

Lucera

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA | NÚMERO 9 | INVIERNO 2005 | ROSARIO | ARGENTINA



Galerías del Centro Cultural

Hugo Padeletti por Florencia Abbate Teixeira Coelho Llorenc Barber
María José Herrera Edgardo Donoso Natalia Leggio Griselda Gambaro
Edgardo Rodríguez Juliá Chéjov por Juan Villoro



9

El debate por lo genuino

Registrar las voces divergentes, amplificar los debates, postulaban, como programa editorial, los primeros números de Lucera.

El encuentro «Arte hoy. Borradores legítimos» celebrado en los últimos días de marzo pasado, en el marco de la feliz iniciativa que dio en llamarse «Primera semana del arte en Rosario», y que aspiramos a apuntalar como tradición, dio pie a reflexiones y cruces retóricos, en ocasiones con un único punto de convergencia: la pasión por el debate.

Decantados en el tiempo de la escritura, Lucera ofrece en este número los aportes de tres de los invitados, que definen y se pertrechan en los campos de la polémica.

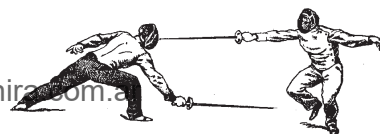
Desde el Museo Nacional de Bellas Artes, institución rectora, si cabe, del sistema artístico oficial, María José Herrera hace públicas las decisiones y los sólidos –e innovadores, y celebrados– conceptos que respaldan su guión, que ha atendido no sólo al papel que se demanda hoy de los museos, no sólo a la transformación de su horizonte de recepción, sino también a la deuda con poéticas hasta hoy inexplicablemente ignoradas por las instituciones argentinas, y al rescate de los procesos como materia esencial de la museografía.

La curadora se asume así como autora de una narración. Su sinceramiento se anticipa al artículo de Edgardo Donoso, quien agudamente advierte sobre las transformaciones que sufre la obra a manos de curadores, críticos, museos o instituciones («autores» todos ellos), a los que denomina genéricamente Agentes Artísticos. Pero Llorenç Barber (cuyo fugaz, accidentado e inolvidable –para los pocos que pudimos escucharlo– paso por el simposio remedó, acaso, uno de sus irrepitibles conciertos ciudadanos), aparece en la figura del Artista para reclamar la paternidad de los espacios de creación. Su progenie, «una summa de terrae incognitae», incluye conciertos de campanas, de sirenas, de salvas de cañón; su cartografía es siempre la ciudad y su audiencia, una escucha colectiva hecha al relente, siempre híbrida, siempre indócil.

Frente a este panorama, José Teixeira Coelho nos provoca: ¿qué son los derechos culturales? Resistentes a la definición y a la asimilación con los campos de derechos reconocidos –más o menos trabajosamente, según las latitudes–, los pueblos del siglo XXI desnudan el desconcierto de las respuestas tradicionales de la modernidad frente al imperativo del individuo concreto de hoy.

Otros dos creadores, Griselda Gambaro y Hugo Padeletti, se proponen a la admiración del lector en la entrevista de Pablo Makovsky y el artículo de Florencia Abbate, en idéntica clave de sensibilidad por lo genuino, lo irreductible.

Y el número cierra con el delicioso ensayo de Villoro sobre Chéjov, un regalo, realmente, que es casi, casi un cuento.





año 3, número 9
Revista del Centro Cultural
Parque de España / AECI
Rosario, Argentina
ISSN 1667-3093

Directora
Susana Dezorzi

Coordinador ejecutivo
Gastón Bozzano

Editor
Fernando Toloza

Escriben

Florencia Abbate
Llorenç Barber
José Teixeira Coelho
Edgardo Donoso
María José Herrera
Natalia Leggio
Pablo Makovsky
Edgardo Rodríguez Juliá
Juan Villoro

Diseño y producción
Cosgaya, Diseño.

Preimpresión e impresión
Borsellino Impresos

Retrospectiva Hugo Padeletti

Florencia Abbate

4 *Con el nombre anticuado de beatitud*

10 **José Teixeira Coelho**
Derechos culturales

16 **Músicas de intemperie**
Llorenç Barber
El río que suena...

25 **María José Herrera**
La historia que cuenta el museo

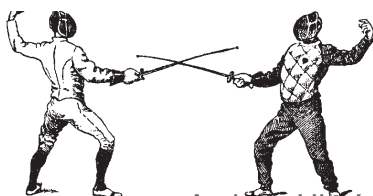
30 **Edgardo Donoso**
Arte sileno

Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de Lucera.

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

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

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





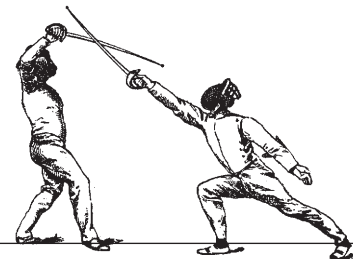
36 Poesía
Natalia Leggio
Fotomental y otros poemas

38 Entrevista
Griselda Gambaro
«Ninguna publicación tiene...»



44 Primer Congreso de Literatura Iberoamericana
Edgardo Rodríguez Juliá
La del sombrero panamá

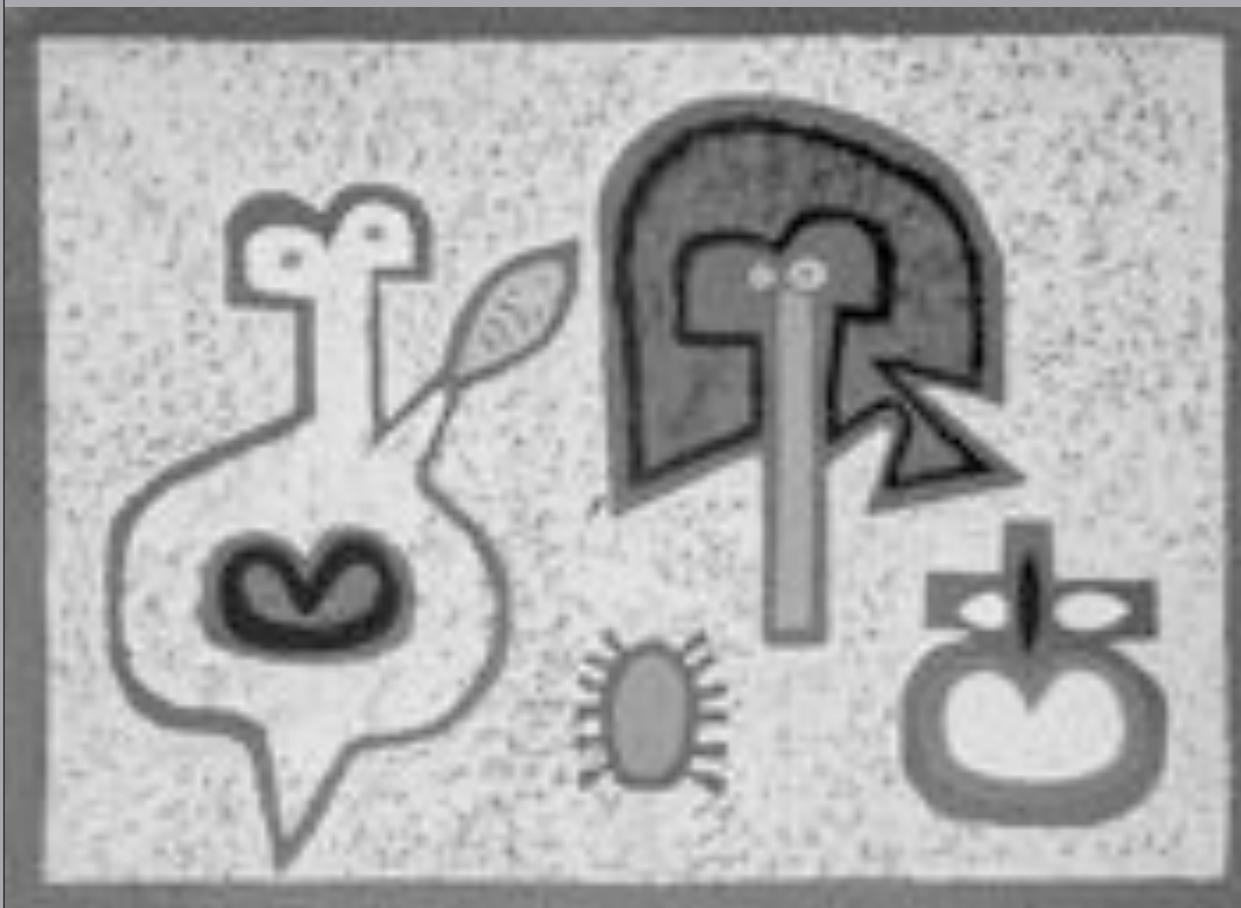
47 Cien años de Chéjov
Juan Villoro
La habitación iluminada



Con el nombre anticuado de beatitud

«La eternidad del instante», la retrospectiva en el CCPE/AECI de Hugo Padeletti, mostró por primera vez en Rosario la mayoría de las obras del artista plástico creadas entre 1950 y 2005. Sutiles, ajenas a la grandilocuencia, revelan una concepción noble del arte

«Al tratar de expresar las ideas inefables, el artista tenía que vivenciar una unión con el misterio del universo semejante a la que experimentaban los místicos taoístas. En consecuencia, el proceso creador se describía en términos de vacuidad, sencillez y capacidad de sugerencia, y la pintura ofrecía una relación única entre lo cognoscible y lo incognoscible»
George Rowley, «Principios de la pintura china»



Un cuadro de la serie «Espingacs»

Fugaz introducción

Como sabe cualquiera que intenta escribir, es complicado transmitir nuestra propia experiencia al leer un libro, escuchar una composición musical o mirar una muestra de obras plásticas. Las palabras parecen resultarnos lejanas a la transparente elocuencia de nuestra emoción, como si ésta no pudiese expresarse con el decoro justo, simultáneamente al margen de la cursilería y de la infucunda petulancia de lo «muy» intelectual.

La retrospectiva de Hugo Padeletti en el Centro Cultural Parque de España/AECI es, por esa causa, un caso difícil. No sólo porque Padeletti integra el conjunto (breve) de artistas argentinos que aún sostienen una concepción noble del arte y de la creación –y siendo uno de esos pocos que han dedicado enteramente su vida a su obra porque no podía ser de otra manera, sin buscar ninguna

recompensa a cambio–, sino también porque es la primera vez que la mayoría de las obras de este artista que el 15 de enero pasado cumplió 77 años, abandonan su refugio secreto para darse a conocer en un espacio público y de gran dimensión.

La emoción ante el acontecimiento es inevitable. Y cabe celebrarla del modo espontáneo y sencillo que esta obra pide. Pocas obras resultan tan opuestas a la grandilocuencia y a la pretensión como la de Padeletti. Recuerdo que hace ya unos cuantos años, el día que me lo presentaron –una tarde a partir de la cual, podría decir, mi vida quedó iluminada por la luz permanente de su generosa amistad– me dijo algo que bien puede valer como introducción al sentido de la muestra «La eternidad del instante»: «Me gusta lo auténtico. Puede ser muy refinado o popular, como Tita Merello, pero que sea auténtico. Lo que no me gusta es lo culturalide».



La gracia

«Lo divino es ajeno al esfuerzo»

Esquilo

Todas las obras de «La eternidad del instante» dan la impresión de haber sido elaboradas sin esfuerzo, de haber «salido fácil» como una alegría. Son trazos lanzados, acrobáticos, como sorprendidos por el movimiento claro de una iluminación, nunca trazados prosaica y exhaustivamente, nunca agobiados por la laboriosidad profesional del operario asalariado. Intensos, graciosos, espontáneos, sin apuro, transmiten la felicidad implícita en la acción de dibujar. Y parecen recordarnos que la verdadera atención sucede sin fatiga. Una cosa es prestar atención, escribió alguna vez Simone Weil, y otra muy distinta contraer los músculos.

Padoletti pertenece a esa raza de artistas capa-

ces de mostrar la fuerza sin sacar los músculos. Basta el talento necesario y la convicción de que la mayor virtud es la que no se preciaría jamás de ser virtuosa. Esa simplicidad es amiga de la sutileza. Y por supuesto, convoca aquello que su nombre niega —sólo en apariencia—: el arte simple es el arte más *difícil*. ¿Quién se animaría a explicar el secreto de lo simple? ¿Acaso existe mayor desafío que desentrañar la milagrosa conjunción que consiguen urdir la transparencia y el misterio?

Contemplando sus dibujos se percibe que en esta obra el arte renunció a ser artificio, maña, habilidad, concepto. Probablemente en ello reside su tajante diferencia con una buena parte del arte que circula en nuestros días, cuyo supuesto valor se diluye muchas veces con la misma actualidad en la que —astutamente— pretende injertarse. Padoletti distinguió en un ensayo dos tipos de arte: aquel que



está animado por la *gracia* –lo que se da de por sí– y aquel cuyo impulso es la astucia –lo que se logra aparentar–; cabe agregar que la gracia visita sólo a aquellos imbuidos por la fe en que los movimientos simples, sin ninguna motivación externa, esconden un tesoro infinito de posibilidades. Espléndidas evidencias son «Pájaro presuntamente escolar» y «Sospecho la vigilia insospechada / de la tortuga que aparentemente dormita», ambas colgadas en el Centro Cultural Parque de España/AECI.

Cuenta Padeletti: «Cuando dibujo, pinto, grabo o hago collage, lo hago en pequeño o mediano formato y “como para mí”, por varias razones: 1) dibujar o pintar grande me cansa y me aburre; tantas formas me están solicitando que no puedo gastarme en una sola; 2) interiormente, no me dirijo al gran público sino a otros individuos como yo; no tengo nada que gritarles, no deseo asumir la responsabilidad de impactarlos, sólo quisiera atraerlos hacia

una simple, serena y gozosa contemplación; 3) reconozco que entre mis obras, una de formato mediano tiene más presencia, sin ser demasiada, que una de mis miniaturas, pero debo confesar que hacer muchas miniaturas o hacer muchos pequeños collages, sin repetirme nunca, me resultó, no una fiesta, porque las fiestas son demasiado ruidosas, pero sí un estado de felicidad espiritual al que habría que designar con el nombre anticuado de beatitud».

Lo invisible

«Soy invisible en la inmanencia»

Paul Klee

La creación de las imágenes empieza interrogando las apariencias. Pero más que de medir y calcular, se trata de saber recibir a través de la intuición lo que está más allá. Las apariencias son aquella frontera que se aspira a traspasar, a fin de

captar algo que se encuentra detrás de lo visible y que la obra sea: una manifestación de aquello que no puede verse en lo que se ve.

Hay en Padeletti una afinidad con los artistas que, como Paul Klee, se han identificado con el propósito de devolverle a la pintura una densidad metafísica. La geometrización, en el mejor cubismo, estaba al servicio de la importancia gnoseológica y estética de lo indiscernible. La forma es abstracta, pero no porque deje de remitir a un objeto real, sino porque, en todo caso, remite a éste como movimiento y no como algo literalmente reproducible. Lo no manifestado es lo único que posee el carácter de permanencia absoluta; por consiguiente, es de ahí que lo manifestado, en su condición transitoria, extrae su realidad.

Como si el ojo del pintor tuviera una responsabilidad con lo suprasensible, se busca una verdad vivenciada en la visión y, en última instancia, se alude a una totalidad irreductible a cualquier apariencia física. De ahí que se pueda pensar en las obras de Padeletti como *epifanías*. Lo que una ocasión se ha llamado «el espíritu zen de cierta pintura abstracta contemporánea» es precisamente esta referencia al silencio, al Vacío del cual procede y al que retorna toda forma. De las obras expuestas en la muestra, la escultura «Animal vacío con antena para sintonizar el vacío vacío» y la pintura «Primer autorretrato de la experiencia cósmica aterradora», resultan particularmente representativas de esta búsqueda que excede la dimensión empírica.

«El ser de la forma es el devenir», decía Anaxágoras. Pero el devenir de la forma, siempre singular, es bello porque tiene lugar sobre un fondo permanente, hecho de no-tiempo, cuya belleza superior hace aparecer. En palabras del propio Padeletti: «El vacío expresado por el espacio virgen en pintura, por el silencio en la música, por la elipse en poesía o por la inmovilidad en la danza, sólo puede ser creado y comprendido por medio de las formas estéticas que sabiamente lo pueblan... Sólo por la forma podemos conocer el Vacío».

La moral

«Cuanto menos tengo, más cómodo me siento»
Fernando Espino

La selección de obras realizada por Beatriz Vignoli, y el excelente trabajo de puesta que hizo Rodolfo Perassi en esta exposición, contribuyeron a resaltar dos rasgos fundamentales de la obra de Padeletti: uno es la austeridad, y el otro —no siempre percibido— el humor.



Por lo general en el humor de Padeletti vibra un componente irónico, y un trasfondo que en gran medida linda con el juicio moral. «Gurú new age» y «Apocalíptica integrada» son dos obras de la muestra en la que esto se aprecia con total nitidez. Pero nunca se hallará en sus trabajos la acidez ni la mordacidad violenta del satírico; antes bien, la mirada es piadosa.

La crítica tácita de esas dos figuras que podrían considerarse emblemáticas de la posmodernidad cultural y que —tal como se infiere de tales retratos— se encontrarían justamente en las antípodas de toda espiritualidad e intelectualidad genuinas, es abordada desde una perspectiva que se ubica por encima de cualquier polémica. El humorismo sabe amar la vida sin esconder sus aspectos dañinos o repelentes, y eso porque la risa pertenece a los seres humanos en tanto parece que nos ha tocado estar entre las criaturas más miserables y dolientes, destinadas a las vanidades.

Pero no porque sea un poco cómico y de una sutileza casi encantadora, se desdibuja el sentido profundo de este filo crítico que en muchos dibujos de Padeletti tiende a aludir a tendencias que hoy son hegemónicas en Occidente, y que aparecerían como aliadas del desarrollo exclusivo de las más inferiores potencialidades de la humanidad, productos de una civilización edificada sobre la ausencia de principios, engendros surgidos del colapso de los valores éticos. Este elemento moral y pedagógico que subyace al humor, guarda relación con su espíritu ascético.

El ascetismo de la forma es un valor expresivo de lo que la forma no puede ni debe contener. Hay



en su trabajo un principio de pudor ante cualquier abundancia, como él mismo ha mostrado en numerosas de sus declaraciones: «Cuando era estudiante de pintura creía que un cuadro sólo estaba bien o mal pintado. Durante treinta años de escuelas de arte, galerías, salones, jurados, museos, me he encontrado con tantas laboriosas perfecciones muertas, por un lado, y con tantos adhesivos gritones pero vivos por el otro, que la fórmula cambió por sí sola. Ahora sé que la forma tiene vida o no la tiene y, si la tiene —es bastante común—, lo que importa es qué clase de vida. La que a mí más me interesa, y la que más necesita, creo, el hombre perturbado de hoy (a veces la logro, cuando estoy en estado de gracia), es tranquila, serena, simple, silenciosa, profunda, transparente como el agua en reposo; proviene de la experiencia contemplativa y reconduce nuevamente a ella».

Cual si su principal misión fuera preservar, como estilo permanente de vida, esa atención a un espacio más puro, Padeletti jamás se esforzó en pos de difundir su obra plástica a través de la prensa y del mercado. Sin embargo, ello no ha sido en modo alguno un gesto reactivo; se diría quizá que debió sentir «que no hacía falta», un sentimiento bien acorde con la ética desinteresada que guía su búsqueda; y comprensible puesto que la alegría de la creación se basta a sí misma, y a veces incluso se vacía de toda finalidad que no sea ella misma, para mejor ser plena, como el silencio no es ausencia de sonido sino algo aún más positivo e intenso.

Padeletti ha producido su obra en una zona ajena tanto al poseer como al utilizar, y ha sabido no

hacer nunca objeto de su amor a falsos dioses (llámense fama, dinero, etcétera). En una oportunidad en que lo entrevistaban en calidad de poeta, le preguntaron si no lo preocupaba la escasa difusión, y respondió: «No, porque siempre encontré un placer muy grande en escribir y en releer lo que había escrito. Lo confieso con toda inocencia».

Por eso, igual que en la vigilia sospechada de «la tortuga que aparentemente dormita», la reconciliadora claridad de sus dibujos deja imaginar a su hacedor en la figura del que se mantiene inmóvil en estado de vigilia, de atención, de espera —pese a las numerosas distracciones a las que el mundo invita para terminar con la inmovilidad. El que no avanza y sin embargo llega. El buen vencedor, aquel que no combate. El que consagra su vida a la extrema aventura de estar atento, con esa fe que supo consignar en estos versos: «Y de todo el enredo de las cargas, los cargos, la pereza/ nos descarga/ sin tiempo, la belleza, gratuitamente».



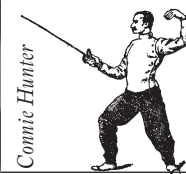
Florencia Abbate Escritora y periodista. Entre sus libros se cuenta la novela «El grito».

Derechos culturales

Los derechos culturales cubren las coordenadas todas que dan sentido a la vida, como la lengua que se habla, las prácticas que conectan con el otro, la información que se necesita para comprender el mundo en que se vive o para hacer el trabajo, los descubrimientos de la medicina. Todo lo que amplía la esfera de presencia del ser humano. Algo indefinido, pero esencial

Esta es la era de los derechos, dicen unos. La actual es más bien la era de las frustraciones de los derechos, afirman las mentes críticas (y que tienen mucha razón para serlo). De todas maneras, para que algo sea frustrado es necesario que preliminarmente exista la conciencia de lo que constituye o puede constituir ese algo. Y no hay duda que la idea de los derechos culturales es hoy una realidad en la cual no se hubiera pensado hace unas

cuantas décadas. Pero esa no es una idea aún clara: caminamos en la dirección de tornarla más transparente y, de hecho, operacional. Mientras tanto, uno se da cuenta de la multiplicación de efectos perversos de la noción de derechos culturales, como resultado de una simple ignorancia de lo que pueden ser tales derechos o de una intención específica de alterar su real significado y ponerlos a actuar en favor de objetivos que son el exacto



contrario de lo que se busca y que tiene su traducción más perfecta en la palabra *libertad*, palabra rara en los discursos políticos hoy en día. En el presente texto se busca, si no una *definición* de los derechos culturales, por lo menos una *descripción* de su contenido actual, de las posibles obligaciones correspondientes y, como aplicación concreta de lo que se dice, un análisis de una de las situaciones más delicadas dentro del panorama creado por los derechos culturales: la que se refiere a la democratización posible del caso máximo de la cultura, el arte.

Una primera definición general

Los derechos culturales pertenecen a la categoría de los llamados «derechos difusos» por la relativa vaguedad que los constituye. Es decir, las situaciones que recubren no son tan objetivas como aquellas que comparecen por ejemplo en un código penal –como «matar a alguien: pena de hasta de 30 años o encarcelación de por vida o condena a muerte» etcétera–. Las realidades cubiertas por los derechos culturales no son tan precisas. Tengo de-

recho a mi patrimonio cultural –pero ¿qué objetos o cosas, materiales o inmateriales, constituyen, en realidad, mi patrimonio? ¿Quién decide cuál es mi patrimonio?–. Eso dicho, los derechos culturales cubren las coordenadas todas que dan sentido a mi vida, como la lengua que hablo, las prácticas que me conectan al otro, la información que necesito para comprender al mundo en que vivo o para hacer mi trabajo, los descubrimientos de la medicina –para resumir, todo lo que amplía la esfera de presencia de mi ser. Algo indefinido. Pero esencial.

El pacto adicional sobre los derechos económicos, sociales y culturales firmado en 1966 por casi un centenar y medio de países (pero no por todos...) como un desarrollo de la Declaración de los Derechos Humanos de 1948 es tímido en lo que respecta la cultura. Su artículo 15 sólo habla de tres situaciones cubiertas por los derechos culturales:

- a) participar en la vida cultural;
- b) disfrutar de los beneficios del progreso científico y sus aplicaciones;
- c) disfrutar de la protección de los intereses morales y materiales resultantes de toda producción

científica, literaria o artística de la que la persona sea autora (los derechos de autor).
Es poco. Pero suficiente para quien esté dispuesto a extraer de estas breves líneas todas sus consecuencias (además de las de naturaleza científica y económica, bastante obvias en su expresión, aunque no menos difíciles de poner en práctica que las otras).

Así pues, participar en la vida cultural: muy bien, pero, ¿en cuál? En la de cada uno, en la mía, en la de mi ciudad, en la de mi grupo, en la de mi país. Es cierto. Pero –y esto no todos lo quieren ver– participar también en la vida cultural del otro, de la otra ciudad, del otro país, participar de

*Si es terrible la dictadura
que no deja ver ciertas
cosas, peor es la que obliga
a decir ciertas cosas*

otra vida cultural. Eso es lo que significa ser ciudadano del mundo –una de las más grandes conquistas de la contemporaneidad, aunque aún mera posibilidad para una amplia mayoría–, y a eso es a lo que tienden irreversiblemente, cabe esperar, los derechos humanos.

De esta primera propuesta, y tan importante o más que ella (consecuencia que muchos no quieren deducir), deriva el derecho a *no participar* en esta o aquella vida cultural: incluso en la mía, en la del lugar donde vivo, o en otra. Si es terrible la dictadura que no me deja ver ciertas cosas, que no me permite leer ciertos libros, que no quiere autorizarme a hacer ciertas cosas, que no soporta oírme decir ciertas cosas, hay otra aún peor: la que me fuerza a ver determinadas cosas, que me impone hacer ciertas cosas, que me obliga a decir ciertas cosas, que pone en mi boca palabras que yo no he pronunciado, que quiere introducir en mi mente ideas que rechazo. Visto a la luz de este artículo y sus desarrollos, lo que el ser humano busca también es liberarse universalmente de la educación cultural que pretende imponerle una visión del mundo en detrimento de otra o de las otras que componen su ciudadanía internacional, cosmopolita. El individuo tiene, por ejemplo, el



derecho a *no* participar en la «fiesta cívica» de carácter militar o nacionalista que el Estado –o mejor: un gobierno– le quiere imponer, y tiene derecho igualmente a no participar en acto alguno con el que su conciencia y su imaginación no estén de acuerdo. Estamos en la era del ciudadano supranacional, del ciudadano del mundo...

Hay otros derechos culturales que se encuentran implícitos en dicho documento: el derecho a la educación (a la educación en la cultura, a la educación con la cultura, y no a la educación técnica encerrada en sí misma, como hoy es más cómodo creer); el derecho al patrimonio histórico material e inmaterial (los monumentos, la lengua, la danza), el derecho a la naturaleza (del que se ocupa la ecología), el derecho al futuro (otra manera de denominar al llamado «desarrollo sostenible»). Todos estos derechos deben desplegarse en sus superficies y sus profundidades, porque están incluidos en su totalidad en la idea de participación en la vida cultural.

Los derechos y las obligaciones culturales

En el dominio de los derechos culturales hay obligaciones del mismo tipo que las hay en otros derechos. Si tengo derecho a mi vida, tengo la



obligación de no atentar contra la vida del otro; si quiero que respeten mis ideas, mi lengua, tengo que respetar las ideas, la lengua del otro. Pero hay circunstancias especiales en el caso de los derechos culturales: tengo derecho a participar de la vida cultural, pero es muy difícil imaginar que alguna institución o persona tiene la obligación de ofrecerme mi cultura o una cultura, más allá de ciertos límites bastante precisos. Se puede discutir si la entrada a los museos que contienen ejemplares de mi cultura tiene que ser libre y gratuita pero no puedo pedir que el Estado, u otra institución pero sobre todo el Estado, fabrique una cultura o un arte para mí –y el Estado no puede pensar que tiene condiciones de ofrecerme la cultura que el piensa que quiero o que cree que necesito...—. Las relaciones entre derechos y obligaciones son, aquí, asimétricas. Muy asimétricas.

La cultura no se crea, no se fabrica: se destila y se sedimenta. Por cierto, en las dictaduras de todos los colores se ha intentado y todavía se intenta anacrónicamente en este preciso momento en diversas partes del mundo (y no sólo en las más obvias en

este aspecto) crear una cultura que convenga al poderoso del momento y una educación cultural correspondiente que consolide el Frankenstein que se quiere generar. Ninguna de esas experiencias ha dado jamás como resultado una cultura, sino tan sólo, y exactamente, simulacros de cultura, horrores, crímenes.

Que yo tenga derecho a participar en la vida cultural no significa tampoco que tengo el derecho a exigir a la sociedad o al Estado que me reconozcan como productor cultural o artista y que me creen las condiciones para que yo desarrolle lo que yo llamo cultura o arte. El Estado (la sociedad política) no tiene el deber de reconocer nada como arte o cultura y no está obligado a decir que es arte o cultura lo que yo llamo arte o cultura. Únicamente el pasar del tiempo en la sociedad civil puede decir si algo es arte o cultura. Puedo tener derecho a desarrollarme por la vía del arte, a prepararme para, tal vez, convertirme en un artista. Pero no puedo exigir que se reconozca como arte lo que hago o quiero hacer. Una vez más, aquí la asimetría es abisal. Nada que ver con el ámbito de los derechos humanos «duros», como el derecho a la vida y a la libertad, donde derechos y deberes son nítidos y perfectamente ubicados. Para que los derechos culturales sean reconocidos plenamente como tales, ellos dependen de un movimiento de los demás hacia mí, hacia mi deseo, que no puede definirse ni moldearse de antemano. De la famosa tríada libertad-igualdad-fraternidad heredada del siglo XVIII a duras penas, y tras tantos crímenes, los dos primeros términos son fáciles de estipular y delimitar. El tercero, la fraternidad, no. Lo mismo ocurre con los derechos a la cultura. Son difusos, menos palpables, asimétricos. Pero no por eso dejan de ser derechos. Es que sí existe un deber que reequilibra la ecuación reclamada por los puristas y en el que no se suele, y no se quiere, pensar mucho: el deber de la tolerancia. Alguien tiene derecho a alguna cultura porque yo tengo el deber de tolerar esa cultura, de permitir que exista e, incluso, de crear las condiciones para que exista. Tengo derecho a alguna cultura porque alguien o alguna institución tiene el deber de ser tolerante con lo que para mí constituye la felicidad. Habrá límites, claro, como los hay en el caso de los derechos «duros», por ejemplo del derecho a la libertad. No puedo esperar que mi derecho a la vida signifique o conlleve la destrucción de la vida de los demás, del mismo modo que no puedo esperar que mi derecho a la cultura, a alguna cultura, la que sea, signifique la destrucción de otras culturas. Que yo



PARA
EL BÁRBARO
GLOBALIZADOR
LA CULTURA
ES UN
PROBLEMA,
¡AGRAVÉ
MOSELO!

NORBERTO CHAVES 2004

tengo derecho a cuestionar esta cultura y esta vida cultural es algo irrefutable. El cuestionamiento forma parte del proceso cultural y, con más razón, del proceso del arte. El arte existe para cuestionar al arte y la cultura existentes. Ante el arte contestatario, mi deber es tolerarlo. Por más grave que sea su cuestionamiento. La clave, una vez más, está en la tolerancia. La tolerancia es el contrapeso central, ideal, necesario y último del derecho cultural. Los derechos culturales se construyen sobre la idea positiva de la tolerancia y del deber de tolerancia. Y ese es su fundamento último. A lo mejor, pueden valer aquí las palabras de Claudio Guillén sobre la lengua: la lengua no tiene obligaciones negativas. Los derechos culturales, tampoco.

El arte, los derechos culturales y la democracia en la cultura

Esta es una de las cuestiones más delicadas. En síntesis, diré que en el arte no se vigoriza la idea de democracia si por eso se quiere decir que los artistas tienen que hacer lo que yo quiero o lo que quiere el público o el Estado o el mercado o lo que

quiere la mayoría de la gente; o si por eso se quiere decir que hay que destruir el arte que no me gusta o que no gusta a un gobierno o institución o el arte que hiere mi patrimonio cultural. Hay que recordar que, desde la modernidad de finales del siglo XVIII, en esta sociedad que se presenta como occidental el arte más importante se hace casi siempre en contra de la sociedad y en contra del individuo. La función del arte es muy a menudo la de corroer la sociedad, criticarla, incluso violentamente si es el caso. El Estado incluso no puede decidir que va a apoyar la producción solamente de un arte «democrático». Si es un Estado *iluminado*, es decir, un Estado que comprende su función y su compromiso con los ideales más elevados de los individuos que lo componen (lo que no es muy común entre los Estados, para decir lo menos...), entenderá que su función es justamente la de apoyar el arte que se manifiesta en contra de él, en contra de la sociedad, incluso de los individuos.

El individuo se ha ganado el derecho a no participar ni siquiera en una vida cultural por más

laica, políticamente neutra y estéticamente más elevada que ésta sea. Un ejemplo de ello es lo que sucedió con una escultura de Richard Serra contratada para una plaza pública, Federal Plaza, en el downtown Manhattan, Nueva York, en 1981, lugar no muy lejano de donde se situaban las Torres Gemelas destruidas en 2001. Los poderes públicos, representados por el programa «Arte en la Arquitectura» de la Administración General de Servicios de Estados Unidos y que destina a la instalación de obras de arte el 0,5% de los costos de construcción de todo edificio federal, encargó al artista uno de sus grandes arcos inclinados en

*Desde la modernidad,
el arte más importante se
hace casi siempre contra
la sociedad y contra
el individuo*

acero, enorme estructura de 4 metros de altura y 40 metros de longitud, como las que hoy se pueden ver en el Museo Guggenheim de Bilbao. La obra fue situada en medio de una plaza elegida por las personas que trabajan en la zona como lugar preferido para tomar el bocadillo a mediodía, sentadas en un largo banco circular alrededor de la plaza, que con la obra de arte quedó dividida en dos partes separadas. La reacción del público fue inmediata: la escultura impedía el uso visual y corporal que hacían de la plaza y, por ello, se solicitó su retiro. En 1985 tuvo lugar una consulta para decidir el destino de la obra. Artistas, críticos y conservadores de museos aseguraron que se trataba de una significativa obra de arte contemporáneo. El propio artista afirmó que la obra había sido encargada y realizada para aquel lugar específico y que quitarla de allí sería destruirla. Se llega a la decisión de retirar la obra por 4 votos contra 1. El artista interpone un recurso contra la decisión, pero lo pierde y en 1989 la obra es cortada en trozos y llevada a un depósito de chatarra. Richard Serra afirma –con toda razón– que la función del arte no es complacer a la gente y añade –una vez más con razón– que el arte no es algo

democrático, no depende del voto popular. La disputa implicaba varias cuestiones: el papel del gobierno al financiar obras de arte, los derechos del artista sobre su obra y su destino, y la valoración de una obra a partir de su popularidad. Todas estas cuestiones hacían referencia a los derechos culturales y a los derechos de la cultura y muestran cuán densa y difícil es la materia. Sea como fuere, la decisión final destacó un principio: el derecho de una comunidad a no participar en una obra cultural, por más valiosa que ésta sea. Una decisión inédita, que pone de manifiesto la presencia cada vez más intensa de los derechos culturales... de los individuos.

Esa es tal vez la conclusión más importante que se puede sacar de la idea de los derechos culturales: puedo hacer unas cuantas cosas y quiero que se respete ese derecho; quiero que me toleren; pero no quiero hacer unas otras cuantas cosas y nadie me lo puede imponer. Y ahí estará una distinción relevante entre los derechos comunes y los derechos culturales: los derechos comunes, tradicionales, están pensados para la sociedad como un todo, mientras los derechos culturales se piensan siempre desde el componente mínimo de la sociedad y que es o habría de ser también, al final, su objetivo y su expresión más elevada: el individuo plenamente desarrollado. Y ahí reside uno de los más grandes problemas de la actualidad, y no solamente para los derechos culturales: el conflicto entre un Estado político que sigue siendo a lo mejor moderno (pero un *moderno* de los principios de la modernidad, cuando se hablaba de «los intereses de la nación» y se confundía el Estado con la nación y el pueblo y el individuo con una y otro) y una sociedad civil que ya es post-moderna, es decir, que reconoce cada vez más el lugar del individuo concreto y concretamente ubicado y definido... Los derechos culturales contemporáneos intentan poner en práctica ese principio, que se expresa de manera más amplia en la fórmula enunciada por Montesquieu: crear las condiciones para que todos y cada uno amplíen la esfera de presencia de su ser...



El río que suena no es sólo el agua que lleva

Como un diario de ideas, música e impresiones, el texto recupera el recorrido de un compositor que, a través de campanas y sirenas, crea obras para ser escuchadas con las ciudades del mundo como escenario

I. **Crear el espacio de creación.** Es jueves 31 de diciembre de 1998, el diario «La Nación» de Buenos Aires comenta hoy «un insólito concierto de campanas» que tuvo lugar la noche de ayer en el cielo porteño. Transcribo literalmente el comienzo y final: «Casi 90 músicos atados a un reloj durante 52 minutos. Más de 70.000 personas que recorrían una platea de 24 manzanas o simplemente permanecían de pie, sin saber dónde mirar... escenas de un concierto para armar... anoche las campanas de Gardel volvieron a emocionar».

El tardosinfonismo, recludo en los climat(er)izados aires del «auditórium», se encuentra condenado a perpetuarse engendrando un sinfín de pequeñas modificaciones que comenten y adjetiven una herencia tan valiosa como básicamente conclusa, abandonando ese «espacio habitado por la humanidad» (son palabras de Lyotard en «La posmodernidad explicada a los niños») que es la ciudad.

Y sin embargo, tomar y hasta donde sea posible transformar ese espacio es, debe ser, nuestra ta-

rea. Así comienzan a intuirlo poetas como José Ángel Valente cuando escribe: «Lo único que el artista acaso crea es el espacio de creación», esa es su «experiencia abisal», dice, reinventar lo cotidiano, aprender a habitar de otros modos el mundo, entregarnos a esos encuentros intensivos que todavía llamamos arte –pura duración y proximidad– en los que crece lenta o abruptamente la elaboración colectiva del sentido.

Sólo que lo importante hoy –ya lo decía Wittgenstein– no es preguntar por los sentidos sino por los usos. Y así parecen vivirlo muchos que todavía se llaman hoy «artistas». En efecto, hace apenas unos días leía en una entrevista al arquitecto Alejandro Zaera («El País Semanal», 25 de abril de 2005): «No me interesa tanto hacer arquitectura excelsa como comprender lo que hace la gente de la calle... entender cómo dirigir el proceso de construcción de procesos cada vez más grandes y complejos, que implican clientes variados y conocimientos y expertos asesores cada vez más especializados».

Ni la exquisitez pues lo es todo en arte, ni cometer errores es andar errado. Por lo demás, no es cierto que la escucha repartida y de ojos entor-



nados, en local acondicionado al efecto, sea más intensa ni más útil que la nerviosa escucha móvil, fragmentaria, furtiva, en pie, mestiza y como entresacada del barullo por el oído como con pinzas.

Desapareció el escenario, las situaciones de escucha se diversificaron tanto como los usos, costumbres e intersticios en donde practicar escuchas dilatadas y porosas. Escuchas ciudadanas de inmediatez discursiva. Aquellos «límites de la tierra fértil» de que hablaban Klee-Boulez hace ya algunas décadas se expandieron tras difuminarse y entrar en mezcolanza. Los tiempos se nos echaron encima: no quedan accesos ni lugares privilegiados, ni sacerdocios del componer. También el escuchar se hizo laico, mejor, devino «res publicae». Un músico como Alvin Lucier («Reflexiones») nos lo ha explicado la mar de bien.

Si hoy en día se pueden hasta rodar películas con teléfonos móviles, seguro que podrá uno relacionarse con lo sónico de muy otras maneras a como lo hicieron nuestros hermanos mayores. No hay más que amortiguar un algo ese cómodo, pequeño mundo de los músicos, tan inflado de manías, leyendas, roles, etcétera, y, aparcando dudas y brumas, construir horizontes donde fragüe ese

conocimiento haciéndose que es la escucha. Ese arte de entrar en metamorfosis, de perderse, de desaparecer.

II. Escuchar, esa curiosidad libidinal. Todavía es jueves 31 de diciembre de 1998, esta vez es «Página/12», diario igualmente de Buenos Aires, donde podemos leer: «La plaza de Mayo está llena hasta la inmovilidad... los bares de la avenida sacaron a las veredas sus mesas... el sonido logra despertar el espíritu de todos... estos sonidos me hacen acordar a cuando estoy en la pampa con mi tribu. Esa espacialidad, la libertad de invadir la ciudad, un malón, por primera vez un malón aquí en el cemento...».

Hay músicos, multitud de músicos para los que el sonido no es nada, «rien á acouter», todo lo más existe como excusa para estrenar obras, hacer currículum. Nada nuevo, ya Mallarmé advertía que para algunos «el mundo existe sólo para terminar un libro».

Habrà que insistir, pues: no tiene sentido andar todo el día desvistiendo y volviendo a vestir los so-

nidos. Los sonidos hablan. La música es la oreja, es pegar el oído al aire y mantener las distancias con el arte. Los sonidos no hablan de ese «rociar el aire de lirios de plata» tan poético, sino de la escucha, de su insondabilidad, de su mudez tan rellena ella de meditaciones de recordación.

Entrando en modestias, hay que penetrar en ese agujero negro y húmedo de la escucha, con sus misterios. Adentrarse en lo que Adorno llamaba «curiosidad libidinal». Escuchar es ir y venir, entrar en discontinuidades, en collages. La escucha produce en nosotros el efecto montaje, tal es el juego combinatorio que generan los desvanecimientos de atención en medio de una creativa y por ende azarosa escucha compositiva.

Veces hay en que oír es entrar en teologías, es ser alcanzado por «los gusanos metafísicos» de los que hablaba el vaciador Oteiza, y que, según él, horadaban la materia hasta sustituirla por la luz interior de las cosas: lumen de lumine.

Oír es, como leemos en el comentado «Página/12», despertar el espíritu, el espíritu de todo, de todos. Sólo que «espíritu» para muchos es algo así como un tropiezo que nos descabalga, algo parecido a lo que cuenta Jan Patoeka (en «Equilibrio y amplitud vitales»): «El espíritu no consiste, como con tanta frecuencia creen quienes lo conciben de un modo excesivamente cómodo y viven de lo que está hecho, simplemente en ocuparse de cosas elevadas o inmateriales, sino que consiste en una relación con el mundo que vive de una comprensión de la totalidad del mundo adquirida mediante la amplitud. Es una interpretación universal que no proviene de la luz intelectual sino de la vital, del choque contra la dura roca de nuestros límites».

Frente a tanta música que parece que no oye de tanto como se escucha a sí misma («anda despacio, habla con reposo pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo: que toda afectación es mala» aconseja ese loco auscultador que es Don Quijote), una música contextual, sin muros que la contengan como este concierto de bronces y algo más que comentamos, es darse la «libertad de invadir la ciudad». Pero que nadie se preocupe, siempre tenemos a mano no una sino dos orejas, y bien agrandadas. Una actividad, el oír, que como el 90 por ciento del universo, está compuesta de materia oculta, y que por ende nos da ganas de saber y refocilarse en tan volátil como intensa celebración.

III. Las músicas de afuera de la música. Hoy es jueves

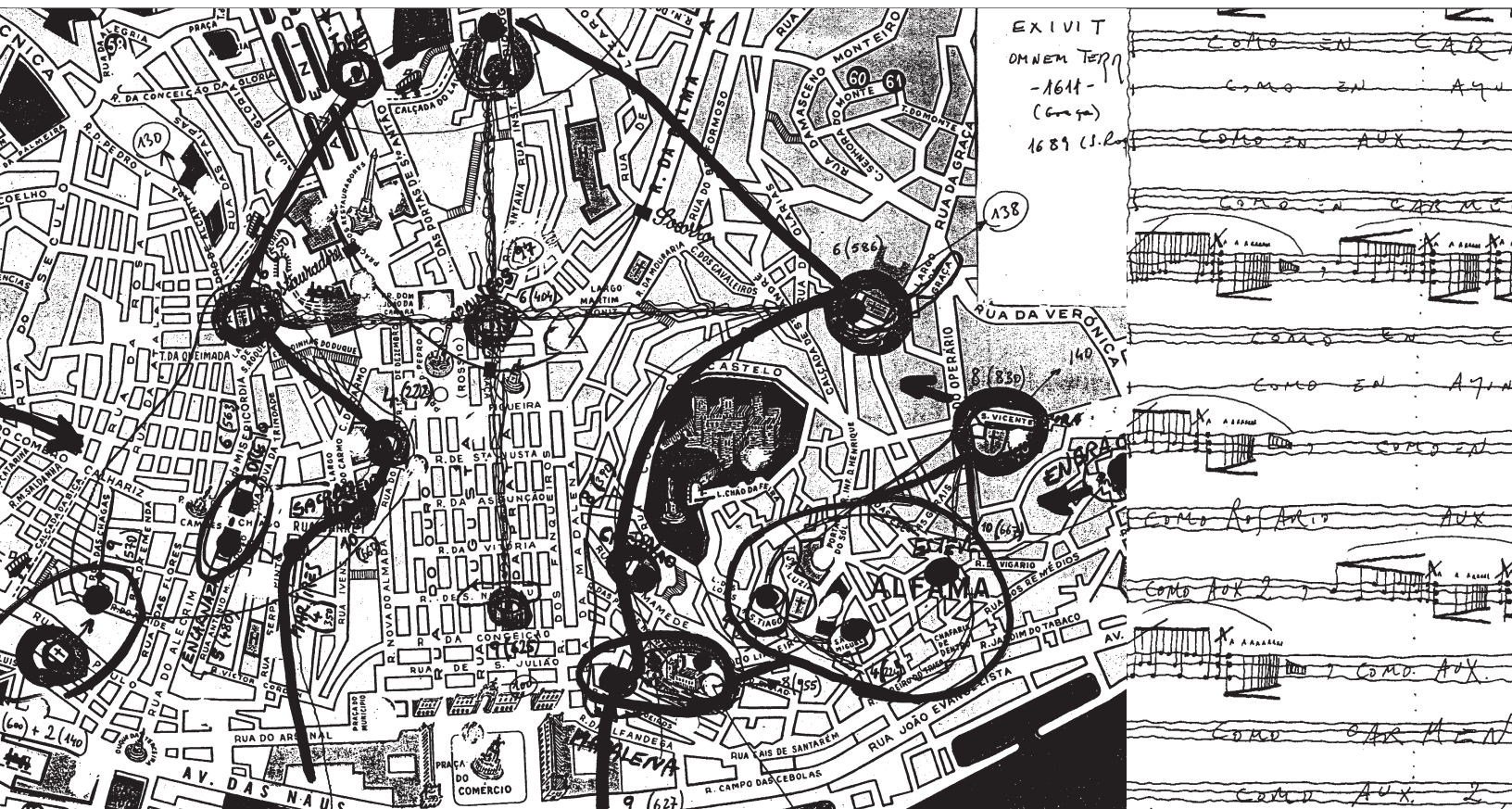
1º de mayo de 1997, en la sección Cultura del



diario «Reforma» de México leemos una crónica que comienza así: «Miles de personas reunidas en El Zócalo no necesariamente dan vida a un mitin proselitista, una manifestación de huelga, una protesta contra alguna medida gubernamental o un desfile militar, también pueden ser los creadores de una armonía humana capaz de desafiar los límites impuestos por la estética del arte, la retórica política, la inercia populachera y hasta los imecas... y es que fue una verdadera osadía tomar ese espacio histórico el martes por la noche...».

Es el sonido un dios salvaje que habita en el país de las cosas últimas, y que arriba a nosotros desde el desierto. Tal es la desmesura de ciertos sonares que no hay escucha que los agote. Ni a ellos ni a sus ecos, tan salvajes también estos como contumaces. Atiéndase si no el reverbere profundo de esta sentencia que la poetisa Sylvia Plath nos lanza poco antes de cometer suicidio: «hachas/ a cuyo golpe la madera resuena/ ¡ y los ecos!/ ecos que se desplazan/ desde el centro, como caballos».

En efecto, lo que llamamos «humanidad» es mi vecino de al lado, es aquel otro que me cruzo sin mirarle a la cara y hasta ese político en corrupción



Mapa y partituras de Barber

o ese clérigo acostumbrado a imponer su criterio, gente para quien tantas veces no hay herejía ni filosofía tan detestable como un ser humano... y sin embargo todos ellos —con la preocupante tendencia a que lo peor sustituya lo que hay— son mis orejas, mis pies concretos con los que andar juntos sendas y estrategias de singular osadía, alejadas de aquellas otras «estrategias institucionales que se preocupan más por guardar principios de orden» (palabras estas sacadas de «La pesquisa» de Peter Weiss).

Una música pues esta «sinodal», esto es de andar y andar en compañía de, propuesta pues donde la glorificación de la soledad, del oír callando de los auditorios, deja paso al encuentro, al intercambio, al oír en conversación.

Cuando los autores de este comentario de «Reforma» hablan de «esos miles de creadores de una armonía humana», están explicitando resumidamente que la música no es sólo música, que la estética es siempre algo más que estética, y ese «algo» se enreda con los cabellos de las resonancias campaneras para crear caligrafías no sólo artísticas, no sólo espaciales sino también y puede que sobre todo convivenciales. Y cuando hablan de desafío, lo que quieren significar es que una propuesta como la comentada forma parte no sólo de eso que ha-

maríamos «extended music», o mejor «extended listening», sino también de un discurso y una práctica que son políticos pues recurren a nuevos modos y nuevos espacios de articulación, y que a la postre postulan un habitar el son, el mundo, de más ricas maneras.

De hecho, música más que tono es modo. Hay que escapar de modalidades propensas al solipsismo, y entrar en modos de hacer relacionales, hemos de ser capaces de crear situaciones de escucha apropiadas para que la elocuencia de las cosas y del humano percibir-en-compañía-de afecten positivamente al auditor desatascándolo.

Componer es construir situaciones, teatros de aire, lo suficientemente «preparados» como para que expresen la elocuente naturaleza de lo sónico de manera eficaz. Un cierto tipo de zapatismo de la escucha se impone: debe entrar en acción una real ampliación, o puesta a punto, de algún aspecto de nuestra inteligencia o sensibilidad que hasta ahora no habíamos considerado pertinente poner en acto.

IV. La revolución es el aire. Es 10 de septiembre de 1992, ayer acabó la vigésimo quinta edición del Festival delle Nazioni, que todos los veranos celebra Città di Castello. Y hoy es el diario «Corriere

Torre
Siemens

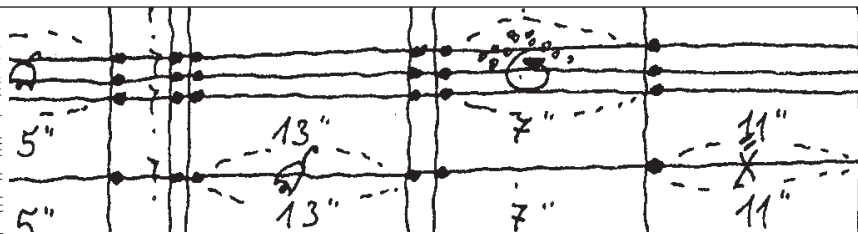
Se rá
BUENOS
AIRES

Concierto de Campanas etcétera
Para una ciudad donde Mayo
es primavera coreje para un
nuevo siglo

LORENZ BARBER

Buenos Aires dic. 18

SIEMENS
RELOJ
PABLO
CASA
PALACIO
SENAR
CATEDRAL
YUGOS
MIRAS
PERU
AMERCE



relente y ciudad no comienzan, y sobre todo no acaban, tal es la intensidad del entrevere de tiempos que se convoca. También en los conciertos de auditorium los tiempos entran en cercanía, pero lo que en ellos es yuxtaposición cerrada y «a testa», es aquí encuentro y sobre todo intercambio, deambule, lo que permite que los odores y el locus salgan de indefinición, dejen de ser «sitio», suspensión, y a golpe a oreja, de escucha, se abran a nuevas lecturas de lo siempre lo mismo, aquí reventado. Alcanzado por vendaval y puesto en estado de interjección.

La vida en común puede de pronto ser ese lugar donde todo encuentre la cercanía y la distancia justa, propiciando así la elasticidad apropiada para cada modo en entrevere. Sólo que las cosas y los hechos son más reales, parece ser, cuando van prendidos a «relatos de ficción» como nos cuenta ese althusseriano transmutor del «materialismo del encuentro» que se llama Bourriaud. Y a lo que se oye, en general, pero lo canta muy bien este periódico italiano, un concierto de campanas es un excelente relato de ficción apto para ser degustado conforme cada quien decida: mediante estaticidades, recorridos, panorámicas, descensos, acumules, cruces con el también deambulador son, disparos, fluidos, conexiones, deslices, pérdidas, etcétera.

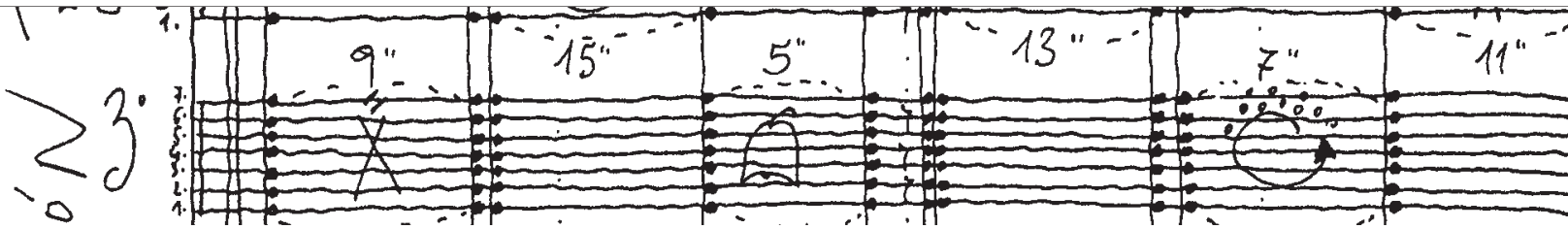
Los inauditos campos de aire que es capaz de generar un concierto de intemperie es en sí mismo una «summa» de «terrae incognitae», producto del esplendor explorativo de quien, motivado, se desvele curioso, tocado, por entrar en tactilidades acústicas (tantas veces también acusmáticas), casi gallináceas, que metamorfosean el campo y su horizonte.

Pero además, estos campos de aires turbulentos habitan un espacio que hasta ese momento nos estaba opacando, y de pronto la tozudez de su cotidianeidad ha sido alterada, y su invisibilidad, su inadvertencia, su estar ahí sin estar, quedó trastocada dándole otros límites, extrayéndola del limbo de la irrelevancia, llenándola de nuevas incógnitas, dimensiones, perfiles, ocultaciones, insisten-
cias, etcétera.

Y todo ello a causa del son, del extemporáneo

Umbría» hace balance de lo ocurrido y lo condensa en el siguiente titular: «Carreras, ma ancor di piú le campane di Barber». Ya adentrándonos en el texto, leemos lo siguiente: «L'avvenimento che per primo ci piace ricordare e il concerto di campane del 27 d'agosto. Alle 23.20 di quella sera la città è ammutolita, le luci si sono spente, le vie si sono riempite di una popolazione inusuale, incredibile, in una atmosfera d'altri tempi, da lasciare col fiato sospeso... ci piace ricordare tutta quella serata, tutto il clima di quelle ore, ma in particolare l'effetto di quel grande aplauso che si levó alla mezzanotte dalle piazze della città...».

El son de las campanas es «fuego meta(l)físico» como el que según George Sorel irradia el mito, todo él amontone en ebullición de sentimientos, símbolos, imágenes y fermentos que activan nuestra confianza, cohesión, etcétera. Y por ende nuestra memoria (también) colectiva, de ahí que el son de las campanas es una avenida por donde los tiempos se entrecruzan, rozan, rezongan y hasta proyectan, esto es, entran en desacuerdo con toda calendarización y cronometría. Los conciertos de



atronar de unos metales que capaces son de generar, según alturas, registros y distancias, unas inesperadas redes espaciales que dan cuerpo y hasta pronuncian nuevos territorios, escenarios, calvarios y hasta desiertos en medio de una geografía que minutos antes era niebla, humo.

V. Después de las campanas, otra Buenos Aires. Un día cualquiera de 1997. El buzón de mi correo viene preñado hoy de unas extrañas «Glosas desde mi espadaña». Son una reflexión escrita del musicólogo Omar Corrado sobre el concierto de la plaza de Mayo de hace unos meses. El ensayo acaba así: «Llorenç suele decir que su música aspira a tocar el neolítico. Quizás quiera hablarnos de un intento por llegar a esa oscura zona compartida, la de la experiencia existencial ligada al mito, a la ceremonia, a la fiesta, a los ciclos vitales, al duro aprendizaje de la intemperie que nos iguala... tocar el neolítico puede significar así un retorno a las cosas, una fenomenología elemental que nos devuelva un mundo, nos abra al acontecer. Después de las campanas, otra Buenos Aires se filtró por las veredas rotas y los musgos secretos, entre humos, bocinas, techos, árboles y olvidos, latente, imprevisible».

Sonidos hay que son capaces de expresar la «eternidad en vilo» de la que habla Jorge Guillén y condensarla en ciudad. Son sonidos fundacionales. Así tras el vendaval de bronces y fermentos una nueva ciudad, escamoteada, oculta, emerge melancólica y puede que también naif, con sus geografías emocionales y hasta sus cartografías del deseo, sus pasajes de heroísmo, besos y sus zonas de desolación. En efecto, de repente, en vez de una ciudad de bancos y corralitos, visitantes, vías de ensanche y progreso, nos surge una ciudad de remansos, esquinas de efluvios sorprendentes, cruces, terrazas, sombras, miradores, etcétera. Se poblaron los aires de voces de ancha boca y persistente runrún que embalsó nuestra memoria de olvidados arcanos, de nuevo habladores.

Y este paisaje está por descubrir y describir. Al

saber geográfico, urbanístico, cartesiano y especulativo, de carácter duradero y entregado a un poder que quiere sólo gestionar y controlar el territorio, le nació otra geografía, otra configuración plagada de alteridad, apolotone, efimeridad, nomadismo... justo todo aquello con lo que el poder no puede. Y ahí nace el asueto que es libertad, cúmulo de preguntas, y que propicia la fiesta, ese fértil «estar juntos y ser uno mismo».

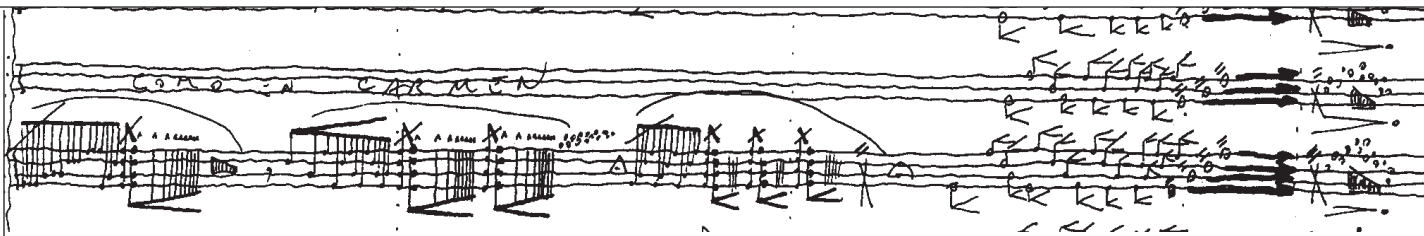
Siempre sucede lo mismo, el asimétrico son del bronce nos aboca a irregularidades de muy incierto devenir. No en balde cada campana es una incógnita, cada esquina un encuentro-tropiezo, y cada ciudadano una conversación cargada de secretos a voces y a punto de manoseo.

VI. Ese paisaje escogido, o la escucha como peregrinación.

Acaba febrero de 1994, unos amigos me envían el último número (el 207) de «Vuelta», la revista de Octavio Paz, que en sus «Atril del melómano» incluye unos comentarios a los recientes «World Music Days». Ese festival auroral (fue impulsado por Schoenberg, Béla Bartok, etcétera.) que, por primera vez en América latina, tuvo lugar en México, y cuyo concierto de clausura fue el estreno de «Vaniloquio Campanero», un «concierto con las campanas de Cholula». Leo tan sólo el final: «Al menos por una hora, los automóviles y las motocicletas cayeron en el absoluto desprestigio, y los pocos motores que se atrevieron a sonar fueron acallados por los peregrinos».

Oír es volver. Escuchar es acercarse y tanto como sonar es resonar. Atender el son es adentrarse en lo oscuro (recordad al Nietzsche de la escucha-miedo, o al Durero de «Melancolía»). Una escucha no se posee ni se detenta, se comete, se transita (algo de pudrimiento resuena en ella). De ahí que el oidor algo de peregrino ostente, puesto que el son no es posición ni esencia sino llave, disposición a la apertura, consentimiento y puede que expansión.

Y esto es lo que me seduce del comentario de «Vuelta», que señale el hecho de que en la música



es el público quien inventa su oír, su ahuecarse, su escuchar mirando (audiovisual) o cegando (acúsmasis), y ello por más que la escucha se dé, como aquí, no sólo fragmentada y dispersa, sino pulverizada, lo que facilita por otro lado el elemento inventivo, constructor de la escucha. Una escucha que siempre tiene algo de salto en el vacío, de indagación (el arte, nos recuerda Lawrence Weiner, lo acuña el furor), de ahí que toda propuesta sónica, todo componer conlleva algo de conspiración (más o menos convincente) y ahí vale todo, incluso la insistencia, el volver sobre lo mismo entre olvidos y envahecidos bordes que festonean y añaden verdad a lo escuchado, o a lo que uno cree haber escuchado. No en vano es el oidor siempre quien tiene la última palabra. Por ello, toda música es «musica repercussa», pues el oír —decíamos arriba— es haber oído, e hilar.

Y en todo este proceso, es el aire, ese «maestro suggeritore», el que singulariza cada distancia, duración, proyección, eco o inmediatez. Componiendo también él (como escucharemos a continuación), sea mediante continuos, sea a base de reflexivos saltos de caballo en curva.

VII. Eolo, o el contrapunto de un cuervo y un arpa. Pero hablando del «maestro suggeritore» he aquí que me tropiezo con un titular de prensa que me llama la atención: «Il vento e le campane. Fascino, ma si é perso il disegno musicale». Lo dice «L'Unione Sarda» del lunes 28 de julio de 1997, y entre otras cosas añade: «Cagliari é città di mare, chiese dalle tante campane, ma é anche città di vento. Tutti qui sanno di dove fare i conti con il maestrale... ma il suono é affidato al vento e il vento non sempre porta dove vorrebbero i naviganti o i compositori. E la música di Barber... si é dispersa tra raffiche e folate, frantumandosi in singoli e isolati episodi, che hanno fatto perdere il disegno d'insieme».

¿Quién dijo que las músicas de intemperie son fáciles, o cómodas? ¿Quién dirá que son capricho? De nuevo: más que fáciles son imprevisibles, más que ventolera de autor son hijas ya de la necesi-

dad, del imperativo que crece de preguntarse: ¿para quién hacemos lo que hacemos?, ¿dónde está ese alguien?, ¿qué queremos provocar haciendo lo que hacemos exactamente ahí donde lo hacemos? Pues al relente ni las escuchas ni los sonidos o sus resonancias son autónomos, o si se me permite, son de una autonomía desbordante y flexible. Es más como podemos entreoír en la lectura del comentario sobre el Mistral, hay veces en que eso tan complejo e imprevisible que llamamos contexto es quien compone, esto es quien dispone, eso sí en cercanía —fértil o burlona— con el aquí «suggeritore» que es quien «solo» propone, convence, ensaya, explica y hasta entra en furia.

Además, el oidor no domesticado es un andariego que va y viene del oído interno, donde habita él solo esos «espacios infinitos» de los que nos habla Shakespeare («podrán encerrarme en una nuez, pero soy dueño de los espacios infinitos»), al espacio que escrutan las orejas esas que se levantan como banderas al viento y piden mover la cabezota a la que van pegadas, y hasta el cuerpo entero para así enriquecer la percepción de unas ondas siempre haciéndose (¿alguien imagina un visitante de museo estático, inmóvil?), muchas veces en desbandada, y de vez en vez desdoblándose en esos ecos que se desplazan como caballos.

La rehabilitación moral del arte del escuchar, el reinventar el territorio, esto es la escucha crítica, la escucha con mordida, nos lleva necesariamente a ejercitar la escucha de intemperie, esto es, a tomar el espacio público por excelencia —la calle, la plaza, la urbs— y devolverlo al oidor, devenido aquí en resistente. El hecho de que nos tope con los meteoros en incierto furor o calma chicha, no hace sino enriquecer y poblar de matices, algunos determinantes, la escucha, pero también redimensione los conceptos de autoría y aceptación siguiendo el viejo adagio que nos habla de que en los auditorios se aplaude más al cantor que la canción; al relente, por el contrario, el cantor no importa, sólo el cantar.

VIII. De sacudidas, duraciones, siestas y fiestas. Hoy es martes 10 de mayo de 2005, releo estas notas para darles fin. No hay correo ni periódico

en donde rebuscar más huesos o fósiles que roer. Mis orejas atienden un aire, como siempre, preguntón. Estoy frente al puerto, descomunal puerto de Yokohama. De vez en vez suena la sirena de un barco, siempre tres veces consecutivas, anunciando movimiento o partida. Oigo, analizo y trato de memorizar. Tomo notas. Convertido en satiniano «fonómetro», ando como siempre armado de diapasón y cronómetro. Observo mientras que el diapasón queda en dique seco (¿qué me importará a mí, o qué le importará a nadie la ronca nota de tal o cual sirenazo?). Por el contrario, el crono no descansa, mide una y mil veces las duraciones de todo: de cada intervención: (unos 6 segundos), de cada intersticio entre intervenciones (unos 3 segundos). Pronto descubro que las distancias o los registros afectan a las duraciones, como también el ritmo circadiano (por la mañana son perceptiblemente más alargados los bocinazos).

Inevitable, al hablar de duraciones no recordar, amén del consabido «Dur desir de durer» de nuestro Valéry, el empeño que toda duración rezuma. En efecto, los músicos hemos puesto mucho énfasis en trocear y graduar las duraciones hasta el punto de que para muchos de nosotros, como para Handke («Poema a la duración»), «la sacudida de la duración, / ella, por sí sola, entona ya un poema». De ahí que para un músico de intemperie lo más incómodo del escribir proposiciones parti(tor)turizadas es desecar duraciones, cosificar en segundos cada chorro de son, lejanías o parsimoniosas preparaciones para un súbito ataque, y construir con todo ello ese algo que proponemos a las autopistas del aire, aire que como veíamos más arriba, puede devenir caprichoso, polinizador, viento-esparcedudas.

Quizás para desquitarme de esa indudable tortura que es verse convertido en peón de duraciones, distancias, esquinas y meteoros, me puse hace ya años a obrar unos «de sol a sol» en los que este trocear el tiempo lo voy maniobrando según me sale pues, estando sonando yo sólo y normalmente entre amigos y ciervos salvajes, y disponiendo de tanto espacio de tiempo como lo es toda una eterna noche de paseantes estrellas, tan insoportables y casi ridículas decisiones entran como en un tubo de lentitud, levedad y despedida que da como risa tomárselo en serio. Lo que no quita ambición de música, pues superado el escollo podemos adentrarnos en escuchas y mutacio-

nes nunca glosadas, lo que convierte al «de sol a sol» en una ceremonia vecina en intensidad a la fiesta. Fiesta que visto así, es el factor intensificante más notorio de que la humanidad dispone, y es precisamente esa formidable potencia tan vecina y propensa al acto liberador la que los músicos de intemperie invocamos a los dioses protectores de lo cotidiano para obtener ese plus libertario que nosotros por nuestras propias fuerzas y técnicas compositivas somos incapaces de conseguir.

Ninguno de los comentaristas que se tomaron en serio mi proponer lo han visto con la clarividencia de nuestro Diego Fischerman cuando bajo el epígrafe de «Una gigantesca música nocturna: la vanguardia convertida en fiesta popular» dice. «¿Concierto? ¿Fiesta popular? La música oída anoche en la plaza de Mayo pone en escena varias cuestiones que van más allá del placer y la emoción que llegó a provocar el llanto de más de uno. Porque lo que se jugó allí, como mucho de lo que proviene de las vanguardias de los 50 y 60, fue de un orden totalmente diferente al que rige un concierto o un disco cualquiera, aunque la gente aplaudiera y los campaneros saludaran, al final, como si se tratara del escenario del Colón.

«En este caso, la obra no es la obra y la composición no es la composición. Es decir, el autor establece una escena y una serie de consignas que, finalmente, no son más que el punto de partida. Los verdaderos autores, los primeros que establecen relaciones entre las distintas variables sonoras —porque son los primeros y los únicos en escucharlas de esa manera— son los oyentes» («Página/12», 31 de diciembre de 1998).

X. Ciudad que vuelve a ser ciudad. Del espesor de lo dicho y sugerido aquí se deducirá fácilmente que es éste un proponer de tangencialidades, roces y ambiguos bordes, pues si es verdad que muestra una nueva geometría de lo creativo (sonoro y no sonoro), y que pone en solfa una duda más que subterránea, a saber: ¿quién, dónde, con qué presupuestos crea hoy en el mundo de lo sónico?, también lo es que se vale para su obrar de cuanta buena fe anida en ese explícitamente rechazado mundo de lo institucional. Pero no renuncia a nada, es un saber o mejor una praxis ambidiestra, que no invita a la desobediencia sino más bien a un hostigamiento no hostil, que más convoca, o provoca que revoca, aunque ingredientes hay que postular un nuevo

principio de realidad y que casan más que mal con tanta rutina, repetición y orden jerárquico como envuelve ese nada difuso mundo de «lo de arriba».

De ahí que lo propuesto en estas líneas se parezca a ese salir al camino, o éxodo permanente (o constituyente) que pregonan y practican desde hace unos años los zapatistas: un nada lineal merodear, que abunda en imprevistos, en golpes de eficacia acompañados de un bien mesurado silencio (de nuevo la pura y dura duración), esto es, de la intermitencia como táctica que favorece la singularidad del gesto –por un lado– y de la recepción por otro. En el fondo postulamos y practicamos, de la manera más híbrida y fecunda posible, el hecho de que nuestro máximo poder, y el de quien se une a nosotros a la intemperie, consiste en no ser parte del poder.

Y para muestra valga el siguiente botón, nunca hasta este momento hecho explícito, no sé muy bien por qué: son más o menos las 9 de la noche. Estamos en La Habana, hoy es día 5 de abril de 1994. Hace apenas una media hora que dejó de sonar el estreno de «Música pionera. Concierto plurifocal de campanas, sirenas de buques, percusiones y cobres para una Habana utópica». Estoy todavía en la Plaza de la Catedral –cogollo del evento– y mi sensación es agrídulce, pues si todo acabó bien y más que bravos corrieron a manos llenas por el centro de esta ajada ciudad, el comienzo fue azaroso y deslucido, pues toda la maquinaria sónica se puso en marcha cuando todavía bastantes de los músicos participantes –muchos de ellos extraordinarios miembros de la orquesta sinfónica– todavía no estaban en «situación de concierto». De tal modo que los primeros episodios más bien fueron hijos de la precaria inexactitud. Menos mal que las campanas de la Catedral, verdadera columna vertebral del devenir sonoro, anduvo certera y dio todos los pies con precisión, lo que facilitó la correcta integración cronométrica de los que se integraban con retraso. En éstas estoy cuando alguien desconocido se me acerca, se identifica como escritor, da las gracias efusivamente por lo que esa tarde aconteció en «su» ciudad y porque de paso también a él le desatascó y le ayudó a acabar un libro, de cuyos detalles no acabé entonces de enterarme.

Apenas un mes más tarde encuentro en el buzón de correos de mi casa de Madrid la siguiente carta con poesía que hoy doy a publicar parcialmente, y espero que sea para bien.

Ciudad de La Habana, 29 de abril de 1994.

Sr. Barber:

Esta es una ciudad loca (como tantas ciudades del Caribe) ciudad dormida, isla dormida, Caribe que muchos han pretendido dormir tratando por supuesto de ignorar sus pasos, sus ruidos, su música, en esta ciudad donde le escribo casi la única que conozco y por supuesto la que más amo, he visto pasar todos mis años y he llegado a conocer casi todas sus voces, digo casi porque he descubierto con su concierto que la ciudad almacenaba una algarabía, un bullicio y un resplandor que muchos como yo creímos perdido...

De pronto algo inusual pasa, la sirena de los barcos, las campanas, el ruidoso resonar de unos platillos, de pronto algo pasa en La Habana, la ciudad está siendo convocada por alguien que yo no conozco, alguien intenta despertar La Habana que amo sin querer, o tal vez en el sin fin de magia que encierra el despertar de una ciudad alguien me obliga a escribir el poema que faltaba, poema que termina todo un período de trabajo, todo un tiempo de entrega a la ciudad. Yo le doy gracias por despertar La Habana, que espero se haya conmovido en sus piedras centenarias, como su concierto arrancó de mí el poema que pone fin a los «Poemas de la Ciudad deshecha» que es el título de mi último libro.

Esperando no abusar demasiado de su tiempo y con el deseo de que algún día nos volvamos a encontrar, queda de usted,

Andrés Sosa Rivero

A Llorenç Barber, con el gusto de su concierto...

*Toda la ciudad grita
sin tiranos que des gobiernen sus esquinas
espectros
demonios
esqueletos
todo maleficio es expulsado
vuelven a sonar los antiquísimos pregones
la comparsa se agolpa
negros
blancos en un solo bullicio
campanas reventando
entre las piedras que estuvieron quietas
ciudad que vuelve a ser una ciudad
urbe viva
Habana que es La Habana que imaginé y amo
preludiando su amanecer
su ausencia definitiva de tiranos.*

Plaza de la Catedral

5 de mayo de 1994

7:40 p.m.



El guión museográfico

María José Herrera

La historia que cuenta el museo



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

En la actualidad ningún museólogo, historiador del arte o crítico se animaría a decir seriamente que los objetos *hablan por sí mismos*. Sí podrán decir que tienen determinada cantidad y calidad de objetos a los que tienen que *hacer hablar*. En los museos faltan algunos, no se adecuan otros... entonces el desafío consiste en hilvanar una historia que se nutra no sólo de los objetos sino de los relatos. Definir cuál y cómo va a ser contada esa historia es un asunto de legitimación en el que el curador tiene determinados instrumentos a su disposición: la historia del arte, de las instituciones y de sus prácticas, entre los más valiosos.

Durante la última década, los museos se constituyeron en poderosos ejes de influencia cultural. De ser instituciones tradicionalmente estáticas, consagradas al acopio de un patrimonio, que conservan, estudian y difunden por medio de la educación, experimentaron una mayor concentración en los aspectos expositivos, los de comunicación.

Las dinámicas otrora diferentes de museos, galerías y centros culturales, se han superpuesto o modificado acorde a los cambios en las expectativas de recepción, tanto por parte del público como del ambiente artístico en general. Ciertas condiciones de los medios de comunicación masiva se han extendido a las exposiciones en una avidez por la búsqueda de formas más atractivas o eficaces. La espectacularización y la cultura como entretenimiento son realidades a las que las instituciones, cada una desde sus propios objetivos, se ven obligadas a responder.

Así, las exposiciones se han convertido en un medio para conocer el arte, legitimarlo. Son un formato eficaz dentro de un sistema complejo de administración de los significados y, su rol en la escritura de la historia del arte, es insoslayable.

Desde enero del 2003, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) emprendió una renovación total de sus espacios de exhibición permanente. Se reorganizaron didácticamente las salas actualizando el guión museográfico para adecuarlo a modernas condiciones de exhibición. Se redistribuyeron espacios para incorporar obras del siglo XIX, el período mejor representado en la colección: una sala para el arte italiano y otra para el español completaron el panorama. En marzo del 2003 se inauguró esta primera parte de la colección europea que, pocos meses después, se completó. En octubre del mismo año se abrió al público un sector de la co-

lección de arte argentino, que el pasado 26 de abril se habilitó completamente en un recorrido que va desde principios del siglo XIX hasta las últimas décadas del siglo XX. Para poder exhibir estas 470 obras, la actual dirección del museo desafectó la sala principal del primer piso (número 107) de las exposiciones temporarias. En la actualidad, el Pabellón anexo y dos salas de la planta baja son las que se reservan para exposiciones externas.

La importancia de la colección de arte argentino del MNBA amerita esta decisión de exhibirla en un panorama extenso y comprensivo. Toda colección tiene una identidad y sobre ella trabaja el curador para exhibirla. Sin dudas, parte de esta identidad emerge de las condiciones en que se formó la colección. Así, el patrimonio del MNBA refleja los diversos modos del coleccionismo estatal a lo largo de su existencia. Sobre esta base fáctica, son las herramientas de la *interpretación* —la historia del arte, la estética— las encargadas de tornar dinámica a dicha identidad. Un ejemplo de cómo el nuevo guión asume estos aspectos, es la inclusión del núcleo temático *El dictamen del Salón*. En él se exhiben obras premiadas entre 1911 y 1940, los años de mayor influencia de la institución. Una parte importante del patrimonio del

Toda colección tiene una identidad y sobre ella trabaja el curador para exhibirla

museo fue conformado en base al ingreso de obras provenientes de los salones nacionales. Así, el Salón, fundado en 1911, fue promotor de la actividad artística, agente de los valores educativos del Estado y, sin dudas, espacio oficial de legitimación de tendencias y artistas. Esta aproximación a la colección responde a una perspectiva desde la historia social en la que el salón se evidencia como agente configurador del campo artístico. De allí la relación necesaria entre el salón y las colecciones



públicas y la decisión de consagrarles un espacio temático dentro del guión.

De manera que la representación de artistas y escuelas, en buena medida está cifrada en la dinámica de formación de la colección. Valga de ejemplo el caso de Antonio Berni. Las obras más importantes que el museo posee, fueron ambas premios del Salón y por esta razón ingresaron al patrimonio: «Primeros pasos», 1937 (premio del Salón de 1940) y «Lily», premio de 1943. Estas obras no reflejan la preocupación social que caracterizó la

obra de Berni en los años treinta y cuarenta y que, actualmente, es valorizada como interpretación casi excluyente de su producción. Gran parte de sus obras vinculadas al muralismo y al realismo social permanecieron en propiedad del artista, o de su familia, hasta después de la muerte del rosarino en 1981. Pinturas como «Manifestación» o «Desocupados», ambas de 1934, estuvieron ausentes de las colecciones públicas. Más aún, «Desocupados» fue rechazada del Salón de 1935. Así es como el Berni que la colección del MNBA refleja es el del Nuevo Realismo, el de una «vuelta a la realidad de las cosas», como el propio artista definía su retorno al orden figurativo luego de las vanguardias.

Un criterio rector de la actual propuesta curatorial fue asumir que no podía haber una forma única para interpretar todas las épocas y objetos que la colección abarca. Si bien se quería mostrar los distintos *estados de las cuestiones*, cada grupo de obras planteaba cuestiones desde distintas perspectivas. La comodidad de una secuencia cronológica se develó insuficiente para señalar la sincronicidad o el desplazamiento de diferentes intenciones plásticas. Por lo tanto, se optó por las asociaciones temáticas para facilitar la comprensión de procesos creativos no lineales. Como en el núcleo dedicado al surrealismo, *El arte de lo imaginario, 1920-1980*, donde las distintas obras incluidas participan del surrealismo en tanto movimiento ideológico que, a su tiempo, estableció contacto con distintas poéticas: la figuración tradicional, el informalismo y el arte Pop, entre otras. El concepto de este núcleo está inspirado en la exposición que Aldo Pellegrini, poeta y teórico del surrealismo, realizara en el Instituto Di Tella en 1967. Dicha exposición caracterizó al surrealismo en nuestro país y contribuyó a la escritura de su historia. Sus conceptos son aún hoy operativos para entender los procesos semánticos de dicha tendencia en el arte argentino.

A la década del 60, dada su riqueza de tendencias, se dedicaron tres espacios dentro de la exhibición: la neofiguración, el arte Pop y el arte óptico y cinético. Dentro del núcleo de arte Pop, se incluyó un video documental de archivo especialmente producido para la sala. El film da cuenta de distintas obras efímeras: intervenciones, ambientaciones, los happenings y el arte de los medios¹. Muchas de estas experiencias fueron pioneras —incluso en el plano internacional— de búsquedas desarrolladas

en las décadas siguientes. Es el caso de las obras del *arte de los medios*, una tendencia que experimentó con los medios masivos de comunicación como *materialidad* artística y que, a nivel de la crítica internacional, está reconocida como una de las vías del surgimiento del arte conceptual. Desde una perspectiva museológica, la inclusión de este video es particularmente estratégica. Cada día más los museos tienden a que sus relatos no dependan exclusivamente de los objetos que exhiben. Así, permitir el acceso a estas imágenes de archivo, da cuenta de toda una parte del arte de los sesenta que ya no existe materialmente pero cuyas propuestas conceptuales siguen activas en la contemporaneidad. Y esto trae a cuento un aspecto conflictivo, cual es el de la reconstrucción de obras perdidas o efímeras. En este sentido, consideramos que la reconstrucción es una estrategia válida en tanto ofrezca los significados de dichas obras inde-

Toda manifestación artística puede ser exhibida, aun aquella que no conserva sus evidencias físicas

pendientemente de la reproducción mimética de su aspecto físico. Como señala Néstor García Canelini, la museografía debe estar más interesada en rescatar por medio de la reconstrucción a los *procesos* que a los *objetos*, ofreciendo los significados por su representatividad cultural.²

De este modo, el museo es un lugar para contar que se independiza de la tiranía del objeto, otrora base de su importancia institucional. En este sentido los objetos —a los que desde luego continua valorando, estudiando y conservando— enfatizan su presencia como *disparadores de sentidos* a los fines de la historia que se quiere narrar. Toda manifestación artística puede ser exhibida, aún aquellas que no conservan sus evidencias físicas, sus objetos.

Mientras la historia global ya se ha apropiado de gran parte de estas experiencias del 60 inclu-

yéndolas en antologías de textos y exposiciones internacionales, *ningún* museo de la Argentina las incluía como relato en sus exhibiciones permanentes. Mostrar el aporte de estas vanguardias a la conformación de las poéticas de la segunda mitad del siglo XX, parecía estar lejos del interés de nuestros museos.

Una situación semejante afectó a los *libros de artista*, género en el que la Argentina ha realizado valiosos aportes desde los años cincuenta. En el núcleo del arte conceptual, *Del concepto al objeto, 1960-1990*, una vitrina exhibe los libros conceptuales del CAYC, las revistas «Hexágono» y «WC» de Edgardo Vigo junto a «Cuadro escrito» y «Hombres» de Ferrari.

Sumándose a las innovaciones del actual guión, el arte gráfico tiene un lugar destacado. La colección de grabados del MNBA es casi tan cuantiosa como la de pinturas. De este modo, el sector, *Gabinete de estampas* se exhibe un panorama de la gráfica entre 1940 y 1970, que se suma a las litografías del siglo XIX y a la obra de los *Artistas del pueblo* en las primeras décadas del XX. Volviendo al tema de cómo la colección representa a los artistas, la inclusión de este gabinete permitió exponer al Berni-grabador de los sesenta y sus gofrados, evidenciando también su consagrada dimensión experimental.

Con la intención de optimizar las condiciones de exhibición para el arte lumínico se diseñó un espacio para que las obras se presenten como en su versión histórica original: una caja negra donde la única fuente de luz es la de las propias piezas. Así, las *máquinas* de Julio Le Parc, Gyula Kosice y Gregorio Vardánega conservan los efectos para los que fueron creadas con su sentido de objetos poético-mecánicos, abiertos a la participación del público.

Exhibir y contar: dos funciones que el museo ejerce sobre su patrimonio. Los museos implican un espacio de representación y generan políticas. De allí su importancia. Si entendemos al patrimonio como un *capital cultural* estaremos ante la evidencia de que dicho capital estuvo, está y estará, inmerso en un proceso social de legitimación. Como señala García Canelini, el patrimonio no es un conjunto de bienes estables y neutros sino que está sujeto a luchas materiales y simbólicas por parte de las clases, étnicas y grupos.



A su vez, los museos públicos desde su creación a fines del siglo XVIII, controlan la representación de la comunidad. En este sentido, en sus relatos, las presencias son tan significativas como las *ausencias*. No obstante, toda exposición implica un recorte conceptual, una perspectiva que *construye* una de las interpretaciones posibles. Ser consciente de esta circunstancia y hacer evidente el marco conceptual del cual se parte, es una responsabilidad insoslayable del curador.

En síntesis, el actual guión curatorial busca insertar al arte argentino entre los distintos discursos que sobre él circulan y propone como política cultural un museo público consciente de su aporte a la construcción de una identidad nacional.

Cuando el mes de junio se inaugure la sala que exhibe las piezas precolombinas del Noroeste Argentino, será también la primera vez que un mu-

seo de arte las incluya en sus exposiciones permanentes.

El museo es un espacio social de encuentro, de intercambio, en el que dialogan el pasado y el presente. Donde se generan lecturas, interpretaciones, emociones e ideas. Un lugar para disfrutar de una experiencia *única* que combina conocimiento, fruición y esparcimiento.

Notas

1. El video muestra material de archivo de Alberto Greco y sus señalamientos, las experiencias 67 y 68 del Di Tella, una síntesis del video Tucumán Arde. Documento, 1999 (M. J. Herrera-Marchesi, Mariana) y la película original de Leopoldo Mahler, «La Menesunda».
2. García Canclini, Néstor. «Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad», México, Grijalbo, 1990, capítulo IV. «El porvenir del pasado».
3. García Canclini, op.cit. p. 180/190.

Maria José Herrera Historiadora del arte. Jefa del departamento de investigación del MNBA, curadora a cargo del nuevo guión del MNBA colección de arte argentino. Participó del encuentro «Arte hoy. Borradores legítimos» en el CCPE/AECI.





Arte sileno: entre la decepción y el encanto

En el torbellino actual de los circuitos del arte, una referencia al mito, vía «El banquete» de Platón, ayuda a comprender y situar los mecanismos de producción, legitimización e interpretación artística

Mi interés en esta comunicación está centrado en trabajar las relaciones existentes entre los fenómenos de legitimación e interpretación de las obras de arte bajo una mirada semiótica, pero rescatando, de algún modelo posible, la figura de los artistas, la figura del artista, diferenciándola de la figura del autor. Tal es el torbellino en los circuitos del arte que por momentos pareciera que éstos se tornan tan importantes y valiosos que hasta llegaríamos a pensar que los artistas sobran.

Arte sileno

Pero antes debo aclarar el título de la comunicación. Y lo deseo hacer también, pues notarán cómo queda imbricado en una suerte de rompecabezas que ustedes lograrán reconstruir y en lo que, confío, encontrarán más sentido del que yo mismo pude hallar.

En una relectura, durante este verano (2004-2005), del texto de Platón «El banquete o del amor» encontré la metáfora de los silenos que consideré relevante para explicar ciertos fenóme-

nos que tienen que ver con el mundo del arte, los productores y su relación con los espectadores. Una referencia que complete desde el mito y la sugestión aquello que lo estrictamente técnico no puede abarcar.

No está de más comentar que los silenos son deidades agrestes, feos y panzones, representados generalmente con su pene erecto y apenas sostenidos por sus embriagues sobre un asno. Según Remedios Ávila Crespo de la Universidad de Granada: «Por lo que respecta al papel de Sileno y los silenos en la mitología, hay que señalar que “sileno” es el nombre genérico que se da a los sátiros llegados a la vejez. Los sátiros o “silenos” son genios de la Naturaleza que han sido incorporados al cortejo de Dionisos. Sin embargo, hay diferencias entre ellos: los sátiros son originarios de la Arcadia, y los silenos proceden de Tracia y de Frigia; los primeros se asimilan a los machos cabríos y los silenos, a los caballos. Junto a los innumerables silenos, destaca el viejo Sileno, al que las ninfas confían la educación de Dionisos. La sabiduría de Sileno es proverbial:

... y él que vino...
... el amor voluntariamente...
... cuenta una conversación de Sócrates...
... de él para un hombre en una...
... y en orden sus...
...

A Sócrates, además, se atribuye...
... por medio de imágenes...
... para provocar la risa, pero la...
... la verdad, no la fuerza. Pues en...
... sólo a esta altura...
... que fabrica los argumentos...
... más y que, cuando se...
... sus motivos de...
... que se parece al...
...

... La...
... del...
... en...
... con...
... de...
...

tiene el don profético y sólo por la fuerza o por la astucia se le puede arrancar su saber oracular. La ebriedad es la condición esencial de sus revelaciones».

«El banquete» es un texto breve, pero en su interior y en la forma en que Platón lo escribe, hay ciertas claves (casi como si de un susurro se tratara) a las cuales debemos estar atentos para lograr dilucidarlas.

El caso es que durante una reunión ofrecida por Agatón para festejar un premio que éste había recibido como poeta, estando reunidos con sus amigos y antes de beber y emborracharse, deciden hacer cada uno un elogio a la divinidad del Amor. Hablar bien del Amor era un modo de redimirlo del mal concepto que se tenía de él por entonces. El amor traía celos, conflictos y problemas a los amantes.

Todos los comensales van hablando según el orden de sus lugares, de izquierda a derecha, cada uno desde una perspectiva diferente hasta que llega el turno a Sócrates, que también se encontraba allí.

En realidad, desde el comienzo de «El banquete»,

Platón pone estos relatos en boca de uno de dos jóvenes que van camino a la ciudad y conversan, para distraerse, sobre lo que pasó en aquella lejana fiesta. Pero Apolodoro, que es el que está narrando (y el que comienza como dialogando con el lector, contándole lo que Glaucón le preguntara anteaer), tampoco estuvo en el banquete. Cuenta lo que un testigo presencial, llamado Aristodemo, le ha contado a él.

Cuando llega el turno a Sócrates, decíamos, éste refiere lo que ha oído de Diotima, una pitonisa desconocida para todos en el lugar. En este punto sería oportuno destacar cómo la voz de Platón se disemina entre círculos concéntricos de discursos que engendran discursos, y que tiene como estrategia narrativa desdibujar los orígenes, haciendo más misterioso e irrefutable el tono de la verdad. Se trata entonces de un texto provisto de un mecanismo estratégico por el cual se espera una afectación por parte del lector.

Ahora bien, el discurso de Sócrates, siguiendo la interpretación de Antonio Huéscar, coloca al te-

A Sócrates, señores, yo intentaré elogiarlo de la siguiente manera: por medio de imágenes ¹²². Quizás él creará que es para provocar la risa, pero la imagen tendrá por objeto la verdad, no la burla. Pues en mi opinión es lo más parecido a esos silenos ¹²³ existentes en los talleres de escultura, que fabrican los artesanos con siringas o flautas en la mano y que, cuando se abren en dos mitades, aparecen con estatuas de dioses en su interior. Y afirmo, además, que se parece al sátiro Marsias ¹²⁴. Así, pues, que me se-

¹²² La ejemplificación por medio de comparaciones o imágenes es típica del humor griego (cf. ARISTÓFANES, *Av.* 801-808; *Avisp.* 108-113) y en Platón se relaciona con la doctrina de la imitación (cf. *Rep.* 392a-398d).

ma en un plano superior: «Platón establece, [en boca de Sócrates] como hemos visto, que el amor no es bello ni feo, ni bueno ni malo, sino un intermediario; su misión es ponernos en contacto con el mundo de los valores —que es el de las Ideas—, pero él mismo no es un sujeto de valor».

De todos modos, la reunión no concluye allí. Cuando el filósofo ha terminado de hablar irrumpe en el encuentro Alcibíades totalmente borracho. Cuando se le indica que tiene que hacer un encomio del Amor, como el resto de los comensales ya lo ha hecho, él decide hacerlo directamente de Sócrates y no del Amor en general, comenzando con estas palabras: «El elogio de Sócrates, señores, lo intentaré hacer de esta forma: mediante símiles. Él tal vez creará que servirán para ponerlo en ridículo, pero el símil tiene por fin la verdad, no provocar la risa. Afirmo, en efecto, que es sumamente parecido a los silenos que hay en los talleres de los escultores, que modelan los artífices con siringas o flautas en la mano y que al abrirlos en dos se ve que tienen en su interior estatuillas de dioses. Y afirmo, además, que se parece al sátiro Marsias».

Pero el parecido no se limita a una analogía visual (lo que casi podría ser tomado como un insulto), sino también a un parecido entre los silenos mecanizados y los discursos del maestro, entre las palabras ordinarias utilizadas con sus contenidos que inquietan y conmueven de un modo especial. De esta forma termina diciendo: «Y he aquí algo, por cierto, que ha pasado por alto al principio; el que también sus discursos son parecidísimos a los

Lo difícil en la actualidad es sostener que cualquiera puede ser un espectador de una obra de arte

silenos que se abren. Si se quiere, en efecto, escuchar los discursos de Sócrates, se sacará al pronto la impresión de que son sumamente ridículos; ¡tales son los nombres y las expresiones con que exteriormente están envueltos, como por una piel de sátiro insolente! Habla de burros de carga, de herreros, de zapateros y de curtidores y de siempre parece decir, mediante las mismas expresiones, las mismas cosas, de tal manera que todo hombre ignorante e insensato se reiría de sus discursos. Pero si se los ve cuando están abiertos y se penetra en su interior, se descubrirá primeramente que son los únicos discursos que tienen sentido y después que son enteramente divinos y contienen en sí mismos un número grandísimo de imágenes de virtud y que se extienden al mayor número de cosas o, mejor dicho, a todo aquello que le atañe examinar al que tenga la intención de hacerse honrado y bueno». No sabemos qué serían exactamente estas cajas, pero antes que cajas de caudales podrían ser consideradas como pequeños relicarios.

Si nos detenemos en estas semejanzas, notaremos que la similitud señalada con cajas cerradas

ra provocar la risa,
dad, no la burla. P
a esos silenos ¹²³ exi
ue fabrican los artes
y que, cuando se
statuas de dioses en

que aparentan una cosa y su apertura que muestra algo distinto en su interior, es comparable a la relación que existe entre –dentro de la misma obra– el plano de manifestación y el plano del contenido y, por otro lado, entre el espectador o fruidor actual y las obras de arte. Una de las características posibles de las obras contemporáneas, es que son construidas como mecanismos cerrados y donde depende del espectador querer y poder abrirlos. También notamos que se habla de una intención por parte del fruidor: no basta con estar frente a la obra- caja hay que desear abrirla y poder comprenderla, y así sentirse afectado por su contenido. Teóricos, como Arthur Danto, sostienen que luego de la modernidad cualquier cosa puede ser una obra de arte –y estaríamos de acuerdo–, lo difícil es sostener que en la actualidad cualquiera puede ser un espectador de una obra de arte. Uno de los más recientes enfoques interdisciplinarios sobre el fenómeno del arte contemporáneo, está siendo emprendido por los Estudios visuales, los que no sólo han advertido sobre la pérdida de hegemonía sobre lo visual del campo del arte, en el terreno más amplio de la actual Cultura visual, sino la imposibilidad de preguntarnos qué es el arte luego de la desaparición de su esencia.

Mecanismos de legitimación y producción

Seguramente estaremos de acuerdo en que si nos preguntamos algo sobre la legitimación del arte y tratamos de comprender cómo funcionan los mecanismos de producción e interpretación en el

arte es porque algo ha fallado, ha entrado en crisis, y las dudas se han apoderado de la reflexión en torno a ello. Un rasgo que podríamos tratar de encontrar en estos debates (por lo menos en sus orígenes) es la presencia de paradojas. Las paradojas han cobrado brillo justo antes que los edificios que la razón consiente comenzaran a mostrar sus grietas. Justamente porque las paradojas (de forma o contenido) siembran la duda en la imposibilidad de decisión cuando la razón es expuesta a dos caminos, ambos verdaderos pero contradictorios.

En un trabajo anterior (1999), escribía sobre esto diciendo: «Sabemos que el objeto está allí fuera de nosotros, pero llega a nosotros sólo como precepto y más aún con su carga estética. La captación para la semiótica de Peirce ya es un acto intelectual –el ver es más un juicio de valor por su carácter predicativo que un hecho físico. De modo que el sujeto construye al objeto estético desde sí, y para hacerlo requiere –según nos señala Carlo Sini– de una precomprensión, sin la cual esto sería imposible. Este pre-texto configura la obra estética a partir de recorridos que una pragmática de la imagen evidencia.

«La crítica estética es a la vez una semiosis estética, de este modo, la causa de que un objeto sea un percepto estético es justamente esta semiosis y no otra cosa. Así el objeto artístico (efecto) es el resultado de este mecanismo semiótico (causa). No negamos el carácter deconstructivo de estas afirmaciones pero consideramos que toda crisis de sistema, todo resquebrajamiento que invierta estos polos, colabora para repensar la problemática y establecer nuevos modos de convención».

En aquel momento suponía que la semiosis estética se reconocía con las funciones y los efectos de la crítica, pero ahora podría extender estas funciones y efectos a los mecanismos estructurantes como son los legitimadores del arte: la curaduría, las líneas teóricas de la historia, la sociología y la semiótica del arte, la crítica, las instituciones, los museos, las galerías, y los textos divulgativos del arte. En general también podríamos llamar a estos procesos: Agentes Artísticos.

Esta suerte de estructuras no sólo se relacionan con las obras de arte y los artistas de modo pasivo, sino que por el contrario, los trabajan y dinamizan (gramaticalmente hablando) de tal modo, que les hacen hacer cosas y les hacen decir cosas que enriquecen o modifican no sólo sus contenidos sino también sus formas.

Se podría agregar también que si los autores legitimadores trabajan con responsabilidad sobre estas cuestiones y lo hacen a su vez con un plus estético (como si de verdaderos artistas se tratara), tendríamos que llamarlos «metartistas» pues su material significativo es ya una obra de arte.

Artista - artífice - autor

En algunos modelos de teoría de la comunicación llamamos Emisor al sujeto material que emite el enunciado. Las estrategias en «Lictor in fabula» de Umberto Eco hablan de un Autor empírico y un Autor modelo. Cuando lo pensamos desde el campo del arte plástico hablamos de Artista o de Autor de modo indistinto. Si nos preguntamos cómo hemos mezclado los conceptos de Artista y Autor al punto de indiferenciarlos, podríamos responder que colocamos entre ellos el concepto de Artífice. Desde un simple diccionario sabemos que un Artista es una «Persona que ejercita alguna de las bellas artes o está bien dotada para su cultivo. [y también es un] Intérprete de una obra musical. [o el] Actor en algún espectáculo público». Mientras que el Artífice es un «Artista. [o una] Persona que ejecuta una obra mecánica. [y de modo] figurativo [es un] Autor. [o una] Persona que tiene arte para conseguir lo que desea».

«Autor: (es) El que es causa de alguna cosa o la

inventa. [también es una] Persona [pero] que ha hecho alguna obra científica, literaria o artística. [Finalmente tenemos una versión legal del concepto de autor como] Persona que comete el delito, o fuerza o induce a otras a ejecutarlo, o coopera a la ejecución. [en definitiva el autor es el] Causante».

Podemos decir entonces que todos los artistas son autores pero no todos los autores son artistas.

Los artistas no deciden serlo, sencillamente no pueden dejar de serlo. ¿Dónde se desarrollan los autores que no son artistas?: en la curaduría, desde la historia, la crítica, las instituciones, los museos, las galerías, desde los textos de arte.

Cuando los artistas ceden su obra para que circule en los medios (dirigidos por comunicadores), instituciones (con sus especialistas universitarios) o muestras construidas por curadores aparecerán otros autores que modificarán la recepción de la misma, desplazándola e invistiéndola de otro poder, de otros sentidos.

Ninguno de los componentes complejos que conforman el mundo del arte actual puede ser pensado ontológicamente. Cobran sentido puestos en relación y considerados en contexto.

Los artistas (siguiendo el razonamiento de Platón aplicado al amor en «El banquete») no son ni bellos ni feos, ni sabios ni ignorantes, sino –como

El artista tiene que recuperar un lugar de privilegio y descreer de los mecanismos de los agentes artísticos

los filósofos— son genios intermedios, sujetos a una búsqueda y condicionados por ella. La obra y el artista transitan por espacios de poder, pero el poder se cristaliza y enquistas. De todos modos, ningún poder funciona solo, sin un convenio previo, sin un antecedente. Por momentos el artista (consciente o no de ello) queda preso de los legitimadores (los legi-timadores: medios, instituciones, mercado, etcétera), lo que en definitiva constituyen las condiciones narrativas para «poder ser» (el «ser artista» y el «ser de la obra»). Pero podemos dudar de estas necesidades y al hacerlo nos encontraremos con artistas que luchan contra mecanismos del sistema del arte. De este modo se nos hace más clara la expresión de Llorenç Barber: Hacer música fuera de la música. Tal vez sea el momento de buscar el «devenir artista».

Los artistas son los que producen y muestran. Los que se desarrollan de modo manifiesto. Son también artistas los que de ellos nada se sabe todavía. Estoy hablando de los artistas excluidos, de los que no consiguen establecer puentes con las tendencias.

Lo que ocurre es que desde un punto de vista de sistema, el arte aparece como un espacio de libertad, lo que algunos antropólogos llamarían la *hummanitas*, donde las estructuras sociales son puestas en crisis y la creación sólo se limita por la imaginación de los artistas. Pero desde el punto de vista pragmático, el espacio del arte sigue siendo un reflejo del pensamiento hegemónico.

Si se me preguntara sobre qué es lo que me gustaría señalar como más relevante del presente trabajo sería mi interés distinguir la figura del Artista de la figura del Autor, tanto como para que los artistas adviertan el «milagro y la peligrosidad» que existe en estos fenómenos globales de agenciamiento del arte, donde un autor o responsable utiliza las obras de arte y a los artistas para

construir narraciones, donde la sintaxis utilizada genera una semántica muy distinta y alejada de la propuesta sensible que la gestó.

El artista tiene que recuperar su lugar de privilegio, y aunque es difícil decir cómo hacerlo, podría comenzar por descreer de los beneficios y mecanismos estructurantes utilizados por los agentes artísticos, los que, reconozcámoslo, son tan performativos para establecer comunicaciones como las palabras, de modo que también sirven para mentir.

El arte sileno y las linternas

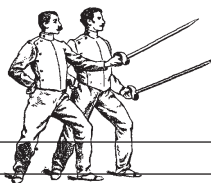
Antes de terminar quería contarles una breve historia que puede acercarnos de modo poético a algunas de mis consideraciones de este devenir que he dado en llamar «arte sileno», realizado por artistas. Obras construidas con mecanismos de apertura y opacidad que piden afecto e inteligencia al espectador. Artistas con una conciencia clara del papel que ocupan las estrategias, los sistemas y los mecanismos de poder, pero con un gran placer y dolor en la realización plástica que sólo ellos pueden referir. Un arte que no se desconoce con la búsqueda de sentidos y menos del encuentro con el otro. Un arte que distrae (aparta) pero que salva (reúne).

Las linternas son luces que se han escindido de la luz y representan «la vida particular frente a la existencia cósmica, (...) la “distracción” frente a la esencia. De allí el empleo mágico de las linternas». En el diccionario de símbolos de Juan-Eduardo Cirlot se cuenta un pequeño pasaje literario oriental, de la época de los reyes Tong, para referir el concepto de «linterna».

«El día de la fiesta del Medio del Otoño, el diablo se transformaba en hombre, obtenía la confianza de las mujeres y los niños, y los conducía a lugares secretos de donde no podían salir (símbolo de la muerte). Viendo que ese demonio perseguía mucho al pueblo, el jurisconsulto Bao-Cong dio cuenta de ello al rey y obtuvo de él la promulgación de una orden que prescribía la fabricación de linternas de papel en forma de peces y de colgarlas en las puertas de las casas. De este modo, la carpa-demonio, engañada por estos simulacros, dejaría en paz a las Cien familias».

Nota

Comunicación presentada durante el Encuentro «Arte hoy. Borradores legítimos», el lunes 28 en la Sala de Conferencias del Centro Cultural Parque de España/AECI, en el marco de la Primera Semana del Arte, del 28 al 31 de marzo de 2005.



Poesía

Natalia Leggio



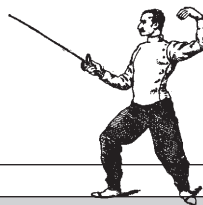
Fotomental y otros poemas

Fotomental

*La tarde se asienta para quedarse quieta
un rato
desparramarse en la tierra
—tibio /sol /de invierno/ aspiro—
un huequito
para verte de a poco
o una casita en un árbol para que queden colgando los pies.
Invariablemente está la foto
el mar de fondo
la arena hasta el cuello
la misma licuada infancia en los álbumes familiares de verano
somos los que menos sabemos de nosotros
intuimos pensamientos íntimos
manzanas mordidas.*

Rumipal

*Es la noche
deprisa que amanezco
vestida de tules, adornada de gajos amarillos
tapada de semillas, soy el abono.
Se movían todas las hojas
y nosotros sabíamos estar callados
quietitos
empezamos a vestirnos con ramas
vos te hiciste un collar de venenitos
y yo cocí a mis pezones unos higos bien maduros.
Decílo de otra forma le dije:
cerró los ojos y empezaron a crecerle brotes de alfalfa
hasta de las zonas pudendas destilaba savia.*



Ping-pong

El ruido de la pelotita

repite

el tiempo.

La abuela rendida en un sillón

repite

teje con las agujas del reloj

autopistas de lana,

gritos de ranas rayadas.

En el canasto de la ropa sucia, los malos pensamientos.

descuenta la siesta

moretones, malas.

La madre asoma su delantal

por la ventana del secreto

un cuento en santa clara.

Disponerse del lado de las palabras

intoxica

y en el silencio aturde suspirar

en el punto cruz de la amígdala se le saltó una puntada

Cómo se piensa un orgasmo?

El sol de las 14

Voy a saber que hiede

en este pantano solar.

A desmoronar el pensamiento! —grita uno sacado
de la terraza que está en el corazón de manzana.

Dicen— la mañana alumbra tempestades

y que el miedo se manosea después

con dedos curtidos de mugre.

deshabitadas las casas de esos caracoles que creí encontrar

el tiempo

deshabitado

donde la noche espera se cansan los pies
olvidé donde era quedarse.

Máculas aéreas disparan contra todo lo que ven
nadan

atraviesan una mañana desinflada de fantasías.

Los árboles no inquietan así nomás hoy

digo, que las hojas caigan, si quieren, caer.

Myzky

Tenés nariz de turrón —dije.

quise adelantarme a mi cerebro y aclaré desesperada

—desde chica me encantan...!

mi cuerpo cerca del desmayo no sabía el resultado de la
confusa aclaración

Mis dos aliados:

un bichito bolita con el que intentaba la mimesis

y una panza, la mía

que entretenía mis manos.

cantaba el gallo pinto, y de pedo

Sos tan linda! dijiste,

y yo quise irme con los cuatro patitos que pasaban volando.

y no sé como ni en qué momento

mi pierna te pego una patada en la cabeza.

Film

Avanzamos hacia la noche dispuesta,

en esta nuez, podemos ver

las grietas de la conciencia, la noche en invierno
que llueve

y la chimenea es una pantalla de lata

que quema

la patria de este feriado dominical.

Una liturgia me habla

con un pedazo de muslo,

un alguacil atascado en el mirar del lente.

La costa de un verso, delata

en el cordón de la vereda mi orilla más cercana.

Palmaditas, huecas, en la panza.

El oxígeno que respiran

las palabras, frente al frío de la heladera

es un chuparse los dedos

por gusto o vergüenza, da igual.

Atrás quedaron los restos,

la memoria tensa serpenteando el ombligo.

Fiesta nocturna

La viuda enojada,

la papa, la radicheta

la negrura verde de la noche

boyando tu luna se queda ahí

siempre

se queda ahí

el mismo rocío.

En la fiesta nocturna de la tierra

asoman

bichos, abejas, tigres, martitas y azucenas.

Un atardecer chorreado

la buscó desesperada por todos lados

se trepó a los árboles

se empezó a sacar los tubos de la cabeza

gemía

baja a beber el vino que te escolta santa eufemia.

De entre las piedras aparecieron

los lobos,

famélicos no dejaron nada.

Todos habitamos algunos temblores.

«Ninguna publicación tiene esa magia del día del estreno teatral»

Pablo Matkovsky



La autora habla de cómo surgió «La señora Macbeth», la obra teatral que indaga en el drama secreto de la mujer del regicida shakespeariano. La pieza se presentó en dos funciones con localidades agotadas en el CCPE/AECI

La Lady Macbeth que imaginó Griselda Gambaro (léase «Gámbaro») en su obra «La señora Macbeth» inquiere a las brujas: «Pero si sólo el asesino padece el castigo de ver el espectro de su víctima, ¿por qué yo lo vi? (...) ¿Mi amor por Macbeth me hace cómplice?». En la puesta en escena que llegó al Centro Cultural Parque de España/AECI en Rosario, como en la que se estrenó en Buenos Aires en abril de 2004, Lady Macbeth tuvo la voz de Cristina Banegas, en quien pensó la autora luego de que un director de teatro le pidiera el texto, como ya había sucedido otras veces.

Gambaro nació en Buenos Aires en 1928 y comenzó a escribir teatro en los años 60, cuando varias de sus obras se estrenaron en la Sala de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella. Algo cambió en el tratamiento de sus personajes femeninos luego de viajar a Francia en 1976 para la publicación de su novela «Ganarse la muerte». Si antes las mujeres de sus obras apare-

cían en relación con las figuras de poder que encarnaban los hombres, la maltratada heroína de ese texto la haría reformular su dialéctica del amo y la esclava, declaró alguna vez la autora.

Más tarde un decreto del gobierno de facto de la última dictadura cívico-militar borraría esas sutilezas al prohibir la obra por hallarla enemiga de los ideales de familia y la moral con los que las bandas armadas arrasaron miles de hogares. En esos años Gambaro se radicó en Barcelona.

Amable y solícita, la voz de Gambaro llega a través del teléfono con una serenidad que sus personajes desconocen. Un teatro de seres atravesados



*Griselda Gambaro dice que a la hora de escribir nunca le ha querido ganar al tiempo.
Foto: gentileza editorial Norma.*

por la crueldad, por una callada victimización y una desorientación que los exime de grandes declaraciones.

Algo sabe la autora de todo esto, pero elige aventar las explicaciones en la charla y señala su prolífica obra: ahí está cuanto tenía por decir.

En «La señora Macbeth» no es la primera vez que interpola textos clásicos en su obra, sucedió antes con las cartas de Leopardi, los poemas de Alejandra Pizarnik o de Olga Orozco. «Sigo escribiendo en mi vieja máquina, hasta que se me rompa. Creo que voy a romperme yo primero. Algunos



amigos me dicen que con la computadora gano tiempo, pero yo nunca he querido ganar tiempo. El tiempo trabaja conmigo, me sirve, ese tiempo que tardo en pasar me ilumina sobre los defectos o los errores», dice Gambaro.

«La señora Macbeth» surgió de un pedido del director de teatro Daniel Veronese. «Él vino con una propuesta muy interesante, una versión de “Macbeth” donde actuaría Alejandro Urdapilleta y, por supuesto, trabajé sabiendo que, de pronto, lo que piensa un director no es necesariamente lo que un autor satisfaga».

—¿Tiene en cuenta las expectativas del director?

—No, no las tengo en cuenta. Bueno, si se me hace un pedido trato de trabajar una obra de la mejor manera posible, pero a veces no se llenan las expectativas que el otro tiene con respecto a la obra pedida, lo que me parece un entero derecho del director cuando pide una obra. Y del autor, al mismo tiempo, de trabajar por el propio camino.

—Y, a todo esto, después «La señora Macbeth» no fue dirigida por Veronese sino por Pompeyo Audivert.

—Claro. Y apenas se frustró ese proyecto, antes que en Audivert pensé que Cristina Banegas podría hacerla. Y ahí de común acuerdo se llamó a Audivert.

—¿Y cómo es esto, la obra no iba a ser en principio «La señora Macbeth», sino «Macbeth», una especie de reescritura?

—Una versión, lo que a mí se me ocurriera; teniendo en cuenta que iba a tener un actor bastante excepcional como Urdapilleta. Yo no tenía la idea de esa obra, así que le voy a agradecer siempre a Veronese que me la haya propuesto. No estaba en mis proyectos una versión o entresacar un personaje de «Macbeth» y hacer mi propia versión...

—¿Y cuál vendría a ser su punto de vista con respecto a la obra de Shakespeare?

—Es una de las obras que más me gusta, por lo compacta, por lo dramáticamente concentrada que está. Creo que no se puede hacer una adaptación de los textos de Shakespeare; son obras perfectas. De algún modo, hice el recorrido que ya había hecho en «Antígona furiosa». Es una vana pretensión nuestra querer adaptar esos textos que son magníficos. Pero uno sí puede tomar y hacer su propio camino.

—«Antígona furiosa» incluso salió también de un pedido de Laura Yusem.

—Sí. Ahí había visto algunas improvisaciones previas.

Pero, bueno, mi manera de trabajar es encerrarme en un es-

tudio y seguir mi propio camino. Lo único que tuve en cuenta en el caso de «Antígona furiosa» es que no íbamos a contar con una producción grande como para contratar muchos actores, es decir tenía que ser una producción modesta...

—En «Lenguaje y silencio» George Steiner decía que Shakespeare tuvo la ventaja de escribir en un tiempo en el que cualquiera podía nombrar cada cosa del mundo que lo rodeaba. ¿No hay una relación allí entre el teatro y la poesía, ya que usted ha abordado muchas veces la poesía en sus textos?

—Leo bastante poesía y supongo que todo lo que uno lee queda. Quedan ciertos ritmos en el lenguaje, algo queda. Lo que me interesó fundamentalmente es quién era esa Lady Macbeth que está en la obra de Shakespeare, de la que sabemos relativamente poco...

—Y es uno de los personajes secundarios, muere en la obra original y en la suya.

—Sí. Una vez decidido que el personaje que me interesaba era ella, un poco por cuestiones de género, fue fácil el camino.

—Usted incluso ha descrito a la señora Macbeth como una mujer que acepta todo en nombre del amor por su esposo, por Macbeth, o que esta obra reflexiona sobre la conducta y, en lo que hace a la relación de la señora Macbeth con las brujas, se parece mucho a esas relaciones entre víctimas y victimarios que atraviesan otros libros suyos como «Ganarse la muerte».

—Sí, porque es difícil que en una relación, aun familiar, no haya una instrumentación del poder. Aun en las mejores se filtra ahí un mal ejercicio del poder. Incluso en relaciones amorosas, porque no siempre el amor es una garantía, se ama de muchas maneras y también se ama mal.

—¿Y participa esto en esa suerte de microfísica del poder en lo doméstico que usted ensaya en gran parte de sus textos?

—Y, bueno, porque las grandes consecuencias son también parte de las pequeñas. Salen también de las pequeñas, por eso siempre he desconfiado de los grandes discursos políticos y he estado atenta a cuál es la vida familiar de una persona. No por intuscar me en la privacidad sino



porque eso me da datos sobre determinados comportamientos políticos que puede tener esa persona. Alguien que avasalla a su mujer o a sus hijos en la casa no puede hablar de derechos humanos o de respeto a la libertad.

—«Macbeth», la tragedia de Shakespeare, también tiene una relación muy fuerte con la poesía. ¿A la hora de escribir usted vuelve sobre algunos textos o prefiere no leer?

—A «Macbeth» yo la conocía bien, es una obra a la que tenía muy bien transitada, he visto versiones también. Así que, en realidad, trabajé a libro cerrado y sólo lo abrí cuando necesitaba un fragmento de Shakespeare para intercalar.

—Hay distintos registros de lenguaje en la obra. Esa decisión de cambiar del vos al tú, y de una suerte de castizo al uso coloquial rioplatense, ¿tiene que ver en alguna medida con sus lecturas de poesía?

—Sí, tiene que ver con una elección particular de lenguaje, incluso en la representación la obra pasó al «tú», a pesar de mi disidencia profunda, porque creo que hay ciertas maneras nuestras de decir que son más débiles que el español, por ejemplo «matame» y «mátame». «Mátame, mátame», como la señora Macbeth dice en un momento. Que abí lo acentúo sin ninguna prevención. Y me gustaba mucho cómo sonaba el vos, porque el vos nuestro tiene también un recuerdo al modo castizo, cosa que también había hecho en «El sol naciente», donde el vos en ciertos párrafos

puede agrandarse, puede tener incluso una resonancia muy castiza. A mí me interesaba esa mezcla.

—Son entonces decisiones poéticas, en el sentido de hallar otros sonidos y otras dimensiones en las palabras.

—Claro, a mí me interesa mucho porque creo, como lo digo en el libro mismo, que eso entra mucho en la aventura de la puesta en escena. El actor tiene que atreverse, tiene que hacerlo propio a ese tipo de lenguaje. Si no se sigue una ruta más convencional, se usa el tú, o el vos.

—Sus obras suelen despertar distintas interpretaciones, sobre todo sobre la época. De la obra «El campo» se dijo que anticipaba lo que sucedería después, incluso ya corren interpretaciones muy politizadas (no necesariamente «políticas») de «La señora Macbeth», ¿se siente cómoda con esta lectura de su obra que también podría entrar en la zona de los grandes discursos?

—Supongo que una persona que escribe o cualquier artista tiene que estar muy atento a lo que lo rodea: la sociedad, los datos de la cultura. Tiene que estar muy atento y filtrarlo, analizarlo, es su trabajo, manejarse con el pensamiento, la sensibilidad. Me han dicho, sí, con respecto a «El campo», que era anticipatorio, una obra del 69, pero ya había datos en la sociedad, era el gobierno de Onganía. Lo mismo que en la novela «Ganarse la muerte», estaban los tres A, Isabella. Entonces, creo que hay datos y yo es-

Depende de cada director, a veces se puede establecer un buen diálogo, pero a veces no se da, no porque sean malos directores, sino porque tienen otra manera de trabajar, más privada, no quieren presencias extrañas y es difícil que el autor no sea una presencia extraña



toy atenta a ellos, eso no invalida que otros estén atentos y puedan trabajar, no sé, menos conectados con la realidad. Y lo más curioso es que esas obras que hoy se consideran anticipatorias, en su momento fueron tachadas de esnob y se dijo que nada tenían que ver con la realidad argentina.

—Las brujas, en «La señora Macbeth», de alguna manera dominan la figura de la protagonista, ¿pensó en algo en concreto con respecto a las brujas o son sólo figuras?

—Para mí es difícil desentrañar en particular lo que pienso cuando estoy escribiendo, se me da como un todo, y a veces son las situaciones las que deciden el personaje o el personaje decide la situación. Lo que me interesa, sí, es que funcionen esos personajes en determinadas circunstancias, que haya una coherencia dentro de la anécdota que propone la obra.

—Porque en «Macbeth» de Shakespeare hay mucha ambigüedad en la figura de las brujas. Son por un lado figuras de la retórica trágica y, por otro, no queda claro realmente si no tienen un signo político, más próximo a la época.

—Claro, un significado que ha desaparecido bastante para nosotros. Pero eran brujas, ¿no? Tienen toda la parafernalia de las brujas. Acá, en «La señora Macbeth», a veces son brujas, a veces son cortesanas, a veces son cuestionadoras, porque agreden bastante a la señora Macbeth, a veces aprovechan su saber de brujas para influenciar sobre la señora, la envidian por momentos, la matan...

—¿Y cuál es su relación con los directores? ¿Los sigue, entabla algún tipo de diálogo?

—Depende de cada director, a veces se puede establecer un buen diálogo y a veces no. He trabajado mucho con Laura Yusem y he formado parte de su equipo de trabajo. Fui una persona más del elenco, lo que para mí es muy satisfactorio, porque el trabajo de escritor es muy solitario, y eso me permite estar en un equipo, vivir las alternativas de los ensayos y eso es para mí muy grato. Pero a veces no se da, no porque sean malos directores, sino porque tienen otra manera de trabajar, más privada, no quieren presencias extrañas y es difícil que el autor no sea una presencia extraña. Para no serlo tiene que ir todos los días a los ensayos. Y hay todavía en algunos esta vieja resistencia al autor en los ensayos. En



realidad, la mayor parte de los directores desean al autor muerto. Porque eso les permite que no haya una mirada con la que acaso se sentirán juzgados. Creo que es por inseguridad, pero por lo general tengo muy buena relación con los directores y los intérpretes.

—Usted también escribe narrativa, en «Promesas y desvaríos», por ejemplo, uno de sus últimos libros, el humor áspero es acaso más visible que en muchos de sus textos teatrales. ¿Cómo funciona en usted esta división entre narrativa y teatro?

—Creo que por suerte las dos formas me resultan muy necesarias. La narrativa es más linda, pero al mismo tiempo es muy profunda la relación que uno puede establecer con un lector y, a la vez, lo que tiene el teatro es que enseguida uno tiene contacto con el público y el día del estreno es muy especial. Ninguna publicación de libro tiene esa especie de magia, de encanto del día del estreno.

—Este año inauguró la Feria del Libro en Buenos Aires; es la primera vez que lo hace una mujer. Habló de la mala influencia de las grandes editoriales y de la memoria permanente que ve en los libros de teatro.

—Bueno, recién después de treinta años es una mujer la que la inaugura. Creo que la Fundación El Libro (que organiza la feria) me ha reconocido a mí no por mis méritos personales sino por toda esa literatura escrita por mujeres que ya no se puede negar. Porque si uno piensa en todas las que hubieran podido inaugurar la Feria del Libro, desde Sara Gallardo, Olga Orozco...

—Orozco también es una presencia importante en su obra...

—Bueno, a Olga la conocí.

—Recordó usted también en ese discurso inaugural a editores que no son parte de los grandes grupos editoriales.

—Claro, porque creo que son ellos los que han sostenido las ediciones de literatura dramática, como Daniel Divinsky, que tiene una colección muy importante de contemporáneos argentinos. Y acá, contra lo que se cree, siempre se editó teatro en el siglo pasado. Había editoriales muy importantes que publicaban teatro. Que después se dejó,

que espero sea una tendencia que se revierta. Y también dije que esperaba que no fuera en esta ocasión particular porque la feria estaba dedicada al libro de teatro, que se le diera lugar en los stands. Y también a la poesía, que es otra gran olvidada de las grandes editoriales.

—De hecho los libros de Orozco hoy se consiguen en editoriales pequeñas, como Alción de Córdoba.

—La industria editorial tiene una labor cultural y considero legítimo que se atienda al rédito económico, pero no pueden olvidar el papel que tienen en la cultura, por eso se publican tantos best sellers olvidables. Porque el best seller también puede ser bueno, pero se publica tanta literatura chatarra y no se publican las novelas o poesías que son de menos penetración en el mercado.

—¿Cuáles han sido sus influencias del teatro argentino? Algunos hablan de Discépolo, del mismo Roberto Arlt.

—Pienso que he sido influenciada por todos los autores que he leído, sean teatrales o no. Incluso a veces leo buscando qué me puede servir como material. Puedo leer como una lectora desprejuiciada, ajena al material que esa lectura me puede proporcionar, o como una especie de ave rapaz, mirando lo que puedo sacar. Uno es un canibal, de cierta forma. Por un lado se vive libremente y por otro se está atento a lo que puede servir.

—Pero algunas obras suyas están montadas sobre textos de Alejandra Pizarnik, o de Giacomo Leopardi.

—Sí, entesaqué de lo que hicieron otros y eso me da un particular placer, creo que enriquece mucho lo que se puede escribir. Esos textos que se entremezclan con los míos. Eso está en «Después del día de fiesta», donde transcribí ciertas cartas de Paulina Leopardi pero las fui ajustando de acuerdo a lo que necesitaba en ese momento. Y ahora no recuerdo lo que es de ella y lo que es mío.



Pablo Makovsky Escritor y periodista.

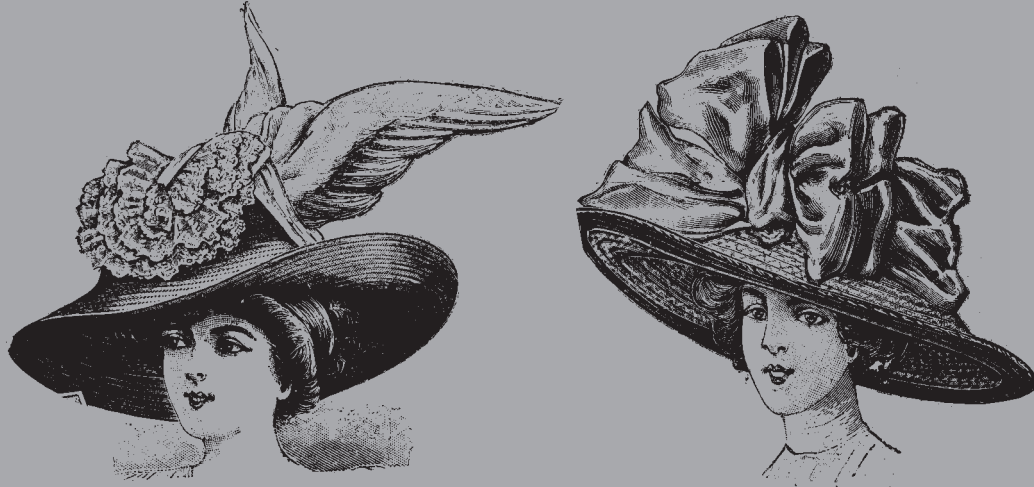


La del sombrero panamá

El gran escritor puertorriqueño, uno de los invitados al encuentro que se realiza en el CCPE/AECI, reflexiona sobre el olvido y la escritura a propósito de su última novela, «Mujer con sombrero panamá»

Después de treinta años dedicados a la escritura, comenzamos a olvidar lo que hemos escrito. ¿Quién es –posiblemente– el único escritor puertorriqueño que ha escrito sobre un tsunami? El detalle que provocó mi memoria fue leer sobre cómo los peces y tiburones saltaban en alguna playa tailandesa de arena negra, una vez las aguas se retiraron mar adentro. Recordé que en la novela «La noche oscura del Niño Avilés» escribí sobre un tsunami que azotó la costa de Bajamar y La Perla. Los peces también saltaban; la recuerdo como una descripción barroca en que todas las embarcaciones cabalgaban sobre el lomo de la ola gigantesca. No recuerdo si fue un tsunami sin terremoto; en aquella época cultivaba el realismo mágico. Tampoco le desearía semejante destino a esa comunidad especial.

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



¿Cómo es que uno se olvida de lo que ha escrito? Recientemente una estudiante se me acercó, después de una conferencia en el R.U.M., y se quejó de que tanto en «Sol de medianoche» como en «Mujer con sombrero panamá» había escrito sobre lo mismo, es decir, sobre el adulterio. Le contesté que todas mis aventuras habían sido en salas donde las mujeres emancipadas de mi generación escuchaban a Caetano Veloso y me instruían sobre el tabulé. La estudiante me miró extrañada.

Pero ella tenía razón: en estas dos novelas policiales el detective-facilitador es un mediador, consejero, metafísico de esa vida errante y aventurera que formó una de las primeras imágenes que tuve de la vida adulta.

Las mujeres adúlteras de ambas novelas tuvieron juventudes gozadoras y entonces la respetabilidad las asaltó en plena madurez. Ambas están casadas, y aunque vuelven a visitar el sitio del idilio juvenil, luchan con uñas y dientes por seguir llevando a los nenes al juego de Pequeñas Ligas los sábados por la mañana. En «Sol de medianoche» la madre de Migdalia es dominicana e interviene en la defensa del matrimonio. En «Mujer...» es la propia protagonista quien lo defiende con rabia. Son motivos que se repiten; me consuelo pensando que la reescritura en un mismo territorio es una manifestación de cierta conducta literaria, llamada a recalcar en algunos temas que buscan sus variaciones, como tantas veces se subraya en conferencias y tesis doctorales. ¿Es conducta literaria o será desme-



moria? También podría ser cansancio de la imaginación. Escribir poco abona la fama, me repito... También descubrí que muchos lectores de «Mujer con sombrero panamá», hasta algunos de los más entusiastas, nada saben de la Migdalia de «Sol de medianoche», ergo, no importa, para la mayoría de los lectores, a menos que sean lectores incondicionales, candidatos doctorales o críticos resentidos, la novedad es siempre posible.

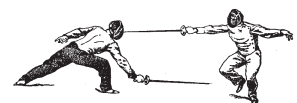
Ambas novelas están escritas según el recurso de datos escondidos en elipsis: al final quedan interrogantes, asuntos sin resolver, cabos sueltos, preguntas sin contestar sobre las motivaciones y/o actuaciones de casi todos los personajes. Es la novela policial que no restaura el orden, el del conocimiento, o sea, quién cometió el crimen, sino que instaura una ansiedad, cierta incertidumbre o perplejidad, la ausencia de certeza. Se busca no una solución sino un ataque de pánico. Alguien señalaba recientemente, en una conferencia sobre mi obra, que lo anterior es característico de la novela policial latinoamericana. Nuestros detectives son tercermundistas: los aqueja la pereza mental, la ineptitud, la incapacidad para esclarecer el crimen. Parafraseando a Unamuno: ¡Que inventen ellos! ¡Que descubran ellos a los criminales!

Estoy muy orgulloso del final de esta novela, a pesar de que uno de mis mejores amigos me aseguró que la malogre —no uso esta palabra— justo al

final. Juego con el punto de vista narrativo, que éste sólo aparentemente es idéntico al del resto de la novela. Un brillante profesor de la Universidad de Austin me señaló que escribiría un paper comparando este final con el de la película «Twin Peaks» de David Lynch. Estaba muy excitado. Animé su excitación.

Es como una presencia que cruza fugazmente el encuadre de la cámara —ese punto de vista— y ya desaparece. Es un personaje silueta que transita por ahí en un Dodge Challenger —o será Charger— pero bien sabe lo que es un Malibú 71. Es el otro; la identidad alterna. Es ese extranjero que habita en nosotros y padece de sonambulismo. Es lo diabólico. Esto lo dice el profesor de Austin.

Por cierto, el Carlos Matos que aparece al final de la novela y que está emblemático por una tarjeta de negocios que dice *Carlos Matos – Fine Printing* no es Carlos Matos el distribuidor de esta novela. Se trata de Carlitos Matos, un muchacho que trabajaba en la ya desaparecida fotocopiadora de la Avenida Muñoz Rivera. Carlitos era el encuadernador de mis originales. Hago esta aclaración porque soy susceptible a accidentes, disparo al aire y baja una demanda, o una mirada rencorosa. Compren, lean, regalen y releen «Mujer con sombrero panamá», adjudiquen, juzguen siempre perdonando la vida.



Cien años de Chéjov

La habitación iluminada

Juan Villoro



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





Chéjov en su estudio de Yalta, donde escribió «La dama del perrito»

Al modo de los iconos de la iglesia ortodoxa rusa, la imagen de Anton Chéjov preside el cuento contemporáneo. Los practicantes del género suelen tener una foto suya cerca del escritorio de los desahíos. Ya sea recostado en una escalera con un perro en brazos, viendo a la cámara con espejuelos en la etapa de Yalta o antes de llevar barba en sus años de estudiante de medicina (los rasgos tártaros más notorios), conserva una serena fotogenia. Sus retratos parecen entrañar una moral. Arte de la reticencia, el cuento no tuvo un profeta enardecido. Chéjov mira a través del tiempo como si recordara la transgresión sutil que buscó en sus historias: “Una vida que ninguna circular prohibía, pero que no estaba permitida del todo”.

Conviene iniciar la revisión de sus cuentos con otra fotografía. María Vasílevna, protagonista de «En el carro», conserva una imagen de su madre muerta, tan gastada que sólo se distingue el pelo y las cejas. Ese desteñido talismán es su más valiosa pertenencia. Al final de la travesía que ocupa la mayor parte de la trama, ve la llegada de un tren. El ventanal de la estación reverbera; todo se inunda de un resplandor hiriente. En el andén de primera clase, María entrevé la silueta de su madre y recupera la «habitación luminosa y bien caldeada»

en la que transcurrió su infancia. El tiempo perdido regresa en forma torrencial, como si la vieja fotografía volviera a revelarse. La trama –hasta ese momento la historia de un vacío– adquiere poderosa ilusión de vida. Una foto desdibujada y un tren en movimiento desatan una compleja red de sentidos. Anton Chéjov cuenta un cuento.

Al menos en otra ocasión el autor se sirvió de la frase «una habitación luminosa y bien caldeada» para ubicar el sitio del que surgen las historias. En «Iván Matveich» un hombre de letras aguarda la visita de su infructuoso secretario. Harto de sus retrasos, se decide a despedirlo. Cuando el joven finalmente llega, el letrado ve con desprecio sus ropas grasientas, la forma en que toma el té sin aguardar a que se enfríe, la voracidad con que come galletas y mete otras en los bolsillos. El protagonista emprende su dictado seguro de que será el último. El secretario lo interrumpe para hablar de lo que ha visto en el campo. Es un notable observador de la naturaleza, pero el sabio tiene otras cosas en mente. El relato continúa hasta el momento en que el visitante debe irse. Una corriente invisible atenaza a los personajes. El secretario ve el entorno, luminoso y bien caldeado, en el que podría seguir contando anécdotas. El letrado lo



insta a quedarse. ¿Qué ocurrió? Una revelación no pronunciada, la inminencia de una historia. Seguirán ahí mientras tengan algo que decirse. La poética entera de Chéjov encaja en esta situación. No es casual que uno de sus mayores discípulos, Ernest Hemingway, titulara una de sus más logradas piezas breves «Un sitio limpio, bien iluminado». Detrás de un cristal empañado por el vaho, la escarcha, las huellas de una mano frágil y una nerviosa telaraña, arde una flama nítida, el lugar de la ficción.

A diferencia de la novela, género en perpetua polémica con su tradición, que se renueva transgrediendo sus normas, el cuento ha buscado, de Edgar Allan Poe a Ricardo Piglia, maneras de reinventarse dentro de un canon estricto. Los usuarios de esta severidad suelen escribir teorías, tesis o decálogos del perfecto cuentista. Se puede ser novelista sin una pedagogía de la novela; en cambio, de manera implícita o explícita, los grandes del cuento han dejado constancia de su proceso de aprendizaje.

En un oficio que se ejerce con ánimo de compartir lecciones, el maestro absoluto ha sido Chéjov. Sus consejos —extraídos de cartas, cuadernos de notas, recuerdos de terceros o simples rumores—

se repiten en los talleres literarios como las acatistas de la iglesia ortodoxa rusa: «hay que empezar el cuento en la segunda página»; «si una pistola aparece en el primer acto de una obra de teatro, debe dispararse en el tercero»; «no digas que uno de tus personajes está triste: sácalo a la calle y haz que vea un charco en el que se refleje la luna».

Un aprendizaje chejoviano básico, del que Hemingway extrajo sus mejores recursos: el diálogo en apariencia banal. Dos personas comparten nimiedades que poco a poco revelan su vida interior. Las conversaciones —muchas veces armadas en forma de disputa— delatan lo que los personajes no se atrevían a decir y ni siquiera suponían qué llevaban dentro.

El cuento chejoviano depende de una zona implícita, aludida pero no expresada. Una masa de silencio sostiene la urdimbre del relato. Hemingway ilustró esta forma de composición con la metáfora del iceberg (el soporte del relato está bajo el agua, no se ve pero se advierte). Piglia recuperó el tema con la tesis de que todo cuento cuenta dos historias, una evidente y otra sumergida, insinuada, que otorga sentido profundo a la superficie del relato.

Otro insoslayable heredero de Chéjov, Raymond Carver, copió una frase suya en una tarjeta: «...y de pronto todo se le aclaró». Hay algo casi religioso en transcribir una cita tan sencilla, que podría ir impresa en una caja de cereal. Carver explica su valor de esta manera: «Estas palabras me parecen llenas de expectativas y posibilidades. Me encanta su llana claridad y el asomo de revelación implícito en ellas. Por otro lado, encierran algo de misterio. ¿Qué es lo que no había estado claro? ¿Por qué justo ahora logra dilucidarse? ¿Qué fue lo que sucedió? Y sobre todo: ¿y luego, qué? Este tipo de repentinos despertares generan consecuencias». Seguramente la frase no habría llamado la atención del autor de «Catedral» si no procediera de alguien que escribió casi 500 cuentos para mostrar lo que hay detrás de las palabras «...y de repente todo se le aclaró». Carver atesora la cita como un salvoconducto para avanzar por terreno peligroso. Si Chéjov, el primer maestro, dijo eso, la epifanía es posible: la habitación puede iluminarse. Uno de los mejores relatos de Carver, «Tres rosas amarillas», trata, precisamente, de la muerte de Chéjov en el balneario de Badenweiller. La vida del escritor se ha apagado; en la mesa queda una botella de champaña a medio beber; el silencio abruma la habitación; de pronto, animado por el gas, el corcho sale disparado. La vida continúa, con precisión chejoviana.

Carver escribió el cuento a partir de las dos na-



raciones que Olga Knipper, viuda del escritor, hizo del episodio en Badenweiler. En «Leyendo a Chéjov» Janet Malcolm sugiere que, en su condición mimética de actriz, Olga imitaba el estilo literario de su marido. Lo cierto es que su crónica de la agonía aporta los elocuentes detalles chejovianos que Carver requería para su relato.

Aunque escribió algunos clásicos del género, como «El monje negro», es poco lo que el cuento fantástico le debe a Chéjov. En cambio, el cuento realista le debe prácticamente todo. Un inventario exprés de sus discípulos norteamericanos: Sherwood Anderson, Hemingway, Salinger, Malamud, Cheever, Carver, Joy Williams, Richard Ford, David Leavitt.

En una entrevista de 1957, William Faulkner comentó: «[En la novela] puedes ser más descuidado, incluir más basura y ser perdonado. Un cuento se acerca a la poesía en que casi cada palabra debe ser exacta. En la novela puedes ser descuidado, en el cuento no. Me refiero a los buenos cuentos, como los que escribió Chéjov». Cerca de cuarenta años después, John Cheever, quien mereció el apodo de «el Chéjov de los suburbios», comentó que en los cuentos chejovianos no sucede nada en apariencia. No hay asesinatos ni se roban los pla-

nos del submarino nuclear. Sin embargo, la pregunta que en su opinión debe plantearse respecto al cuento no es «¿pasa algo?» sino «¿es interesante?». Bajo esa premisa, nadie supera a Chéjov.

La influencia del modo chejoviano de escribir sólo es superada por el modo chejoviano de leer. Los cortes que Salinger y Carver hicieron en sus manuscritos por sugerencia de sus editores demuestran lo que un escritor gana al ser leído a la manera de Chéjov.

Esto lleva a un asombro esencial: en ocasiones, el propio Chéjov podría ser más chejoviano. Sus principios estéticos han calado tan hondo que tranquiliza comprobar que no siempre los puso en práctica. El cuento «Luces» abunda en digresiones y «Pesadilla» desemboca en esta explicación didáctica: «Así empezó y acabó el esfuerzo sincero que hacía por mostrarse útil uno de esos muchos hombres bienintencionados, pero demasiado satisfechos e irreflexivos». Por Chéjov sabemos que el juicio de los personajes debe depender del lector y que no hay mayor artificio que presentar a un hombre como «sincero». Qué diferencia con el Chéjov que deprime a un personaje haciendo que escuche «el ruido insoportable de unos rieles que alguien transportaba por la noche».

Admirador de Pushkin, Tolstoi y Turguéniev, Chéjov lamentaba el desaliño en la prosa de Dostoievski, las exageraciones emocionales a las que sucumbían sus personajes y su tendencia a soltar parrafadas edificantes. De acuerdo con Nabokov, Chéjov dotó a la prosa rusa de una pureza equivalente a la de Pushkin en la poesía; no fue un estilista enfático como Turguéniev («que cruzaba sus piernas fijándose en el color de sus calcetines») ni aspiró al ingenio del virtuoso; decantó la prosa a través de supresiones y de reconocer el tono unitario de la lengua, los matices de cielo invernal en los que hablan sus personajes.

En «La dama del perrito» un hombre sostiene un affaire con una mujer que lo ama más de lo que él la ama. El pretexto para acercarse a ella es el perro que la acompaña durante unas vacaciones (él lo menciona con falso interés para iniciar el cortejo). Al final del relato, el protagonista repara con melancolía en que nunca supo el nombre del perro. Esta ignorancia cala en su ánimo y le revela su egoísmo. ¿Hay mejor demostración del poder expresivo de lo que se ignora?

En ocasiones, el recuerdo de un cuento de

Chéjov es más chejoviano que el original. Hace poco leí un atractivo resumen de «Ganas de dormir» como la historia de una niñera agotada, que aprieta en sus brazos al bebé que no cesa de llorar hasta asfixiarlo para conciliar el sueño. Esta manera extrema de «consolar» al niño no es sino el desesperado consuelo de sí misma. En realidad, el desenlace de Chéjov es menos sugerente. La niñera cobra conciencia de que el niño es su enemigo, se dirige a su cuna, lo estrangula, se tiende en el piso y al fin duerme. Comparado con el sugerente resumen, que convierte la angustia de la niñera y la necesidad de cuidar y callar al bebé en hechos simultáneos, el final auténtico parece burdo, melodramático, poco chejoviano.

«El tiempo también pinta», decía Goya para referirse a la pátina que contribuiría al futuro aspecto de sus cuadros. En el caso de Chéjov, el tiempo continúa depurando sus relatos.

«No amo la popularidad de mi nombre»

Antón Pávlovich Chéjov nació en la pequeña ciudad de Taganrog, en 1860. Su abuelo fue siervo y compró su libertad por 3.500 rublos. Su padre se arruinó como tendero y buscó suerte en Moscú. De los 16 a los 18 años, Chéjov permaneció por su cuenta en Taganrog; luego siguió a su familia a Moscú, donde estudió medicina. A los 23 años escribió el cuento «En la peluquería», donde el dueño del local se complace en ver a sus clientes reflejados en un espejo que los distorsiona. Aunque sus primeras viñetas tuvieron un tono humorístico, Chéjov se sintió cautivado desde muy pronto por «la belleza sutil, apenas perceptible, del dolor humano». Escribió sin tregua para los periódicos, y a partir de 1888, para las revistas literarias. Su trabajo como médico no interrumpió su infatigable producción narrativa. A los 29 años supo que padecía tisis y que su vida sería breve. Al año siguiente emprendió un extenuante viaje a la colonia penitenciaria de Sajalín para escribir un extenso reportaje. En el resumen que hizo de su biografía para el editor de la revista Siever, escribió: «En 1891 hice una gira por Europa, donde bebí vino espléndido y comí ostras [...] Descubrí los secretos del amor a los trece años. Mantengo excelentes relaciones con mis amigos, tanto médicos como escritores. Estoy soltero [...] No obstante, todo esto no vale nada. Escriba lo que le parezca. Si no hay hechos, sustitúyalos por un comentario

lírico». Sus compañeros de viaje comentan que en Roma costaba trabajo interesarlo en las ruinas; sólo se fijaba en las personas y en sus ropas. Aunque conocía bien Moscú, rara vez escribió de temas urbanos. Sus recuerdos de infancia y adolescencia en Taganrog; su trabajo de médico rural y sus temporadas de convalecencia en Yalta, le permitieron conocer a los campesinos, los cocheros, los cazadores furtivos, los oficiales desplazados, las niñas descalzas y las señoritas de provincia que pueblan sus relatos. Aunque a veces sus protagonistas se juntan para combatir el frío en torno a un humeante samovar, sus cuentos presuponen un paisaje extenso, amenazante, inconquistable. En su opinión, el «alma rusa» dependía de la inaudita soledad de la estepa. Fue amigo de Tolstói, quien le dijo: «tus obras de teatro son aún peores que las de Shakespeare», pero admiraba sus maneras suaves y su andar «de muchacha». Poco antes de morir, Chéjov dedicó una hora a escoger el pantalón que se pondría para recibir al autor de «Guerra y paz». Como sus cuentos, su vida amorosa se escribió en episodios breves; sostuvo amoríos intermitentes, en general con mujeres casadas. En 1885 le escribió a un amigo: «Deme una mujer que, como la luna, no aparezca todos los días en mi cielo». Tres años después contrajo matrimonio con la actriz Olga Knipper. Aunque ella cumplía con el requisito de estar más presente en los escenarios que en la casa, Iván Bunin juzgó que el enlace de su amigo era «un suicidio peor que Sajalín». El matrimonio ocurrió básicamente por correspondencia. Enfermo de los pulmones, Chéjov residía la mayor parte del año en Yalta mientras su esposa actuaba en Moscú. Peter Brook leyó el epistolario en clave chejoviana y lo llevó a escena, mostrando la fuerza dramática de los papeles secundarios del escritor y su mimética esposa. Chéjov murió en Badenweiler, a los 44 años. En las últimas anotaciones de su diario se queja de lo mal que se visten las alemanas. Su cadáver fue trasladado a Rusia en ferrocarril. Alguien que no lo había leído pero que ya pertenecía a su siglo, confundió los bultos en el vagón de carga y colocó en su ataúd un letrero que decía: «Ostras frescas».

Chéjov creía en el trabajo con un fervor casi sagrado y en la bondad como una técnica. Al recordar su amistad con él, Bunin se sorprende de que ni su madre ni su hermana recordaran haberlo visto llorar nunca. Lejos del sentimentalismo,

Chéjov practicó la filantropía como una tarea objetiva de la que no se ufanaba.

Su caritativa personalidad fue elogiada por autores proclives a la megalomanía, que no hubieran hecho nada por vivir como él: Gorki, Mann, el propio Bunin. Austero, modesto, más interesado en los demás que en sí mismo, de un sentido común ajeno al arquetipo del Artista Moderno –ese ser vestido de negro, atribulado y en estado de excepción–, Chéjov vivió con un sentido de la entrega que hoy parece más cerca de Médicos Sin Fronteras que del trabajo literario. Los extremos del rebelde asocial o el hipnotizador mediático no pueden asociarse con su temperamento. Cálido, llevadero, Chéjov suscita desde el competitivo presente la sospecha de que es demasiado bueno para escribir bien. «¿Por qué no fue pediatra?», podría preguntarse el colega convencido de que la mala leche produce historias.

A Gorki, la sencillez del maestro y su desapego ante la gloria, le provocan cierta lástima. Por su parte, Bunin elogia su interés en los demás, sobre todo en lo que se refiere a él (en su deshilvanado libro, escrito poco antes de morir, no pierde oportunidad de citar del diario de Chéjov frases como: «¡extraño tanto a Bunin!»). Más agudo, Mann reflexiona en lo difícil que resulta apreciar a un autor que no transmite una alta idea de sí mismo («su modestia es sobremanera simpática pero no contribuye a imponer respeto en el mundo»).

Durante años, el patricio autor de «Los Budenbrook» se negó a frecuentar a un autor de pequeñas. Al comienzo de su «Ensayo sobre Chéjov» ofrece una explicación de este rechazo: «En mi caso seguramente influyeron la fascinación por la “magna obra”, el “largo aliento”, el monumento épico sostenido y acabado con poderosa paciencia, la admiración por los grandes realizadores como Balzac, Tolstói, Wagner, a los que soñaba emular de alguna manera. Y Chéjov era, como Maupassant, al que yo, por cierto, conocía mucho mejor, un escritor de la forma pequeña». Los espacios chejovianos son, en efecto, «formas pequeñas», delicadas figuraciones; sin embargo, es de esa decantada condensación de donde deriva su fuerza.

De la misma manera en que Mann desconfiaba de las rápidas y astutas soluciones del zorro, Chéjov descreía del monomaniaco y sólido avance del elefante. Más interesado en las preguntas que en las respuestas, se apartaba de los intelectuales que

leían la historia como si ocurriera para citarlos: «Todos los grandes sabios son despóticos como generales y descorteses como generales. Están convencidos de su impunidad». Amigo de la reticencia y de la duda, no participó en partidos ni movimientos políticos, pero buscó sin descanso formas prácticas de combatir la injusticia. No se puede perder de vista que vivió en un país tiranizado por Alejandro III, donde el recurso de castigo más habitual era el azote y la policía operaba como un tenebroso clan secreto.

Nabokov, que desconfiaba de los hombres revestidos del ambiguo disfraz de la filantropía, describe con admiración las muchas causas a las que Chéjov dedicó su mermada energía. Entre otros proyectos que incluyen el rescate de perros, la mejoría de los jardines y la lectura de manuscritos ajenos, impulsó el museo de artes plásticas de Taganrog, la primera estación biológica de Crimea, la primera clínica dermatológica de Moscú, el envío de libros a la isla de Sajalín, cuatro escuelas para niños campesinos, una estación de bomberos y la renovación de la Casa del Pueblo de Moscú. Todo esto sin dejar de socorrer pacientes. Contra la opinión de sus colegas, ya enfermo, recorría los camastros de los afectados por el cólera.

El activista no cedió a simplificaciones psicológicas ni se consideró especialmente virtuoso. En «El pabellón número 6», apunta: «No hay nada bueno sobre la Tierra que en su origen no contenga algo malo».

El insomnio honorable

Chéjov no fue practicante religioso pero su literatura es inseparable del cristianismo. En la niñez, su lectura obsesiva, casi única, fue la Biblia. La devoción de su familia lo convirtió en testigo del rito ortodoxo, y atesoró escenas que le permitirían escribir de seminaristas, popes, archimandritas, cantores de acatistas, campesinos transidos por la fe, hombres que adoptan a un hijo para salvar su alma. El pecado, la culpa y la redención forman parte esencial de su sistema narrativo.

En «El estudiante» una anciana llora al oír el episodio del Huerto de los Olivos y descubrir que todo dolor pasado puede ser presente. Lejos del proselitismo y la doctrina, Chéjov se sirve de la religión como relato para condensar dos tiempos distantes. Al contrario de Raskólnikov, convenci-

do de que «si Dios no existe todo está permitido», hace de la ética un problema de elección individual. En «Caso extraído de la práctica» una acudalada señorita padece de insomnio y su médico se atreve a comentarle: «Usted está descontenta como propietaria de fábrica y rica heredera. No cree usted en su derecho y por eso no duerme. Naturalmente, eso es mejor que si estuviera usted feliz, durmiera profundamente y pensara que todo va de perlas. Sufre usted de un insomnio honorable». El sentimiento de culpa no mejora la realidad, pero dignifica como molestia.

La religiosidad sin iglesia de Chéjov se expresa de manera ejemplar en «La noche de Pascua». Un grupo de feligreses remonta un río a bordo de un transbordador para asistir a misa. El barquero acaba de perder a su mejor amigo y enfrenta las aguas de modo vacilante. El narrador se lamenta de ser conducido por un hombre hipersensible, tal vez irresponsable. Poco a poco ese sufrimiento, desnudo e inexpresable, se impone al ritual que habrá de celebrarse. La travesía en manos del piloto incierto, entre jirones de niebla, revela con extaña precisión el misterio de la muerte y la dificultad de trascenderlo. También «El obispo» alude a esta inefable condición de la experiencia, lo que ocurre «más allá del entendimiento humano y sin embargo próximo a él».

Para Chéjov toda fe que inmoviliza resulta inútil. Creer en un orden trascendente no significa rendirse a la fatalidad. «En deportación» contrasta dos posturas morales, la de un hombre educado a quien apodan el Juicioso y la de un tártaro que roza la barbarie. Como el paciente Job, el primero acepta la deportación a Siberia sin atenuantes. Horrorizado por esta renuncia a la lucha, el tártaro exclama que el verdadero mal consiste en no desear nada y entregarse a la pasividad. Aún en Siberia hay que anhelar la piel de la mujer amada y dar un paso hacia el escape. Para Chéjov, la ética de la acción semeja el trabajo de un jardinero que no admite descanso. En una carta a su hermano Nikolái, resumió sus reglas para una vida recta: «No armar escándalo por un martillo o una pieza de caucho extraviados [...] Perdonar el ruido, la carne fría y seca, las ocurrencias y la presencia de extraños en el hogar. No sentir sólo compasión por los mendigos y los gatos. El corazón se duele por lo que el ojo no ve». En su cuento de madurez «Casa con desván» insiste en una ética de lo diario, fundada en la con-



sideración por los demás: «La buena educación consiste no en no volcar la salsa sobre el mantel, sino en no darse cuenta cuando lo hace otro».

Con el mismo asombro con que estudió la vida de José y sus hermanos, Thomas Mann habla de la conducta ejemplar de Chéjov, su ironía ante la fama, su entrañable deseo de ser un hombre antes que un monumento. El titán germano, que deseaba todo lo contrario, admira este inimitable caso radical y cita una frase que el ruso escribió a su hermano: «Alégrate de tu descontento, demuestra que eres más grande que los autosatisfechos». Las carencias son el estímulo del imperfecto. Por eso, porque no tienen dónde detenerse, sus pasos vacilantes llevan más lejos.

La supremacía del débil

Nabokov observó que el héroe chejoviano suele ser alguien bueno incapaz de hacer el bien. En «El tío Vania» la felicidad se proyecta hacia un futuro intangible: «Los que vivan cien o doscientos años después de nosotros, y que nos despreciarán por haber llevado una vida tan estúpida y anodina, quizá encuentren la manera de ser felices». En los remotos bosques de abedules, las isbas en medio de la tundra, las guarimiones sin gloria y los



ríos al amanecer donde ocurren las historias de Chéjov, los personajes distinguen sin dificultad entre el bien y el mal pero no siempre logran actuar en consecuencia.

Y sin embargo, en forma casi inadvertida, algo se salva en ese mundo castigado. Con preciso antdarwinismo, el cuentista rescata a los inadaptados, los débiles, los peor dotados para la supervivencia. «Aniuta» narra la historia de una muchacha que pasa de un hombre a otro, sin poder retener a ninguno. Todos buscan un futuro más allá de ella. Ahora vive con un estudiante de medicina. En pleno invierno, él le pide que se desnude y le dibuja las costillas para estudiar anatomía. Apenas tienen que comer y están sumidos en la desesperación. Entonces, un pintor que vive en la misma pensión llega a solicitar que Aniuta pose para él. El estudiante accede por ella. Durante la ausencia de la muchacha, piensa en deshacerse de alguien tan insignificante. Ella regresa al poco rato, exhausta, con señas de haber hecho el amor con el vecino de habitación. Su novio le dice que debe marcharse. Resignada, la muchacha junta sus cosas. Antes de irse, coloca cuatro terrones de azúcar en la mesa. Es lo que sacó de la visita al pintor. El estudiante se arrepiente, le pide que se quede, ella vuelve a

coser, sin decir palabras. En un espacio de extremas carencias, donde unos terrones de azúcar son el precio del amor, la ambición sin medida no puede tener lugar. Sobrevivir es un heroísmo de la precariedad. La nevisca cae sobre un carruaje, los caballos están cansados y las ropas empapadas. Es de noche y una mano sostiene el último cerillo. Puede fallar, pero si es suficientemente frágil no va a fallar. Sólo quienes dependen de las cosas nimias se ponen de parte de ellas.

La creatividad depende de renunciar a la fortaleza física. Un pasaje de «El monje negro»: «La inspiración, el entusiasmo, el éxtasis, todo lo que distingue a los profetas, a los poetas y a los mártires de una idea de la gente común, se opone al lado animal del hombre, es decir, a la salud física». Diez páginas más adelante, el narrador agrega: «Si Mahoma hubiera tomado bromuro de potasio para curar sus nervios, hubiera trabajado sólo dos horas diarias y hubiera bebido leche, ese hombre notable habría dejado tan poca huella como su perro». Para el médico de Taganrog, toda opinión propia proviene de una deficiencia física. Este análisis psicológico entraña una estética: «Nunca había podido amar a una mujer sana, fuerte, de mejillas sonrosadas, pero le gustaba la pálida, dé-



bil y desdichada Tania». Y «En el carro» añade: «No hay manera de entender –pensaba– por qué Dios concede belleza, afabilidad, tristes y dulces ojos a personas débiles, desdichadas e inútiles, y por qué son tan atractivas».

En el código Chéjov sobreviven los endeble, pero fracasan los sumisos: «Esas personas desdichadas y sumisas son las más insoportables, las más molestas. Todos sus actos quedan impunes. Cuando una persona desdichada, en respuesta a un reproche merecido, levanta sus ojos profundos y culpables, esboza una dolorosa sonrisa y acerca humildemente la cabeza, parece como si la justicia misma no tuviera ánimos para levantar la mano en su contra» («Vecinos»). Chéjov detesta la impunidad del sabelotodo tanto como la del sometido. La debilidad le interesa como forma de resistencia. Así escribió las historias del cochero que encuentra en su caballo a su mejor confidente, la campesina que busca en el bosque al cazador que la detesta pero es él único hombre con el que ha perdido un hijo, la inmerecida dicha de un oficial al que una muchacha besa por error en la oscuridad, la tormenta de nieve que favorece a una mujer desdichada trayéndole atractivos pretendientes. Cuatro terrones de azúcar, el rumor del aire en una botella vacía, un

plato de cerezas, claves del universo.

En su biografía de Chéjov, V. S. Pritchett señala que muchos de sus relatos terminan con una recuperación del curso de la vida. «Aniuta» concluye con un grito que llega del pasillo en la modesta pensión: «¡Grigori, el samovar!». La trama ha concluido; fuera del relato, alguien quiere un té.

La mano extraña

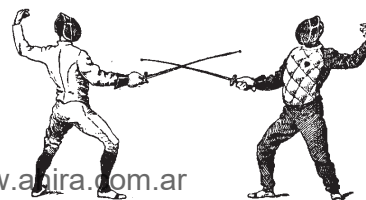
Una metáfora rectora de Chéjov fue el jardín, siempre necesitado de modestas atenciones. En «Vecinos» dejó esta estampa: «El viejo jardín de Vlásich, testigo de tantas historias tristes, dormía, envuelto por la penumbra, y al atravesarlo se sentía, por alguna razón desconocida, cierta melancolía». Las historias se preservan en el follaje; algún día el viento agitará las frondas para esparcir lo que ahí se dijo.

En «El monje negro», Chéjov se refirió a la principal amenaza del jardín: «En nuestra labor el principal enemigo no es la liebre, ni el abejorro, ni la helada, sino la mano extraña».

¿Cómo han tratado las manos posteriores el jardín de Chéjov? El escritor no se hacía ilusiones respecto a su posteridad. Sostenía que siete años después de su muerte, sería olvidado.

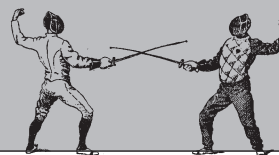
Hace cien años, Chéjov le dijo al doctor que lo atendía: «Es inútil poner hielo sobre un corazón vacío». El diagnóstico, extraño en un médico, tenía un maniático sentido de la precisión literaria. Imposible escribir un cuento contemporáneo sin compartir ese sistema de precisión.

Al final de «El jardín de los cerezos», cuando los actores ya han salido de la escena, se escucha el golpe de un hacha sobre un árbol. En la pieza teatral esto significa la destrucción del escenario. En la historia del cuento el mismo sonido adquiere el significado opuesto; es la vida que lo alimenta desde hace un siglo. Toda historia narrada con pericia desemboca en un silencio estremecedor. Entonces el oído atento registra algo más. Un hacha da contra un árbol. El maestro poda su jardín.



Juan Villoro Escritor mexicano. Su novela «El testigo» ganó el premio Herralde de Editorial Anagrama.

Lo que vendrá



Bafici Itinerante
Cine, 1° al 10|7

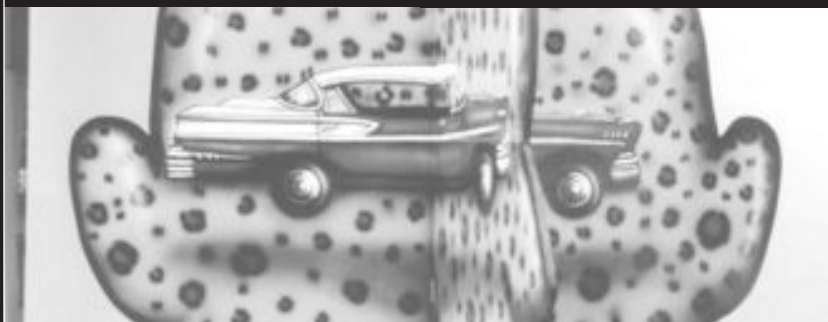
Programa Arte, Ciencia y Tecnología
Seminario: Paula Sibilía (Brasil): Reinenciones
cosmológicas: La digitalización del mundo, la vida
y los cuerpos. 11 al 14|7

Julio



Annemarie Heinrich
Muestra fotográfica. 7 al 31|7

Agosto



Pintura cubana contemporánea
Muestra, 6 al 28|8

Programa Arte, Ciencia y Tecnología
Seminario: Iliana Hernández (Colombia): Interactividad, vida
artificial y espacio/tiempo en las instalaciones inmersivas. 25,
26 y 27|8

Septiembre



El sutil vértigo de la imagen
Muestra, 8|9 al 2|10



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





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

CCPE  **AECI**
Centro Cultural Parque de España



«Carolina Antoniadis. El delito de la belleza» Galerías del Centro Cultural Parque de España, 12 de abril al 25 de mayo de 2003