

Vasto Mundo

Zinny Maidagan CARLOS PINO
Tres ensayos contra la guerra SARMIENTO DISPARA
El Rey Rubio Marinetti en Rosario

CONICET



I F C H

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

CONICET



I E C H

Hablar de cultura en un mundo amenazado por la guerra no es una cuestión menor y, por tanto, tampoco ignorable. Tres ensayistas aportan sus puntos de vista en un breve dossier. Hay imágenes que no necesitan palabras pero hay otras sobre las que no se puede dejar de hablar porque su repetición cotidiana provoca insensibilidad y hace que se pierda de vista lo que significa el horror.
Página 6 a 15

Cuarta Época,
Número 21.
Diciembre de 2001.
Revista de la Secretaría
de Cultura y Educación
de la Municipalidad de
Rosario. Con la colabora-
ción de la Dirección
de Comunicación
Social Municipal.

**Autoridades
municipales:**

Intendentes
Hermes Binner
*Secretaría de Cultura
y Educación*
Marcelo Romeu
*Dirección de
Comunicación Social*
Rubén Galassi

Edición
Fernando Toloza

Dirección de arte
Héctor Gatti

Redactores
Andrés Abramowski
Osvaldo Aguirre
Eugenia Calligaro
José L. Cavazza
Rubén A. Chababo
Natacha Kaplón
Pablo Makovsky
Martín Prieto
Eduardo Rinesi
Juan B. Ritvo
Ivana Romero
Carolina Taffoni
Victor Zenobi

Comité
Juan Aguzzi

Fotografía
César Arfeliz
José Chiodini
Daniel Dapari
Sebastián Martínez
Sebastián S. Meccia
Rubén Tealdi

Ilustradores
Blas Pablo Zeballos
Chachi Verona

Estado de la tapa
Sebastián S. Meccia

Diseño e impresión
Escuela de Artes
Gráficas del Colegio
Salesiano San José

Los artículos firmados no
expresan necesariamente la
opinión de Vasto Mundo.
Tirada: 10.000 ejemplares.

Experiencia

El mundo vive desde hace algunos meses, desde el atentado a las Torres Gemelas y la posterior reacción del país más poderoso de la tierra, en estado de desconcierto. Desconcierto en el norte y en el sur, y en los otros puntos cardinales. Desconcierto en las grandes capitales y desconcierto en las pequeñas aldeas. ES UN DESTINO COMÚN QUIZÁ NO BUSCADO. SIN EMBARGO, HAY QUE RESCATAR DE ESE DESTINO LA NOCIÓN DE HUMANIDAD: LA CONMOCIÓN, LA FRAGILIDAD QUE PARECE SER DUEÑA DEL PRESENTE Y DEL FUTURO, AFECTA A PERSONAS, A GENTE DE CARNE Y HUESO QUE VIVE, SUFRE Y SUEÑA; NO SON NÚMEROS NI IMÁGENES VIRTUALES SINO HOMBRES, MUJERES Y NIÑOS QUE QUIEREN ALGO TAN SIMPLE COMO AL PARECER UTOPICO EN LOS AÑOS QUE CORREN: VIVIR EN PAZ Y CON DIGNIDAD.

La cultura es un lazo de unión con el pasado, un espejo del presente y un mapa hipotético del futuro. Si no es la garantía de que en medio de la sinrazón haya un poco de razón y de sensibilidad, es al menos un espacio en el que se puede hacer un intento por conservar la identidad. Es un espacio desde donde se puede construir racionalidad, un elemento indispensable en la sociedad contemporánea. La irracionalidad es la xenofobia, el autoritarismo, el odio al distinto, la violencia como metodología para resolver los conflictos. Por eso la cultura es un espacio donde expresarse en una época que tiende a quitarle a la gente su relación con la experiencia, la posibilidad de comparar con sus congéneres la riqueza de lo cotidiano.

Con la lucidez desgarradora que lo convierte en una figura indispensablemente contemporánea, el ensayista alemán Walter Benjamin vio los síntomas del fenómeno que hoy nos rodea: De la guerra «la gente regresaba emudecida... no más rica, sino más pobre en experiencias compartibles... **Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de las trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano.** Una generación que había ido a la escuela en tranvías tirados por caballos, estaba parada bajo el cielo de un paisaje en el cual solamente las nubes seguían siendo iguales y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de corrientes destructivas y explosiones, estaba el frágil y minúsculo cuerpo humano», escribió.

Hoy, en vez de tranvías tirados por caballos, tenemos autos, barcos y aviones, pero la sensación sigue siendo la misma. Por eso la cultura, por eso el espacio desde donde se puede construir racionalidad...

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

Sumario



TIEMPO DE COSECHA

Carlos Pino

El folclorista habla de su nuevo disco solista, que saldrá por la Editorial Municipal, y recuerda su larga carrera iniciada en Rosario hace cuatro décadas.

16



ARTE Y DURACION

Zinny Maidagan

Los artistas plásticos rosarinos cuentan cómo son sus obras que de Nueva York los llevan a Berlín, previo paso por su ciudad.

22



VIDEO

El Rayo Rubio

Julieta Boccardo y Pablo Rodríguez Jáuregui revelan los secretos del video con el que ganaron los premios mayores del Festival de Video de Rosario.

34

6 Tres ensayos contra la guerra

28 La paradoja del maestro

40 Ciudad con swing

44 Una fiesta para la escena

48 Un futurista en Rosario

54 Reconstrucciones

60 Discos

Cielo Razzo, Degrade, Los Vándalos, Mundo Bizarro.

62 Libros

Felipe Aldana, «La historia de Rosario» de Ricardo Falcón y otros.

64 Plástica

Gentile Munich, Marisa Gallo, Alejandra Tavolini, «Nunca es eso» (grupal).

66 Última página

Luis Etcheverry en el Paraíso.



21

Mundo,
vasto mundo,
más vasto
es mi corazón

Carlos Drummond
de Andrade

abc

123



CONICET



I E C H

VastoMundo | 4 | 1

3 ensayos contra la

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

CONICET



I E C H

Nota de la edición: los ensayos presentados en esta sección fueron escritos antes de la caída de Kabul y del resto de las ciudades del régimen talibán. A pesar de esta modificación de la realidad, sus consideraciones continúan siendo válidas y muestran el alcance de la perspectiva de análisis de los ensayistas convocados

guerra

Juan Bautista Ritvo, Eduardo Rinesi y Rubén A. Chababo reflexionan sobre lo que hoy se llama la primera guerra del siglo XXI. La necesidad de una ética que enfrente lo concreto, el rechazo a tomar partido en una opción viciada y pensar, más allá de las imágenes asépticas de la televisión, en el horror de lo real, en el olor y la cotidianidad de la muerte, son algunos de los sentidos que estos tres ensayos que se pueden leer a continuación plantean en su indagación de la violencia desde la cultura. En sus diferentes estilos, en los tres se advierte –como enseña la gran película de Nagisa Oshima «Merry Christmas, Mr. Lawrence»– que el mal deriva de la presunción de ser justos, se esté en el centro de Occidente o en la más periférica población de Oriente.

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

CONICET



I E C H

VastoMundo | 67 |

La higiene del terror: cuestiones éticas

por Juan Bautista Ritvo



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

CONICET



I E C H

Se ha dicho que la guerra entre palestinos e israelíes es trágica porque enfrenta dos causas quizá irreconciliables, pero justas: una ironía feroz invierte las cosas en el conflicto actual entre Estados Unidos y un enemigo que no por casualidad nunca podemos denominar con precisión, ¿Al Qaeda?, ¿Afghanistan?, ¿La alianza Bin Laden / Bagdad?: en este caso, las dos causas son injustas.

Es cierto, Estados Unidos masacra a campesinos indefensos y muertos de hambre; también es cierto que quienes planearon los atentados no sólo sabían que los yanquis iban a reaccionar como lo hicieron, quisieron que lo hicieran así, para extender el martirio, y aún para generalizar la guerra santa con la esperanza (incumplida, probablemente irrealizable) de que el mundo musulmán se encomulle tras ellos.

En cierto modo, Al Qaeda es el resultado del fracaso del nacionalismo árabe, aquel que en los años 50 del siglo pasado (piénsese en Gamal Abdel Nasser) movilizaba a las masas para construir un Estado moderno. ¿Qué tienen en común los jeques árabes que disfrutaban de sus petrodólares en pueblos donde hay todavía mano de obra servil, los refugiados y sufridos palestinos las familias tribales que trafican hachís y ametralladoras, la secta talibán y su gobierno teocrático? El impacto del capitalismo en estas regiones aceleró la descomposición política y social y Bin Laden es un caso testigo: el fanatismo multisecular se sostiene en rasgos que son propios del capitalismo electrónico. Cada paso que da Estados Unidos en esta guerra que uno vacila en llamar «guerra», incrementa su propia intoxicación. Las identidades nacionales de los pueblos vencedores e imperiales son como vampiros que beben sangre: se reaniman y barren con todo; el espíritu de tolerancia, tan frágil, es la primera víctima. Pero en este Estados Unidos de tradición puritana, el temor a la contaminación es ya absoluto. El súbitamente famoso ántrax quizá cobre pocas víctimas materiales; las otras, forman legión. La imagen transmitida por los medios de un hombre con traje lunar y máscara antigás, desinfectando un buzón de correo, es un emblema del terror. En ese mundo ya dominado por el colesterol las grasas, el mal aliento, la esperanza en la criogénesis, los pleros, los gérmenes, el efecto de los rayos solares o de su ausencia, de la sobremedicamentación o de su ausencia, en ese mundo, digo, en ese mundo del cual es testigo impar Jerry Seinfeld, habrá que desconfiar del papel de cartas, de los preservativos, de la cara del vecino, del egipcio que cerró su negocio de manera sospechosa. Alguien dijo que los neoyorquinos son implacables, pensando, tal vez, en el toro que preside Wall Street. ¿Qué sucede si esa implacabilidad se alía con las Furias del objeto persecutorio? Es el reino de la «Justicia infinita» que ahora, por poder, se transformó en «Enduring Freedom» (Libertad duradera), el reino de la Hija de Dios, de la Cruzada de las Américas (America), del rechazo de todo lo que es diverso, heterogéneo, incommensurable; rechazo que se pliega al amor fanático por lo que es dominante por la razón técnica, esa razón que es, como el agua, inodora e insípida, pero mata.

En este punto, ¿podemos plantearnos cuestiones éticas sin caer en la pomposidad y en la huida de lo concreto? Con frecuencia casi sin excepciones, la ética suele o hundirse en lo político hasta la identificación, o apartarse radicalmente, cayendo en la abstracción académica, cuando no en la mera cobardía. Y si invoco a la ética es para no confundirnos con ninguna clase de identificación justiciera, sea la que fuera (la ética tiene mucho que aprender de la técnica del distanciamiento de Brecht), o para crecer en el limbo de la universalidad: estamos aquí, marginales y al borde del colapso y en ningún caso podemos hacer lo que hacían nuestros padres (o nuestros abuelos) que seguían día a día el avance de los ejércitos aliados en Europa durante la Segunda Guerra, mientras ignoraban lo que se gestaba cerca de ellos. Puedo juzgar otra cultura si soy capaz de reconocer, primero, la violencia que anida en la propia: (1) soy el prójimo de mí mismo y lo que llamo mi «identidad» permanece, en una extraña proximidad que es, al mismo tiempo, lejanía, en una zona extremadamente ambigua. Y la ambigüedad consiste, sin duda, en que la violencia de mi cultura está unida, extraña, insistentemente, a lazos de dignidad y de respeto a los que no podría renunciar sin renunciar a mí mismo. ¿Entonces? Reconocer la violencia en la propia cultura (y hablar de cultura es hablar de la herencia de los muertos, del diálogo con los muertos, que nos abre posibilidades, pero también nos aplasta con los pecados de nuestros antepasados, con sus sórdidos renunciamentos), reconocerla, entonces, no puede llevarnos (aunque nos lleve, y a veces se lleva a los mejores, desesperados) a descubrir la dignidad y la gracia en la ajena, que es el camino de quienes, casi estúpidamente, confundieron a Bin Laden con un revolucionario. ¿Qué decir, por el contrario, de aquellos que descubren en el actual conflicto la lucha entre la racionalidad de Occidente y la irracionalidad de las culturas atradasas? ¿Cómo olvidar que la racionalidad de Occidente conduce, entre otras cosas y no de modo excluyente, a la lógica del campo de concentración?

Cada uno de nosotros es hijo de una conjuntura en la cual no es posible discriminar puntualmente el Bien del Mal: la gracia y el horror anidan en las raíces; y si la ética reclama discriminación, ésta puede advenir por un doloroso proceso de conversión que nunca garantiza la eficacia del resultado final. Puedo practicar la bondad, pero el Bien lleva al infierno, sin estaciones intermedias.

La ética también nos obliga a abrirnos a lo no sabido, a lo que de antemano no podemos saber ni prever; y aunque pudiéramos prever, tampoco podríamos controlar en sus ramificaciones y efectos colaterales. Frente a la catástrofe de las Torres Gemelas, muchos reaccionaron con el lugar común: «Cosecharon lo que sembraron»; pero así se ocultaron su asombro y la sensación de incredulidad que nos asaltó a todos, asistentes del espectáculo televisivo. La reacción sabihonda, «progresista», es tan pobre como la de aquellos que agotan en las librerías las profecías de Nostradamus.

Vivimos tiempos de intemperie (pero, ¿cuál no lo ha sido?, aunque quizá ahora se torne más manifiesta la ausencia de garantías), tiempos que no reclaman, justamente, ideologías que se encarguen de profetizar lo que ocurrió... ayer.

(1) Buena parte de estas reflexiones están inspiradas en las páginas sencillas y conmovedoras de Claudio Magris «Dioses e ídolos», que integran su libro «Utopía y desencanto» (Anagrama). Agradezco a Fernando Tizabi que me reveló la importancia de este texto.

Argentinas | www.ahra.com.ar



**GLOBAL
PEACE**

2

por Eduardo Rinesi

**SOCIAL AND
ECONOM
JUSTI**

**DEFEND
YOUR
CIVIL
LIBERTIES**

A

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

CONICET



IECH

De porotos, chantajes y prepotencias

No mezclar los tantos»: Supongo que la expresión encuentra su origen en la vieja costumbre de registrar los puntos conquistados, en el truco, a través de montoncitos de porotos o de garbanzos apilados sobre la mesa al costado de cada jugador, tradición que requiere de los competidores el cuidado de evitar la lamentable confusión —de resultados eventualmente catastróficos— de las alubias, judías o habichuelas correspondientes a las distintas parvas. Como el truco es un juego conversado (o mejor: una conversación apenas disfrazada o pretextada), no es raro que la expresión nos sirva, en el uso corriente que solemos darle, para indicar la conveniencia de no enredar los debates, de no «embarrar la cancha» (otra metáfora deportiva, pero pasemos por encima de ésta), de no impedir la llegada a buen puerto de una discusión superponiendo argumentos de distintos órdenes o confundiendo los temas o los planos de los temas involucrados en lo que discutimos. Tratar de «no mezclar los tantos» es pues un recaudo metodológico fundamental cuando las cuestiones se presentan complicadas.

Y ése es notoriamente el caso del conjunto de cuestiones que nos plantean los atentados del 11 de septiembre. Cuestiones políticas, éticas y filosóficas que reclaman de nosotros lucidez, espíritu crítico y capacidad para desglosar las cosas. Para «no mezclar los tantos». Así, es por supuesto necesario que la contundencia de las imágenes de los hechos que todavía nos golpean desde las pantallas de nuestros televisores no nos haga olvidar, entre la piedad y el

tratar (pero no se trata) de «contar muertos», no hay duda de que los tendales dejados por las fuerzas militares norteamericanas a lo largo de su historia (para no hablar de los regímenes represivos puestos por todas partes al servicio de los proyectos económicos diseñados en Wall Street) son incomparablemente superiores a los que provocó la tragedia de las Torres. Pero es igualmente necesario no ceder a la tentación de convertir esas evidencias en motivos para una «justificación» que es moral y políticamente inaceptable.

Es imposible, en efecto, confundir los atentados del 11 de septiembre con una «justa respuesta» de los pueblos sometidos y humillados del planeta a los crímenes y las vejaciones a las que son sistemáticamente sometidos. Es imposible confundir al multimillonario islámico al que se han atribuido esos hechos con un redentor de la humanidad. El debate sobre la violencia política (sobre si es legítimo para los pueblos expresarse a través de hechos violentos y tomar la vida de sus opresores) es un debate importante y que ciertamente no está —como se dice— «saldado», pero es un debate al que se degrada y empobrece cuando se pretende traerlo a colación (como se ha hecho) de estos sucesos. Porque los mismos no fueron protagonizados por ningún pueblo decidido a tomar las armas en defensa de su autonomía y de su libertad, sino, según lo que hasta ahora sabe-

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





Archivo Histórico de Revistas Argentinas www.abira.com

CONICET



IECH

mos (que es ciertamente muy poco), por una célula secreta, de improbable vocación democrática y emancipatoria y cuyos objetivos son tan misteriosos como su identidad.

Hace ya unos cuarenta años, Albert Camus y Jean-Paul Sartre pudieron debatir, a propósito de la «cuestión argelina», sobre los usos legítimos de la violencia en la historia. Camus sostenía la justicia de la causa de los revolucionarios africanos pero les reclamaba el abandono de la vía de las armas; Sartre acusaba a esa posición de hipócrita y de cómplice del colonialismo y escribía, en su famoso prólogo a «Los condenados de la tierra», de Franz Fanon, frases que dieron entonces la vuelta al mundo —recalando con fuerza en estas playas— y que siguen constituyendo, aún hoy, invitaciones a discutir muy radicalmente la cuestión. Cuestión que es necesario seguir discutiendo, entre otras cosas porque esa discusión involucra también la discusión sobre la violencia política revolucionaria en la Argentina de los sesenta y los setenta. Lo que digo es que cuando se sugiere que la violencia del atentado en Nueva York tiene algo que ver con aquellas otras violencias sobre cuya legitimidad podemos y debemos seguir discutiendo, cuando se «mezclan los tantos» de ese modo, no sólo se yerra el camino del análisis de estos hechos criminales, sino que se reescribe retrospectivamente la historia en un sentido que hace mucho más difícil esa otra necesaria y siempre abierta discusión.

Los atentados del 11 de septiembre son pues condenables, y deben ser condenados. Lo que no significa (de nuevo un «pero», pues; de nuevo una invitación a evitar la promiscuidad de los porotos) que debamos comprar el discurso de la justicia de las represalias (¿cuántas personas han muerto ya en Afganistán? ¿La misma cantidad que en las Torres? Parece que todavía no: habrá que insistir) o incluso que debamos creer que lo que están haciendo las fuerzas aliadas en ese paupérrimo rincón del mundo sea «buscar justicia». Los Estados Unidos —entendámonos— no se están defendiendo ni están «contraatacando»: están dando un nuevo paso (aprovechando la inédita legitimidad internacional que han extraído de los hechos de septiembre) en una estrategia imperial que tiene en la zona sobre la que están disparando a discreción intereses económicos y geopolíticos de largo plazo. Pero no sólo allí: Días pasados, hablando, como quien dice, «de todo un poco», no sé qué burocrata norteamericano anunció que su país no descartaba una intervención directa en Colombia, «como la que estamos haciendo en Afganistán». Así de simple, de prepotente, de amenazador, de patotero, de franquísimo. No, perdón. No: paso. Que el cuento de la defensa o de la búsqueda de justicia se lo cuenten entre ellos.

«Ante la guerra no se puede ser neutral» —se ha dicho, mucho, en este último mes. Cierto —replicó alguien hace un par de semanas—: hay que estar en contra. Sin duda. Y no se trata de ningún pacifismo abstracto, de ningún humanismo ingenuo, y tampoco de ninguna vocación de ecuanimidad o equidistancia. No se trata, en efecto, de estar «a mitad de camino» entre Osama Bin Laden y George W. Bush, no se trata de ubicarse en algún punto intermedio entre esos dos «extremos», por la sencilla razón de que esos dos «extremos» sólo lo son en una configuración imaginaria que esquivó el dato obvio de que ambos están del mismo lado y son la misma cosa. La misma. «Piensan del mismo modo, razonan igual», como alguna vez escribió Borges sobre dos de esos personajes suyos que terminaban descubriendo «que el otro era él». Ese descubrimiento GWB y OBL no necesitan hacerlo, porque ya lo saben: fueron socios, se conocen. Como en las películas de veterinarios de un tiempo atrás. Uno de ellos decía: «¿Por qué? ¿Por qué?». Sólo que esta vez el otro se plantó en serio. Alguna revista tituló: «Cría cuervos». Lógico: estaba cantado. Ahora: que no me pieran hacer creer que entre estas dos criaturas encantadoras tengo que tomar partido.

3 Con los ojos cerrados

por Rubén A. Chababo

«Y había en esas calles, sobre esos escombros y esas ruinas, un olor que yo desconocía...»

Susan Sontag en *Sarajevo*

En el año 1948 hubo una guerra en Medio Oriente y mi padre fue llamado por su padre, mi abuelo, que por aquellos años aún vivía en Jerusalén, para que se alistara en las filas del ejército como soldado voluntario.

No recuerdo ni un solo relato suyo que hablara de esos dos años pasados en el frente de combate, ni una sola historia que nos haya contado a mí o a mis hermanas acerca de esos días en los que se debatía por la defensa de lugares cuyos nombres ya son parte de la historia, la leyenda o el mito. Siempre imaginé que ese silencio tenía mucha más que ver con el horror de lo visto que con la falta de «algo» para contar acerca de esos días. Confirmé eso un tiempo antes de que muriera, porque en una sobremesa dominical hablando de todo / de nada al mismo tiempo él dijo «el olor a combustible y a carne humana era insoportable». Y recuerdo que yo pregunté a qué se refería y que él agregó, para luego callar y seguir comiendo

en silencio: «Amontonábamos los cadáveres para quemarlos antes de que se descompusieran».

Fue ése el único comentario acerca de la guerra que mi padre me legó en toda su vida, y alcanzó para forjar en mí una fuerte voluntad antibelicista.

La experiencia del silencio de mi padre y de su tardía confesión acerca de su memoria olfativa de sus años combatientes, la recordé con transparencia en estos días de octubre, cuando en uno de los flashes noticiosos se mostraba en pantalla a un grupo de refugiados afganos cubiertos de polvo, todas sus pertenencias en las espaldas, abandonando su pueblo destruido por la acción del fuego. Al ver esa imagen que tan solo duró segundos sobre el cristal de la TV pensé en el modo higiénico y aséptico con que los medios nos cuentan estos y otros episodios monstruosos de esta guerra. Porque en esas imágenes mediadas por el ojo de la cámara todo alcanzaba una fugaz pureza paisajística con la cual se había logrado limar cualquier incertidumbre o aspereza. El verdadero núcleo narrativo que estaba sosteniendo esa imagen, —no otro que el de la miserabilidad a la que arroja a sus víctimas cualquier guerra—, estaba ausente: a esas imágenes les faltaba el olor insoportable de la muerte.

A mi padre, la memoria del olor a carne chamuscada lo acompañó toda su vida produciéndole esa sensación de náusea y rechazo que nos transmitió en aquella sobremesa dominical. No trabajaba en su memoria, eso puedo pensarlo ahora, ninguna imagen repetitiva que hubiera anestesiado su sensibilidad. El había sentido alguna vez en la guerra el olor a carne humana, y la idea de ese olor persistente en su memoria, trabajó silenciosamente luego en la mía para que yo pensara, años más tarde, mientras miraba por televisión a ese grupo de afganos en huida, algo elemental y simple: la guerra no es lo que nos cuentan de ella y mucho menos la versión que de ella se nos ofrece en pantalla. Cuando uno dice guerra no hace más que enunciar un eufemismo detrás del cual se esconde, entre otras sensaciones repugnantes, el olor insoportable de la carne humana cuando entra en contacto con el fuego.

Después de Vietnam, todos lo sabemos, las guerras que el mundo debió soportar fueron guerras sin imágenes. Nadie quiso mostrar a partir de ese entonces ningún dolor, ninguna pena, ninguna monstruosidad a aquellos que estaban lejos del frente de batalla. Porque las consecuencias estaban más que a la vista: protestas, rebeliones, actos de sabotaje. Cuando las poblaciones civiles son enfrentadas con la imagen desnuda de aquello que comete el ejército

Archivo Histórico de Revistas

CONICET



I E C H

que las representa con el cuerpo vivo o muerto de sus enemigos, difícilmente quedan satisfechas con la poca urbanidad de esos actos. Les sucede lo que a mi padre con el recuerdo del olor de la carne humana cuando la roza el fuego: una sensación de náusea insoportable.

Esta guerra, como las últimas guerras, carece de imágenes, y la sucesiva catarata informativa enunciada por reporteros que dan sus informes sobre un telón de fondo en el que solo se ve un cielo verde negro tachonado de estrellas fugaces, produce en los espectadores dos sensaciones simultáneas: la anestesia de los sentidos por la repetición de lo mismo; y la sospecha de que allí detrás hay algo que se esconde o se niega a los ojos del mundo.

Responder a la pregunta de qué es lo que se oculta no es difícil: se trata nada más ni nada menos que del costado humano de la guerra, es decir del impacto que las armas letales tienen sobre el cuerpo de las víctimas, el diseño monstruoso que sobre el cuerpo de hombres y mujeres traiza la acción de la pólvora cuando estalla y se convierte en fuego, la transformación que opera sobre las facciones del rostro la inhalación de los gases. Como se ve, lo que se oculta, es el costado humano de la barbarie, el efecto de la guerra sobre los cuerpos. Lo que no se muestra, nuevamente, es el olor insoportable de la muerte.

Es el costado justamente humano de la guerra aquello que Otto Dix se propuso retratar en las poderosas aguafuertes que se expusieron el otoño pasado en las galerías del Parque de España. Casi medio centenar de dibujos acerca de las consecuencias que la primera guerra europea del siglo XX tuvo sobre la vida y el destino de decenas de miles de personas. Dix, como ningún otro en su momento, se

atrevió a bajar al fango de las trincheras, recorrió los frentes de batalla, anduvo las ciudades sitiadas, vio los templos destruidos, y luego volvió a Berlín para mostrarles a los ciudadanos «inocentes» que paseaban bajo la sombra cálida de los tilos de la Unter den Linden, su versión acerca de eso que para él eran sin ninguna duda, una catástrofe. Los cuadros de Dix muestran aquello que las noticias del periódico ocultan, lo que los partes de guerra callan al utilizar elegantes eufemismos para referirse a la guerra. Sus dibujos exudan el olor acre de la muerte.

Pocos años después de realizar esa serie de dibujos, hacia finales de los años 30, su obra fue calificada de decadente, algunos de sus cuadros quemados públicamente y Dix, como tantos otros aguafestados, debió elegir el camino del exilio. Había visto demasiada realidad para el gusto de su tiempo. Demasiada humanidad había en su visión de la guerra. «Hubiera sido mejor que pintara el goce del triunfo» le espetó un ofendido jefe de propaganda de la desaparecida República de Weimar antes de indicarle que no había más lugar para él en la nueva Alemania.

Vuelvo a aquella sobremesa en la que cuarenta años después del fin de la guerra mi padre recordó para sus hijos el aborrecible olor de la muerte. Vuelvo a esa escena dominical que para mí fue casi un bautismo de fuego en los relatos acerca de los estragos que produce cualquier guerra sobre el alma humana. Y reúno ese recuerdo familiar con las escenas que miro en la televisión en estos días, y digo que no, que en verdad nada sé de esta guerra que está pasando frente a mis ojos, que lo que veo en pantalla es un débil reflejo de lo real que está ocurriendo. Y me digo luego que nadie debiera poder abrazar livianamente la causa de la guerra sin antes realizar el esfuerzo de cerrar los ojos e imaginar cómo es el olor de la carne humana cuando entra en contacto con el fuego.

Y pensar en todos ellos, en los que invisibles a nuestros ojos, están allí, detrás del rectángulo verde negro, en el corazón de esa noche tachonada de estrellas fugaces, sus cuerpos cubiertos de polvo, la boca temblando, con sus improvisadas casas al hombro, escapando del olor repugnante de la muerte que avanza y crece en torno suyo.

Pensar, con los ojos cerrados, en los que huelen la guerra. **vv**

CAT

La canción es la misma

La canción es la misma

La canción es la misma

Archivo Histórico de Periódicos Americanos

CONICET



IECTH

LOS PINO

La canción es la misma

La canción es la misma

Texto: Andrés Abramowski Fotos: Daniel Dapari

La canción es la misma

La canción es la misma

Agencia de Promoción y Desarrollo de las Pampas Argentinas | www.pampas.com.ar

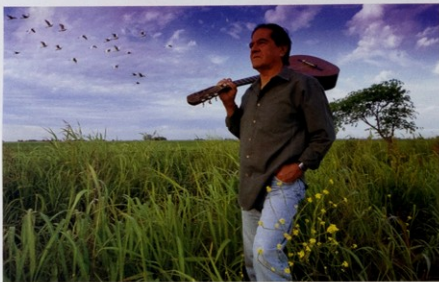


A los 60 años Carlos Pino está por sacar «Tiempo de cosecha», su segundo disco solista a través de la Editorial Municipal. Aquí se cuenta la historia de un músico que nació en La Forestal y llegó a Rosario hace más de cuarenta años con la ilusión de no ser un peón explotado. Casi sin darse cuenta, entró en el folclore y junto con Los Trovadores recorrió el mundo y le dio un toque inconfundible al género. Hoy dice que más que repetirse lo que quiere es explorar nuevas sendas. «Los viejos cantores deben tener nuevas propuestas», asegura para explicar el secreto de su vigencia.

No por manida, la metáfora que pinta la vida como un camino deja de ser eficaz. Una ruta por la que van los hombres atravesando su historia. A veces la ruta se corta por la aparición de un río; uno puede bajar al río, rendirse a sus aguas, o cruzarlo por un puente. Ambos —río y puente— son invisibles. Para advertir su existencia hay que haber pasado, como cuando uno puede ver una estrella, miles de años después de su muerte. Carlos Pino vino a Rosario a los 15 años. Pensando en trabajar de cualquier cosa, un día se dio cuenta de que era músico. Luego de años de viajar por el mundo con su guitarra y Los Trovadores, se dio cuenta de que su lugar era esta ciudad. Un día decidió —tarde, ya lo era— ser un cantor popular. Hoy a los 60, tal vez sin darse cuenta, empieza de nuevo. Acaba de grabar «Tiempo de cosecha», un disco que saldrá por Editorial Municipal sobre fin de año y que lo pone en la gatera antes que en la línea de llegada. Un trabajo que —y eso se escucha— parece destinado más a abrir puertas que a cerrar etapas. Un nuevo puente, como aquel Pexoa que lo llevó por todo el mundo y todavía hoy tiene que cantar. Tal vez de eso se dé cuenta dentro de un tiempo.

Pino del monte chaqueño

El símbolo de la explotación en Argentina; es una marca de destino. La cosmovisión del cantor, lo que él entiende por universo, está atravesada por aquella empresa. Nació en 1940



en un pueblo, Colonia Baranda, montado por aquella firma a la orilla del monte chaqueño, cerca de Resistencia, «zona de grandes quebrachales, rica en madera de todo tipo; para leñas, para tablas». Hijo de un jefe de aserradero paraguayo —su madre y dos de sus hermanas también son de esa nacionalidad— que había sido contratado por La Forestal, Pino sostiene que su experiencia allí lo determinó para siempre. Al rato de conversar con él, se entiende. Y al escucharlo cantar, mucho más.

Cuando cerró la fábrica de tanino de Colonia Baranda, la familia se trasladó a Basail, un pueblito en el límite entre Chaco y Santa Fe, sobre la ruta 2. «En aquella época —Carlos tenía 7 años— era obligatoria la enseñanza primaria. Yo me iba a la única escuela que había y tomaba el trabajo, sabiendo casi nada, de hacer nos bailafolclore. Hasta allí, el único que había escuchado era en su mamá, siempre me colaba a las bailarinas con

mis hermanos mayores. Me la pasaba mirando a los músicos, y mirando aprendí cómo se tocaba la guitarra». El bichito de la música le había picado, pero no se imaginaba hasta dónde.

A los 15 llegó a Rosario, «buscando nuevos horizontes, porque allá no había otra cosa que ser peón en el monte». Su padre no quería que los hijos trabajaran allí, y Carlos y su hermano aprovecharon la invitación de una hermana mayor casada en Rosario. Aquí empezó la secundaria y compró su primera guitarra, con su primera plata. A los pocos años estaba tocando, para divertirse, en una orquesta que lo llevaría por todo el mundo; para volver siempre a Rosario.

De puentes y trovadores

El tiempo de cosecha es un disco del folclore y tocábamos para que la gente se divirtiera, para que bailara. Eramos como veinte, con pianistas, violinistas. El que venía se agregaba. Cantábamos en dúo, trio, inventába-

mos voces arriba del escenario. En el 59 llega una propuesta para ir a Europa. A mí siempre me gustó la música pero no tenía la idea de dedicarme a eso. Había venido a trabajar y ganar mi dinero, estaba cursando el último año de la secundaria. Pero bueno, ahí abandoné esa idea. Tuvimos que simplificar esa gran orquesta e hicimos un quinteto vocal, con Romerito y Rubín. Hasta ese momento los Trovadores del Norte no habían trascendido, pero cuando volvimos se hace cargo del grupo Eduardo Gómez, que sabía mucho. Estudiaba, sabía un montón, pero lo lindo era que aplicaba toda esa sabiduría en la canción popular. Así

fueron naciendo canciones y canciones hasta Puente Pexoa».

Ese tema, dice la historia de Los Trovadores en la versión de Pino, significa, por su trabajo vocal, la creación de un estilo. «Ahí comienza realmente la historia del grupo», sentencia, porque «fue una bomba cuando lo cantamos, siendo totalmente desconocidos en Cosquín. Y todavía lo tengo que cantar». El puente Pexoa es un puentecito de madera de no más de cuatro metros, sobre un arroyo correntino, que quien sabe si todavía existe. «Si lo ves te morís de la risa, pero a un poeta se le antojó escribir una historia de

amor sobre él», comenta sobre el puente que, al ser cruzado por Los Trovadores, los hizo llegar a todo el país e incluso a los países más recónditos del mundo. «Las grandes grabadoras multinacionales empezaron a pelearse para contratarnos y hasta nos dimos el lujo de elegir. Grabamos 17 años corridos para CBS, unos catorce discos. Los primeros fueron uno más lindo que el otro, muchísimos éxitos, no había desperdicio entre los temas. Fuimos ganando popularidad, llegamos a ser niños mimados en Cosquín, hacíamos giras por Europa, por todo el mundo». Por un mundo que no era el de hoy. Salvo por La Forestal, en otra de sus acepciones: las grabadoras multinacionales.

Puentes quebrados

Con tanta gloria a cuestas, Los Trovadores se separaron. Para Pino no fue casual, era parte de lo que podía pasar en ese mundo. «En la década del 60 se respiraba libertad—cuenta—, había un cierto movimiento político-social (recuerda el Rosario y el Cordobazo) como «grandes luchas populares contra aquello que atentaba contra el trabajador». Se respiraba otra cosa, tal vez con la influencia de la Revolución Cubana, la situación de Chile. Y la juventud de acá estaba en esa sintonía. Cuando cantábamos en Cosquín, recuerdo que nuestros grandes admiradores estaban en la izquierda. Ellos sentían propias las canciones que cantábamos. Pero había gente a la que no le gustaba eso».

Pino sostiene que «la derecha» empezó a criticar las canciones, porque reflejaban la vida de los obreros y contaban historias de gente sometida. La que conoció en La Forestal. Cuenta que el grupo empezó a ser «presionado por la dictadura, molestando». Cuenta de temas censurados, de discos con los surcos rayados para evitar su difusión que «todavía están en Radio Nacional»; de libros incinerados, milicos revisando los instrumentos.

«Fuimos exiliados en nuestro país, como dice mi esposa», dice Pino, y explica que «después de un tiempo nos desgastó y nos fuimos quedando sin trabajo». Los Trovadores se rearmaron más tarde, pero sin él. «No era lo mismo, no fue tan exitoso. Per-

La esperanza hecha disco

Esperanza es lo que transpira el nuevo disco de Carlos Pino, que verá la luz antes de fin de año a través de la Editorial Municipal de Rosario. Es que la música del Litoral puede ser tan bella que dan ganas de seguir viviendo; no es porque inyecte energía como otra música suele hacer, muchas veces artificialmente, pero da ganas de seguir aguantando. Tal vez sea esa la clave de lo que se conoce como esperanza. Y, al margen de las cuestiones estrictamente musicales, a Pino le da la nota con muchísimas ganas de cantar; y también, aunque tal vez en segundo plano, de ser escuchado.

Pino llegó a este disco o este disco llegó a él en el momento justo. Fue convocada, dice sin más, justo cuando estaba pensando en volver a grabar—además de su prolífica carrera con Los Trovadores tiene un disco solista anterior—. «Acepté gustoso, sobre todo cuando supe que no iban a escatimar en nada, que estaba la posibilidad de que tuviera distribución en todo el país».

«Tiempo de cosecha», grabado en el estudio de Juan de Toma en Rosario, tiene una gran calidad sonora en el que la frescura gana por goleada y permite a las canciones ser las estrellas. En esto tiene que ver, además del muy buen criterio técnico para grabar, la participación de músicos—casi todos de Rosario—como Gastón Bozano en bajo, Jorge Fandermole y Toto Meza en guitarra, y Juancho Péron en percusión. El bandoneón de Beto Ferreyra (la «banda estable» de Pino) y el acordeón de Monchito Merlo le dan un color contagioso al disco, en el que se destaca el arpa de paraguayo de Ariel Barrios y el virtuosismo de Marcelo Stenta, un joven guitarrista que recorre la ciudad entre covers de Jimi Hendrix, tangos clásicos y folclore.

Pino le puso melodías muy inspiradas a textos de su esposa, Estela Zeballos, nuevas canciones sobre viejas historias del Litoral. También se combina con poetas de acá como Rafael Ielpi y Hugo Diz y rescata autores desconocidos para las nuevas generaciones, en un compendio de chamamé, polca y chamarra. También se atreve con otros ritmos como el galamazo y, especialmente, un candombe llamado «Morena del río», que su mujer escribió inspirada en unas lavanderas del río Cosquín. El tema, con la característica clave afro, no deja de ser chamamecero en sus timbres y armonías; un experimento con buen resultado.

También se destaca una guaranía, uno de los pocos ritmos creados en Paraguay, hace no más de cincuenta años, por José Asunción Flores. «Es algo lento, de hermosas melodías y generalmente romántico», dice Pino sobre «Lejanía», una de las primeras canciones que aprendió de una de sus hermanas paraguayas. El cantor rescata también «Ronda para mi Amor», un tema pensado como contrapartida del «erotismo barato que prepagan grupos como Los Nocheros».

Para no perderse: «Los últimos obreros», una polca que trata de aquellos tiempos de La Forestal, el hermosos chamamé «Niña de Chajari» y la joya: «Duérmase Luce-ríto», una canción de cuna del legendario Chacho Müller.

En las 16 pistas sobresale la voz de Carlos Pino: bella, clara, honesta y, sobre todo, solvente y con mucha personalidad.

dieron la línea, trataron de adaptarse a la censura». Ahora volvieron a armar el grupo. «Pero el mundo -sostiene- no es el mismo».

Otro mundo

«Después de los Trova la pasé muy mal. No tenía la idea de cantar solo, yo nací en Los Trovadores, en un grupo vocal; recién ahora me puedo sentir tranquilo cantando solo, pero siempre que me subía a un escenario me asustaba ante la falta de mis compañeros». Sin embargo, Pino formó un trío con Monchito Merlo y Toto Meza, un éxito en Cosquín 82. «Nos aplaudieron mucho, me sentí tan bien que me fui a Buenos Aires a ofrecer mis servicios a las discográficas», recuerda Pino sobre la lección que estaba por aprender. Conoció al director artístico de uno de los sellos más grandes de entonces -Philips-, quien lo hizo ver la -¿nueva?- realidad: «Negro, me dijo, no estamos tomando gente, estamos echando. Entonces me di cuenta de que ese era un mal momento para mí».

Carlos empezó a alternar la guitarra con trabajos como ayudante en talleres mecánicos de amigos. Mientras, le decían que se tenía que dedicar a la música, que le tenía cantar.

«No deje de hacer música y seguí. Y lo peor, o tal vez lo mejor, es que me dediqué a ser un cantor popular, cantando como se debe -sentencia tajante-; reflejando al pueblo, cantar sobre lo que le pasa a la gente. No sabía hacer otra cosa. Podría haberme juntado con dos tipos y hacer pavadás, pero no me hallaba. Recién hoy, a esta altura, estoy recogiendo los frutos de esa conducta, de decir: soy esto, sé hacer esto y con esto voy para adelante». Y el puente le marcó otro camino; el mismo camino, pero para un mundo distinto.

Disco es cultura

La visión de Pino sobre la nueva movida del folclore tiene que ver con aquella por lo cual aquella movida de la que él formó parte en su juventud fue olvidada por el tiempo y cayó en el olvido. De Mercedes Sosa a Soledad, de Los Trovadores a Los Nocheiros, la música puede haber cambiado, pero no la maquinaria que la mueve.



«Todo esto tiene que ver -señala- con las diferentes situaciones políticas que se fueron viviendo. La dictadura argentina no hizo otra cosa que seguir un mandato ante algunas revoluciones que se veían venir como la cubana, la de Nicaragua, el crecimiento de Allende en Chile. El imperialismo contó con los militares para frenar esa oleada en Latinoamérica, y lo hicieron, no sólo a nivel político sino también en lo cultural. Después se impone otra cosa, con el avance de las multinacionales. Extrañamente, las mismas que en su momento nos habían apoyado porque la música con contenido social vendía, luego nos dieron vuelta la cara y empezaron a vender otra cosa».

Pino dice que las discográficas internacionales se fueron retirando. Lo hicieron con Palito Ortega y después con su hijo, lo mismo con Julio Iglesias. Son máquinas de hacer dinero; no tienen sensibilidad, no les interesa

lo que decís, lo que significás para tu pueblo. Quieren hacer plata hoy. Son insensibles, son como los bancos, no les importa nada. Aprovechan situaciones y toman por ejemplo casos como Soledad, que si bien no fue un invento, se intenta aprovecharla en cualquier sentido. Se la quiso llevar Estefan (Emilio, uno de los popes de la música latina generada desde Miami) para probar y casi la arruina. Pero ella es una chica consciente, aunque es lógico que pueda confundirse».

Sin embargo, el cantor cree que el público sabe diferenciar entre propuestas como las de Amboé («un grupo correntino que tocan con batería cantando boludeces, que no es ni chamamé, que los usan para pretender que divierten a la gente, deformando totalmente nuestra música, lo describió de las de quienes siguen tratando de cantar otras cosas. «Los que saben pasan música de las de antes, y también eso le gusta a la gente, aun-



que venda más aquello que se difunde desde los grandes aparatos montados por las discográficas. Pero lo otro sigue vigente». No obstante, Pino evita cargar contra los músicos: «Ellos no son culpables de que los aparatos nos nieguen».

Mientras tanto, se ven por televisión programas que difunden el denominado nuevo folclore. En la pantalla pueden convivir el Chaqueño Palavecino vestido de gaucho con un pibe cuya pinta remite más a esas estrellas fugaces de la música tropical (barbita, pelo largo, ojitos a la cámara). Uno canta chacareras puras y los temas del otro se acercan más al Paz Martínez —a la sazón compositor de varios éxitos de Los Nocheros—, lo que siempre se conoció como melódico. Las letras del 'jover' —su padre fue folclorista— huelen a depresiones adolecentes de departamento y contrastan con el aire de campo que se respira en las otras. Las dos cosas son folclore.

El *aggiornamento* sigue en las tandas, donde algunos folcloristas más tradicionales promocionan sus discos con videoclips que en algunos casos —los más audaces— se animan con una estética similar a la de la música pop de los 80. Esto puede ser visto como un progreso, como una forma de captar nuevas generaciones para el mercado. Para algunos será producto de una saludable fusión de géneros. Pero también huele a hibridización, en consonancia con lo que se llama fragmentación de mercado. Pareciera que el programa tiene un objetivo —los jóvenes— antes que un objeto —la música—. Cambiar de canal y toparse con un programa de música tropical no ofrece demasiados cambios en lo estético. Y los dos van a los bifés sin tapujos: todo está hecho para vender (lo cual, cuando se habla de música y medios, no es nuevo).

Al mismo tiempo, desde un escenario de Peña, Pino explica al auditorio que para su último trabajo debió incluir un bonus track (un tema más). Tomando con sorna ese verdadero progreso de la industria musical, contó que le preguntó al productor qué significaba un bonus track en un disco de folclore. «Ah, es una yapa, le contesté cuando me lo explicó. Entonces digo yapa, que es una palabra quechua», dice, tomando posición.

Ser de acá

Con mezcla de esperanza y desencanto, Pino habla del panorama folclórico en Rosario, que no es muy auspicioso. «Los medios, en general, están en otra cosa». Como tantos artistas rosarinos, Pino está convencido de que otra sería su situación en la ciudad —de la que es Ciudadano Ilustre desde 1999— si se fuera a Buenos Aires, se quedara un año y empezara a salir por televisión, videoclip incluido. «Ni hablar si viniera de Europa —agrega—. No importa donde toqués, con decir que estuviste allá se te abren muchas más puertas. No nos dan bolilla por el solo hecho de que vivimos acá. Pensar que cuando uno va a otro lado, se le dan más bolillas, es elogios simplemente porque se sabe que este es una yapa de grandes músicos de todo tipo. Pero mientras tanto, acá somos nadie».

Un puente para resistir

Al margen de sus ideas políticas, de su forma de ver el mundo, Carlos Pino es músico, y lo más importante pasa en el escenario. Esa es la hora de la verdad, donde la gente —cuarenta, trescientos o dos mil— responde aunque nadie se entere. En un pueblito pampeano, en Cipoletti o en una Peña rosarina. Solo con su guitarra o saliendo cada tanto con Los Originales Trovadores, que se han juntado hace unos años. Con disco o no. La canción es la misma y habla de resistir.

Resistencia que no es al cambio. Pino se anima con cosas nuevas, cree que los músicos de su generación también deben arriesgar y probar, e intenta con nuevos ritmos como el *candombe* en su flamante trabajo. «Los viejos cantores deben tener nuevas propuestas», define.

«Resistiendo, seguimos esperando. El folclore está hoy en un boom que considero falso y en algún momento se deberá volver a la realidad, a lo que es el folclore, a lo que era antes de los gobiernos militares», insiste. Pero sabe que no es fácil y que es parte de una «lucha eterna» en la que él eligió su lugar.

«El hombre común, el laburante, no llevó al país al caos. Sabemos que ni (el ministro de Economía, Domingo) Cavallo ni (el presidente Fernando) De la Rúa padecen la crisis como nosotros; ni van a solucionar nada. Entonces somos nosotros quienes deberíamos organizarnos y empezar de nuevo; a crear conciencia».

¿Y la música? «Los cantores populares tenemos una misión fundamental en eso, y la obligación de cantar cosas con fundamento o por lo menos con calidad».

—¿Eso es lo que pretende hacer?

—Eso es lo que hago.

Y quien no quiera saber un poco más sobre lo que es capaz de dar la Argentina además del riesgo país, conocer historias de gente que vive acá —Chaco, Santa Fe, Rosario, Paraguay, en un punto da igual— y no aparece en la tele, que no llega a fin de mes por el riesgo país, puede ir a verlo no quiere. Otra opción puede ser acercarse a Carlos Pino y su visión del mundo. De polca, chamamé, zamba y mucho más. **www**

www.ahira.com.ar

Maidagan

«Nuestro trabajo

Texto: Pablo Makovsky

Fotos: Sebastián Suárez Meccia

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

CONICET



I E C H

NOTA DE TAPA



«Por donde saltó el león», expuesta en el Museo Rufino Tamayo de México.

no pretende

Los artistas plásticos Dolores Zinny y Juan Maidagan vivieron desde 1993 hasta el mes pasado en Nueva York, donde crearon una obra que indaga, desde la arquitectura, las convenciones artísticas aceptadas como modernas. Con exposiciones y becas en esa ciudad, Estocolmo y México, su labor se remonta a principios de los años 90 en Rosario y continuará todo el año próximo en Berlín. Testigos en septiembre pasado de los atentados contra las Torres Gemelas, reflexionan sobre lo que ese hecho significa y significará para el contexto mundial de las artes y cuentan cómo la experiencia dejó para ellos al descubierto que las nociones de duración y eternidad en las que se basa una sociedad son apariencias que un día, sin que nadie lo espere, se pueden desmoronar. También hablan de sus referentes y del museo como institución consagrada del arte moderno y de la simulación de un mercado del arte en la Argentina, que cree vivir a la par de las grandes capitales, cuando su realidad es totalmente otra, muy cercana a la temible idea de que el poder artístico sea el más corrupto de los poderes.

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

permanecer»

El lector que quiera tildar sin rodeos a los artistas plásticos Juan Maidagan (Rosario, 1957) y a Dolores Zinny (Rosario, 1968) de muy modernos tendrá que vérselas con un hueso duro de roer: su matrimonio de cerca de diez años y la producción que gestó esa unión y los llevó a vivir a Nueva York hace unos siete años, cuando ingresaron al selecto programa de estudio independiente del Museo Whitney. Allá ganaron la beca Guggenheim y vieron caer las Torres Gemelas el 11 de septiembre pasado.

Tal como lo proponía Gilbert K. Chesterton en uno de sus ensayos de divulgación católica, precisamente uno que se titula «El matrimonio y el pensamiento moderno», Maidagan y Zinny llevan una larga relación y su charla también habla de cómo las lides del arte y el mundo circulan en la pareja, porque algo queda claro: son dos personas y una obra, una suerte de inspirada trinidad muy contemporánea. Comparación que acaso incomode a los entrevistados. Acostumbrados ellos también a incomodar con sus obras, instalaciones de madera que interfieren en la arquitectura del museo en el exterior (como en una presentación de 1993 en el Museo Castagnino) o adentro (como en la exposición «Por donde saltó el león», que realizaron en Estocolmo, Nueva York y México en el 2000) y requieren que el público se involucre.

Dolores Zinny es egresada de Bellas Artes de la Universidad de Rosario y Juan Maidagan, que estudió cinco años de medicina en la ciudad, acepta la definición «autodidacta» no sin antes sopesar algo que le endilgan: como buen lector de literatura, sospecha de las categorías. El tono de ambos, incluso cuando hacen una afirmación, es el de la pregunta.

La pareja estuvo en Rosario en noviembre, antes de embarcarse hacia Berlín, donde podrán seguir desarrollando sus investigaciones, darán conferencias y trabajarán en un estudio, que es uno de los beneficios provistos por la beca Deutscher Akademischer Austauschdienst (Daad), una de las más prestigiosas ofrecidas en Europa a artistas contemporáneos que Zinny y

Maidagan ganaron este año.

Sus obras intervienen la arquitectura de los lugares en las que se presentan. ¿Cómo las planifican y en qué conceptos se sustentan?

Zinny: Nos basamos en el concepto de que la arquitectura pueda significar también. Nosotros partimos de la idea de que todos los espacios significan y predeterminan conductas en la gente. Si entrás a un museo, que es un lugar muy autoritario, te va a poner en una relación concreta frente a la obra que estás mirando.

Maidagan: El museo es casi su contexto de consagración. La modernidad se define por el museo, porque la instancia consagratória es la institución. Una de las dimensiones del arte contemporáneo es el museo.

¿Por eso las intervenciones en el exterior del museo?

Zinny: Sí, pero en Boston y Estocolmo trabajamos adentro. Fuimos al lugar, hicimos una investigación en el terreno, algo intuitivo. Caminamos, vemos cómo se mueve la gente, hablamos con el curador. Volvemos e ideamos algo. Trabajamos con madera y en colaboración con un montón de otra gente.

Maidagan: Hasta este momento, el material de nuestras obras no es permanente. Son como una suerte de lugar de proyección, un lugar teórico, la posibilidad de desarrollar una idea nada más que para contemplarla, analizarla y deshacerse de ella.

¿Entonces sus obras no son perdurables?

Zinny: Bueno, el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York compró la obra que hicimos. A lo que se refiere Juan es a una posibilidad dentro del espacio, a que eso puede estar o no. Lo que compró el museo fueron las instrucciones para realizar la obra: las dimensiones de las maderas, los requisitos (dónde se tiene que mostrar). Esa obra está en ese museo desde hace dos años, pero no va a durar cien, porque la madera no está tratada para que dure cien años.

Maidagan: En algún sentido, pienso de la destrucción de la obra es la institución. Nosotros nunca destruimos la obra, la dejamos. Entonces, también este elemento social o político de dejar a la institución la decisión

final de qué hace con la obra tiene que ver con cada lugar, con cómo se plantea la institución su relación con un patrimonio.

Zinny: Tenemos amigos que hacen performances y el museo también les compra las instrucciones y el derecho a hacerlas. Tenés por caso a un artista al que el Museo de Arte Moderno de Estocolmo—donde hay un montón de bancos, más de los necesarios—le compró una obra en la que llamó a 50 mujeres de 50 años para que permanezcan sentadas durante 50 minutos. Creo que es algo muy nuevo, que está rompiendo con la cuestión de que se necesita la mano del artista. O sea, yo le puedo dejar las instrucciones y cualquiera que posea algún conocimiento técnico lo puede hacer.

Esto explica, aparte de trazar un plan de trabajo, lo de trabajar juntos, porque una obra que reúne instructivos y trabajo técnico se parece mucho al cine.

Maidagan: Una vez laboramos en imágenes de Photoshop, fue una cosa que sucedió sin proponérselo. Yo empecé a trabajar una imagen y tuve que salir. Cuando volví, Dolores había estado trabajando y lo que yo había dejado no estaba más; la imagen había cambiado pero se había producido una especie de comunicación.

Un diálogo, como en el poema de Hölderlin que dice «desde que somos un diálogo y podemos saber unos de otros». En el diálogo aparece el otro y ustedes se interrogan por el espacio, por cómo el espacio significa, por cómo aparece el otro...

Maidagan: Sí, a mí me gusta pensar, como Borges dice, que el escritor publica porque ya no quiere escribir más. Un diálogo a lo mejor te permite dejar el trabajo en ese momento en el cual es visible que no está terminado. Solamente es ese instante y por ahí en ese sentido nuestro trabajo no pretende permanecer. Lo primero que muestra es esa especie de fragilidad, no va a perdurar y de alguna manera busca el diálogo, se sustenta en él. Ese instante en el que se parece al cine, en cuanto el cine se parece a la infancia...

¿Cómo es eso del cine y la infancia?

Maidagan: A mí me parece que la idea de la infancia es la idea de cómo uno se relaciona con los objetos. El objeto es el estado de trance. El obje-



«Opened up surfaces», exposición en el Massachusetts Institute of Technology (MIT).



«Movement in art», exposición en el Moderna Museet de Estocolmo.

Zinny Maidagan

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

www.anra.com.ar

CONICET



I E C H

to con el que el niño juega es un estado de transformación que transfigura al niño. Y uno accede a ese estado de significación donde la realidad se comporta de otra manera. Y a la vez el objeto puede ser olvidado por completo, porque lo importante es ese instante de tránsito.

Zinny: Me parece que nos importa mucho más el proceso de pensar que la realización final. A veces nos preguntamos por qué trabajamos juntos. Trabajamos juntos desde hace diez años. En Rosario nos costaba bastante que se nos aceptase institucionalmente. Me acuerdo que en el Museo Castagnino hubo dos o tres concursos a los que no pudimos mandar; nos presentamos a la beca Antorchas y no nos la dieron porque éramos dos y era para individuos. Bueno, desde que llegamos a EEUU nos encontramos con un montón de parejas que trabajan juntas. Entonces, hay a veces diálogo y otras, tareas muy específicas. A veces Juan es el que tiene una idea y desafortunadamente yo no puedo dialogar con eso. Esto tiene que ver con la individualidad: producimos una obra, pero somos dos personas.

Mallarmé decía que la literatura no se escribe con ideas sino con palabras. ¿En el caso de ustedes, están hablando de ideas y de una posterior concreción?

Zinny: Trabajar una idea quiere decir que tenemos algo específico que queremos decir. A veces algo sobre el espacio público y el privado, o en un museo queremos proponer que la gente mire el vacío en vez de mirar una obra. Pero creo que no son solamente ideas, si no se podrían decir. Las palabras siempre son insuficientes para narrar algo visual.

Maidagan: Yo no estoy seguro si en mi manera de generar ideas lo importante es la idea. Para mí es algo que tiene que ver con lo conceptual y con lo poético. Creo que es una enseñanza de Félix González Torres: un artista que se muestra tratando de ser generoso, amable. Vos ves su obra y te das cuenta de que lo que quiere es que tengas un placer en la contemplación de su trabajo. Una de sus obras era un rincón con caramelos, donde los caramelos son el peso de su cuerpo.

¿Cómo es la relación que establecen en su obra entre el cuerpo y el espacio?

Maidagan: Para mí, después de haber estudiado medicina, la materia que más cercana siento es la relación con el cuerpo. O la objetividad sobre el cuerpo, que es lo que pretendo el médico. Entonces, durante el tiempo en que yo me entrenaba en Buenos Aires (Maidagan vivió seis años en Capital, en los que estudió teatro e hizo entrenamiento acrobático) pensaba que lo que hacía era entrenar mi cuerpo para que fuera una especie de testeador de espacios, como si me entrenara para poder percibir en el espacio cosas que de otra manera no percibía.

Las Torres

Hablando del espacio y de los cuerpos, ustedes estaban en Manhattan el 11 de septiembre de este año, cuando se produjo el ataque a las Torres Gemelas.

Maidagan: De alguna manera la referencia directa es en el cuerpo, cuando vimos que se caían las Torres Gemelas la primera sensación fue la vulnerabilidad. La vulnerabilidad de esas torres, que eran la manifestación de la tecnología, del poder, de la estructura. Se cayeron y fue como si vos también te desarmaras.

Zinny: Me acuerdo que Juan dijo: «Es como si me hubiesen mutado el cuerpo para el resto de la vida». Así te sentías viviendo en Nueva York.

¿Sintieron que detrás de toda esa apariencia de estructura quedaba expuesta la fragilidad de la gente?

Zinny: Sí, lo que uno piensa es cuánto van a durar las cosas, y la verdad es que, aunque era una fantasía, era imposible que se cayeran las torres. Eran dos mazacotes... Eso muestra la fragilidad, muestra que en realidad la duración es un simulacro.

Theodor Adorno dijo, marcando una época, «no se puede hacer poesía después de Auschwitz». Salvando las distancias, ¿cómo piensan hoy el arte después del atentado?

Zinny: Lo que hay ahora es mucha tristeza. Personalmente, por más que haya muchas diferencias y muchas injusticias, yo con la doble condición de lo que se hizo más chico y se está llegando al límite en que no se pueden vivir tantos extremos no sólo de riqueza y pobreza, sino también de educación, Nueva York es un lugar fascinante.

Ahí me pude formar como artista como no lo pude hacer en ningún otro lugar. Allí convivías con gente de todo el mundo, con una amiga pakistani, con árabes de turbante, belgas, eso me parecía realmente un lujo dentro de ese país al que tanto podemos criticar en otras cosas.

Maidagan: Creo que sobre todo uno se pregunta si el arte es necesario, uno se pregunta ¿cuál es la ilusión del arte frente a lo real?

La experiencia de ustedes en Nueva York afirma que producir arte también es encontrar quien aporte capitales para sostener esa producción.

Zinny: Sí, y en Rosario es lamentable, en ese sentido me parece que la gente que ha tenido plata, los empresarios, por ejemplo, no se preocupan, no les interesa... Es lamentable como se ha despreciado, en todas las áreas intelectuales, artísticas y científicas, un patrimonio riquísimo de esta ciudad. Cuando nos fuimos al Whitney, al que se presentan 700 u 800 personas de todo el mundo y entran 20, no nos sentíamos inferiores en relación con lo que habíamos leído, a lo que podíamos pensar. En Rosario pude tener esa formación que permitió llegar al Whitney.

Maidagan: Volviendo a lo de las Torres, un amigo, que es de la república socialista de Georgia y llegó a Nueva York de muy pendejo, me decía, la segunda noche después del derrumbe de las torres (te juntabas todas las noches con amigos, te emborrachabas y hablabas), me decía que Nueva York es una ciudad muy problemática, porque al gran portadaje de gente que vive ahí le gusta mucho la joda; está bien, es el centro del capitalismo, estaban las torres y está Wall Street. Pero a la vez está lleno de artistas y de otra gente, y el ataque parece también un poco a eso. Pensaba en la caída de las Torres como en la caída de Babel.

Demoliendo hoteles

¿De quiénes se sienten contemporáneos, con quiénes sienten que forman parte de la contemporaneidad?

Maidagan: Hay un traductor de Rilke que toma a Borges y dice que la contemporaneidad es sólo el hecho de la lectura, y en el momento de leer

cualquier autor es contemporáneo.

Zinny: Yo me siento contemporánea de Gordon Matta Clark, un artista hijo del chileno Roberto Matta, que nació en Nueva York y se murió de un cáncer al cerebro a principios de los 80. Trabajaba en edificios abandonados de la ciudad y los agujereaba. También me siento contemporánea de Félix González Torres.

¿Y acá, en Rosario, en Argentina?

Zinny: Schiavoni, me parece fascinante. Después, con la artista de Rosario con la que más afinidad tengo es con Andrea Ostera. Me gusta lo que hace, me interesa que vea lo que hago y me devuelva un diálogo.

Maidagan: Siempre pienso con mucho dolor que esta ciudad es muy mezuquina. Creo que hay una falta de conciencia. Gente que puede ir a un museo en Florencia y cree que por haber estado allí entiende el Renacimiento. Pero yo creo que si vive en una ciudad que no genera arte, es difícil que entienda, porque el arte tiene que ver con el tiempo preciso en el que se produce; después de ese momento es una especie de amaneramiento cultural del que se hace cargo la historia.

Zinny: Te da rabia venir acá y sentir eso. Y más rabia me da Buenos Aires. Conozco un montón de curadores internacionales que llegan a Buenos Aires y dicen: «Argentina es el país de Latinoamérica donde está más corrumpto el poder artístico que el político». Y cuando eso pasa sentís que está todo mal. El sistema en la Argentina es muy jerárquico. Necesitás poner mucha energía para que ciertos personajes que están en su silla, y a los que ya les cuesta trabajo ir a abrirte la puerta, te atiendan. Hay toda una burocracia de poder en la que se niega la condición de periferia: Argentina no se sabe ver como Tercer Mundo y como país periférico, le parece que está más cerca de Europa y no trata de establecer vínculos con los países que la rodean. Esto pasa particularmente en Buenos Aires, pero me parece que también Rosario lo tiene. Seguimos pensando en alguna galería de la Capital donde mostrar, en lugar de ver si se pueden crear circuitos alternativos como pasa en Bogotá. Acá hay una simulación del mercado, como si se es-



Zinny Maidagan

tuviese en Nueva York o Berlín.

¿Le parece que su obra es más apreciada por los críticos que por el público?

Maidagan: A veces te preguntás si tu obra se transforma en algo tan específico que sólo puede ser entendida por especialistas. Me da terror. Con esto de ser autodidacto, no me interesa ser especialista en nada.

Zinny: No nos damos cuenta pero somos específicos. Nombramos un montón de referentes y ahí creo que es importante el rol del museo. Pasan muchas cosas en el sistema de circulación y distribución del arte pero para la gente sólo existen Picasso y Matisse. Eso ya es lo moderno, lo raro. Un poquito Duchamp, para algunos. Algo de la extrañeza de lo que hacemos puede tener que ver con que nuestros referentes no existen para la gente. Nosotros tomamos a Gordon Matta Clark, y eso no se mostró en los museos.

Maidagan: Matta Clark hacía la obra en una casa que iban a demoler y, una vez que la terminaba, a la media hora, derrumbaban la casa. Entonces la veía sólo él.

Zinny: Lo problemático para la recepción es que vos estás manejando un conocimiento que no se divulga.

Maidagan: Sí, ese es otro capítulo, porque también en cada obra hay una nueva relación con el conocimiento. Matta Clark era arquitecto y creyó en el mundo del arte. Su propia práctica lo llevó a una nueva relación con la arquitectura y con la filosofía en la que empezó a pensar no ya cómo construir las ciudades, sino de qué manera demolerlas.

Zinny: Matta Clark dice que hay que sustraer, lo que significa que el artista no es solamente alguien que pone. Vos podés significar extrayendo, sacando cosas del espacio. ¿Para qué producir más?

Maidagan: Cuando alguien le avisaba que iban a demoler un edificio él se las arreglaba para llegar hasta ahí y pedir que si la tiraban al otro día lo dejaran hacer una obra. Se metía con una sierra y hacía unos agujeros perfectos y desde la calle se veía la cocina, el living y el baño. Pero sí, el arquitecto tenía que dejar de pensar cómo construir, no pensar cómo deconstruir, sino demoler. Hacer de la ciudad un lugar habitable. **vw**

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

CONICET



EN 1873, EN SUS FUNCIONES DE PRESIDENTE DE LA NACIÓN, DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO REALIZÓ UNO DE LOS ACTOS MÁS EXTRAÑOS DE SU LARGA CARRERA PÚBLICA: DISPARÓ CONTRAS LAS PAREDES DEL naciente COLEGIO NACIONAL DE ROSARIO LAS PRIMERAS ametralladoras KRUPP IMPORTADAS A LA ARGENTINA. EL Gran MAESTRO IBA EN VIAJE HACIA ENTRE RÍOS PARA LUCHAR CONTRA EL CAUDI-

LA PARADOJA DEL MAESTRO

LLO RICARDO LÓPEZ JORDÁN Y QUERÍA PROBAR EL PODERÍO DE LAS FLAMANTES ARMAS. EL HECHO GENERÓ UNA ENCENDIDA POLÉMICA, EN LA QUE LOS DIARIOS DE LA ÉPOCA VIERON UNA NUEVA «LOCURA» DE DON YO, QUIEN A DESPECHO DE SU PRÉDICA POR LA EDUCACIÓN LLENABA DE «BURACOS» LA QUE SERÍA UNA DE LAS ESCUELAS MÁS IMPORTANTES DE ROSARIO. EL SANJUANINO, POR SU PARTE, ASEGURABA QUE LOS DISPAROS HABÍAN SIDO UNA ESTRATEGIA DE GUERRA: HACERLES SABER A SUS ENEMIGOS DE ANTEMANO EL PODER DE LAS ametralladoras, PARA QUE EL TERROR OBRASE EN SU IMAGINACIÓN Y REHUSASEN EL COMBATE, AHORRANDO, DE ESA MANERA, MUCHAS VIDAS. EL ARREGLO DEL COLEGIO LO PAGÓ LA NACIÓN, POR ORDEN DE SARMIENTO, PERO LA POLÉMICA SIGUIÓ ABIERTA.

Texto: OSVALDO AGUIRRE
Ilustraciones: BLAS PABLO ZEBALLOS



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

CONICET



I E C H

VastoMundo | 28 | 29 |

La relación de Domingo Faustino Sarmiento con Rosario comporta un episodio tan extraño que supone todavía un desafío abierto para la interpretación. Al respecto se suele recordar que su primera visita se registró en 1851, como «boletín» del Ejército Grande que mandaba Justo José de Urquiza y que trajo consigo la primera imprenta, estrenada con una proclama donde se anunciaba un futuro promisorio para lo que entonces no pasaba de ser un villorrio. Menos comentado, quizá por resultar difícil de explicar, es el hecho que vino a mostrar otra cara del prócer.

Ocurrió en 1873 y tuvo como escenario al Colegio Nacional, en ese momento en edificación. «El 18 de noviembre —refiere Juan Alvarez en Historia de Rosario—, pasando el presidente Sarmiento por Rosario rumbo a

CUANDO LOS INSURRECTOS SE ENTEREN DE LOS EFECTOS DE LAS ARMAS —SE JACTÓ SARMIENTO— SE ACABÓ LA REVOLUCIÓN.

Paraná con motivo de la rebelión de Entre Ríos, desembarca del buque en que viajaba dos ametralladoras de nuevo modelo, las emplaza frente a los muros en construcción y ordena hacer fuego sobre ellos ante el asombro de los presentes». El ataque tuvo inmediata repercusión. «Parece raro que el maestro Sarmiento, que tiene culto por la enseñanza, sintiera al comandante Sarmiento tirar sobre el templo destinado a la enseñanza», observó el diario La Capital en una de las crónicas que dedicó al episodio, y de esa forma planteó una especie de enigma que algunos periodistas e historiadores trataron de descifrar.

Un presidente de incógnito

Sarmiento arribó a Rosario a bordo del vapor Emilia, que transportaba además seis piezas de artillería,

1.500 rifles Remington, mil soldados de línea, municiones y dos ametralladoras Krupp, las primeras llevadas al país. Se proponía intervenir personalmente en las operaciones contra el caudillo Ricardo López Jordán, alzado por segunda vez en la provincia de Entre Ríos. El 1º de mayo anterior, la Tribuna Oriental, de Paysandú, había publicado un manifiesto donde el ex edecán de Urquiza anunciaba la insurrección y desde entonces era perseguido por las fuerzas al mando del ministro de Guerra, coronel Gainza.

El viaje del presidente tenía un carácter casi clandestino, ya que no contaba con la autorización del Congreso Nacional. El episodio no pasó sin embargo inadvertido para la prensa porteña y, como se vio enseñada, tampoco para la rosarina, donde prevalecía un espíritu de oposición al poder de Buenos Aires.

Al bajar en el precario puerto con que contaba la ciudad, el presidente fue objeto de una discreta recepción. Lo esperaban el jefe político, Ser-

vando Bayo, el juez nacional, Fenellón Zuviria, el batallón 3º de Línea y el de Gendarmes, ambos en formación, y unas pocas personas más. Desde allí se dirigió al Hotel Argentino, para reunirse con el general Ivanowsky, a quien había mandado llamar días antes desde Mendoza y cuya tropa debía alistarse para la campaña contra López Jordán. A mediodía se ofreció un banquete donde participaron una veintena de comensales.

La conversación debió girar en torno a los sucesos de Entre Ríos. En la sobremesa, el presidente propuso un brindis e hizo un elogio encendido a Urquiza. Poco después de la comida, había dispuesto el desembarco de las ametralladoras, con sus dotaciones de artilleros, y resolvió entonces hacer una demostración. No al-

canzamos (a ver) la importancia de estas máquinas aplicadas a la guerra —objetaba La Capital—. A nuestro juicio, una ametralladora no vale una tropilla de caballos gordos para montar un escuadrón como los del 1º de línea. La ametralladora tiene que estar apoyada por cuerpos de infantería o marchar en una columna de caballería pesada. En esta condición el enemigo huye cuando es débil o corta cuando es fuerte. No creemos que esta excelente (sic) invención cuya virtud consiste en disparar más que los cañones de batería pueda pesar nada en nuestra guerra, en que será raro que veamos batallas campales». A estas supuestas desventajas se sumaba el costo económico: los gastos en la campaña de Entre Ríos casi duplicaban los insumidos para instalar la línea de ferrocarriles recientemente inaugurada entre Villa María y Río Cuarto.

El diario de Ovidio Lagos militaba en la primera línea de la oposición al presidente, y la singular exhibición de las ametralladoras le daba tela para cortar. «El señor Sarmiento, que no pierde la oportunidad de ser ridículo —decía al día siguiente—, hizo una ostentación farsaica a la vez que aristocrática, con semejante séquito militar (...) ¿Qué significaba semejante aparato, semejante conducta marcial? (...) A qué ha bajado esos instrumentos que han debido quedar a bordo, reservando todas sus diversiones pirotécnicas para el Paraná? Sabe el lector por qué? Porque el señor Sarmiento ha querido probarnos una vez más que sus locuras que eran ayer motivo de una acusación vulgar son hoy una realidad y que si no es refrenado concluirá la fiesta apiñándole al pueblo una camisa (sic) de fuerza (...) El pueblo del Rosario se ha mostrado ayer grande, negando su asistencia al desembarco del señor Sarmiento».

Lo cierto es que, terminado el almuerzo en el Hotel Argentino, Sarmiento pidió al jefe político que buscara «una muralla larga, con frente desfilado, sin casas ni gente atrás, que necesito», según su propio testimonio. El historiador Félix A. Chaparro sostuvo más tarde que «de acuerdo con las autoridades locales

SARMIENTO SE DIRIGIÓ AL JEFE DE LA POLICÍA PARA PEDIR «QUE TUVIERA LA BONDAD DE ORDENAR SE COMPONGAN LAS PAREDES HASTA DEJARLAS EN ESTADO PERFECTO Y QUE SE PASE LA CUOTA DE GASTOS QUE SU COMPOSTURA DEMANDA».

(...) se convino en que el edificio en construcción del colegio, por su ubicación alejada de la ciudad y en la vecindad de una barranca, era el más adecuado para la experiencia» de probar las nuevas armas; por otra parte se tomaron «todas las precauciones necesarias de seguridad, alejándose a los curiosos imprudentes y disparando las ametralladoras contra uno de los muros laterales». La demostración fue presenciada por autoridades de la ciudad, miembros de la comisión que supervisaba la edificación del Colegio Nacional y algunos periodistas, entre ellos Ovidio Lagos.

—Cuando los insurrectos se enteren de los efectos de estas armas —se jactó Sarmiento— se acabó la revolución.

Para Chaparro la elección del blanco se explicaba como un accidente. «El lugar no fue elegido por Sarmiento —aseguró— sino por las autoridades locales», y el presidente no disparó contra una escuela, sino a una obra en construcción. Sin embargo, el mismo autor reconoció que por entonces los trabajos «estaban bastante avanzados» y, terminados o no, para la opinión pública se trataba del Colegio Nacional.

«EL SEÑOR SARMIENTO NO PIERDE LA OPORTUNIDAD DE SER RIDÍCULO», DIJERON LOS DIARIOS DE LA ÉPOCA SOBRE LA INICIATIVA DEL SANJUANINO. LOS OPOSITORES NO SE CANSABAN DE PEDIR «¡QUE LO ATEN!, ¡QUE LO ATEN!».

«Tal vez se sugirió el Colegio Nacional para esa experiencia porque era el único edificio fiscal, y en construcción —conjeturó el periodista Virgilio Albanese—, lo que alejaba la posibilidad de una reedificación y de desgracias personales». Según el ex director de La Tribuna, al terminar la descarga, Sarmiento se dirigió al coronel Rodríguez, jefe de policía, y le pidió «que tuviera la bondad de ordenar se compongan las paredes, hasta dejarlas en estado perfecto y que se pase la cuota de gastos que su compostura demanda».

A las 5 de la tarde de ese 18 de noviembre, Sarmiento volvió al Emilia y siguió viaje hacia Paraná. Detrás suyo quedó la polémica.

Donde hubo fuego

El episodio fue objeto de debate en la prensa y vino a abonar los comentarios sobre las «locuras» de Sarmiento. El diario rosarino La Epoca llamó al presidente «el sargento Marco Bomba» y consideró que el ataque al Colegio demostraba el desprecio que sentía hacia la ciudad. La Opinión Nacional, de prédica oficialista, negó importancia al suceso. En Buenos Aires, La Prensa cargó las tintas sobre «el fusilador

del Colegio» y, sin esa grandilocuencia, La Nación remitió el incidente a las «cosas de Sarmiento».

«En su ensayo de ametralladoras ha cañoneado el colegio nacional, llenándolo de buracos —acusaba La Capital—. Don Quijote peleaba con los molinos; los molinos parecían ser animados pues se movían; su ilusión se explicaba, pero D. Domingo ha ido más allá, ha peleado con una masa inerte; con el pobre colegio nacional... No hay más. Que lo aten. Que lo aten». El diario rosarino apoyaba a Adolfo Alsina como aspirante a la presidencia, contra la candidatura de Nicolás Avellaneda, ministro de Sarmiento. Y en la edición del 20 de noviembre, bajo el título «El artillero y el maestro de escuela», volvió a la carga. «El comandante Sarmiento —observa la nota— se sublevó contra el maestro Sarmiento y armó una de balazos contra el edificio del Colegio Nacional, que casi lo redujo a lo que los comunistas redujeron la columna de Vandome (sic). Llevó las ametralladoras y tomó por blanco las paredes del colegio que tienen las muestras del estrago». El cronista se había presentado en el lugar de los hechos para constatar «¡51 buracos abiertos!».

Al día siguiente otro suelto comentaba la inquietud de un grupo de jóvenes, que se proponía tomar una fotografía de la pared baleada y enviar varias copias a Buenos Aires. Mientras tanto, «las ametralladoras fueron llevadas al Paraná. Ya puede hacer testimonio López Jordán, y mucho más si se encarga de la puntería aquel que sabemos, y si no, que lo diga el Colegio Nacional, o promueva el mismo diario».

El problema no pasaba por los daños al edificio —«esto no importa nada: con un par de mil pesos se re-

para todo»— sino por el significado de la acción: el atentado contra una escuela, una muestra cabal de barbarie. Lo extraño se potenciaba teniendo en cuenta la prédica de Sarmiento a favor de la educación pública y a la vez por el impulso que había dado su presidencia a la construcción del propio Colegio Nacional.

El proyecto era desde hacía tiempo una de las preocupaciones principales de la clase dirigente local y se había concretado en medio de notorias dificultades financieras. El 17 de noviembre de 1868, el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Nicolás Avellaneda, informó al gobernador de Santa Fe la concesión de una partida de dinero para costear una escuela nacional. Juan Álvarez relativizó el interés de Sarmiento al respecto, al destacar que el 26 de agosto del año siguiente ordenó que esos fondos fueran derivados a una escuela de agricultura, que no llegó a realizarse. El propio ministro Avellaneda colocó la piedra fundamental del edificio, el 26 de diciembre de 1870. No obstante, la comisión encargada de llevar adelante la obra tuvo problemas para reunir fondos y terminó por disolverse, luego que acontecimientos políticos del momento y la epidemia de fiebre amarilla interrumpieran los trabajos.

En 1872 se formó una nueva comisión, integrada por Cecilio Echeverría (presidente), José M. Sarria (secretario) y Milciades Echagüe, Melitón de Ibarlucea, Manuel Carles, Eudoro Carrasco, Natalio Richardson y Nicolás Grondona (vocales). El 24 de septiembre del mismo año se llamó a licitación para la construc-

ción del edificio. La empresa Gabutti y Cia. ganó el concurso al hacer una propuesta de 48 mil pesos bolivianos, de los que el gobierno de Sarmiento aportó 30 mil. En 1873, con reclusos de la cárcel local como mano de obra, la concesionaria dio comienzo al desmonte de las barrancas en la calle 9 de Julio entre Chacabuco y Necochea.

La primera parte de la edificación fue habilitada para el inicio de clases en julio de 1874. La obra se mantenía en un estado precario, dado que carecía de luz y cañerías de desagües, y el acceso a la zona se veía dificultado por pantanos. En ese momento Sarmiento tuvo otro gesto hacia el Colegio: el 10 de marzo de 1874, al considerar que el edificio mostraba un avance significativo, dictó un decreto por el que se debía proveer al colegio de los muebles y útiles necesarios, por lo que se enviaron libros y se encargaron escritorios a los Estados Unidos. El 15 de marzo se nombró rector a Enrique Corona Martínez.

La oposición a Sarmiento aseguró que se le habían ofrecido otros puntos de la ciudad para probar las armas, pero que se opuso explícitamente. Al respecto, la prensa de la época recogió dos comentarios: el presidente había dicho que «el edificio del Colegio no servía para nada», o bien estaba indignado porque la ciudad no le rendía honores a su llegada. Las dos versiones eran insostenibles y sólo se explican por las circunstancias de la rivalidad política. La primera, porque Sarmiento apoyó en forma efectiva la construcción del Colegio; la segunda, porque el desembarco en Rosario no constituyó una visita ofi-



cial sino una pausa en un viaje que tenía otro destino y que obedecía al propósito de encontrarse con el general Ivanovsky y exhibir las nuevas armas que se llevaban a Entre Ríos.

El acusado se defiende

En noviembre de 1883 Sarmiento volvió a Rosario, esta vez en su carácter de presidente de la Sociedad Protectora de Animales. El viaje obedecía a la necesidad de participar en la

«EL PRESIDENTE TRAÍA LOS BOLSILLOS LLENOS DE AMETRALLADORAS GIRATORIAS Y OTROS CONFITES, Y QUERÍA QUE LOS SOLDADOS DE JORDÁN CONOCIERAN DE REPUTACIÓN LA CLASE DE HUÉSPEDES QUE LOS VISITARÍAN LUEGO». DIJO SARMIENTO VARIOS AÑOS DESPUÉS AL REFERIRSE AL HECHO QUE LO HABÍA CONTADO COMO ACTOR PRINCIPAL.



campaña contra el proyecto de instalación de una plaza de toros. En esa ocasión llegó acompañado por el general Edelmiro Mayer y su secretario, Manuel Zorrilla, con quienes se alojó en el Hotel Argentino. El jefe político, Deolindo Muñoz, envió una banda de música para recibirlo y numerosos vecinos se reunieron para saludarlo.

El 25 de noviembre habló en la inauguración de una sala en el Hospital de Caridad. En un pasaje de ese discurso recordó el episodio de 1873 y anunció que, para aventar equívocos, quería «revelar el secreto del fusilamiento del Colegio».

La explicación de Sarmiento resultó sorprendente. «En la guerra —dijo— la imaginación entra por mucho: esto es lo que se llaman los efectos de la guerra. Yo me introduje con la baqueta de hierro en lugar de la de palo que antes se usaba, gané varias batallas; la bayoneta daba una inmensa ventaja al que la usó primero (...) todos los nuevos mejoramientos

en los medios de destrucción, deben hacerse conocer al enemigo de antemano, para que el terror obre sobre la imaginación del soldado».

Tal vez la inauguración se realizaba en un ambiente festivo. A continuación, Sarmiento comentó el episodio en tono de broma y refutó a quienes, para defenderlo, alegaron después que ignoraba contra qué edificio iba a hacer fuego: «El Presidente traía los bolsillos llenos de ametralladoras giratorias y otros confites, y quería que los soldados de Jordán conocieran de reputación la clase de huéspedes que los visitarían luego». Servando Bayo «sale en busca del artículo (el lugar para la prueba), escaso entonces, y vuelve desconsolado, porque no hay muralla larga con frente despejado y sin gente atrás.

Por su nombre, el Colegio en construcción, y el Presidente lo declaró ocasión de ensayar su consistencia. ONICET

Sarmiento en persona se encargó de disparar las ametralladoras, «con

lo que se demostraba (teórica y prácticamente) —dijo— que no quedaría vivo soldado alguno de batallón que tuviese la desgracia de ponerse por delante». La balacera respondía en definitiva a la idea de que «en la guerra el éxito es el mejor de los argumentos, como son la táctica y la estrategia más consumadas vencer al enemigo».

El «fusilamiento» del Colegio Nacional no parece haber sido su único aporte equivoco a la historia local. En una carta a David Peña, fechada el 1° de enero de 1888 en Buenos Aires, Domingo F. Sarmiento escribió que «Rosario es el Chicago del Río de la Plata, al que los ascensores colosales envían torrentes de trigo y lino que van a desembarcar en Inglaterra». Con el transcurso del tiempo, durante la Década Infame, la Chicago argentina invertirá su sentido para describir uno de los aspectos más oscuros de la ciudad, el del imperio de la corrupción y de la delincuencia. **vw**

Pablo Rodríguez Jáuregui y Julieta Voccadoro marcaron un hito al ganar el premio mayor del VIII Festival Latinoamericano de Video Rolario con su trabajo de animación «El Rayo Rubio». La obra cuenta la historia de una lectora chica -mezcla de dibujo animado y actriz en vivo- que trabaja y obomino como correo aéreo y llega a la ciudad para una entrega rutinaria que se transforma en una intrincada aventura. Con una estética lograda y singular, los creadores se atreven a adondear los límites de lo que puede narrar más allá de la actuación en vivo. Como si esto fuera poco, el corto forma parte de otra rica experiencia: la película «The Planet», que reúne 18 trabajos de artistas en baile a composición del músico Fernando Cabalaski.



LA HEROI

Texto: Ivana Romero
Fotografía: César Arféliz

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

CONICET



I E C H

NA RADIANTE

Asociación de Revistas Argentinas | www.anra.com.ar

CONICET



I E C H

VastoMundo | 34 | 35 |

UNA chica hermosa, anónima y rubia, llega en una avioneta al punto de un mapa señalado como Rosario. Es un correo aéreo de la empresa «El Rayo Rubio», que tiene, en apariencia, una misión sencilla: llevar una caja. La rutina del trabajo se altera cuando la avioneta queda atrapada en un manojo de cables. La chica debe seguir adelante con su misión y, además, reparar la nave que se estropeó en el accidente, pero las cosas no le resultarán fáciles, ya que las calles parecen desiertas bajo la lluvia y el destinatario del correo no se encuentra por ningún lado o a veces se insinúa como una sombra acechante, como un peligro más en la ciudad extrañada. Así comienza «El Rayo Rubio», el video de Pablo Rodríguez Jáuregui y Julieta Boccardo que fue el gran ganador del VIII Festival Latinoamericano de Video, realizado en septiembre pasado, al llevarse cuatro galardones: mejor video del festival, mejor video del género animación y mejor video de la muestra rosarina, además del premio Fundación Fernando Birri, gracias al cual participa este año en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia, en la sección video.

De una contendencia estética inusual, «El Rayo Rubio» fue claramente la producción que se despegó del resto en el pasado Festival de Video y marcó un hito al convertirse en la primera animación que gana el premio mayor del encuentro que ya lleva ocho años. El corto de Rodríguez Jáuregui y Julieta Boccardo, pensado como el primer capítulo de una serie, consigue un equilibrio perfecto entre técnica y narración. Y quizá el secreto de su encanto está en que transgredió los límites de lo que se puede hacer en una serie con personajes en vivo. La heroína del corto está creada con la unión del trabajo en computadora y del trabajo en vivo

de una actriz. El recurso respondió a una búsqueda de Rodríguez Jáuregui y Julieta Boccardo: «¿Se puede generar una narración de acción con un despliegue visual que saltee la limitación de lo que no se puede hacer en vivo?», se preguntaban los realizadores al momento de abordar la creación del corto. La respuesta es el sorprendente «El Rayo Rubio».

Notas al maestro

El estudio que Pablo Rodríguez Jáuregui y Julieta Boccardo comparten está en el segundo piso de una



casa de líneas despojadas. Desde allí baja el sonido de una música lánguida, discos que Pablo ha recibido como regalo. «Auténticos discos de pasta —aclara con orgullo— heredados de una mudanza. Es increíble encontrarte todavía con este tipo de cosas». Su obra también recupera notas del pasado. Como cuando los sucesores de Luis Bras le sugirieron encargarse de estudiar el legado del artista había dejado al morir, en 1995. «Junto a un grupo de amigos recauchutamos el lugar para poner a funcionar un taller de historias que

duró hasta 1998. Y allí comenzaron a aparecer películas inéditas de Bras y otras que se daban por perdidas. Un material maravilloso que después incluimos con Julieta Boccardo y Fernando Peña en "¿Conoce usted el mundo animado de Bras?" que estrenamos acá el año pasado».

Luis Bras —pionero de la animación experimental que desarrolló toda su obra dentro de Rosario— es una referencia ineludible para Rodríguez Jáuregui a lo largo de toda la charla. Ante su entusiasmo, Julieta lo mira y sonríe. Trabajan juntos desde 1997, cuando se conocieron en El Sótano. Pablo Rodríguez Jáuregui es realizador de dibujos animados y docente de animación. Entre 1996 y 1998 creó con Gabriel Yuvone «Capitán Cardozo», una serie bizarra cuya presentación reza: «Dos hermanos siameses sufren un accidente. Una vez recuperados y separados gracias al avance de la ciencia, se convertirán en el Capitán Cardozo, un superhéroe que surge para salvar a los argentinos de inefables villanos». Los capítulos de Cardozo se pudieron ver en el programa «Caloi en su tinta» en la vieja ATC. También recorrieron el mundo transformándose en una serie de culto para amantes del género de animación. Julieta Boccardo es realizadora audiovisual y experimenta en el campo de la posproducción digital.

Uno de sus últimos trabajos, el documental «Predicciones» dirigido junto a Paula Ferrogiaro, se proyectó en el mismo festival que «El Rayo Rubio».

La presencia de Bras marcó un hito en la ciudad respecto a la elección de crear desde Rosario o irse a otra parte. ¿Esa tensión sigue presente en la producción audiovisual rosarina actual?
«Sí, pero en una situación se traduce en un desfasaje. Por ejemplo, la mayoría de los trabajos rosarinos que se proyectan en el festival son de alumnos la escuela de

cine. Y los realizadores que ya despegaron, que están trabajando dentro de circuitos comerciales, en la tele o donde sea, no muestran su trabajo allí. En el medio, queda un bache relacionado con los avances que puede haber en los procesos de producción a lo largo del tiempo y la necesidad de que la gente pueda ver esos pasajes.

Yo me acuerdo que el viejo Bras salía con su proyector de Super 8, generaba un evento, proyectaba sus películas, hacía su ataque y se iba dejando un grupo de tipos con la cabeza partida. Bras alteró su entorno por producir y por mostrar lo que producía. Para nosotros, quedarnos implica una elección en ese mismo sentido.

Influyó esa elección al momento de ubicar «El Rayo Rubio» en Rosario?

Rodríguez Jauregui: En realidad, «El Rayo Rubio» está pensado como una saga que completaremos con doce capítulos. Sus guiones están pensados para ser ambientados en Rosario, Barcelona, Lisboa y Montevideo.

Boccardo: Elegimos distintas ciudades conocidas por nosotros y tomamos lo que nos pasó con ellas. Allí encontramos un buen eje.

Rodríguez Jauregui: La idea inicial era utilizar Rosario como única ambientación, pero se fue abriendo a los lugares comunes de la historieta o la televisión, ya utilizados en Cardozo. Una vez adentro del proyecto empezamos a retocar el guión origi-

nal y dimos espacio a referencias de lo que nos pasa con esta ciudad, con estos tiempos. Porque de tanto trabajar encerrado en tu estudio, corre el riesgo de que en un momento todo se vuelva muy de laboratorio. Y ahí, con la antena conectada a la radio o la tele, te cae la ficha de que frente a este estado de situación, no es suficiente con pasarte el día haciendo dibujitos.

Ese es uno de los rasgos que se insinúa en la nueva heroína. Un trazo más fino, alejado de cierta vulgaridad festiva que animaba a los Hermanos Cardozo...

Boccardo: Cuando comenzamos a pensar «El Rayo Rubio», yo quería hacer una producción que tuviese una línea comprometida... Al principio, los guiones eran re-Cardozo, muy parecidos. Y yo, muchas ganas de repetir eso con una heroína no tenía.

Rodríguez Jauregui: Hay un punto de partida: desde el vamos, vos con la animación podés generar cualquier cosa. Mis trabajos anteriores, aun dentro de todas las posibilidades que hay, son bastante naturalistas. No tienen ningún planteo visual que no se pudiera haber hecho con actores y un decorado. No he utilizado la animación para crear universos paralelos, como había Bras. Y ahora, la idea es establecer cruces entre ambas cosas. Porque por un lado la duda al empezar a trabajar en «El Rayo Rubio» era que se iba a hacer una narración con acción, con un despliegue visual que saltase la limitación de lo que no se puede hacer en vivo? Y por otro, nos pasó que ya al estar

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

CONICET



A E C H

dentro del capítulo, haciendo pruebas y demás, era inevitable bajar a tierra y referenciar nuestro trabajo con las cosas que están sucediendo a nuestro alrededor».

El espejo del pasado

Lo que se pudo ver en el Festival Latinoamericano fue el primer capítulo de «El Rayo Rubio». En él conviven el dibujo lineal y la animación computada que permite introducir personajes y ambientaciones

mundana y había sido explorado por Rodríguez Jauregui en producciones previas. A través de las técnicas del video y más tarde con las primeras computadoras, Jauregui creó personajes como «El Gordo» (1992), «El Pibe» (1993) o los solitarios de «La Noche de los Feos» (1995), donde los héroes tienen rasgos y preocupaciones de la gente común.

«La Noche...» y Cardozo fueron hechos más o menos en el mismo

va faceta pero se mantiene en contacto con los viejos trabajos, que posicionaron a Rodríguez Jauregui como uno de los animadores más inspirados del panorama argentino.

«Cuál es la influencia de trabajos anteriores en la búsqueda que proponen en «El Rayo Rubio?»

Boccardo: Los trabajos anteriores son parte de un proceso de aprendizaje...

Rodríguez Jauregui: Con el tiempo, nos dimos cuenta de que las cosas que más nos atraen son las más sintéticas. Nos gustaría liberar la fase narrativa de la historia de su carga de complejidad. Lograr que lo plástico sea más autónomo respecto a la narración, menos utilitario.

Boccardo: Llegar a una síntesis que te resulte satisfactoria no es sencillo. Menos cuando no son sólo tus expectativas, sino las de los dos.

Si bien «El Rayo Rubio» se presentó como cortometraje unitario, forma parte de la película «The Planet» (2001), producida y coordinada por Rodríguez Jauregui sobre música de Fernando Kabusacki. Este compuso en enero del año pasado veintiocho tracks que se transformaron en un CD, banda de sonido de una película que aún no existía. Para eso, Pablo y Julieta convocaron a dieciocho artistas gráficos, dibujantes, fotógrafos, historietistas y pintores. No se pusieron condiciones sobre temática o técnica; sólo se pidió no incluir diálogos. Entre el material, integraron un corto de Luis Bras que permanecía inédito, archivado en más de quinientas páginas de papel. «Al venir de la plástica, Bras abordaba la abstracción, la forma y el color de manera particular. La inclusión de este trabajo junto al de artistas contemporáneos habla de su capacidad para trascender su propio tiempo» sostiene Pablo.

«The Planet» está compuesto por producciones diversas, ¿cuál fue el criterio para lograr una lición?»

Rodríguez Jauregui: Seleccionamos a artistas de nuestra misma generación y buscamos que pudieran salir cosas en común, ya que el concepto que unificaba todo eran los paisajes del planeta. Por eso no pusimos ninguna condición: cualquier



reales. El resultado: grafismos acentuados, colores saturados y planos vertiginosos. Los entornos urbanos son reconocibles (como en el caso del Parque España) pero mediante la impronta técnica obtienen una resolución plástica que los extraña de sí mismos. La cotidianidad se mira con asombro en un espejo que revela sus perfiles inquietantes. La heroína —interpretada por la hermana de Julieta Boccardo— admite esta situación como parte del juego y hundida en su traje ceñido, habita por momentos el parnaso reservado a los superhéroes para luego mimetizarse con una criatura terrenal. En cualquier caso, se encarga de mantener el suspense cuando el espectador continúa siguiendo los misterios deliciosos e inconfesables que habitan a las heroínas más humanas.

El tránsito entre lo heroico y lo

momento. Pero Cardozo estaba rodeado de un clima de chacota, sin pretensiones vanguardistas. Sin embargo, «La Noche...» quedó en el olvido y Cardozo se llevó todos los premios», recuerda Jauregui, quien al tiempo de hacer esos trabajos viajó, en 1998, a la Universidad de las Islas Baleares para perfeccionar sus conocimientos en animación en 3D. De esa época son los cortos «Fat Art Cat» y «El Pejarito», que marcan otros caminos. El viaje fue de a dos ya que lo acompañó Julieta Boccardo, quien realizó cursos sobre nuevas formas de edición en PC.

De regreso decidieron repartirse algunas tareas: desde entonces el propio Jauregui se encargó de la producción digital. Con un rico pasado de asociaciones, «El Rayo Rubio» es una nue-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

CONICET

CONICET

CONICET

CONICET

material presentado iba a estar bien porque sería representativo del momento y del grupo de gente que participaba.

Boccardo: Algunos nos enviaron el material terminado, como es el caso de nuestros compañeros de El Sótano, pero en otros al corto lo armamos nosotros con las imágenes que nos mandaban. Luego probamos varias formas de acomodarlos... Los ritmos populares, más concretos, fueron a trabajos clásicamente narra-

nales, como los de Roma y La Habana. El día en que se dio a conocer a «El Rayo Rubio» como ganador del Festival Latinoamericano, Rodríguez Jáuregui estaba presentando «The Planet» en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Julieta traza dibujitos invisibles sobre el mantel con sus uñas redondas. Ante sus expectativas respecto al premio que luego ganaron, comenta: «Nos sorprendió un poco el tema del premio al mejor video. Pablo no

hacia Caloi) que compren cortos y los difundan. Entonces estamos todo el tiempo pensando en formatos televisables, pero en realidad no tenemos ningún contacto con la gente que puede comprar eso para saber qué es lo que necesitan o qué es lo que quisieran. Tampoco con un gran público.

Boccardo: En ese sentido, es bueno que desde el Festival Latinoamericano haya surgido la posibilidad de formar una red de realizadores con



tivos y para las producciones abstractas elegimos música experimental.

¿Por qué incluyeron «El Rayo Rubio» en «The Planet»?

Boccardo: Fuimos armando ambos trabajos de modo paralelo. Además, no nos hubiese salido otra cosa porque era ese el corto que estaba esperando ser terminado. De manera que elegimos tres de los temas de «The Planet», algunos efectos y así también resolvimos el sonido de «El Rayo Rubio».

Algunos de los trabajos incluidos en «The Planet», además de «El Rayo Rubio», se presentaron de modo independiente en el marco del Festival Latinoamericano.

Rodríguez Jáuregui: Lo que sucedió es que cuando se cerró la convocatoria para la recepción de trabajos, nosotros no habíamos terminado «The Planet». Y además, con los realizadores hicimos un acuerdo para que cada artista sea dueño de su corto y tenga los derechos de autor y le ocurra.

«The Planet» fue presentado en Rosario, Córdoba y Santa Fe. Además ha viajado a festivales internacio-

estaba en la ciudad, y yo fui a la ceremonia de premiación con buenas expectativas, pero no me imagino que nos iban a dar el premio mayor. Es fuerte: en un festival que tiene tradición de privilegiar cosas más ligadas al documental o la ficción, es la primera vez que gana una animación y además, una animación local. Como me decía luego el presidente del jurado, les gustó la propuesta. Y estaban todos muy decididos a premiar algo distinto que marque una diferencia».

¿Los festivales son el ámbito privilegiado para mostrar este tipo de trabajos?

Boccardo: Todavía sí, aunque somos unos cuantos los realizadores que estamos buscando nuevas formas de mostrar lo que hacemos.

¿Y qué sucede con las posibilidades del cortometraje de insertarse en un circuito de distribución masiva?

Rodríguez Jáuregui: Nosotros venimos trabajando en este formato desde hace mucho tiempo, junto a Cortometrajes, cortometrajes, cortometrajes, Premios, premios de acá, premios de allá... Pero no hay programas regulares (satélite que

un objetivo práctico: poner en común un catálogo de producciones que se pueden programar en cualquier de los lugares donde están los integrantes de la red.

Rodríguez Jáuregui: Es necesario poner el trabajo de los realizadores independientes al alcance de la gente que supuestamente están dirigidos. Nosotros estamos trabajando para un público hipotético. Es fácil empezar y terminar una película, pero es necesario encontrar formas efectivas de exhibición, donde exista la posibilidad de ver otras propuestas. Hay varios realizadores audiovisuales con idea, con calle, con bajada a tierra, que están registrando cosas que la gente tendría que ver para buscarse, para verse a sí misma de otra manera...

La mirada de «El Rayo Rubio» propone itinerarios que tampoco escapan a la incertidumbre frente a lo que vendrá. Pero se trata de un misterio enfrentado por jornadas y jornadas. Pero es un misterio que es posible, entonces, predecir que un buen viento marca la ruta de próximos viajes. Pablo, Julieta y tantos otros a el se confían. ■

Una crónica sobre una de las mejores ediciones del Festival de Jazz de Rosario. Realizado en julio pasado, el encuentro tuvo una contundencia que llevó esa música a un público joven, más allá de los entendidos que son

CIUDAD CON SWING

capaces de reconocer la trompeta de Miles Davis en el primer compás. En pocas palabras, el detrás de la escena y los recuerdos de uno de los acontecimientos del año.

| Texto: José L. Cavazza | Ilustraciones: Chachi Verona |

CONICET



I E C H

DESDE el calor de los últimos días y la lluvia tan insistente como pegajosa la humedad, se torna algo lejano el recuerdo de aquel puñado de noches frías de julio, con los bronceos calentándose junto al río, con Gismonti pasando del enojo a la magia de su música, con la cerveza tan helada como la noche, con el café tan caliente como la temperatura ambiente del auditorio del Parque España, bajo las tuberías del tipo «Brasil» donde el aire tropical abrazaba las estalactitas. La memoria casi siempre es caprichosa: los recuerdos están adheridos a un par de gorros de lana, a una moza de ojazos celestes del bar Berlin durante uno de los recitales satélites y a los infortunios de Marcelito Scalona en Wembley ante la imposibilidad de meter un bocadillo futbolero o de polleras en medio de la charla de jazz post-bife de chorizo y vino tinto entre Diego Fisherman y el Nene Vargas.

También del Festival de Jazz propiamente dicho la memoria y la libreta de apuntes rescataron lo suyo.

Si mal no recuerdo, de eso se trata esta nota.

Del V Festival de Jazz de Rosario organizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad. Mejor dicho, se trata de lo que quedó entre los ojos y las orejas. Imágenes y sonidos para compartir con quienes vieron y oyeron durante aquellas noches frías de julio. Nada de crítica musical ni mucho menos de gaceta informativa sobre lo ocurrido durante dicho encuentro. Fue, digámoslo pronto, una cita plena de ingredientes del jazz. Por parte de los músicos, alegría rítmica, colorido armónico, riqueza técnica, soledad o conjunción, amor y/o desprecio por las melodías y apego y/o desapego por el swing. Está claro que hoy el jazz es swing y también es bordarlo. De parte del público, quedaron varios apuntes: por un lado una minoría erudita de fundamentalistas fastidiosos, muy capaz de reconocer en el primer compás no sólo la trompeta de Miles Davis sino también la de Dave Douglas, y por otra parte, una mayoría simpaticante del jazz, aficionados que sólo aspiran a sentirse a disfrutar un rato de la música. Fue-

RON tres noches de festival en el Parque de España (jueves 26, viernes 27 y sábado 28 de julio) más el cierre del domingo 29 a cargo del brasileño Egberto Gismonti, más recitales fuera de la programación central y dentro de los cálidos bares durante varios fines de semana del mismo mes, además de conciertos en Radio Nacional de Rosario. Una oportuna descentralización; abrir el juego, dar cabida a casi todos los grupos que presentaron sus carpetas y demos. Y por otra parte, dar fin a aquella ilusión de un festival municipal organizado por los propios músicos. Que no está mal si la idea es que el encuentro no trascienda las cuatro paredes de la ciudad. Pero esta vez, la idea de Cultura municipal fue que el festival empiece a ser oído también fuera de Rosario. Esta quinta edición apuntó a tal objetivo. Este año, entre otros cambios, el festival mudó el escenario.

Así como la historia de las Revistas Argentinas www.ahire.com.ar a años anteriores. El «síndrome festival» también se hizo sentir en Rosario: cuatro y cinco shows por noche terminan siendo demoleedores tanto para el fanático como para el aficionado. También se hizo sentir el calor sofocante (no humano) de la sala, que derivó en continuos viajes de la grey al oportuno bar habilitado puerta mediante. Allí, no sólo los porrones de cerveza y las pizzas estuvieron a la orden del día, sino también un TV de 29 pulgadas con



ciertos famosos de los históricos del jazz a fin de reconstruir el mapa confuso de la música afroamericana. Los fundamentalistas, de evitable solvencia a la hora de reconstruir la formación completa del noneto de Miles Davis, agradecidos de la vida; los simpatizantes, intimidados, inhibidos y, por qué no, aplastados por tanta sabiduría de títulos y nombres frente a la pantalla chica.

Buena técnica, poco riesgo

Prácticamente en Argentina quedan contados festivales de jazz, cuando todos sabemos que no hay otro modo mejor de dar a conocer un grupo jo-

bueno y malo que esto pueda significar. En la música no hay una palabra más bastardeada que la palabra fusión. Algo es cierto también: está a la vista que la mayoría de estos músicos progresó en lo referido a la técnica instrumental. Tocan mejor que años anteriores. Otra parte importante del festival estuvo a cargo de las viejas glorias, dicho con el mayor de los respetos. Un jazz más puro, mucho bop y swing, a base de la reinterpretación de standars. Diez años atrás era impensable encontrar la calidad técnica de todos estos músicos rosarinos. Muchos de ellos siguen dando la sensación de estar buscando y creó

actuaciones respondieron a la corrección, oficio y refinamiento que el público esperaba de ellos. Trio de Guitarras ofreció un recital impecable, con arreglos de alta escuela y Jai Mel'Oi fue un grupo distinto, que arriesgó siempre, aunque también dejó marcado a fuego de que arriesgar no siempre da buenos resultados. Cinegraf sonó bien, más rockero que jazzero, y no se salió del molde de lo hecho en su reciente álbum. Blue Train, formado en el año 2000, versátil en la improvisación dejó una buena impresión a pesar de abusar de la fusión con la bossa, un camino demasiado trillado por estos pagos.

Ernesto Jodós Trio llegó de Buenos Aires y fue una grata sorpresa en el festival bajo la extraña formación de piano, cello y percusión. Jodós, en los teclados, revela ser una mente poderosa y sustanciosa en funcionamiento. La performance del trio descubrió una paleta de posibilidades siempre abiertas dentro de una arquitectura controlada y, al mismo tiempo, la libertad solista pertenece a una música de primera. Tradición jazzística, composición académica, complejas estructuras y una música con sello personal de alto vuelo que no había tenido oportunidad hasta ahora de mostrarse en ningún escenario rosarino. El diere con el pianista, guitarrista y compositor brasileño Egberto Gismonti fue el broche de oro del festival. Salvaje en la guitarra, civilizado en el piano y siempre genial. Bordeando sin cesar lo melódico y penetrando en zonas densas y escabrosas, Gismonti posibilitó que el público del Parque de España se asomara por un rato a mundos sonoros irsondables y bellos. ¿Qué otra cosa se puede esperar de la música?

Aquellas frías noches a puro jazz hoy parecen lejanas en esta enajenada carrera del mundo. El riesgo país trepó a las nubes, los argentinos votaron sin bronca, las Torres Gemelas besaron el polvo, los americanos arrasaron lo poco que quedaba de Afganistán y el antrax crea paranoia a lo largo y ancho del planeta. A pesar de todo, nada indica que en 2002 las musas no vuelvan a seducir a nuestros músicos en medio de otro festival de jazz rosarino. ■■

Si uno de los objetivos del festival fue que durante un puñado de noches primara la voluntad de que en ciertos ámbitos de la ciudad se viva el jazz, eso se consiguió.

ven. Por eso, el Festival de Jazz de Rosario es, sobre todas las cosas, un acto de fe. Así lo reconoció el público, que noche tras noche colmó las instalaciones del auditorio del Parque de España y también de los bares donde se desarrolló el resto de los recitales. Como contrapartida, no todos los músicos arriesgaron cuando, desde el vamos, el jazz también significa riesgo. Faltó sorpresa en las propuestas. Nadie arriesgó ni sorprendió; los músicos hicieron lo que tenían que hacer, tocaron lo que tenían en carpeta y no arriesgaron a hacer algo que no le gustase a todo el mundo. La cuestión funcionó más o menos así: todos sabíamos a qué atenernos cuando una banda subía al escenario. Y eso, más allá de que el show sea muy bueno, bueno o mediocre, generó que los espectáculos fueran previsibles. Sobre todo cuando la gran mayoría de las bandas que participaron del festival fueron de Rosario. No se si este festival tiene una línea definida en su programación. Tampoco se si es necesario tal cuestión. Quizá, hay una línea bastante definida en lo referido a los músicos rosarinos que rondan los 40 años, en cuanto a técnicas emparentadas y a una visión similar del jazz. El prisma de la fusión, con todo lo

firmemente que es mejor esto a seguir versionando standars de bebop o hard bop de un modo poco original. Aunque también debe aclararse que en el jazz no existe mayor diferencia entre crear un nuevo tema y lograr una versión original de un standar. Lo esencial pasa por hallar una voz propia. Por eso, lograr versatilidad en las reinterpretaciones es parte del aprendizaje y es, también, punto de partida para buscar un camino distinto y, muchas veces, encontrar esa voz propia es arriesgarse a que no le va a gustar a todo el mundo. En este punto, estrictamente musical, las bandas optaron en el festival por tocar más o menos lo que vienen mostrando en los últimos festivales. Si uno de los objetivos del festival fue que durante un puñado de noches primara la voluntad de que en ciertos ámbitos de la ciudad se viva el jazz, eso se consiguió. Y el público, mayoritariamente joven, agradecido, ya que acudir a conciertos por un peso la entrada en el Parque de España no es cosa de ver muy seguido. Todos felices escucharon jazz, bebieron cerveza y movieron los pies a base de subidos al ritmo. Jazzmania, Rosario Jazz Quinteto, La Cañería, Umbral y el dúo Olivera. ¿Qué vez ya son clásicos del jazz rosarino, y sus



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

CONICET



I E C H

CHACABRONA



Una fiesta

La segunda edición de El Cruce, realizada en el Centro de Expresiones Contemporáneas en septiembre, mostró la riqueza que produce reunir diferentes lenguajes artísticos como la danza y el teatro.

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

Texto: Eugenia Calligaro | Fotos: Sebastián Martínez



I E C H



para la escena

Consejo de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

VestidoFondo | www.vestidofondo.com

La segunda edición de El Cruce abrió con una obra que intentó explorar visiones del sueño y de la vigilia. Fue «Triste tabú de trepar», del grupo rosarino Tres Trastos, que, utilizando telas colgantes para lanzar cuerpos al vacío en busca de tierra firme, rompió el hielo de la noche inaugural en el Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC) con una propuesta original.

Al finalizar este «rito de iniciación», el público —en su mayoría jóvenes vinculados en su práctica a diferentes esferas del quehacer artístico local— se trasladó al espacio contiguo de las instalaciones del CEC. Allí



continuaron presentándose grupos locales, invitados de diferentes provincias del país y del exterior, en un programa que prometía abordar los ámbitos de la danza contemporánea, la danza-teatro y el teatro, y que se extendió desde el 19 al 23 de septiembre pasado, con organización de la Secretaría de Cultura de Rosario y Cobai (Coreógrafos, Bailarines e Investigadores del Movimiento).

Convocados por la inquietud compartida de integrar disciplinas artísticas, llegaron desde Córdoba los integrantes de La Gorda Teatro. En su obra «Sol negro» se hizo presente un juego paródico que exacerbó la distancia entre las cosmovisiones oriental y occidental, entre el mundo japonés y el mundo argentino-cordobés. En un doble discurso, el material expuesto (los textos, el vestuario, la escenografía y la música) aludió a una realidad

que resultaba ajena al tratamiento corporal elegido. Así la mayoría de los actores carecía (ex profeso) de entrenamiento en técnicas corporales orientales. Y el tratamiento escénico de esta imposibilidad de encuentro produjo un juego paradójico encantador, que desató la risa en el público («Lo oriental» fue planteado aquí desde el más estereotipado sentido común del hombre de la calle).

De esa manera, una lucha de artes marciales se transformó en la evocación nostálgica de «Titanes en el ring». Más tarde, en una charla de café, el director La Gorda Teatro, Cipriano Argüello, confesó la tentación de hacer transitar por el espacio escénico al legendario Hombre de la Barra de Hiel. Y aunque no apareció, el público pudo imaginar su fantasma. A su vez, la tradición del teatro oriental de personajes femeninos interpretados por hombres fue banalizada en «Sol negro» con la presencia imponente de un travesti enamorado de otro actor.

El mundo sonoro impregnó el clima de cada escena: dos hombres, prototipos, se plantaban en el fondo del escenario: el guitarrista, de pie, en kimono rojo; mientras el actor y percussionista Rafael Rodríguez —de presencia casi auténticamente oriental— usaba instrumentos que acompañaban el ritmo de la obra, jerarquizando palabras y acciones. Al lado de ellos, falsos samurais y geishas en posición estática, esperaban entrar en acción. El juego de falsificación se extendió también a la presencia de mujeres con un hilo de voz aguda que recordaban a la Ópera China.

Los personajes de «Sol negro» armaron un juego de seducción de todos los tipos: mujer, hombre con hombre, mujer con mujer, y diciendo: «Te amo y el mundo es hermoso. Nos amamos: ¡que bien orde-

nado está el mundo!». Aunque luego se lamentaron de la inevitable «confusión del espíritu» y la «agitación de las imágenes» a la que los sometían sus sentimientos. Uno de los momentos más logrados fue cuando dos mujeres se mostraron el sexo, para luego transformarse —jugando con la magia del vestuario— en un monstruo de extrañas dimensiones. El otro fue cuando uno de los actores se presentaba como un moderno Narciso diciendo: «Yo me amo; yo soy hermoso», para hundirse en una polifonía de voces apocalípticas y en la risa del público.

La Gorda Teatro hizo emerger en el cotidiano terreno de lo banal el amor, el beso, el sexo, la muerte, y mujeres con escarabajo en su sexo, con la marca del tiempo sin tiempo que proponía Antonin Artaud. La propuesta fue un coro de iconoclastas del teatro oriental; eran bufones que se mofaban de su propio intento de traducción, y hacían la apología de un fracaso. El director Cipriano Argüello dejó en claro que se para en la vereda de enfrente de quienes han pro-

El mismo espíritu En los cinco días que duró El Cruce, Rosario tuvo una variada propuesta en teatro y en danza, poco habitual en la ciudad, por lo intenso de las jornadas y por la visita de grupos de las más variadas latitudes. En forma paralela al encuentro se destacó la presencia de Axe, Teatro Ruso de Ingeniería, incluida en la programación del Centro Cultural Parque de España, con la obra «The White Cabin». El grupo bajó a Rosario después de haber actuado en el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires.

La performance de Axe fue como un ritual en que hombres, objetos, sustancias y elementos coexisten e interactúan por igual en escena. En la obra dos hombres manipulaban el espacio escénico, aunque la mujer persistía en su presencia actoral, bella, triste y perversa. Los actores trasmutaron de personajes a simples operadores de los objetos escénicos, combinando técnicas de la plástica, el teatro de marionetas, el circo, el cine, la fotografía, y en imágenes y voz. El protagonista fue, entonces, el espacio escénico. Axe estableció su propio sistema semántico partiendo de una imagen del mundo en que predominaban los principios de la física.



fesado un respeto místico hacia teatro oriental en los últimos años. Para él, el suroeste también existe.

La hora de los talleres

La riqueza de la propuesta del encuentro se vio plasmada en una cantidad de «actividades paralelas» a las funciones nocturnas. Entre otros se destacaron el taller de experimentación dictado por David Fariás y Cristina Prates, y el «Foro de discusión sobre cruce de lenguajes», con Chiqui González y Susana Tambutti generando un candente debate. Tambutti también tuvo a su cargo el seminario sobre «Vanguardias artísticas del siglo XX». En éste articuló su visión sobre la interrelación de las vanguardias con corrientes de pensamiento (de Heráclito a Nietzsche), sin dejar de lado una pertinente contextualización histórica. Luego se detuvo en el lenguaje del Butoh, expresión japonesa surgida después de la tragedia de Hiroshima y difundida en el mundo occidental en los años 70.

Con abundante material bibliográfico y en video (este último atesorado en sus numerosas giras como directora de Nucleodanza), Tambutti construyó un discurso rico en sus múltiples perspectivas, con miras a brindar a los coreógrafos y bailarines «herramientas de trabajo» para «desarrollar una disciplina desde otras instancias». Tejió así una lógica que puso su eje en las posibilidades y límites del encuentro entre el Butoh y la danza contemporá-

nea occidental, insistiendo en la complejidad de sus mutuas influencias. Para rastrear, finalmente, las fuentes históricas de la posibilidad de este encuentro, en las concepciones del cuerpo y el arte del realismo grotesco del carnaval medieval.

Asimismo, algo del trabajo de Tambutti se pudo apreciar en «Solo de una pieza anatómica», el nombre de la coreografía creada e interpretada por Alejandra Ceriani de La Plata, con supervisión de Susana Tambutti y música original de Diego Madoery. Esta obra fue presentada como una experiencia de profundo intercambio entre la danza y la música. La precisa interpretación de Ceriani bucó en el mundo de la gestualidad cotidiana, con un cuerpo literalmente atravesado por el universo sonoro que, por momentos, simuló emanar de los ojos, la boca o el roce de las manos en el cuerpo. El juego de luces y sombras propuesto por Diana Rogovsky acentuó el trabajo de direcciones espaciales, proponiendo una mirada tangencial al centro geométrico establecido por la presencia de la bailarina

El mito de Faetón

El cierre del encuentro estuvo a cargo de La Carnicería Teatro de España, con dirección del argentino Juan Carlos Corbelli y música de Susana. Dos buenos actores en escena presentaron una versión libre del mito de Faetón, el hijo del Sol que se extravió al recibir el poder de su pa-

dre y estuvo a punto de destruir la Tierra y quemar a los astros cercanos. Fue una propuesta ambigua que no se definió como teatro de texto —aunque por momentos apostó al hiperrealismo— ni sentó bases sólidas en su exploración desde el trabajo corporal de los actores.

La lucidez del texto en varias escenas —como la de las razones para desear ser Diego Maradona, la de la traición de los políticos o la de las teorías obscenas del pensamiento— retuvo la atención del espectador en una obra que resultó, por momentos, demasiado literal. Tal es el caso de la escena final, en la que dos empleados de una típica hamburguesería yanqui, con cocina encendida, hamburguesas y humo quisieron ser metáfora del deseo y la alienación del hombre.

Los momentos más atrapantes provinieron del trabajo con algunos objetos escénicos: la imagen de la nostalgia pintada en una mujer que sostiene durante minutos un florero con sus pies parada de cabeza, mientras suena la voz de Mercedes Sosa; la crucifixión de la mujer «clavada» a una mesa; la utilización del casco en el tratamiento de la relación entre ambición y velocidad (precisamente de esto trata el mito de Faetón: de la ambición desmedida); el abordaje de los excesos humanos en la voz de una mujer desnuda, enmascarada, que patina en un mar de papas fritas.

Por último, La Carnicería Teatro hizo honor a su nombre cuando uno de los actores se dispuso a maltratar a dos conejitos asustados —al mejor estilo Kiss—, ante la indignación de cierto sector del público que se levantó y retiró de la sala.

Más allá de la diversidad de propuestas, se extrajo en esta edición de El Cruce la presencia de algunos buenos grupos locales que —poniendo su foco en la música o el teatro— incurrieron desde hace tiempo en la articulación de lenguajes. El Cruce sigue siendo un lugar que convoca predominantemente grupos que provienen del mundo de la danza. Tal vez sea un desafío para el futuro de este encuentro el interrogarse por las razones de algunas ausencias. Pero como reza el dicho popular, «No hay dos sin tres». Que así sea. ■

Un rista en Rosario

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

CONICET



I E C H

utu-

El poeta italiano FILIPPO TOMASSO MARINETTI estuvo en la ciudad en 1926. Creador del futurismo, una de las primeras vanguardias artísticas europeas, el autor llegaba a la Argentina precedido por una gira escandalosa en Brasil, donde le habían arrojado, literalmente, papas y zanahorias por sus intentos de combinar arte y política, concretamente, vanguardia y fascismo.

El periplo argentino fue más tranquilo y el momento de su visita a Rosario podría parecer que no dejó huellas importantes. Sin embargo, una serie de historias locales se

relacionan con la visita de Marinetti, que sirvió para crear una posibilidad, con destino incierto, de acceso a la modernidad cultural.

Texto: Fernando Toloza

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



I E C H

En el siglo XX Rosario siempre fue visitada por las figuras de la cultura mundial que llegaban a la Argentina. A relativamente poca distancia de la capital del país, la ciudad tuvo un flujo de gente ilustre que venía a mostrar su número circense para seguir viaje, cobrando pesos y devorando kilómetros, y de paso dejando, en algunos casos, marcas importantes, una suerte de historia secreta, un revés de la trama que se pierde en el tiempo. Filippo Tomasso Marinetti, el creador del futurismo, estuvo el 25 de junio de 1926 en la Biblioteca Argentina de Rosario. La visita generó una enorme expectativa y abrió un interrogante sobre la modernidad cultural de la ciudad. Los medios de comunicación tomaron como noticia la gira de Marinetti y de esa manera las ideas de la vanguardia artística pasaron a ser un tema de dominio público en todas las grandes ciudades del país, incluida la propia Rosario.

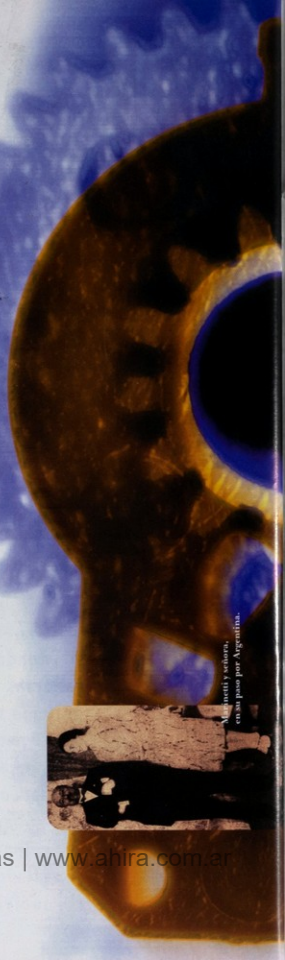
Para 1926 Rosario contaba con 407.700 habitantes y era una época floreciente en los negocios, lo que ponía a la ciudad en un nivel de modernidad económica destacable. En su «Historia de Rosario», Juan Alvarez se ufana: «La edificación sigue mejorando: no llegan al millar los tugurios de lata o de maderas, casi no hay ranchos, exceden el 90 por ciento los hogares dotados de agua corriente», a lo que se agregaba la proliferación de teléfonos automáticos, radios y autos. El historiador también era optimista en su evaluación de la modernidad cultural, pero allí le fallaban los datos de la realidad. A la hora de hablar de literatura, el único nombre que podía encontrar, sin demasiadas reservas era el del poeta Emilio Ortiz Grognet, a pesar de lo cual aseguraba: «Solo quienes tienen ojos o no ven seguirán repitiendo que a Rosario sólo se puede venir a comerciar». El brillante Alvarez se equivocaba en su apreciación cultural. No vio la importancia del jazz (lo llama un baile de negros con instrumentos estridentes que acompañan a bailar) y tampoco vio que la distancia que había entre la producción literaria rosarina y la porteña se hacía cada vez mayor, y ni que hablar de la distancia

con el centro de la cultura que en ese momento representaba París.

La visita de Marinetti formaba parte de una gira por Sudamérica organizada por el empresario brasileño Niccolino Viaggini.

Habían pasado muchos años desde el nacimiento del futurismo en 1909, cuando con un manifiesto publicado en «Le Figaro», Marinetti lanzó su célebre canto de amor «al peligro, el hábito de la energía y la temeridad» y declaraba: «Ya no hay belleza más que en la lucha ni obras maestras que no tengan un carácter agresivo», además de asegurar que un automóvil de carrera era más bello que la Victoria de Samotracia.

Las declaraciones del poeta, que antes de la Primera Guerra habían sido un escándalo, llegaban con retraso a la Argentina de 1926. El país estaba gobernado por Marcelo T. De Alvear, un presidente que se había hecho famoso por ganar carreras de autos, y contaba con una vanguardia ya en funcionamiento, con libros como «Veinte poemas para ser leídos en el tranvía», de Oliverio Girondo. En esta época que el futurismo italiano comenzaba incluso a tener, ese mismo año, una inscripción temática fundamental en la literatura argentina con la obra de Roberto



Marinetti y señores, en su paso por Argentina.

Arlt. En 1926 se publica «El juguete rabioso», donde Silvio Astier sueña con hacer prodigios técnicos, como un juguete capaz de matar. A esa máquina hace alusión el título, aunque aquí se da una paradoja profunda: el que sugiere el título que vincula a la obra de Arlt con las cuestiones técnicas es Ricardo Güiraldes (Arlt pensaba llamar a su novela «La vida puerca»), el autor de «Don Segundo Sombra», también de 1926, donde se hace una elegía del pasado, una elegía que es una crítica hacia el mundo de la modernidad que fascinaba a los personajes de Arlt. Estos últimos creían que la modernidad les daría igualdad de posibilidades, estaban convencidos de que era algo nuevo a lo que todos llegaban al mismo tiempo, tantos las clases tradicionales como las otras.

Al relatar cómo se escribió el Primer Manifiesto Futurista, Marinetti recuerda que él y sus amigos iban a bordo de un coche de caballos. El dato señala una característica importante que Marinetti y sus amigos comparten con los personajes de Arlt: el anhelo de modernidad nace de su carencia; se fascinan por el auto porque se desplazan a la máxima velocidad en un tliburi y los modernos coches les hacen morder el polvo. La existencia de ese deseo plantea una pregunta difícil para todas las vanguardias: ¿la búsqueda de lo nuevo no es un síntoma de provincianismo, una declaración de que se está afuera de la modernidad?

Así lo entendió desde Lima José Carlos Mariátegui, cuando un año antes de la gira de Marinetti a Sudamérica citaba a León Trostky para mostrar las falencias del libro «Literaturas europeas de vanguardia», de Guillermo de Torre, el cuñado español de Jorge Luis Borges. «Guillermo de Torre —dice Mariátegui— nos explica las teorías y consecuencias literarias del futurismo; pero no nos explica sus causas ni sus raíces espirituales». Trostky —agrega el peruano— tiene una «mirada» más amplia. El revolucionario ruso sostiene que los países atrasados, con un cierto grado de cultura intelectual, reflejan en sus ideologías más poderosamente que otros las conquistas de las naciones

desarrolladas, y por eso era más lógico que el futurismo naciera en la Italia y en la Rusia de principios de siglo antes que en Estados Unidos. Dice Trostky: «El poema que ensalza a los rascacielos, los dirigibles y los submarinos puede escribirse con mal papel y con un pedazo de lápiz en cualquier aldea de un pueblo ruso o italiano, y para que la fría fantasía se exalte allí basta con que existan en América rascacielos, dirigibles y submarinos».

Marinetti acepta la gira por Sudamérica con una mirada probablemente europea, que considera que de este lado del Atlántico las cosas están más cerca de la cultura aldeana que del ingreso a la modernidad. Las contradicciones en la recepción que tuvo el poeta en las ciudades argentinas —recepción que fue desde admiración hasta el epitafio caritativo— dejan en claro el momento de transición de la Argentina, su tibia asomarse a la modernidad y sus lazos indisolubles con el pasado.

La operación de prensa

El surrealismo era en los años 20 la vanguardia del momento, con una riqueza y una actualidad que le faltaban al futurismo.

En el primero había una constelación de poetas, pintores y cineastas que, con sus obras y sus gestos, estaban dejando su impronta en la vida cotidiana, como asegura Eric Hobsbawm en «Historia del siglo XX». El futurismo, en cambio, se había concebido antes de la Primera Guerra Mundial y las novedades del siglo XX comenzaban a escapársele de las manos.

En la Argentina, sin embargo, el movimiento liderado por André Breton era prácticamente ignorado. «Martín Fierro» fue el órgano de la vanguardia local, pero ignoró al surrealismo, seguramente porque su carga política le resultaba una herencia modesta. Mariátegui, entre otros, a Oliverio Gironde, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal y Nicolás Olivari. Ellos no querían tener nada que ver con cuestio-

nes políticas; eran una vanguardia que quería cambiar las cosas en el arte pero el contexto más amplio de la vida los tenía sin cuidado. Por eso festejaban a Marinetti, porque como difusor del fascismo era fácil oponerse a sus creencias sociales; en cambio, al surrealismo lo esquivaban porque su compromiso no era una revolución igualitaria no era tan fácilmente desdénable.

La llegada del poeta italiano fue un acontecimiento para «Martín Fierro» y dejó en claro qué tipo de vanguardia sostenía. En su número del 8 de junio de 1926 le da un gran despliegue al tema. Reconoce la importancia de Marinetti pero pone distancia. Primero, lo llama precursor, le da un «abrazo cordial», según la nota editorial, pero se compromete a despreciarlo si hace propaganda política. Segundo, redacta el acta de defunción poética del italiano, cuando Leopoldo Marechal asegura que de «la obra de Marinetti no quedará nada», sólo el gesto, su disposición para romper con lo trillado.

A pesar de todo, el elenco completo de la revista se fotografía con el italiano y la foto sale en la revista.

¿Por qué esa contradicción, de acabar con un autor como poeta y fotografiarse con él?

Puede haber varias respuestas. Una es la tibia transición a la modernidad de la Argentina. Otra, el tipo de vanguardia puramente literaria dispuesta a asumir por «Martín Fierro». Y una tercera respuesta se relaciona con uno de los fenómenos más interesantes de la década del 20: el diario Crítica. En su libro sobre el periódico, Sylvia Saitta estudia el caso Marinetti y plantea que la enorme difusión que tuvo la llegada a la Argentina de un vanguardista pasado de moda se debió a la construcción periodística que hizo el diario de Natalio Botana. «El diario construye la visita de Marinetti como un acontecimiento periodístico previo a su existencia», escribe Saitta y da la clave: «El periódico visita a los poetas de las ciudades que visita el italiano (Córdoba, La Plata y Rosario)». Diarios que hasta el momento de la llegada de Marinetti habían desconoci-

do la existencia de los movimientos de vanguardia, y hablando de poesía, el modelo vigente para ellos era el del poeta modernista, el del declamador público de versos rimados, en lo posible con alguna dolencia grave (en Rosario, Ortiz Grognet).

La gira de Marinetti por Sudamérica tuvo dos etapas bien diferenciadas: las conferencias ofrecidas en Brasil y las charlas de la Argentina. En Brasil el poeta probó fortuna con una mezcla de vanguardia y exaltación del fascismo. El resultado fue catastrófico. El hombre de letras fue abuchado y tomado como blanco por el público, que no dejó de tirarle verduras y frutas hasta que el conferencista tuvo que retirarse y suspender el acto.

Habían pasado los tiempos de gloria, cuando el joven Marinetti deslumbró a sus enemigos al tomar una mandarina que le habían arrojado, pelarla y ponerse a comerla. El poeta, que se había jactado de despreciar a la «mujer búcaro», se había casado y había emprendido el viaje acompañado de su mujer. Era ahora un poeta asentado y ya no estaba para apreciar «la poética de los silbidos», la bravata y la provocación, y por eso cambió su estrategia para la Argentina, ocupándose de aclarar que no hablaría de política. Sin embargo, quedaba la duda y esa sospecha alimentó a los diarios.

En San Pablo le tiraron, según consigna el cronista que envió a cubrir la gira el diario *Crítica* (citado por Sylvia Saitta en «Regueiros de tinta»), papas, zanahorias, nabos y tomates, y además lo ensordicieron golpeando latas viejas y haciendo sonar silbatos. ¿Qué pasaría en la Argentina?, se preguntaba el cronista.

Crítica vendía ejemplares a lo grande con su aire sensacionalista y eso hizo que los otros diarios considerasen noticia la llegada del futurista italiano y tratasen de imitar el estilo. Rosario no fue la excepción. Sólo que en este caso *Crítica* tenía a Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes y Oliverio Girondo, entre otros, para que den su opinión de Marinetti, abriendo un debate. La Capital de Rosario elegía al ignoto doctor Enri-

que Feinman para que dé su opinión sobre el poeta que visitaría la ciudad.

Las opiniones del amigo

Los medios periodísticos del interior no buscaron la opinión de los creadores de Rosario sobre la visita del poeta italiano. El diario *La Capital* envió a un cronista a Buenos Aires para entrevistarse al doctor Feinman, un supuesto amigo de Marinetti. El periodista llega a la casa del entrevistado cuando este está a punto de salir hacia el hotel Plaza porteño, donde se aloja el visitante, y en el camino se produce la charla.

Feinman es más papista que el Papa e introduce una enorme confusión cuando ignora una máxima futurista: el desprecio por la tradición. Marinetti y sus seguidores habían querido prenderle fuego a la tradición, sin embargo Feinman no tienen empacho en asegurar que Sócrates y Cristo fueron futuristas. El doctor es grotesco cuando asegura que «el futurismo es una doctrina filosófica de la más noble antigüedad. Sócrates por ella bebió la cicuta y Cristo arrojó la cruz». El sensacionalismo de *Crítica* había hecho de Feinman una de sus víctimas.

Antes de consultar al doctor Feinman, *La Capital* había publicado un artículo donde contaba quién era Marinetti y traducía el «Primer Manifiesto del Futurismo». Además se deshacía en elogios hacia el visitante, en una exageración de adjetivos que ponían de relieve la importancia que se le concedía a la visita: «Según era de suponer, el orador destacado, revolucionario eminente y futurista insignificante don Filippo Tomasso Marinetti, vendrá al Rosario. La comisión directiva de El Círculo, deseosa de poner al alcance de todos las ideas que se agitan en el mundo intelectual, ha resuelto organizar una reunión para la noche del próximo viernes 25 de junio, en la que el combato campeón de la nueva escuela disertará sobre el Futurismo integral».

«No cabe la menor duda —continúa *La Capital*— de que la noticia ha de ser recibida con complacencia y hasta podría agregarse que con algún rubor». Sustraidos de los ambientes de contro-

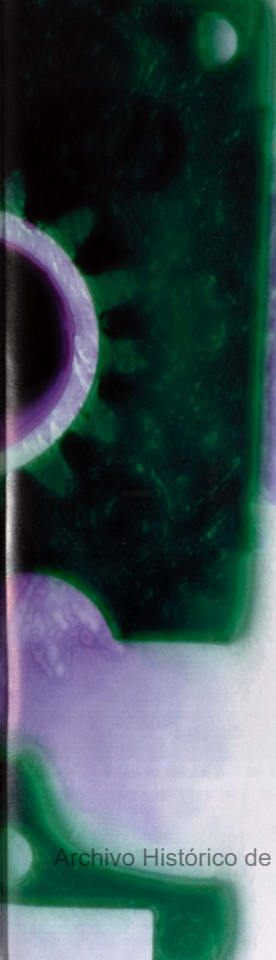
versia literaria o artística, nuestra versación en los problemas de ese carácter sólo alcanza el conocimiento de segunda mano, que puede llegarnos a través de crónicas o publicaciones que jamás tendrán la fuerza de la persuasión que puede recibirse de quien con entusiasmo poco común y cierta heroicidad se ha lanzado a la divulgación de sus doctrinas. Agréguese a ello las condiciones extraordinarias de elocuencia que rodean al señor Marinetti y se tendrá una explicación clara del interés que ha despertado su próxima conferencia».

El artículo del diario había planteado, en forma contradictoria, una cuestión clave: la recepción del público. Por un lado, aseguraba la falta de versación de los rosarinos en temas de polémicas artísticas, y por otro, sostenía que la llegada de un hombre de avanzada iba a conquistar al público local.

¿Quién era el público de Marinetti en Rosario? El mismo que lo había visto en las otras ciudades de la Argentina: la clase alta y algunos intelectuales y escritores. En el caso de los escritores, la mayoría estaba lejos, como sostenía el diario, de la «controversia literaria». O en todo caso, la controversia de la que participaban era obtener un mínimo de atención en su propia ciudad.

En cuanto al resto del público, Juan Alvarez da una pista de las aspiraciones y el aspecto de la gente por esa época. Según el historiador, se lucen faldas cortas y melenas, el agua oxigenada torna a las mujeres rubias, y las señoras y las niñas «se aficianan a las bebidas fuertes» y hay «timidas tentativas de volver al cigarrillo».

Volviendo a la poesía de los escritores de Rosario, la precariedad era la norma. Para 1926 ni siquiera había una antología de los poetas locales. De hecho, el primer trabajo de este tipo fue publicado en 1937 por Ecio Rossi. En el prólogo quedan en claro las tendencias estéticas en materia de poesía: el dominio de la forma, especialmente de sonetos. Rossi publica su libro como una crítica a la lamentable recepción de «El libro de 1001 sonetos», de editorial Claridad, donde, apostrofa, no hay ni un solo rosarino. Y a continuación se extiende sobre el dominio de las for-



mas clásicas por los poetas rosarinos.

En cuanto a la vanguardia, el libro de Rossi también revela cuáles eran los pensamientos sobre ella, al escribir la nota de introducción a los poemas de Horacio Correas. Con mofa Rossi escribe: «¡También la ciudad de Rosario tiene un núcleo de poetas de vanguardia! El más caracterizado de ellos es, al parecer, Horacio E. Correas, o Correitas como familiar y cariñosamente lo llaman sus amigos. Cuando se supo que nos proponíamos publicar esta antología, algunos componentes de este grupo quisieron saber si íbamos a incluir a Horacio E. Correas. Contestamos negativamente. Arguimos que el señor Correas no había publicado todavía ningún libro. Nuestra negativa tuvo la virtud de provocar una tempestad de protestas. Fuimos tildados de parciales y... ¡amenazados de muerte! Colocados en la disyuntiva de ceder o morir, nosotros, que cada día tenemos más apego a la vida, pues estamos encantados con este mar de lágrimas, optamos por ceder. Ahí van, pues, algunas composiciones de este vate que lucha por dar nuevas formas al verso».

«Porque versificar sin ton ni son, quebrantar el ritmo y despreciar la rima, es decir no expresarse ni en prosa ni en verso, para nuestros modernistas —notese bien que generalizamos— significa dar nuevas formas a la poesía. ¡Qué fácil es reformar la métrica! En realidad no se hace otra cosa que destruir, sin beneficio alguno, las formas que nos han legado nuestros mayores. Porque este no es un modernismo creador, sino un modernismo destructivo. ¡Que escriban algunos sonetos estos poetas de vanguardia y se verá si tienen inspiración y capacidad técnica! Ellos eluden esta prueba. ¿Saben ustedes cómo? ¡Diciendo que el soneto ha pasado de moda!».


Por la época de la visita de Marinetti el único poeta que podría considerarse vanguardista era Fausto Hernández. Ese año publicó «Hacia afuera» y su búsqueda de una poesía metafísica lo acercaba a Macedonio Fernández, de quien fue amigo. Al mismo tiempo se podría considerar precursora de algunas tendencias modernizantes: la invención de poetas ficticios. En 1926, desde una pensión rosarina de

la calle Zeballos, César Tiempo lanzó al mundo literario a la poetisa Clara Beter. La mujer inventada por Tiempo ejercía de prostituta y escribía versos elegíacos sobre el mundo de su infancia en Rusia. La ficción estalló como una bomba en «Claridad», la revista opuesta a «Martín Fierro».

Clara Beter había fascinado a los escritores porteños y Abel Rodríguez (el autor de «Los bestias») fue el encargado de buscarla en Rosario. Un día creyó encontrarla cuando en un lupanar de Pichincha vio una pupila escribiendo una carta en francés. «Hermana, hemos venido a salvarte», le dijo y ante el terror de la mujer trató de arrastrarla fuera del lugar. Resultado, la policía intervino y César Tiempo creyó que ya había habido suficiente farsa y reveló el engaño.

Con la visita de Marinetti en 1926, la farsa de Tiempo y la poesía de Fausto Hernández parecía que una puerta de acceso a la modernidad cultural se estaba abriendo en Rosario. Sin embargo, Tiempo se fue de Rosario y Clara Beter quedó apenas como una broma; Marinetti se convirtió en un escandaloso empresario de sí mismo y del fascismo, y Fausto Hernández le escribía a Macedonio Fernández: «Ya no estoy muy cómodo en Rosario y si usted viera de colocarme en alguna parte para pasar una época con usted, avíseme para ir a esa ciudad».

La oportunidad se había esfumado. La antología de Ecio Rossi muestra que en 1937 la discusión sobre la modernidad seguía latente, pero no había ningún futurista dando vueltas por aquí para darle un empujón a la oportunidad. Marinetti regresaría a la Argentina pero a través de un libro: «La vida de Arnaldo», de Benito Mussolini, al que le escribía el prólogo, y la Segunda Guerra Mundial transformaría otra vez los valores del siglo XX, de tal manera que ya casi no habría vanguardias artísticas que se animasen a proponer cambiar el mundo. Habría que esperar muchos años para que algo así volviese a ocurrir y no sería precisamente en el campo de la literatura, pero sí en el arte que la tecnología produciría harían que las vanguardias, como sostiene Eric Hobsbawm, pareciesen apenas un juego de niños. **www**



ENSAYO FOTOGRAFICO

Reconstrucciones

un plano VIRTUAL de la ciudad

Fotos: **Rubén Tealdi**

Exhibición: **Vitae Zeno**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com

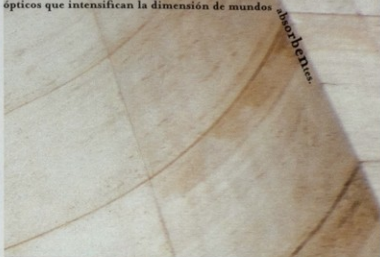
CONICET



I E C H

a

La ciudad es un plano virtual que posibilita incesantes reconstrucciones... Sus esculturas, sus monumentos, ciertos espacios son ahora figuras que se contraen o dilatan, transformándose hasta alcanzar cuasi-abstracciones... ¿y sin embargo?, las imágenes, transformadas por la fotografía y el diseño, proyectan sobre un mapa, relaciones constitutivas de una estructura y su topología, también su dinámica y su sueño. Múltiples circuitos de signos ópticos que intensifican la dimensión de mundos



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

CONICET



I E C H

VastoMundo | 54 | 55 |



Un círculo de formas, volumen y color, un hombre con su perro contrasta sobre un fondo que dota de potencia onírica a la soledad del paseo... El circuito ahora, inabundante, con un mundo fluido a las imágenes sino que las imágenes absorben diferentes cualidades del mundo, un mundo provisorio, demasiado distante o demasiado cercano.

b

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

CONICET




CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS

I E C H



Un circuito de formas, volumen y color, un hombre con su perro contrasta sobre un fondo que dota de potencia onírica a la soledad del paseo... El circuito ahora, no solo da un mundo fluido a las imágenes sino que las imágenes absorben diferentes cualidades del mundo; un mundo provisorio, de demasiado distante o demasiado cercano. Un mundo de encrucijadas, discontinuo, abierto a la expectativa de que todo no sea más que un mero simulacro.



La experiencia profunda de penetrar la ciudad tiene dos vertientes, la representacional que tiene la función de hacernos creer que lo real está allí, al alcance de los ojos y otra más ambigua, que desmiente lo nombrable, proponiendo desde su insólita captura, la imagen que recusa el mero recuerdo o la repetición exasperante de lo que siempre esperamos. La que aquí prevalece no desdice del hábito, pero, al fin de cuentas, el primero que trajo sobre el suelo o la piedra, un modo de indicar, no sabía que su gesto consumaría un eterno silabario.

Archivo Histórico de Documentos Argentinos | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

dos... antes, la representaci... que tiene la...
de los ojos y otra mas an... mente
gen que recusa el me...
aquí prevalece no des...
pedra, un modo de indica...
o sab

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

CONICET



I E C H

VastoMundo | 19 | 20

Cielo Razzo Buenas

Pablo Pino (voz y armónica), Diego Almirón y Fernando Aime (guitarra), Cristian Narvaez (bajo), Pablo Caruso (batería) y Juan Pablo Bruno (percusión).
Sello: Independiente.

Si los discos debut son una carta de presentación, Cielo Razzo puede entrar sin pedir permiso por la puerta mayor con la única condición de mostrar «Buenas», su primer compacto. La banda rosarina que se inició hace siete años logró encontrar 14 canciones que no se parecen entre sí, que no están calcadas de otras, que nunca aburren y que encima se recuerdan por puro placer, sin esfuerzos.

Los Cielo Razzo pueden hacer rock de guitarras sin renegar de las melodías, y los estribillos sobreviven cuando el track ya pasó de largo. También pueden sonar densos y oscuros, y así y todo no dejan de ser entusiastas y bailarines. Para ejemplo bastan las canciones. El comienzo con «Sin salida» es inmejorable: guitarras que se elevan, un estribillo para revaler remeras y una letra que reza: «Vayas donde vayas/ la lluvia te va a alcanzar/ tenés que hacerme amigo de esta tormenta».



Cielo Razzo podría asociarse fácilmente con Los Piojos. También podría emparentarse con otras ramas del rock bonaerense, que van desde Divididos hasta la célula madre de Los Rondados. Sin embargo, ningún parecido alcanza a encajar perfecto en el molde, y así el grupo se dispara con personalidad propia.

El trabajo de grupo se evidencia en las mezclas. «¿Quién baja la pala?» arranca a ritmo de reggae y se despacha con un pegadizo estribillo popero. En «Carne 2» se diluye un funky con riffs agresivos y un toque de candombe. El pico lo alcanza «Servile», un rockito stone de lo más sutil que se cruza con un tango con bandoneón y todo. La banda recuerda muchas veces a Los Piojos, sobre todo cuando viaja al Uruguay con el elocuente «Tierra y tambores» o en las guitarras de «El silencio del ave», un tema irresistible aun en su complejidad.

Cuando el disco está por terminar el grupo cae en algunas trampas para demostrar forzosamente su versatilidad, pero este desliz no alcanza a empañar el balance final. Si Rosario no se agotó fuera del país, el disco debut de Cielo Razzo merecería superar su propio techo, el que le impone la ciudad mirandina.



Degrade Agua

Para su segundo disco, Degrade se consiguó un nuevo y brillante disfraz, hecho de sonidos electrónicos y guitarras punzantes. Su CD debut, «Ratitas» (1999), tal vez se dispersaba demasiado porque intentaba resumir demasiados años de trabajo. «Agua», en cambio, parece más compacto y determinado, aun a riesgo de sonar monótono o algo frío.

El cuerpo sigue siendo el mismo (la banda está cruzada por la columna vertebral del rock argentino que constituyen Charly García y Luis Alberto Spinetta), pero la vestimenta es diferente. Se nota que el grupo estuvo empañándose de los nuevos y vivos sonidos de la música electrónica, de esos que alimentan las máquinas desde las guitarras eléctricas, por no hablar de la omnipresencia de Radiohead con su «OK Computer».

La intro del primer track, «Canción diluible», podría pasar por algún tema de Depeche Mode. Tal vez las mejores canciones provengan del universo melódico de Spinetta, que acá se combina con una carga electrónica. En ese grupo están «Espina», una canción frágil que se desata como un huracán en el estribillo; la densa y oscura «Reta», con sus trepidantes riffs; la furiosa «Descalza» o la irresistible «La profundidad», que completa el concepto de un disco en el cual se repiten palabras como «mar», «sirena» y «flotar».

La búsqueda de un sonido más compacto no priva a Degrade de darse ciertos gustos. «Acuario» abre como un ska y tiene aires pitorescos, «Lujas» suena como un extraño tango canción que se mezcla con bossa. «Gema» es una zambita que hace honor a su título y como regalo viene un tema escondido: «No quiero ir», una divertida combinación de candombe con vallenato.

Nahuel Marquet (voz y acordeón), Emiliano Cattaneo (teclados, acordeón y coros), Julián Acuña (guitarra, charango y coros), Gerardo Agnese (guitarra, bandoneón y bombo), Mariano Obaid (bajo), Gustavo Amirante (batería) y Carlo Seminará (percusión).
Sello: Grial Producciones.

«Agua» incluye dos covers tan diferentes como logrados. Uno es una versión rockera y subyugante de «¿Por qué llover blanca niña?», una antigua canción popular judeo-española. El otro es una especie de homenaje, una respetuosa lectura en clave electro-lounge de «Los dinosaurios», el clásico de Charly García.

Los Vándalos *Cosecha propia*

Diego «Popano» Romero (batería), Cristina Galdini (bajo), Cristian Bruscia y César Aguirre (guitarras), Marcelo Vanzetti (batería), Augusto Fazzini (saxo) y Pablo Sanfilippo (percusión).
Sello: Independiente.

Desde hace diez años, Los Vándalos representan una quintaesencia del rock rosarino. En una ciudad de tradición trovadora y cancionística, líricamente atada a las historias y al testimonio, Los Vándalos quedarán prácticamente solos, y con público propio, tocando el rock más cercano a sus mismas raíces, de la forma más simple y primaria posible. En su tercer álbum, después de cinco años sin aparecer por las bateas, el grupo repite su ritual con algunos necesarios signos de natural supervivencia. Ya no son más la banda desprolija de acá a la vuelta, y ganaron en el terreno de la solidez sin perder tanto en el rubro espontaneidad y frescura.

Los Vándalos no son nada originales, pero nadie puede decir, que sean falsos o impostados. De ahí que el rock que hacen, verdadero para algunos y conservador para otros, mantenga cierta gracia y estilo, con el plus de un tuflido under que lo rescata de la vulgaridad, por ejemplo, de las canciones rakeras que son cortina de programas televisivos.

Las letras evolucionaron en la forma del vicio. Antes hablaban de tomar cerveza, ahora hablan de fumar marihuana. Si transitan por otros temas, Los Vándalos tienen un abanico tan limitado como reconocible de posibilidades: la insatisfacción, la velocidad, la noche, el vino, la venganza violenta, las mujeres calientes o las mujeres golpeadas.

El arranque con «Poné quinta a fondo», un rockito veloz con pianito honky tonk, revela cuáles son las mejores armas del grupo. Los Vándalos pueden pasar el examen fácil de «Todo rompo», un rock and roll de los 50, de la secundaria, como también

logran salir ileso de «Cerebro», una canción bien negra y stone, con guitarras a lo Richards y Wood, piano, percusión y solo de saxo. Los coqueteos con el funk dan inesperados buenos resultados en «Acá no hay» y «Ahí vienen las guachitas». Los reggaes, en cambio, que no son pocos, son el capítulo más flojo del álbum.

Mientras el rock no se canse de Los Vándalos, y el mundo no se canse de pisar su convocatoria ni la venta de discos, la banda puede entrar tranquila en el nuevo siglo.

Mundo Bizarro *De noche el fuego*

Lo mejor de Mundo Bizarro es que nunca sabremos si eso se hace. En su segundo disco hay canciones, retazos de canciones, caprichos, bosquejos, temas mutilados y bromas demasiado en serio. Los textos acá se llaman poesía, y hay poemas de Martín Gambarotta, Jorge Fondrebrider, Martín Prieto, D.G. Helder, Juan Gelman y Mario Ortiz.

«De noche el fuego» podría ser un disco de transición, un disco de colección o un disco descartable.

Que todo se confunda parece ser el objetivo de Mundo Bizarro y muchas veces lo consigue, otras, en cambio, simplemente abre o fastidia.

El truco, sin embargo, le sale con bastante naturalidad. Para explicar esos pasajes mágicos habría que saltar de los obsesivos riffs rockeros de «De noche el fuego» a los coqueteos jazzeros de «La fábula del perro», o de un extraño baladón llamado «Gordo» a la melodía pop de «Gorilas en la niebla», que parece estar a mitad de camino entre Calamaro (Andrés) y los Beatles. Además hay rastros del absurdo de Leo Masliah en canciones-burlas como «Estrambote» y «Sick o ill». En este grupo también entran la irónica «Canción de la India» y «La diferencia», que bien podría resumir el estilo del grupo.

«De noche el fuego» sabe ser un disco engañoso. Detrás de su aparente complejidad se esconden estructuras musicales sencillas y bastante obvias. En el fondo es un compacto funcional y confortable, ideal para poner de fondo en cualquier fiesta no tan animada (y dependiendo del concepto de fiesta que se tenga, claro). Si no lo creen deberían escuchar la deliciosa «Evidencia», una canción de balero con reflejos tanqueros; o «Padre e hijos», una canción pequeña y conmovedora; o dos perlas de marca y calidad: Cuatro pares y medio de versos; y «Tapa» del libro de Vesta».

Leone, Cerebra (compositor), Fernando de la Riestra (saxo/guitarra), Chivo Gonzalez (batería), Maxi Ades (batería) y Lucas Dimario (guitarra).



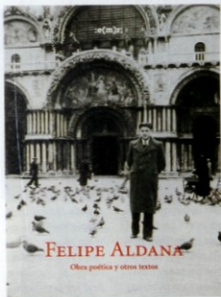
Mundo Bizarro en ningún momento intenta colgarse del carro vencido de la fusión. El grupo prefiere las formas puras y gana en la elección. De esa actitud se desprenden buenos momentos del disco, como la guitarra rockera que atraviesa el simpático texto de «El coreano» o la canción pop lunar «Julio de 1969».



Felipe Aldana, Obra poética y otros textos

Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2001, 400 páginas.

Los historias anteceden a la publicación de la «Obra poética» de Felipe Aldana (1922-1970). La primera cuenta que cuando el español León Felipe visitó Rosario en junio de 1947, después de dar un par de conferencias, fue agasajado con un almuerzo en el Centro Español de Unión Republicana. Allí, el huésped dijo querer conocer la producción de los escritores locales. El joven Aldana, de 25 años, presentó primero los rudimentos de su ars poética, y después leyó alguno de sus poemas. Felipe habría quedado encantado; tanto, que uno de los presentes en el agasajo, el periodista Raúl Gardelli, asegura que dijo que el joven Aldana era un poeta esencial, «llamado a ser uno de los poetas de América». La segunda se basa en un suceso acaecido en Amigos del Arte, en agosto de 1948, cuando Aldana leyó el «Poema materialista».



Según el testimonio de Beatriz Vallejos, Aldana, antes de comenzar su lectura, preguntó la hora. Se la dijeron. Y entonces sacó de un bolsillo un paquete de dátiles y antes de comerse el primero señaló: «Para el poeta materialista es hora de comer dátiles». El poema, por otra parte, incluye fragmentos de un concierto para violín y de la séptima sinfonía de Beethoven. Gardelli, también testigo presencial de lo que tal vez haya sido la primera vez que se lee, comentó al acabar la séptima sinfonía, y se fue.

A estos dos seductores mitos, el origen se le agrega el hecho de que Aldana murió joven y lobotomizado,

a los 48 años, y con casi toda su obra inédita. De este modo se instaló con fuerza, durante años, en la historia de la literatura local, el «mito Aldana» que la publicación de su Obra Poética, en 1977, no vino sino a acrecentar, toda vez que el libro, preparado por Eduardo D'Anna y Elvio E. Gandolfo, así como apareció desapareció, dando apenas un efecto de realidad a la obra: sugiriendo su existencia. Si, algunos habían visto alguna vez el libro de tapas marrones de la editorial IEN. Desaparecido de los anaqueles de las librerías, también ingresó, como su autor, en el terreno de lo fabuloso.

Ahora Osvaldo Aguirre y Elvio Gandolfo (que fue quien publicó en 1974 por primera vez el «Poema materialista» en la revista «el lagrimal trifurca») salen a contrastar el mito con la obra; Aguirre, con la convicción de que se trata de «un poeta extraordinario»; Gandolfo con una más apaciguada: que Aldana es «un fabricante de metáforas como pocos», y que «Un poco de poesía es «un libro crucial» de la poesía argentina de los años 40.

Lo que se publica ahora, que no es todo, es, sin embargo, suficiente para destacar que, sobre todo en el «Poema materialista» y en algunos de los ensayos (elocuentemente «Sobre el nacionalismo»), hay en Aldana una sensibilidad extraña, no dominada por el fervor de la época ni por el de la retórica.

Si, embargo, y aunque la mayoría de los poemas inéditos no están fechados, lo que vuelve improbable estabilizar algún tipo de cronología, no parece que, como señala Gandolfo, «la dura y desapareja lucha con su vida» le haya alimentado a Aldana «su capacidad de escribir varios de los mejores versos de la poesía argentina». Años más tarde, el país, el crecimiento de la enfermedad, su obra fue paulatinamente perdiendo su armonía, donde anidaba su mejor vida.

La edición de la Editorial Municipal de Rosario, que sucede a la de la Obra poética de Arturo Frutero y antecede a la de Irma Peyrano, incluye «Un poco de poesía», el único libro publicado en vida por Aldana, en 1949, el «Poema materialista», «Felipe adentro», «Presencia del tiempo y de la muerte», «Los poemas del gran río», y «Otros poemas», once de los cuales fueron publicados en la edición de 1977, mientras que los demás permanecían inéditos hasta ahora. Algunos ensayos («Lo bello y lo monstruoso», «La fórmula mágica», «El ordenador musical de imágenes», «Apuntes» y «Sobre el nacionalismo»), y correspondencias completan el volumen, que deja afuera una novela («Nadlie es responsable»), otros poemas, prosas y ensayos.

La historia de Rosario, Tomo I: Economía y Sociedad

Ricardo Falcón y Myriam Stanley, Rosario, Homo Sapiens, 2001, 345 páginas.

Mariana Caputo, Analía Manavella, Oscar Videla, Sandra Fernández, Agustina Prieto, María Pia Martín, María Luisa Mújica, Alicia Castagna, María Lidia Woelflin, Elsa Caua, Eduardo Hourcade, Ana María Rigotti, Osvaldo Aguirre, Gabriela Aguila, María Cristina Viano, Néida Perona y Juan Carlos Venecia: ese es el equipo de historiadores, investigadores y periodistas que bajo la dirección de Falcón y Stanley escribió los cinco capítulos y los nueve artículos en los que se divide este primer volumen de «La historia de Rosario». En el enunciado del título, su significativo artículo determinante «la» juega un papel polémico. Da a entender que esta, en definitiva, será «la» historia de Rosario, superadora de la de Juan Álvarez, de la de Miguel Ángel de Marco y Oscar Ensinck y de la que coordinó el año pasado Alberto Pla para la Universidad Nacional de Rosario. Faltan tres volúmenes para dar un veredicto.

En la introducción al Tomo I de «La Historia de Rosario», dedicado a «Economía y sociedad», Ricardo Falcón y Myriam Stanley, los responsables del proyecto, presentan los objetivos de esta colección, construida tan lejos de «una historia de narraciones patrióticas de la ciudad», como de «un estudio nostálgico de un pasado perdido».

Por el contrario, Falcón y Stanley piensan que la historia es importante en tanto se transforme en un instrumento de comprensión de la realidad, «o que por lo menos nos ayude para hacerla un poco más inteligible».

Los cuatro tomos en los se divide esta colección («Economía y Sociedad»; «Política e Instituciones»; «La inmigración»; «La cultura») señalan que los autores decidieron prescindir del farrago de la cronología, pero instalaron un problema que la publicación de este primer volumen resuelve parcialmente y sólo la aparición de los próximos tres dirá si pudo solucionarse en su totalidad: el de la reiteración. Ya que cada volumen toma períodos extensos de la historia de la ciudad, es necesario que los mismos vuelvan a ser revisados una y otra vez: ¿lograrán los autores, según cada recorrido, darle a determinado período una visión estrictamente política, social, económica o cultural, según sea el caso? Y también: ¿lograrán finalmente apaciguar el fantasma de Juan Álvarez, que se ha interpuesto en todos los proyectos de escribir nuevas historias de Rosario — y ha salido victorioso, a fuerza de documentación, interpretación y prosa impecable?

Por lo pronto, y en lo que hace a este primer volumen, Falcón y Stanley dividen la historia económica y social de Rosario en tres grandes períodos.

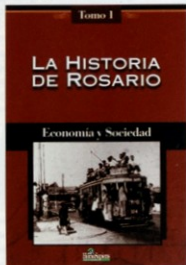
En un principio, Rosario fue un «pueblo chico, con el boom agroexportador» del que participó debido a su privilegiada situación geográfica. Contrario al CET Córdoba y Buenos Aires, que tenían

una estructura social más o menos armada desde la época de la colonia, que fue la que sirvió de base para el despliegue capitalista, Rosario no la tenía en absoluto y fue construyendo una tradición social, urbana y laboral a medida que iba creciendo, según pautas que iba imitando la «elite local» que, como bien señalan los autores, también era «advenediza». Este primer gran período tiene su cenit en los años 80: prosperidad, crecimiento demográfico, multiplicidad étnica y social, y conflicto. Por el tamaño de los negocios de la bolsa de cereales, Rosario será «la Chicago argentina», pero también, por el alto componente anarquista de la clase trabajadora, «la Barcelona argentina».

Alrededor de los años 30, sobre todo después de la crisis del 29, se cierra el período — y el mito — de la «ciudad puerto» y nace, a la luz de las industrias livianas (metalúrgicas, textiles, frigoríficas), un nuevo tipo social: el obrero industrial, «protagonista principal de los movimientos sociales en la ciudad desde el peronismo hasta los años 70». En esos años, justamente, y desde Madrid, Perón dotó a Rosario de una nueva aposición: capital del peronismo.

En los años siguientes, el perfil industrial comienza a resquebrajarse, hasta casi desaparecer entre los 80 y los 90. Mientras tanto, la extensa clase media rosarina, insertada sobre todo en el sector servicios también comienza a mutar o a desaparecer.

«Perdidos sus antiguos esplendores del auge del sector servicios y desmoronado el industrial, ¿cuál es el futuro que le cabe a Rosario?». A debatir esta pregunta, y no a responderla, contribuye con rigor, talento y creatividad, este extenso volumen.



Eulalia Gentile Munich

Presencias

En el Centro Cultural Parque de España la escultora Eulalia Gentile Munich presentó un cuidadosa selección de obras de los últimos años bajo la curaduría de Nelly Perazzo. El rasgo retrospectivo de la muestra no tomó el aspecto cronológico como eje sino que optó acertadamente por privilegiar la presentación de los trabajos de acuerdo a su desarrollo espacial de modo tal que tanto en el exterior, pero sobre todo en cada uno de los dos primeros túneles, las obras proponían una lectura singular y a la vez de conjunto al establecer con las más próximas un diálogo que modificaba en cada tramo la relación del espectador con el entorno.

La horizontalidad sumada a la tenue concavidad de la base y los efectos producidos por los reflejos azulados en la chapa de hierro batida y cromada desentendían, en la serie de las ofrendas, asociaciones vinculadas al agua.

Unanija 1, 2 y 3 remiten a la imagen de la barca como cuna recuperada en donde el movimiento es ritmado y silencioso.

Los trabajos de la serie «Los habitantes» están planteados al igual que los anteriores a ras del piso pero la convexidad de las estructuras y lo agudo de sus extremos acentúan su dinamismo y, como en el caso de Uturunku, sugieren un desplazamiento amenazador.

Las esculturas de la serie de los personajes operan, en cambio, a partir de su potente verticalidad. Desde una antropología de la forma se dice que la estatura es el mantenerse de pie (stare) y refiere a la escala humana, materia que expresa pero que cada obra a su vez, al mostrar diferentes planos envolventes trabajados con texturas y sutiles cromatismos, se conjugan con la fuerza visual de una dimensión que nos mira.

Marisa Gallo

Uno

En la muestra titulada «Uno» presentada en la Sala Lavarden por Marisa Gallo, se expuso una serie de trabajos articulados sobre dos constantes observables en la producción más reciente de varios artistas locales. Por un lado la utilización de la fotografía y su posterior intervención a través de un proceso de digitalización de la imagen y por otro, la elección del cuerpo como espacio, lugar donde se entrelazan el registro de la historia individual y social.

La piel es representada como coraza, límite que exhibe los accidentes que han vulnerado la frontera de un cuerpo fragmentado y frágil como el papel, donde se evidencian desgarros que remiten al juego generado por la superposición y rasgado de los afiches callejeros.

La serie de infografías en soporte backlight —cajas con iluminación interna que resaltan la imagen por su visión a trasluz— despliega parte de su significación si, como propone Alain Renaud, entendemos al sujeto contemporáneo como Hombre-pantalla teniendo en cuenta que cada formación histórica propone un conjunto de normas materiales, semánticas y estéticas por las cuales lo social se enuncia y da a ver. Desde esta perspectiva la obra indagaría la articulación de una doble manipulación, la de la imagen que es modificada, y no solo retocada, mediante su descomposición en unidades mínimas o píxeles y la de un cuerpo susceptible a la vez de ser alterado en su estructura genética por la biotecnología.

Pero en «Uno» también resuenan los avatares de un cuerpo que lucha y se desangra, que se destroza hasta entender que se quedó sin corazón o que sufre en vida la tortura de florir su propia muerte. Figuras expresivas en el tiempo del cuerpo como las experiencias trágicas de la vida se encarnan ocasionando heridas y lastimaduras y que en el obrar de la artista encuentran un gesto reparador en las costuras/suturas.

La utilización del soporte lumínico hace que las imágenes establezcan un diálogo con dos campos, el de la publicidad y el de la medicina. En ambos casos el cuerpo es sometido por discursos donde se etude y resiste su condición de deterioro y finitud.



por Natacha Kaplin



Los títulos en lengua quechua que aluden a la fauna autóctona (lagarto, jaguar) y la utilización de nombres de personajes pertenecientes a leyendas indígenas como la de los gigantes de Sumpa, proponen desde lo telúrico el rescate de la raimbora latinoamericana.

Alejandra Tavolini Mantita

Las pinturas-objeto presentadas por Alejandra Tavolini en El Pasaje bajo la forma de colchas traman relaciones entre su particular modo de confección y sus motivos. Las imágenes, que parten de las fotografías propias de un álbum familiar, se añaden pieza a pieza, foto a foto, en un patchwork de ritos y ceremonias.

Las fotografías y las mantas de algodón modo nos protegen y cobijan. Las primeras lo hacen conmemorando los hechos de las personas como miembros de familias, hilvanando una crónica que testimonia la solidez de los lazos y restablece su continuidad. Como objetos transicionales se vinculan a una seguridad ontológica, la cual explica que el ser humano requiere de una fe básica en la continuidad de su identidad propia y de una creencia en la fiabilidad de personas y cosas, que concierne a su ser en el mundo.

La borradura de las caras de los rasgos individuales, desplazan la atención hacia las actitudes corporales, la ropa y el modo de agrupamiento y es precisamente a través de estas pautas visuales que es posible leer los vínculos que se establecen y recrear las situaciones. Como en el antiguo juego para niñas de siluetas troqueladas para vestir, donde los trajes se pueden intercambiar entre las distintas figuras; las distintas generaciones representadas en cada retazo parecen destinadas a pasar regular y acompañadamente por cada una de las piezas que componen estas colchas.

La clara delimitación de los reticulados que enmarcan las imágenes contrasta con el tratamiento difuso de sus contornos. Como viejos estampados desgastados por el uso y el modo de recuerdos, parecieran resistirse a desaparecer de la superficie de la colcha que pronta podrá transformarse en el manto del olvido.

Exposición grupal Nunca es eso

Nunca es eso. Una frase con tono de sentencia es el nombre, la puerta de entrada a la exposición grupal presentada en la Gestoría. Se expresa así la sensación de fatal desencuentro entre la propia producción y los canales de circulación y difusión de las obras. Y es precisamente la insistencia por abrir esos espacios el factor que ha reunido los trabajos de cinco artistas con búsquedas diferentes.

Los recursos que brinda la digitalización son utilizados tanto por Mónica Lauria y Mario Delgado aunque es válido aclarar que mientras en el primer caso el acento se ha puesto en la posibilidad de modificar la imagen creando una serie de constelaciones o caleidoscopios cósmicos; en el segundo es la impecable resolución la que torna fascinantes a sus acotadas flores.

María Emilia Cattaneo diseña una obra en la que calculados cortes dan cuerpo a un objeto que despliega su volumen en la sucesión de numerosos planos. La homogeneidad en el tratamiento del color acentúa la constante y repetida irregularidad de los bordes en donde el ritmo insinúa movimientos de extensión y replegaje. En su trabajo bidimensional las precisas incisiones dibujan infinidad de bumperang por toda la extensión de la superficie. El continuo recorrido que propone la trama replica el ida y vuelta haciendo que el espectador reproduzca visualmente el juego.

Mario Godoy exhibe dos obras en las que los juguetes y el personaje de una tradicional tira animada se erigen como protagonistas. El juego erótico insinuado entre dos animalitos en miniatura, sus expresiones y la intencional utilización del celeste y el rosa se constituyen en un pequeño muestrario de arbitrariedades y estereotipos que se repiten en la segunda pintura, *La Languirucha* como tema central y reafirma, en el mismo tono, la *desenfadada* poética del artista.

Alejandra Latino propone trabajos de fuerte carga conceptual donde los títulos, los materiales y el modo de presentación se encadenan produciendo reflexiones sobre cómo algunas ideas son manipuladas y engendran violencia. Tres armas de fuego de tela bor-



La artista propone una obra que juega sus sentidos en la presentación de un objeto que se libera de la univocidad de su función al ser modificado plásticamente, en la tensión generada por lo que da a ver y lo que suprime, entre lo pintado y lo des-pintado.



dados, blandos e inmaculados; se alojan en sendos vitrinos esperando a ser añadidos «Dios, Patria y Hogar» (foto) son sus nombres. Como cajas de Pandora que al abrirse dispersan todas las atrocidades. La artista invita a desenterrar los perversos mecanismos inconfesables motivos por los que a veces se escriben estos términos.

Historico de Revistas Argentinas www.arhira.com.ar



El periodista Luis Etcheverry se pelea con la idea del paraíso, pero finalmente responde el cuestionario que el poeta inglés W.H. Auden se imaginó que debían contestar todos aquellos que daban su opinión en público. Etcheverry trabaja en periodismo desde hace más de 40 años. Ingresó en La Capital como aspirante y se retiró como secretario de redacción. Estuvo en la radio, en la televisión y en la revista «Boom», entre otras. Hoy edita el periódico cultural «El físgón», del que es, según sostiene, «propietario, director, editor, redactor, fotógrafo, gerente administrativo, jefe de comercialización, archivista, telefonista, cadete, peón de limpieza y encargado de expedición».

¿Cómo se imagina usted el Paraíso?

Paisaje

Junto con el único Infierno, el único Paraíso que existe es el que está dentro de cada uno de nosotros. Por lo tanto, su paisaje es el de nuestra propia personalidad y sus consecuencias. Se trata de un paisaje que se irá con nosotros y del cual a nuestra muerte sólo quedará un poco de memoria; una tenue memoria de aquello que fuimos e hicimos. Memoria que, salvo excepciones, no sobrevivirá más allá de una o, a lo sumo, dos generaciones. El resto, como todo lo que nos precedió, será para nosotros, hacedores de paraísos e infiernos, la más absoluta nada. Evacuada la primera pregunta, las que faltan las respondo con la ayuda de la ficción y a impulsos de mis deseos.

Clima

Cualquiera, según deseos.

Origen étnico de los habitantes

Obligatorio y perpetuamente rotativo, sin dejar ninguna posibilidad al margen. Un año pertenecemos a una etnia y otro a otra, y así en una ronda que se repite eternamente. Por supuesto, aquello que le hacemos a los demás bajo determinada condición (cuando somos blancos, digamos), después tenemos que experimentarlo cuando nos toca pertenecer a la etnia de la víctima (¡Esto sí que sería el verdadero Paraíso!).

Lenguaje

Idem.

Pesas y medidas

Todas permiten consumir lo que uno desea sin engordar ni eventualmente sufrir cáncer.

Religión

Ninguna para mí y los que piensen igual. Rotativas, eternamente rotativas y obligatorias, sin exclusiones, para todos aquellos que desean o necesitan alguna creencia religiosa.

Dimensiones de la capital

Las de San Bernardo, pero con un puerto de ultramar como el de Necochea.

Forma de gobierno

Asamblea popular en la que sólo se habla con conocimiento de causa y sin pronunciar jamás la más leve mentira.

Fuentes de energía

Las de la belleza a través del arte y, sin dudas, las del amor y el mutuo respeto.

Actividades económicas

Ninguna. Si no fuera así, ¿para qué estamos en el Paraíso?

Medios de transporte

La imaginación.

Arquitectura

La necesaria para subsistir, renovable cuando uno lo desea.

Muebles y utensilios del hogar

Idem.

Vestido formal

No existe. Todos utilizan el jean.

Fuentes de información pública

Las de ahora, pero que a la primera mentira se quedan sin sistema. Así, sin excepción alguna, hasta que finalmente dicen la verdad.

Monumentos

Todos, de todo el mundo, se corporizan frente a nosotros según nuestros deseos.

Diversiones públicas

Las que reclamen los gustos (aun los que merecen palos) y en tanto no joroben al que está al lado. (Algo de todo esto debe ser posible en el Paraíso, creo).

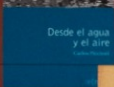


EDITORIAL municipal DE ROSARIO

Medio cumpleaños
Gabriela Saccone
Segunda premio Concurso Municipal
de Poesía Felipe Aldana 2000



Desde el agua
y el aire
Carlos Piccioni
Primer premio
Concurso Municipal
de Poesía
Felipe Aldana 2000



Medio cumpleaños
Gabriela Saccone



Almagro
Beatriz Vignoli
Mención especial Concurso Municipal
de Poesía Felipe Aldana 2000



La vida afuera
Pablo Makovsky
Mención especial Concurso
Municipal de Poesía Felipe
Aldana 2000

La vida afuera
Pablo Makovsky

Obra reunida y otros textos
Bartolomé Frutrone



Obra reunida y otros textos
Felipe Aldana
Neorromántica y neoclásica,
la poesía argentina de la
generación del 40 tuvo en el
canto a la infancia y al amor
perdidos sus asuntos
principales. Sin embargo, los
grandes poetas argentinos
que comenzaron a publicar en
esos años fueron,
justamente, aquellos que
prescindieron de la norma
generacional. Entre ellos
Felipe Aldana, quien en su
célebre «Poema
Materialista» recupera la
tradicción vanguardista,
descartada por sus
contemporáneos, y la

proyecta renovada hacia la poesía argentina de los años 60 y 70.
Esta edición retoma la obra poética de Felipe Aldana publicada en 1977, agotada
hace largo tiempo, e incluye un poco de poesía, único libro aparecido en vida del
autor, el «Poema Materialista», «Felipe Adentro», «Presencia del tiempo y de
la muerte», «los poemas del gran río», y una gran cantidad de poemas que se
mantuvieron inéditos hasta ahora.
Ensayos, apuntes y correspondencia cierran el volumen.

Nadadores muertos
Patricia Poon
Primer premio Concurso
Municipal «Manuel Musto»
de Novela 2001



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

En venta en librerías y en el stand de la Editorial Municipal de Rosario
y UNR Editora, peatonal Córdoba y Corrientes



:e(m)r;

EDICIONES musicales ROSARINAS

Mis 15 años
Tradicional Jazz Band



Trio 2
Trío de Guitarras de Rosario



Memoria musical rosarina
Fernando Tell



El apagón
Keyser Seze



Cuchillo de Palo
Cuchillo de Palo

Memoria musical
rosarina
Antonio Rios



De noche el fuego
Mundo Bizarro

LA SOCIEDAD DE LOS
5 VIENTOS
REDESCUBRIENDO AMÉRICA



Cinegraf
Cinegraf

Los Khorus
Viajes

:e(m)r;



Viajes
Los Khorus



Redescubriendo América
La Sociedad de los 5 Vientos

El color de la Patria
Cantata Popular a la Bandera, de Ada Donato y Carlos Castro,
Coro Pablo Casals y orquesta

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

En venta en disquerías y en el stand de la Editorial Municipal de Rosario
y UNR Editora, peatonal Córdoba y Corrientes



I E C H

:e(m)r;