progreso y la añoranza de la ciudad, que en este caso aparece simbolizada por los teatros de revistas, la voz de Tita Merello y el diario *Crítica*; la sexualidad de los jóvenes, antes reprimida, ahora se libera y deriva en el incesto. La obra debió recurrir también a la experiencia personal: “El teatro de mi hermano –dijo Jorge Damonte– está muy influido por las obras que veíamos de chicos en el campo, los dramas gauchos”. Don Wenceslao, en particular, con su “hablar de la Banda Oriental”, constituye un homenaje explícito a don Zoilo, el protagonista de “Barranca abajo”, la obra de Florencio Sánchez. A la muerte de su mujer, resuelve romper con su pasado y salir sin rumbo fijo. En el trance madura una reflexión sobre el tiempo, un legado que nadie recoge (“Lo que importa es el tiempo que hace, y vivir de acuerdo con él”). El fin del viaje es su pro-

*Copi retoma los procedimientos bizarros que utilizaba Carlos Warnes bajo el seudónimo popular de César Bruto*

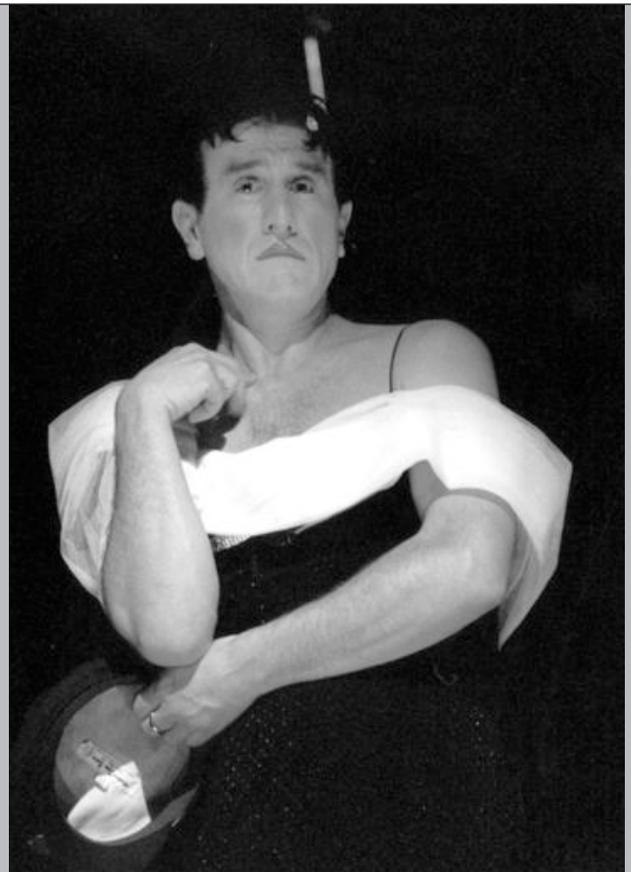
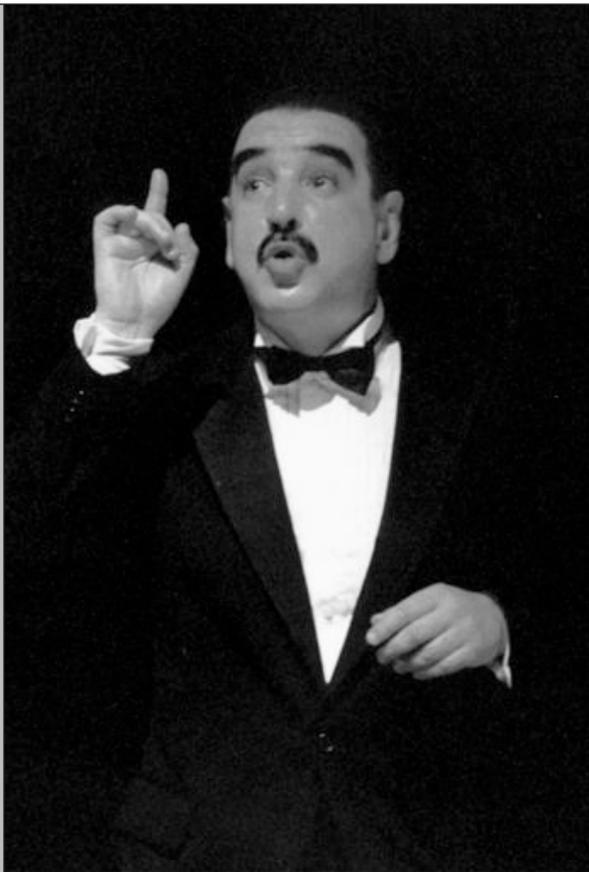
pia muerte: el protagonista decide suicidarse, es decir, realiza aquello que estaba previsto en la obra de Sánchez y fue censurado.

“No me importa que seas puto/ pues yo soy un César Bruto/ de un patio del arrabal”, dice a su vez Cachafaz. La alusión a César Bruto (seudónimo del humorista y guionista de televisión Carlos Warnes, 1905-1984) remite a otra referencia fundadora. “Yo de chico escribía como César Bruto –dijo Copi, en un reportaje–. Es el escritor argentino del que tengo más influencias”. El modelo era un escritor de ficción, analfabeto metido a cronista, para los lectores de la revista *Rico Tipo*, de los sucesos que ocurrían en la pensión “Lalbóndiga enbrujada”.

El personaje de Warnes arrasaba la lengua con horrores de ortografía y razonamientos delirantes. Lo que Copi retoma son sus bizarros procedimientos narrativos: las relaciones imposibles entre los personajes, las revelaciones folletinescas, el olvido de lo precedente, para hacer del relato una sucesión de gags, y el “drama amarillo” (crímenes, tiroteos, mutilaciones), que suele utilizar en el desenlace de sus piezas dramáticas. El último elemento tiene el sello de *Crítica*, como se puede leer en “La vida es un tango”. La historia de esta novela comienza cuando un poeta provinciano, Silvano Urrutia, llega a Buenos Aires para convertirse por una sucesión estrambótica de circunstancias en el nuevo “reporter detective” del diario de Botana. En medio de una intriga disparatada, el relato pasa de un escenario a otro, tránsito en que el personaje olvida lo anterior y enfrenta una situación diferente –así como en el teatro se cambia de papel, traje y decorado. “Esto hace que el público pueda percibir otra faceta –se justificó Copi– y no quedarse en la linealidad que exige la novela, que tiene la imagen de un médano, lo que es un poco aburrido”.

### III

“Cachafaz”, “tragedia bárbara en dos actos”, transcurre en el conventillo del medio mundo, en Montevideo. El comienzo de la acción encuentra al protagonista reponiéndose de una borrachera mientras su pareja, la Raulito, friega el piso. Cachafaz es, o quiere ser, un artista: anhela escribir la letra de un tango. No es que se proponga una acción sino que se declara dispuesto a recibir la inspiración. En su voz, tales declaraciones suenan a estafa: es un vivo, piensan los demás, que simplemente no quiere trabajar y se excusa con la coartada del arte. Sin embargo, la caricatura asume rasgos genuinos. Cachafaz no sabe escribir ni en-



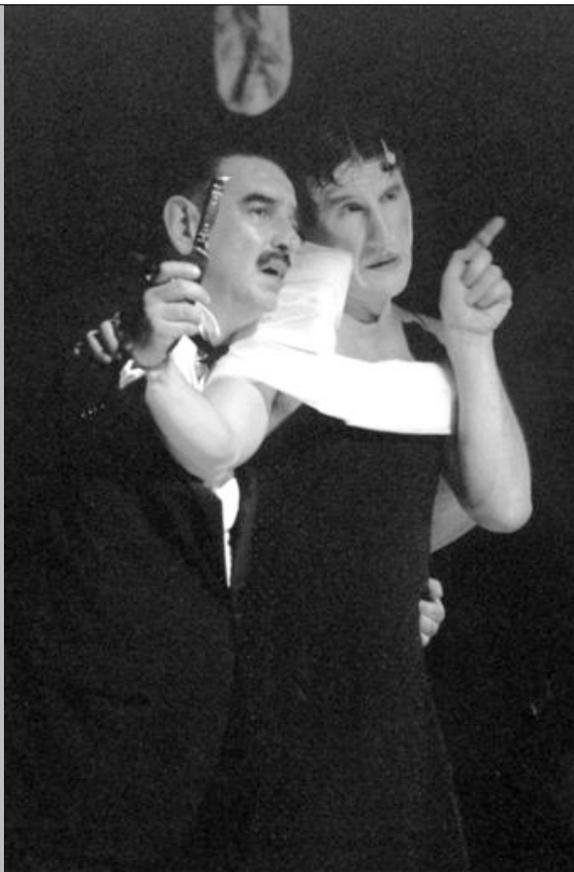
tiende de rimas, pero tiene “vocación de tango”. Es pardo e hijo ilegítimo; su madre, una puta, lo abandonó en el cañaval. Viene del suburbio (del interior, se dice, para despreciarlo) y aspira a conquistar el centro de la ciudad. Sus señas de identidad evocan los orígenes del tango, aunque como aclaran los personajes éste ya no es atorrante, salió del prostíbulo de las orillas para consagrarse en el salón.

Los primeros diálogos muestran a Cachafaz con su atributo tradicional: una lengua más filosa que el cuchillo. La escena que monta la Raulito (no quiere prostituirse) desata de su parte una argumentación violenta: en la pareja que componen hay dos roles bien marcados —el guapo y el puto— y la Raulito no puede equivocarse al respecto. Cachafaz sobreactúa, se define como hombre de palabra, sólo para despreciar al otro (“yo no creo en palabra e’ puto”). El diálogo, aquí y otros pasajes, es tan perturbador que provoca la risa de los espectadores y hace perder de vista la tensión amorosa de los protagonistas, que pasan de la amenaza del abandono a la más tierna declaración de amor. La reconciliación queda sellada con unos pasos de tango. “Este es un baile de machos”, dice la Raulito: debe ser tomado en serio y entre hombres. Ella es la mujer de Cachafaz, pero

por un lado lo conquistó como hombre, lo sedujo con el vestido, con el antifaz (“Te me entraste al alma/ vestida de maricón”) y por otro, en el tango que propone la obra, las mujeres son hombres.

El drama comienza cuando un vigilante se presenta para llevar preso a Cachafaz, como se dice, en nombre de la ley. La Raulito es conminada a “respetar la decencia”: se plantea un contrapunto entre la mujer decente (las vecinas del conventillo) y la mujer repelente (la Raulito, mujer que es hombre, “vergüenza andante”). Antes de matarlo al estilo compadrito, Cachafaz hace su descargo. “No soy caco ni soy pillo/ y soy mucho menos reo (...)/ ¡Nadie me dé de matrero/ mucho menos un milico!”. Pero el centro de la argumentación no es

*“Cachafaz” supera las diferencias entre géneros y cuestiona la ley en un acto que impugna y contesta*



su situación personal sino un problema de moral: “ningún ser nace anormal”, proclama. Ese es el verdadero enfrentamiento con la ley que plantea la obra: no la anécdota de un guapo irreverente sino la emergencia de un acto que impugna y contesta. Cachafaz se explaya luego ante las vecinas del conventillo. No se trata de educación: “¡Aquí hay que recuperar/ cacha culo o cacha faz/ desnudo o con antifaz/ el sentido del hablar!”

Cachafaz mata al vigilante y el suceso divide al conventillo: las mujeres lo reprueban por temor a las consecuencias, los hombres lo celebran “pues has vengado el agravio/ que le han hecho a tu mujer”. Ese acto podría constituir el prólogo de una canción de gesta, o perderse en las crónicas policiales. Cachafaz supera las diferencias entre los géneros con un discurso en el que apela, de nuevo, a cuestionar la ley (el matrimonio es una estafa, las relaciones entre hombres y mujeres deben pensarse más allá de esa ficción) y la moral (el bien y el mal no existen). Recuperar el sentido del hablar significa, parece, disolver las ficciones impuestas por la ley. Incluso el tango participa de esa imposición, con sus representaciones engañosas: a fin de cuentas, dice Cachafaz, los verdaderos compadres son los ricos, los curas y los milicos.

La paz queda sellada con un banquete canibal.

El canibalismo es pecado, razonan los personajes de Copi, pero en el conventillo hay necesidad de comer. “No hay ninguna falsedad/ en comer a un hombre rico”, dice Cachafaz: quien habla de esta manera ha recuperado el sentido del hablar. “¡Y mucho menos si es milico!”: el cuerpo de la ley es además sometido a mutilación y despojo, ya que la Raulito toma el anillo del muerto para celebrar su compromiso con Cachafaz.

Como ocurre en las obras de Copi, la situación cambia de repente. En el inicio del segundo acto, los personajes descubren que entre los faenados, además de los milicos, el cura y el propietario (la ley en sus facetas más visibles), está el tío de la Raulito, el comisario que selló su cambio de identidad en el documento (una concesión de la ley). El suceso implica que los protagonistas ya no cuentan con protección. De inmediato se presenta el coro de ánimas para formular la prohibición y exigir castigo: los personajes han violado una ley del género humano, el desorden remite a la barbarie y es de tal magnitud que produce trastornos de la naturaleza. Cachafaz mantiene en principio el desafío (“comerse a un bicho malo... es muy decente”) y luego ofrece sacrificarse. La condición del arreglo es la expulsión de “la Raulito repelente”, es decir, la reinstalación del orden. No hay solución; Cachafaz y la Raulito mueren para que se cumpla la ley de la tragedia, que recupera un orden por la desaparición de aquellos que lo comprometieron. Sin embargo, los personajes eligen el final y lo hacen desde una moral propia. En la agonía, la Raulito recuerda el antiguo quilombo, el espacio original de la milonga, donde “las mujeres eran hombres”. El baile que desafiaba las prohibiciones retorna en el escenario del teatro, como una danza del amor y la muerte.

#### Referencias

- Jorge Luis Borges y Silvina Bullrich (selección), “El Compadrito”, Emecé, Buenos Aires, 2000.
- Copi, “Cachafaz”/ “La sombra de Wenceslao”, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2002.
- José Gobello, “Diccionario lunfardo”, A. Peña Lillo Editor, Buenos Aires, 1978.
- Jorge Göttling, “La leyenda del Cachafaz”, Clarín, Buenos Aires, 9 de febrero de 2002.
- Marcos Rosenzvaig, “Copi: sexo y teatralidad”, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2003.
- José Tcherkaski, “Habla Copi”, Galerna, Buenos Aires, 1998.



# La condena del precursor

*El inventor de la greguería y autor de “Ramonismo” e “Ismos” pasó por Rosario para su serie de conferencias maleta. En sus charlas solía romper a martillazos objetos cursis para liberar al público del mal gusto que “entorpece” la vida. En su visita de 1931 el autor no dejó de dar testimonio de su inconstancia política y de hablar de su carácter de precursor del “sinsombrerismo”, de Freud y Kafka, y hasta de la bomba atómica*

La visita del escritor Ramón Gómez de la Serna a la Argentina se produjo en 1931, después de un primer intento a fines de los años 20, cuando era el “semidiós” de los movimientos de vanguardia argentinos. Al llegar, las vanguardias eran un recuerdo y el país había entrado en la Década Infame, la del fraude electoral, abierta por el golpe de Estado que derrocó al presidente constitucional Hipólito Yrigoyen. Gómez de la Serna, o Ramón como le gustaba firmar y ser llamado, arribó en primera clase, en el barco Cap Arcona. Lo había invitado la señora Beba Sansinena de Elizalde, presidenta de Amigos del Arte, para dar siete con-

ferencias en Buenos Aires. El pequeño plan se multiplicó y Ramón dio conferencias de Salta a Bahía Blanca, incluida Rosario. Esta primera experiencia en el país lo llevó a decir: “Sabido es que la Argentina es la primera consumidora de conferencias del mundo”. Un juicio que corroborarían su segunda visita al país en 1933 y su vida en la Argentina a partir de 1936 hasta su muerte en 1963. Además, Gómez de la Serna sabía bien de qué hablaba, había dado conferencias desde un trapezio, desde arriba de un elefante, vestido de Napoleón, de personaje de Goya y como “medio ser”, con la mitad del cuerpo pintada de negro.



Ramón Gómez de la Serna retratado (de pie) en la tertulia del café Pombo por el pintor Gutiérrez Solana. El cuadro adornó durante años el café hasta que Ramón lo regaló al Museo Reina Sofía de Madrid

### De Martín Fierro a Sur

La primera invitación para que Ramón llegue a la Argentina la cursó la revista Martín Fierro. Corría el año 1928 y Ramón tenía planeado el viaje junto a José Ortega y Gasset. Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo, entre otros, lo esperaban. El segundo lo instaba desde las páginas de Martín Fierro: “¿Cuándo desarrollaremos ante usted el panorama de nuestra ciudad cubista y bombardeada junto al menú más indigestamente literario?”. Sin embargo, el viaje no se concretó hasta 1931. Aunque la amistad con los argentinos persistió, el contexto de su visita en la década del 30 era otro: la política argentina había cambiado bruscamente y la fiesta martinfierrista había despertado a la realidad. De todas maneras, Ramón llegó justo para la apertura de otra revista central en la cultura argentina: Sur. En la foto fundacional se puede ver a Ramón junto al grupo de colaboradores de la revista en la casa de la directora, Victoria Ocampo.

Ramón había conocido los movimientos europeos de vanguardia de primera mano. Tuvo contactos con Apollinaire, Tristán Tzara, Francis Picabia, Jean Cocteau, pero no fue discípulo de ninguno de ellos. Buscó su propio camino y creó la greguería, un juego literario que consiste, básicamente, en unir metáfora y humor (“el sifón es una botella con gatillo”), y se extiende tanto a la literatura como a la vida. Como si esto fuese poco, en 1923 publicó “Ramonismo”, un libro que sintetiza sus búsquedas como escritor: seguir “la ruta de las cosas”, reparar en la importancia que pueden tener los cuellos de pajarita, los bastones, los sombreros, las gafas, la ropa tendida, los quioscos, el instrumental del dentista, los solares, las lámparas y el circo, aunque este último tema sería objeto de otro libro, “El circo”, que fue reseñado para una revista de Amsterdam por un entonces no bien conocido Walter Benjamin en 1927.

Este libro (“Ramonismo”) muestra mi espíritu

Ramón, vestido como “medio ser”,  
Napoleón y personaje de Goya para  
sus conferencias sobre esos temas



Gómez de la Serna, apoyado en la escalera y con cigarro, junto a Oliverio  
Girondo, Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo y otros en el lanzamiento de la  
revista Sur



con resueltas plumadas. He intentado en el dar fuerte expresión a las cosas para oponer mi ismo a todos los ismos”, decía en el prólogo y comentaba también los dibujos hechos por él mismo que acompañaban los textos, y ante los que jactaba de su fealdad.

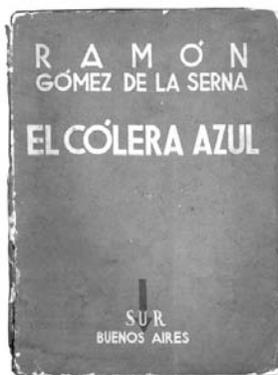
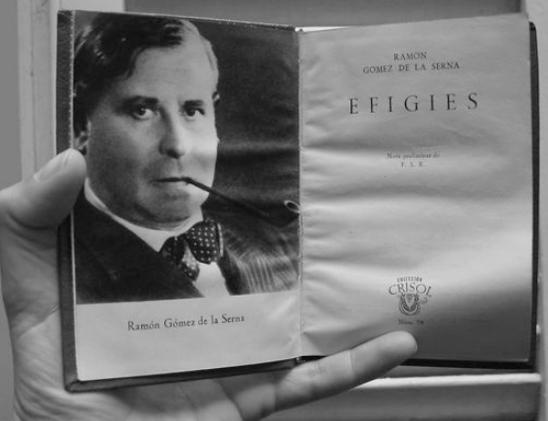
Ramón sentía que era una literatura, un movimiento aparte, y expresaba esa diferencia con humor, un humor que sería su carta de triunfo pero de algún modo también su límite, su condena. Macedonio Fernández, en una carta que nunca le envió, le decía: “Por fin acerté qué es lo que faltará en su gloria: falta la obra que encariña. Todo deslumbra y sólo «El hombre perdido» empieza a encariñar. Por favor, Ramón, que se vea en el Autor el hombre que sufre y confiesa sufrir y estar acobardado, intimidado como todos los lectores suelen estar... Que lllore otra vez la Greguería” (“Epistolario”).

La obra de Ramón está llena de sorpresas, intuiciones, ideas que se pierden bajo el manto del humor. La relación de la literatura rioplatense con Gómez de la Serna, como sostiene el profesor uruguayo Nicolás Gropp, es de una riqueza no del todo explorada.

Por ejemplo, a Oliverio Girondo no lo dejaron participar en una antología en los años 20 por considerarlo un imitador de Gómez de la Serna. Pero el campo de influencia de Ramón es incluso más amplio. En “El doctor Inverosímil” el autor se enorgullece de haber llegado a algunas conclusiones freudianas sin haber leído a Freud. En “El dueño del átomo” asegura que tuvo la idea de la bomba atómica. En “El incongruente”, se equipara con Kafka (por ese entonces aún inédito), con cierta razón, y la lista sigue. Se podrían agregar algunos argumentos de Adolfo Bioy Casares como “El atajo”, que tiene vínculos con el relato de Ramón “El cólera azul”, o “La sierva ajena”, que parece salido de una reflexión de “Negrismo”, uno de los ensayos de “Ismos”, de Ramón. La imaginación de Gómez de la Serna también se cruza con Felisberto Hernández: “La estufa de cristal”, de Ramón, preanuncia “Muebles el Canario”, y “Peluquería feliz” algunos rasgos de nada menos que “El acomodador”.

Los escritores en los que Gómez de la Serna influyó son, en general, notables. Sin embargo, la obra del propio español parece haber perdido con el tiempo. Entre otros motivos, su carácter de innovador y proveedor de toda una generación —que puede ir desde Borges y Girondo hasta Bioy Casares y Cortázar y hasta David Viñas y su teoría de que la solapa de los libros es un género literario— le juega en contra. Su obra, de algún modo, es sacrificada en el altar de los precursores. A ello se suma la multiplicación de sus trabajos desde el momento en que se instala en la Argentina, donde llega horrorizado por la Guerra Civil, pero no por las muertes, sino por los ruidos y porque lo obligarían a dormir de noche, según cuenta en su autobiografía “Automoribundia”. Su ritmo de trabajo, ya de por sí febril, se acelera en la Argentina,

*Su obra, de algún modo,  
es sacrificada en el altar  
de los precursores de la  
literatura del siglo XX*



Algunas ediciones argentinas y españolas de los más de 100 libros que publicó Ramón

y son pocas las obras originales en las que trabaja, disperso en infinidad de artículos escritos para diarios y revistas con el fin alimenticio. Álvaro Abós cuenta que Gómez de la Serna escribía toda la noche en una mesa con ocho pupitres para trabajar en ocho obras diferentes a la vez. Se acostaba a las 9 de la mañana y en su tarjeta de presentación aclaraba: “Llamar después de las 3 de la tarde”. La dispersión ahuyenta la calidad, llama a la repetición y genera desconfianza. Tres dramas que la obra de Gómez de la Serna padeció, aunque detrás de ellos se mantenga viva y ofreciendo aún su misterio y su seducción, su alegría y su tristeza ante la muerte.

A pesar de la dispersión, en la Argentina escribió uno de sus textos fundamentales: “Automoribundia”, una autobiografía singular en el panorama hispanoamericano, en la que también se destaca el permanente escamoteo biográfico, aunque el autor lo justifica diciendo que vivía encerrado: “A los amigos es bueno verlos cada seis meses”. Con esa excusa sólo tiene para contar las cosas de su espíritu y de su pasada vida literaria en Francia y España. Esta condición de vivir al margen lo fue alejando del mundo, sus opiniones políticas y el trabajo incesante lo llevaron a una gran soledad en el país donde a comienzos de los años 30 había sido recibido como un héroe. Aunque él no se quejaba de ese “no ver a nadie”. Le bastaba con su esposa, la novelista Luisa Sofovich, a la que había conocido en su primer viaje a la Argentina, cuando ella tenía 19 años y Ramón 49.

### Las dos Españas

En los viajes de Ramón Gómez de la Serna a América, tanto España como Argentina atravesaban por complicadas situaciones políticas. En Argentina se avanzaba hacia la Década Infame y en España se gestaba el nacimiento de la República. Ramón, que siempre se jactó de apolítico, puso como condición de sus visitas a la Argentina, donde sabía que había muchos centros republicanos, no hablar de política. Sin embargo, no siempre lo logró. En su paso por Rosario, jaqueado por la intelectualidad de los doctores, no dudó en declararse un hombre de izquierda de la primera hora, según contó un cronista-doctor

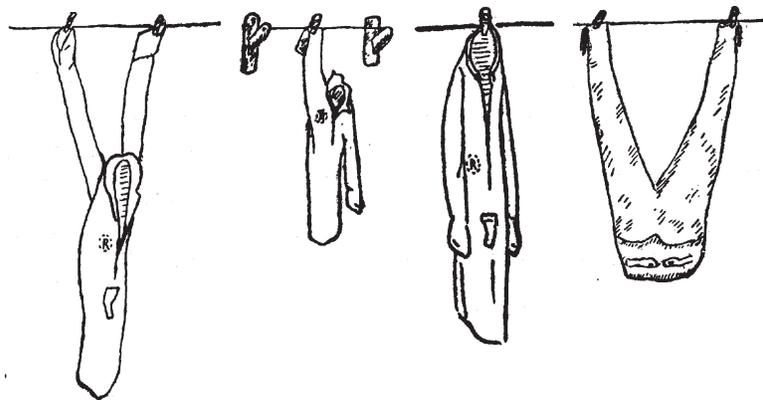
del diario La Capital, el 18 de octubre de 1931.

Una declaración insólita en quien se quejaba de las cuestiones políticas, pero que quizá no haya sido extraña en un hombre que cambiaba en forma curiosa de opinión, probablemente en su afán de gustar. Si se cree una anécdota de Francisco Ayala, (“Recuerdos y olvidos”), quien a su vez se la adjudica a Oliverio Gironde, Gómez de la Serna al irse de España por la guerra saludó como antifascista, y al decirsele que eso no tenía ya mucho sentido porque Franco se había impuesto, aprovechó la siguiente reunión para hacer el saludo falangista.

Sin duda ese carácter cambiante, atribuido tanto por Gironde como Ayala a la puerilidad del autor, no le ganó amigos entre los emigrados españoles en el Río de la Plata. Y la cosa empeoró cuando en 1944 comenzó a escribir, entre otros tantos diarios, para el falangista periódico Arriba, que en 1949 lo invitó a España, reunión con Franco incluida, y con la idea de repatriarlo. Pero Ramón nunca se fue de la Argentina.

Rafael Alberti, en “La arboleda perdida”, lo trata con aspereza, aunque su desdén viene de antes, de cuando Gómez de la Serna tenía su tertulia los sábados en el madrileño café Pombo, del que ha quedado un cuadro famoso pintado por Gutiérrez Solana. Lo mismo pasa con Ayala. El autor de “La cabeza del cordero” ajusta cuentas con los pombianos y con las técnicas de promoción y exclusión, que sin duda debió padecer en el cenáculo.

María Teresa León, en cambio, se preguntaba a cuál de las dos Españas pertenecía Ramón y no le guarda rencor. “Ramón fingía no vernos o habernos olvidado”, cuenta León sobre sus encuentros con Gómez de la Serna en la Argentina, donde vivieron casi por los mismos años. “Nosotros nos pasábamos la vida disculpándole. Debilidad de admiradores tal vez o equilibrio. La verdad era que no nos resignábamos a verlo vivir entre la indiferencia y en el encono de la gente. El español genial de las letras, esa especie de Picasso de la prosa española, nos conmovía y desesperaba a la vez con su posición ante el drama de España”, escribió la esposa de Rafael Alberti en “Memorias de la melancolía”.



### Las conferencias maleta

Sin embargo, la relación encontrada con los otros exiliados españoles es otra historia. Estamos en 1931 y Ramón en Rosario se dice de izquierdas, habla de los hombres que trabajan por la República "con un patriotismo extraordinario y una seriedad absoluta". "Sus sacrificios y su labor son algo sagrados para nosotros", agrega, aunque poco antes, en la Universidad de Tucumán, había sido contradictorio. "De todos los intelectuales españoles soy el único que no ha colaborado con el advenimiento de la república. Tampoco la he saludado porque no uso sombrero", dijo ante un público que celebró su chiste acerca del sombrero e ignoró su comentario político. Lo cual era lógico, formaba parte del imaginario con que se recibía al autor: era un bromista y un adelantado, no un hombre de política. Entre otras de sus actividades anticipatorias, Ramón había "fundado" en 1927 el "sinsombrerismo", una campaña a favor de usar la cabeza descubierta por la que recibió "los peores anónimos de los sombrereros, algunos embadurnados con ese engrudo con que pegan forros y badanas, amenazándome con la muerte". Poca cosa para un hombre que ese mismo año había publicado su necrológica en un diario (El Sol, 27 de septiembre de 1927), como chiste para seguramente ver qué se decía de él. De todas maneras, casi nadie cayó en la trampa y Ramón después declararía: "La experiencia de una necrológica en plena juventud es sedativa y confortante". Un truco que años más tarde imitaría el pianista Friedrich Gulda enviando la falsa novedad de su muerte a los diarios.

Una de las primeras noticias sobre la llegada de Gómez de la Serna a Rosario se publicó en el diario La Capital. En una información breve, sobre una conferencia dedicada a Charles Perrault por la señora Colomba Morachini de Pomponio, se anunciaba que la Asociación de Ex Alumnas de la Escuela Normal 2 estaba gestionando "la venida" de Ramón y de Juana de Ibarbouru. Era el 14 de

julio de 1931. Los rosarinos tuvieron que esperar hasta mediados de octubre de ese año para poder escuchar al inventor de las greguerías.

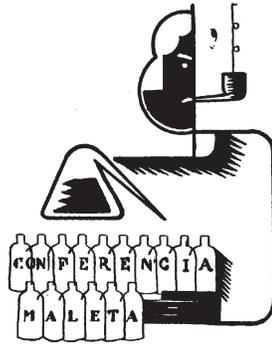
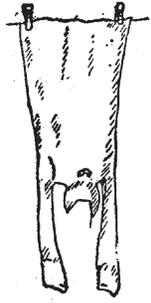
Ramón había llegado a la Argentina para una visita corta, pero el éxito de sus conferencias y el amor por Luisa Sofovich lo retuvieron hasta fines de 1931.

El modus operandi de sus conferencias lo transformó en un simpático actor, en un querible provocador, en el bromista de turno. En cada charla Ramón se presentaba con una maleta, de la cual sacaba, antes de comenzar a hablar algún objeto, al que de inmediato destruía a martillazos. Él mismo lo ha contado en "Automoribundia" y le ha dado un fundamento teórico en el ensayo "Lo cursi", una de las claves para entender su laberíntica obra.

Ramón distinguía dos formas de lo cursi: la que ayudaba a la vida y la que la entorpecía. En sus conferencias rompía objetos de la segunda forma, comprados en la misma ciudad donde daba sus charlas, en general pocos minutos antes de la conferencia y después de haber estudiado cuidadosamente los escaparates de las tiendas.

"Recuerdo que fui un experto en descubrir lo cursi malo en los escaparates, como cazador del objeto más idiota que había en cada plaza... Era penosa la ternura del vendedor por el objeto. Sinceramente lo amaba y me prometía que era difícil de romper y me lo embalaba en ese apósito que convierte a los objetos de mediano tamaño en objetos inmensos. No había más remedio que aguantar su oficiosidad para disimular mis intenciones", escribe en "Lo cursi".

El escritor conferenciante debía romper lo cursi malo para dejar paso a lo cursi bueno que, según su teoría, es nada más que un testimonio de que se vivió. "La poca extensión de una vida, lo rápidamente que se suceden los retratos de distintas edades, obligan a una cursilería que encierra el relato sucesivo, la empeñada tarea de vivir. Es en



vano resistirse. Sin un poco de buena cursilería no se habría hecho sino no vivir, quizás a lo más supervivir sin haber vivido”, explica y añade: “Lo cursi es la adornística espontánea, ingenua, que quiere mimarnos frente al vacío”. Y por si hiciese falta, llama a la historia en su ayuda al preguntarse por qué un arte tan viejo como el chino es tan cursi. “Porque sabe la poca vida que se vive cada vez se ampara en las raigambres de los objetos, y la sabiduría de la intimidad elige los muebles cursis... Lo chino se recarga como si así quisiera tener más redaños, más recursos y distracciones para entretener a la muerte”.

Entretener a la muerte. Ese es uno de los secretos de la obra de Gómez de la Serna, lo que quizá esté detrás de su mueca humorística. Libros como “Las muertas y los muertos” apuntan hacia esa verdad suspendida tras la risa. El mismo título de su por momentos jovial autobiografía lo dice, y también sus performances en las conferencias, de las que se puede tener alguna aproximación si se escucha el audio del corto sonoro que Ramón grabó en 1928, llamado “El orador”, y al que Román Gubern califica de experiencia postdadaísta en “Proyector de luna”. El escritor da un discurso de unos tres minutos sobre el orador, con un brazo falso y unos monóculos sin cristales. Allí expone su teoría estética: seguir la ruta de las cosas, y para ejemplificarla imita, en medio del discurso, los distintos ruidos de las aves en el gallinero: cacareos, gritos de macho en celo, revuelo. El audio se puede consultar en la página [www.ramongomezdelaserna.net](http://www.ramongomezdelaserna.net).

Rosario recibió con entusiasmo a Gómez de la Serna. Entre los testimonios que han quedado se cuenta una reunión con el escritor en el Café Cifré, en la planta baja del llamado Palacio Fuentes, en Sarmiento y Santa Fe. Fue una reunión con doctores, seguramente abogados (Ramón también lo era). Según cuenta el doctor Eduardo Carasa en La Capital, la reunión fue en la tertulia del doctor Fermín Lejarza, intendente de la ciudad por ese entonces. Los otros “profesionales” presentes fueron Absalón Casas y Horacio Thedy.

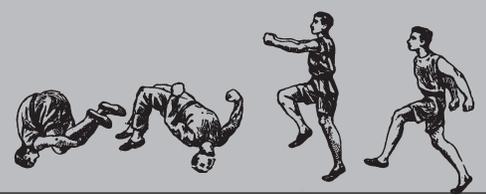
Ramón justificó ante los rosarinos, que estaban bien informados, el uso del tabaco: el gran remedio contra la neurastenia, dijo imitando al doctor Inverosímil, uno de sus más conocidos personajes.

Habló de las bellezas de las mujeres argentinas y de su carácter poco dado a llorar por el amor eterno, y prometió escribir un libro sobre la Argentina, del cual los contertulios quisieron disuadirlo, quizá recordando las duras palabras que Blasco Ibáñez había pronunciado sobre Rosario un par de décadas atrás en “Argentina y sus grandezas”. También abogó por la supresión de la “h” en el español y se mostró sorprendido de un nuevo libro suyo que acababa de salir y que el doctor Casas le mostró. Probablemente fuese “Elucidario de Madrid”.

“Gómez de la Serna no conoce el libro y lo examina con curiosidad y alegría”, escribe el cronista Carasa, y da cuenta del laberinto que ya por esa época era la obra de Ramón, quien más de una vez confesaría que solía perderse en los índices de sus libros y, según Manuel Gálvez, no tenía idea de cuántos había publicado: “Todos los días estoy por contar mis libros, pero me arredra lo taxativo y sigo sin contarlos”, le dijo Ramón al autor de “El mal metafísico”.

“Desperdicia a izquierda y derecha”, decía Juan Ramón Jiménez sobre Ramón y su obra prolífica. Francisco Ayala coincidía: “Gómez de la Serna no podía distinguir lo excelente de lo mediocre o malo dentro de la masa ingente de su propia producción”. Luis Cernuda lo reivindica dentro de la poesía en lengua española pero lo desprecia por su contacto torrentoso con la realidad. Tienen razón. Aunque Ramón parece haberles jugado una última broma y al menos les empata la partida cuando dice: “Mi obra tengo que declarar que es inexistente. He tenido que escribir demasiados artículos para vivir y, por lo tanto, lo que ha salido entremedias no sé lo que es y no puedo responsabilizarme por ello”. Fue el último truco: declarar que no tenía obra y dejar desairados a sus críticos, o al menos ante la enorme duda de cómo hablar de una obra declarada “inexistente” por su propio autor.

# Lo que vendrá



**Fiesta/baile con Gillespi en vivo!**  
Fin de temporada, 12|12 en el Patio de los Cipreses



**Haro: Presentación u\_2003**  
Muestra, 6|12, Sala de Conferencias

## DICIEMBRE

PRADELL

### ROME

*What would you like for dinner?*  
**SOUP & NOODLES**

A la tardor, el Montseny s'omple de color

### HISPANIA

*El pequeño conejo terminó en el arroz*  
*The quick brown fox jumps over the lazy dog*  
Typography & Type Design

**cactus**



**Antonio Serrano y José  
Reinoso Trío**

**South American Jazz Project**  
Música, 21|12 en  
el Teatro



**Proyecta**

Muestra, 4 al 31|12  
en Galerías

**Taller de tipografía:  
Andreu Ballius**  
8 al 12|12



Municipalidad de Rosario



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

CONICET



I E C H

**CCPE AECI**

Centro Cultural Parque de España



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahra.com.ar](http://www.ahra.com.ar)



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

**CCPE**  **AECI**  
Centro Cultural Parque de España

Vanguardias Clásicas  
Juan Pablo Renzi  
Retrospectiva 1963-1992



6 al 28 de junio de 1998, Centro Cultural Parque de España  
Sarmiento y el río Paraná, Rosario, Argentina.

 Centro Cultural  
Parque de España

*“Vanguardias Clásicas” Juan Pablo Renzi. Retrospectiva 1963-1992  
Galerías del Centro Cultural Parque de España, 6 al 28 de junio de 1998*