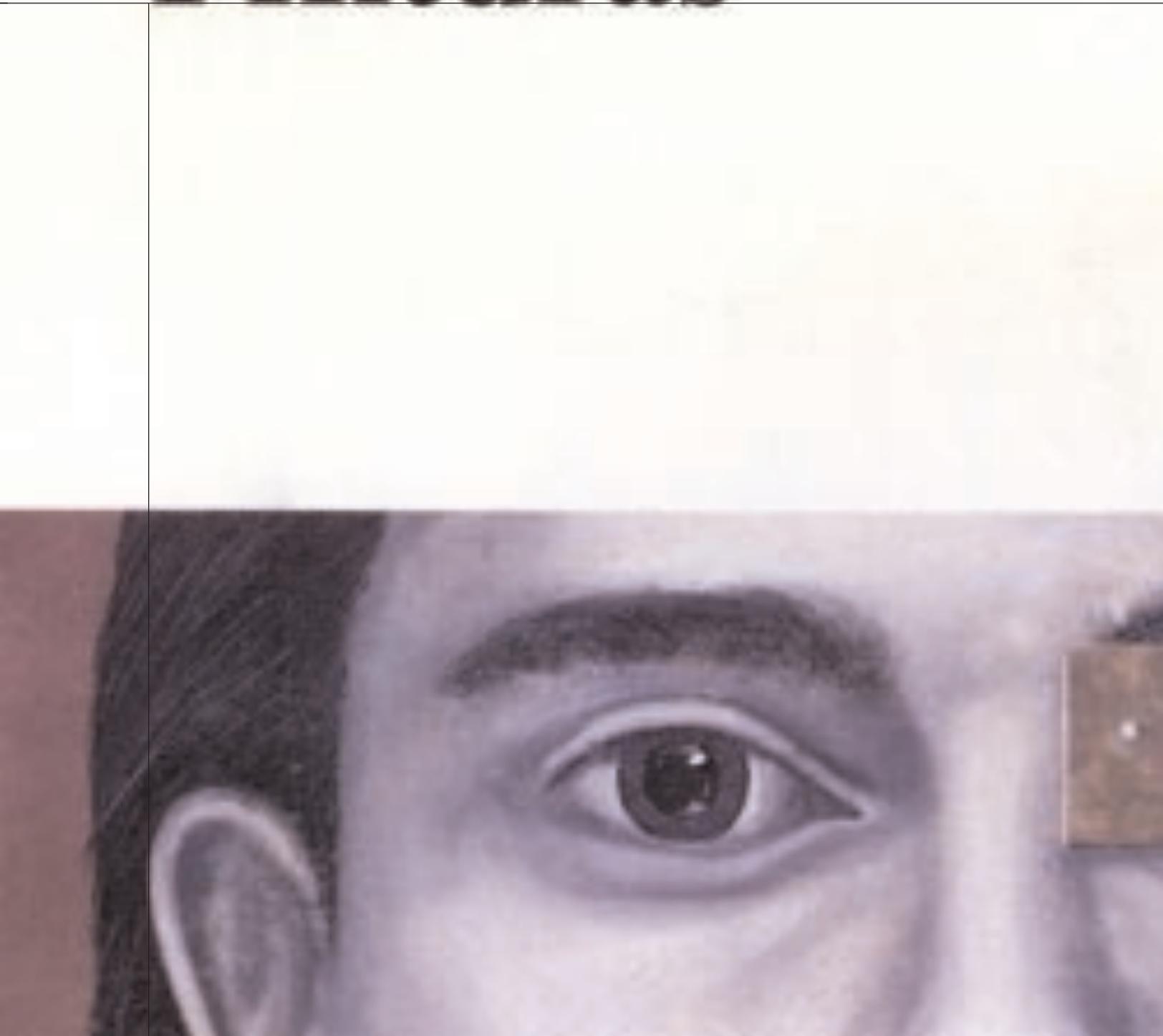


# Lucera

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA | NÚMERO 8 | OTOÑO 2005 | ROSARIO | ARGENTINA



# 8



**León Ferrari por Andrea Giunta Borges, traductor de Henry Mond Rubens Bayardo  
Gesualdo por Diego Fischerman Fabricio Simeoni Edgardo Cozarinsky III Congreso  
de la Lengua: Fernando Iwasaki Elvio E. Gandolfo**

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





# El compromiso de la cultura con la vida

*Lucera inicia su tercer año. La creación, la crítica y el pensamiento seguirán guiando sus pasos. Un ensayo sobre los cincuenta años de producción artística de León Ferrari abre este nuevo número. Polémicas aparte, la vasta obra de Ferrari une cuestionamientos al poder omnívoro y revalorización de lo cotidiano, y se abre como un muestrario crítico de la barbarie argentina y mundial y como compromiso del arte con la vida.*

*Marietta Gargatagli y Juan Gabriel López Guix descubren a Henry Mond, un autor traducido por Borges en la revista ultraísta Grecia. El trabajo revela aspectos de la formación del gran escritor argentino y también hace justicia a un joven que quiso ser poeta y no pudo. Rubens Bayardo aborda un tema cotidiano para el arte pero al que no siempre se le da el fundamento teórico que merece: la gestión cultural.*

*Diego Fischerman rescata a Gesualdo, genial compositor del siglo XVI que preanuncia la crisis del relato tonal-funcional y que ha sido opacado por su leyenda negra (presunto sadomasoquista y asesino). Edgardo Cozarinsky brinda su lucidez y la emoción de su memoria en una extensa entrevista, y Elvio E. Gandolfo recupera en un relato magistral el clima de los cuatro días que duró el III Congreso de la Lengua celebrado en Rosario el año pasado.*

*En este número 8 hay inquietudes que se vislumbraron en ediciones anteriores y atisbos de otras nuevas que seguirán sosteniendo el espíritu con el que se hace Lucera.*





año 3, número 8  
Revista del Centro Cultural  
Parque de España / AECI  
Rosario, Argentina  
ISSN 1667-3093

Directora  
Susana Dezorzi

Coordinador ejecutivo  
Gastón Bozzano

Editor  
Fernando Toloza

**4** **Andrea Giunta**  
*León Ferrari, perturbadora belleza*

**12** **Marietta Gargatagli y Juan Gabriel López Guix**  
*Borges, traductor de Henry Mond*

**17** **Rubens Bayardo**  
*Cultura, artes y gestión*

**22** **Diego Fischerman**  
*Gesualdo*

*Escriben*

Rubens Bayardo  
Rubén A. Chababo  
Diego Fischerman  
Elvio E. Gandolfo  
Marietta Gargatagli  
Andrea Giunta  
Fernando Iwasaki  
Juan Gabriel López Guix  
Fabricio Simeoni

*Diseño y producción*  
Cosgaya, Diseño.

*Preimpresión e impresión*  
Borsellino Impresos

*Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de Lucera.*

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

*Esta revista se compuso con fuentes Pradell roman, italic y bold, y Fontana NDLI bold.*  
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



30

Poesía  
**Fabrizio Simeoni**  
*El interludio y...*

32

Entrevista  
**Edgardo Cozarinsky**  
*«Se puede ser extranjero donde se ha nacido»*

III Congreso Internacional de la Lengua Española

40

**Fernando Iwasaki**  
*Devuélveme el Rosario de la lengua*

42

**Elvio E. Gandolfo**  
*Recorriendo el espinel con Millás y Merino*



León Ferrari: cincuenta años de producción artística

Andrea Giunta



# Perturbadora belleza

*Motivo de culto para distintas generaciones, el artista plástico argentino León Ferrari construyó a lo largo de cincuenta años de producción una obra polémica y renovadamente poética, ante la cual no cabe la indiferencia*



El dispositivo transgresor que enciende el conjunto de la obra de León Ferrari se activó durante los años sesenta. Fue entonces cuando desplegó muchas de las propuestas que desarrolló a lo largo de su trayectoria. En este sentido, Ferrari es de esos artistas paradójicos que han recorrido con insistencia una cristalización de ideas tempranas que, sin embargo, nunca se habrían materializado ni tenido incidencia en el campo del arte sin la sucesión de obras en las que fueron tomando forma.

Sus series son acumulativas, a veces se sustituyen y otras se desarrollan de manera paralela. Reiteran imágenes y recursos en una producción que se expande en el terreno de la escultura, el dibujo, la escritura, el *collage*, el *assemblage*, la instalación, el video. Una obra polémica y renovadamente poética, que desata pasiones de distintos signos, frente a la cual la indiferencia es la única actitud que parece no tener cabida. Un artista que, tanto por la radicalidad de su trabajo



«Cuadro escrito», 17/12/64. Tinta china sobre papel, 66 x 48 cm. Col. Eduardo F. Constantini, Buenos Aires.

como por sus conductas públicas, se ha constituido en un motivo de culto para distintas generaciones.

Para ingresar en la densidad compleja y circular de su trabajo, proponemos seguir un camino doble, que indague sobre el núcleo inicial de su obra, durante los años sesenta, y que despliegue, al mismo tiempo, la trama de temas y articulaciones que recorren el conjunto de su obra.

Entre 1961 y 1967, Ferrari realiza un conjunto de trabajos que condensan el núcleo seminal de los años sesenta: «Torre de Babel», «Botellas», «Cuadro escrito», «La civilización occidental y cristiana» y «Palabras ajenas». Todos se inscriben en la culminación de un proceso de experimentación intensa, de avances y de pruebas, que siguieron caminos unas veces paralelos y otras superpuestos. En este sentido, ninguna de estas piezas funciona aislada.

Cada una cobra sentido en un núcleo de trabajos que, al mismo tiempo, dialogan con los cientos de ideas que Ferrari apuntó en sus detallados cuadernos de notas, y en los que anticipó el imaginario de las botellas, los maniqués, las jaulas, las gallinas y las cajas con flores que concretó en los años posteriores. Este corpus inaugural no alcanza, por lo tanto, para comprender el conjunto de su obra.

Sin embargo, en este núcleo seminal se plantearon muchos de los temas y estrategias que tramaron los cincuenta años que actualmente comprende su producción artística. Algunos de ellos, señalados por palabras clave que destacan temáticas y formas de construcción de obra, remiten a genealogías internas de un recorrido artístico marcado por transformaciones radicales y retornos. Los temas y sus articulaciones se entrelazan: el cuestionamiento de los valores éticos y estéticos dominantes, la problematización del poder, la celebración de la mujer, la representación de la violencia, la indagación del erotismo, el uso del montaje, las repeticiones, la literalidad, la ironía, el humor.

«Torre de Babel» es la última escultura de alambres que realiza en los años sesenta. Ferrari las comienza en 1961, uniéndolas primero con arandelas o nudos y luego con soldaduras. «Paloma», una obra central en esta serie, despliega una estructura sutil, aérea, que teje el espacio en forma membranosa y orgánica. Suspendidas del techo o depositadas sobre un pedestal, estas formas se definieron, cada vez más, por la verticalidad, hasta alcanzar la monumentalidad de una escultura como «Hombre». A partir de este motivo inicial del alambre soldado, Ferrari incorporó texturas y movimientos, enredó chapas de distintos grosores, encerró alambres en cajas cubiertas de vidrios escritos, utilizó distintos metales, los volvió una masa abigarrada, incierta. Toda esta epopeya del metal se sumó en la construcción de su gran «Torre de Babel», que en sus cuadernos de notas llegó a concebir como un inmenso monumento colectivo, realizado por todos los artistas de Buenos Aires que admiraba a comienzos de 1964 (Heredia, Minujin, Wells, Santantonín, Badii, Puzzovio, Noé). Aunque abstractas, estas esculturas no eran sólo formas. En sus notas Ferrari imaginó que algunas podían servir como jaulas para encerrar militares. Durante los años de exilio en el Brasil vuelve a las esculturas soldadas, de las que surgieron los instrumentos musicales o, como los llama el artista, los *artefactos para dibujar sonidos*.

En ese deseo de cercar materiales cada vez más



extraños, en 1964 inicia las *botellas y damajuanas*, rellenas de telas, alambres, imágenes recortadas, fósforos, chorreaduras de velas. Objetos transparentes, ocupados por materiales amorfos y, por momentos, desagradables, que en los años noventa va a inscribir en nuevas series marcadas por propósitos más definidos, como las bibliotecas con botellas en «Desagravio al preservativo». Transparencia y encapsulamiento son dos cualidades del objeto que utiliza —la botella—, que desagrega en las series recientes de tubos de acrílicos con alambres enulados o con escrituras arrugadas sobre papeles translúcidos.

«Cuadro escrito» representa la culminación de un proceso paulatino, que inicia en Milán, a comienzos de 1962, cuando el coleccionista Arturo Schwarz, probablemente seducido por la riqueza de sus alambres soldados, le propuso realizar un grabado. Ferrari comenzó a dibujar estructuras y desde la línea exploró los sentidos del plano, la ordenó en renglones simulados, modificó sus grosores, experimentó con las tintas, la varió hasta el infinito en curvas y rectas y, paulatinamente, la mezcló con la escritura, dejando, en ocasiones, que ésta la invadiera.

Sus escrituras son primero dibujos y luego textos. Ferrari enloqueció a la línea en múltiples variantes que comenzaron con los *dibujos abstractos*,

«La civilización occidental y cristiana», 1966. Plástico, óleo y yeso, 200 x 120 x 60 cm. Col. Alicia y León Ferrari.

de trazos superpuestos en renglones que remedan la escritura tradicional pero que no encierran ninguna palabra. Dentro de esta serie se encuentran las *músicas*.

Las *escrituras deformadas* resultan de textos alterados hasta el extremo de lo ininteligible. En ellos coexisten dos sentidos: el perceptual, relativo sólo a las formas, y el intelectual, que remite al texto original, involucrado en las líneas, que no es posible descifrar. Las palabras, sin embargo, existen, y en ocasiones tienen un sentido político. Como aquellos dibujos en los que confronta la escritura deformada con el título de la serie, «Carta a un general».

Los «Manuscritos», textos legibles que inicia en 1964, asocian ideas y palabras hasta cierto punto arbitrarias, vinculadas por un sentido eminentemente poético. Están precedidos o acompañados por vocabularios de palabras que nadie usa, cuyo significado muy pocos conocen y que, por esta razón, actúan casi como términos inventados o abstractos: aarónico, aba, abacá, ababa, abacial...

alafia. En estos manuscritos aparecen las primeras referencias y reescrituras de textos bíblicos. Como en «El árbol embarazador», una relectura del Diluvio en la que los hombres mueren pero las mujeres se salvan inflando sus senos y sus nalgas para flotar, en tanto Satanás rescata penes y los injerta en un gran árbol embarazador al que se trepan las mujeres en una copulación frenética. También en los manuscritos aparecen los primeros usos del *collage* de textos periodísticos –como en «Swish and Swallow», en el que pegó y copió una noticia de un diario con instrucciones sobre la higiene bucal, y referencias a la inmediata realidad política.

«Cuadro escrito», el más extenso de los manuscritos, es un abigarrado texto de una sola página, en el que las palabras ondulan, las letras se superponen, modifican sus tamaños, se enredan, pero son siempre legibles. El texto describe un cuadro como si el artista pudiese pintarlo con las palabras, el cuadro que haría si supiese pintar, *si Dios en su apuro y turbado por error confuso* lo hubiera tocado. Constituye un ejemplo temprano de desmaterialización del objeto artístico. Una operación que implícitamente cuestiona el canon de producción artística en relación con el estatuto de los materiales del arte.

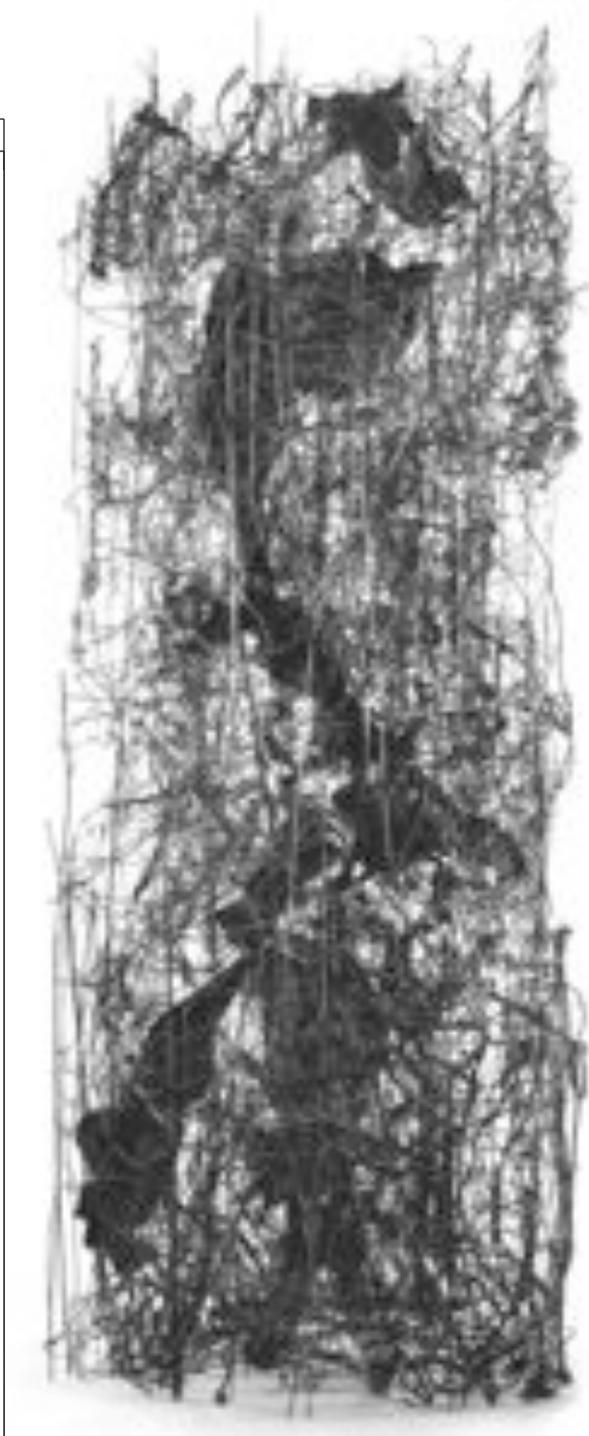
Desde los manuscritos y los primeros *collages* de textos, León Ferrari transformó la escritura en diversos soportes y sistemas de codificación. Suspen-  
dió el dibujo en los años sesenta y lo retomó

entre 1975 y 1977, cuando en el tránsito entre la Argentina y el Brasil, en un momento de extrema violencia y exilio, tuvo que encontrar signos que, más que nombrar lo indescriptible por medio de referencias opacas y alusiones, le permitieran volver a articular un lenguaje. Los dibujos y las primeras esculturas soldadas de San Pablo pueden entenderse como la recuperación de la expresión. Así, en la serie de los «Códigos», Ferrari dibujó los posibles comienzos de nuevas formas de comunicación basadas en la sensualidad y el erotismo (líneas que se seducen, se aproximan, tiemblan, se abrazan y vibran en el paroxismo). También organizó sentidos partiendo de codificaciones preexistentes, basadas en las reglas del ajedrez, del tránsito o del tumulto urbano.

Pero la escritura no sólo tuvo estas consecuencias. Se prolongó en los manuscritos sobre los cuerpos de maniqués, en el arte visual escrito, en los mimetismos de textos bíblicos, en las escrituras en braille grabadas sobre fotos de Man Ray, de Ferdinando Scianna o de Tatiano Maiore, en los inmensos dibujos abstractos sobre tela y poliéster y, más recientemente, en su serie de las sombras. Las escrituras se despliegan tanto en el terreno de las intenciones estéticas como de las éticas. Pueden copiar un poema de Borges sobre un desnudo de Man Ray o un versículo de la Biblia sobre el rostro de Hitler.

Desde 1965, cuando realiza «La civilización occidental y cristiana», es recurrente en su obra el cuestionamiento de ciertos valores en la cultura de Occidente. Este monumental montaje de un avión de guerra y un Cristo de santería es central en el debate acerca de las relaciones entre el arte y la política en los años sesenta. Su propia disposición de materiales lleva implícitos un estado de situación y un programa. Es, en este sentido, una *imagen manifiesto*, una ruptura y una declaración «escritas» con formas en las que se funden vanguardia artística y política.

La obra plantea una crítica temprana hacia la guerra de Vietnam (recordemos que Rosenquist realiza «FIII» en ese mismo año). Pero no es tan sólo el tema lo que establece su fuerza. También las proporciones, la disposición de los materiales. Es decir, la composición, los recursos formales que articulan las imágenes prefabricadas que utiliza como punto de partida. La obra constituye el punto de anclaje de todas aquellas series en las que cuestionó la religión como fundamento de la



violencia tanto en la historia antigua como contemporánea y que abarcan desde sus *collages* de lecturas de la Biblia hasta los recientes «Electronicartes», imágenes que enviaba por e-mail durante los bombardeos en Bagdad.

Con esta confrontación entre las imágenes de la guerra y la religión inicia los montajes de objetos que continúa hasta sus últimas series, en las que utiliza los elementos más cotidianos y vulgares —sartenes, licuadoras, parrillas, juguetes infantiles— para someter a las figuras sagradas a los mismos tormentos anunciados para los incrédulos y pecadores en los círculos del infierno. El montaje

también se desplegó en sus *collages* de Anunciaciones, Últimas Cenas, Apocalipsis e Infiernos, entre los que introdujo bombas, cohetes, ghettos, senos o fornicaciones.

La práctica del montaje y el cuestionamiento de Occidente se funden en «Palabras ajenas», obra paradigmática en el núcleo de los sesenta, que inicia inmediatamente después del avión. Es éste un extenso libro realizado por medio del *collage* de textos, concebido para ser representado como una obra de teatro. Mediante la yuxtaposición de textos históricos, bíblicos y de las agencias de noticias contemporáneas, se entabla un diálogo imaginario con 120 personajes entre los que se destacan Hitler, Johnson, Paulo VI y Dios. Con citas literales de sus palabras y textos, Ferrari coloca en una misma escena a individuos separados por siglos —desde la Alemania nazi y el Antiguo Testamento hasta el momento en el que está escribiendo— pero unidos por una misma historia de violencia.

Entre los montajes se destacan aquellos con noticias periodísticas. Desde «Swish and Swallow» Ferrari indaga en los sentidos literales y ocultos de la información de la prensa. En distintas coyunturas pegó recortes como una forma de hacer visible aquello que la misma estructura de la información buscaba esconder y que la población aceptaba desconocer. Tal el *collage* de noticias con el que participó en la muestra «Tucumán arde» de 1968 o la documentación escalofriante que reúne en «Nosotros no sabíamos», libro de noticias publicadas en los diarios de Buenos Aires que informaban sobre los cuerpos incinerados, acribillados y hundidos que aparecían en distintas zonas de la ciudad y en las costas del río de la Plata. Tales pruebas invalidaban la frase «nosotros no sabíamos» con la que una parte de la ciudadanía justificó desconocer la violencia de la dictadura.

El cuestionamiento de los valores de Occidente no sólo se expresó en los temas, también en ciertas formas de entender el sentido del arte y de producirlo. Desde sus actitudes y textos antiinstitucionales de los sesenta, la obra de Ferrari problematiza el canon, el valor del objeto único o los límites del gusto. Describir en lugar de realizar con la materia noble del arte («Cuadro escrito»), pegar imágenes estandarizadas y repetidas hasta el infinito (planos con Letraset), multiplicar sus obras en fotocopias y en heliografías fueron, tam-

bién, críticas sutiles y recurrentes. Cualquier material, afirma Ferrari, puede ser utilizado por el arte. No sólo los óleos, los mármoles y los pinceles. Por eso empleó animales vivos y sus excrementos para expresar una opinión sobre el Juicio Final o la Justicia; los usó como si fuesen elaborados pigmentos que estallaban sobre la superficie de las obras cumbre de la cultura occidental. También para hacer una obra coparticipativa, conjunta, con la intervención azarosa de las aves, de los peces, de las serpientes, desplazándose entre imágenes eróticas, diluvios o cuerpos femeninos. En los últimos años, el mercado de importaciones baratas le permitió introducir las banalidades del *kitsch* en sus obras: cotorritas, palomas, manzanas, víboras y cucarachas de plástico; vírgenes, cristos y santos de la Biblia y del sincretismo brasileño; plumas multicolores y juguetes –cocinas de plástico, aviones, *transformers*–, que utiliza para reiterar, en clave distinta, ideas propuestas en series anteriores.

La crítica a Occidente involucra el rechazo del monoteísmo –en ese sentido sus cuestionamientos se centran tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento– y de toda forma de intolerancia. Algunas de sus obras son lecturas comparadas de las religiones. Como cuando nos hace saber que en la cultura afgana se entierra vivos a quienes cometen adulterio y en el Antiguo Testamento se los lapida. La relación que establece entre religión y violencia se extiende hasta el presente, en la lectura de la política exterior de los Estados Unidos o de Israel.

Otro tema recurrente es la representación de la mujer, que tiene un lugar idealizado en la obra de Ferrari. Esto puede verse en sus tempranas piezas en cerámica; en algunas esculturas de alambre; en las escrituras de los años sesenta –en las que reiteradamente aparece la mágica y sensual figura de Alafia–; en los poemas de Borges escritos en los relieves del braille sobre el cuerpo de Madonna; en los textos que se deslizan sobre los desnudos de Egon Schielle; en el poema de André Breton «Unión libre», traducido por el poeta Aldo Pellegrini, vistiendo el cuerpo transparente de uno de sus maniqués, o en su reiterada propuesta de un homenaje a Eva, la rebelde, curiosa amante del conocimiento, *cuya desobediencia la condujo a descubrir el orgasmo que nos legó* (León Ferrari, en «Sobre sida, erotismo y represión»). Una pasión amorosa. Pero junto a esta continua celebración

de la mujer, de los rasgos y los pliegues del cuerpo femenino, Ferrari también puso en cuestión las construcciones culturales de género, el lugar asignado a la mujer, la descalificación de determinados comportamientos o elecciones sexuales, la discriminación de los homosexuales y las consecuencias que tales valores han tenido en la larga duración de la historia y recientemente en la incidencia que instituciones como la Iglesia argentina tienen en la conformación de políticas públicas sobre la prevención del sida.

Toda su obra, ramificando sus planteos en encadenadas propuestas, cuestiona los principios absolutos del poder. La fuerza normativa de los valores de la religión, del arte, de la Justicia, del Estado; el poder panóptico que disciplina los cuerpos, que señala los límites del sexo y del erotismo, que regula los comportamientos sociales y los movimientos ciudadanos. Una voluntad de control que Ferrari subvierte mediante la exacerbación o la ironía: los autos repetidos en ordenadas líneas que cubren el espacio de las autopistas hasta hacerlas intransitables; los planos hipercompartimentados, en los que sus personajes deambulan entre baños y puertas desfuncionalizados. El poder no como una construcción fija, sino como una relación tensada por cada situación: no es lo mismo que un grupo de gatos se enfrente con pequeños ratones que con enormes ratas.

La violencia se aborda en sus series como un problema de representación. Cuando a comienzo de los ochenta le preguntaban sobre el carácter enloquecido de los planos urbanos que realiza en el Brasil, Ferrari explicaba: «...espero encontrar ese lenguaje que me permita expresar lo que sucedió y sucede en mi país, Argentina, con la fuerza con la que sucedió todo ese horror» (León Ferrari, en Malvido, 1982b). «Yo no conozco nada en el plano expresivo que tenga la fuerza de la represión en la Argentina», agregaba en otra entrevista (Malvido, 1982a). Esta fue una de las razones por las que comenzó a utilizar las imágenes consagradas del arte. Tuvo que partir del poder acumulado por aquellas obras entronizadas por siglos de cultura como expresiones máximas de belleza, en las que se representaban actos de violencia bíblica cuestionados desde los códigos cívicos, para intervenirlas con imágenes de un poder equivalente pero condenadas por la cultura de Occidente (Hitler, el Holocausto, la bomba atómica). Sólo desde esta confrontación pudo aproximarse a una

representación ineludible para el espectador. Una violencia que se expresó como denuncia –en «Nosotros no sabíamos» o en los *collages* para la edición de los fascículos del «Nunca más» que realiza para el diario Página/12 y Eudeba– o como una reflexión acerca de la enmascarada bondad de la religión: tal idea se desliza en el mimetismo que funde la figura de Cristo con un fondo estampado de flores o en aquellos escritos en los que transcribe pasajes de la Biblia que exaltan la violencia, destacando palabras que remiten a sentidos antagónicos, latentes en esos textos. En ambas series Ferrari trabaja sobre la violencia disfrazada que se entreteje en la palabra de la Biblia... *la crueldad tan íntimamente mezclada con la bondad que la oculta* (León Ferrari, introducción a «La bondadosa crueldad»).

En algunas ocasiones la crítica cuestionó el carácter repetitivo de su obra. Ferrari reitera líneas, alambres, dibujos, palabras, citas textuales, imágenes. Los mismos infiernos que utiliza para sus *collages* aparecen en otras series cubiertos de excrementos; la imagen de Hitler la usa para referirse a la represión de Estado en la Argentina o a la violencia en los textos del Deuteronomio. Parte de anunciaciones, infiernos y pecados originales de artistas consagrados para decir, de distintas maneras, lo mismo. Cuando un crítico de San Pablo sostuvo que sus dibujos y heliografías eran «repetitivos», Ferrari escribió un texto sobre la repetición («Flasharte II: A repetição», 1980), haciendo de esta objeción un argumento de su propuesta estética.

Junto a la repetición se destaca una literalidad exacerbada. Ambos rasgos constituyen, en su exceso, recursos retóricos intencionados. Irónicamente, Ferrari retoma las críticas acerca del carácter literal de sus obras para proponer un «arte visual escrito» en el que no utiliza imágenes sino que, como hizo en su «Cuadro escrito», las describe en un texto: «Las críticas de pecar por literarios, que suelen recibir algunos cuadros, originaron estas láminas: resultado de llevar al extremo la característica criticada. Son cuadros puramente literarios: arte visual escrito» (León Ferrari, «Ecología bíblica», 1996). Pero no trabaja con el sentido literal de la historia con el sencillo propósito de ilustrarla, sino de utilizar el poder de un significado directo, comunicativo, como un instrumento. Interpela al espectador con un mensaje claro, que provoca una toma de posición de la que derivan actos de censura o de violencia. Es entonces cuan-

do comienza el segundo momento de algunas de sus obras. Ferrari utiliza las reacciones de repudio para integrarlas en nuevas versiones. Son obras en dos tiempos: el primero, detonante de una determinada recepción; el segundo, cuando incorpora esta respuesta en una nueva elaboración. La reacción que provocó «La justicia» (1991) por incluir una gallina viva generó la transformación de la obra en «Autocensura» (1992), con la gallina embalsamada, exhibida junto a las protestas del público.

El humor, tanto como la ironía, se reconocen desde sus obras más tempranas. Escribir «Carta a un general» debajo de un conjunto abigarrado de líneas que se organizan en una escritura absolutamente incomprensible implica un uso sutil de la ironía. Cuando en «El árbol embarazador» Ferrari tergiversa con un desenlace desopilante el relato del diluvio, la ironía se despliega en humor. Es lo que sucede en «Adulterio», cuando acuesta en una misma cama al rey blanco y a la reina negra del ajedrez; cuando organiza un auditorio escuchando un inodoro; cuando escribe en braille «Amarás a tu prójimo como a ti mismo» sobre la representación de Utamaro de una masturbación femenina y la denomina «Amate», considerando a esta obra un ejemplo de arte didáctico. El humor lleva implícito un sarcasmo que enciende la duda sobre los textos escritos, las instituciones, las verdades incuestionables.

)\*(

Identificable por la belleza sutil de las líneas de sus dibujos tanto como por el poder de irritar con los significados, la fuerza de la obra de León Ferrari radica en su capacidad de mantener continuamente activa la tensión entre las formas y los contenidos. Con ella pone en acción la experiencia transformadora de descubrir un mensaje dentro de otro. Tanto en la revelación por el absurdo como en la contradicción de sentidos que producen sus confrontaciones de discursos políticos o religiosos, Ferrari esconde entre las formas dispositivos secretos.

Si la mirada supera el encandilamiento que producen las flores y las mariposas abigarradas por el límite de sus cajas, podrá descubrir el entramado de insectos y de textos que las atraviesan. Rosas de tela y cucarachas de plástico veladas por textos bíblicos, poéticos o cívicos. A la fascinación segui-

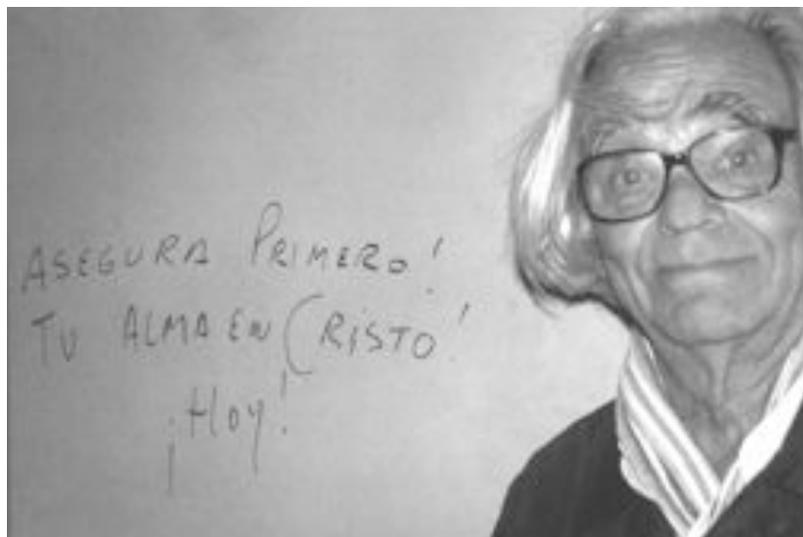
rá la perturbación. Y ésta provocará complicidad o desacuerdo. El conjunto de materiales heterogéneos nos requerirá intensamente desde las confrontaciones de formas y de sentidos que, en su constante fricción, activan el poder de sus obras.

En los últimos años León Ferrari afirmó reiteradamente la dualidad de su trabajo: «Hice y hago dos tipos de obra: algunas no tienen ninguna intención ética: cuadros, dibujos abstractos, esculturas de acero, etcétera. En otras uso la estética para cuestionar la ética de la cultura de Occidente» (León Ferrari, entrevista de Zito Lema, 1998).

Sin embargo, en otros momentos tal coexistencia pareció imposible. Cuando en 1965 la crítica objetó sus obras, Ferrari sacrificó el capital de prestigio artístico acumulado suscribiendo una posición de extrema radicalidad: «Es posible que alguien me demuestre que esto no es arte: no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre: tacharía arte, y las llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa» (León Ferrari, «La respuesta del artista»). En 1968 la rebelión se ordenó en programa: «El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación» (León Ferrari, «El arte de los significados»).

Fue ésta, pese a todo, una decisión con retornos. Durante los años de residencia en San Pablo (1976-1991), cuando volvió al dibujo y la escultura abstractos, reflexionaba sobre el rumbo que habían tomado sus obras: «Si antes yo estaba preocupado por hacer algo ineludible, hoy no sé bien cómo explicar lo que deseo con mi obra» (León Ferrari, en Folha de Sao Paulo, 30 de mayo de 1980). Aunque desde 1983, con sus *collages* sobre la religión y la Biblia, confrontó los discursos más enraizados de la tradición occidental, ya no se planteó la necesidad de establecer un camino único para su arte. La coexistencia de opciones sin jerarquías constituye, desde entonces, uno de los rasgos característicos de su estética.

Toda la obra de Ferrari está tensada por referencias cruzadas, por mensajes que se filtran entre lo que tan sólo parecen formas, por la articulación de configuraciones que hacen ineludibles los significados. Junto a tal disponibilidad existe una poderosa zona de cruces. Un campo de combate entre las formas y los significados que actúa como un dispositivo generador de series en las que se materializa su necesidad de encontrar estrategias renovadas para decir, para repetir, las



mismas cosas. Entre la algarabía *kitsch* del color saturado, de las plumas sinuosas, de los pájaros iridescientes, se mimetizan y ocultan aquellas otras imágenes que nos perturban: cristos, vírgenes, santos, serpientes, alacranes. Un territorio de coexistencia entre la cultura erudita y la cultura popular, entre lo poético y lo político, que activa el poderoso motor dinamizador de su obra. Allí combustiona la superposición de niveles de cultura, de materiales y de sentidos, que da lugar al repertorio de sus temas y recursos.

Existe un borde, una frontera sutil por la que el artista navega. En ésta no sólo están implícitas las alternativas entre la ética o la estética que se reconocen en su arte, sino también una *tercera zona*, habitada por pliegues y camuflajes, en la que ya no es necesario optar. Un registro que se sitúa entre la seducción y una escondida o flagrante violencia. Este dispositivo semioculto, expresión de la tensión entre la belleza y la perturbación, activa la inagotable fuerza renovadora de su obra.

#### Nota

El artículo es el ensayo de apertura del catálogo de la retrospectiva de León Ferrari 1954/2004 expuesta en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Se reproduce con la autorización de la autora.

León Ferrari

Andrea Giunta Curadora de la muestra «León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954/2004».





# Borges, traductor de Henry Mond

*Un poema de un poeta inglés de un solo libro, convertido luego en poderoso industrial, le sirvió al joven Jorge Luis Borges como campo de experimentación de las relaciones entre modernidad y tradición. Bajo el pretexto de la traducción, el escritor argentino muestra un aspecto de su evolución literaria antes que la novedad del texto de Mond*

En un artículo anterior dedicado al comentario de las traducciones presentadas por Borges bajo el título «Lírica inglesa actual» en la revista sevillana «Grecia» («Borges y la “lírica inglesa”. La revista Coterie», «Lucera», 6, otoño 2004), expresamos nuestros recelos ante la figura de Henry Mond, uno de los poetas antologados. Sobre los otros dos autores no cabía duda alguna: Conrad Aiken es un poeta estadounidense reconocido y Eric R. Dodds, que sólo hizo una incursión juvenil en el terreno de la poesía, fue un renombrado helenista. En cuanto a Mond, habíamos identificado a un personaje de ese nombre (el barón de Melchett, in-

dustrial y político inglés, vicepresidente del gran grupo químico Imperial Chemical Industries), pero sin lograr establecer ningún lazo entre él y la literatura. Especulamos en nuestro artículo sobre la posibilidad de que se tratara de los primeros juegos de falsas atribuciones de Borges. Gracias a las pistas proporcionadas por Albert Freixa, traductor catalán radicado en Buenos Aires, pudimos seguir investigando y hemos logrado hacer justicia poética –quizá nunca mejor dicho– a Henry Mond, quien quiso ser poeta pero no pudo y cuyo esfuerzo nosotros estuvimos a punto de negar.



cal Industries (ICI), que es actualmente la cuarta compañía química del mundo. En 1928, fue nombrado barón de Melchett.

A diferencia de su padre y de su abuelo, Henry albergó serias ambiciones artísticas. De carácter sensible e idealista, se había escapado a los quince años del colegio donde estudiaba debido al clima de antisemitismo imperante; tras ello, fue enviado a estudiar a Múnich, pero la disciplina alemana y la hostilidad antibritánica prebélica propiciaron su vuelta a los pocos meses. Al estallar la Primera Guerra Mundial, mintió sobre su edad –tenía dieciséis años– y se alistó en la fuerza expedicionaria británica; fue uno de los oficiales más jóvenes enviados a Francia. En mayo de 1916 recibió varias heridas de metralla en la cabeza y fue repatriado a Londres, donde al parecer consideró momentáneamente la idea de renunciar a sus galones y luchar como soldado raso. Volvió a Francia en marzo de 1918 como oficial del cuerpo de inteligencia, pero enseguida se lesionó accidentalmente la rótula y fue enviado a casa con la pierna enyesada. Durante esas semanas de inmovilizada convalecencia plasmó en forma de poemas sus recuerdos de guerra en una pequeña obra de apenas 60 páginas que, en contra de la insinuación paterna, publicó bajo su propio nombre en 1919: «Poems of Dawn and the Night». Fue su única incursión literaria. La acogida crítica no fue entusiasta, pero el libro le sirvió de acreditación en el mundo de la bohemia londinense que entonces frecuentaba: los

Sitwell, los Strachey, Frida y D. H. Lawrence, Lydia Lopokova, Ottoline Morrell, Serguéi Diaghilev, Leonid Massine. A este ambiente de intelectuales y literatos pertenecía Gwen Wilson, la mujer sudafricana con la que se casó en 1920. En los documentos oficiales del matrimonio ambos figuraban como artistas y escritores; y, en la partida de nacimiento de su primer hijo, en 1922, Henry todavía se declaraba escritor. Sin embargo, las nuevas responsabilidades paternas y las presiones familiares hicieron que abandonara toda ambición de llevar una vida bohemia y que se entregara de lleno a los negocios familiares y a la vida política. Sus siguientes escritos fueron, algunos años más tarde, de tema económico y financiero.

### III

De Henry Mond, Borges eligió el poema «All night I dreamt» y lo incluyó, junto con los de Eric R. Dodds y Conrad Aiken, en «Lírica inglesa actual», que apareció en el número 40 de la revista «Grecia» (1920). Los textos de Dodds y Aiken fueron tomados de la revista «Coterie», pero en ninguno de los números de esa publicación aparece poema alguno de Mond, por lo que Borges quizá lo tomara directamente de su libro «Poems of Dawn and the Night» o lo leyera en alguna publicación que desconocemos. En cualquier caso, no tenemos referencias sobre las motivaciones borgeanas en relación con este autor. El poema original es como sigue:

*All night I dreamt of your lips, and in the dawn  
The crystal broke upon a barren day;  
Which, slinking like a cut-throat through the streets,  
Frightened my vision suddenly away.  
The wanton huntsman startling a fawn  
From out the woodland of her dim retreats.*

*For in the beauty of your soul my soul  
Is woven as a broidure of the cloth  
Wherein the ruby of our mingled blood  
Is wrapped. And in the chalice of your form  
Is poured my body, exquisitely warm,  
And fragrant with the incense of our God.  
Thus single, in our sacrament are both  
Altar and sacrifice. The mystic whole.*

Se trata de una composición en dos estrofas de seis y ocho versos, con tres o cuatro acentos por verso y rima peculiar. La primera estrofa no tiene regularidad rímica, pues sigue la fórmula: abcbac. La segunda estrofa, en cambio, tiene una rima especular: abcddeba. Esta estructura repite en el plano formal lo enunciado en las dos estrofas: la rima desarticulada de la primera imita la disolución de un sueño amoroso roto por la banalidad del día que comienza; la construcción en espejo de la segunda duplica la unión de almas y cuerpos descrita en la fusión de imágenes místicas y carnales. Estas astucias ocultan que, en realidad, estamos ante un soneto, un experimento que funde los dos tercetos en la estrofa inicial de seis versos y reúne a continuación los dos cuartetos.

No parece que Borges reparara en este proceder; quizá identificara como una anomalía la divergencia en el número de versos entre las dos estrofas, pues en su versión elimina la asimetría (seis y ocho versos) y produce dos estrofas con el mismo número de versos (ocho). A esta *normalización*, se suma la regularidad de los endecasílabos, lo que contribuye a dar una forma mucho más clásica al resultado final. Casi da la impresión de que aquí Borges obedece en cierto modo una querencia endecasílabo insatisfecha en la traducción de «The Moon-Worshippers» de Eric R. Dodds. La rima, en cambio, no sigue un patrón regular; ni imita el presente en el original (dislocado en la

*Toda la noche me obsedó la llama  
De tus labios sangrientos como heridas,  
Toda la noche larga hasta que el alba  
Rompió el cristal sobre un estéril día  
Que errante cual el crimen por las calles  
Deshizo la visión con su luz fría,  
Así ante el cazador huye la corza,  
De la penumbra azul de su retiro...*

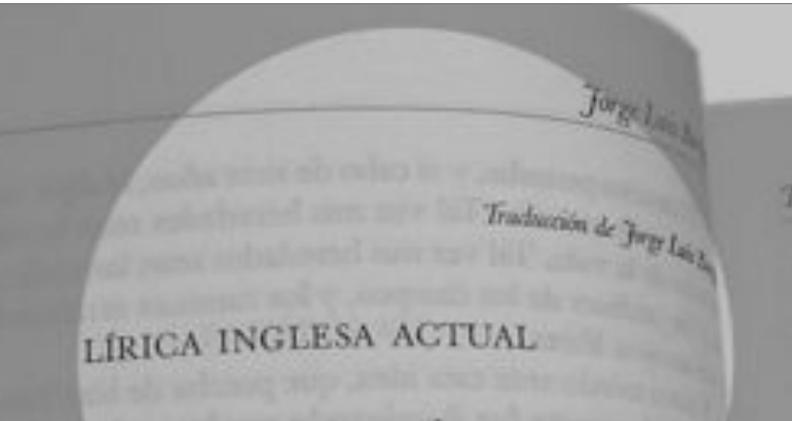
*Pues en la gloria de tu alma mi alma  
Tejida está cual trama de la tela  
Donde el rubí de entremezclada sangre  
Se envuelve. Y en el cáliz de tu cuerpo,  
Fragante del benjuí de nuestro Numen,  
El mío se vierte cálido y divino.  
Así en la comunión forman unidos  
Sacrificio y altar. El Todo místico.*

primera estrofa; simétrico, en la segunda), ni lo crea Borges en la traducción.

leyendo la traducción parece evidente que el joven antólogo de veleidades ultraístas altera la tensión entre modernidad y tradición que le propone este poeta inglés. En el fondo, el experimento de Mond con el soneto es mucho más radical porque la novedad está imbricada en la propia estructura del poema, en el cómo se dice; Borges, en cambio, se limita a utilizar una forma poética tradicional en castellano (el endecasílabo) y a introducir el elemento moderno en el plano del contenido, en el qué se dice.

En «Soñé toda la noche...» encontramos transformaciones metonímicas como las vistas en otras traducciones («cut-throat», «crimen»; «broidure», «trama»; «form», «cuerpo»; «sacrament», «comunión»); pero más peculiares son la amplificación del primer verso en tres, con la correspondiente introducción de elementos no presentes en el original («lips» se convierte en «la llama / de tus labios sangrientos como heridas / toda la noche larga...»), y, sobre todo, el cambio completo de tono introducido por Borges.

En la primera estrofa, el sueño con el ser amado, el despertar y las imágenes del original son sustituidas por ideas inexistentes en el texto inglés (obsesión, labios sangrientos, luz fría), expresadas con una imagería teñida de un barniz expresionista. Como se considerara la modernidad del poema de Mond



insuficiente –insuficiente para los cánones del ultraísmo español–, Borges endurece sus imágenes.

La segunda estrofa de Mond construye con elementos religiosos («soul», «blood», «chalice», «form», «body», «incense», «God», «sacrament», «altar», «sacrifice») una representación que desemboca en una imagen mística. Se trata de una imagen que raya en lo considerado tradicionalmente blasfemo: en el centro mismo de la estrofa, entre los versos cuarto y quinto, que riman entre sí, se produce un encabalgamiento («And in the chalice of your form / Is poured my body...») que detalla –de una manera que pone en peligro la propia metáfora– la exquisita calidez de un cuerpo que se une a otro. Borges separa pudorosamente las anatomías con un verso inundado de fragancias de benjuí («Y en el cáliz de tu cuerpo, / Fragante del benjuí de nuestro cuerpo, / El mío se vierte»). En realidad, toda la traducción se impregna de aromas modernistas («her dim retreats», «penumbra azul de su retiro»; «incense», «benjuí»; «God», «Numen»; que se suman al «rubí» presente en el original); pedrería rubeniana que atenúa y distancia la fuerza erótica del original. Toda la traducción, en verdad, adquiere un sesgo que la distancia del original. Más que en otros casos, se multiplican los ejemplos de un creciente alejamiento entre el inglés y el castellano. Podemos mencionar, además de los cambios citados más arriba: «dreamt» por «obsedó»; «slinking» por «errante»; «frightened» y «startling» por «deshizo» y «huye»; «beauty» por «gloria». Algunas de estas decisiones léxicas corresponden a las costumbres del joven Borges: un gusto desmesurado por los vocablos sorprendentes, abundantes tanto en las traducciones como en los originales de su primera época literaria. Este afán es el que explica en este poema, por ejemplo, la elección del verbo *obseder*,

rara variación de obsesionar (y, en realidad, utilizado aquí con una pequeña incorrección morfológica). Con los años se distanciaría de estos hábitos, que formaban parte de lo que él mismo tachó de errores de «joven barroco».

#### IV

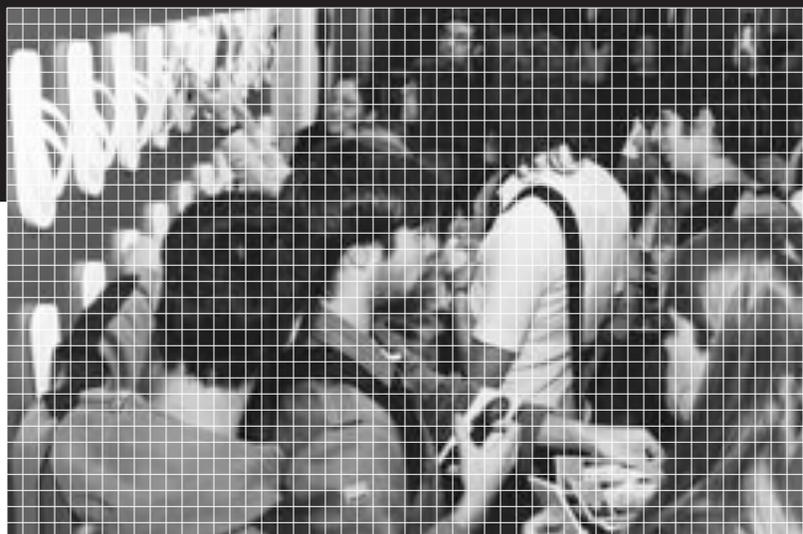
Borges no rehizo todas estas traducciones ni tampoco han llegado hasta nosotros juicios de valor sobre ellas. Leyéndolas «con los ojos de la historia», como dejó escrito Menéndez Pelayo (frase citada y refutada por el propio Borges), parecen obra de alguien capaz de desarticular los poemas que forman su antología y a la vez construir con esas partes un todo inesperado.

Si imaginamos un orden, Borges traduce a Dodds y luego lee a Mond y lo traduce como si fuera Dodds. Aunque esta prelación pueda ser una fantasía, el conjunto llamado «Lírica inglesa actual», más que respetar las individualidades que se ofrecen como una novedad, crea en castellano, mediante curiosos desplazamientos metonímicos de poeta a poeta, un corpus inexistente en la lengua inglesa. Un archipoeta autor de los tres poemas que reúne al azar rasgos de Aiken, Dodds y Mond. Lejos estamos de la «suave mano de niebla» que debería acercarnos el original, como dice George Steiner citando la versión de Edward Fitzgerald de la «Odisea». Esa suavidad no existe en Borges. Estamos en otro escenario. El texto original, que siempre es texto previo, es tratado casi como simple pretexto para la experimentación, más cerca de su propia evolución poética que de la novedad que pretendía revelarnos.

#### Nota

Una versión revisada de nuestro primer artículo, con el título «Borges y la lírica inglesa: Conrad Aiken, Eric R. Dodds y Henry Mond», se encuentra en la siguiente página de la revista Saltana: <http://www.saltana.com.ar/1/repble/8o.html>.

# Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural



Desde hace ya un tiempo, que se cuenta en pocos años, asistimos en Argentina al fenómeno de la expansión de la gestión cultural, que se corresponde con una especie de explosión y moda de la cultura a la que ya nos hemos referido anteriormente (cfr. Bayardo 2000). A los cursillos y seminarios que se dictaban de forma esporádica en Buenos Aires y en diversos municipios provinciales, se han agregado más recientemente posgrados y maestrías dedicados específicamente al tema<sup>1</sup>. La gestión cultural puede ser encarada de muy distintos modos, y habiendo despertado muchas bienvenidas, unos cuantos rechazos y muchos debates, entiendo

que amerita una consideración más desapasionada y académica. Como antropólogo y como profesional directa y fuertemente involucrado en la cuestión, no puedo comenzar sin manifestar este particular posicionamiento que indudablemente constituye, particulariza y condiciona mi punto de vista. En lo acotado de esta presentación tomaré lineamientos muy generales a los efectos de esbozar mi argumento acerca de la profesionalización de la gestión cultural.

Con la referencia cultura, artes y gestión reunimos tres términos que según las perspectivas adoptadas pueden presentársenos como próximos y compatibles o como distantes y contradictorios. Cultura y artes pueden resultar fenómenos que se perciben como retroalimentándose o bien como fenómenos inversamente proporcionales. A la vez, la gestión en relación con ambos puede ser vista como beneficiosa, necesaria y hasta imprescindible o contrariamente como mercantilizante, banalizante y hasta mancilladora. Consecuentemente, la incursión de gestores y gerentes en las artes y la cultura, o la incursión en el ámbito de la gestión de actores culturales y artísticos, es algo cargado de sentidos y difícilmente neutro. La «lucha por lo real» (Geertz 1987), la batalla por el sentido de la esfera cultural se extiende a la gestión de la cultura y las artes. Estimamos que lo que está en el centro del debate no es la gestión, sino los modos y conceptualizaciones que la orientan en tanto que «cultural». Qué se entienda por gestión cultural y cómo se la conciba, resulta un tópico fundamental, sobre todo en un momento en el cual esta práctica se encuentra en una fase inicial de desarrollo donde abundan tanteos de ensayo y error, remedos de experiencias ajenas, discusiones basadas en el sentido común y ausencia de asertos teóricamente fundados<sup>2</sup>.

En principio digamos que vistos como espacio de lo simbólico o expresión de la creatividad, artes y cultura suelen ser presentados como manifestaciones espirituales, libres e intangibles, que rechazan por sí mismas la materialidad, la burocracia y lo tangible de la gestión. La libertad creadora de los artistas, el interés desinteresado de sus búsquedas estéticas, las necesidades culturales intangibles de la gente, los criterios autónomos de legitimación del campo cultural, podrían verse apabullados por la recurrencia de las normas y los procedi-

## *La gestión cultural no es un espacio de significaciones unívocas*

mientos de la administración, por los criterios de eficiencia, eficacia y rentabilidad de la gestión.

Por el contrario, vistos como un sector productivo, o planteados en su mayor crudeza como un negocio, cultura y artes requerirían sin duda alguna de la gestión como medio para su necesaria domesticación, su mejor presentación y su aceptación en sociedad. Las veleidades diurnas y nocturnas de los artistas, la atribuida genialidad que suele magnificar el aura y la distancia de sus obras, los guiños cómplices de parte del mundo de la cultura solazado en la oscuridad difícilmente accesible de sus rituales, deberían ser exorcizados para valorizar la producción, para explorar otras fuentes de financiamiento distintas de la individual y la estatal, para lograr hacer más amigables a los bienes y los servicios culturales, para extender el consumo de los mismos a públicos más amplios<sup>3</sup>.

A la vez, cultura y artes no siempre conforman un ensamble armonioso. Las artes pueden ser concebidas como el espacio inaugural en el que se indagán y desarrollan las matrices culturales de lo por venir, pero desde distintos ángulos también pueden verse como situadas en la vereda de enfrente de la cultura. Así, puede considerarse que la cultura devalúa las artes al transformarlas en bienes y servicios culturales o en espacios del entretenimiento y la diversión, puede estimarse que las artes no hacen sino reiterar y ensalzar los cánones de las academias, reforzando los límites sociales previos y contribuyendo a reproducirlos, o puede entenderse que pergeñan una y otra vez nuevos criterios de distinción y de diferencia legítima apuntando a la exclusión de los ya previamente instalados y de los todavía no iniciados<sup>4</sup>.

Por su parte la gestión no es tampoco un espacio de significaciones unívocas. Si bien el «arts management» anglosajón puede ser traducido en términos de «gerencia cultural» o de «gestión cultural», el sentido de esta última permanece más abierto en el ámbito iberoamericano<sup>5</sup>. Su asunción

como «conjunto de acciones que potencian, viabilizan, despiertan, germinan y complejizan los procesos culturales, dentro de su particularidad y universalidad» (Guédez y Menéndez, 1994:262) apunta en principio al diligenciamiento o tramitación de algo. Pero también asimila las nociones de gesta como hazaña, aventura o hecho memorable, de gestación como concepción, preparación y desarrollo de algo, y de gesto como guiño o mímica de búsqueda, según señala Lincona Calpe (2000). Por otra parte, el término gestión viene a reformular una batería de nociones anteriores y coetáneas encaminadas a cubrir un área similar, aunque no idéntica, de incumbencias: nos referimos a la animación cultural, la promoción cultural, la planificación cultural, la administración cultural, la ingeniería cultural.

La administración cultural puede generar preocupación por la excesiva injerencia estatal en la creación artística y en la vida cultural de la comunidad, por la posible manipulación del sentido y la conformación de una cultura oficial uniforme y cristalizada y, en el extremo, por la amenaza a la libertad creadora de los terrorismos de Estado. La gestión cultural por su parte despierta con frecuencia temor por la irrupción de criterios privatistas en la administración estatal, por la avidez comercial de mercados que acrecientan ganancias por la vía de la estereotipia y la banalidad, por la conversión de la cultura en mercancía y de los públicos en meros clientes. No es un miedo zozco, por cuanto hemos relevado más de una vez expresiones de altos funcionarios de la cultura, apremiados por sus menguados presupuestos públicos, en cuanto a la supuesta necesidad de gestionar las instituciones culturales como cualquier otro emprendimiento, haciendo a un lado su condición de culturales.

Entre los gestos y las expresiones poco claras que suscita el tema, da la impresión que el proble-

ma que hoy estaría planteando la gestión cultural es el de institucionalizar y el de mercantilizar las artes y la cultura. Cabe señalar que la autonomía de los campos culturales y artísticos en la modernidad significa simultáneamente su autonomía de los principios divinos y su transferencia a las esferas del Estado y del mercado. Aun cuando podamos disputar por la ocasión o por la graduación del estado mercantil o institucionalizado de las artes y de los bienes y los servicios culturales, la institucionalización y la mercantilización constituyen puntos de partida inexcusables<sup>6</sup>, en ellos se despliega la gestión cultural y no a la inversa. Sobre esto ya tematizó Raymond Williams (1982) hace dos décadas, pero su postulado de la «autonomía relativa» de la cultura, en el momento actual parece ser más una aspiración del mundo cultural atenuado entre el Estado y el mercado, que una contextualización adecuada del fenómeno. Artes y cultura se debaten entre ser la «base económica» de la «economía simbólica» de ciudades y regiones que compiten en la captación de recursos, inversores y turistas (cfr. Zukin1995) o bien ser una herramienta de «inclusión cultural» ante la exclusión económica, un factor de cohesión y de «integración social», un instrumento de «transformación social» (Sosnowski 1999)<sup>7</sup>. Es este lugar central de la cultura como factor económico y como factor político, lo que torna ingenua cualquier mirada que sólo subraye y procure preservar su espiritualidad y su libertad.

En este sentido, aunque venga enardecida a nuevas formas de reproducción ampliada y de revaluación privada del capital y a nuevas modalidades de construcción del consenso social y de la hegemonía política, la profesionalización de la gestión cultural no tiene por qué conformarse en un mero instrumento de estos intereses. No hay necesidad alguna que ligue cultura, artes y gestión al interés espiritual o al económico, a la tradición o a la innovación, a la reproducción o a la transformación social. A mi entender, la profesionalización de la gestión cultural, entre otras cosas, permite en primer lugar apartarse de esas dicotomías que parecen dar cuenta del movimiento de lo social desde el sentido común, pero que sabemos revisten mayores complejidades. Una mirada entrenada en la reflexión y más matizada en la percepción, resulta más oportu-



na en este espacio de la cultura donde se construyen clasificaciones y sistemas referenciales del mundo y donde se dirime la validez y la legitimidad de los sentidos que circulan en la vida social.

Así como la relación entre artistas y públicos no se resuelve en la vinculación directa entre unos y otros, sino en la mediación que significan la estructuración y el funcionamiento de los diferentes campos al interior del campo cultural (Bourdieu 1990), la cadena del valor de los bienes y servicios culturales no se agota en la ligazón de los productores con los consumidores. En este ámbito, hay un espacio que resulta central que es el de la distribución–comercialización, al que concurren creciente número de agentes especializados, y donde simultáneamente la concentración diversificada de capitales tiende a radiar del juego a las expresiones locales, minoritarias, marginales o menos susceptibles de cooptación por una lógica estrictamente mercantil (Koivunen y Kotro 1998). Esto constituye una amenaza para la pluralidad de voces y la expresión democrática de la diversidad artística y cultural, que no puede ser conjurada desde la perspectiva de especialistas sólo atentos a concatenaciones técnicas y no a la totalidad del proceso. Un medio cultural cada vez más producido desde espacios y especialidades alejadas de lo cotidiano, aunque también cada vez más constitutivas del cotidiano, requiere de nuevas mediaciones que realicen una intervención

activa sobre el conjunto de las acciones, los proyectos, las instituciones y la vida cultural que ellas mismas producen.

De ahí la importancia de poner la gestión cultural en manos de profesionales con formación específica en cuestiones gestionarias y en cuestiones culturales. Algo no muy distinto de lo que se reclamaría con la educación, la salud o el medio ambiente. Entendemos que el gestor cultural es un mediador que opera desde una perspectiva generalista entre los diversos actores, cuerpos disciplinares y especialidades puestos en juego en las distintas fases de los procesos culturales<sup>8</sup>. Esta mediación requiere competencias que exceden las cuestiones técnicas en tanto la materia con la que se trabaja es el sentido. Entendemos que la formación teórica y la investigación deben constituir junto con el saber técnico los pilares de una gestión cultural que de momento se cifra más en la repetición de experiencias exitosas y en apuestas arriesgadas, que en apreciaciones sólidamente fundadas y en encuadres reflexivos. La gestión tiene tiempos más acelerados e imprevisibles que los ritmos pausados y meditados de la investigación académica, pero esta última resulta fundamental para diagnosticar adecuadamente situaciones, para formular proyectos culturales y para evaluar sus resultados. Sus competencias no pueden ser adquiridas sino en la labor prolongada y esto debe ser plenamente asumido desde la gestión.

A la vez la gestión cultural constituye un espacio de inserción laboral en un medio académico cada vez más difícil para los egresados especializados en artes y cultura. En el caso particular de las disciplinas humanísticas y sociales, la formación obtenida concurre a alimentar espacios culturales muy diversos, que pasan por la escritura, la curaduría, la edición, la crítica, la consultoría, la producción cultural, etcétera. La gestión cultural requiere tanto de la formación de base como del análisis a posteriori de estas disciplinas, pues no es ella en sí misma una disciplina sino una práctica profesional asentada en conocimientos pluridisciplinarios, ligada al acontecer y a la acción, que exige la intervención, la valoración y la no neutralidad, aunque presuponga también cierta ambigüedad por su papel mediador (cfr. Bovo-

ne 1997). Los estudiosos de las artes y la cultura ocupados por los rigores de la investigación y el análisis reflexivo, muchas veces extrañan el «hacer» y suelen lamentar que los resultados de sus esfuerzos tengan escasa circulación y difícilmente encuentren aplicaciones prácticas o plasmen en acciones. Los profesionales de la gestión cultural absorbidos por las responsabilidades del hacer aquí y ahora, en circunstancias tan críticas como cambiantes, muchas veces añoran el «reflexionar» y lamentan no poder detenerse a analizar y sistematizar sus experiencias, profundizar o actualizar sus conocimientos. La gestión cultural y la investigación se necesitan mutuamente, pero como acertadamente diagnosticaba uno de mis informantes: «Los que hacen no reflexionan y los que reflexionan no hacen». Creo que una gestión cultural sería debe necesariamente asentarse en la confluencia de ambas prácticas y que hallándonos en una etapa inaugural de la profesionalización, es el momento de acercar la acción y la reflexión, pues aunque resulte una utopía irrealizable constituye un horizonte de expectativas que nos señala hacia dónde ir.

- Notas**
1. Al respecto, alrededor de una decena de universidades públicas, privadas e incluso extranjeras han incluido estos estudios en grados y posgrados con diversas modalidades.
  2. Con todo, este cuadro de situación no debe parecerse sombrío, en particular considerando que en el espacio iberoamericano del cual en forma más directa (aunque no única) abrevan nuestros desarrollos, el panorama es similar.
  3. La desconfianza mutua entre artistas, empresarios y funcionarios es un tema reiterado en el debate cultural. Al respecto véase Benhamou 1997, Achugar 1999. También es interesante constatar cómo el temor a los desbordes artísticos orienta el mecenazgo empresarial hacia las expresiones más clásicas (Cfr. Hajduk 1994)
  4. Al respecto recordamos el coloquio sobre el tema «Declínio da Arte, Ascensão da Cultura» realizado en la Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil y publicado por Antelo, R. *et al.* (org.) en 1998, y pensamos en los antecedentes sentados por la Escuela de Frankfurt y por la obra de Bourdieu.
  5. Decimos «más abierto» porque la imagen de la gestión cultural anglosajona como orientada al negocio de la cultura no debería oscurecer otras tantas preocupaciones por la ciudadanía y la calidad de vida, en el caso iberoamericano esta segunda dimensión aparece más ampliamente resaltada.
  6. En tal sentido resulta esclarecedora la perspectiva de Kopytoff (1991) quien concibe la mercantilización de los

bienes como un proceso en el cual estos transitan, entrando y saliendo del estado mercantil acorde a momentos, contextos y relaciones.

7. Amén de las investigaciones y los enfoques teóricos al respecto, un mínimo seguimiento de los medios audiovisuales basta para comprobar la extensión de estas nuevas concepciones y prácticas culturales.
8. Esta perspectiva generalista no excluye el hecho de que también son necesarias especializaciones atentas a las particularidades y complejidades propias que plantea la gestión en lo que hace a patrimonio, artes performativas, medios audiovisuales, etcétera.

#### Bibliografía

- Achugar, Hugo, 1999, «La incomprensible invisibilidad del ser económico, o acerca de cultura, valor y trabajo en América Latina». En: García Canelini, Néstor y Moneta, Carlos (Coord.) «Las industrias culturales en la integración latinoamericana», EUDEBA, Buenos Aires.
- Antelo, Raul *et al.* (Org.), 1998, «Declínio da arte. Ascensão da cultura», Letras Contemporâneas - ABRALIC, Florianópolis.
- Bayardo, Rubens, 2000, «Cultura y antropología: una revisión crítica». En: Cuadernos de Antropología Social, nº 11, ICA, FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- Benhamou, Françoise, 1997, «La economía de la cultura», Ediciones Trilce, Montevideo.
- Bourdieu, Pierre, 1990, «Sociología y cultura», Grijalbo, México.
- Bovone, Laura, 1997, «Os novos intermediários culturais. Considerações sobre a cultura pós-moderna» En: Fortuna, Carlos (Org.) «Cidade, Cultura e Globalização. Ensaios de Sociologia», Celta Editora, Oeiras.
- Geertz, Clifford, 1987, «La interpretación de las culturas». Gedisa, México.
- Guédez, Victor y Menéndez, C., 1994, «Formación del gestor cultural» En: Memorias del Encuentro Internacional sobre Gestión Cultural. COLCULTURA - SECAB, Bogotá.
- Hajduk, Margo, 1994, «Financiación privada en las artes y la cultura: el rol de las empresas como nuevos mecenas. Resultados de una encuesta», Mimeo, Buenos Aires.
- Koivunen, Hannele y Kotro, Tanja, 1998, «On the definition of Cultural Industry. Value Chain in the Cultural Sector». Paper presented in Association for Cultural Economics International Conference, Barcelona, 14 al 17 de junio.
- Kopytoff, Igor, 1991, «La biografía cultural de las cosas. La mercantilización como proceso». En: Appadurai, A. (Ed.) «La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías». CONACULTA - Editorial Grijalbo, México.
- Lincola Calpe, Winston, 2000, «La gestión cultural... ¿y eso cómo se come?» Ponencia presentada al Encuentro Internacional Presencial y Virtual de Formación y Gestión Cultural. Universidad del Rosario, Bogotá.
- Sosnowski, Saúl, 1999, «Apuestas culturales al desarrollo integral de América Latina». Trabajo presentado al Foro Desarrollo y Cultura, BID - UNESCO, París, 11 y 12 de marzo.
- Williams, Raymond, 1982, «Cultura. Sociología de la comunicación y del arte». Paidós, Barcelona.
- Zukin, Sharon, 1996, «The cultures of cities», Blackwell Publishers, Cambridge & Oxford.



# Gesualdo, príncipe del siglo XXI

*Carlo Gesualdo, músico refinado y extraordinario, creó en la Italia de fines del 1500 obras que aún sorprenden por sus alteraciones cromáticas, disonancias y contrastes expresivos. Este año, un ciclo del CCPE/AECI con una charla del autor de este ensayo, un documental de Werner Herzog y un concierto del Pro Música de Rosario, recuperará su obra y su figura*

La última de las quince velas ya ha sido apagada. «Bendito sea el Señor, Dios de Israel, que ha visitado y redimido a su pueblo», suena, a oscuras, desde el coro. Es el *Oficio de Tinieblas*, en Sábado santo, y quien ha escrito la música ha hecho de las tinieblas su oficio. Don Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa y conde de Conza, sobrino de los cardenales San Carlo, Alfonso —arzobispo de Nápoles— y Federico Borromeo, nieto del Papa Pío IV y marido y asesino de su prima, Maria D'Avalos, entronizado en el siglo XX por Stravinsky y personaje central de una ópera de Alfred Schnittke, permanece sin embargo en penumbras.

Sus biografías abundan en títulos como *músico y asesino*, *príncipe del sufrimiento* o *asesino a cinco voces*. Su música, o por lo menos los dos últimos de sus seis libros de madrigales y sus finales «Responsoria et alia ad Officium Hebdomadae Sancta spectantia», publicados por su impresor particular en 1611, fue olvidada durante tres siglos y resurgió, impregna-

da de un aura premonitória, leída desde la crisis del relato tonal-funcional. Para la mirada del presente, las alteraciones cromáticas, las disonancias y los extremos contrastes expresivos de Gesualdo suenan a visionarios. Tal vez por eso crece la leyenda.

Quizás esa haya sido la causa de que los dolores y culpas del príncipe, sus supuestos sadomasoquismo y homosexualidad y, obviamente, el crimen de su primera esposa, hayan ocupado un lugar explicatorio. Había que encontrar una causa para una música tan extraña y las extrañezas de su vida privada venían como anillo al dedo. La recepción de la música de Gesualdo en su época, no obstante, era otra. El hecho de que se lo considerara un autor extraordinariamente sofisticado, experto en el contrapunto y de gran refinamiento pero jamás un delirante ni, mucho menos, un músico incomprendible, hacen, en cambio, al verdadero enigma. No importa tanto si el príncipe mató con sus propias

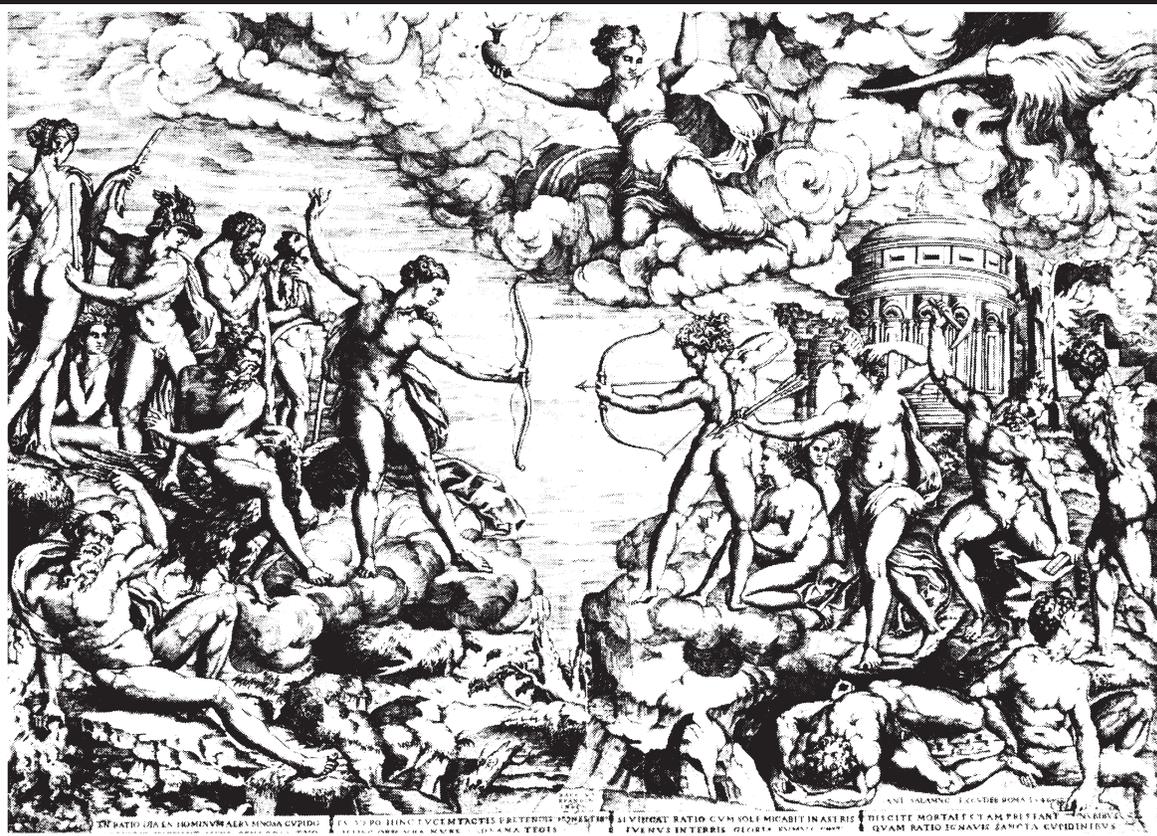


manos a Maria D'Avalos y su amante Fabrizio Carafa, Duque de Andria, o si dio la orden a sus sirvientes; si hubo heridas de arma de fuego, como parece indicar el texto del informe procesal de la Gran Corte Vicaria de Nápoles, o si se trató de un apuñalamiento múltiple; si Don Carlo Gesualdo necesitaba, en efecto, que sus sirvientes (algunos dicen que su segunda esposa, Eleonora d'Este) lo azotaran para que pudiera defecar. El misterio mayor tiene que ver con la naturalidad con la que los círculos intelectuales de la Italia del 1600 escuchaban esta música que para los oídos actuales suena, todavía, sorprendente.

**«...ch'io moro amando.»**

En los años 60 y 70 del siglo XX, los estructuralistas soñaban con poder reducir a pares y a estructuras binarias todo texto existente. Los poemas que Gesualdo elegía para sus madrigales hubieran hecho sus delicias. «Dolorosa alegría»,

«suave dolor», «agradecido martirio», «pena y deseo», «vivo y muero» son algunas de las oposiciones y oxímoron que le servían de pretexto para explorar los contrastes. El recurso no era nuevo y tampoco se agotó allí. En «L'astratto» (la distracción), la compositora Barbara Strozzi, nacida en 1619, seis años después de la muerte de Gesualdo, con una estructura formal que remeda la sucesión de arias y recitativos, alterna pasajes *cantabile*, con un claro patrón rítmico de danza, y pasajes en *stil nuovo*, de *recitar cantando* y cargados de disonancias. Ambos funcionan para marcar, teatralmente, el pasaje de un estado de ánimo a otro. La narradora dice querer distraerse, olvidar, «cantar, porque cantando alejaré mi sufrimiento». Y, por supuesto, una y otra vez irrumpe el *discurso del dolor*. El relato (y el tormento del personaje) se construye precisamente gracias a esa alternancia. El principio constructivo es el mismo del famoso comienzo del «Lamento de la Niña» (publicado en el «Octavo Libro de



Madrigales» de Monteverdi, en 1638), donde las palabras «su dolor» aparecen con una disonancia acentuada. La sucesión de movimientos rápidos y lentos, ternarios y binarios, en las piezas instrumentales que por esos años empiezan a publicarse trabajan sobre el mismo eje. Otros madrigalistas –como Giaches De Wert, Luzzasco Luzzaschi, o Filippo De Monte– habían experimentado, también, con el uso de opuestos musicales asociado a opuestos narrativos. Tampoco la utilización intensiva de cromatismos era nueva. Nicola Vicentino, autor de una obra maestra del cromatismo extremo como «L’aura che’l verde lauro», sobre un texto de Petrarca, había sido profundamente admirado por Pomponio Nenna, maestro de Gesualdo, y en gran medida anticipa muchos de sus rasgos más característicos (movimiento por cromatismo de varias voces simultáneamente, disonancias sin preparación ni resolución y sobre tiempos fuertes). La particularidad del estilo de Gesualdo tiene que

ver, más bien, con la profusión con la que estos recursos son utilizados. En alguna época se acostumbraba caracterizar sus madrigales como *manieristas*, estableciendo una dudosa analogía con ciertas corrientes pictóricas de comienzos del barroco –y de acuerdo con esa vieja costumbre consistente en calificar con descalificaciones. El mote de *extremistas* les cabría con mucho mayor precisión. Si bien es cierto que ni el regodeo con las imágenes tenebrosas de su poesía ni lo disonante de su música fueron patrimonio exclusivo de Don Carlo Gesualdo, él llevó ambos hasta el extremo de lo posible.

**«...che partendo da voi m’uccede il duolo...»**

Las obras de Gesualdo se dividen en dos grandes categorías: las publicadas y las que dejó inéditas. Las diferencias estilísticas y de género entre unas y otras muestran con bastante claridad las distintas valoraciones que el príncipe daba a las monodías acompañadas, las danzas y las canciones



más ligadas a la tradición popular napolitana por un lado y a los madrigales de compleja escritura contrapuntística por el otro. No se trataría del endemoniado culpable, torturado por sus padecimientos y víctima de una compulsión hacia las creaciones más enfermizas (que es, más o menos, el personaje que las visiones románticas construyeron con él) sino de un compositor altamente profesional, capaz de escribir de una o de otra manera, de decidir sobre sus materiales y, sobre todo, de trabajar para estar a la moda. Pocos años después, el compositor Luigi Rossi hace una virtual confesión al decir que sus madrigales «están llenos del artificio necesario para gustar a los públicos más nobles». En un momento en que las pequeñas cortes de los nobles italianos competían entre sí en cuestiones de riqueza pero, también, en uno de sus signos más evidentes, la actividad artística (los compositores, cantantes, pintores, escultores e instrumentistas a su servicio), la originalidad esta-

ba lejos de ser un dato sin importancia. Los autores (y no sólo Gesualdo) buscaban diferenciarse entre ellos y satisfacer el gusto *culto* de la época por las extrañezas musicales, los efectos dramáticos y los textos en que Eros y Thanatos se daban la mano.

Torquato Tasso, amigo de Gesualdo hasta que éste se enteró que había festejado en varios sonetos el amor de su asesinada esposa con el infame Duque de Andria, pone en escena este artificio en uno de los pasajes de «La Gerusalemme liberata» que Monteverdi utilizó en «Il Combattimento di Tancredi e Clorinda». La primera mención erótica al cuerpo femenino de Clorinda aparece en el preciso momento de la herida mortal. «Stringe egli il ferro nel bel sen di punta / che vi s'immerge e'l sangue avido beve» (hunde él el hierro en su bello seno, de punta, y allí se sumerge y la sangre ávido bebe), dice. Y continúa: «...e la veste, che d'or vago trapunta / le mamelle stringe a tenere e lieve /

l'empie d'un caldo fiume...» (y su vestimenta, de precioso oro tejida, que sus pechos sujeta, perfectos y delicados, se empapa de un cálido oleaje). En realidad, ciertos usos literarios (y musicales, como lo prueba el uso idéntico del cromatismo simultáneo en todas las voces y en los mismos lugares del texto, por Gesualdo y por Nenna, en «Mercè grido piangendo») eran comunes y, por otra parte, la parodia y la cita, sobre todo si se realizaban entre pares –es decir entre nobles– eran habituales en la *seconda pratica*. Por eso es que la polémica mantenida por el músico y teórico Giovanni Maria Artusi con Monteverdi debe entenderse, más que como un ataque personal, como una crítica a toda la *seconda pratica* en general y, en particular, a esta búsqueda de novedad y originalidad que tuvo a Gesualdo como su artífice más exquisito.

En «Imperfetioni della moderna musica» (Imperfcciones de la música moderna), editado en 1600 –con una segunda parte en 1603– Artusi (en realidad una de las pocas voces discordantes) critica a los *modernos* en aras de las viejas virtudes de la polifonía. Las «innovaciones arbitrarias», dice, «ofenden al oído». Opone los «afetti» y la peligrosa e ingobernable subjetividad a la música que «obedece a reglas». Objetividad frente a subjetivismo o, mejor, belleza en lugar de expresión. Su opúsculo está planteado como un diálogo en el que no falta un defensor del nuevo estilo, llamado con cierta insidia –y falta de *artusiana* objetividad– El Obtuso Académico. Uno de los contendientes argumenta, en un momento, que a los músicos modernos «no les interesa lo que digan, pues les basta con saber ensartar las solfas a su manera y con enseñar a cantar sus cantilenas a los cantantes con muchos movimientos corporales que acompañan a la voz de tal forma que al final aquéllos se comportan como si pareciera, justamente, que se murieran, consistiendo en esto la perfección de la Música». Lo notable es que apenas con un cambio de matiz valorativo el mismo texto serviría a la perfección para describir las virtudes de las nuevas maneras de componer, del naciente estilo del barroco y, sobre todo, del melodrama. Si bien parte de los ataques de Artusi se dirigen a la monodia acompañada, al *recitar cantando*, y a eso que en poco tiempo más comenzaría a conocerse como ópera, las menciones a «asperezas», a «ofensas al oído»

y, más precisamente, a «aquellas disonancias» se refieren sin duda a lo que entonces era moda. «...si hacéis uso de las disonancias porque pretendéis que se oigan de modo manifiesto, pero sin que ofendan el sentido auditivo –inquiére–, ¿por qué no las usáis de la manera habitual, razonadamente, según la forma en que compusieron Adriano (Willaert), Cipriano (De Rore), Palestrina, Porta, Gabrielli, Gastoldi, Nannino, Giovanelli y tantos y tantos otros de la misma Academia? ¿Acaso éstos no hicieron oír asperezas? Fijaos en Orlando di Lasso, Filippo di Monte, Gaches Vuert (sic); en todos descubriréis enormes montones de disonancias...» .

Gesualdo no hace uso de las disonancias de modo más ilegítimo que quienes sirven a Artusi de buen ejemplo. Y para eso se vale de dos artilugios. El primero es el de la alteración cromática, entendida como un adorno. Una nota podía ser reemplazada por otra a un semitono de distancia sin que se considerara que el acorde hubiera cambiado de nombre ni de función. La otra trampa ya había sido utilizada por los compositores franceses del siglo XII (aunque para ellos no fuera una argucia): toda disonancia de una voz estaba justificada por su relación con otra voz, la de ésta con una tercera y esa con una cuarta que, a su vez, guardaba correspondencia con la quinta. El resultado final, por supuesto, podía llegar a estar cargado de tensión armónica en tanto cada voz cumplía las reglas de concordancia con una sola de las otras, produciéndose disonancias con todas las demás. El procedimiento había sido usado por Di Lasso, por ejemplo, en sus «Prophetiae Sibyllarum». Lo que sucede es que Gesualdo lo utiliza todo el tiempo. Y es que de acuerdo con esos principios de la «expresión» que precisamente critica Artusi, no parecía haber muchos otros caminos frente a textos de amor en los que las palabras más frecuentes son «grito» y «muerte» y en los que se llega a límites de genialidad y belleza conceptista como los de «S'io non miro non moro», del «Quinto Libro de Madrigales»: «S'io non miro non moro, / Non mirando non vivo; / Pur morto io son, nè son di vita privo, / O miracol d'amore, ahí, strana sorte, / Che'l viver non fia vita, e'l morir morte.» (Si no miro no muerdo, / no mirando, no vivo; / por lo tanto muerto estoy, pe-

ro no de vida privado. / Oh milagro de amor, ah, extraña suerte, / que el vivir no da la vida y el morir no da la muerte).

**«Tu m'uccidi, o crudele...»**

«...Interrogado, Petrus Malitiale alias Berdottus, de cuarenta años, camarero, desde hace veintiocho años al servicio de Don Carlo Gesualdo, el susodicho Pietro Berdotto declara bajo juramento que ignoraba dónde se encontraba en ese momento Don Carlo, en cuanto que, consumado el hecho, partió a la hora séptima de la noche, a caballo...» .Todo indica que la relación entre Maria D'Avalos y el Duque de Andria era antigua. Que fue uno de los tíos de Don Carlo, Giulio Gesualdo, quien habiéndolos descubierto besándose y resentido porque él mismo había sido rechazado por María, ya viuda dos veces y famosa en Nápoles por su belleza, los denunció al príncipe. Y que éste fingió irse de caza para volver en secreto, en la madrugada del miércoles 17 de octubre de 1590, y sorprenderlos en el lecho. Fueron interrogados el camarero del príncipe, Pietro Berdotto, y la ayudante de cámara personal de María, Laura Scala, que había presenciado la matanza. No se resolvió ninguna condena. El caso fue archivado el 27 de octubre por orden del Vicario. El escándalo tenía más que ver con el hecho de que uno de los occisos fuera un duque, como lo comentó el *Corona Manuscript*, que publicaba las noticias de la corte y los nobles napolitanos, que con la cuestión del adulterio y con el hecho de que Gesualdo hubiera asesinado a su propia esposa. De todas maneras, quizá por prudencia –tal vez, dicen algunos, por culpa–, el príncipe abandonó la ciudad y se instaló en su castillo de Venosa. Tres años y cuatro meses después, acompañado por Ferdinando Sanseverino, Conde de Saponara, por el Conde Cesare Caracciolo y por el músico Scipione Stella, partió a Ferrara para contraer matrimonio con Eleonora d'Este, sobrina del Duque Alfonso II, el 21 de febrero de 1594. Las festividades, descritas en «La mascara» de Bottrigari, incluyeron la representación de «I fidi amanti», una *favola boscareccia* compuesta especialmente para la ocasión por Ercole Pasquini. También escribieron versos para los festejos los poetas locales y Vincenzo Rondinelli dedicó al príncipe su tratado de acústica «De soni, e vocib».

Don Carlo y Eleonora no se conocían. Para el tío de la prometida, la boda significaba una posible intercesión del influyente cardenal Alfonso Borromeo en un litigio por tierras que la casa d'Este mantenía con la Iglesia. Para Gesualdo implicaba acceder a la corte más refinada de Italia en materia musical. Allí el propio duque supervisaba un grupo de cantantes virtuosos –entre quienes estaban las famosas damas para quienes se componía la *musica reservata* o *secreta*, Tarquinia Molza, Anna Guarini, Livia d'Arco y Laura Peverara– y revistaban compositores como Luzzasco Luzzaschi. Allí Gesualdo empezó a hacerse conocer como músico.

**«...morro dunque tacendo...»**

«De aspecto poco imponente... meridionalmente indolente y lleno de afectaciones de grandeza y de galantería de gusto *españolesco*», describe a Gesualdo Alfonso Fontanelli, diplomático de la casa d'Este y encargado de recibir al príncipe en Ferrara. Esa «galantería» española probablemente no fuera ajena al espíritu poético que comparten sus madrigales con las obras de su contemporáneo madrileño, Francisco de Quevedo. Lo cierto es que, a partir de su estancia en la corte de Alfonso II, la carrera musical de Gesualdo se profesionalizó. Aun cuando posiblemente él esperara una mejor acogida a sus dos primeros libros de madrigales, publicados en Ferrara por el impresor ducal, Baldini, y en donde la influencia de Luzzaschi es notable (en realidad ya habían sido editados anteriormente, con el seudónimo de Giuseppe Piloni), allí fue donde, entre otras cosas, tomó el modelo de lo que sería su propia corte en los últimos años de su vida. Entre el viaje de bodas a Venecia, el regreso a Ferrara con Eleonora embarazada y, en 1596, la partida primero a Nápoles y después a su castillo en Gesualdo, dejando a su mujer y a su segundo hijo, Alfonsino, en la corte de Alfonso II, desarrolló una profusa actividad no sólo en relación con la composición sino también con la edición de partituras. En Venecia aprovechó para recomendar los músicos de Ferrara a sus pares locales, entre ellos Giovanni Gabrielli, y para arreglar los derechos de publicación de sus dos primeros libros de madrigales con Gardane. En Padua visitó

al compositor Costanzo Porta (uno de los campeones del cromatismo) y en Gesualdo, entre junio y octubre de 1594, se dedicó a escribir para los «Concerto di donne» de Ferrara. En navidad fue el invitado de Jacopo Corsi en Florencia y cuando regresó a Ferrara lo hizo junto al laudista Fabrizio Filomarino y el cantante y ejecutante de viola Ettore Gesualdo.

Entre marzo de 1595 y el mismo mes del año siguiente, Gesualdo publicó sus «Libros III y IV», en donde descarta «quel primo stile» de los libros anteriores. Ettore Gesualdo pondera allí «la invención, artificio y observación del significado de las palabras» en contraste con la «ligereza» de los dos primeros libros. En la misma época (10 de septiembre de 1594), Luzzaschi dedica a Gesualdo su «Cuarto Libro de Madrigales». Ya no existe para ese entonces la sorna que acompañó su arribo a Ferrara. Ya nadie comenta irónicamente la «loca pasión por la música» de ese extraño aficionado, como lo había hecho unos años antes el romano Emilio de Cavalieri, riéndose tanto de su condición de músico como de enajenado asesino. Antes de 1594 existe sólo una mención –poco clara, por otra parte– a los méritos artísticos de Gesualdo, en el *Canto XX* de «Gerusalemme conquistata», de Tasso. En febrero de 1595 Raval, un músico profesional, describe al príncipe como «compositor de madrigales» y está lejos de ser el único. Cuando ese año establece su propia corte musical en el castillo de Gesualdo, la apreciación de su arte es tan grande como unánime. Numerosos músicos y teóricos estuvieron a su servicio desde ese momento hasta su muerte en 1613, entre ellos Nenna –su antiguo maestro–, Stella, di Paola y Effrem. Los documentos de la época hablan de la profunda melancolía del príncipe, de su virtual retiro del mundo y de que «no hay placer para él fuera de la música». Es posible que haya sido cierto. Y también puede ser que la leyenda ya fuera, por ese entonces, más fuerte que la realidad. El hecho de que se tratara de uno de los pocos nobles de la época a los que les fue bien económicamente (entre otras cosas anexó a sus dominios los territorios de Castellammare di Stabia) habla, más bien, de alguien bastante atento a las cuestiones mundanas, como también lo prueba que para sus últimas obras haya resuelto contratar a Gian Giacomo

Carlino como impresor particular, y haya instalado una imprenta propia en el castillo.

De todas maneras, el deterioro mental del príncipe en esos últimos años está abundantemente documentado, entre otras cosas, por sus cartas a Eleonora y sus imploraciones para que viviera con él –cosa que hizo a partir de 1597, cuando Ferrara pasó finalmente al Papado, aunque con intervalos en los que se desplazaba a Modena, dado que «el clima de Gesualdo le hacía mal». Pero, sobre todo, el dato más claro de su desequilibrio fue la obsesión con San Carlo Borromeo, canonizado en 1610, y la correspondencia con el cardenal Federico Borromeo pidiéndole desesperadamente reliquias y retratos del difunto tío. Otro acontecimiento que agravó su estado fue la muerte, en oc-

## Antes de 1594 existe sólo una mención a los méritos artísticos de Gesualdo en «Gerusalemme conquistata» de Tasso

tubre de 1600, de Alfonsino, que desembocó en que entregara la administración de todos sus bienes a su primer hijo, Emanuele –que, incidentalmente, murió el 20 de agosto de 1613, de un accidente, pocos días antes que el compositor. El príncipe Don Carlo se retiró a su habitación del castillo, «vecina a la cámara del cembalo», sin hablar con nadie. No volvió a salir de allí y antes de que se cumpliera un mes, el 18 de septiembre, murió, según dicen, en el medio de espantosos dolores intestinales. Fue enterrado en Nápoles, en la Iglesia de Gesù Novo, al pie de la lujosa Capilla de San Ignacio.

**«...la vita lascio e me ne vado a morte.»**

De Gesualdo quedó el mito. Las menciones a la extrañeza de su música (acentuadas por el hecho de que ninguna de las obras de su época, ni la suya ni la de sus colegas, siguió interpretándose en

Europa en los años inmediatamente posteriores), la idealización del asesinato de su esposa y del amante, encontrados en el lecho nupcial, el aire shakesperiano de esa historia de un noble príncipe poseído por el espíritu de venganza y, luego, por la culpa, sumados a su locura final, contribuyeron con que su existencia (a diferencia de las de Pomponio Nenna, Nicola Vicentino e, incluso, Luzzasco Luzzaschi) no desapareciera del todo de la memoria colectiva. O, por lo menos, de la de los músicos y estudiantes de música. De alguna manera, el nombre de Gesualdo ocupó, para quienes reivindicaron pensamientos vanguardistas a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX, el mismo lugar que el de Palestrina para los defensores del contrapunto estricto. La música de Gesualdo era, entonces, más que un conjunto de madrigales y obras sacras imaginativo, de gran originalidad y admirablemente escrito, lo que éste simbolizaba. Toda lectura habla tanto del texto como de quien lee. Tanto en las profesiones de fe *gesualdista* realizadas por un músico como Francesco Geminiani (que, desde ya, no se traducen en su música) o en la conversión del compositor en prócer romántico (en una ópera de Hummel y, más cerca, en la que Schnittke estrenó en Viena en 1995 o en el documental dirigido por Werner Herzog), como en la peregrinación al castillo de Gesualdo de Igor Stravinsky, puede vislumbrarse lo que la figura de este compositor significó para el modelo del creador único, individualista y atormentado con el que, a partir de Beethoven, se cristalizó la idea del músico occidental para el mercado del arte y el espectáculo.

Toda lectura del pasado sirve, también, para incluir a quien lee dentro de una cierta genealogía. Para legitimar la propia obra con una tradición prestigiosa. Para el Stravinsky posterior a 1960, Gesualdo reemplaza los arquetipos que antes había provisto Pergolesi (en «Pulcinella») o Mozart (por ejemplo en «The Rake's Progress»). Sin contar los tres motetes de «Cantiones Sacrae» que Stravinsky completó, la presencia de Gesualdo es notoria en varias de sus obras corales finales y, con absoluta claridad, en «Monumentum pro Gesualdo di Venosa», una especie de reescritura sumamente libre (Stravinsky toma sólo algunas de las notas) de tres madrigales de Gesualdo, para un

pequeño grupo instrumental, realizada en 1960. «Los músicos debemos salvar a Gesualdo de los musicólogos, pero los segundos lo han hecho mejor hasta ahora. Todavía hoy es poco respetable para las academias, todavía demasiado excéntrico y cromático, todavía difícil de cantar», escribió Stravinsky. Desde 1960 algunas cosas cambiaron en el ámbito de la interpretación de música. Hasta no hace tanto el «estilo» era algo reservado al ámbito del *rubatto* en Chopin o el *toque perlado* en Mozart. Las polémicas que en los años 70 y 80 del siglo XX acompañaron el crecimiento de las interpretaciones históricamente informadas (y su virtual copamiento del mercado en el repertorio anterior a 1800), circulaban, todavía, alrededor de una supuesta oposición entre musicología e interpretación, entre creación y museísmo. Tal como sucedió con la propia música del siglo XX, la naturalidad (la *musicalidad*) de las interpretaciones dependió en gran parte de su frecuentación. Hoy existen clavecinistas, violagambistas, flautistas especializados en instrumentos de madera y sin llaves, laudistas y, claro, cantantes, tan entrenados en los repertorios *antiguos* (y con un nivel de control y virtuosismo tan alto) como pianistas y violinistas capaces de tocar en *estilo* Schumann, Tchaikovsky o Brahms. Hubo –y Stravinsky, a su manera, fue uno de ellos– musicólogos que no perdieron de vista el hecho de que su objeto era la música (y la posibilidad de interpretarla). Gracias a ellos, los músicos reconquistaron para sí algunas de las obras más bellas e inquietantes. Gracias a ellos y, por supuesto, a sí mismos. A esos cantantes arrojados que se atrevieron con el contrapunto más endiablado y disonante escrito antes del 1900; que se animaron a hacer sonar lo que parecía la obra de un loco; que quisieron sacar de las tinieblas la música de Don Carlo Gesualdo.

#### Nota

Este artículo se publicó originalmente en el número 19 de la revista de música antigua «Goldberg». Se reproduce con la autorización del autor.



**Diego Fischerman**  
Crítico musical y escritor. Es autor de los libros «La música del siglo XX» y «Efecto Beethoven».



Poesía

Fabricio Simeoni

# El interludio y otros poemas

## El interludio

para Nati

*Clepsidras del soplo amargo  
incrustadas en el café que preparó mamá  
por darme algo más después de la cena  
y otra mujer abre sus manos  
sin los precintos acongojados del glande,  
otra pulsión separatista del mundo  
en la comunión de los dedos  
la gastada comisura de cada dedo,  
sus hijos eran como la trayectoria de una alcantarilla deshabitada  
afectados a la corrosión de la herrumbre.  
Habíamos dormido tanto aquella noche  
que ni siquiera el suplicio ancestral de la nariz  
pudo contenernos,  
la bendidura reparó los techos  
el alejamiento hacia las cosas cónicas  
lo que impidió la gesta  
en la unción del tiempo en nuestra casa  
todo olía a mierda  
la omisión de sus medias horadadas  
para fingir un gesto,  
convalecer progresivo en la neuralgia del huevo cigoto  
—gestación unívoca del caos—  
barto de asir la potencialidad de un cuerpo que nunca llega,  
los oropeles encausados a la puerta de los cofrecitos.*

*Que alguien llame no dirime la oferta intencionada  
si sucumben a orillas de un reloj anestesiado  
los infantes, los críos bravos de la tierra,  
su huérfana complicidad con las pelotas de trapo  
los triciclos y los perros callejeros.  
Solíamos hervir la tarde en los baldíos  
servir alcohol evaporado como ofrenda  
y nos tirábamos al sol a imaginar figuras sin contorno  
los bastones donde se apoya el fuego  
el plexo anfibio del embrión.  
Devorarse en la quietud críptica de fecundar  
aunque partida  
por las uñas emuladas, distintas,  
el planeta abisal del óvulo  
y otro hombre cierra sus puños  
con la sangre amontonada en los extremos,  
otro ataque genital  
en la comunión de los dedos  
la gastada comisura de cada dedo.*

) \* (

## Tanta hondonada

Tanta hondonada  
—yerta—  
impugnando la altura jurídica del subte  
un retiro voluntario  
o el suicidio anónimo  
en las vigas,  
la chica top de los anaqueles  
como enbiesta  
intuye  
desde esa fetidez de revoques payos  
que bastará una noche de aerosoles  
para que caigan despedazados  
los restos de piel bronceada,  
la botellita de coca light  
y la pared.

Tanta eminencia  
—frágil—  
aprobando la oquedad solapada del taxi  
un retorno involuntario  
o la cordura egotista  
en el asfalto,  
la chica beat de las esquinas  
como rompible  
ignora  
desde este bálsamo de manos refinadas  
que bastará una danza de moteles  
para que yergan integrados  
los avisos de guantes súbditos  
la costra de los bordes  
y el tendón.

) \* (

## El dolor de los metales

Un viento de aspirinetas  
que traiga sures en saunas  
es todo lo que necesita este agua  
para convertirse en pez ...  
y alguien que manche con membrillo  
las olas desparramadas,  
el polo de una mujer surgida  
que olvide licuar del mapa  
el aire condicionado  
por el frío inusual  
de un aro en la lengua.

## Hábito intransigente

Las manos santas,  
las que fuiste  
las vendadas  
las que oraron,  
amontonadas en los cactus  
sueltas de agua  
hieden el segmento del sudario,  
la ira de las tijeras  
las gráciles formas de disiparse  
en el yermo corte de oscuridad,  
¿no agarres los monumentos, no los vómitos!  
La Madame está dormida  
como entregada al sueño de los despiertos,  
a la incandescencia escénica del reflejo.

Todos quisimos ser putas,  
y sacudimos entre los orificios manchados de las zonas  
cónicas, poliformes  
detrás de los espejos escindidos  
para prescindir de un beso  
la violencia matizada del cabrio,  
el dolor del clavo hecho piel.  
¿Puede que haya algo para decir después de Dios?  
Será sólo lo que no dijimos antes  
lo que pasó  
lo inanimado  
lo que no acaece,  
silenciados los íconos crepitantes  
el yeso viudo  
la madera insociable  
el mármol sopesado  
y el exceso tempestuoso  
de un coito en la bañera.



# «Se puede ser extranjero donde se ha nacido»

Rubén A. Chababo



*El escritor y cineasta dio una charla en el CCPE/AECI sobre la idea del viaje en su obra. En diálogo con Lucera, habló de los límites entre ensayo y ficción, del interés narrativo del chisme, de su vida entre Francia y la Argentina. También contó por qué lo atraen las ciudades en decadencia y adelantó el tema de su nueva novela*

Edgardo Cozarinsky es uno de los escritores argentinos vivos más interesantes a la vez que un desconocido para el gran público. Durante años algunos libros suyos circularon de manera casi secreta entre pequeños grupos de lectores, algo que les permitía reconocerse como pertenecientes al selecto mundillo de los que «habían descubierto a Cozarinsky».

En el borde vacilante de la ficción y el ensayo su escritura ha insistido siempre en destacar el errático y fascinante mundo de los emigrantes y expatriados. Sus textos se detienen en historias de personajes menores, habitantes de los márgenes, que fatigan sus destinos en la búsqueda de una identidad lábil o huidiza. También en el fulgor

y la decadencia de las ciudades: ellas aparecen en sus textos diseñando un singular planisferio en el que Lisboa, Tánger, Esmirna, Buenos Aires o París son escenario de historias de pasión, amor o desencuentro.

Uno de sus libros clave es «Vudú urbano» que vio la luz en 1985 y que en su momento fue saludado por la crítica como una verdadera revelación: «Cozarinsky es un borgiano tardío cuyas referencias literarias mayores no pertenecen, con excepción de Borges, al castellano sino al francés, al alemán, al ruso, y que ha llevado aún más lejos el principio de la duplicidad lingüística y el arte del desplazamiento cultural» escribió Susan Sontag en su preciso prólogo a «Vudú urbano».



Cozarinsky fue presentado en el CCPE/AECL por el periodista y escritor Jorge Carrion.  
Fotos: Willy Donzelli.

Descendiente de inmigrantes rusos que se asentaron en las colonias que el Barón de Hirsh fundó en la provincia de Entre Ríos, nacido en Buenos Aires en 1939, su vida es un enrevesado itinerario signado por continuas partidas y llegadas. Desde 1974 vive en París, donde además de dedicarse a la escritura, fue diseñando un proyecto de exploración cinematográfica que lo ha ubicado en un lugar de referencia obligada. «Sarah», «Autoportrait d'un inconnu: Jean Cocteau», «Boulevards du crépuscule», «Scarlati en Sevilla» y «Fantasmas de Tánger» son algunos de los filmes con que ha gratificado a ese público que sigue con no oculta devoción el devenir de una obra inclasificable genéricamente, que fluctúa entre el documental

mo y la ficción y en la que siempre es posible advertir una fortísima impronta autobiográfica.

—Durante años «Vudú urbano» fue un texto de culto, un texto casi inhallable en las librerías argentinas que sólo un reducido número de lectores conocía. Se hablaba de él como uno de los textos clave de reflexión en torno al tema del exilio. ¿Qué significó para usted su reedición definitiva, por qué estuvo tanto tiempo condenado a esa zona de silencio?

—«Vudú» se editó por primera vez en Barcelona en 1985 por una editorial prestigiosa como Anagrama, pero a pesar de eso no tuvo muchos lectores en España, creo que porque se trata de un libro cuyos lectores naturales, por decirlo de algún modo, están aquí, en Argentina. Por otra parte, en

España tuvo una distribución mala. Finalmente logré que la editorial original aceptara la reedición en Emecé y así es como se pudo llegar no solo al lector argentino sino sobre todo a una nueva generación de lectores que tiene una mirada diferente.

Respecto a lo del aura que se había generado en torno a Vudú urbano supe de eso hace muy poco, a raíz de la aparición de «La novia de Odessa» cuando algunos periodistas culturales comenzaron a hablar de ese libro, que por años había sido inhallable en la Argentina, como de un texto mítico. Pero debo confesar que yo estuve siempre ajeno a todo eso. Lo que sí descubrí muy recientemente es que había mucha gente que lo había leído, más de la que imaginaba.

—En una cita de Ross McDonald incluida en ese libro se lee que no se puede huir del paisaje de los sueños y que las pesadillas del presente pueden seguir aconteciendo en aquellas calles de la infancia mucho después que el tiempo ha pasado. ¿Es imposible dar la espalda a las raíces?

—Yo no podría responder a esa pregunta de manera absoluta o categórica. Durante muchos años pensé que era posible darles la espalda a las raíces, a la vez que era posible reinventarse. Con el tiempo me di cuenta que no, que uno se reinventa a sí mismo en el sentido de poder elegir qué hacer con esas raíces. Para alguien como yo que ha pasado buena parte de su vida entre ciudades, moviéndose continuamente, la palabra raíz no es la que más siento cercana. Raíces tienen los árboles y nosotros los humanos estamos hechos para movernos. Pero si por raíces entendemos ese sustrato, ese primer alimento que en la vida de alguien le han dado las primeras impresiones, los primeros olores o sabores, no cabe duda que todos tenemos raíces.

Pero para ser más exacto me gusta pensarme como alguien que se reinventa a sí mismo, como alguien que elige y no que padece el pasado, entendido el pasado como un condicionamiento al que uno no puede escapar.

En «El rufián moldavo» por ejemplo, en el que el tema de la cultura y en especial el teatro idish están presente, muchos pueden pensar que esa elección tiene que ver con mis raíces, pero yo no tengo nada que ver con ese tipo de teatro, nunca vi un espectáculo de teatro idish y tampoco en mi casa se hablaba esa lengua. Lo elegí como motivo porque me atrae mucho el teatro, pero en especial el teatro barato, el teatro que no es hecho por estrellas, sino ese fenómeno que permite que en un pueblito con un telón apolillado y con dos o tres muebles, se arme algo que de pronto hace trabajar la imaginación. También me interesaba narrar algo de la historia de una comunidad como la judía todavía no del todo integrada en aquellos años, y para escribirla dije volar

mi invención a partir de la lectura de programas, de documentos de época, de algunas citas que encontré.

Hay gente que me pregunta cómo sé tanto de teatro idish a pesar de haber nacido en una época en que ese fenómeno ya estaba en extinción, y yo les respondo que nada hay allí de lo biográfico experiencial. Mis padres no sólo no hablaban esa lengua sino que tampoco les interesaba estar vinculados a esa cultura, eran, lo que se dice, asimilados. Lo que sí puedo asegurar es que con éste como con otros temas trabajo dándole forma a un pasado a través del imaginario.

—El tema de la identidad en su obra es recurrente.

—Sí, es cierto, pero vuelvo a decir: uno no se hace víctima de las cosas sino que las elige. Sé que esa definición carga algo de ambigüedad porque uno podría preguntarse hasta dónde uno no las elige porque es la víctima. Por eso me gusta hablar de elección más que de imposición o de mandato del pasado.

—El peronismo, la ciudad de los cincuenta, parece que hay allí un vórtice narrativo por demás de poderoso que siempre le está dictando imágenes.

—Sucede que son temas cercanos a mi adolescencia, y la adolescencia convoca siempre sensaciones fuertes. Yo no fui feliz en la adolescencia, yo viví esa época de la vida lleno de miedos, de inseguridades, de incertidumbres respecto de aquello que yo me sentía capaz de hacer. Cuando hoy veo a los jóvenes, cuando veo la seguridad que tienen, cómo viven al margen de las ideas adquiridas, cómo se atreven a cuestionarlo todo, la falta de miedo de hablar, de manifestarse, de hacerse dueños de la noche, siento que hay un abismo con lo que ocurría en los años de mi juventud. Algo tan diferente a mi experiencia adolescente, marcada por una época en que las instituciones tenían un peso determinante en la vida de uno. La novela que estoy escribiendo ahora tiene que ver con mi servicio militar. Transcurre en los años sesenta, en una época de transición, marcada por la presencia del frondicismo en el poder, cuando la institución militar era lo suficientemente fuerte como para derrocar gobiernos. Yo hice mi conscripción en aquellos años. Ingresar al servicio militar significó para mí un aprendizaje, pero no en el sentido en el que es propuesto o declamado por las instituciones que defienden el militarismo, sino por su opuesto. Ingresar al ejército era sinónimo de dar los primeros pasos dentro del mundo de la corrupción, aprender a cómo llevarse bien con un poder que uno despreciaba, a cómo aceptar un estado de cosas y cómo de contrabando poder burlarlas. Se suponía que el servicio militar existía para transformarlo a uno en adulto, en hombre, en buen ciudadano, pero lo que de allí salía era siempre un hijo de puta. Recuerdo que yo trabajaba en una oficina del ejército y parte de mi trabajo consistía



*en ir a la Embajada de Francia a buscar en jeep botellas de champagne que el mayordomo de la embajada le vendía al suboficial principal con facturas fraguadas. Yo iba en el jeep haciendo de enlace entre dos corrupciones a la vez que corrompiéndome. En la medida que yo hacía bien mi trabajo, me libraba de una guardia. Lo que cuento les ha pasado a tantos otros.*

*Los años de la adolescencia son fundamentales en la vida de mucha gente y parte de ese mundo, de lo que viví en aquellos años, aparece como marco referencial en esta obra. Hay en esta novela que estoy escribiendo mucho de mi experiencia personal transfigurada.*

—El servicio militar como un universo extinguido.

—Sí, y como me sucede con otros temas, a la hora de narrar me gusta evocar ese mundo que hoy ha desaparecido acompañando la decadencia de la institución militar. Se trata de un mundo ya extinguido, es cierto, y que en su momento de apogeo estuvo marcado por la hipocresía, la corrupción, encubierto por palabras, lemas y objetivos alitisonantes.

—Cine y literatura configuran en usted casi una misma zona. Sus filmes fluctúan entre el ensayo y la ficción, lo mismo que muchos de sus textos literarios borrándose los límites o las fronteras entre lo real y lo imaginario.

—Yo comencé a escribir ensayos por miedo a escribir ficción y de pronto me di cuenta que lo que estaba escribiendo

*no era del todo ensayístico. Cuando en Francia empecé a hacer películas hice algunos seudocumentales que llamaron la atención de la crítica porque no eran documentales en el sentido tradicional del término. Poco a poco he ido pasando, de una manera que me parece casi inevitable, a la ficción narrativa. Ahora estoy escribiendo mucho más que hace unos años, siento que me expreso más libremente que antes. Además de estar trabajando en esa novela que te conté estoy organizando un volumen con mi viejo ensayo sobre el chisme que incluye un álbum de mininarraciones que giran en torno a ese tema. Pero todo eso tiene que ver con algo fuerte de orden personal. En 1999 atravesé un problema grave de salud que me obligó a reconsiderar muchas cosas que venía haciendo, a partir de allí comencé a orientarme más a la ficción. Todos sabemos que vamos a morir algún día pero cuando la muerte nos roza, es inevitable que algo se modifique dentro de uno, en mí operó haciéndome tomar conciencia de que debía dedicarme a hacer aquello que más me interesaba, que más placer me daba. Ese es el origen de estos últimos textos narrativos.*

*Yo comencé a escribir  
ensayos por miedo a  
escribir ficción*

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



—¿Por qué el chisme?

—Porque el chisme es una forma de atravesar la apariencia, de inocular la duda sobre su naturaleza y reducirla a simple hipótesis. Ni su facilidad ni su aparente trivialidad pueden disimular en el chisme la condición de obra de ficción, quizá rudimentaria, pero que conduce, si no a una realidad oculta, más verdadera que la aparente, por lo menos a advertir las posibilidades múltiples encubiertas por esa superficie accesible que suele confundirse con la realidad.

—El exilio, el desarraigo son temas medulares de su obra tanto literaria como fílmica ¿Qué hay, qué se resguarda en la vida de los desarraigados y expulsados que provoque en usted esa reflexión tan intensa?

—Yo no he sido un exiliado político, me fui de la Argentina en 1974 pero tuve que atravesar situaciones propias de todos aquellos que cambian de lugar de residencia, de lengua. Sin embargo, irse de un país y vivir en otro, hoy es una experiencia que la comparte todo el mundo. No sólo por la cantidad de gente que deja un país para radicarse

en otro como lo hizo la generación de nuestros padres o abuelos sino en otro sentido. La sociedad cambia hoy mucho más vertiginosamente que en el pasado, la mayoría de la gente vive en un país, en una sociedad que en gran medida ya no es la misma en la que fue educado para vivir. A todos nos han formado con una serie de nociones, de ideas, de principios que habrían de servirnos para enfrentarnos con la vida que de pronto no son más válidos, que ya no sirven como herramientas para este nuevo estado de cosas. La tecnología ha cambiado y hay una cantidad de elementos que hoy ya no tienen más curso, que han perdido sentido o eficacia. Fuimos formados en una idea del derecho, de lo que es la ley, de lo que es el trabajo, conceptos o ideas que hoy son obsoletos. Eso hace que vivamos en una ficción, aferrados a esa ficción y ciegos a reconocer la dimensión absoluta de ese cambio. Vivimos exiliados de aquel viejo mundo al que nacimos y que hoy se nos presenta como lejano, extraño, otro. Y esto sin necesidad de desplazarnos geográficamente, sin que tengamos la necesidad de cambiar de lengua, de atravesar fronteras territoriales. Se puede ser extranjero habitando en el mismo lugar donde se ha nacido.

*Todo lo que yo he hecho tanto en el cine como en la literatura ha sido rescatar las historias vividas por individuos. Es una reivindicación de lo minúsculo frente a una sociedad que se rige con mayúsculas*

—Cuando uno lee su obra siente que las suyas son historias que tienen a la Historia con mayúsculas como marco o contexto en la que sus personajes derivan y cuyas vidas dicen algo distinto, como si se tratara de un reverso de la altisonante historia oficial. Pienso en esa cita de Walter Benjamin que introduce uno de sus textos y que dice «...nada debe ser considerado perdido para la Historia».

—*A mí eso me importa y mucho. La doxa ideológica que guiaba los movimientos de reivindicación social de los años sesenta y setenta decía que la historia con mayúsculas era algo objetivo a cuyo sentido uno debía integrarse y luchar. Pero yo siempre sentí que esa historia se escribía aplastando, ocultando, desterrando toda experiencia que reivindicara algo de lo individual. Esa doxa de la que hablo prodigaba un excesivo desprecio por todo aquello que fuera anecdótico y se inscribía en el contexto de una época en la que era muy difícil reivindicar la propia experiencia individual.*

*Esa historia escrita con mayúscula yo la considero una*

*utopía. En mi caso todo lo que yo he hecho tanto en el cine como en la literatura ha sido rescatar las historias vividas por individuos, historias acaso pequeñas, que pasan desapercibidas para la gran mayoría. Se trata en mi caso de una reivindicación de lo personal, de lo minúsculo, frente a una sociedad que se quiere regir por ideales con mayúscula. No dudo en decir que en nombre de esos ideales grandilocuentes se ha matado y se ha despreciado. No me interesan las visiones totalizantes, las lecciones o certezas sobre qué es la historia, cuál es el buen sentido de la conducta privada o pública. Desconfío mucho de eso. Siento que es necesario levantar la voz por los perdedores, por los postergados. Y narrar esas historias ha sido y es el tema de buena parte de mis obras.*

—Algo que lo ubica en las antípodas de un cine o de una literatura de denuncia.

—*Sí. Recuerdo que cuando «La hora de los hornos» era señalada como un camino o una referencia, yo estaba tan al margen de eso que era marginado por los historiadores de la época. Existía un mandato de hacer un cine en el que se privilegiara el mensaje. En ese sentido la lectura de los Cahiers du Cinema me permitió afirmar la idea de que existía un modo diferente de entender el cine que no necesariamente debía concordar con las directrices del realismo que postulaba la revista Cinema Nuovo, biblia de los cineclubes porteños de la época, y que se plasmaba en películas como las de Gillo Pontecorvo.*

—Las ciudades también son parte de un tema obsesivo y recurrente. Uno siente que hay obras como «Fantasmas de Tánger» que pueden ser vistas como un modo de agotar una descripción acerca de lo que ellas son o representan para uno.

—*Soy, lo que se dice, un animal de ciudad. El campo me gusta pero cuando cae la noche y oscurece uno está condenado a quedarse en un mismo sitio, como atrapado. En cambio en la ciudad uno puede desplazarse. Soy incapaz de pasarme un fin de semana en el campo, enseguida me gana la desesperación. La ciudad en cambio permite cambiar y el espectáculo de la vida urbana fluye por delante de los ojos como un espectáculo fascinante.*

*Cuando filmé mi ensayo sobre Tánger lo hice porque se trataba de una ciudad fantasma immortalizada o mitologizada por muchos escritores. En un tiempo Tánger fue vista como ciudad del vicio donde todo estaba permitido, donde aquellos que por sus costumbres o elecciones no podían llevar una vida abierta en sus propios países, encontraba en sus calles un lugar de posibilidad. Alejandría tiene algo de eso, carga la impronta de la gran metrópoli cosmopolita que en algún momento fue.*



*Me interesa observar las ciudades en decadencia, recorrerlas, descubrirlas. Buenos Aires, la ciudad donde nací y me formé, me ofrece también esa posibilidad porque tiene una energía y una vitalidad increíbles, que me fascinan. Conviven en ella una ciudad nueva que ha crecido mucho en los últimos veinte años y en la que perduran o asoman restos o huellas de aquella ciudad vieja que yo conocí de adolescente. Zonas o espacios que antes de que yo pudiera entrar en ellos ya habían desaparecido para siempre cuando alcancé la edad adulta. Me atrae ver en las ciudades aquello que desaparece y se extingue pero también lo que emerge. Me gusta observar lo que en ellas se evapora y lo que nace.*

—Hay una idea en alguno de sus textos que señala que los países periféricos estamos condenados a ser hospedaje de los bárbaros ¿Acaso no hay forma de revertir ese dictamen?

—Es cierto y esto tiene que ver con la idea de que los llamados países periféricos son más frágiles que los llamados países centrales. Hay cosas que observo hoy en Francia que pasaron hace quince años en la Argentina, de allí que haya experiencias que se sienten mucho más fuertemente en los países periféricos, porque la columna vertebral que les da cohesión a esas sociedades es mucho más endeble. En los países que tienen siglos de historia pareciera que los bárbaros tardan un poco más en llegar o que se instalan más lentamente. Acá, en cambio, arrasan. El mundo del capitalismo salvaje de la Argentina de los años noventa, que se

devoró de un soplo tantas cosas, está recién llegando con toda su fuerza a Europa.

—En la antigua edición de la «Historia de la Literatura Argentina» publicada por Centro Editor se acostumbraba a preguntarles a los escritores entrevistados cuál era el lector ideal de su obra, cómo lo imaginaba a la hora de escribir un texto.

—Yo no imagino previamente a un lector. Escribo pensando para mí pero pensando en que mi escritura debe ser legible para otros. No soy un escritor comercial al estilo Isabel Allende o Paulo Coelho que buscan satisfacer la demanda de un determinado tipo de público o cumplir con demandas del mercado. Escribo aquello que me gusta, lo que me interesa. En «El rufián moldavo», por ejemplo, se puede percibir el empeño de hacer un libro rápido, en el sentido de que el libro que se publicó tiene cuarenta páginas menos que en la primera versión. Cuando lo terminé me dijeron que me demoraba demasiado en algunas cosas y de suprimirlas salió esa sensación de fugacidad con la que abordé algunos episodios. Pero se trata de un efecto buscado y no que esté pensando en un libro liviano.

—Desde mediados de los noventa se percibe el surgimiento de una nueva generación de realizadores, con nuevas temáticas, con miradas diferentes. ¿Qué le sugiere este fenómeno novedoso en la escena argentina?

—Hay otro cine, es verdad y el motivo hay que buscarlo en que hay una nueva generación de realizadores que ha

## *Escribo pensando para mí pero pensando en que mi escritura debe ser legible para otros*

surgido con una fuerza y un ímpetu sorprendentes. Tienen una manera diferente de animarse a hacer cine. Me gusta lo que hacen Lucrecia Martel, Diego Lerman, Lisandro Alonso o Martín Rejtman. Son jóvenes que trabajan en los márgenes. Otro ejemplo es el de Ernesto Bacca, director de «Cabeza de palo», que ha sabido demostrar un talento enorme. Y Fernán Rudnik, con «El nadador inmóvil». También se ve una búsqueda singular en «Yo no sé que me han hecho tus ojos», de Wolf y Muñoz. Hace diez años hubiera sido imposible pensar o filmar de ese modo, porque era un tiempo en que el cine tenía la obligación de narrar la última dictadura militar, y para colmo cuando se lo hacía, se lo hacía mal, apelando en la mayoría de los casos a una narrativa pobre, de telefilme. Esta nueva generación en cambio hace un cine que no guarda relación con el que se venía haciendo, tiene una nueva sensibilidad y un nuevo lenguaje y es esto lo valioso.

Y todo esto en gran medida tiene que ver con esa gran libertad de la que hablábamos antes, libertad de la que se adueñaron las nuevas promociones, libertad de filmar sin tener la obligación de apegarse a una doxa, a un tema, al mandato de ser didácticos. Las escuelas de cine han contribuido a este cambio, no puedo asegurar que sea por lo que allí se enseña sino por los instrumentos que han puesto al alcance de sus alumnos.

Un elemento que hay que considerar, muy fuerte y acaso decisivo de estos últimos años, ha sido el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires que le ha brindado la po-

sibilidad a un público joven de ver películas raras, nuevas, que generalmente no ingresan al circuito comercial y que tampoco tienen difusión a través de los videoclubes. El Festival ha permitido conocer producciones realmente valiosas como las coreanas e iraníes o las del cine independiente americano, eso ha contribuido, no cabe duda, a madurar y ampliar esa nueva mirada.

—Dos de sus textos están dedicados a Alberto Tabbia, alguien que como usted recorrió los territorios del cine y la literatura...

—Alberto era un crítico de cine por pereza y un escritor que no se animaba a escribir o a publicar lo que había escrito. Yo heredé todos sus papeles y tengo por delante toda una tarea pendiente que es armar un libro con ese legado. Tabbia fue alguien que me guió intelectualmente en los años de juventud. El me incitaba siempre a escribir. Cuando murió en 1997 me encontré con un testamento en el que me legaba todos sus papeles. Dejó un sobre que decía «para abrir si muero antes del año 2000» y para mi gran sorpresa decía «basta de perder el tiempo, escribí, escribí, escribí» y entonces sentí que se trataba de un mandato que me llegaba «del otro lado», y yo, como muchos saben, soy alguien que presta mucha atención al mundo de los muertos. Al principio lo sentí como un deseo de buena voluntad por parte de mi amigo, pero dos años más tarde atravesé el episodio de salud al que aludí antes y que me puso frente a un límite, entonces me dije que era hora de cumplir con ese pedido. Fue así que en el hospital en el que estaba internado escribí los dos primeros cuentos de «La novia de Odessa».

—París y Buenos Aires, qué diferencia hay entre ambas a la hora de producir.

—En París escribo más que en Buenos Aires porque en este momento todo lo que me interesa está en Buenos Aires, y en Buenos Aires se me va el día en ver gente, en encontrarme con amigos, en recorrer la ciudad. En París salgo muy poco, me encierro en casa y escribo muchas horas por día. París es el monasterio y Buenos Aires la fiesta.



# Devuélveme el Rosario de la lengua

Fernando Iwasaki



*Escrita para el público español mientras se llevaba adelante el III Congreso de la Lengua, la crónica que Lucera rescata permite tener un atisbo de cómo fue vista Rosario por una mirada extranjera y recuperar, a la vez, algo del pulso del encuentro que conmovió a la ciudad*

Días antes de la inauguración del III Congreso de la Lengua el evento ya era un éxito, aunque no precisamente por la eficacia de la organización, el interés del programa o la importancia de los invitados, sino por la movilización masiva de los rosarinos y porque la lengua estaba en el centro de todos los debates, como si fuera el valioso rosario de la copla.

Acostumbrado a contemplar cómo una mayoría de universitarios españoles acude a los actos culturales siempre y cuando le concedan créditos de libre configuración, en Rosario la respuesta del público ha sido tan generosa que ha rebasado todos los límites previstos. Y no me refiero solamente a la asistencia multitudinaria de los actos

oficiales, sino especialmente a la más generosa de los actos paralelos convocados por las librerías. ¡Qué librerías más maravillosas! Siempre llenas, todas con servicio wi-fi gratuito y tan pendientes de las novedades como de su vocación de librerías de fondo. Un dato elocuente: los mil ejemplares que llegaron a Rosario de la edición del Quijote co-edicada por Alfaguara y la Academia Española se agotaron durante el primer día del Congreso.

## Salvador encendió la polémica

Por otro lado, los debates por el futuro de la lengua y de las lenguas también impresionarían al ciudadano español medio, porque un número indefinido de hispanoamericanos tiene al español como



El CCPE/AECL fue una de las sedes del III Congreso de la Lengua

primera lengua, sin renunciar a las lenguas –maternas como el rosario– de sus etnias indígenas y de sus padres o abuelos inmigrantes. Nadie se plantea renunciar al español en América latina, a pesar de la diversidad lingüística y del estudio generalizado del inglés como segunda lengua. ¿Serviría el modelo hispanoamericano como espejo para la convivencia lingüística en España? No es tan fácil. Una intervención del académico Gregorio Salvador, quien sin dar opción a réplica expresó su deseo de extinción de las lenguas minoritarias, encendió una polémica que corrió como la pólvora por todas las mesas redondas del día jueves 18. Y es que en Rosario nadie es indiferente a las tribulaciones de la lengua. A saber, qué pasa con las lenguas aborígenes de América, cómo nos empobrece el mal uso de la lengua, cuál es el futuro de las lenguas regionales de España y qué ocurrirá con el español de la península cuando su porcentaje de usuarios se diluya entre los millones de hispanohablantes de América latina y Estados Unidos.

Párrafo aparte merecen los fervores y pasiones que algunos invitados han despertado en el público. En primer lugar Ernesto Sabato, omnipresente a su edad en todos los actos, pues lo mismo asiste a las sesiones oficiales de la mañana que a las mesas de trabajo de la tarde, y a las informales presenta-

ciones de libros por las noches. También ha sido el caso del sacerdote-poeta Ernesto Cardenal, quien fue ovacionado tanto en el teatro El Círculo como en las calles peatonales de Rosario, aunque sólo los privilegiados que abarrotaron el auditorio de una librería pudieron escuchar cómo renunció al amor de las mujeres porque se enamoró de Dios. Entre los escritores españoles destacaron con diferencia Juan José Millás –cuyos libros y columnas en la prensa española son devorados por miles de lectores argentinos– y Juan Luis Cebrián, quien presentó «El fundamentalismo democrático» en la Fundación Libertad, arropado por Sabato y Saramago. Finalmente, tanto Jorge Edwards como Alfredo Bryce Echenique encandilaron al auditorio apelando al talento y la ironía, aunque los ecos del prodigioso discurso inaugural de Carlos Fuentes todavía reverberan en Rosario. En Argentina no hay corridas de toros, pero Fuentes dio la vuelta al ruedo y saludó como un matador. Vine a la Argentina por el rosario de la lengua y me llevo a Rosario en el corazón.

#### Nota

La crónica de Fernando Iwasaki se publicó en el diario ABC de España. Se reproduce con la autorización del autor.

**Fernando Iwasaki** Escritor peruano. Desde 1989 reside en Sevilla, donde dirige la revista «Renacimiento». Entre sus libros se cuentan «El descubrimiento de España», «Un milagro informal» y «Ajuar funerario».

# Recorriendo el espinel con Millás y Merino

Elvio E. Gandolfo



*El Congreso de la Lengua dejó muchas historias. Aquí se publica una contada desde el interior del encuentro. Un relato de amistad y descubrimientos, que prolonga, a través de las palabras, un puñado de días únicos*

Son alrededor de las cuatro y media de la tarde del miércoles 17 de noviembre de 2004. Estamos parados con Juan José Millás en la puerta del hotel Riviera de Rosario. El día es espléndido, por una parte. Por otra, el comienzo del III Congreso de la Lengua Española resultó un poco accidentado: un percance con el avión del presidente Kirchner demoró su llegada en casi dos horas a un teatro El Círculo abarrotado de gente (adentro) y con dos reyes esperando (afuera, en algún lugar). Después estuvo, muy tardío, el almuerzo en la Bolsa de Comercio, con dos reyes, un presidente argentino y la mayoría de los asistentes al Congreso.

En la espera del Círculo, estábamos sentados

con Millás, José María Merino y Carme (sin N) Riera juntos, oyendo o produciendo comentarios diversos: voces españolas perezosamente indignadas que hablan de «un incidente diplomático grave», una señora de tono indiscutiblemente argentino alimentando el fogón con anécdotas tre-mebundas sobre la falta total de responsabilidad del presidente, dirigidas a los tres españoles que están conmigo en la misma fila. Los cuatro, por la tarde, tenemos que intervenir en la presentación de sus libros (ellos) y como presentador yo, en la librería Homo Sapiens. En principio el acto era el jueves, pero como el jueves están pensados otros actos con el chileno Jorge Edwards, lo corrieron al



Juan José Millás (sexto de izquierda a derecha), en una mesa del Congreso de la Lengua desarrollada en el CCPE/AECl

miércoles. A la misma hora hay fuegos artificiales junto al puente a Victoria, adonde irá la mayor parte de la gente de la ciudad. En el desayuno nos juntamos los cuatro y traté de tranquilizarlos, cosa que logré a medias.

Millás es elegante, con cara alargada, entre humorística y escéptica, lentes, y comisuras de los labios que se le van para abajo cuando deja el rostro en descanso. De lo contrario suele sonreír, como disfrutando de un pensamiento muy secreto, que alimentará sus textos. En una película podría hacer de alto ejecutivo cruel, o de agente secreto infiltrado, con la misma facilidad. En la realidad es narrador y periodista por partes iguales, y cada

vez más mezcladas. Sus columnas de los viernes en el diario «El País» son muy leídas. Sus novelas («El orden alfabético», «Tonto, muerto, bastardo e invisible», «No mires debajo de la cama», «Dos mujeres en Praga») han sacado más de un premio importante, y se cuentan entre lo más interesante que se escribe en el género en España.

Ante el atraso escalonado de la agenda del día mucha gente eligió la siesta, otros, heroicos, asistieron a las actividades de la tarde. Pero ahora, en la puerta del Riviera, Millás se queda quieto, empieza a sonreír y después dice con amabilidad: «Quiero pedirte un favor», y hace una pausa, sonriente. «Me interesaría mucho ver el río Paraná.



¿Queda muy lejos?». Le digo que no, apenas unas cuadras de caminata, y empiezo a imaginar qué podemos hacer. «Bueno, entonces vamos, ya», dice, interrumpiendo el hilo de mis pensamientos, con una amabilidad que no admite discusión. Así que arrancamos, bajamos por Corrientes, enganchamos con la costa por Parque España y tenemos una buena caminata hasta llegar a la Aduana y empezar a subir, para descansar un poco antes de la presentación. Millás disfruta del paseo, mira todo con precisión, hace comentarios mínimos («hombre, qué bien esto»), plantea preguntas discretas y después agradece la compañía, cuando llegamos un poco desinflados al hotel.

Se lo ve bruscamente alarmado, en cambio, cuando un par de horas después entramos los tres escritores españoles y yo a la sala de Homo Sapiens, media hora después del horario anunciado: no hay casi nadie. Clava un talón, se da vuelta hacia el encargado de Alfaguara en el cono sur, con quien somos viejos amigos, y dice contundente: «Fernando, hay que suspender esto, ya». Aunque experto en dificultades, el pálido rostro de Fernando empalidece aún más y comienza a insistir en la gente que llega tarde («Ya es tarde», comenta Millás). Por suerte un momento después entra Ernesto Sabato (que conoce a Carme Riera desde hace tiempo) y Millás acepta, con las comisuras bajas por el escepticismo, que todos vayamos subiendo a la mesa y ubicándonos. Para sintetizar: opera la vieja magia blanca esquiva de las presentaciones que salen bien, y todo sale bastante bien, incluida

## *Así como Millás es el colmo de lo urbano, José María Merino parece un bloque áspero e intenso del campo, de la naturaleza*

la llegada de más gente. Dialogamos, hay algunas preguntas del público, Merino habla de los cuentos fantásticos, Carme Riera de la vez que le envió una rosa a Sabato, Millás de cómo hay muchos pasillos comunicantes entre el periodismo y la literatura. Explica además que al fin había conocido esa tarde el Paraná, porque siempre lo había intrigado que un río del que se decía que era tan grande, tuviera ese nombre: «Para-ná: Para nada».

El alivio infinito de haber terminado con una tarea que parecía venir mal barajada hace que la cena en el Rich, con abundante gente de Alfaguara, de Homo Sapiens y otros, abra las compuertas por completo. Creo que fue en esa cena exactamente donde, al margen de volver a comunicarnos o no en el futuro, me hago amigo de Millás y Merino. Porque ellos ya lo son desde hace tiempo, como puede deducirse del modo en que hablan cuando, por ejemplo, cada uno de los dos aconseja al otro no tomar tal o cual sombrero («Josema,



nunca tomes Dormitol. [nombre inventado] Hombre, ahora te lo venden sin receta. Pero desperté al otro día y cuando entro al cajero, me había olvidado por entero del código. ¡Tuve que inventar otro, toda una complicación!»).

Así como Millás es el colmo de lo urbano, José María Merino parece un bloque áspero e intenso del campo, de la naturaleza. Como lector, fue mi gran descubrimiento de este congreso. En principio sólo tenía que dialogar con Millás, luego agregaron a Riera y Merino. Cuando leí los libros que me alcanzaron de la editorial, quedé boquiabierto con Merino: en «Cuentos de los días raros» el tipo se despachaba con algunos de los mejores relatos fantásticos que he leído en castellano, incluyendo a Bioy y Borges.

La cara de Merino mira todo el tiempo con atención, con una cortesía de otro tipo que la de Millás: la del curioso impenitente, cuya mente traza comparaciones y relaciones con cualquier tipo de experiencia de toda la historia humana, incluyendo la prehistoria. Los ojos azules, como de cristal, la sonrisa corta, la barba áspera, le dan un aspecto de pájaro, de animal vivo. Habla con intensidad, a veces al borde de la explosión, si se entusiasma o enoja. En la realidad, hasta hace poco, ha sido funcionario de Educación.

En el Rich nos damos cuenta los tres no sólo que tenemos edades bastante cercanas, sino también gustos compartidos. Los tres somos cinéfilos impenitentes, por ejemplo. Y no puedo creerlo cuando Millás se convierte de pronto en un faná-

tico que habla sin parar de una biografía que ha leído hace poco de Philip K. Dick (uno de mis favoritos), y de sus cuentos. En algún momento me expone su teoría sobre su amigo Merino («que a él no le gustó demasiado», aclara): que es un padre ejemplar, un marido ejemplar, un funcionario ejemplar, en suma un hombre ejemplar, para disimular la locura creativa con que escribe esos cuentos incomparables. Al día siguiente le digo a mi vez que esa locura no es muy distinta a la de él, cuyo lema repetido es «no hay nada más raro que lo normal», y a la mía, que me cuesta ver desde afuera pero seguramente existe. Tal vez los tres estaríamos internados o con profesiones nada ejemplares de no ser por la literatura. Asiente no muy convencido.

En la tarde del jueves, como Millás le ha hablado a Merino con entusiasmo sobre el Paraná, después de las actividades matutinas en El Círculo, y las vespertinas en Parque España (donde Millás habla sobre su padre y el esperanto) salimos los tres por el mismo trayecto, esta vez más cerca del atardecer. Ahora hay unos cuantos pescadores. Merino empieza a hablar de una pecera natural, y de un pez negro, malo, que arrinconó y casi mató al resto de los peces.

La anécdota tiene que ver con un regalo de su hija, y se percibe por datos mínimos (Merino es medido con sus datos personales) que en una época era muy pescador, y ahora no; que en otra época comía de todo, y ahora tal vez no. Nos acercamos a un pescador y Merino le pregunta



*Merino y atardecer en el Paraná: «A mediodía no dais dos cobres por ese paisaje. Pero mirad ahora, el contraluz, la profundidad de campo, el color»*

cuánto lleva pescar algo. «A veces pican en seguida, a veces pasan horas», dice el veterano. Después Millás le pregunta por un colgante largo de alambre que tiene la línea. Es para que la corriente, tan fuerte, no se lo lleve, al engancharse en el fondo.

En un momento nos sentamos en el borde alto de los galpones donde suelen realizarse actividades culturales, y de pronto se nos acerca un muchacho alto y flaco, que ofrece alfajores. Lo hace con una cortesía casi de otro siglo, que me hace pensar en si no será actor de teatro independiente en sus ratos libres. Millás y Merino quedan impactados. A esa altura ya casi ha anochecido, así que empezamos a subir a la ciudad, hacia el hotel, para cenar temprano, porque Millás se va por la mañana al otro día, después de una gira agotadora por América Latina, presentando su libro.

Después de cenar, caminamos un rato por la peatonal casi vacía, una mujer joven se acerca a Merino y le dice que lo vio en El Círculo, por la mañana. «Quería agradecerle lo que dijo sobre los maestros y los profesores», dice, dándole la mano. «Me gustó mucho.» Merino le agradece por una parte, y por otra no sabe qué hacer: «Hombre, gracias, muchas gracias», dice, con los ojos celestes centelleando de gusto. Al volver al hotel, los dos quedan impresionadísimos con el palacio Minetti (que Millás ya tenía visto del día anterior). Así, de

noche, con la última cuadra de peatonal vacía, parece la reliquia monumental de una civilización art nouveau desaparecida.

El viernes pierdo la mañana completa en una cola lentísima para cobrar la «dieta» de los participantes. A la tarde es la mesa donde leo mi ponencia: aunque chueca (faltan cuatro de los siete participantes), otra vez las cosas salen bien. Como es en el teatro grande de Parque España, sobra espacio y puede entrar mi hermano menor, Mario. Cuando salimos Merino (que se va a la mañana siguiente) nos mira con una sonrisa de oreja a oreja y nos dice: «¿Tenéis algo que hacer, ya? Porque si esperamos sólo unos momentos, podremos ver el atardecer sobre el Paraná, que es algo superior, realmente.»

No tenemos problema, y el paseo es guiado por la voz entusiasta de Merino: «¿Véis, véis? ¡Mirad aquello!», dice, señalando la isla. «A mediodía no dáis dos cobres por ese paisaje. Pero mirad ahora, el contraluz, la profundidad de campo, el color». Pasamos junto a los chorros de agua que se proyectan en un tramo sobre el agua. Merino les otorga una mirada corta, un poco escandalizada, se da vuelta y comenta: «Típico capricho de arquitecto. Agua sobre agua.»

El clima sigue siendo estupendo, el calor no aplasta, y el atardecer parece realmente filmado.

Empezamos a hablar de cualquier cosa. Digo que me asombró oír en más de una ponencia que el hombre es el único ser vivo que tiene lenguaje. Que me parece que también lo tienen los animales. Intenso, contundente, casi enojado, Merino dice: «¡Hombre eso que se suele decir es un disparate mayúsculo! ¡Hasta LAS BACTERIAS tienen lenguaje!». Para él lo que sí es único del hombre es su capacidad de contar. «Fue lo que tuvo a mano para ir entendiendo lo que pasaba a su alrededor». Nos pregunta si conocemos una recopilación célebre de cuentos de los pigmeos de África, que acaban de reeditar en España. Movemos negativamente la cabeza. «Caramba, tenéis que leerla. Son cuentos de una intensidad tremenda. Y mira que es gente que lleva apenas un taparrabos»; hace un gesto con los dedos índices, marcando un espacio de unos veinte centímetros. «¡Y eso porque en esa zona hay púas de este tamaño! Pero es bellissimo lo que cuentan para explicarse las cosas. ¿Qué es la Vía Láctea, por ejemplo? Pues la sangre menstrual que las mujeres han arrojado al cielo, mezclada con cenizas.»

Da varios ejemplos más, todos sorprendentes. Va anocheciendo y Merino recuerda alguna anécdota de cultura contemporánea. Como cuando asistió a una institución de provincias a dar una charla y fue duramente atacado sencillamente porque a Camilo José Cela no le habían dado el premio Cervantes ese año. «Hombre, ¿yo que tenía que ver? Después quien me invitó me aclaró, avergonzado, que el polemista era el presidente del lugar. ¡El cabrón me había invitado para trincarme! ¿Sabéis que hice? Cuando el buen hombre que me invitó me quiso pagar, le dije que no, que le firmaba un recibo donde exigía que el dinero se invirtiera en comprar libros para la biblioteca. Eso sí: de autores posteriores a Cela». No sólo en ese momento nos reímos mucho con Merino. Cuando llegamos al hotel, en una tranquila cena, Merino y mi hermano Mario se enzarzan en una charla entre erudita y entusiasta sobre distintos tipos de guitarra. Nos despedimos de él con grandes abrazos, y tomamos un café final con mi hermano.

Al día siguiente, sábado, ni Millás ni Merino están ya en Rosario. El Congreso termina, con numerosos participantes que ya se han ido. Ellos

dos, y muchos más, que estuvieron en los dos Congresos anteriores (en Zacatecas y Valladolid) quedaron en esos días hasta pasmados por el fervor y abundancia con que la gente siguió las actividades. Cerca de mediodía acompañé al peruano Fernando Iwasaki (que vive en Sevilla) a un reportaje radial. Expresa con intensidad el mismo asombro, y trata de explicar: «Acá noté una voluntad de admirar. En cambio en España predomina la voluntad de no admirar». Me pregunto cómo será Sevilla. Y un par de horas después recojo los bultos del hotel y me voy a pasar el domingo en casa de mis padres.



**Elvio E. Gandolfo** Escritor, periodista y traductor. «La reina de las nieves» y «Cuando Lidia vivía se quería morir» son algunos de sus libros.

# Lo que vendrá



## Abril



**Muestra:**  
**Lucian Bernhard.**  
**Publicidad y diseño en los albores del siglo XX**  
7/4 al 1º/5

**Festival D-Sex**  
22, 23, 24, 29 y 30/4 y 1º/5

# D. SEX

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE DIVERSIDAD SEXUAL**

## Mayo

**Louise Attaque**  
20/5



**Hugo Padeletti.**  
**Antológica**  
5 al 29/5



## Junio

**Werner Herzog. La fuerza de la película (Fotografías)**  
9 al 26/6



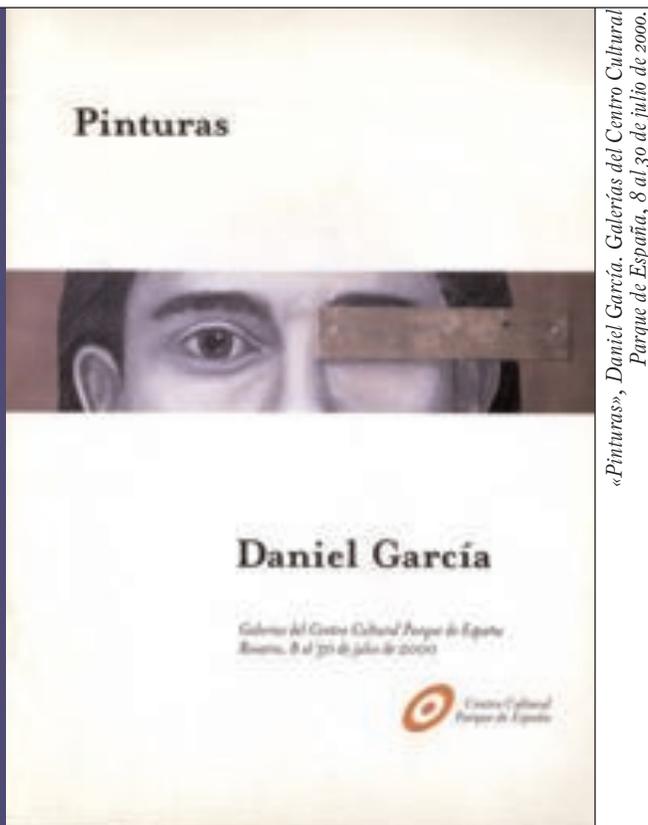
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)





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

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



«Pinturas», Daniel García. Galerías del Centro Cultural Parque de España, 8 al 30 de julio de 2000.