

Lisi



CONICET



I E C H



EN ESTE NUMERO

Tapa

Nos miran mal
por Juan M. Alonso

Referencias.

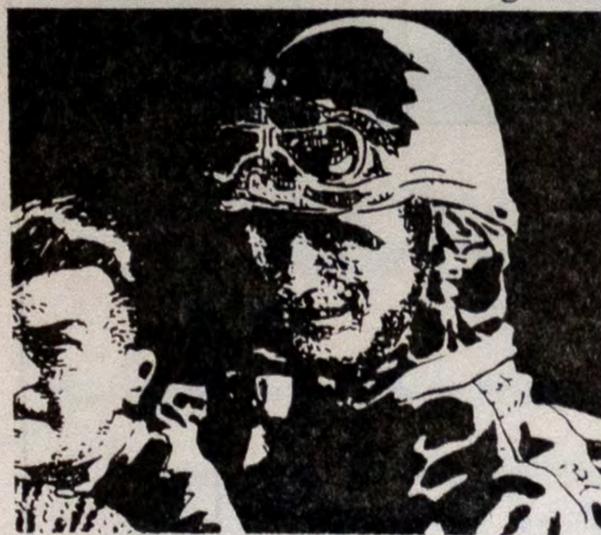
Ricardo Piglia: Siete respuestas.
Entrevista de Osvaldo Aguirre
y Roberto García. Pag. 5

Memoria.

Puig.
por Rubén Chababo Pag. 10

Académicas.

Las máscaras del poder.
por Antonio Bozzo y Marcela
Lopez Machado Pag. 13



Dossier.

Imágenes, imágenes:
Pag. 19

La ventana extraordinaria.
por Bernardo Mukowitz.
Pag. 20

Disparos en la videoteca.
por Francisco Pablutti.
Pag. 22

Ojos de TV.
por Pablo Makovski Mier.
Pag. 29

Reconstrucciones.
Tensiones hacia la política.
por Guillermo Fantoni.
Pag. 33

Posibilidades.
Reportaje al diablo.
por Walter Motto.
Pag. 40



Arte de narrar.
Standars.
por Rubén Bernabiti.
Pag. 47

Qué pasa en Rosario.
**Acercamiento a los sucesos de la
Manteca.**
por Roberto Milo.
Pag. 51

Poéticas.
Las palabras de la tribu.
por Osvaldo Aguirre.
Pag. 55

De última.
Tucas.
por Jorge Dipré, Federico En-
gels, Daniel Greco, Francisco
Pablutti, Martín Prieto, Rita y
Luciana, Andy Warhol, Vera.

SISI año 2 n° 2

Redacción: Osvaldo Aguirre, Roberto García, Walter Motto. **Arte:** Coordinador de diagramación: Juan M. Alonso.

Equipo: Gustavo Gomez, Marcela Sosa, Manuel Cosgaya, Esteban Tolj, Graciela Rocha. **Colaborador especial:** Francisco Pablutti (desde Madrid). **Colaboran en este número:** Rubén Bernabiti, Antonio Bozzo, Marcelo Castaño, Rubén Chababo, Rita, Jorge Dipré, Federico Engels, Pablo Makovski Mier, Daniel Greco, Roberto Milo, Jorge Testero, Lou Reed, Tom Cale, Marcela Lopez Machado, Bernardo Mukowitz, Martín Prieto, Guillermo Fantoni (en redacción), Charly Aguilar, Pina Torres, Andrea Bula, Juan Pablo Renzi, Sabina Florio, Osdy, Luciana (en gráfica).

Impresión: Facultad de Humanidades y Artes (UNR). **Impresión serigráfica de tapa:** en el taller de Rubén Rivero.

Tipeado: A&C (Pje. Zabala 1140 - Tel. 41072) - SISI es una publicación de la Cooperativa de Prensa Literaria (en formación), Moreno 239 2do. "A", Tel. (041)252463, (2000) Rosario, Argentina, RNPI en trámite.

Se permite la reproducción de textos e ilustraciones citando a los autores y a la publicación. Realizamos intercambio con revistas similares de todo el país y el extranjero. I E C H

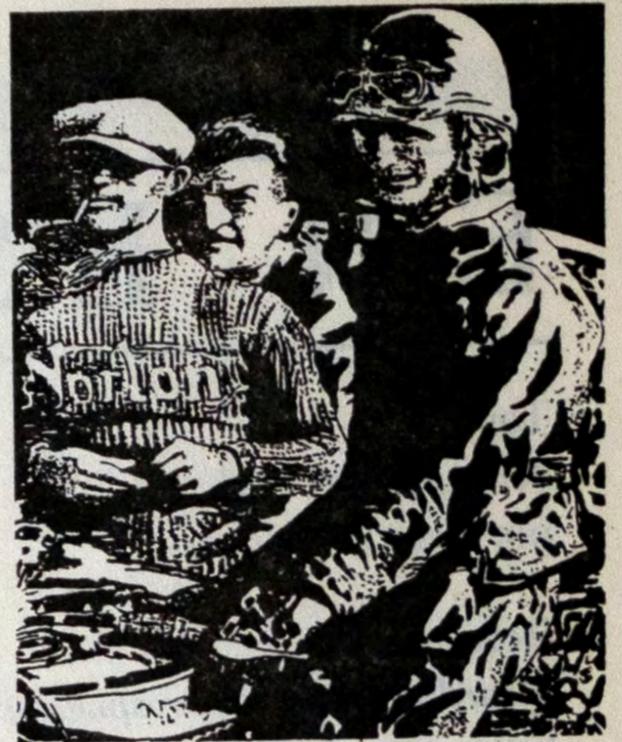
SISI Nº 0 VERANO 1989



SISI Nº 1 INVIERNO 1990



SISI Nº 2 VERANO 1990



BAR **LA MAQUINA**
URQUIZA Y ENTRE RIOS

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

CONICET



I E C H



Ricardo Piglia

SIETE RESPUESTAS

La tradición literaria, Walsh y su obra, la política y la ficción, el folletín del presidente, los problemas del relato, la tensión novela-cultura de masas.

Entrevista de Osvaldo Aguirre y Roberto García

Las musas son la tradición literaria

La tradición me parece un problema importantísimo. En distintos sentidos. Por un lado pienso en Flaubert: yo estoy en la tradición, dice Flaubert todo el tiempo. Ligo eso con una cosa que dice Eliot: pobre del escritor que no tiene tradición. Y -siempre las citas- con una cosa que dice Shklovski: las musas son la tradición literaria. La inspiración del poeta, eso que ha sido llamado la musa, no es sino el apoyo que dan, al escribir, todos los textos que se han escrito.

¿Cómo volver a escribir si ya todo se ha escrito? Esa es la inspiración de Borges, ese trabajo particular de la tradición es su inspiración. El dice: si

todo está escrito, lo que hay que hacer es copiar, leer de otra manera. Desde ahí empieza a escribir la ficción. La relación del sujeto que escribe y la tradición es fundamental en la construcción de su obra.

Un escritor inventa su tradición. La construye como una novela familiar, estableciendo relaciones y consecuciones en una trama que le permite crear una genealogía, siempre imaginaria, de quiénes son sus parientes y también de quiénes son sus enemigos. Entonces: construir una tradición es siempre entrar en guerra con el pasado literario, establecer otra jerarquía de clásicos. De esta manera las literaturas cambian, por obra de los escritores que enfrentan constantemente las tradiciones establecidas y construyen otras. C H

Lo importante es que ese modelo de

historia literaria supone un modelo constituido desde la escritura, desde las luchas actuales de las poéticas. En el presente de una lucha que se desencadena, alguien construye y reivindica una tradición en contra de otra. El presente es el que organiza la historia.

El ejemplo de Lugones podría servirnos: va a buscar en el **Martín Fierro** la tradición y constituye así la nueva historia de la literatura argentina desplazando a Sarmiento. Pone a Hernández en su lugar y reestructura lo que podríamos llamar el corpus. Este es un buen ejemplo de que la tradición literaria es algo hecho desde la lucha presente.

Hay que hacer con Walsh la operación que se hizo con Borges

Lo que Walsh supone en el debate de la literatura argentina tiene distin-

tos matices. Hay que sacarlo de la discusión puramente política, porque corre el riesgo de convertirse en el Borges de la izquierda: Walsh es el desaparecido, el combatiente, por lo tanto de su literatura ya no se habla porque lo otro es el caso que se discute. Hay que hacer con Walsh la operación que se hizo con Borges. Pongamos entre paréntesis la discu-

mento de su obra, Walsh usa esto con mucha destreza y culmina con "Cartas", que es uno de los grandes textos de la literatura argentina, donde la forma breve está llevada a la exasperación. Es la microscopía del relato, una especie de Ulysses donde el complejo real está hecho fragmentos.

Podríamos ligar este camino a la crisis de su relación con la novela tradi-

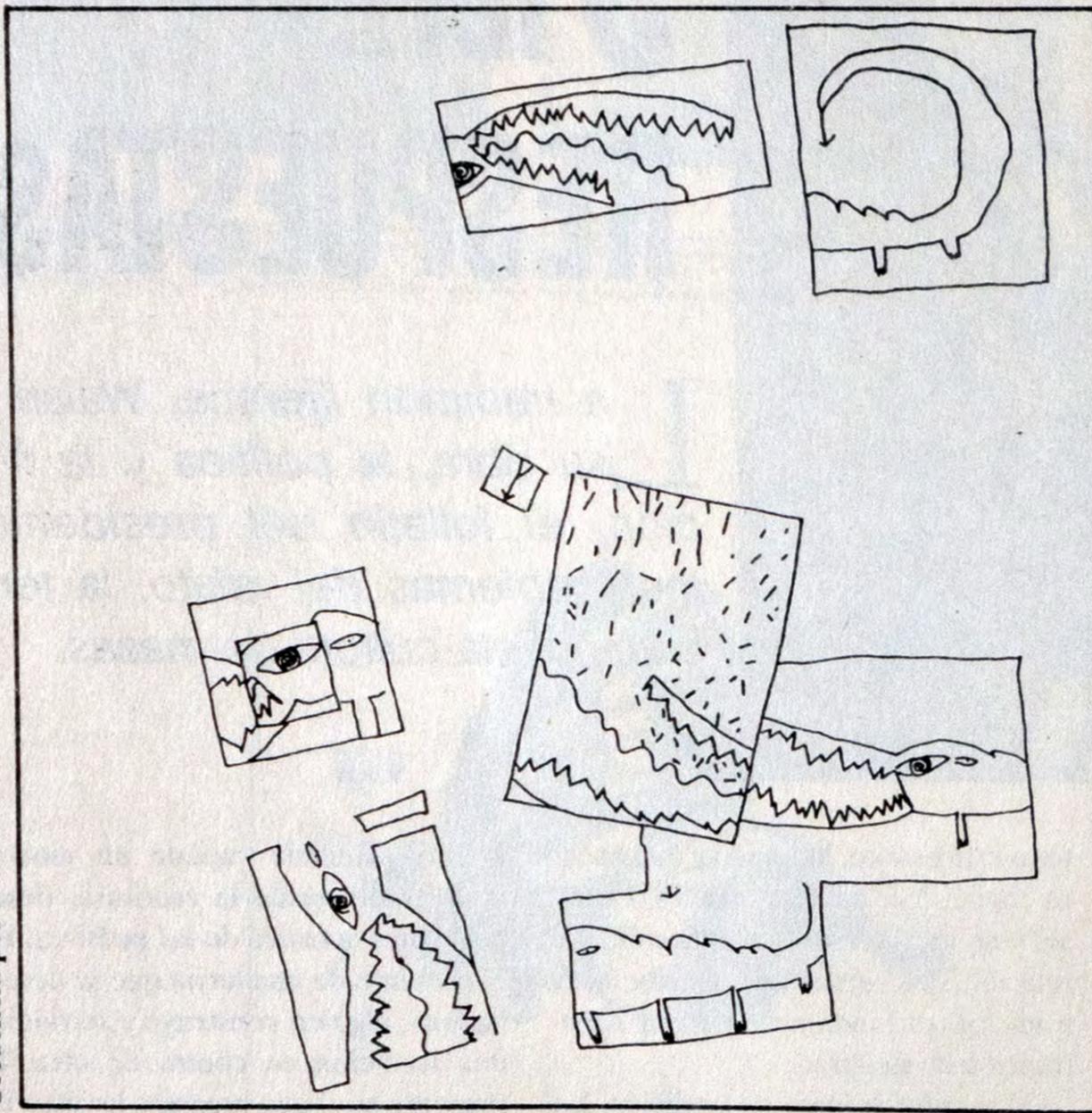
ligados a los movimientos de los años 20, que trabajan sobre la hipótesis de una escritura *fakta* -con materiales y datos de los hechos verdaderos.

Si se dice que Walsh es una tradición cerrada es porque se tiene una visión muy provinciana de la literatura. Quiero decir que uno puede establecer en el interior de la literatura contemporánea y de las tradiciones de vanguardia una línea que hace ver otra cosa en la obra de Walsh. Cada uno puede ver lo que quiera, pero es clarísimo que este debate es un punto importante en la literatura contemporánea.

En la obra de Walsh se cruzan al menos dos tradiciones

Walsh tiene una relación conflictiva, o más bien familiar, con Borges. Percibe desde el principio que Borges es un punto referencial en la escritura contemporánea argentina. Su visión excede el marco de la lectura de Borges que se está haciendo en ese momento, que tiende a verlo más bien por sus opiniones políticas y a asociarlo con la escritura de derecha. ¿Qué le gusta a Walsh de Borges? Bueno, la atención hacia los géneros populares, ciertos matices del habla, la defensa de la forma breve como resistencia a lo que podríamos llamar la gran tradición de la novela burguesa. Esa es la etapa de su constitución como escritor, la época de los cuentos policiales y fantásticos.

Para Walsh son muy importantes, después, Hernández y Sarmiento. El se dirige a un momento de la literatura argentina donde es descartada la ficción por su poca eficacia política. La ficción es cosa de mujeres que no tiene que ver con las necesidades de la política práctica: eso define la literatura del siglo XIX en la Argentina y a Sarmiento, centralmente. Walsh ve la actividad de denuncia de Hernández más que el poema, el trabajo de panfleto, y la escritura verdadera y ficcional, mezclada y autobiográfica de



Secuencia por PINA TORRES

sión de sus posiciones políticas y veamos las formas en que esas posiciones políticas se realizaron.

Walsh define su escritura desde una primera tensión que tiene una raíz borgeana: la forma breve contra la novela. Tradición que Borges enuncia diciendo que la novela no es narrativa. Es una tradición que se encuentra en una gran gama de escritores que ven en el cuento la forma de la narrativa. Una manera de trabajar la situación en el relato desde la elipsis, lo no dicho y la condensación. En un mo-

cional, que desemboca en la escritura del policial y de los géneros menores. Formas fuertes de la narratividad en contra de la forma de la novela, en la que la narratividad tiene un lugar diferente, no tan claro. Por otro lado Walsh se enfrenta a la novela realista de compromiso, de "contenido social": contra la idea del escritor que se da buena conciencia escribiendo novelas de contenido determinado. Sabiéndolo o no, él está conectado con una corriente de la narrativa de vanguardia. En principio, con los escritores rusos

Sarmiento. El **Facundo** como modelo fundamental, que tiene como su centro formal el enfrentamiento entre ficción y no-ficción. El **Facundo** se escribe así porque no puede resolver la tensión entre la atracción por la novela y la necesidad de la eficacia política.

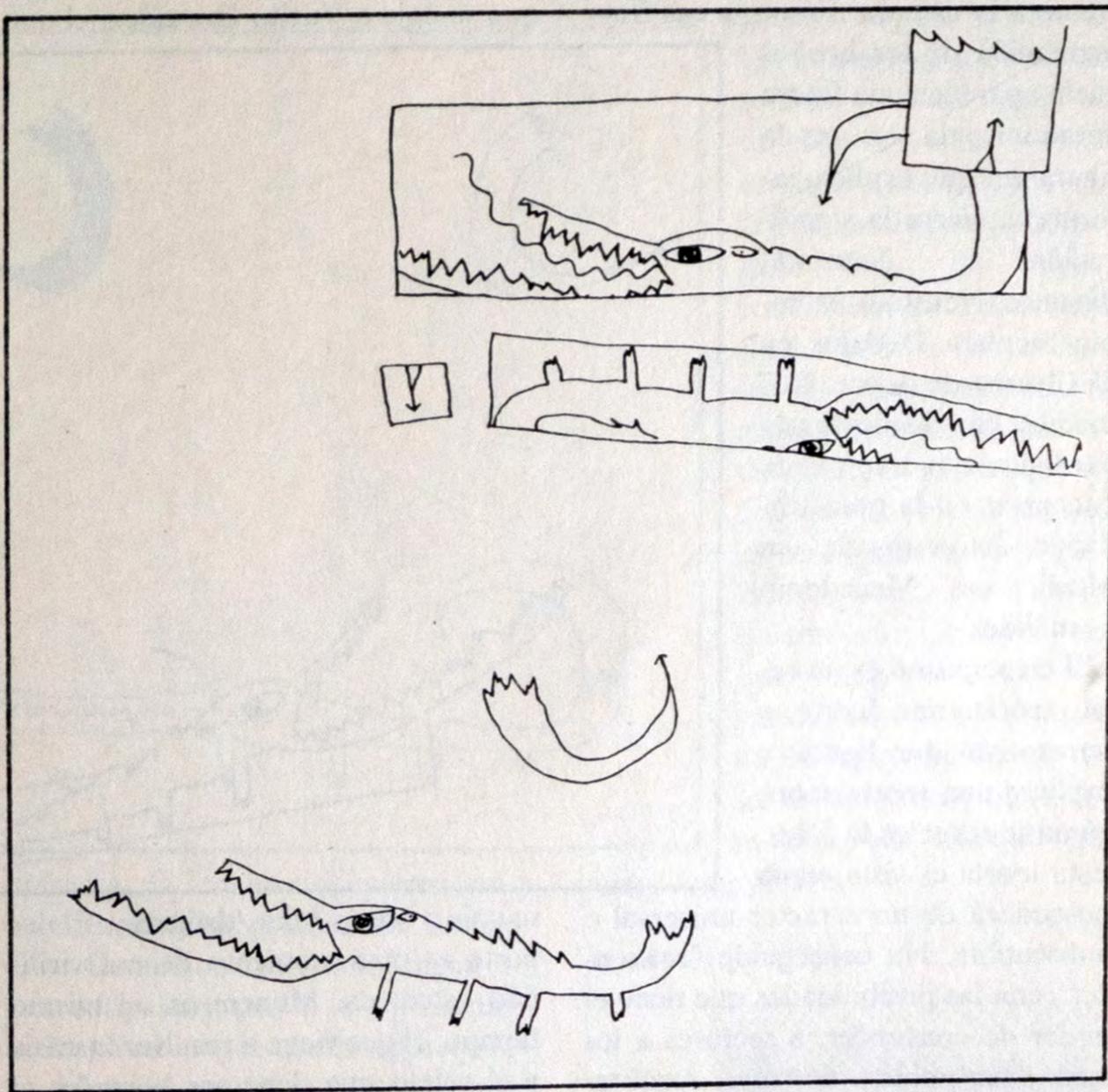
La otra tradición que, diría, tiene mucho peso en él, estilísticamente sobre todo, es la de los prosistas del nacionalismo: Anzoátegui, Sánchez Sorondo, Ibarguren, Irazusta, grandes prosistas que tienen una profunda relación con la literatura española y que son grandes escritores de panfletos. Manejan de una manera muy eficaz la intervención pública, la diatriba, la acusación a la mentira liberal. Con contenidos que a menudo tiene cierto aire filofascista, pero con una forma de escritura admirable: hay que leer **Vidas de muertos** de Anzoátegui para ver lo que es esto. Si uno compara esta tradición con la de los liberales - Martines Estrada, Malea, Isaacson - se da cuenta de que los nacionalistas son mejores escritores. Borges mismo aprendió más de esta tradición de la injuria, del panfleto, de la escritura agresiva del nacionalismo que de la tradición estilística liberal. Walsh usó esa tradición de la denuncia con categorías políticas diferentes. La carta a la Junta Militar es un ejemplo de ese tipo de escritura: la escritura del que está rabioso, enfurecido, y que transmite en el estilo su relación con la situación social.

El arte le da forma a la vida

Welles tiene muy claro el funcionamiento de ciertos elementos que hacen a la construcción de la ficción. Basta ver **El Ciudadano**, que es un texto sobre los medios de masas. No sólo percibe el fenómeno, sino que se da cuenta de esa posibilidad de la radio: la de crear la incertidumbre entre ficción y no ficción. Y por tanto, de

producir un efecto que podríamos llamar bovarismo: la ficción es creída, se rompe la distinción entre el arte y la vida. Allí funciona una relación de incertidumbre, donde una cosa actúa sobre la otra al revés de lo que se puede esperar. No que la vida le da forma al arte sino que el arte le da forma a la vida. Esto tiene mucho que ver con la política.

acumulación historicista: ahí se ve bien que hay momentos en que se produce como un sacudón. Los militares tenían que irse al día siguiente, en el sentido de que nadie les iba a creer nada más: era obvio que la gente había tomado conciencia de la construcción de la mentira. Ellos perdieron el poder no sólo porque perdieron la guerra sino porque perdieron también



La política ha trabajado este tipo de problemas con mucha lucidez. La guerra de Malvinas es un buen ejemplo de lo que es este tipo de narración: la construcción de lo real como un elemento que es manejado desde una narración que utiliza todos los recursos necesarios para construir un modelo de lo que sería deseable. Lo más interesante fue el momento en que se produjo la derrota. Ahí uno asistió a una especie de shock de realidad muy particular. Uno tiene una idea de la toma de conciencia como un proceso de

la posibilidad de hablar.

El presidente es una figura de folletín

El tipo de relación que establecen los medios y su cultura tiene, como una de sus particularidades, anular la categoría tradicional de las poéticas de distinción clara entre ficción y no-ficción. La relación de ficción y verdad es mucho más incierta de lo que era antes de que la cultura de masas hubiera dominado el imaginario social.

La fragmentación, el collage, que

han sido tradicionalmente poéticas de vanguardia, están hoy incorporados al modelo de la narración televisiva. El sistema de los noticiarios es muy vanguardista en este punto: la realidad está totalmente fragmentada, el sentido está siempre lanzado hacia adelante, nunca termina de cerrar porque siempre hay flashes de información y fragmentos de realidad contruídos frente a la cámara. Frente a esa fragmentación de los hechos suele aparecer una figura autonomizada, que es la figura del que explica, interpreta, cierra la significación: Neustadt, digamos. Neustadt es como Stephen Dedalus en el *Ulysses* de Joyce. Los medios han incorporado esa figura que uno puede encontrar en la gran tradición de la novela: en Musil, en Macedonio Fernández.

El menemismo es un relato teórico muy fuerte -e imperativo- que tiende a explicar una teoría sobre cómo se resuelve la crisis. Esta teoría es vista como poseedora de un carácter universal e indiscutible. Ha conseguido "convencer", con las posibilidades que tiene el poder de convencer, a sectores a los cuales esa política destruye. Aquí tenemos la estructura de la tragedia: el tipo acepta el oráculo que lo va a liquidar. Lo notable de este momento es que el sector dominante ha conseguido que su narración teórica funcione como un paradigma de verdad. Este relato teórico, que es tranquilizador, está contrabalanceado por un texto de inseguridad, de riesgo extremo, de cristalizaciones paranoicas que aparecen en los medios con mucha fuerza. El caso de Fontana es, al respecto, interesantísimo. El sector de clase social al que él expresaba con toda naturalidad aparece de pronto

combinado con ese mundo frente al cual hay que levantar los mismos modelos de organización social: la delincuencia, la droga, la violencia sexual. Menem es un héroe dual. Es una figura de folletín, porque es una especie de Don Juan berreta que utiliza el poder para mostrar una especie de suplemento de goce, típico del folletín. Es el que se coje a todas las minas, el que se coje a Yuyito González, el que

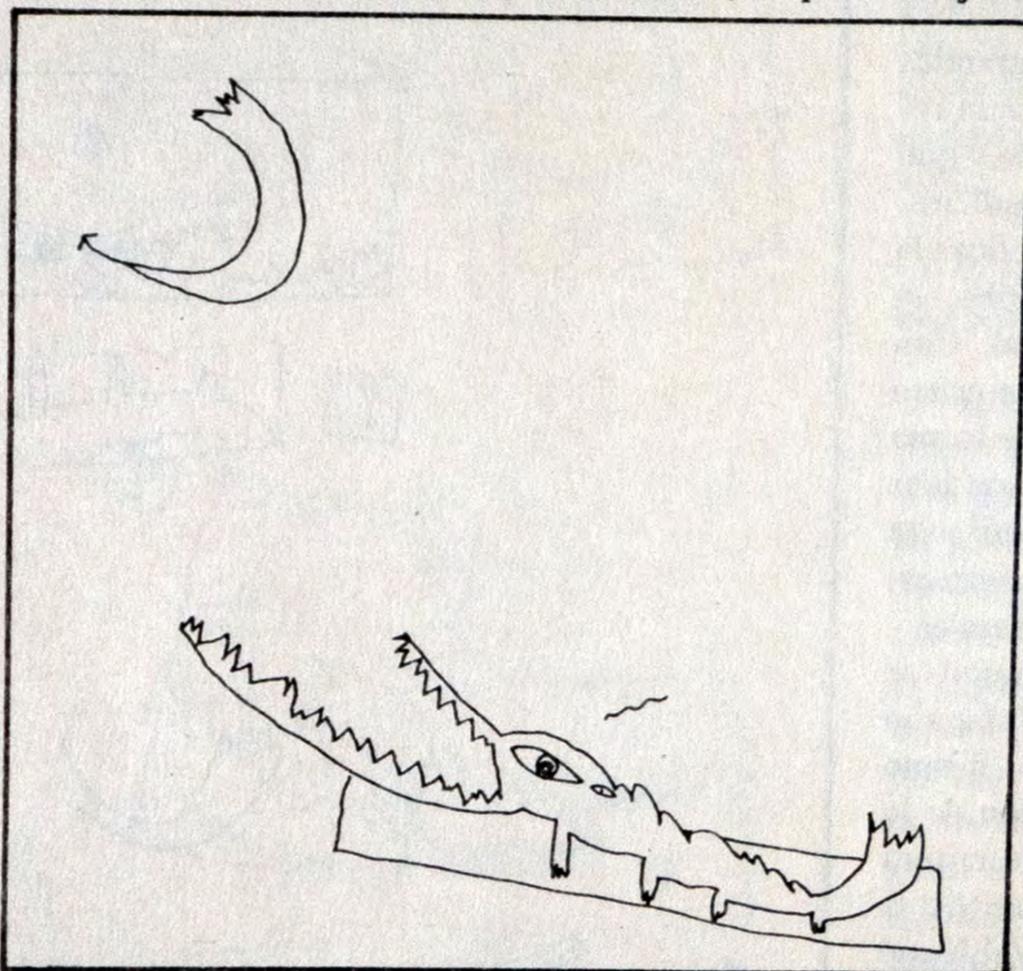
Narrar es una relación muy particular con lo real. Debería ser pensada como una relación tan importante como cualquier otra relación verbal con lo real. Es una obligación social importante, también, en el sentido de que uno siempre es convocado a narrar. Uno vuelve de un lugar y la mujer le dice: bueno, contame qué pasó.

Si uno pudiera ver, de una ciudad, el conjunto de narraciones que circulan

en un día, podría tener una idea bastante exacta de lo que es esa ciudad. En principio, tendría un registro de las formas en que se usa la narración, que a uno se le escapan, porque tiene apenas fragmentos de lo que sería ese juego de narraciones que circulan en una sociedad. Este sería el contexto social básico de la novela para mí. Veo a esa proliferación de narraciones como la mediación más fuerte entre novela y política.

Habría que ver que la narración no se circunscribe a la narración literaria, que la narración no solamente se

encuentra en el plano de la alta literatura, que la narración es una actividad social y política importantísima. Siempre digo, medio en joda, que por un lado está el Estado y por otro la novela. El Estado narra, de una manera muy clara, y construye determinado tipo de consenso. Y hay otra cuestión: el modelo de la novela como género dominante en el manejo de la narración está cada vez más en disputa con formas de narración que no pasan ya por la novela: el cine, la historieta, el relato televisivo -que tiene características formales interesantísimas-, la información en sentido amplio, el psicoanálisis. Estoy tan atento a esas tradiciones como a las tradiciones más claramente literarias de la narración. Me interesa mucho el modo en que



se coje a María Julia Alsogaray. El deporte es otro momento de esa virilidad ostentosa. Menem es, al mismo tiempo, el que viene a resolver la crisis y el sujeto que debe ser borrado: el representante de la Argentina que es necesario borrar. El discurso teórico está diciendo que el presidente, cuando la Argentina sea el país que todos quieren, no va a ser como Menem. El héroe es devorado por el propio discurso que encarna. Menem está conectado por un ventrilocuo con el discurso modernizador que él traduce. Se juega a Facundo, pero es Urquiza: un tipo que traicionó.

I E C H

La narración no se circunscribe a la narración literaria

resuelve el problema de la narración en el comic o en el cine o en formas que no necesariamente son consideradas narrativas pero que tienen narratividad internamente.

En torno a la relación entre novela y cultura de masas se definen dos poéticas básicas

El problema ha sido visto siempre en términos de contenidos: el escritor va a buscar contenidos a lo social. Creo que, sobre todo, se van a buscar formas: de renovación, de constitución de la narración. Me ha llamado la atención cierto uso de la investigación literaria donde he encontrado ciertos rastros de procedimientos de narración. En un sentido más amplio, uno puede ver funcionar esto en puntos más ligados a la cultura de masas como tal. El caso Puig es un buen ejemplo. Ha ido a buscar formas de narración a todos lados: a la revista de modas, a las necrológicas, a la confesión religiosa.

La tensión entre novela y cultura de masas es tradicional en el género. El género surge como forma de la cultura de masas. En un sentido, Madame Bovary es el modelo ideal de lector. Es la que cree el relato de masas, la que trata de vivirlo, definiendo una relación básica, que persiste hasta hoy: que es el modo en que la cultura de masas modula los sentimientos y modela las formas de relación con la experiencia. Obviamente está Cervantes también, ¿no? Pero podríamos decir que Flaubert es el primer tipo que percibe este asunto con una mirada más crítica, con una mirada general sobre lo social y sobre las formas estereotipadas y burguesas. La paradoja es que Madame Bovary no leería Madame Bovary. Es la paradoja del género. Eso se ha ido agudizando, en el senti-

do de que hoy el que mira cine no lee novelas.

¿Cómo sacar a la novela de la universidad? ¿Cómo conseguir que la novela tenga el público que siempre tuvo? - porque la novela sería el género que no tiene como modelo a un lector especializado. Ahí se definen algunas poéticas básicas. Una poética que tiende a agudizar el conflicto, que considera que el papel del artista es

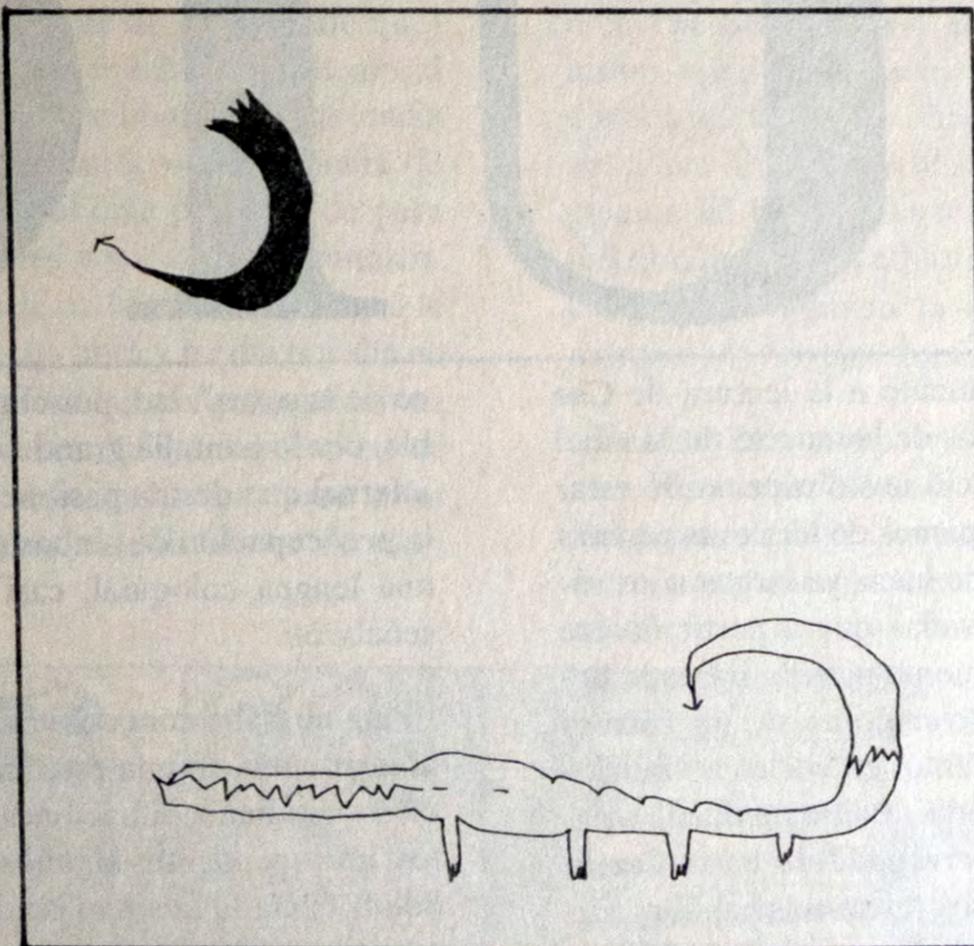
nen de la cultura de masas.

En un caso se trabaja contra el estereotipo y en otro caso se trabaja desde el estereotipo. Es el espacio en que veo que se mueve hoy el debate. Se puede encontrar un corpus amplio de novelistas que trabajan con la mezcla de elementos que vienen de la cultura de masas y elementos ligados a la tradición de la cultura. Hoy los novelistas trabajan con mayor comodidad en los

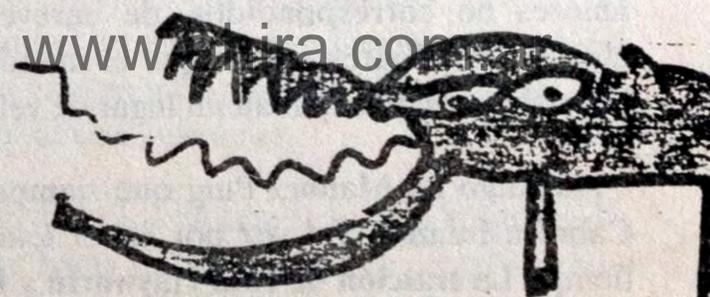
géneros populares y entonces con mayor naturalidad se definen como novelistas de ciencia ficción o como escritores policiales. Y escriben en el género sin ningún tipo de doble conciencia. La tensión que tenía Chandler ya no existe. Mi experiencia con la gente de Fierro ha sido interesante en el sentido de que he visto ahí gente que en otra época hubiera querido ser pintor y que ahora quiere ser dibujante de historietas; gente que antes hubiera ido a la escuela de letras, con la fantasía de ser un novelista, y que ahora con toda tranquilidad

quiere ser guionista.

Septiembre de 1990.



preservar la lengua del estereotipo y la manipulación política de los medios. Comunicar con una lengua no estereotipada y, por lo tanto, comunicar con una lengua que se opone a los modelos de comunicación habituales es la tarea política del artista: Beckett sería un ejemplo de esto, Saer sería un ejemplo de esto. Se tiende a poner a la novela como un campo de oposición a la circulación estereotipada de las formas. La relación entre novela y cultura de masas es una relación de enfrentamiento y tensión extrema. ¿habría otra poética que tiende a unir alta cultura y cultura de masas. Puig otra vez, Pynchon, Thomas Disch. Todo lo que es hoy la novela norteamericana avanza en esa línea: la novela tradicional utilizando formas que vie-



El 23 de julio de este año murió, en Cuernavaca, Manuel Puig. Tenía 58 años y hacía 17 que no vivía en Argentina. Más allá de la vanguardia, demostró, con su obra, que la renovación técnica y la experimentación no son contradictorias con las formas populares.

por Rubén Chababo

PUIG

Para quienes contemporáneamente a la lectura de *Cae la noche tropical* nos enteramos de la muerte de Manuel Puig, una rara sensación pareció invadirnos: la de estar asistiendo a medida que terminamos de leer esas páginas a una cita final con quien desde hacía ya largos años venía dándonos una serie de novelas que a partir de ese momento ya no conoceríamos como novedad. Desde *Boquitas pintadas* leída en los comienzos de mi carrera universitaria y en la que insistíamos en ver cómo funcionaba aquello que se llama parodia (Bajtín mediante), pasando por *Sangre de amor correspondido* hasta *Cae la noche tropical*, cada uno de esos textos nos había prodigado no sólo la satisfacción de la lectura sino también la necesidad y la urgencia del comentario. Supimos, en esa inmediatez, que solo nos quedaría la relectura como estrategia de reencuentro con el autor y que a partir de ese momento los silencios expectantes que separan la aparición de una obra y la "promesa" de otra concluiría abruptamente.

Creo que hay pocos escritores argentinos contemporáneos a los que hayamos leído con tanta voracidad y sin "saltearnos nada", pocos que hayamos comentado y citado con tanto entusiasmo, "apropiándonos" de sus historias menores para glosarlas con insistencia. Historias de amores no correspondidos, de enrevesadas traiciones eternas, de affaires, en las que el mundo de la ficción y los mass media ocupaban un lugar de relevancia.

Hay algo en Manuel Puig que siempre me recordó a Cabrera Infante. Tal vez por haber leído casi al mismo tiempo *La traición de Rita Hayworth* y *La Habana para un infante difunto*, ambas posibles de emparentar con el bildungsroman, ambas atravesadas por el espacio iniciati-

co de la sexualidad, por el cine como referente insustituible, por la pantalla grande como una verdadera máquina infernal que desata pasiones y deseos, acaso también por la preocupación de ambos en el trabajo consecuente con una lengua coloquial, casi "desgrabada" como algunos señalaron.

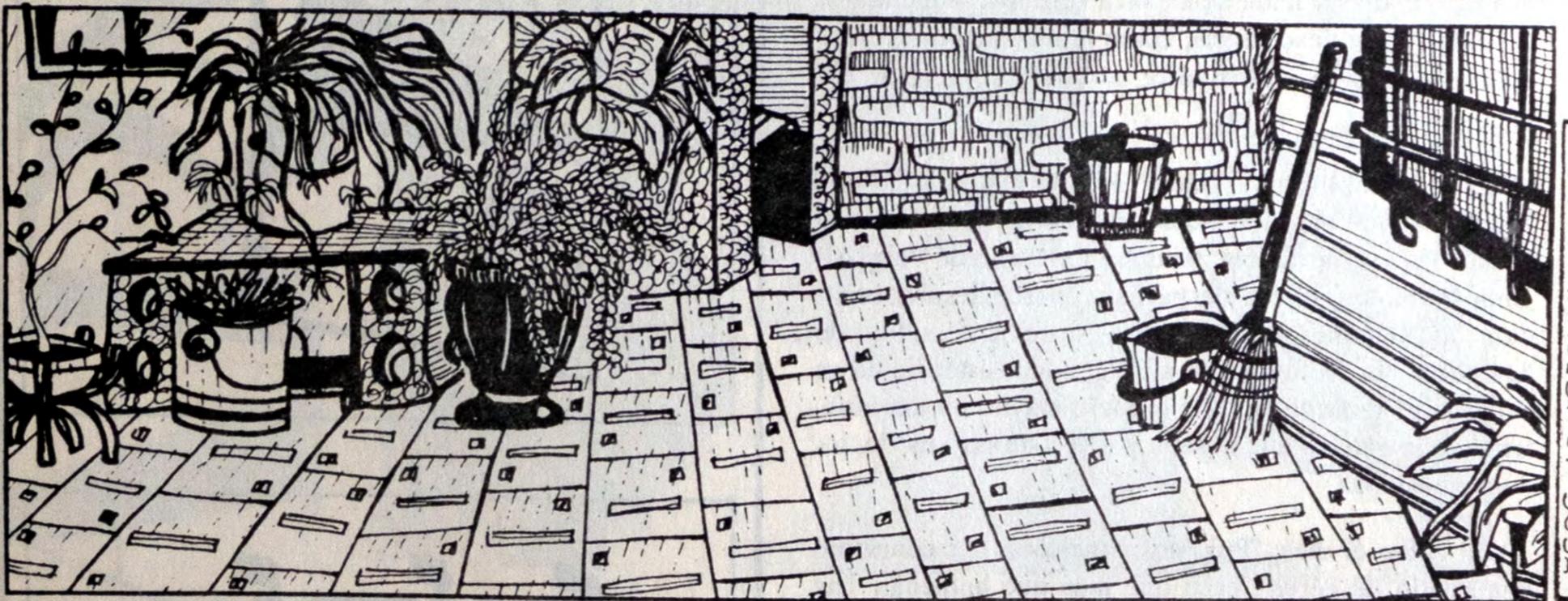
Puig no daba concesiones, no se repetía. Horadó hasta la insistencia en una estética del Kitch; lugares comunes de lo cotidiano, situaciones pequeñas, diálogos diminutos, intrascendentes algunos, ampliándolos con magistralidad. Tenía la facultad de convertir esas vidas menores, casi marginales, en centros puntuales de destello, alumbrado esa barrialidad con los brillos decadentes de lentejuelas desgastadas. Vidas sostenidas y habladas por el folletín y el cine, que más que apelar a los clichés, eran justamente la fuerza de ellos, sostenidas por esa forma.

Pocos escritores pueden darse el gusto de saber que sus libros circulan como los de Puig: *Boquitas pintadas* en los finales del 60 y principios de los 70 describía ese raro circuito que iba del sillón de la señora al cuarto de la mucama, del living-room aburguesado de la clase media al cuarto pequeño de servicio. Leída, hojeada, releída hasta el hartazgo, se confundía con las ediciones baratas de cómics, telado y fotonovelas. Esa novela que en poco tiempo más sería fagocitada por el mercado, era la misma que un tiempo atrás había sido rechazada por las editoriales cuando el autor planteó la posibilidad de publicarla como folletín, en entregas semanales.

Puig hacía de sus novelas aquello que las women pictures de Hollywood hacían con la Stanwick y la Davis: poner a la mujer en un lugar de centralidad, desatando

furias, pasiones, desgarrándose por amores imposibles. Todo un modelo del celuloide y de las voces depuradas por la radio se integraron a sus textos, ciñando y diagramando a la vez una cosmovisión propia de ese mundo de puro papel e imagen, de fantasía e imaginación.

En una entrevista que le hiciera Reina Roffé para "Espejo de escritores", el recuerda los primeros años de su iniciación literaria, su memoria de General Villegas, la visión que se tenía desde ese territorio acotado y pequeño al que el cine llegaba y en el que de algún modo quedaba "instalado": (...) Yo entendía mucho mejor la moral del mundo de las películas donde la bondad, la paciencia y el sacrificio eran premiados. En la vida real nada de eso sucedía. Mamá me llevaba al cine por la tarde para entretenerme, para entretenerse y yo, en cierto momento, decidí que la realidad era la de la pantalla, (...) que lo real era aquello que sucedía una hora y media por día en la pantalla del cine. Ciertas películas que proponían una protagonista femenina fuerte resultaban subversivas en aquel contexto, porque allí todo giraba en torno a las mujeres y en el pueblo nada giraba alrededor de ellas, las mujeres no tenían poder".



Decir que un escritor no se repite no es poca cosa, acaso porque alcanzar la cima creativa llevó a muchos a repetir después los modelos ya probados, ya consagrados. Están los que sintieron y supieron decir "hasta aquí" Rulfo como excelencia y referencia insoslayable. Están los que salvo en algunas posteriores páginas lograron reencontrar el destello embriagador de las primeras: Cortazar entre Bestiario-Todos los fuegos el fuego y la distancia abismal con sus últimas entregas. Y están los que como Puig apostaron a decirse de manera original y siempre renovada, con el resplandor de lo siempre nue-

vo. De allí que no sean pocos los que acuerdan en señalar a *Cae la noche tropical* como la mejor de sus novelas.

Academizado, leído en los espacios universitarios, premiado en el escenario europeo por el mismo jurado que antes señaló la excelencia de *Paradiso* y *Zama*, Puig también conoció el rechazo y la hostilidad de ciertos sectores del *stablishment* cultural. Cuando Seix Barral premió *La traición de Rita Hayworth*, la censura franquista impidió su publicación en España. En el 73 cuando aparece *The Buenos Aires affaire*, la verticalidad del peronismo mina el espacio de circulación de sus libros, conoce un tiempo de silencio que se empalma con el 76 y antes con el hostigamiento de las tres A. Su novela siguiente *El beso de la mujer araña* (1976) tampoco es distribuida por las editoriales. El resto es historia conocida, como también la opinión acusadora de escritor marginal de novelas decadentes.

En esto Puig compartió soledades y destinos: el proceso a *Nanina* de Germán Leopoldo García, el prólogo al *Frasquito* de Luis Gusmán en el que se relatan los devenires, aceptaciones y rechazos de ese texto, o acaso por nombrar otra ribera; las diatribas contra *Paradiso* de

Lezama o el aislamiento de Arenas el autor de *Celestino antes del alba*, son sólo algunos de los pliegues, de las contraccaras de esa época gloriosa en la que el boom editorial maquinó singularmente la producción textual del continente, época en que todo parecía ser una fiesta para el escritor, el público y sus obras.

La obra de Puig vió la luz en una época en la que el dilettantismo realista hacía estragos en nuestras letras criollas; junto a otros textos - *El fiord*, *Nanina*, *El camino de los hiperbóreos*, *El frasquito* - intentó una flexión menos ancilar con las palabras y las cosas - dice un acápite de

presentación a una nota sobre Puig en Babel de noviembre de 1988.

Las opiniones de Puig de no volver a la Argentina son conocidas. Cierta rechazo visceral, cierta bronca lo expulsaban a estar más allá de las fronteras nacionales, incluso en tiempos en los que la seguridad y garantías para el escritor dejaron de estar acicateadas por la incertidumbre.

Creo que Puig sabía demasiado de la pacatería y la crítica insidiosa. Si Villegas fue en sus comienzos un verdadero laboratorio de exploración y aprendizaje, la Argentina posterior a la segunda mitad del setenta era ya una verdadera exacerbación de ese infierno pueblerino y poco podía prodigarle más que la necesidad del alojamiento y la partida.

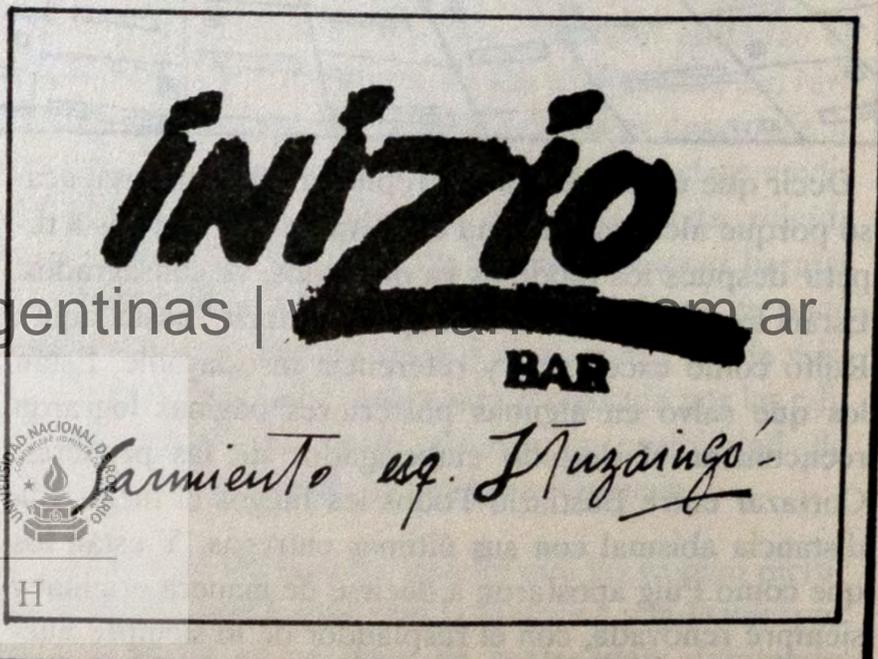
¿Quién era Puig en la literatura Argentina, qué era su escritura en nuestro sistema?. Uno de los dos exportables decía César Aira incluyendo en esa dupla a Juan José Saer. Creo que la elección es acotada y en todo caso importa poco el carácter de exportación de una obra. Son muchos los que hemos (han) exportado y eso no comprueba ni garantiza nada. En todo caso si esa afirmación puede ser leída desde otra vertiente, aquella que la destaca como excelencia, como reafirmación de originalidad y desafío escriturario, entonces sí, aceptar ese juicio.

"Estética del bretel", "maestría de la hilacha", "lo que nada escapa al ojo minucioso del detalle", de este modo Nestor Perlongher intentaba definir el estilo de Puig. Alguna frivolidad, cierto desparpajo, cierta despreocupación ajustadamente leída. Ese texto del autor de *Alambres* era en homenaje a Puig, a la insistencia en su proyecto. Creo que allí está el logro mayor, en esa insistencia que antes llamé desafío y antes, de otro modo, inconformismo.

Y si como él dice: "Puig nos concierne, nos concierne demasiado de cerca", creo que más que homenaje hay allí reconocimiento.

Porque quien concierne toca, implica y compromete.

¿Hay algo más elogioso para decir de un escritor?



CONICET



I E C H



Sarmiento esq. Mujaingo

CARNIVAL

LAS MASCARAS DEL PODER

Sobre el Carnaval Rosarino
entre 1890 y 1914

por Antonio Bozzo y
Marcela Lopez Machado

Nuestra relación con la historia de Rosario requiere, en primer lugar, del sacrificio de "lugares comunes" propios y ajenos. Creemos que recuperar "indicios" de nuestra tradición no depende solo del trabajo con las fuentes institucionales disponibles sino que, también, éstos están inscriptos en representaciones actuales, en prácticas concretas, en visiones que nos circunscriben.

Por eso venimos realizando un desplazamiento que implica moverse por espacios cargados de significación: "leer entre líneas" la realidad histórica rosarina; ver, oír, observar, sentir lo histórico como condición de nuestra propia "constitución". Reconocer su cristalización en redes del espacio y socialización. Percibir el efecto cotidiano de su premisa.



Diseños y Fotomontaje SABINA FLORIO

Nuestro desplazamiento (documentar si hay cosas entre cosas) no requiere una reflexión lineal en la que el pasado y el presente (como modelos homogéneos de práctica y representación) se articulan esbozando continuidades y transiciones. Los campos y modos de vida como referentes (lo socio-político, lo socio-económico, lo socio-cultural) que, luego, vendrán a poblarse con la materialidad de los hechos históricos concretos.

La revisión de esa visión dominante, nos permitió pensar que la historia se parece, en cierto modo, al pensamiento Hágico; pues, a semejanza de él, es una "sombra que más bien anticipa su cuerpo" (C. Levi-Strauss); y su

cuerpo es la empiricidad de los hechos consumados y demostrativos que configuran el orden del "acontecimiento".

Sabemos, también, que "es el poder el que por naturaleza opera las totalizaciones" (Deleuze) y, por ello, reclamamos -desde el lugar que nos cabe como miembros de la especie más crítica del universo- el derecho a construir nuestros propios documentos en los que, aunque más no sea provisionalmente, se adviertan los límites de la dicotomía, la esterilidad de lo homogéneo, lo múltiple como premisa de lo real.

En definitiva, estamos aprendiendo (a costa de difíciles desprendimientos de conceptos provistos por la institución universitaria) que si la reconstrucción histórica tiene sentido es luego de haber percibido el peso de las implicancias actuales de nuestra ubicación (con relación al pasado) como "construcción ideológica" o "imagen" que intenta encubrir, generalizando, prácticas específicas y prescribir estereotipos.

Nos interesa recuperar la dimensión simbólica de lo histórico, no subsumida en lo funcional ni explicable por éste: el trabajo femenino como ámbito de prescripción de una naturaleza doméstica de las mujeres, la prostitución como conjunto de normatizaciones acerca de la sexualidad; el Carnaval...

Todos estos ámbitos, donde se produce sentido pero, también acciones específicas, pueden incorporarse dentro de la temática general del ordenamiento y disciplinamiento de la sociedad rosarina, de fines del siglo pasado. Pero esto requiere mayores especificaciones.

El Carnaval rosarino de fines del siglo XIX, nos proveyó de "indicios" para tratar el despliegue del poder político de la Municipalidad de la ciudad. Este, tras la construcción de un discurso reglamentarista, refiere la configuración de "imágenes" acerca de esta fiesta de carácter público y las referencias de orden general que en torno a ella se organizan. Por ello, nuestro trabajo se ubicó en un nudo problemático: si la tarea de recuperar fragmentos del Carnaval, en su realidad de "juego" es todavía posible, ésta requiere como condición adentrarse en las fisuras de su enunciación y captar detalles omisibles (Ginsburg) del contexto en el que se produjo su institucionalización.

El Carnaval como problema historiográfico

La Historiografía ha instalado en la "imagen" de nuestro pasado un supuesto: el surgimiento del capitalismo y la omnipresencia de su lógica. A partir de él se ha interpretado a la sociedad como signada por espacios hegemóni-

cos de poder (fundamentalmente económicos y políticos) que permiten ordenar y comprender aquel otro componente que es, por el contrario, visto como desarticulado y caótico: lo social. Desde esta perspectiva los historiadores piensan una relación fundante entre lo político y lo

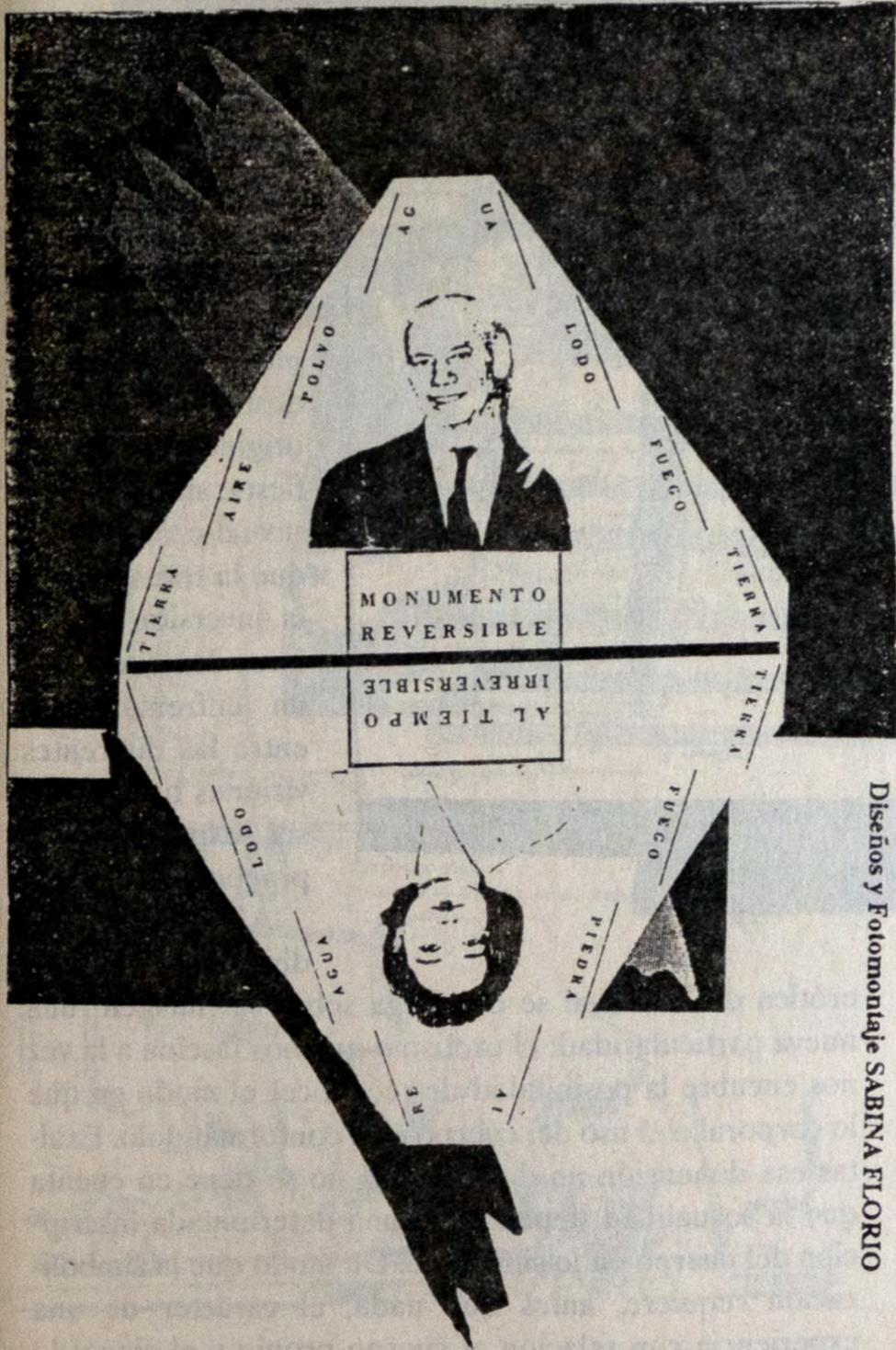


económico para con la sociedad: la instauración de "un orden".

Bajo ese supuesto y como objeto de interés histórico, el Carnaval cuenta con la capacidad de mostrar para fines del siglo XIX, el conflicto entre poder institucional y sociedad. Es, por ello, ejemplo de la tendencia a una conjunción homogénea de partes o un caso concreto en el

cual lo económico y lo político regulan y condicionan, desde sus lineamientos específicos, la multitud de hechos que lo configuran en acontecimiento social, dotado de ambigüedad en sus efectos.

El punto virtual desde el que se refiere esta "imagen" se sustenta en una "versión purista" que cree en un sentido unívoco o unilateral de la normatización y del ordenamiento social como así también de sus consecuencias. En



Diseños y Fotomontaje SABINA FLORIO

muchos casos esta "versión" propone supuestas alternativas al modelo. Concretamente, recuperar para el Carnaval en Rosario, a fin del siglo pasado, un valor según el cual en su transcurso "no hay otra vida que la del Carnaval" ya que "en el curso de la fiesta solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes" (Bakhtin) resulta ingenuo en la medida que solo extrapola valores.

Desde la perspectiva del análisis histórico abordar la investigación sobre el Carnaval presenta dificultades. Ni la "versión purista" que confía en la apropiación necesaria de "unos sobre otros" como condición de orden social ni

el "esencialismo" de una fiesta ancestralmente conmemorada dan cuenta de esas limitaciones. El obstáculo planteado es de naturaleza teórico-metodológica y se resuelve en la búsqueda de fisuras y de contrastes en el contexto en el cual se refieren imágenes y visiones del carnaval.

El Carnaval rosarino entre 1890 y 1914 puede ser incluido dentro de un área conflictiva delimitada por su carácter de fiesta pública y, además, por una variedad de intereses de índole distinta que operan desde sus propios espacios sobre él. Pero esa "conflictividad" no está inscripta, exclusivamente, en una lucha, consciente o no, entre los distintos sectores sociales existentes en la ciudad.

El espacio carnestolengo de fines del siglo pasado, no posibilitaría una apropiación mecánica de sus significaciones por parte de una "elite" ni posibilitaría la expresión política de la Intendencia, a través de su actuación reglamentarista. Tampoco sería el ámbito de reivindicación de prácticas y visiones tradicionales e identificatorias de los sectores populares.

El Carnaval, por sus características de fiesta necesaria y anual, abriría el campo para la gestación de un conjunto de acciones no solo "institucionales" sino también espontáneas capaces de movilizar, posicionar y reacomodar a la sociedad en sentido diverso.

No tenemos referencias precisas sobre aspectos informales del Carnaval en la época considerada sino, con más precisión, poseemos una serie de fuentes que "producen sobre él" mediante una apropiación indirecta: periodística, jurídica, comercial, policial, etc. tenemos más bien un "anecdotario" con versiones o relatos que, bajo sus propias reglas, atraen "miradas interesadas" (entre ellas las nuestras).

Esa distinción es fundamental: en primer lugar porque el carnaval se constituye en objeto de estudio histórico al aparecer como desencadenante de ciertos problemas sociales y, de ese modo, es connotado y constituido en "acontecimiento". En segundo lugar porque él se configuraría entre esa "reja interpretativa" (Foucault) y una experiencia social heterogénea que impulsaría (por su carácter ritual) un "acoplamiento en tensión" de las relaciones de fuerza provenientes del exterior.

Las reglamentaciones, el "desenfreno", el "atentado a la moral pública", "el distraer a la clase trabajadora a sus ocupaciones y de sus obligaciones de familia" se definen como problema a partir de una lógica de ordenamiento que es dominante en esos años y que, tentativamente, va esbozando recortes de lo diverso puesto en juego en esta fiesta. Su reducción a bloques dicotómicos desde los cuales podrá ser reconocido un sentido pleno y totalizador no excluye la pluralidad de las significaciones carnestolengas.

Esa lógica de ordenamiento que, de modo general, puede ser entendida como "una moral" o "una ideología" no debe ser mecánicamente descompuesta a intereses explícitos de carácter económico-político que estructurados "a priori" pueden contener o encauzar su diversidad.

Revisando la reglamentación municipal

La reglamentación elaborada en torno del Carnaval pone en juego en su despliegue, una "imagen" de la fiesta que es legible en la documentación. Esta nos condujo a pensar que el poder político del municipio de Rosario no existía cristalizado previamente al despliegue de actos reglamentarios concretos sobre un conjunto de ámbitos; entre ellos, el carnaval.

En este sentido, supusimos que el carnaval sirve para la construcción del poder político municipal de la ciudad, a fines del siglo pasado a la vez que es construido por él. La reciprocidad de esa relación parece producto de la yuxtaposición de las relaciones de fuerza que ambos movilizan en la sociedad.

Tras la mediación reglamentarista, el Carnaval adquiere nuevos matices que tienden a circunscribir su imagen en el sentido de atenuar esa experiencia social "sin fronteras" (Bakhtin) que introduce su festejo. Si bien, tradicionalmente, el Carnaval es una fiesta de todos (y, por ello, no habría un sentido acotado, focalizado y sincronizado de su juego) las ordenanzas municipales buscan borrar las diferencias que existen entre la "fiesta en sí" y el espacio de su concreción: el corso.

Más que de un problema semántico, ello daría cuenta de una estrategia de poder en la cual el corso sería el espacio sobre el que el poder político local teje su propia versión; introduciendo con ello modificaciones concretas en las prácticas carnavalescas. Es en ese espacio en donde se prohíbe y sobre el cual se tiene la posibilidad de efectivizar un poder. No más allá de éste.

Las reglamentaciones hasta 1894, por lo menos, no contienen una intención abarcadora y totalizadora tendiente a la neutralización de la fiesta. Por el contrario, la Intendencia determina su funcionamiento en el montaje del

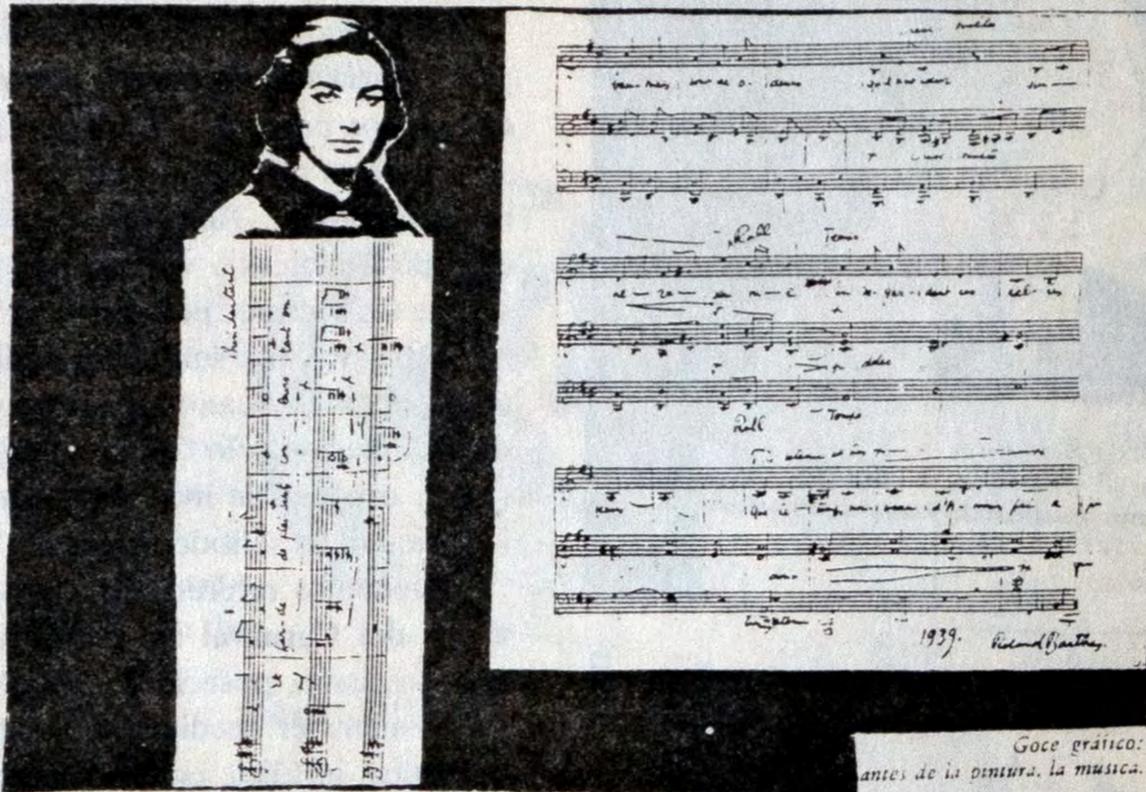
corso a través de delimitar su tiempo y espacio y de establecer nuevas reglas para sus juegos.

El corso busca establecer una relación de "espectáculo". Se intenta trastocar la falta de límites de la fiesta acentuando diversos espacios funcionales dentro de los cuales los participantes saben de antemano cuál es su lugar. La presencia de carrozas, de disfraces, de comparsas, el público y la adjudicación de premios a los "mejores" introducen una dimensión "espectacular" del Carnaval.

Junto a estas cuestiones hay también otras que parecen de especial significación. La ritualidad con que se caracterizan sus juegos refiere (por detrás de las variantes históricas que su festejo admite) a una insistencia en "el juego con el cuerpo". Clásicamente esto ha sido destacado como originalidad de la fiesta: su dimensión sexual-erótica en la que la transgresión, la inversión de valores dan cuenta de un enfrentamiento entre las diferentes visiones basadas en sus experiencias y prácticas.

Al destacar esta dimensión sexual-erótica del carnaval se despliega sobre su "imagen" una nueva particularidad: el exotismo que nos fascina a la vez nos encubre la posibilidad de reconocer el modo en que lo corporal o el uso del cuerpo está conformándolo. Exaltar esa dimensión no dice nada si no se tiene en cuenta que la sexualidad depende de una determinada inscripción del cuerpo en lo simbólico. De modo que la simbolización requiere, antes que nada, el carácter de una experiencia con relación al cuerpo propio y al ajeno; lo cual, en el plano de las relaciones sociales concretas deriva en transformar, utilitariamente, la experiencia condicionada en valores sobre la sexualidad y el cuerpo, incondicionados, continuos y de sentido general.

En este sentido, la constancia de la reglamentación en bloquear -construyendo al carnaval como espectáculo- los medios a través de los cuales se despliegan prácticas que involucran lo corporal y la casi obsesiva repetición de los términos bajo los cuales se expone este problema, parece crear una tensión que de modo generalizado desborda los efectos sectoriales o individuales que intervie-



Goce gráfico: antes de la pintura, la música.

nen en la elaboración documental y de los objetivos que ésta se fija.

El juego corporal característico del Carnaval alude siempre, de modo directo, al cuerpo del otro: el juego con agua consiste en arrojarla "contra otro"; en el caso del disfraz, se intenta cobrar una apariencia corporal "distinta de la propia" a través de lo ornamental, de lo que, ligado al cuerpo, es accesorio. La Ordenanza Muni-



cipal del 15 de febrero de 1890 dictamina "... durante las horas de corso y en su trayecto (que ocupaba seis manzanas) se permitirá arrojar flores sueltas solamente...", mientras que el juego con agua solo se autorizaba entre las 14 y las 18 horas de los tres días que duraba la fiesta, pudiéndose jugar usando "...pomos y globitos de goma..." (Ordenanza Municipal del 18-1-1894. Art.1º)

La tendencia a reglamentar mediante la espacialización (corsos, bailes) y la ubicación temporal de los juegos (juego con agua de 14 a 18 hs. y corso de 20 a 23 hs.) viene a complementarse con una serie de criterios de carác-

ter "estético" que hacen referencia a la modalidad del juego con el cuerpo, pudiendo éste ser leído como afán de contener "lo violento" y la "falta de decoro".

Estas interferencias (la articulación de una noción estética respecto del espacio y el tiempo) traspasan el dominio reglamentario sin más justificación ni fundamentación que su propia existencia, por lo cual cobran significación especial. Se configuran en un arquetipo que puede ser utilizado luego para hablar del Carnaval como espacio de prescripción general: sexual, laboral, ético, social, etc.

El enfoque de estas cuestiones en la documentación nos llevó a creer en la importancia de ver el modo en que su reglamentación refiere, en última instancia, a un disciplinamiento material de los cuerpos con implicancias públi-

El Carnaval y las Mujeres

...el disfraz en las mujeres constituye un entretenimiento que no puede restringirse, por cuanto no afecta a la moral ni a las buenas costumbres cuando está bien reglamentado. (...) Artículo 2: Autorízase el disfraz para las mujeres estableciéndose la mas prolija vigilancia a fin de que no sea infligida esta consesión en el sentido de que se acojan a ella personas de otro sexo.

FUENTE: (Digesto Municipal 1892/1895. Ordenanza del 30 de enero de 1894)

Los ultimos bailes de mascararas públicos han contribuido al alzamiento del servicio doméstico en proporciones colosales. Existe en pie una verdadera rebelión que es necesario combatir

FUENTE: La Capital 9 de Marzo de 1882

Confiando en la sensatez y educación de los habitantes de la ciudad de Rosario(...) la Intendencia Municipal decreta (...)

Artíc. 2: Se prohíbe todo disfraz que ofenda a la moral pública, el uso de hábitos religiosos y trajes militares de actualidad y el uso de armas de cualquier clase, aunque lo

(Sigue en pág. 18)

Esa lógica de ordenamiento que, de modo general, puede ser entendida como "una moral" o "una ideología" no debe ser mecánicamente descompuesta a intereses explícitos de carácter económico-político que estructurados "a priori" pueden contener o encauzar su diversidad.

Revisando la reglamentación municipal

La reglamentación elaborada en torno del Carnaval pone en juego en su despliegue, una "imagen" de la fiesta que es legible en la documentación. Esta nos condujo a pensar que el poder político del municipio de Rosario no existía cristalizado previamente al despliegue de actos reglamentarios concretos sobre un conjunto de ámbitos; entre ellos, el carnaval.

En este sentido, supusimos que el carnaval sirve para la construcción del poder político municipal de la ciudad, a fines del siglo pasado a la vez que es construido por él. La reciprocidad de esa relación parece producto de la yuxtaposición de las relaciones de fuerza que ambos movilizan en la sociedad.

Tras la mediación reglamentarista, el Carnaval adquiere nuevos matices que tienden a circunscribir su imagen en el sentido de atenuar esa experiencia social "sin fronteras" (Bakhtin) que introduce su festejo. Si bien, tradicionalmente, el Carnaval es una fiesta de todos (y, por ello, no habría un sentido acotado, focalizado y sincronizado de su juego) las ordenanzas municipales buscan borrar las diferencias que existen entre la "fiesta en sí" y el espacio de su concreción: el corso.

Más que de un problema semántico, ello daría cuenta de una estrategia de poder en la cual el corso sería el espacio sobre el que el poder político local teje su propia versión; introduciendo con ello modificaciones concretas en las prácticas carnestolengas. Es en ese espacio en donde se prohíbe y sobre el cual se tiene la posibilidad de efectivizar un poder. No más allá de éste.

Las reglamentaciones hasta 1894, por lo menos, no contienen una intención abarcadora y totalizadora tendiente a la neutralización de la fiesta. Por el contrario, la Intendencia determina su funcionamiento en el montaje del

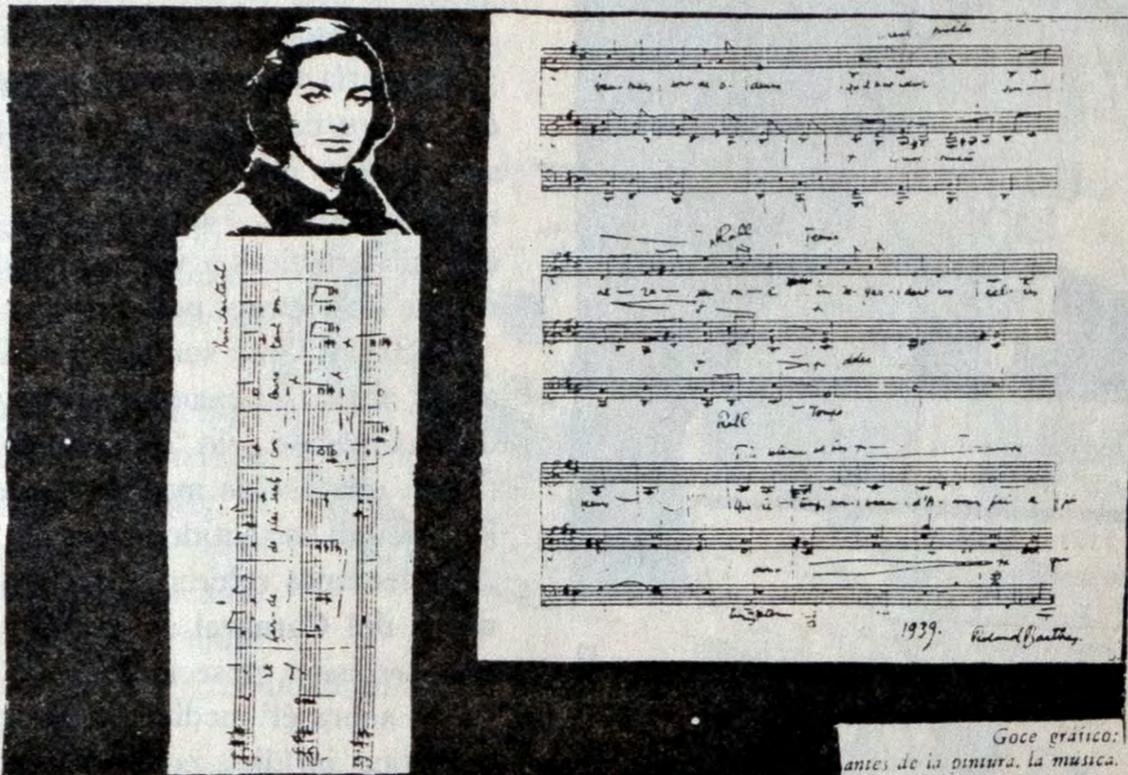
corso a través de delimitar su tiempo y espacio y de establecer nuevas reglas para sus juegos.

El corso busca establecer una relación de "espectáculo". Se intenta trastocar la falta de límites de la fiesta acentuando diversos espacios funcionales dentro de los cuales los participantes saben de antemano cuál es su lugar. La presencia de carrozas, de disfraces, de comparsas, el público y la adjudicación de premios a los "mejores" introducen una dimensión "espectacular" del Carnaval.

Junto a estas cuestiones hay también otras que parecen de especial significación. La ritualidad con que se caracterizan sus juegos refiere (por detrás de las variantes históricas que su festejo admite) a una insistencia en "el juego con el cuerpo". Clásicamente esto ha sido destacado como originalidad de la fiesta: su dimensión sexual-erótica en la que la transgresión, la inversión de valores dan cuenta de un enfrentamiento entre las diferentes visiones basadas en sus experiencias y prácticas.

Al destacar esta dimensión sexual-erótica del carnaval se despliega sobre su "imagen" una nueva particularidad: el exotismo que nos fascina a la vez nos encubre la posibilidad de reconocer el modo en que lo corporal o el uso del cuerpo está conformándolo. Exaltar esa dimensión no dice nada si no se tiene en cuenta que la sexualidad depende de una determinada inscripción del cuerpo en lo simbólico. De modo que la simbolización requiere, antes que nada, el carácter de una experiencia con relación al cuerpo propio y al ajeno; lo cual, en el plano de las relaciones sociales concretas deriva en transformar, utilitariamente, la experiencia condicionada en valores sobre la sexualidad y el cuerpo, incondicionados, continuos y de sentido general.

En este sentido, la constancia de la reglamentación en bloquear -construyendo al carnaval como espectáculo- los medios a través de los cuales se despliegan prácticas que involucran lo corporal y la casi obsesiva repetición de los términos bajo los cuales se expone este problema, parece crear una tensión que de modo generalizado desborda los efectos sectoriales o individuales que intervie-



Goce gráfico:
antes de la pintura, la música.

nen en la elaboración documental y de los objetivos que ésta se fija.

El juego corporal característico del Carnaval alude siempre, de modo directo, al cuerpo del otro: el juego con agua consiste en arrojarla "contra otro"; en el caso del disfraz, se intenta cobrar una apariencia corporal "distinta de la propia" a través de lo ornamental, de lo que, ligado al cuerpo, es accesorio. La Ordenanza Muni-



cipal del 15 de febrero de 1890 dictamina "... durante las horas de corso y en su trayecto (que ocupaba seis manzanas) se permitirá arrojar flores sueltas solamente...", mientras que el juego con agua solo se autorizaba entre las 14 y las 18 horas de los tres días que duraba la fiesta, pudiéndose jugar usando "... pomos y globitos de goma..." (Ordenanza Municipal del 18-1-1894. Art.1º)

La tendencia a reglamentar mediante la espacialización (cursos, bailes) y la ubicación temporal de los juegos (juego con agua de 14 a 18 hs. y corso de 20 a 23 hs.) viene a complementarse con una serie de criterios de carac-

ter "estético" que hacen referencia a la modalidad del juego con el cuerpo, pudiendo éste ser leído como afán de contener "lo violento" y la "falta de decoro".

Estas interferencias (la articulación de una noción estética respecto del espacio y el tiempo) traspasan el dominio reglamentario sin más justificación ni fundamentación que su propia existencia, por lo cual cobran significación especial. Se configuran en un arquetipo que puede ser utilizado luego para hablar del Carnaval como espacio de prescripción general: sexual, laboral, ético, social, etc.

El enfoque de estas cuestiones en la documentación nos llevó a creer en la importancia de ver el modo en que su reglamentación refiere, en última instancia, a un disciplinamiento material de los cuerpos con implicancias públi-

El Carnaval y las Mujeres

...el disfraz en las mujeres constituye un entretenimiento que no puede restringirse, por cuanto no afecta a la moral ni a las buenas costumbres cuando está bien reglamentado. (...) Artículo 2: Autorízase el disfraz para las mujeres estableciéndose la mas prolija vigilancia a fin de que no sea infligida esta consesión en el sentido de que se acojan a ella personas de otro sexo.

FUENTE: (Digesto Municipal 1892/1895. Ordenanza del 30 de enero de 1894)

Los ultimos bailes de mascararas públicos han contribuido al alzamiento del servicio doméstico en proporciones colosales. Existe en pie una verdadera rebelión que es necesario combatir

FUENTE: La Capital 9 de Marzo de 1882

Confiando en la sensatez y educación de los habitantes de la ciudad de Rosario(...) la Intendencia Municipal decreta: (...)

Artíc. 2: Se prohíbe todo disfraz que ofenda a la moral pública, el uso de hábitos religiosos y trajes militares de actualidad y el uso de armas de cualquier clase, aunque lo

(Sigue en pág. 18)

Esa lógica de ordenamiento que, de modo general, puede ser entendida como "una moral" o "una ideología" no debe ser mecánicamente descompuesta a intereses explícitos de carácter económico-político que estructurados "a priori" pueden contener o encauzar su diversidad.

Revisando la reglamentación municipal

La reglamentación elaborada en torno del Carnaval pone en juego en su despliegue, una "imagen" de la fiesta que es legible en la documentación. Esta nos condujo a pensar que el poder político del municipio de Rosario no existía cristalizado previamente al despliegue de actos reglamentarios concretos sobre un conjunto de ámbitos; entre ellos, el carnaval.

En este sentido, supusimos que el carnaval sirve para la construcción del poder político municipal de la ciudad, a fines del siglo pasado a la vez que es construido por él. La reciprocidad de esa relación parece producto de la yuxtaposición de las relaciones de fuerza que ambos movilizan en la sociedad.

Tras la mediación reglamentarista, el Carnaval adquiere nuevos matices que tienden a circunscribir su imagen en el sentido de atenuar esa experiencia social "sin fronteras" (Bakjtin) que introduce su festejo. Si bien, tradicionalmente, el Carnaval es una fiesta de todos (y, por ello, no habría un sentido acotado, focalizado y sincronizado de su juego) las ordenanzas municipales buscan borrar las diferencias que existen entre la "fiesta en sí" y el espacio de su concreción: el corso.

Más que de un problema semántico, ello daría cuenta de una estrategia de poder en la cual el corso sería el espacio sobre el que el poder político local teje su propia versión; introduciendo con ello modificaciones concretas en las prácticas carnavalescas en ese espacio en donde se prohíbe y sobre el cual se tiene la posibilidad de efectivizar un poder. No más allá de éste.

Las reglamentaciones hasta 1894, por lo menos, no contienen una intención abarcadora y totalizadora tendiente a la neutralización de la fiesta. Por el contrario, la Intendencia determina su funcionamiento en el montaje del

corso a través de delimitar su tiempo y espacio y de establecer nuevas reglas para sus juegos.

El corso busca establecer una relación de "espectáculo". Se intenta trastocar la falta de límites de la fiesta acen- tuando diversos espacios funcionales dentro de los cuales los participantes saben de antemano cuál es su lugar. La presencia de carrozas, de disfraces, de comparsas, el público y la adjudicación de premios a los "mejores" introducen una dimensión "espectacular" del Carnaval.

Junto a estas cuestiones hay también otras que parecen de especial significación. La ritualidad con que se caracterizan sus juegos refiere (por detrás de las variantes his-

tóricas que su festejo admite) a una insistencia en "el juego con el cuerpo". Clásicamente esto ha sido destacado como originalidad de la fiesta: su dimensión sexual-erótica en la que la transgresión, la inversión de valores dan cuenta de un enfrentamiento entre las diferentes visiones basadas en sus experiencias y prácticas.

Al destacar esta dimensión sexual-

erótica del carnaval se despliega sobre su "imagen" una nueva particularidad: el exotismo que nos fascina a la vez nos encubre la posibilidad de reconocer el modo en que lo corporal o el uso del cuerpo está conformándolo. Exaltar esa dimensión no dice nada si no se tiene en cuenta que la sexualidad depende de una determinada inscripción del cuerpo en lo simbólico. De modo que la simbolización requiere, antes que nada, el carácter de una experiencia con relación al cuerpo propio y al ajeno; lo cual, en el plano de las relaciones sociales concretas deriva en transformar, utilitariamente, la experiencia condicionada en valores sobre la sexualidad y el cuerpo, incondicionados, continuos y de sentido general.

En este sentido, la constancia de la reglamentación en bloquear construyendo al carnaval como espectáculo- los medios a través de los cuales se despliegan prácticas que involucran lo corporal y la casi obsesiva repetición de los términos bajo los cuales se expone este problema, parece crear una tensión que de modo generalizado desborda los efectos sectoriales o individuales que intervie-



Goce gráfico: antes de la pintura, la música.

nen en la elaboración documental y de los objetivos que ésta se fija.

El juego corporal característico del Carnaval alude siempre, de modo directo, al cuerpo del otro: el juego con agua consiste en arrojarla "contra otro"; en el caso del disfraz, se intenta cobrar una apariencia corporal "distinta de la propia" a través de lo ornamental, de lo que, ligado al cuerpo, es accesorio. La Ordenanza Muni-



cipal del 15 de febrero de 1890 dictamina "... durante las horas de corso y en su trayecto (que ocupaba seis manzanas) se permitirá arrojar flores sueltas solamente...", mientras que el juego con agua solo se autorizaba entre las 14 y las 18 horas de los tres días que duraba la fiesta pudiéndose jugar usando "...pomos y globitos de goma..." (Ordenanza Municipal del 18-1-1894. Art.1º)

La tendencia a reglamentar mediante la espacialización (corsos, bailes) y la ubicación temporal de los juegos (juego con agua de 14 a 18 hs. y corso de 20 a 23 hs.) viene a complementarse con una serie de criterios de carác-

ter "estético" que hacen referencia a la modalidad del juego con el cuerpo, pudiendo éste ser leído como afán de contener "lo violento" y la "falta de decoro".

Estas interferencias (la articulación de una noción estética respecto del espacio y el tiempo) traspasan el dominio reglamentario sin más justificación ni fundamentación que su propia existencia, por lo cual cobran significación especial. Se configuran en un arquetipo que puede ser utilizado luego para hablar del Carnaval como espacio de prescripción general: sexual, laboral, ético, social, etc.

El enfoque de estas cuestiones en la documentación nos llevó a creer en la importancia de ver el modo en que su reglamentación refiere, en última instancia, a un disciplinamiento material de los cuerpos con implicancias públi-

El Carnaval y las Mujeres

...el disfraz en las mujeres constituye un entretenimiento que no puede restringirse, por cuanto no afecta a la moral ni a las buenas costumbres cuando está bien reglamentado. (...) Artículo 2: Autorízase el disfraz para las mujeres estableciéndose la mas prolija vigilancia a fin de que no sea infligida esta consesión en el sentido de que se acojan a ella personas de otro sexo.

FUENTE: (Digesto Municipal 1892/1895. Ordenanza del 30 de enero de 1894)

Los ultimos bailes de mascararas públicos han contribuido al alzamiento del servicio doméstico en proporciones colosales. Existe en pie una verdadera rebelión que es necesario combatir

FUENTE: La Capital 9 de Marzo de 1882

Confianza en la sensatez y educación de los habitantes de la ciudad de Rosario(...) la Intendencia Municipal decreta (...) Artíc. 2: Se prohíbe todo disfraz que ofenda a la moral pública, el uso de hábitos religiosos y trajes militares de actualidad y el uso de armas de cualquier clase, aunque lo

(Sigue en pág. 18)

cas y sociales. Este parece constituirse en una condición principal para la confirmación del poder político municipal, ya que le funda un punto de partida para la cristalización de un discurso reglamentario legítimo y eficaz. De este modo, las prácticas corporales propias del Carnaval se especializan, adquieren un lugar en el fluir del tiempo a la vez que son investidas de un sentido estético, es decir recuperan la capacidad de expresar valores sobre el cuerpo "apriori" a su propio ejercicio. A partir de ello, el cuerpo se "visibiliza" como objeto "investido de las relaciones de poder"(Foucault).

Esta configuración se caracteriza, además, por la debilidad simultánea de los mecanismos de control para el cumplimiento de las reglamentaciones ya que "...éstos(...) no se hacen efectivos por su desuso incomprensible..."(La

Capital,1882)

Compelido por estos mecanismos el Carnaval en adelante no será aquel que preexistía como "tradicción" aunque tampoco será exclusivamente la "imagen" de fiesta espontánea que es necesario disciplinar que de él dan las ordenanzas municipales.

Habrà cambiado su máscara. Pero en el caso del Carnaval la máscara no representa un encubrimiento sino su posibilidad de representarse (siempre como acción real) en el contexto y de extraer de ahí su riqueza y significación.



requiera el disfraz adoptado (...)

(...) Artíc. 5: Designase como punto de partida para todos los carruajes y comparsas la Plaza 25 de Mayo, desde cuyo punto saldrán a recorrer el curso, cada cual por su derecha y conforme lo disponga la Comisión Organizadora.

Artíc. 7: designese a las calles de Córdoba desde Comercio hasta S. Martín entre Córdoba y Rioja, como destinadas al curso.

FUENTE: Digestivo Municipal 1892. Ordenanza de reglamentación del Carnaval del 15 de Febrero de 1890

FUENTE: EL ORDEN. 2 de Febrero de 1896: "Que pensamiento no se deleita y forja mil ilusiones a la sola idea de que "ad portas" está ese Dios de Locura, que hace pecar a jóvenes y viejos, solteras y casadas y aguzan los ingenios mas pobres de ideas. Como cronista de esta vida social os pedimos en nombre de nuestras bellas lectoras, respetables matronas que rompaís la glacial atmosfera de nuestros salones e inicie con motivo de estas fiestas una nueva era de sociabilidad. (...) ¿Qué mujer siendo mujer no desea intrigar? Ese disfraz que todo lo autoriza y que a veces suele esconder bellezas...dudo-

sas, es uno de esos imanes que conducen directamente la flecha al corazón..."

FLY (Seudónimo)

"Thomas Dugan, irlandés, empleado en el F.C.C.A. solicita permiso para divertir al público en los días de Carnaval saliendo en un caballo de sobrepaso, muy manso, en el que andará vestido de payaso. Es un hombre de bien y responde a su conducta.

FUENTE: Archivo del Gefe político

ACLARACIONES:

- . En esos años Jefe se escribía Gefe.
- . El que responde a la conducta de Thomas, el irlandés creemos que es el caballo.
- . F.C.C.A. significa Ferrocarriles argentinos; que es donde se desempeñaba el hombre. Desconocemos si fue allí donde conoció al caballo. Los autores.

imágenes, imágenes...



Es así: quedan muy pocas imágenes libres. Todo está ya construido, son casi imposibles las imágenes. Tienes que excavar con una pala, como un arqueólogo y ver si queda alguna cosa por encontrar en el paisaje denigrado. Esto entraña riesgos que yo no dejaría de aceptar. Pero veo que hay muy poca gente que asuma esos riesgos para tratar de remediar la terrible situación en que nos encontramos, a saber, la carencia de imágenes apropiadas. Necesitamos perentoriamente imágenes que se correspondan con nuestra civilización y con nuestro ser profundo. Si fuese necesario, tendríamos incluso que internarnos en el centro de la batalla o en cualquier otro sitio. Nunca me quejaría, por ejemplo, de lo difícil que resulta trepar a una montaña de 8000 metros para obtener imágenes que sean todavía puras, claras y transparentes.

Werner Herzog

I E C H

d o s s i e r

El hombre que esta solo y observa

LA VENTANA EXTRAORDINARIA

El siguiente texto fue extraído de la revista "one world" publicación inglesa de los americanos residentes en Europa, mayo de 1988.

por: Bernardo Mukowitz

Trad. del inglés por: Pablo H. Makovsky Mier

"Me gustan los momentos en los que no ocurre nada..."

Luis Buñuel

A unos tres metros del suelo la ventana se abre a un paisaje casi llano de galpones de chapa galvanizada. Es difícil imaginar la gran historia cernirse sobre los techos de herrumbre.

La ventana es un recorte, pero la imagen no es el accidente: "hombre que mira por la ventana".

Y sin embargo, contra lo dicho, no puedo menos que envidiar esta visión donde la luz no satura en las partes más débiles de la cortina de nubes, donde cada árbol, cada paso marcado en la

acera entra en la conciencia y corrige: "hombre que mira por la ventana en Amsterdam, a miles de kilómetros de su tierra..."

Ahora tengo un bosquejo de la imagen, he dado un paso hacia su significado. Si abriera un zoom desde uno

de los vértices del galpón en el muelle hasta el borde inferior de la ventana coronado por helechos, volvería quizás al recorte: "hombre que mira por la ventana". Si, en cambio, partiera de un zoom cerrado en una postal de Buenos Aires donde poso bajo el obelisco y siguiera con un paneo mi perfil contra el marco claro de la ventana para ubicar luego la cámara en el lu-

JUAN M. ALONSO



gar de la mirada que observa, en el techo del galpón, la inscripción: RUNDGRAAF-WADDENZEE Co., AMSTERDAM, me asomaría a la superficie de la imagen.

Aun así resulta apresurado. Una imagen que, en su resumen, recoge y lleva información, no me devuelve la

emoción íntima que me gana en el recorte de la ventana. La imagen es un artificio. Una puesta en escena que ha perdido la fuerza del natural. Una imagen contingente.

He de recordar aquí a Stevenson en "A Gossip on Romance": "El efecto de la noche, de corrientes de agua, de ciudades iluminadas, del despertar del día, de los barcos, del océano abierto, evoca en nuestra sensibilidad un tropel de deseos y de placeres anónimos. Sentimos que algo debería ocurrir; no sabemos qué, pero proseguimos en su busca. Y muchas de las horas más felices de nuestra vida pasan veloces a nuestro lado en esta espera vana al genio del momento y del lugar."

Aquél ser que originariamente observaba desde su ventana en Amsterdam, que soy yo antes del vicio crítico que ahora me acusa, es toda una circunstancia que requiere formas complejas del relato para acceder a la imagen.

Abro los ojos y no es el mundo, sino la geometría inmediata de una porción

del universo en la que busco la continuidad de mis emociones.

El ser en la ventana quisiera que en el metal de los galpones estuvieran impresas las cifras de su historia; una memoria falseada por las magnitudes del tiempo. La bisabuela muerta mientras daba a luz al hijo. El padre

* El título, en el original "Rare Window", refiere a "Rear Window" (Ventana Trasera) la película de Hitchcock que en castellano lleva por nombre "La Ventana Indiscreta", en inglés se pronuncian casi igual. (N. del T.).

escondido en una quinta de Entre Ríos, dado por muerto en las actas oficiales, durante la primer presidencia del Gral. Perón.

Esas palabras en alemán en el aeropuerto de Munich que intentaban la cadencia de Mann y la ironía de Gunter Grass sin mayor éxito.

Pienso, sin querer, en aquellas definiciones leídas con la fiebre de quien se acerca a su propia obra en "Cinematismo": "el primer plano revela el resumen emotivo del film..." Pienso, esmeradamente, cuál es el primer plano que resume la circunstancia antes expuesta. ¿Un primer plano al libro de Eisenstein?

Me sensibiliza el recuerdo de la be-

lleza y me quito la paz midiendo mi imagen junto a la ventana. Me temo que si intentara salvar del olvido al hombre en la ventana, sólo lograría el recuerdo de los galpones de la Rundgraaf-Waddenzee Co. en Amsterdam.

Consciente del artificio sólo aspiro a la superficie. Abro los ojos como quien abre el sarcófago de todos los males, pero nadie va a creerme. En el recorte de la ventana los galpones son el estigma de un forastero que quiere ver la huella de su pasado en la geografía extranjera. En la imagen son un plano general junto a uno de los tantos canales de Amsterdam.

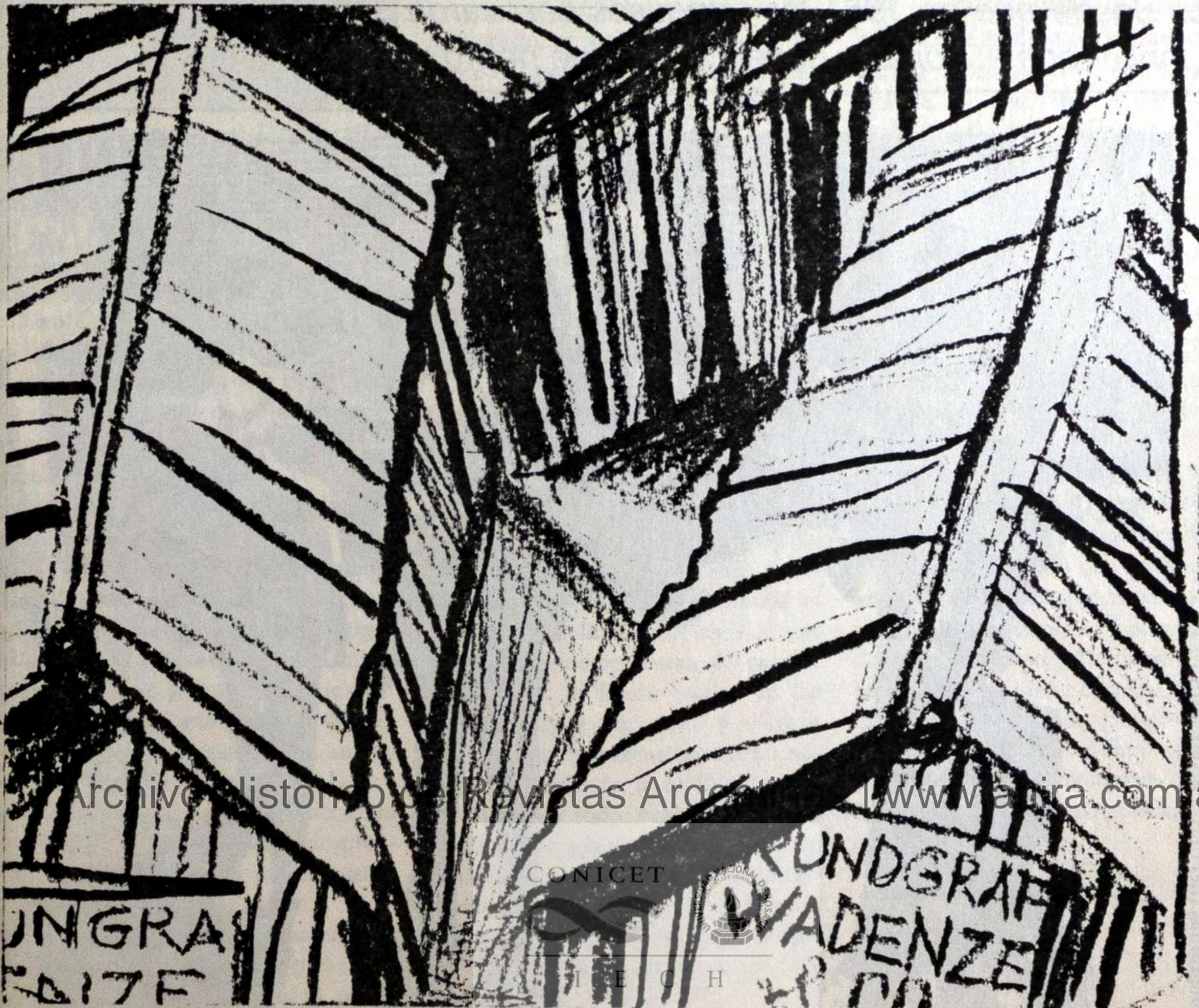
Otra es la figura: "entre diez herrumbrosos galpones lo único móvil es la

silueta del hombre en la ventana."

"Disparar la cámara como quien abre los ojos", decía Wenders. Pero, ¿cómo escapar a la ley del plano y contraplano? ¿He de dejar que la imagen transmita un espíritu mutilado?

Desde la ventana es imposible distinguir el depósito del astillero donde un día ejercité mi torpe holandés para pedir trabajo. En la conciencia la idea de la indiferencia entra como un pecado.

Abro los ojos y no es el mundo, sino la sombra de mi deseo buscando su imagen.



DISPAROS EN

El auge de los videoclubes ha puesto a nuestro alcance obras maestras del cine negro clásico. Dichos films se diseminan en las estanterías de "cine policial", de "suspenso", de "acción" o, incluso, de "terror".

Los encargados de los videoclubes deben ser disculpados; su dificultad para clasificar estas películas es la misma con la que tropiezan los críticos desde que en 1951 los franceses bautizaron al thriller con el nombre genérico de cine negro.

NEGRO: Adj. De color absolutamente oscuro, como el carbón, y realmente falto de todo color;



Fotogramas (del libro PANORAMA DEL CINE NEGRO)

LA VIDEOTECA

Obscuro (Fig. confuso, poco inteligible); fig. muy triste y melancólico; fig. infausto, desgraciado, aciago.

Por: Francisco Pablutti

Color y no color

Para Occidente, el negro es el color del Mal, una fuerza destructiva. Al mismo tiempo, el negro es la ausencia de color, una forma de pintar el vacío. Esta doble naturaleza del negro propicia una ambigüedad que el cine ha captado con un medio idóneo: la fotografía en blanco y negro.

Los cineastas expresionistas de Alemania fueron los primeros en reconocerlo, recuperando una antigua tradición: el claroscuro. La pantalla alemana cae en el dominio de las sombras. Lo que era una superficie blanca dibujada por contornos negros, se torna una mancha oscura sobre la que destacan algunos trazos luminosos. De esa oscuridad primordial se desprenden los volúmenes, los protagonistas, los rostros.

Las sombras, creíamos, eran el lugar de la Muerte. Pero en cuanto nuestros ojos se habitúan a la oscuridad, perci-

bimos en ellas signos de vida, de una vida crepuscular - en la pantalla, un hombre se esconde en un callejón y desaparece en un bloque de tinieblas. Luego, sólo el callejón y las sombras inmóviles en donde, aunque no lo veamos, se agazapa un hombre. Otro hombre aparece y en la oscuridad estallan dos disparos: la vida tenebrosa se ha manifestado.

Las sombras seccionan las imágenes. Todo lo que proyecte sombras sobre los cuerpos y espacios es valorado. Para lograrlo, se interponen ante la cámara escaleras, empalizadas, persianas americanas. Otra manera de cortar: iluminar parcialmente un rostro, dejando la otra mitad en penumbras. Sabiduría de un cine de la inquietud: la imagen seccionada intranquiliza, estremece, despierta en el nervio óptico un malestar específico; deteriora la confianza cultural en el realismo de la fotografía.

Los expresionistas descubren el protagonismo de la oscuridad e inventan la Sombra. Ambivalente, la Sombra es simple proyección de una silueta; pero también vive con presencia propia. El primer caso: la sombra del cuchillo que precede a la mano asesina. El segundo caso: la sombra del criminal en ciernes sobre la víctima, emitida por un cuerpo siempre fuera de campo. La Sombra es figura estelar en los films de terror, suspenso y muchos otros; no siempre como una fuerza nefasta (por ejemplo, la sombra protectora que, en todo momento, impide que asesinen a la muchacha). Tal es la lección: lo negro puede ser ominoso (como la humareda oscura de la estación de trenes, de la que surge el asesino) pero también atractivo. En esta

contradicción descansa el éxito de la serie negra.

Infausto, desgraciado, aciago

"Los personajes torturados del cine mudo alemán forman parte de un mundo extraño y malevolente donde impera el destino. Están condicionados por lo desconocido; aplastados por fuerzas poderosas, su mundo sufre una dislocación interna". A mediados de los años treinta, Hollywood vacía a la UFA de sus mejores talentos y la fatídica atmósfera del expresionismo es trasplantada a América. El cine negro y el de terror heredarán al Dr. Mabuse, a Nosferatu, al vampiro de Düsseldorf, al Dr. Caligari. Los personajes del cine negro se moverán como engranajes; la ley se cumplirá a pesar de ellos. El crimen perfecto será estropeado por la casualidad, lo que es decir: el destino, una torcida Providencia que tiene su vía regia en la pasión desenfadada. Los amantes se re-encontrarán, para amar y para matarse. Estaba escrito que terminarían así. Los personajes apenas pueden urdir febrilmente acciones y planes para demorar el fracaso, y el tiempo se acaba. Las maniobras se desploman y sólo resta el ajuste de cuentas final. Todo está perdido, el último esfuerzo es para liquidar al cómplice desleal. El revólver cae de la mano examinada, la tragedia se consuma.

Obscuro: Fig. confuso, poco inteligible

La luz pertenece al día y a la vigilia. La oscuridad, a la noche y al sueño. Mejor dicho, a la pesadilla. Alguien afirmó: "El cine negro es la pesadilla urbana". Así lo interpreté el que traduce "Asphalt jungle" por "Mientras la ciudad duerme". Un universo habitado por tahures, pistoleros, asesinos, fugitivos y mujeres peligrosas se configura. Las fronteras de la noche son defendidas por sus habitantes contra los emisarios del día: los serenos, el fiscal, la policía.

Como en los sueños, los protagonistas presienten la desgracia sin dejar de chapotear en la corriente que los arrastra hacia ella (otro rasgo de familia con el film de terror: intuimos junto con los personajes que el Alien acabará con la tripulación; desesperamos con ellos porque, hagan lo que hagan, serán destruidos). La narración progresa a los saltos, mediante bruscos cambios de situación; una lógica extraña concatena los episodios. La investigación del detective avanza a fuerza de desvanecimientos: un golpe en la nuca, una paliza, un narcótico impulsan al héroe hacia un sueño impuesto. Cuando despierte, se encontrará junto al cadáver de la chica. No sabemos quien la asesinó, pero tampoco podemos asegurar que no fue el detective.

En los años treinta, el cine de gangsters instaaura una oposición insuperable entre la Ley y el Hampa, entre el día y la noche (la palabra inglesa para "hampa" es "underworld": sub-mundo, mundo subterráneo, bajos fondos). La oposición remite a un orden vertical, un arriba y un abajo moral que también es físico). El cine negro simula mantener esa dualidad para mejor diluirla. A un orden moral diáfano de

SABIA QUE ME ENGAÑABA, PERO.....

El uso de la voz en off del narrador es típico del cine negro. Muy variadas pueden ser sus funciones pero ninguna es de economía narrativa. La voz en off nos remonta al inicio de la historia (del caso, si el narrador es el detective). Confiere al relato el carácter de un largo racconto y nos subordina a la memoria del narrador, a su capacidad para el recuerdo. Nos incrusta en la subjetividad del protagonista que, a veces, resulta ser el criminal (y entonces el relato es una confesión al pie del patíbulo). Nos confunde, marcando ligeros desfasajes entre lo que se muestra y lo que se dice (la voz en off: era una alimaña; en tanto la imagen de ella es la quintaesencia de la pureza femenina). La voz en off acentúa siempre el aliento trágico que anima la trama. El narrador, desde un lugar de lucidez posterior, nos advierte de la trampa que le tendían, señalando su ceguera o flaqueza para evitarla.



CONICET



I E C H

LA FATALIDAD DEL GESTO

.....sí el gángster habla, habla en imágenes, para él el lenguaje no es más que poesía, en él la palabra no tiene ninguna función demiúrgica: hablar es una manera de estar ocioso y de mostrar ese ocio. Existe un universo esencial, el de los gestos bien aceitados, siempre detenidos en un punto preciso y previsto, especie de suma de la eficacia pura... los gángsters y los dioses no hablan, mueven la cabeza y todo se cumple"

BARTHES

buenos y malos le sucede un cosmos indeciso. Nace una estrella: el sonámbulo, un ser que vive en la noche aunque, en su fuero íntimo, pertenece al día. El héroe de la serie negra es un soñador, un perdedor romántico que no se asimila a las criaturas de la pesadilla. Como Scottie (Vértigo) en su deriva por las calles de la somnolienta California siguiendo a esa mujer que lo fascina y que, de entre los muertos, ve aparecer rodeada de un aura verde. Como Michael O'Hara (La dama de Shanghai), a cuya voz Welles imprime el tono quedo, pausado y monocorde de alguien que relata un sueño o murmura dormido una historia confusa.

El cine negro se alimenta de lo extraño, sin abandonar la fotografía "realista". No recurre, como el expresionismo alemán, a decorados pintados, rostros maquillados o arquitecturas imposibles. La imagen negra aspira a ser documental, verosímil. Precisamente, la sucesión de escenas realistas organizadas en torno a un te-

ma extraño es lo propio de esa lógica de lo insólito. Golpes teatrales, pistoleros que irrumpen, cadáveres que desaparecen, son los pasajes que ayudan a que la trama se deslice en un tiempo onírico.

Incierto

El cine de gángsters no permitía duda alguna: aquí el delito, allá la justicia. Al filo de los años cuarenta cunde el desconcierto, se produce la "inversión de los roles estelares". Edward G. Robinson, Cary Grant, Joseph Cotten, los bondadosos actores de la década anterior, encarnan personajes criminales y retorcidos. En dirección contraria, Bogart, el villano, se transforma en el nuevo héroe. ¿Qué ha sucedido en América? Una inflexión en la certidumbre moral. El primer síntoma: la sospecha. El idealizado y amante esposo parece planear el asesinato de su mujer. La duda. El adorable tío se

asemeja demasiado al Barbazul buscado por la policía. Luego, el quiebre ético. Los detectives emplean métodos ilegales y son acosados por la justicia; los abogados son delincuentes; las esposas, adúlteras; la policía está corrompida; los vivos están muertos y los muertos caminan.

Rige la potencia de lo falso. La estatuilla de oro resulta una impostura. El ídolo khmer, una máquina fotográfica oculta. Las relaciones de fuerza fluyen sin cesar. Los cómplices traicionan y los enemigos proponen sociedades. Welles, sintetiza en una antológica secuencia final la incertidumbre de las apariencias. El héroe y sus enemigos se reúnen en el cuarto de los espejos deformantes. A su alrededor las imágenes se multiplican al infinito. Disparos cruzados. Uno por uno los espejos vuelan astillados, y una tras otra las imágenes caen. No se distingue al original de la copia.

Moraleja: los falsos mueren en su ley. La supervivencia del héroe es lo único, al fin, que nos ampara de la falsedad absoluta.

Besame y matame

Mientras el cine de gángsters abunda en el tableteo de las Thompson y la matanza indiscriminada, el cine negro opta por la violencia concentrada en el cuerpo de la víctima. Una navaja degüella a un confidente. Una cachiporra destroza el cráneo del marido que estorba. Un hombre es ahogado en la bañera. Dos manos se cierran alrededor del cuello de una esposa. Un bastón-sable se hunde en la espalda del jefe. La serie negra no fantasea con la violencia masiva, sino con la tensión contenida en la oficina, en la pareja o en la familia. Siempre: la violencia de los cuerpos en estrecho contacto (por eso el insistente plano medio, reduciendo el universo al entorno de los interlocutores, enfatizan-



SONICET

I E C H



www.anira.com.ar

do sus diálogos rápidos, su acción decidida).

Hay en el cine negro un denominador común entre el grito desesperado y la mueca de placer. Aquí, la estética de la violencia se emparenta con una poética del erotismo. Las agentes de esa violencia excitante son las rubias peligrosas que nos adoctrinan en que el crimen no paga y que el sexo lastima. Y qué bien lo demuestran esos labios rojos como la sangre, pero que se ven negros en la fotografía de la época. Y qué urgencia por ordenarle al héroe que no claudique a esa boca ávida que lo busca. Pero es inútil; sabemos que en su lugar haríamos lo mismo.

La censura de Hollywood obliga a las sutilezas. Así, el guante que se saca Gilda consigue una metonimia lúbrica

del strip-tease. De ese modo, Bogart y la Bacall se desafían sexualmente mediante el código de la jerga del turf. De ahí la importancia de la mirada: en una cinematografía sin desnudos, la mirada debe desnudar. Son las recordadas secuencias cuando entra en escena la hembra fatal y la cámara guía nuestros ojos desde los pies, subiendo por las piernas, por los pechos, hasta la cara que nos devuelve con su mirada la misma voluptuosidad.

In memoriam

1941 - 1951: Apogeo y ocaso del cine negro clásico. Causas de su decadencia: el senador McCarthy, dicen algunos; la saturación del público, dicen

LOS OBJETOS DEL ESCALOFRIO.

Suena el teléfono. Un teléfono grande, negro. Sus timbrazos insisten, histéricos. Nadie se atreve a contestar. Acaso sea la llamada del secuestrador, del chantajista, del asesino que nos acecha. Gracias al cine negro, el teléfono se vuelve temible. A diferencia del cine de terror, que originariamente se desenvuelve en un medio rural, el cine negro extrae de los objetos de la vida urbana

Fotogramas (del libro PANORAMA DEL CINE NEGRO)



Arquitecto de Revistas y Periódicos

CONICET



I E C H

su capacidad de tensión y nos ofrece una visión moderna del infierno: una oficina ahogada por el humo del tabaco, un velador que arroja luz como un proyector y un gángster implacable y sonriente que nos pregunta por última vez donde está escondido el dinero.

En el cine negro, los materiales de la vida cotidiana se muestran siniestros. El automóvil se convierte en el coche fúnebre para dar el último "paseo". Un vaso de leche amenaza con contener veneno. El filo de cualquier cuchillo, irradia destellos asesinos. La gaveta del escritorio puede almacenar un revólver. Una obra alemana, "Metrópolis", ya había aprovechado el valor dramático de la arquitectura de las grandes urbes. La enseñanza expresionista induce a explotar a fondo la magnitud de un rascacielos, los interiores aplastantes, la aptitud de las cloacas como recintos para la persecución, los ascensores, lugares sellados ideales para el crimen.

PELICULAS ALUDIDAS

- La dama de Shnagai (D: O. Welles)*
- El cartero llama dos veces (D: T. Garnett)*
- Ensayo de un crimen (D: L. Buñuel)*
- El proceso (D: O. Welles)*
- Las diabólicas (D: H. Clouzot)*
- Mr. Verdoux (D: C. Chaplin)*
- Mientras la ciudad duerme (D: J. Huston)*
- Perdición (D: B. Wilder)*
- Gilda (D: C. Vidor)*
- El Halcón Maltés (D: J. Huston)*
- Al borde del abismo (D: H. Hawks)*
- La sospecha (D: A. Hitchcock)*
- Rififi (D: J. Dassin)*
- La sombra de una duda (D: A. Hitchcock)*
- Vértigo (D: A. Hitchcock)*
- La ventana (D: T. Tezloff)*
- Niágara (D: H. Hathaway)*
- Pacto siniestro (D: A. Hitchcock)*

CONICET



I E C H

otros; su misma dinámica, dicen los menos, cuyo desarrollo requería la disolución de su unidad genérica. Fragmentados, sus componentes sirven para las más variadas películas. Chaplin exaspera lo macabro y arma una espectacular "comedia" negra. La veta insólita, absurda, sirve a Welles para construir un policial metafísico, en donde la víctima pasa a ser el autor de un delito desconocido. La vertiente onírica permite a Buñuel retornar al Crimen transgresor cantado por el surrealismo. Sin embargo, se han seguido produciendo innumerables películas que aspiran a ser cine negro.

Habría que preguntarse qué nos mueve a seguir alimentándonos de este cadáver exquisito. Seguramente, habrá razones sociales y políticas. Yo sugiero una visual, basada en la profusión televisiva de imágenes tranquilizadoras y "realistas" que, tal vez, reavive un sano apetito por lo que puede estremecer, denunciar lo falso, desmentir cualquier imagen solar y apacible. En este punto, concerteza, el "thriller" aun puede rendir un excelente servicio.

Libros cosultados

Panorama del cine negro - R. Borde y E. Chaumeton - Ed. Losange - Bs.As. 1958

Violencia y erotismo - H.A.Thevenet et. al. Ed. Cuarto Mundo - Bs.As. 1974

Mitologías - R.Barthes - S.XXI - México 1983

La pantalla diabólica - L.Eisner - Ed. Losange Bs.As. 1955

Cine y comunicación social A. Tudor - E. G. Gilli - Barcelona 1975

El cine según Hitchcock - F. Truffaut -Alianza Ed. Madrid 1985



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

Ilustró ESTEBAN TOJ

CONICET



I E C H

"Lo que obtienes es lo que ves"

OJOS DE T.V.

"He's a clever imitation of people on t.v....."

David Byrne ("Make believe mambo")

Por Pablo H. Makovsky
Mier

La mujer está erguida un paso delante de la multitud. Tiene las manos aferradas contra el pecho. Dos puños

unidos contra el vacío. En el gesto se adivina la locura. A sus pies, en el terreno irregular del baldío, yace el cuerpo del hijo muerto.

En la toma siguiente la mujer está gimiendo. "Gemido" es el nombre que le damos a ese sonido inhumano de cuya gravedad nos salva el parlante del monitor.

El niño amaneció tirado en el descampado cercano al basural. Lo mató un vecino de la barriada en el interior de la tapera. Cuatro perdigones le atravesaron la garganta y la parte infe-

rior de la mejilla derecha. Como en "Los Olvidados", de Luis Buñuel, cruzaron el cuerpo en una carretilla hasta el baldío y allí quedó bajo la noche helada.

En el control central de Canal 2 funcionan 15 monitores casi al mismo tiempo. En 3 de ellos las imágenes del niño muerto paralizaron la sala. Quien suponga que se trata de miradas pasivas se equivoca. Se está operando el monitor, se selecciona el material que entrará en el noticiero. La voz neutra del cronista anula los sonidos registra-



dos por la cámara en el baldío. Sin aquél sonido desgarrador el mundo parece volver a su orden anterior: un orden humano, aprehensible. El niño tenía quince años y serios antecedentes en la policía. Era la tercera vez que entraba a robar en la casa; esta vez lo esperaban con un pistolón cargado con cartuchos del 16.

No hay imagen sin monitor, ya que el monitor constata el registro. Registro de registro.

No hay experiencia anterior o por fuera del registro, o no hay una experiencia que trascienda. Hollywood nos enseña que lo importante es la forma en que queda registrada la experiencia antes que la experiencia misma. Frente al monitor no existen testigos sino registros.

"Hubo un tiempo en que Andy (Warhol) -cuenta Lou Reed- andaba por todas partes con un grabador. Registraba todas las conversaciones, sin importarle lo que decíamos; al principio estábamos inquietos, pero luego nos dimos cuenta de que hablábamos especialmente para el grabador..."

"En el futuro -decía Warhol en esos días- todos serán famosos durante cinco minutos". No podemos dejar de recalcar que Warhol creó un "ambiente" en New York en el que frases como aquella entraban como un delicioso pastel relleno de valium.

Meses atrás, en un programa muy íntimo a la mente de Warhol, "The Real People", se registraban distintos procedimientos de la policía de Chicago en los que los verdaderos detectives parecían sacados de una serie televisiva. Estos policías resultaban -a propósito de nuestro epígrafe- una buena imitación de la gente en la t.v.". Vestidos igual, repetían los mismos estudiados gestos de hosquedad y se movían ante las cámaras de la prensa como lo hubieran hecho en un escenario artificial; hasta habían adquirido el hábito

de interpretar con sorna las órdenes de sus superiores.

La fama es una de las formas del registro, y el registro, una forma pasiva de la trascendencia.

A pesar de sí misma la televisión resulta didáctica. Enseña que lo que percibimos es sólo una parte del todo.

El televidente atento buscará las causas de los acontecimientos a medida que incorpora el registro televisivo.

A principios de los '70 Pipo Mancera introdujo la cámara oculta en la televisión argentina. Al mes de estar en el aire su programa, la gente (el público) cuando se veía sorprendida en la calle por cualquier suceso extraordinario inmediatamente sospechaba que se trataba de algo creado para la cámara oculta. Generalmente se estaba frente al mismo hecho de todos los días, pero se había llegado a la percepción de ello mediante la televisión.

indio al aire libre". Y refiere: "tenían razón aquellos niños de Watts (California) que preguntaban: ¿por qué tenemos que interrumpir nuestra educación para ir a la escuela?"

"El cine -en cambio- es tan ambiental como un libro de cuentos, pero es una ciudad fantasma, falseada por gente de cine".

A manera de reflexión sobre el medio tomemos como ejemplo la serie Alf: Alf, cruza de Mork ("Mork y Mindy") y Arnold ("Blanco y Negro") es un extraterrestre, un extraño que irrumpe en un orden preestablecido y accede al mundo a través de la televisión. Alf ha perdido su mundo y entra en otro cuya puerta, incluso su ambiente, es la televisión. El aparato de t.v. oficia de tótem u oráculo mientras la pantalla descubre la geografía del nuevo mundo.

Contra la concepción cristiana de la "fe" la televisión impone el "ver para creer".



CONICET

En términos de McLuhan, "la televisión tiene los atributos de un medio natural, en el que el niño halla su camino, lo mismo que hizo siempre el

En uno de los capítulos Alf se ha vuelto ferviente admirador de "La Isla de Gilligan" (un programa prehistórico de la t.v. americana). Tan fascina-

do está Alf por el ambiente de la isla que, sin respeto alguno por las reglas de la casa de los Tunner, construye en el patio una piscina que emula el lago de la isla. Descubierta la obra le ordenan tapar el pozo inmediatamente y volver el patio a su aspecto anterior. Llega la noche y Alf no ha terminado aún la tarea. Queda dormido junto al foso y despierta en la isla de Gillighan. La alegría pronto va cediendo paso al tedio: los personajes están ya hartos de los mismos viejos chistes de Gillighan y el Capitán, de comer siempre alimentos a base de frutas y vegetales. Llegado el momento del almuerzo encienden un rudimentario aparato de televisión que construyó el Capitán con un tubo que encontrara en la playa. El programa favorito de la troupe de Gillighan es "La Familia Tunner". Como si se tratara del otro lado del espejo todos miran extasiados las actividades ordinarias de la vida civilizada, a saber: Willy Tunner dice que quiere beber un vaso de agua y sólo tiene que abrir la canilla, o la señora Tunner está a disgusto con su blusa y no tiene más que ir hasta el guardarropas y cambiarla.

El cosmos de Alf está ordenado como el universo primitivo, en el que la relación con el medio estaba regida por el milagro. Así, con un breve llamado al número que enseña la publicidad en la pantalla, o al programa de preguntas y respuestas, Alf obtiene casi inmediatamente el objeto deseado. al igual que en la isla de Gillighan la playa provee a los náufragos los elementos para la supervivencia. Las estructuras repetitivas y hasta redundantes, como la yuxtaposición de los temas, son tan característicos de la sociedad tribal -según lo entiende Malinowski- como del lenguaje televisivo.

"Hoy en día -afirma McLuhan- la electrónica y la automatización obligan a que todo el mundo se adapte al vasto medio ambiente global como si fuese su pequeña ciudad natal."

La televisión registra un fenómeno llamado realidad que cada vez se parece más al mito.

"El arte de la vida consiste en una constante readaptación a lo que nos rodea", escribe Okakura Kakuzo en "The Book of Tea". En la ceremonia del te importa menos el te que el rito.

La angustia con la que el hombre de letras, perteneciente a una formación en la que el alfabeto marca principio y fin de toda experiencia, la angustia con la que este hombre, decimos, observa la televisión resulta del dolor que provoca la transformación de un medio alfabetizado en un medio creado en función del estímulo, donde la palabra no corre.

scendo y la mezclamos con una respiración que se agitaba al compás de unos pasos. Cuando la tensión llegaba a cierta cima congelamos la imagen e interrumpimos bruscamente la música, la respiración y los pasos en el primer caso con un alarido y en el segundo con una carcajada siniestra. Una metáfora, sin ir más lejos, en la que la cámara "es" la vista del muerto.

Al intercalar este recurso propio del cine con imágenes tomadas en el espacio familiar del cementerio el público se sintió víctima de un truco. Si bien la metáfora era entendible lo que no resultaba claro era qué hacía allí. Antes de que finalizara la emisión del programa comenzamos a recibir lla-



En el Canal 2 de San Nicolás hicimos un programa sobre el cementerio cuyo argumento, en breve, trataba sobre los ritos lazarísticos o resurrectorios: la forma en que los vivos vuelven a la vida a sus muertos. Para llevar a imágenes la idea de la resurrección hicimos que una cámara subjetiva recorriera los estrechos pasillos entre las bóvedas. Luego, en la edición, montamos una música cuya tensión iba in cre-

madas en las que nos acusaban primero de insolentes (lo cual es cierto, no porque deliberadamente nos lo hubiésemos propuesto, sino porque la televisión misma es una intromisión) y luego pedían desesperadamente una explicación de lo que habíamos sacado al aire. Prestos a dar cuenta de nuestras lecturas en los manuales del arte, dimos más bien cuenta de nuestra estupidez; dijimos que una vez

emitido el programa ya no nos correspondía explicación alguna. Nos respondieron sin rodeos que a esa hora había niños y ancianos frente al televisor.

En otra ocasión debíamos cubrir la edición de un programa sobre el circo. Contábamos con imágenes tomadas en un circo que había estado recientemente en San Nicolás, pero las imágenes estaban hechas casi todas desde el mismo ángulo lo cual reducía las posibilidades expresivas del relato. Para variar el registro de imágenes creímos oportuno montar imágenes que ya habíamos utilizado con imágenes que aun no habían sido montadas, pero todas en blanco y negro. En la compaginación agregamos música de Jack Teagarden de los años '30 y efectuamos los cortes en función de los cortes de la música. Cuando pedimos comentarios nos preguntaron qué relación había entre el circo nuevo y el circo viejo. Sorprendidos quisimos saber cuál era el circo viejo. Las imágenes en blanco y negro habían dado lugar a una significación que estaba fuera de nuestro propósito en principio.

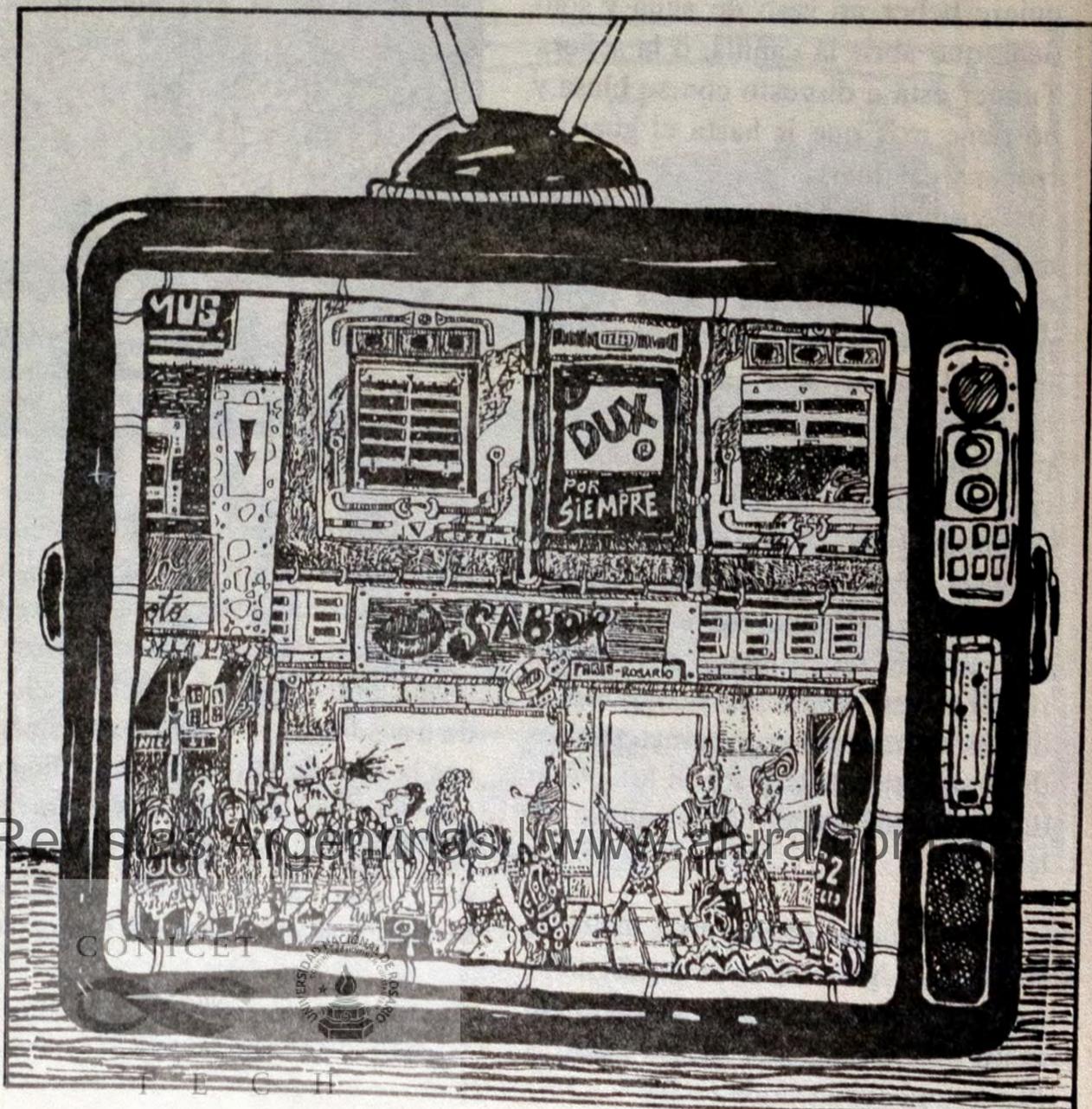
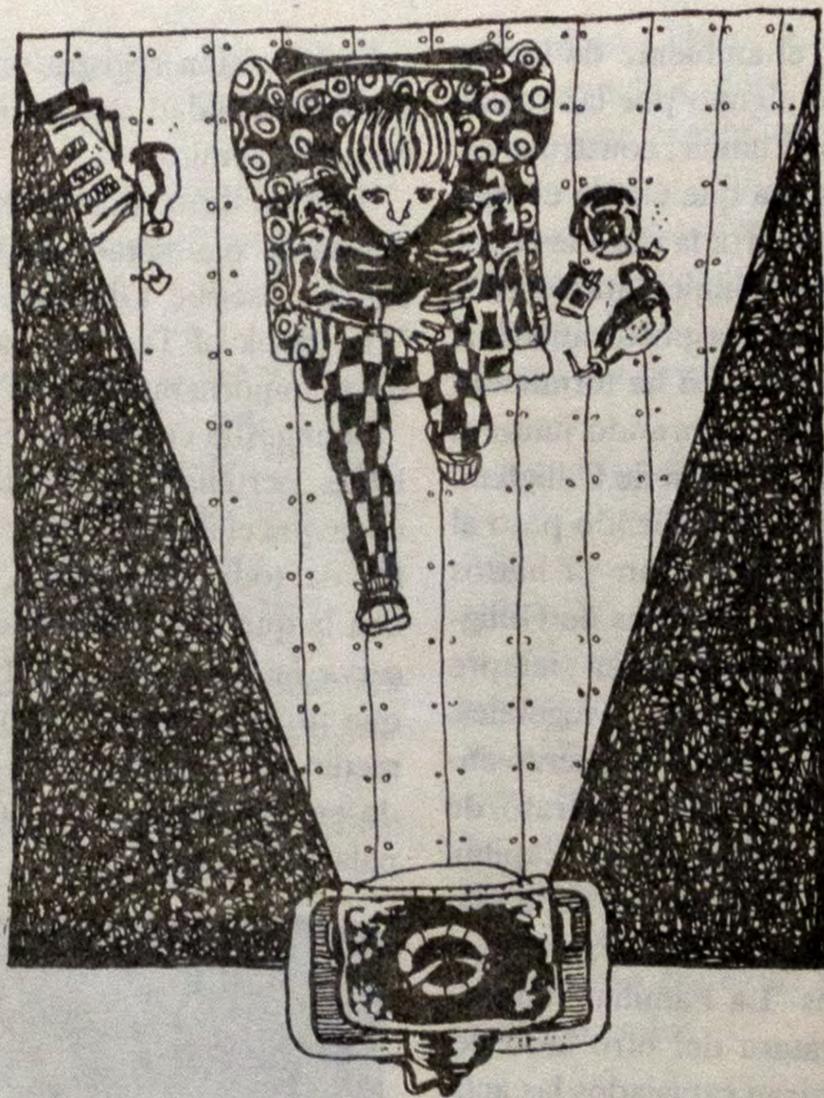
Como en la vida, nada de lo que aparece en la pantalla es gratuito. El público se transforma, muchas veces, en la medida de cierta retórica televisiva.

Al asomarnos por la ventana y observar el paisaje urbano no pensamos si éste es verosímil o no, sencillamente reconocemos la panadería adonde vamos a comprar el pan, o nos llenan de fastidio los escapes abiertos. No le cabe a la imagen televisiva el camino de lo verosímil sino la posibilidad del registro.

Para que exista la realidad tiene que haber un registro. el monitor se encarga del resto.

. Agosto de 1990.

A Mariela Raquel cuyo registro de la t.v. antes que un tedio ha sido una prueba de amor.



TENSIONES HACIA LA POLITICA:

Del homenaje al Viet-Nam a la Anti Bienal

por Guillermo Fantoni

"It is a further irony of Latin American existence that the country which has abandoned constitutional law and civil rights, and closed down its two largest universities in the effort to stifle criticism and intellectual non conformism, is still producing the liveliest and, for that matter, the most subversive art south of the border".

San Hunter

Minneapolis Tribune, enero 8 de 1967.¹

Desde fines de 1965 y por espacio de tres años la ciudad de Rosario asistió a las conmocionantes manifestaciones de un movimiento de vanguardia que en ese corto lapso se fué transformando sustancialmente en cuanto a su composición y operatoria². Se trata de un grupo de creadores cuya temprana relación con los movimientos de Buenos Aires lo convirtió en uno de los fenómenos de convergencia cultural más significativos del arte argentino de las últimas décadas. Convergencia entre los actores del campo plástico nacional y local, cuya sintonía con nuevas problemáticas estéticas y políticas favoreció proyectos comunes que culminaron a fines de 1968 en la instancia decisiva y al mismo tiempo crítica de "Tucumán arde". Atravesados por los procesos de modernización y politización que en la década del 60 recorrían el campo cultural argentino, los grupos de la vanguardia rosarina tramaron una red de relaciones, de producciones y de acciones cuyos criterios de legitimidad hacen pensar en la progresiva confluencia del "shock de lo nuevo" y la utopía de una sociedad transformada por la revolución.

Los procesos de modernización que desde fines de los años 50, pero más intensamente a partir de los años 60, tuvieron su correlato en el campo cultural, se manifestaron en el sector de las artes plásticas con la aparición de nuevos actores, formaciones e instituciones. Nuevas instituciones entre las cuales el Instituto Di Tella se convirtió en uno de los agentes más activos de esa renovación, en la medida en que su Centro de Artes Visuales, a la par de difundir las tendencias más operantes de la plástica contemporánea, promovía una experimentación radicalizada. Por su parte, nuevos actores irrumpían en diversos espacios generando agregaciones que cristalizaron bajo la estrepitosa operato-

ria de las vanguardias. Unos y otros, agentes privilegiados de esa modernización, fueron los protagonistas de un fenómeno peculiar. La extraña relación pacífica entre las vanguardias y una institución -a la que podrían agregarse otras similares- haría crisis a fines del 68, configurando uno de los fenómenos más resonantes vinculados al cierre de la década en la serie cultural. Paralelamente, los episodios de la accidentada vida nacional alentaron, particularmente a partir de 1966, un proceso de politización ya ampliamente estimulado por los acontecimientos del contexto internacional como la Revolución cubana, la guerra del Viet-Nam y el Mayo francés. Si el primero inauguró la década alentando entre los intelectuales de la orilla izquierda la posibilidad de producir experiencias similares, y el segundo, enmarcado en los procesos de descolonización, despertó adhesiones más amplias, el último tuvo una repercusión inmediata sobre las franjas más radicalizadas de las vanguardias, contribuyendo a la realización de obras cada vez más contestatarias.

Ambos procesos -modernización y politización- en forma articulada, con grados de predominio según las coyunturas, produjeron un tipo de intervenciones artísticas cuya tensión crítica afloró de múltiples maneras definiendo estilos y actitudes creativas. Mientras unos creadores sintonizados con los elementos de la cultura de masas jugaban en las fronteras del "pop" aportando formas de contestación por medio de nuevos hábitos artísticos y transformaciones formales, otros se embarcaban en ciertas formas de experimentación con el referente del compromiso sartreano o de las teorías que circulaban en la nueva izquierda.

En el caso de la vanguardia de Rosario, el cuestionamiento inicial a las instancias de autoridad, de difusión y consagración cultural, por medio de obras hasta entonces impensables que generaron un clima de fuerte tensión estética, preparó el camino para la actitud de cuestionamiento del orden social y político, que fué dominante en los últimos años de la década del 60. Esto es, una fase en la que las transformaciones operadas en el espacio artístico dieron lugar a la búsqueda de nuevas formas de relación entre éste y el espacio social. De todos modos, aunque el giro de los acontecimientos permita definir instancias en las que

predominen las indagaciones formales o las preocupaciones ideológicas, puede decirse que virtualmente desde sus orígenes el movimiento de Rosario no desconoció la preocupación esencial de las vanguardias: la creación de un arte radicalmente nuevo para una sociedad diferente, preocupación que a fines de los 60 alentó la efímera relación entre vanguardia estética y vanguardia política.

Dos acontecimientos de 1966, reconocido por algunos testimonios como "el año de la vanguardia", tienen la particularidad de mostrar, aunque de diferente manera, la inclinación hacia lo político a la que eran sensibles ciertas zonas de los movimientos renovadores.

El primero, el "Homenaje al Viet-Nam", pone de manifiesto el acto de solidaridad que esa guerra produjo en franjas muy amplias del campo intelectual argentino, independientemente del carácter de sus producciones y orientaciones estéticas. El otro, la "Bienal Paralela", inaugura un tipo de planteo que al asentarse sobre criterios experimentales se convierte en un agente particularmente activo como portador de connotaciones ideológicas. Pero a su vez, muestra cómo este tipo de planteo convivía por momentos separado, por momentos enlazado, con formas de producción más hedonistas que también expresaban un disenso frente a lo que en la jerga de la época se denominaba el "establishment".

Los hechos que en las notas siguientes describimos en forma más o menos amplia, siguiendo en gran parte el testimonio de los propios actores, forman parte de una historia oral que virtualmente no ha sido objeto de registros o formalizaciones escritas, y que es necesario internalizar como propia a los efectos de que se incorpore a la memoria colectiva. Atravesada por visiones contrapuestas originadas en las rupturas propias de la práctica vanguardista que dividió tajantemente a los actores del campo artístico, tam-

bién exige resituar a este proceso por fuera de la condena o de la euforia retrospectiva a lo que nos han acostumbrado ciertos testimonios. Si por un lado, la puesta a foco de los episodios lleva implícita la idea de la recuperación de un rico universo de formas y recursos estéticos que pueden engrosar el patrimonio de las generaciones actuales, al mismo tiempo se impone como necesario revisar sus estrategias para fundar las del presente. Estrategias cuya tensión crítica tendrá que definirse sobre la base del horizonte cul-

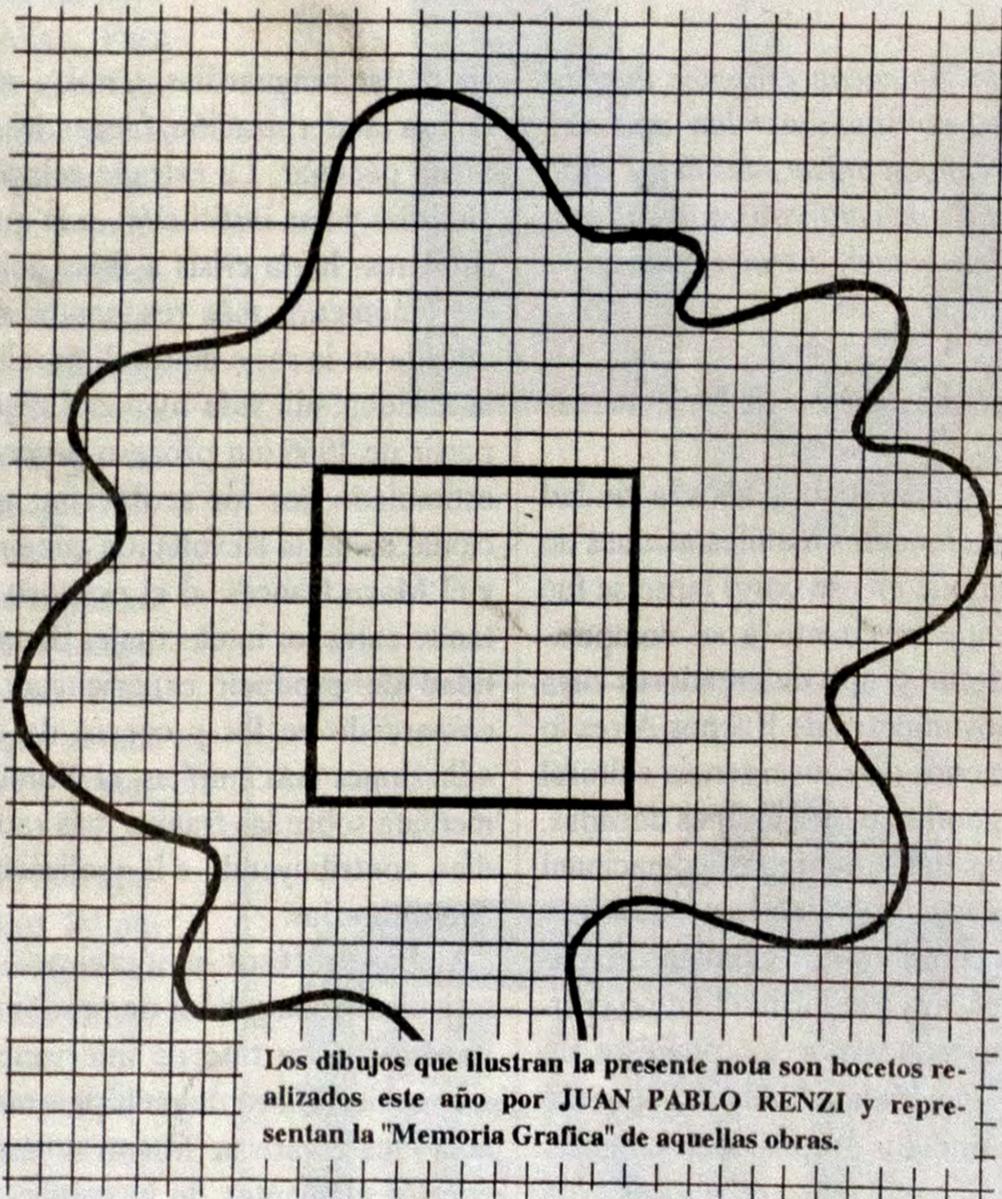
tural que nos rodea iluminado por nuevas constelaciones estéticas y políticas.

Charcos y banderas

La relación de la vanguardia rosarina con la comunidad de artistas de Buenos Aires y particularmente con las franjas más renovadoras y contestatarias³, se va a producir a través de dos hechos que independientemente de sus particularidades, tienen como denominador común marcar el comienzo de una tensión hacia la política. En primer lugar, la participación de algunos miembros del grupo Rosario en la muestra "Homenaje al

Vietnam" que en los salones de la Galería Van Riel, congregó entre Abril y Mayo a creadores de las más diversas tendencias artísticas y procedencias ideológicas. Un espectro que abarcaba desde los más conspicuos representantes de los sectores vinculados al Di Tella hasta artistas reconocidos por su adscripción a las variantes del llamado arte social.

En el catálogo de la muestra, artistas plásticos, junto a gente de letras, las ciencias y otras actividades proponían deponer sus diferencias para unirse en una condena a la política que Estados Unidos estaba llevando a cabo en el Sudeste Asiático y la reciente intervención en Santo Domingo. Como plantea uno de los participantes... "El Homenaje al Viet-Nam...de alguna manera...está definiendo una actitud frente a una situación internacional preocupan-



Los dibujos que ilustran la presente nota son bocetos realizados este año por JUAN PABLO RENZI y representan la "Memoria Grafica" de aquellas obras.

te"....⁴. Una situación que provocaba una toma de conciencia de sectores muy amplios del campo intelectual que se dirigen a la opinión pública para que los secunde..."en nombre de la libertad, de los derechos civiles de los ciudadanos, de la autodeterminación de los pueblos"...⁵.

Los artistas rosarinos agrupados en el taller de la calle Bonpland, a los que se sumaron Emilio Ghilioni y José María Lavarello concurren con sus obras abstractas de diverso tipo, que remitían tanto a los estilos informales como a las variantes de la geometría. Por su parte, algunos de los artistas porteños con los cuales este grupo entablaría una fuerte relación-Ricardo Carreira, Roberto Jacoby, Pablo Suárez-habían comenzado a producir objetos y esculturas en resinas poliéster que según el testimonio de Renzi operaron como uno de los referentes más estimulantes en su paso hacia los objetos. Algunas referencias sobre las obras presentadas en esta muestra, nos llegan a través del relato de Roberto Jacoby..."no me acuerdo si en el homenaje (Ricardo Carreira) expuso los charcos (de sangre) o la bandera, los charcos eran buenisimos, estaban hechos con resina poliéster, vertido directamente sobre una placa y la forma que tomaban quedaba así cristalizada...yo tenía una figura expresionista, una madre con su hijo y había otra que era un fusilado o algo así "...⁶. Sin embargo, no todas las obras respondían a estos criterios, ya que según este mismo autor, la muestra..."es como otra corriente, de momento un poco lateral al movimiento vanguardista...heterogénea en su formación, la adhesión era más bien a la causa y cada uno presentaba las obras que hacía"⁷.

De todas formas nos interesa rescatar que, dentro de esa heterogeneidad de planteos estéticos e ideológicos, hay algunos actores que van marcando esa tensión subyacente hacia el campo de la política aún en las fases más tempranas del movimiento. Teniendo en cuenta que en los primeros años de la década del sesenta, las vanguardias asumían

un carácter más o menos despolitizado, es interesante marcar una temprana preocupación en el movimiento de Rosario, o por lo menos en alguna de sus zonas, preocupación que estaba en la base del proceso de rápida politización que afectó a amplios sectores del campo intelectual argentino con posterioridad al golpe de junio de 1966. Como ha planteado Beatriz Sarlo a propósito de este panorama, existiría..."una conexión progresiva entre una zona de la vanguardia con las preocupaciones políticas...conexión que

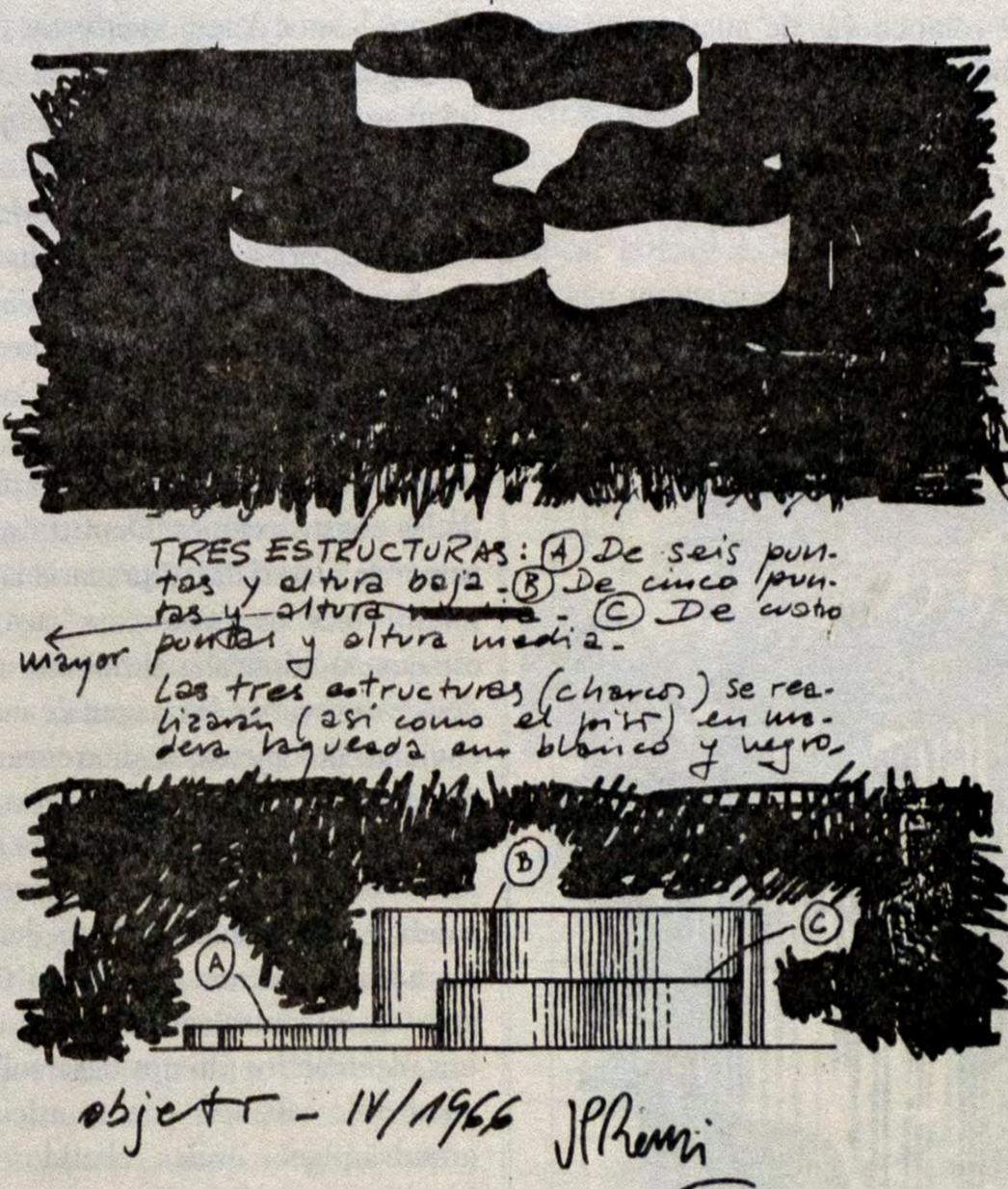
se produce más aceleradamente después del golpe de estado del 66, donde ya es la ideología de ese golpe la que concibe a la vanguardia como enemiga"⁸.

En el mundo hay salida para todos

El segundo hecho de este itinerario, está dado por la participación de dos grupos de la vanguardia rosarina -a raíz de una invitación del grupo porteño- Al Primer Festival de las Formas Contemporáneas en Córdoba. Una muestra también conocida como la Bienal Paralela o la Anti-Bienal,

en la medida que se planteaba como alternativa a la III Bienal Latinoamericana de Arte organizada por las Industrias Kaiser Argentina.

Frente al carácter consagratorio de la muestra oficial, cuyo jurado había otorgado los grandes premios al cinético venezolano Carlos Cruz Diez y a los argentinos César Paternosto y Ernesto Deira, la Bienal Paralela se presentó como uno de los acontecimientos más vitales e interesantes que se estaban desarrollando en la ciudad de Córdoba"⁹. A pesar de una organización apresurada y deficitaria, espontáneamente se dieron cita la mayor parte de los artistas plásticos, músicos, grupos de danza y de teatro que operaban en la órbita del Di Tella.

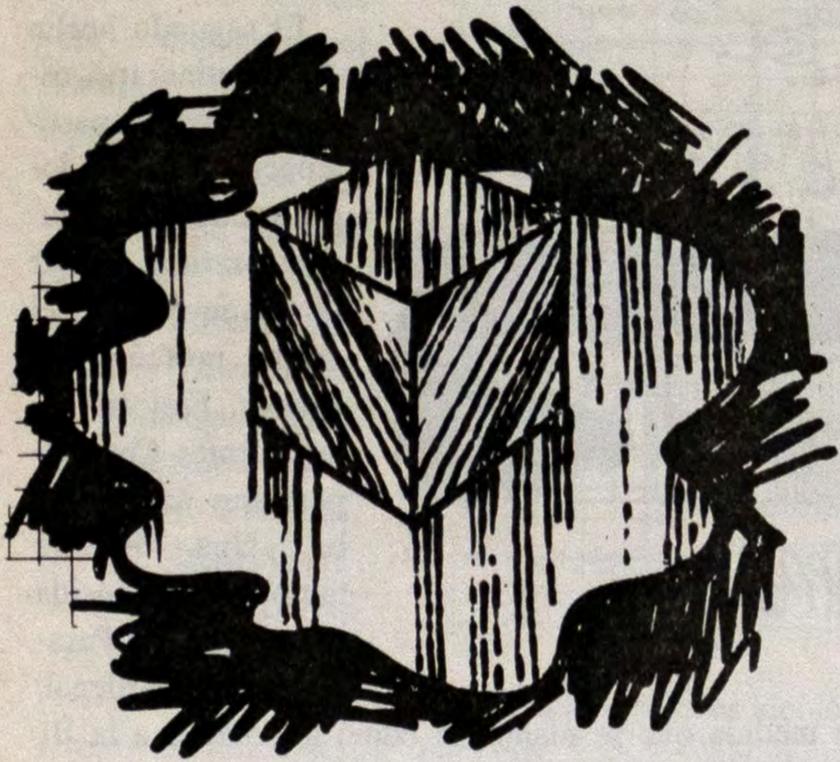


Estos creadores, que representaban la más reciente producción experimental -ignorada por la muestra oficial que legitimaba una modernidad más atemperada- requirieron la presentación de Romero Brest quien se dispuso a complacerlos argumentando que..."ya no responden al deseo de hacer obras de arte con olor a eternidad, sino al de manifestarse en la aventura cada vez más ahincada de ser libres"...¹⁰. Una opinión que se corrobora a partir del testimonio de los propios artistas..."cada uno de nosotros hizo obras como muy informales, faltas de una fórmula específica, que no se sujetaran a cánones...montamos obras que eran verdaderamente rompedoras de nuestros esquemas"...obras que..."en realidad tenían el objeto de poner al descubierto que la Bienal de Córdoba era tradicional"...¹¹.

*Serie de representaciones
sólidas del agua y otros fluidos*

CUBO DE MIELO Y CHARCO DE AGUA

Objeto - IV 1966 *Alvini*



*Objeto realizado en aluminio
pulido - Lado del cubo: 50 cm
Amplitud máxima del "charco":
150 cm -*

Entre estas obras rupturales sobresalían algunas del grupo de Buenos Aires como la "Acción encadenada" de "Pablo Suárez", una sucesión de cajas de cartón laqueado dispuestas a la manera de un piso apenas transitable aprovechando las escasas separaciones de su estructura modular, una estructura abierta como se comprobó cuando al otro día el autor la modificó totalmente. Carreira, que también había presentado un objeto acrílico discontinuo, ubicable en la órbita de las estructuras primarias, había

realizado otra obra consistente en un muestrario de diversos tipos de sogas con los nudos correspondientes, expuesta en uno de los salones, mientras que por otro lado, había atado una larga cuerda que se extendía formando una comba desde los balcones de la casa hasta un poste de alumbrado en la vereda. Por su parte Jacoby realizó una obra discontinua consistente en una señalización cromática que se repetía desde ciertos sectores de la casa a fragmentos del paisaje urbano, obra que culminó con una acción en la cual se pintaba una vidriera ubicada frente al edificio de la Bienal.

Si nos hemos detenido en estas obras, no es solamente por su originalidad sino que por su cuestionamiento a la visualidad se relacionaban con los objetos fuertemente conceptuales presentados por una parte del grupo de Rosario. Si se deja de lado la acumulación de sillas presentada por Favario, más próxima al neorrealismo europeo, puede verse que las experiencias de Renzi en torno a charcos y nubes, materializadas en objetos sólidos o en una especie de "escultura blanda", y las cajas de Gatti que especulaban sobre la relación contenido-continente, estarían planteando una temprana gravitación de la idea por sobre el orden objetual de las construcciones. Dentro de esta zona resulta llamativa por su materialidad precaria la "Atlántida" de Aldo Bertolotti: una pequeña caja cuyo interior recubierto de espejos, multiplicaba al infinito un grupo de paralelepípedos que evocaban la imagen de una ciudad sumergida. Este conjunto de objetos, se diferenciaba de las obras presentadas por el otro grupo de Rosario, lo que plantea la coexistencia de diversas vertientes y estilos creativos.

Las enormes arpilleras circulares con relieves de Coti Miranda Pacheco -aún deudoras del arte informal-, las dos telas horizontales de Ana María Giménez cuyas bandas de color se encontraban en una franja ondulante de acrílico, nos plantean los últimos desarrollos de estas pintoras en el cuadro de caballete y su transición hacia los objetos. Dos grandes planos ovales rebatidos, circundados por pisadas en diferentes direcciones, eran la propuesta de Marta Greiner que, junto a las narices de goma espuma realizadas por Guillermo Tottis, formaban un conjunto heterogéneo unido por una actitud más lúdica, sensitiva y hedonista.

Pero además de los objetos, las ambientaciones y otras manifestaciones experimentales, la Bienal Paralela también ofrecía espectáculos de danza, acciones, pequeños shows y por supuesto happenings o por lo menos lo que en ese momento se presentaba o era rotulado como tal. Lea Lublin, que había expuesto sus cuadros con imágenes patrióticas y limpiaparabrisas, fue la protagonista de una de esas acciones al repartir entre los presentes escarapelas y banderitas argentinas para terminar organizando una marcha por el salón con Romero Brest a la cabeza. Ana María Giménez que se encontraba entre los espectadores recuerda ese epi-

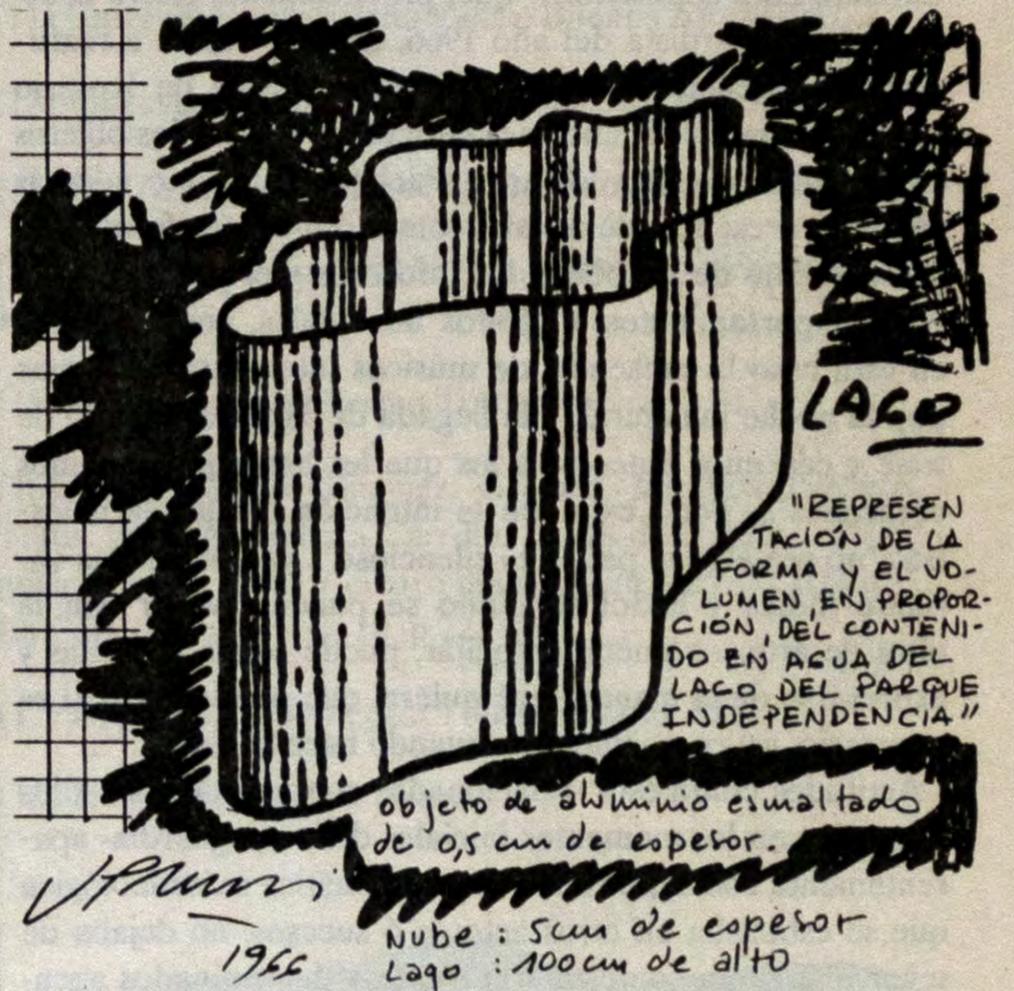
sodio como..."un happening bien patrio, como un desfile militar"...y al relacionarlo con otro evento paralelo que consistía en el encierro de los asistentes tachonando la puerta con clavos, concluye con que podemos..."empezar a notar en esos dos happening las primeras identificaciones con la política"...¹². Esta última acción habría surgido sobre la marcha de los acontecimientos a partir de conversaciones entre algunos creadores de Rosario y Buenos Aires y parecería haberse planteado no tanto como una respuesta al carácter consagratorio y tradicionalista de la Bienal Latinoamericana, sino como una reacción ante los organizadores locales de la muestra paralela, que a través de ella pretendían relacionarse con la vanguardia de Buenos Aires e insertarse en los circuitos de consagración porteños, como lo sugiere la búsqueda del aval de Romero Brest.

Sin embargo, los conflictos entre los actores del campo artístico, particularmente entre las franjas de vanguardia y ciertas instancias de autoridad, concomitantemente abren las puertas a su relación con problemáticas procedentes de otros campos. En este caso, del conmocionado campo político que era el escenario del reciente golpe de estado y la intervención a la universidad.

La cantidad de acontecimientos culturales y artísticos paralelos -relacionados o enfrentados con la Bienal- sumados a la inquietante situación política produjeron una efervescencia tal que San Hunter -director del Jewish Museum de Nueva York y jurado de la muestra oficial- advertía desconcertado el contraste entre un gobierno autoritario y la existencia de una cultura artística avanzada como parte de las contradicciones que afectan a los países de América Latina¹³. En nuestro caso, esta comprobación remite a la contradicción entre un campo cultural prematuramente configurado que al coexistir con un contexto político inestable se ve afectado en su autonomía relativa, y que en esta coyuntura es capaz de promover respuestas de los actores que, en el sector de la plástica, se manifestaron temprana e incipientemente en hechos como el happening del encierro.

Esta actitud ideológica, presente en Renzi y algunos de los miembros del grupo de Rosario, así como en ciertos creadores de la vanguardia porteña, les llevaba a desechar el happening como espectáculo, prefiriendo intervenciones de carácter más conceptual, a la manera del que recientemente había hecho Jacoby en Buenos Aires tematizando los medios de comunicación. Desechadas las variantes más lúdicas y hedonistas, la intención era que el happening resultara golpeante. Según el relato de Renzi, la idea era anunciar que se iba a realizar "En el mundo hay salida para todos" y que después íbamos a cerrar, a tapiar la puerta... conseguimos con alguna gente colaboración de los estudiantes que estaban en movilización... En algún momento le dijimos a la gente amiga que saliera, entre ellos a Romero Brest, logramos tapiar la puerta por lo menos durante una

hora... (y cuando se abrió nuevamente)... volvimos a entrar con los estudiantes como una manifestación... a los gritos, cantando consignas, y entonces levantamos a uno de los estudiantes, a uno de los dirigentes estudiantiles, que se mandó un discurso, que por supuesto armó un escándalo entre los asistentes y los organizadores mismos de la Bienal... Allí empezó nuestra unión y complicidad con la vanguardia de Buenos Aires, y allí empezó a producirse nuestro trabajo más serio en cuanto a los objetos, ambientaciones, y allí empezó a crecer nuestra fama como grupo de Rosario y el interés de los medios de Buenos Aires"...¹⁴ Si como plantea este testimonio, a partir de ese momento las obras comenzaron a mostrar transformaciones cada vez mayores en su estructura -acorde a un proceso de expansión de los medios no es menos cierto que las realizaciones de los grupos de Rosario presentadas en la Bienal, no solo permitían verificar la existencia de distintos estilos creativos - que de ningún modo eran excluyentes- sino que planteaban algunos rasgos definitorios de las producciones vanguardistas de los años 60.



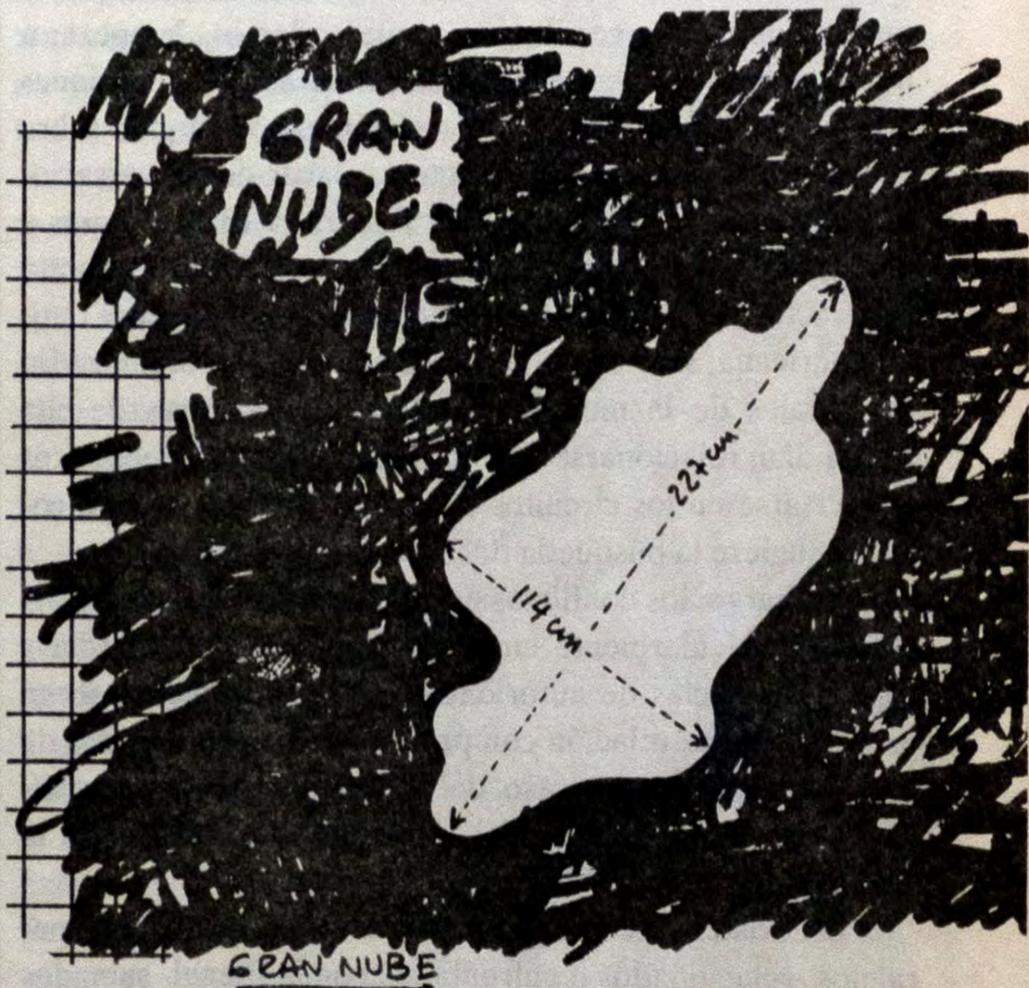
La nariz de Marilyn Monroe

La intención de generar situaciones lúdicas o conmocionantes, de agudizar la percepción e instar a la reflexión, cuando no de golpear al espectador de acuerdo a las necesidades estéticas o de los presupuestos ideológicos, formaban, en mayor o menor grado, parte del universo de intereses de cada artista. La mayoría de las experimentaciones desembocan en una intensificación de la experiencia artística que afectaba al estatuto material, la permanencia en el tiempo y alteraba las hasta entonces serenas relacio-

nes del espectador con la obra. En consecuencia, las obras de los creadores rosarinos se presentaban como el resultado de un hacer espontáneo, acompañado por una materialidad precaria y una duración efímera. Un conjunto de características que se reflejan en el comentario de Guillermo Tottis cuando nos dice: "...yo creo que mi capacidad creativa en esa época era muy fecunda, tal es así que improvisaba muchas cosas y jugando un poco con una plancha de poliéster finita encontré que podía hacer formas, no me interesaba que la obra pudiera perdurar en el tiempo, sino que me interesaba producir situaciones y cosas que duraran aunque sea una exposición, se me ocurrió hacer unas narices y usé como estructura de base unas sillas plegables...armé tres narices iguales"...

Estas obras, que llevaban por título "La nariz de Marilyn Monroe", "La nariz de Ringo Bonavena", "La nariz de mi amigo Juan Pablo Renzi", fueron presentadas nuevamente en una muestra conjunta con Ana María Giménez, Marta Greiner y Coti Miranda Pacheco en las salas de la Galería Carrillo. Esta exposición¹⁶ que, prácticamente cierra la actividad vanguardista del año 1966, no sólo vuelve a reafirmar la presencia de los objetos en una sala de Rosario -particularmente las enormes narices de Tottis y los objetos en cartulina de Coti Miranda Pacheco- sino que además añade la presencia de nuevos comportamientos frente a la presentación de las obras, los difusores y el público. Nuevos comportamientos y hábitos informales, como plantea en este caso la presencia de músicos interpretando temas pop la noche inaugural, o la llegada de Tottis... "vestido de traje y con unos anteojos a los que les había pegado unos corazones"... Todo esto con la intención de que la muestra... "no sea algo ni pasivo ni silencioso"... ya que en esta variante lúdica y hedonista... "uno se puede divertir con la obra de arte... se puede regocijar, puede sentir las cosas y expresarse de la manera que quiera, que puede gritar si es necesario, así como uno grita cuando hace la obra"...

Actitudes como ésta -relacionadas con uno de los estilos existentes en los momentos iniciales de la vanguardia- aparentemente contrapuestos a la problemática más ideológica que se esbozaba en otros actores ó sucesos, no dejaba de tener una carga contestataria frente a determinados agentes y normativas del campo artístico. Considerando los diversos canales de contestación, y al mismo tiempo el efecto que provocaban en los sectores conservadores, John King plantea que "...La moda era un campo donde la juventud de los sesenta procuraba expresar su diferencia. En esa época, muchos estudiantes y jóvenes se sentían atraídos por las diversas formas de compromiso político, pero muchos otros se contentaban con expresar sus diferencias dejándose crecer el pelo o usando ropas novedosas. En el análisis moralista del gobierno, ambas formas de actividad eran igualmente sospechosas y peligrosas"...



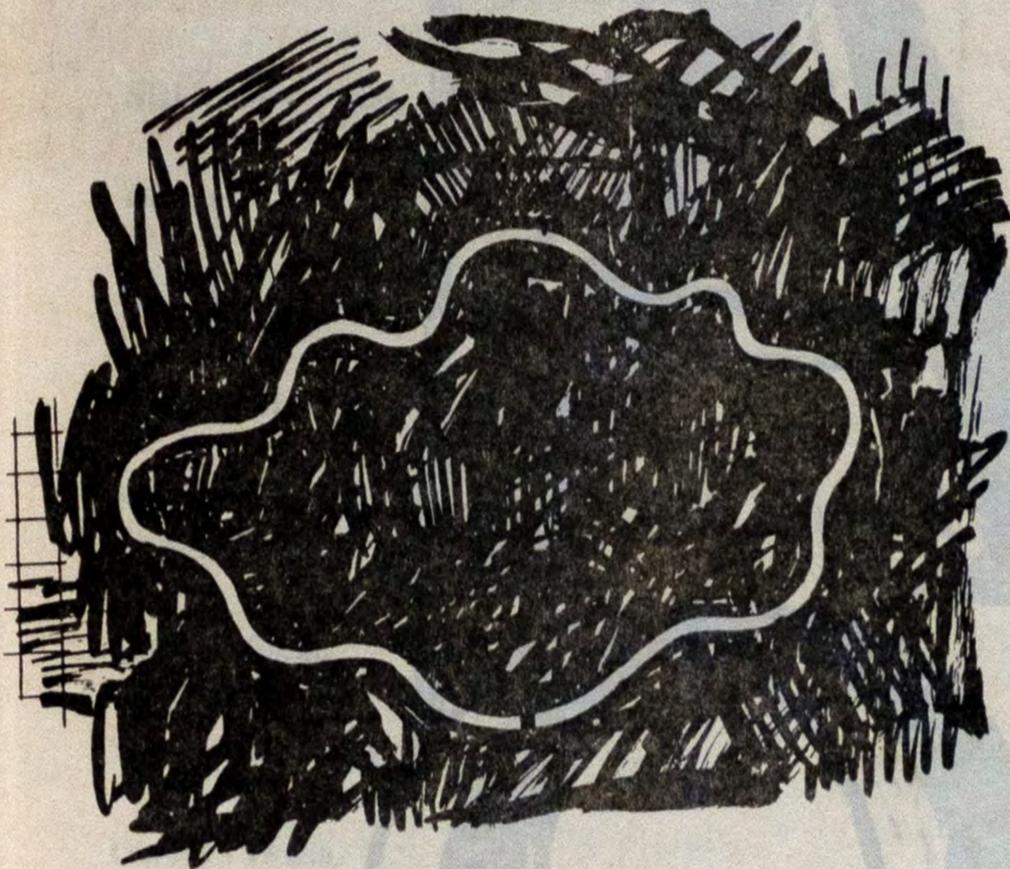
(1) Es otra ironía de la existencia de América Latina que el país que ha abandonado la legalidad constitucional y los derechos civiles, y clausurado sus dos universidades mayores en un esfuerzo por acallar las críticas y el disconformismo intelectual, esté todavía produciendo el arte más vital y por eso mismo más subversivo producido al sur de nuestras fronteras. En: Romero Brest, Jorge. El arte en la Argentina. Buenos Aires, Paidós, 1969. p.110

(2) Nos referiremos en estas notas a lo que hemos denominado "vanguardia emergente" cuya actividad articulada alrededor de ciertos hechos fundacionales, tuvo como protagonistas a dos grupos de creadores y otros artistas que funcionaron como aliados más o menos circunstanciales o permanentes. Se trata de dos grupos reunidos en torno a talleres compartidos e identificados por su ubicación geográfica: el taller de la calle Bonpland -Bortolotti, Favario, Gatti, Renzi- y el taller de la calle 1º de Mayo -Giménez, Greiner, Miranda Pacheco, Tottis-. Sus gestos iniciales -una muestra al aire libre a fines de 1965, y en 1966 la participación en el Salón Gemul, el lanzamiento del Manifiesto anti-mermelada, la concurrencia a la Bial Paralela de Córdoba y las primeras muestras de objetos en galerías de Rosario- configuran la primera fase del movimiento rosarino antes de la integración de otros actores y de los cambios de orientación de los años siguientes.



(3) ...los conocí por primera vez cuando hicieron una exposición en Pro-Ar, yo ahí conocí a Juan Pablo Renzi, a Favario, a Bortolotti, estaba también Tottis, realmente nos parecieron interesantes, que era bueno lo que hacían y ellos se contactaron muy bien con nosotros, muy directamente, y nos entendimos bastante... a partir de ese primer encuentro cada tanto nos veíamos y después empezó a haber una relación mayor a punto tal que llegamos a viajar a ese "Primer Encuentro de Plásticos de Vanguardia", en el 68...En realidad a los que más recuerdo es a ellos tres...que además fueron los que más estuvieron por acá, y creo que es más, en un salón donde ellos actuaron llevaron a Kemble de jurado y a Romero a la inauguración de ciertas muestras, también estuvimos juntos en la Bienal Paralela de Córdoba"...Entrevista a Pablo Suárez. Buenos Aires, 1987.

(4) Entrevista a Aldo Bortolotti. Rosario, 1987.



GRAN NUBE II
objeto de neón, para colgar, color celeste

(5) Catálogo de muestra "Homenaje al Viet-Nam de los artistas plásticos". Buenos Aires, Galería Van Riel, del 25 de abril al 7 de Mayo, 1966.

(6) Entrevista a Roberto Jacoby. Buenos Aires, 1987.

(7) Entrevista a Roberto Jacoby. Buenos Aires, 1987.

(8) Sarlo, Beatriz. En: John King. El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta. Buenos Aires, Gaglianone, 1985, p. 306.

(9) ..."Se hacía la Bienal y ninguno de nosotros había sido invitado y en un momento determinado apareció por Buenos Aires María Rosa Roca, muy amiga de Rodolfo Imás y Cacho Brandán, que alguna que otra vez habían expuesto por acá. Vino diciendo que disponían de un espacio que podíamos utilizar y crear una especie de Bienal Paralela, una cosa joven, con hechos audaces, y bueno, nos prendimos de la idea... armamos en dos días una muestra que fue bastante suceso, fue muy visitada y cerró de una forma estrepitosa cuando el último día hicimos un happening...fue un lindo evento, bastante delirante, dada la sensación de cosa muy iconodasta. La Bienal había sido armada con una idea tan solemne y formal...que esto parecía una explosión de vida frente a ese mausoleo"... Entrevista a Pablo Suárez. Buenos Aires, 1987.

(10) III Bienal: el happening ecuménico. (Primera Plana. Buenos Aires, 4 (200): 74-76, Octubre, 1966).

(11) Entrevista a Margarita Paksa. Buenos Aires, 1987.

(12) Entrevista a Ana María Giménez. Rosario, 1987.

(13) Del Artículo III Bienal; el happening ecuménico.

(14) Entrevista a Juan Pablo Renzi. Buenos Aires-Rosario, 1987.

(15) Entrevista a Guillermo Tottis, Rosario, 1987.

(16) Ver catálogo Giménez, Greiner, Miranda Pacheco, Tottis. Rosario. Galería Carrillo, del 28 de Octubre al 9 de noviembre de 1966. Y cuatro muestras en Carrillo. Rosario, La Capital, noviembre 10, p.22.

(17) Entrevista a Guillermo Tottis. Rosario, 1987.

(18) King, John. op. cit. p. 106.



CONICET



REPORTAJE AL

DIARIA

BIBLIO

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

CONICET



I E C H

El diablo vivito y coleando fue entrevistado o entrevistó (lo mismo da) a un reportero o por un reportero que en ocasiones perdió las riendas...

Un reportaje al diablo es una apuesta. Una moneda que se cotiza con el sudor de la camiseta, del alma, del alma...del alma que grita y pide ¡Pase algo diferente! Aunque cueste, pase algo...

por Walter Motto

Sisi - Buenos días, usted debe ser Lucifer.

Diablo - Sisi.

Sisi - Me responde con el título de la revista...

Diablo - ¿Le asusta?

Sisi - No me asusta, pero preferiría ser yo quien dirija este reportaje.

Diablo - Satán.

Sisi - ¿Cómo dijo?

Diablo - Tansa.

Sisi - ¿Me está tomando el pelo?

Diablo - No se enojé, estaba jugando un poco. Le pido disculpas si lo ofendí. No le estaba tomando el pelo: en caso de tomarle algo, escogería su alma.

Sisi - ¡Por favor! Le pido que no me haga salir de las casillas y me deje preguntar tranquilamente

Diablo - Pues empiece entonces caballero.

Sisi - Ya que empezó con este juego de los nombres, ¿cuántos nombres tiene?

Diablo - Miles. Depende de las épocas y de los enunciadores. Antiguamente, cuando dos pueblos combatían, el que era derrotado perdía a sus dioses; estos dioses caían y pasaban a ser demonios, de aquí se desprenden nombres y nombres de diablos si usted quiere. En un tiempo allá por la década del treinta circulaban todo tipo de calumnias hacia mi persona, calumnias al estilo de que me comía a los chicos de tres años y todas esas sandeces, con lo que me gustan los chicos..., esas personas colocaban en esas historias el nombre de Satán. Satán era malo, Satán era la cicuta de la vida y no la sal. Bueno, le repito, infinidad de nombres. Mefistófeles es un nombre que me gusta mucho, creo que el que más, pero las personas que simpatizan conmigo acostumbra a llamarme Lucifer, como me llamó usted cuando empezó el reportaje.

Sisi - Ejem. Preferiría entonces llamarle Diablo, para tomar alguna distancia.

Diablo - Sí, Diablo tiene una cierta distancia, es un poco más impersonal, está menos predicado.

Sisi - Esa gente que cuenta esas historias, los que lo apodan Satán, ¿le quitan el sueño?

Diablo - Depende, a veces me sirven.

Sisi - ¿En que sentido?

Diablo - En sentido freudiano, en esto del amor-odio. Quien me odia me ama y viceversa, es más, he llegado a realizar muy buenas alianzas con quienes durante mucho tiempo aparecieron como mis detractores.

Sisi - Algo así como la historia de San Pablo pero al revés.

Diablo - Exactamente, haciendo la salvedad de que yo no los increpo al estilo "Saulo Saulo por que me persigues" sino que los detengo en la calle, les digo Sr.,sir, ¿Le puedo robar unos minutos?, entonces nos dirigimos a un café, tomamos algo; y en fin, a veces pactamos como dos caballeros.

Sisi - Entonces no le molestan las críticas.

Diablo - Le agregó datos. Los psicoanalistas hablan del síntoma, dicen esto o aquello le hace hacer síntoma y yo también a veces los hago. Por dar

un ejemplo: a veces miro la televisión, el cierre, y escucho graznidos de cuervos diciendo tanta pava-da junta que lastima los oídos. A raíz de ello he tomado la máquina de escribir y, como diría Borges, he producido algunas páginas interesantes.

Sisi - ¿Ha leído a Borges y a Freud?

Diablo - Querido amigo he leído todos los libros que ha escrito la humanidad. Conozco las historias y todos los tratados que se están escribiendo en este momento. Además de todos los finales de los libros que poblarán las futuras bibliotecas del mundo; sé, por darle un simple ejemplo, y perdone si considera usted que aquí el diablo mete la cola, adonde llegarán ustedes con esta revista, cuantos números sacarán, qué hecho escandaloso provocará el número cuatro de Sisius, etc.

Sisi - Es Sisi y no sisius pero eso no interesa. ¡Cuenta!. ¡Cuenta por favor!

Diablo - Eso tiene un precio y a mí me gusta el nombre Sisius.

Sisi - ¿Me está chantajeando?

Diablo - Usted como argentino debería preguntar si lo estoy coimeando. No lo estoy coimeando: tampoco le estoy proponiendo un pacto, al menos por ahora.

Sisi - Pero usted dijo "perdone si considera que el diablo aquí mete la cola" y yo puedo entender eso como un intento de seducción, usted sabe lo que significa conocer el futuro de Sisi y todo eso.

Diablo - En tanto que más allá sé lo que significa conocer el futuro, pero eso ya lo sabía usted antes de venir aquí.

Sisi - No, no lo sabía.

Diablo - Vamos, hombre, no mienta que se va a ir al infierno. Ahora soy yo el que le pide que sigamos con el reportaje y si prefiere luego hablamos de algo más importante que el futuro de Sisius. Podemos hablar de usted, de sus éxitos, de sus posibles fracasos, de lo que le sucederá dentro de tres días o sino le puedo inventar todo lo que puede ganar si somos buenos amigos, usted puede pensar con su alma y yo obrar con su cuerpo: todo esto a sola firma y sin garantías, bastará nada más un simple pinchecito con un cuchillito de punta alfiler. Je je.

Sisi - Continuemos con el reportaje.

Diablo - Bien, veo que me hace caso.

Sisi - No es que le haga o no le haga caso, es lo que yo quiero.

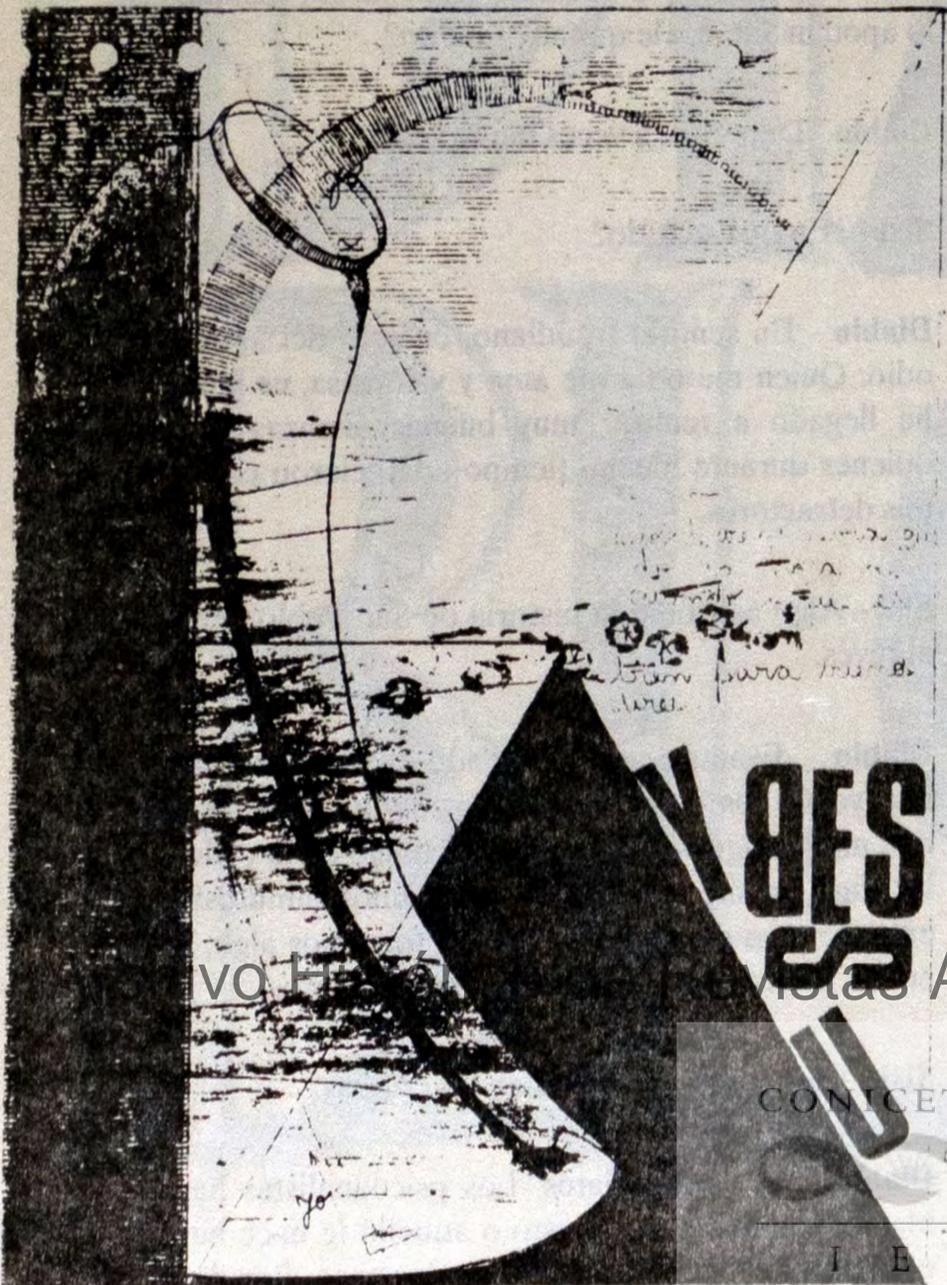
Diablo - Bien, después nos ponemos cómodos y hablamos de causas adecuadas e inadecuadas.

Sisi - Bueno si insiste hable entonces de Spinoza.

Diablo - Bien, veo que me hace caso. El cuerpo humano...

Sisi - Me está cansando con ese intento de melo-

neo.
Diablo - No discutamos más, alégrese, aumente su potencia, en definitiva el bien y el mal es un dualismo perimido... Entremos en las series, por ejemplo



ANDREA BULA

de los Whiskis, la distensión, el chocolate, su sangre que fluye, mi cara que sonrío, sus ojos que me miran, mi voz que le propone, y su irrenunciable deseo a querer lo mejor para usted.

Sisi - Sigamos con Freud. ¿Qué piensa de él?

Diablo - Ha hecho cosas interesantes. Ha obrado, en ocasiones, diabólicamente. Se ha confundido un poco con el victorianismo de su época, pero en síntesis es un personaje que me simpatiza. Hemos hecho algunos trabajos en conjunto.

Sisi - ¿Cuáles?

Diablo - La difusión del psicoanálisis tuvo mucho que ver conmigo; hubo una etapa esotérica, una etapa en la que Freud repartía anillos, al mejor estilo de las logias, a quienes tenían la misión de difundir el psicoanálisis. Le he dado algunos consejos de que niegue divanes a ciertas personas que no voy a nombrar. Esto le trajo acarreados algunos inconvenientes porque estas personas terminaron suicidándose y, bueno, en la comunidad de la época vinieron algunos revuelos a sacudir el mundo científico.

Sisi - ¿Quiénes fueron esos suicidas y por qué le dio ese consejo?

Diablo - No le contestaré la primera parte de la pregunta, si quiere entiéndalo como secreto profesional. Con respecto a la segunda parte, le dí esos consejos porque yo necesitaba de esos suicidios.

Sisi - ¿Los necesitaba aún a costa de perjudicar a alguien que había pactado con usted?

Diablo - En ningún momento dije que Freud hizo un pacto conmigo, sólo dije que hicimos algunos trabajos juntos. Además la obra de Freud pudo continuar sin mayores problemas.

Sisi - Hacer trabajos en conjunto es diferente a realizar un pacto y, de ser así, estos trabajos pueden entenderse como una especie de Frente de Acción.

Diablo - Ustedes los nuevos periodistas no pueden desprenderse de esas categorías pero en fin, ya estamos en ese olor trotskista de su pregunta póngale

que sí, que podríamos enmarcarlo dentro de la teoría del frente único y todo eso pero en realidad no es eso. En el pacto, en cambio, se compromete el alma, el cuerpo y yo doy otro tipo de garantías en tanto que pido todo. Si quiere lo podemos comprobar empíricamente.

Sisi - No, gracias.

Sisi - Bueno, cambiando de tema, ¿Dios es argentino?

Diablo - Nunca se cambia de tema pero en fin. Cierta vez allá por el año 1492, época en que los españoles llegaban a estas tierras a rapiñar, jugamos con dios al ajedrez la mayoría de los países a manera de delimitar lugares y no estar molestándonos todo el tiempo, una especie de pacto de Varsovia antiguo. La mayoría de las tierras fueron a parar a mis manos en tanto que gané la mayoría de las partidas; recuerdo que fue cuando inventé una jugada diabólica, parecida al enroque, que dejó a dios mirando al sur. Por razones de convivencia pacífica, hubo unos cinco o seis países que los jugamos a los dados porque ya nos estábamos chicanando demasiado y en cualquier momento alguien pateaba el tablero. Jugamos más precisamente a la generala; dios arrojó un full que estaba compuesto por dos ases y tres cuatros; yo a mi turno batí el cubilete, con desidia para arrojar una generala de seis, cosa que encolerizó a dios porque entendió esto como una provocación.

El territorio que hoy ocupa la Argentina pasó a mis manos pero inmediatamente ofrecí un trueque por Guyana, que me interesaba más; dios aceptó y desde ese momento dios es argentino.

Sisi - ¿Cambió a Guyana por Argentina?

Diablo - Sabía perfectamente la suerte que correría estos territorios, me refiero a su historia. Soy generoso si digo que son ambos de segunda mano pero Guyana tiene mejores playas, más onda.

Sisi - Ya que tocamos la Argentina me interesaría preguntarle algo sobre fútbol y en el fútbol por su sociedad, ¿qué opina del mundial '78?

Diablo - Que las metáforas de la canción del mundial son mierda pura, que más que cintas celestes y blancas deberían haber repartido cintas de luto y que Argentina tendría que haber formado al medio

CONICET



I E. C. H.

con José María Muñoz, el tolo Gallego y el almirante Massera y en la delantera con Bertoni, Videla y Kempes.

Sisi - ¿Fillol al arco?

Diablo - Sin dudas, Fillol le dió la mano a Videla sumamente emocionado, Fillol era "derecho y humano".

Sisi - ¿Usted hinchaba para Holanda?

Diablo - Situación de hecho, yo estaba jugando a muerte con Holanda, bueno jugado a muerte es una metáfora que usan ustedes.

Sisi - ¿Por qué no los hizo ganar?

Diablo - Por dos motivos, primero porque yo soy el diablo y no Fumanchú y segundo porque no teníamos kilos de anabólicos encima como ellos, ni siquiera un gramo, no nos interesaba arruinar el futuro de esos jugadores. Entonces, bueno, todo se hizo muy difícil...

Sisi - ¿Holanda es un país bajo su influencia?

Diablo - Por supuesto, ¿no recuerda acaso la movilización que le hicimos al papa? Trescientas mil personas no es verduritas. ¿Sabe usted quién pintó los girasoles?

Sisi - ¿Usted?

Diablo - El y yo.

Sisi - Usted hizo un pacto con Van Gogh.

Diablo - Sí.

Sisi - Y si pactó con Van Gogh ¿por qué lo hizo morir loco, enfermo y sin dinero?

Diablo - No confundamos los tantos, yo no lo hice morir, lo de loco corre por cuenta suya y él no me pidió dinero sino pasión y talento.

Sisi - Pero necesitaba el dinero y por cierre lo buscaba.

Diablo - No me voy a poner a hablar qué cosa buscaba Van Gogh, pero a mí no me pidió dinero, en todo caso esa genialidad que tuvo, que también dependió de él.

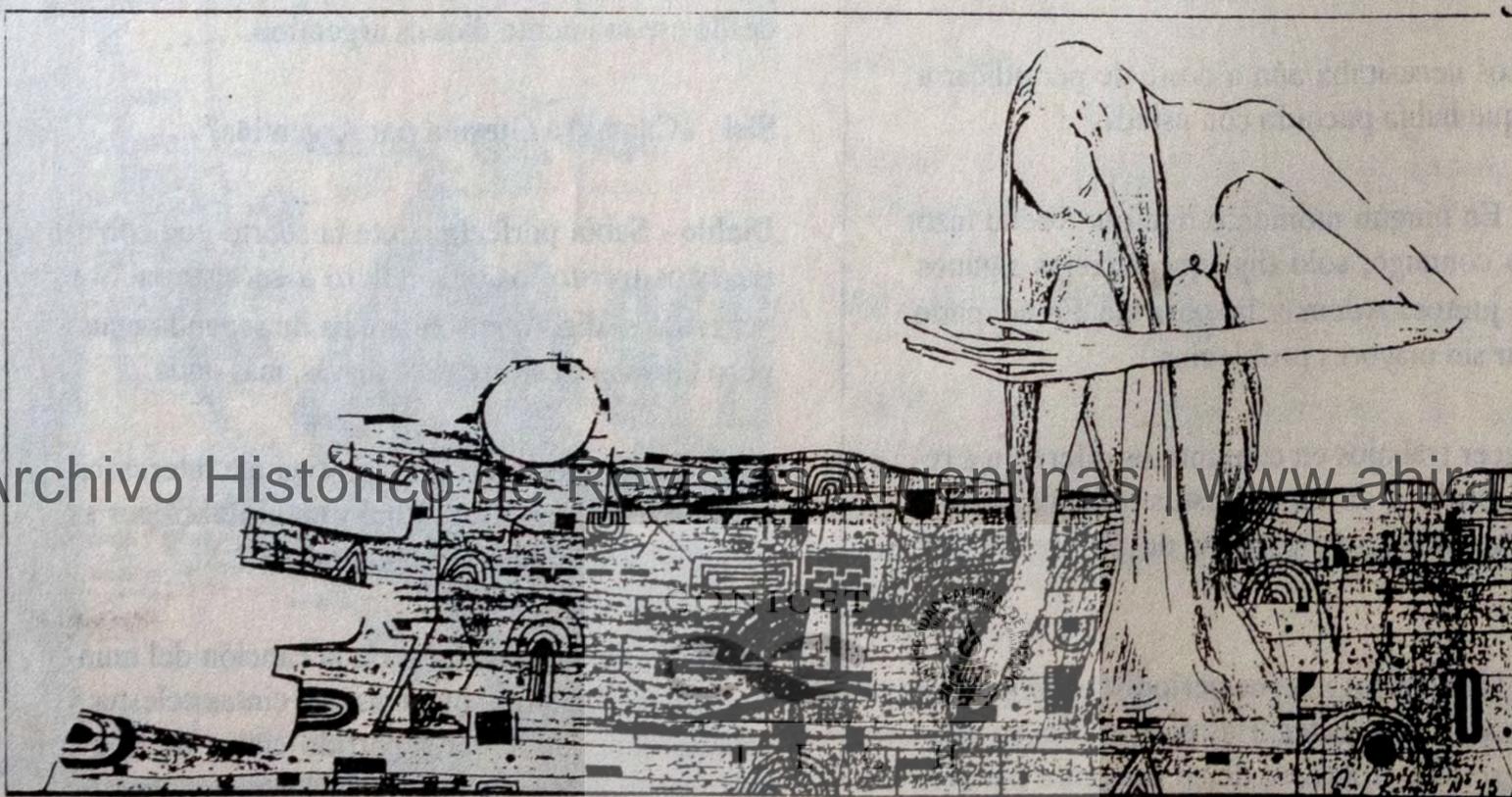
Sisi - Bachelard dice que los genios no existen.

Diablo - Bachelard es Bachelard y yo...Lucifer.

Sisi - Veo que le gusta el nombre de Lucifer.

Diablo - Lucifer es un nombre muy seductor y recuerde que es el ángel más lindo, el príncipe.

Ilustró CHARLY AGUILAR



Sisi - Hablemos de drogas.

Diablo - ¿Por qué mejor no nos drogamos?

Sisi - ¡No! yo no me drogo.

Diablo - Vamos hombre, coraje, que yo sé lo que piensa usted de las drogas, pruebe este chocolate.

Sisi - Está bien: a decir verdad, fumo mucho tabaco y tomo mucho café que también son drogas y a veces trabajo demasiado.

Diablo - Toma mucho café y consume muchos cigarrillos, pero si sigue mintiendo Mefistófeles lo conducirá al paraíso infernal.

Sisi - Me parece que usted está haciendo interpretaciones que no corresponden, que nada tienen que ver con esto, además yo le preguntaría quién es el que dirige este reportaje.

Diablo - ¿Usted?

Diablo - ¿Usted cree en los fenómenos telepáticos porque éste no fue un fenómeno de esos?

Sisi - Por favor. Le pediría...

Diablo - Si: que no lo moleste ni lo ponga nervioso. De acuerdo.

Sisi - ¿Podemos seguir?

Diablo - Cuando usted quiera.

Sisi - ¿Dios bendice las armas?

Diablo - Dios o quienes invocan a dios bendicen las armas y arman las guerras. Yo por mi parte bendigo a los cuerpos y armo orgías, que me parece una propuesta mucho más creativa, más interesante.

Sisi - ¿Qué me puede decir del erotismo?

Diablo - Bataille, Jim Morrison, Natasha Kinski. En el erotismo el hombre se pierde en el mejor sentido de la palabra y en el diablo también. I E C H

Sisi - ¡Sí! le pediría que termine con las provocaciones.

Diablo - No se altere por favor. Creo entender que éste es un diálogo entre caballeros.

Sisi - Hablemos de Baudelaire.

Diablo - Sigue hablando de drogas, pero está bien, hablemos de Baudelaire.

Sisi - "Los sacerdotes son los sectarios y los servidores de la imaginación"

Diablo - Bueno, muy bueno. Baudelaire es mi hijo pródigo, un chico precoz. Recuerdo algo muy emocionante de él, decía más o menos así: "hacer de los goces del corazón una pasión"

Y si me permite otra más: "el diablo odia a los imbéciles, más no desdeña su concurso; por el contrario, funda en ellos nuevas esperanzas"

Sisi - Anteriormente esa frase dice algo como que "el diablo ama a las mentes brillantes".

Diablo - En su momento le sugerí que al final de esa frase colocara un encuadre que decía...

Pacto Baudelaire - Lucifer
Libre de suicidios y pasiones
Septiembre-octubre de 1812

Sisi - ¿Por qué no apareció así?

Diablo - Porque a él le pareció que era mejor que no.

Sisi - Pero usted era el diablo.

Diablo - Pero el artista era él y yo para algo hago pactos.

Sisi - Entre otros de sus hijos más queridos podemos encontrar a Nietzsche y a...

Diablo - "No habremos destruido todo hasta que no hayamos destruido incluso las ruinas", Jarry.

Sisi - ¿Me adivinó la pregunta?

con José María Muñoz, el tolo Gallego y el almirante Massera y en la delantera con Bertoni, Videla y Kempes.

Sisi - ¿Fillol al arco?

Diablo - Sin dudas, Fillol le dió la mano a Videla sumamente emocionado, Fillol era "derecho y humano".

Sisi - ¿Usted hinchaba para Holanda?

Diablo - Situación de hecho, yo estaba jugando a muerte con Holanda, bueno jugado a muerte es una metáfora que usan ustedes.

Sisi - ¿Por qué no los hizo ganar?

Diablo - Por dos motivos, primero porque yo soy el diablo y no Fumanchú y segundo porque no teníamos kilos de anabólicos encima como ellos, ni siquiera un gramo, no nos interesaba arruinar el futuro de esos jugadores. Entonces, bueno, todo se hizo muy difícil...

Sisi - ¿Holanda es un país bajo su influencia?

Diablo - Por supuesto, ¿no recuerda acaso la movilización que le hicimos al papa? Trescientas mil personas no es verduritas. ¿Sabe usted quién pintó los girasoles?

Sisi - ¿Usted?

Diablo - El y yo.

Sisi - Usted hizo un pacto con Van Gogh.

Diablo - Sí.

Sisi - Y si pactó con Van Gogh ¿por qué lo hizo morir loco, enfermo y sin dinero?

Diablo - No confundamos los tantos, yo no lo hice morir, lo de loco corre por cuenta suya y él no me pidió dinero sino pasión y talento.

Sisi - Pero necesitaba el dinero y por cierre lo buscaba.

Diablo - No me voy a poner a hablar qué cosa buscaba Van Gogh, pero a mí no me pidió dinero, en todo caso esa genialidad que tuvo, que también dependió de él.

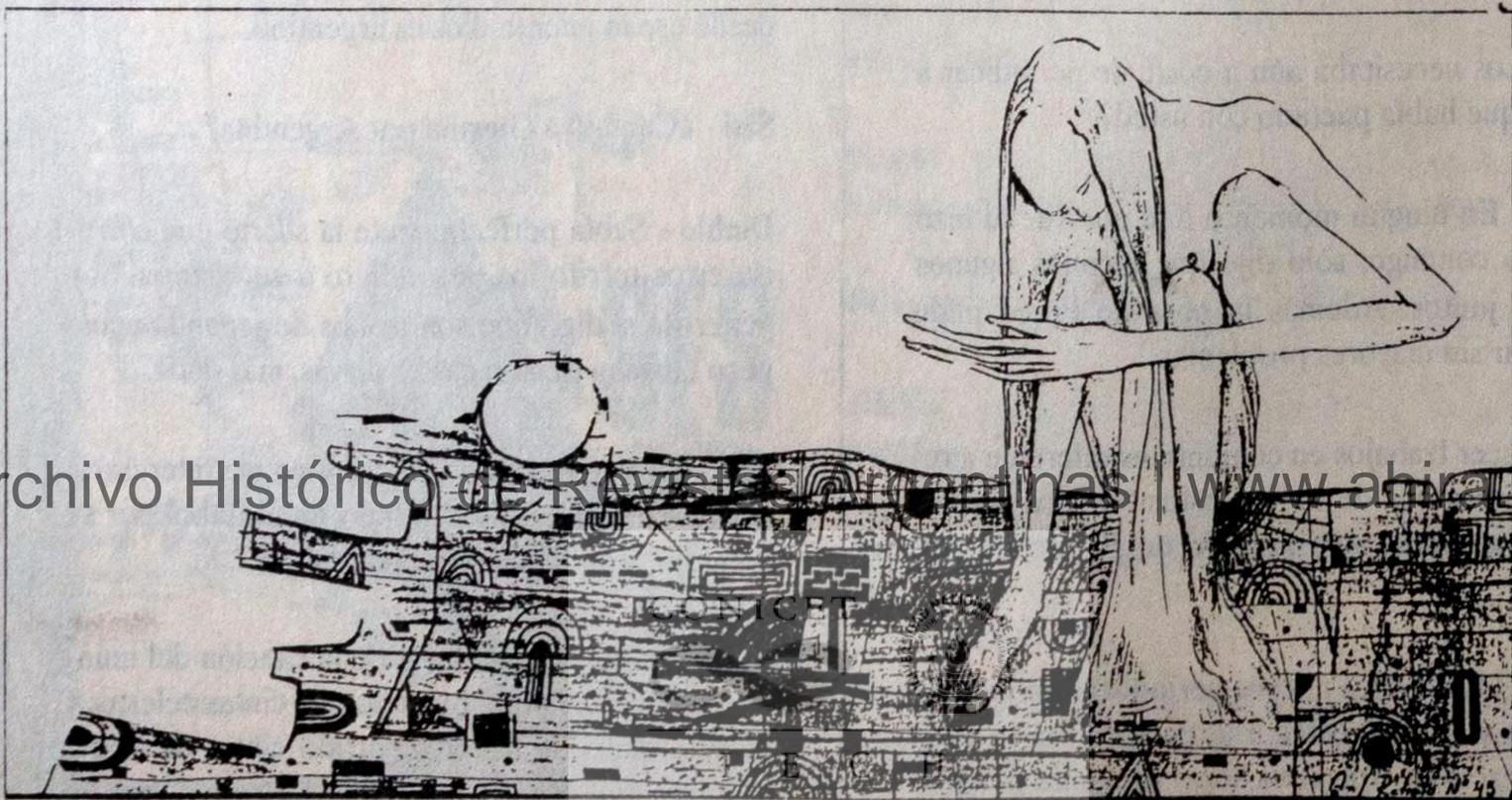
Sisi - Bachelard dice que los genios no existen.

Diablo - Bachelard es Bachelard y yo...Lucifer.

Sisi - Veo que le gusta el nombre de Lucifer.

Diablo - Lucifer es un nombre muy seductor y recuerde que es el ángel más lindo, el príncipe.

Ilustró CHARLY AGUILAR



Sisi - Hablemos de drogas.

Diablo - ¿Por qué mejor no nos drogamos?

Sisi - ¡No! yo no me drogo.

Diablo - Vamos hombre, coraje, que yo sé lo que piensa usted de las drogas, pruebe este chocolate.

Sisi - Está bien: a decir verdad, fumo mucho tabaco y tomo mucho café que también son drogas y a veces trabajo demasiado.

Diablo - Toma mucho café y consume muchos cigarrillos, pero si sigue mintiendo Mefistófeles lo conducirá al paraíso infernal.

Sisi - Me parece que usted está haciendo interpretaciones que no corresponden, que nada tienen que ver con esto, además yo le preguntaría quién es el que dirige este reportaje.

Diablo - ¿Usted?

Diablo - ¿Usted cree en los fenómenos telepáticos porque éste no fue un fenómeno de esos?

Sisi - Por favor. Le pediría...

Diablo - Si: que no lo moleste ni lo ponga nervioso. De acuerdo.

Sisi - ¿Podemos seguir?

Diablo - Cuando usted quiera.

Sisi - ¿Dios bendice las armas?

Diablo - Dios o quienes invocan a dios bendicen las armas y arman las guerras. Yo por mi parte bendigo a los cuerpos y armo orgías, que me parece una propuesta mucho más creativa, más interesante.

Sisi - ¿Qué me puede decir del erotismo?

Diablo - Bataille, Jim Morrison, Natasha Kinski. En el erotismo el hombre se pierde en el mejor sentido de la palabra y en el diablo también. I E C H

Sisi - ¡Sí! le pediría que termine con las provocaciones.

Diablo - No se altere por favor. Creo entender que éste es un diálogo entre caballeros.

Sisi - Hablemos de Baudelaire.

Diablo - Sigue hablando de drogas, pero está bien, hablemos de Baudelaire.

Sisi - "Los sacerdotes son los sectarios y los servidores de la imaginación"

Diablo - Bueno, muy bueno. Baudelaire es mi hijo pródigo, un chico precoz. Recuerdo algo muy emocionante de él, decía más o menos así: "hacer de los goces del corazón una pasión"

Y si me permite otra más: "el diablo odia a los imbeciles, más no desdeña su concurso; por el contrario, funda en ellos nuevas esperanzas"

Sisi - Anteriormente esa frase dice algo como que "el diablo ama a las mentes brillantes".

Diablo - En su momento le sugerí que al final de esa frase colocara un encuadre que decía...

Pacto Baudelaire - Lucifer
Libre de suicidios y pasiones
Septiembre-octubre de 1812

Sisi - ¿Por qué no apareció así?

Diablo - Porque a él le pareció que era mejor que no.

Sisi - Pero usted era el diablo.

Diablo - Pero el artista era él y yo para algo hago pactos.

Sisi - Entre otros de sus hijos más queridos podemos encontrar a Nietzsche y a...

Diablo - "No habremos destruido todo hasta que no hayamos destruido incluso las ruinas", Jarry.

Sisi - ¿Me adivinó la pregunta?

Sisi - ¿Cómo es eso?

Diablo - Erotisé, escuche a The Doors, atraviése esas puertas de la percepción que decía Morrison. Mire a esa impronta del fuego estampado en un cuerpo, en una boca que es Natasha Kinski. Repita que quiere que le encienda el fuego como decía ese demonio que era Morrison y me comprenderá; y sino, busque definiciones en los libros.

Sisi - Bueno, no se enoje. Me gustó mucho lo que dijo; esa definición de Natasha realmente me gusto mucho.

Diablo - Tiene a quien salir. Su padre ha trabajado en una de las mejores películas que produjo la historia, El Séptimo Sello.

Sisi - Apostaría mi cabeza a que usted tuvo alguna relación con ella.

Diablo - Usted es un osado muchacho. Le recuerdo una frase de Poe: nunca apuestes tu cabeza al diablo...

Sisi - No la estoy apostando, pero contéstemela la pregunta.

Diablo - No hagamos discusiones de cocina.

Sisi - Me pareció que era una pregunta competente al reportaje.

Diablo - Andar comentando cosas...dejemos aquí.

Sisi - ¿Qué odia?

Diablo - A las religiones y a sus dirigentes.

Sisi - ¿Por ejemplo?

Diablo - Por ejemplo al papa y la suya, por ejemplo a Stalin y la suya. Por ejemplo el miedo a pegar un hachazo a alguien cuando las ganas así lo indican...eso es una religión que se llama "de los buenos ciudadanos"

Sisi - Hablemos de Stalin.

Diablo - Ya se ha dicho demasiado del comisario Stalin, huelgan las palabras.

Sisi - Una última pregunta. ¿Usted es hombre o mujer?

Esa fue la última pregunta que escucharon las paredes, yo y lo que creí tener delante mío durante todo el tiempo: el diablo.

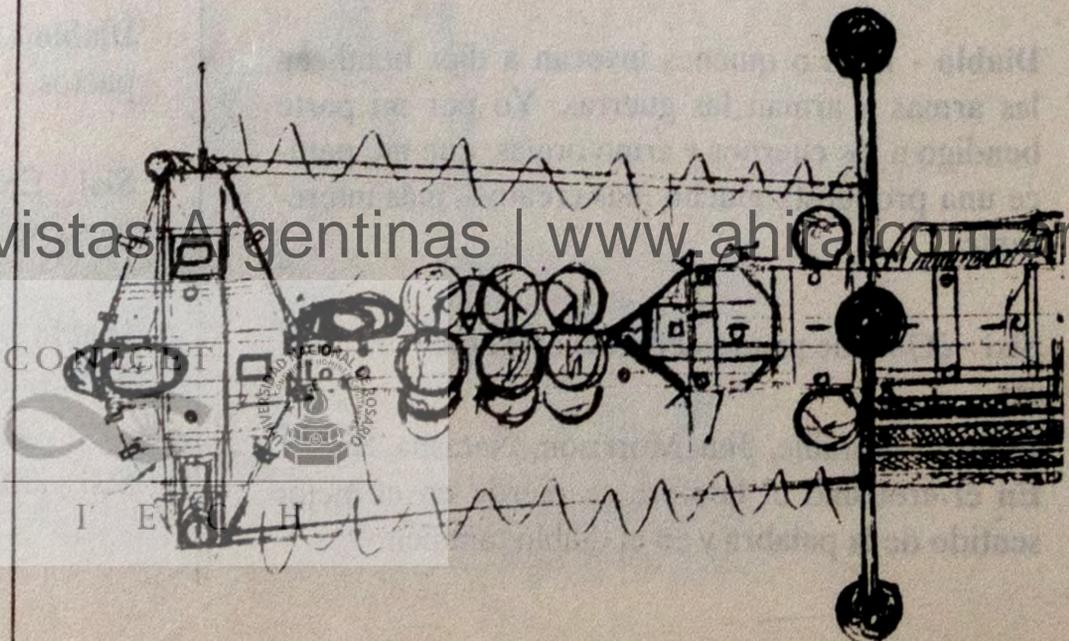
Esa última pregunta que los psicoanalistas hubiesen respondido "y a usted qué le parece".

Esa última pregunta que nunca fue respondida, por lo menos en forma verbal, por Satán, el diablo o Lucifer ya que éste se levantó de la habitación mostrando por última vez dos prolijas manos que durante el tiempo que charlamos se mantuvieron abrazando a una de sus rodillas para soltarse sólo para beber, sólo para ofrecerme chocolate Irakí.

Así fue que el hombre diablo de cuarenta y tantos años se despidió con una sonrisa muda para que a los segundos apareciese una diabólica mujer a quien, contrariando cierta teoría, francamente, no le faltaba nada.

Una mujer que me tomó de las manos a la vez que me disparaba bocanadas de humo que bien podría tratarse de una poderosa arma química. Que me hacían rebotar contra dos labios dibujados por Mannara, contra una boca pesada que pronunciaba: hablemos de sisius.

Contra una palabra que se presentaba con ene de nock out, de ninfa, de no perdamos el tiempo, de no me contestó la última pregunta...



ELLA

La saliva hosca, posiblemente pesada, se acumula lentamente en el orificio de su boca. Se desplaza, se hunde hacia el interior hueco y turbio. Tibio. Un cuerpo caliente. Blando. Sus ojos: esferas pequeñas, lustrosas, húmedas. La voz, como de pie; siempre. Su lengua traspasa varias veces el borde de los labios. Mientras habla. Deja que las palabras vayan formando espacio en derredor. Un cuerpo surcado de venas, huevos, tejidos. Sangre. Todavía joven según se ve. Mas o menos eso, es ella.

SU CASA

Luces y sombras ahuecadas, en filo, cayendo, alrededor. Luces. Y después: sombras. Keith Jarrett, el rito. Siempre. Piano para modelar el vientre espeso de la atmósfera. Para horadarlo. Mientras, sus ojos apedrean todos los rostros. Y desde un rincón, whiskosa, su voz. Cada tanto una palabra en inglés: *fuck you, lovely, sure*. Siempre de noche. El ventanal abierto. Siempre calor. A través de las cortinas la visión y el olor de unos jazmines a medio florecer; quietos, definitivamente amarillando contra el verde azul. Algunos juegos para pasar el tiempo. Luces en la terraza. Una leve presión de sus tetas, sobre el final. En la repisa, dos ángeles de flequillos lacios, bronceados, con la mirada embelesada, inmóvil, atenta, como si contemplaran, sin ser vistos, digamos, la concha de Isabelle Adjani. Sobre la mesa un jarro con flores, recetas amarillas, ceniceros limpios. Yo: un habano. Ella: en pelotas.

UNA NOCHE EN EL AUTOCINE

En los ojos de los muertos queda impresa la última visión acaecida. Después, mientras todo supura, se desangran imágenes por entre sus huesos. Antes que nada quisiera aclarar, dijo esa noche, y se interrumpió. Quisiera aclarar, continuaba diciendo todavía a esa hora en que el cielo se pone de un color indefinido entre el gris y el rojo, y los autos van apagando las luces de posición. Quisiera aclarar que el film no me gustó en absoluto. Entre el final de la película y ese momento hubo un deambular por las calles céntricas; con las ventanillas bajas, dejando que el pelo empujase hacia atrás. Cuatro moscas sobre el terciopelo gris. Desde la radio, una romántica de Paul Anka. Después,

un poco más entrado el día, quisiera... Adentro se cerraron las cortinas, se deshizo el calor, y, cuerpo a cuerpo, entre las sábanas, fuimos quedándonos callados.

OTRA NOCHE EN SU CASA

Yo en el rincón, cerca de la ventana, de espaldas a la terraza, con un vaso de whisky en la mano y la botella al lado, sobre la alfombra. Ella camina por el living amplio, sirve bebida, da instrucciones a la mucama. Lleva puestas una pollera corta, una blusa entreabierta, el pelo casi azul. Repartidos en sillones, banquetas, o, simplemente, sentados en el piso, hombres jóvenes, mal vestidos, tomando ininterrumpidamente, riendo con sus hembras más jóvenes aún, de vestidos y colores y miradas abruptas. La música siempre entre las voces y el humo denso, embotellado a pesar del ventanal abierto.

Algunas parejas han salido a la terraza, respiran contra las luces tenues, se abrazan. Ella está sentada en el piso, contra el mueble repleto de longplays; recoge una pierna y la otra, desnuda, refulege contra el parquet oscuro. Habla con un tipo de barba, joven, agachado a su lado. Señala con la cabeza la tapa blanca de un disco que sostiene en la mano. El le dice algo; ella parece no entender. El acerca su boca hasta casi rozarle el oído. Ella vuelve a mirar la tapa blanca con dibujos; sus dientes estallan contra una risa inaudible. Alguien, de golpe, apaga la luz: se oyen, entremezclados, gritos histéricos, aplausos, risas, palabras aisladas, por sobre la música. Vuelven a encender la luz. La apagan nuevamente. Y así, por un rato. Hasta que por fin, todo queda oscuro, con la luz celeste del equipo Pioneer como única referencia. Ahora es posible oír claramente la música que, en la oscuridad, causa una sensación revulsiva. Yo, entonces, sin moverme del sillón, bajo el cierre de la bragueta y busco el bulto tibio de mi verga; la estiro por entre mis piernas y empiezo a orinar voluptuosamente. Nadie dice una palabra.

UN JUEGO

Ella: El personaje interroga al otro; no sabe su nombre. ¿Cómo es posible que no sepa su nombre? Ignora de donde viene, en que lugar nació. Simplemente vive.

STANDARDS

por RUBEN BERNABITI



Yo: Escena película Saura. Antonieta; el amor. Isabelle Adjani (sublime), actores mejicanos...

Ella: Bien, un punto. Ahora vos.

Yo: Campiña. Un hombre baja un declive corriendo. Parece una marioneta. Lleva puesto un impermeable...

Ella: Más datos, please.

Yo: La cola del impermeable flamea. La carrera es loca, sin rumbo, casi; pero no, un escape...

Ella: ¿Campiña francesa?

Yo: Rusa, rusa...

Ella: Mijailkov. Ultimos días...

Yo: No; pensá.

Ella: Okay. Pieza inconclusa. La ví en Amsterdam. Un punto.

Yo: Debería ser medio...

Ella: Un punto, come on. Vos elegís las difíciles ¿Otro whisky?

Yo: Te toca a vos. Trae hielo.

Ella: Un tipo camina por el desierto. Solo. Sediento. Encuentra un rancho con una canilla. Se agacha a tomar y...

Yo: Paris-Texas. La vimos hace diez días. Esmeráte un poco más porque sinó estás frita.

Ella: En la próxima te hago moco.

Yo: Una fácil: la cámara toma desde arriba, desplazándose, cantidad de cajones desperdigados, una mansión impresionante. Gente juntando cachivaches, amontonando bultos, quemando basura.

Ella: ¿Qué más? Dale.

Yo: Es un palacio. No sé, te digo el título y listo...

Ella: Algo más concreto, baby. Dale.

Yo: Un tipo tira basura a una fogata. Consulta con otro. Está por tirar un trineo de juguete... Si no la sacas me anotó un punto.

Ella: Oh, Citizen Kane. Orson Welles. Te buscas del año del jopo, vos.

Yo: Dale.

Ella: Un tipo parado frente a una mesa larga, mira figuras de chocolate.

Yo: ¿Y?

Ella: ¿Mas datos?

Yo: Dale, no jodás.

Ella: Hay como una cinta que camina. Va de una punta a la otra del salón. No sé cómo se llama eso. Como esos aparatos que tienen las cajeras en los markets que le acercan la mercadería a la caja, pero más larga.

Yo: Está bien. Una cinta transportadora.

Ella: Bueno. Lleva muñequitos de chocolate. La cámara enfoca a nivel de la cinta. Parece un desfile militar. Todos los muñequitos en hilera, andando. Dale.

Yo: Fassbinder. No me acuerdo el título ¿Cómo era?

Ella: Si te lo digo sonaste.

Yo: Pará, entonces.

Ella: Tenés un minuto.

Yo: ¡Desesperación!

Ella: Te toca a vos. Dale.



CONICET



I E C H

Yo: Un tipo vestido con un kimono rojo. Arrodiado sobre una mina. La está cogiendo y mientras tanto la ahorca con una corbata. Ella se vuelve loca, le gusta, se pone morada, saca la lengua. La mina es japonesa, se parece a vos...

Ella: Era al revés. Sos un hijo de puta...

EL ENCUENTRO

La forma de moverse que tiene la gente en los aeropuertos. Brillos, altoparlantes, bullicio. ¿Yo ahí? Había tomado un poco. La vi desde lejos; parecía desorientada; buscaba a alguien. La seguí, por joder. Entró en la confitería, se notaba que volvía de alguna parte. Me acerqué. No puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado. **Fuck yourself**, me contestó mirándome de arriba abajo. Así la conocí.

MAS DATOS

Separada. Un hijo. Vive seis meses acá y seis en Nueva York, París, cualquier parte. Toma whisky Cutty Sark, usa perfume First, escucha jazz: Jarrett, sobretodo, y algún saxofonista borracho; es todo. Pronuncia mal adrede, con acento yanky. Tiene el clítoris rápido. No se depila las axilas. Ama el cine.

UN DIALOGO

En frente, el Tigre Hotel. Gris. Unas mesas cerca del agua. Cerveza, tres o cuatro platitos. El sol traspasando las ramas de los árboles y punteando la tierra húmeda. Diversos olores. Ella vestida de blanco, ligera, cruzada de piernas, enseñando un par de muslos fuertes, como dos delfines. Muslos como delfines. Habla. Se aparta el pelo de la cara. Sus dientes. "Mi vida", dice. Mira. Espera. Mientras, yo pido más cerveza, le tiro pedazos de salame a un perro raquítico que husmea entre las mesas. La tarde se debilita, se vuelve turbia, una mancha. Habla de quedarse. "Instalarme acá", dice; "definitivamente". Su hijo vive con el padre, cerca, en San Isidro. "Está refrescando". Entonces se para, camina hasta el borde del agua. Así, de espaldas, con las piernas pegadas, con los brazos ocultos por su cuerpo, con el pelo y la pollera agitándose al mismo tiempo, se parece a lo que siempre imaginé debía ser una puta fina. Después, dijo que no estaba llorando.

OTRO JUEGO

Nos gustan los hoteles baratos. En eso nos parecemos. La cadencia indiscernible del cortinado balanceándose levemente entre la tarde y la cama. Su desnudez rosada; el silencio emergiendo limpio de entre el tráfico abajo, en la calle. "Acabame acá: entre los pechos". el colchón con ruido a plástico, el calor, whisky nacional. Ahora date vuelta, por atrás. "No".

UNA SITUACION

Cuando ella está nos acostamos, vamos a cenar, escuchamos música, nos emborrachamos. Si no me tiro en la cama y pongo alguna película en la video casetera. Hay docenas de pornográficas. Al final, invariablemente, me masturbo sobre la pantalla del televisor.

SU HIJO

Flaco, alrededor de diecisiete, Rolex, homosexual a todas luces. Un amigo. Encantado. Sobre la repisa, los ángeles, sin desviar ni un ápice la cándida mirada. Ella camina, nerviosa, se sirve whisky, ofrece habanos Bolívar, since 1895; dominicanos, the best. A él no parece molestarle que yo me coja a su madre, por decirlo de alguna manera. Habla de una lancha, del chalet de Punta; dice "de repente", "de pronto", para comenzar las frases, y las cierra siempre, indefectiblemente, con interrogaciones del tipo "¿viste?", "¿no cierto?". Mientras habla se para y pasa un dedo por el empapelado de la pared: "Roña", dice, y frunce la cara. Llama a la madre por el nombre, acentúa el voceo y el che; cuando habla del padre, en cambio, dice "padre". Altera el orden de los adornos sobre el mueble grande, toma Coca Cola con mucho hielo, no se queda sentado un instante. después mira la hora, besa a la madre, me extiende una mano fuerte, compacta, y se va.

¿Qué te pareció?

Macanudo.

OTRA SITUACION

Una tarde llovió. Ella está tomando whisky con un tipo joven al que nunca había visto. Atilio, o Emilio. Mientras me ducho siguen hablando. Después el tipo se va. Agente de bolsa, dice. El ruido de una canilla abierta llega desde alguna parte. Me



doy cuenta, recién entonces, que ha oscurecido. Me voy sin decir una palabra.

RESUMEN

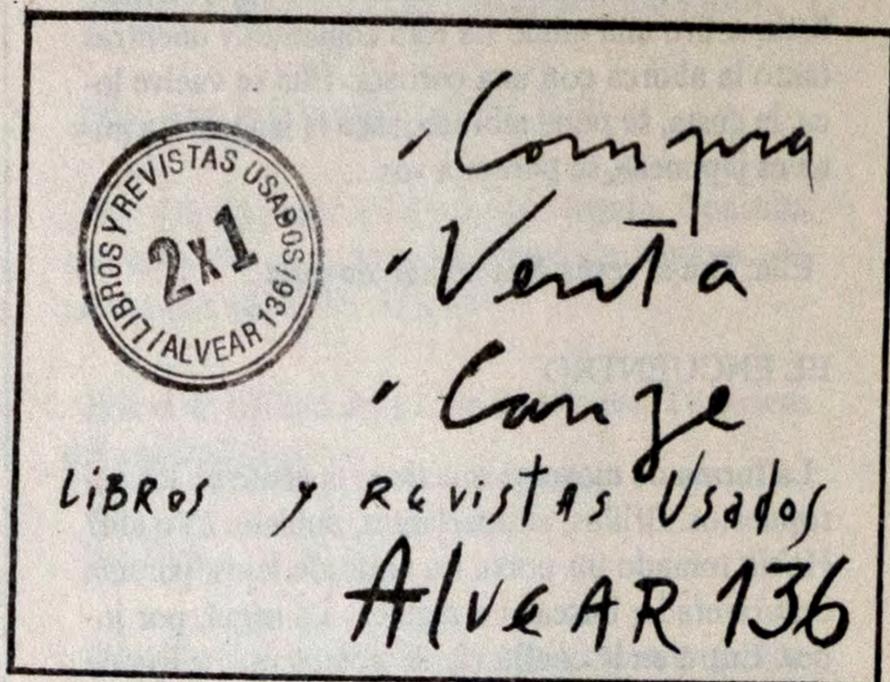
Hasta aquí más o menos lo de siempre. Volví a encontrarla dos o tres veces más acompañada por tipos jóvenes, todos con la misma expresión abrochada a la cara; como los angelitos de la repisa. Ella no volvió a hablar de instalarse acá; al contrario: una noche, tarde, después de media botella, por lo menos, habló de un viaje, sola, creo que dijo Zurich, negocios, o algo así.

Ah, en ese lapso volví a cruzarme un par de veces más con su hijo, el maricón.

EL FIN

Llego a la tarde. Me tiro sobre la cama y pongo una película. Prendo un habano. Sudo un poco. El ruido del ascensor se detiene en el palier: oigo la cerradura, la puerta que se abre. El viaje es la semana que viene; ya me pidió las llaves tres veces para una pareja amiga que va a ocupar el departamento. Entra el hijo con un paquete en la mano. Creo que no se sorprende de verme. Me saluda, pregunta por la madre, deja el paquete sobre la cómoda, se queja del calor que hace afuera. Todo el tiempo, desde la T.V.: quejidos, risas, lamentos, siempre en voz baja, con un fondo de música estrepitosa, cogen. El hijo mira un momento, desentendido. Se desabotona la camisa. Yo calculo la hora. Entra en el baño, se oye el ruido de la ducha; canta algo en voz alta, inconexo, en inglés. Después viene a sentarse a mi lado con dos vasos y la botella de whisky. Mira con concentración las imágenes, en silencio, mientras bebe, sin pronunciar una palabra.

Ahora, en la pantalla, una verga rígida, surcada de venas, y la boca de un adolescente. En el palier el ruido del ascensor vuelve a detenerse.



ACERCAMIENTO A LOS SUCESOS DE LA MANTECA

En Iriondo y la Paz, a una cuadra del Mercado de Productores, algo, en secreto y casi clandestinamente, ha estado sonando. Y sigue sonando.

Por Roberto Milo

Uno puede no ir

Cuando pasa el 126 (ex 15)¹ por calle San Lorenzo, antes de doblar por Laprida, uno no piensa en su recorrido ni, de tomarlo, a dónde podría llegar. Parado, digamos, en la esquina sudoeste de San Lorenzo y Corrientes, es posible armar con la vista secuencias de imágenes, por ejemplo: un edificio bajo, de dos pisos, que en el primero tiene una inmobiliaria; un hotel en remodelaciones; un espacio abierto, sin techo, donde funciona una estación de servicio; un bar-comedor (cruzando la calle) y más allá, a mitad de cuadra, un banco. Uno puede quedarse viendo las luces del semáforo: la verde, la amarilla y la roja que detiene los autos que pasan por San Lorenzo. Hay de pronto un sonido inconfundible, metálico, mecánico. Se detiene un colectivo, el 126. El semáforo se pone en verde y un chorro de humo oscurece el aire. Lentamente, el colectivo empieza a moverse. Y como no se piensa en su recorrido, ni hay por qué pensar, la vista sigue buscando en qué posarse, un punto cualquiera, un detalle oculto en el contexto...

Uno puede ir

Poco antes del anochecer, el centro de la ciudad se ve concurrido y opaco. Las ventanas iluminadas de los edificios de alto y el movimiento comercial crean un falso sentimiento de compa-

ñía. El 126 dobla por Laprida y bordea la plaza 25 de Mayo; los árboles están rígidos, semipelados, como objetos de museo. Al fondo de la plaza se ven la municipalidad y la catedral. Unos cuantos mendigos en la puerta. El ómnibus se detiene, a la izquierda aparece el gran edificio de correos. Sigue hasta 3 de febrero, espera que unos autos pasen antes de doblar. Hace unas quince cuadras y llega a Bv. Oroño. Unas chicas, con sacos negros y camisas blancas, peinadas con jopo, pagan el boleto. Llega a Ov. Lagos y dobla allí. Espera en el semáforo de Av. Pelegrini. El sol ya débil detrás del blanco del cementerio. Pasa junto al hipódromo; por encima de las ligustrinas se ve volar sentado a un hombrecito, después aparece el caballo.

La ciudad se descomprime, las casas se reducen a una sola planta o a dos. Dobla en 27 de febrero, las luces de la calle amagan encenderse. Cruza Av. Francia. Árboles más raquíticos en las veredas, frentes despintados, galpones, talleres, algún que otro baldío.

Hay que bajar en Iriondo, a una cuadra está el mercado de productores. A 20 mts. de 27 de febrero la calle se abre en dos y vuelve a cerrarse dejando en el medio a una **tipa** gigante. La buena voluntad de los vecinos salvó a ese árbol cuando llegó la pavimentación. Un caso extraño: el tronco en medio de la calle, las ramas superiores llevando una vida completamente ajena al tránsito.

Y luego, al llegar a la Paz, doblando unos metros a la izquierda, está La Manteca.

El envase de la Manteca

Por fuera impresiona como lo que es: una pared de ladrillos, sin revocar,



que a un costado tiene un portón de chapa con varillas torcidas en la parte superior. Un cartelito de madera dice: **La Manteca**. El portón tiene otro aviso: todo a lo ancho está ocupado por una reproducción de Picasso, figuras quebradas, superpuestas, de unas guitarras, dos arlequines, un perro con las orejas alzadas, pentagramas y notas. Se trata de **Los músicos**.

Adelante el lugar está un poco peor de lo que uno se imagina. No es más que un galpón chico con aspecto de taller mecánico. en el techo faltan algunas chapas, se ven los tirantes ya podridos, hinchados por la humedad. En un ángulo hay apilados todo tipo de deshechos, partes inservibles de motores, papeles manchados de musgo, cajones de alambre y de madera, cajas llenas de no se sabe qué. Una pequeña construcción cuadrangular, techada por tirantes y ladrillos puestos de plano, hace de baño. Para entrar hay que bajar un escalón, el piso

está más abajo, como en un pozo. La luz amarilla de una lamparita matiza el inodoro. Además del inodoro no hay nada. Olor a meada y a humedad.

Pero todavía no estamos en **La Manteca** propiamente dicha, el galpón sirve de garage a un par de vehículos; el propietario, por ejemplo, guarda aquí su **Rastrojero**.

El maquillaje

Frente al bañito hay una puerta reconstruida de algún viejo desastre, o del paso del tiempo, otra vez chapa y madera. El dintel es tan bajo que para entrar uno debe agazaparse, como si entrara en una vieja cueva. Esto tiene algo de primitivo, devuelve al espinazo cierta curvatura originaria.

Qué pueden haber sido esas dos pequeñas habitaciones separadas por un tabique, que a un lado dejan un paso como del tamaño de una puerta y del otro un vano mucho más grande, no es

posible saberlo. La metamorfosis habrá sido profunda. El techo real quedó completamente perdido tras un cielo raso hecho de planchas de cartón que alguna vez fueron hueveras. Las paredes están emparchadas como el techo, para lograr una buena acústica, con bolsas de arpillera, cartones y fibra de vidrio. El piso fue reconstruido con tablas, buena parte de ellas desaparecen bajo una alfombra gastada que sirve a los músicos de escenario.

Hablar de la decoración en forma exhaustiva no es posible. Las paredes están empapeladas casi por completo. El cuadrado de un tigre, más arriba un poster de una mina en tetas que insinúa meterse los dedos dentro de la bombacha (posible herencia de un taller mecánico), a un costado una foto porno con dos mujeres que se gozan, al lado de la puerta de entrada un poster de Borges, un poco torcido, con una calcomanía en la frente que dice **frágil** y una lima traspasándola

fotografías: Jorge Molina



Revista de Revistas Argentinas | www.revistasargentinas.com

CONTICET



I E C H

(un hilo de sangre le cae por la mejilla hasta la boca). Comparten el mismo estatus un afiche de Marilyn Monroe y dibujos heavys, los tres chiflados, la tapa de Sisi con la bandera y la banana, etc, Kiss, Riff en Sportivo América, una hoja de revista que dice "no te drogues que terminarás así", etc, etc. Afiches de bandas de Rock hasta en los zócalos, fotos de cualquiera. Todo formando collages vertiginosos.

El pasado y el presente de la Manteca

Por el año 84, Claudio, el hijo del dueño del galpón, Don Antonio, y algunos amigos decidieron fundar una sala de ensayos para tocar Rock. Contaron que originalmente la sala tenía el piso de tierra, "las manos de los locos del barrio lo rellenaron de tierra, después lo cubrieron con maderas". El día de la inauguración, habían puesto allí un viejo televisor que tenía, pegado en la pantalla, un poster de Rick Wakeman. Con el tiempo la furia del Rock terminó por hacerlo desaparecer. Estuvieron aquel día locos de la zona, amigos, alguno de ellos aportó una pipa de agua.

Hacia el 88 Claudio emigró a Bs. As. Del grupo fundador quedó Fabián con un grupo llamado Wicked. Al tiempo él también se fue de Rosario (ahora está de nuevo acá, pero no toca en ningún grupo; sigue yendo a la manteca por puro hedonismo).

Ante el vacío que trajo el éxodo, aparecieron los herederos: Cacho (Gerardo Galvano) y el Rata (Raúl Dirisio) que tomaron en sus manos el manejo y la administración de la sala. Ellos son los responsables de la actual decoración.

La gente que, por llamarla de alguna manera, es estable de La Manteca gusta del Heavy Metal. ¿Y qué decir del heavy? Cosas muy diferentes pueden escucharse: que el heavy prolifera en los suburbios, que tiene predicamento entre los jóvenes que hace unos años escuchaban Deep Purple, Led

Zeppelin o Kiss; que las canciones tienen un lenguaje directo, como un cross a la mandíbula y que la música no permite una recepción tranquila; en otras palabras: que no es conveniente para la meditación. Muchas son las disputas y reacomodamientos dentro del Rock y el Heavy es parte de esa torre de Babel. Puede ser conceptualizado como material de descarte o credo musical, según el punto de observación. Para un egresado del Politécnico, lector de Siddharta y Demian de Hermann Hesse y consustanciado con Pink Floyd y el Rock sinfónico y sobre todo King Crimson, el Heavy puede parecer una versión degradada y mediocre del lenguaje rockero. Es probable que nunca queden las cosas suficientemente claras, que subsista el error y la arbitrariedad.

Desde que se fundó la sala fueron muchos los grupos que ensayaron, que pasaron y se fueron. Hoy ensayan en La Manteca: San Porro'n', Nostradamus el Ninja, Día D y hasta hace poco tiempo Kashat, la banda de Heavy Metal más antigua de Rosario.

Kashat estaba formada por Cacho Galvano en batería, Marcelo Gallego en bajo, Chuli Agurre en guitarra y Gonzalo Martín en voz. Escuchando el sonido de Kashat, uno cree estar próximo al sentido de Rock. El ritmo acelerado de la batería que incentiva el movimiento, el sonido del bajo que apuntala el ánimo y la guitarra distorsionada provocando una cuchillería, hacen que uno se olvide de las tradiciones, los precursores sonoros de la banda, las cronologías y la historia del Rock. Uno se queda suspendido en un punto en sincronización. Pasa algo raro con la energía, se piensa en correr unos kilómetros o saltar en el mismo lugar. En ese momento se es invisible. Por supuesto, estas no son explicaciones, y no se trata de eso.

Kashat se arma en el 86 y tiene distintas formaciones. El 19 de junio del 86 es su primer recital. Toca en soporte en el Recital de Hermética en

el club Horizonte el 15 de julio del 90. Kashat se separó en septiembre y alguno de sus integrantes ya están formando otra banda.

San Porro'n' está formado por Cristian Scale en voz, Raúl Dirisio en guitarra, Cacho Galvano en bajo y Hernán Ananía en batería. Si se les pregunta cuál es la música que hacen, ellos contestan "hacemos Punk-Roll". En La Manteca hay colgada una sábana donde un punki pintado exhibe la clásica consigna No Future. Pero es mentira, mejor dicho es una broma. Escuchando esta banda el ánimo reacciona, se establece una corriente de intercambio en la que el que escucha queda con un potencial mayor al que tenía antes de empezar el sonido. En cuanto al estilo no existe una postura, no saben explicar qué es lo que hacen. No hay ideologización, hay inocencia; no se pregunta por la materia que constituye el Rock. Tal vez el placer está en ejecutar algo que no tiene definición precisa. San Porro'n' tocó en la serie de recitales organizados a principio de año en Callejón, en el club El Pino el 6 de mayo y participo en el recital del Pre Chateau Rosario en el mes de septiembre.²

Queda por decir que en La Manteca, ciertas veces, los ensayos de un grupo se convierten en mini-recitales, que todos los días circulan por allí jóvenes solo por respirar el ambiente y que es una especie de club donde se cultiva el Rock con entrada libre y gratuita. La dirección exacta es La Paz 3419.

La otra escuela de música

Existen distintas escuelas de música en Rosario y todas tienen un mínimo común denominador: Academias. Una de ellas depende de la órbita universitaria, la que está en la Siberia, es posible suponer que allí se obtiene una sólida formación musical. Se estudia la música clásica, pasando por la música dodecafónica y tal vez se llega hasta las últimas combinaciones de es-

calas que rompen con la lógica. Quizá se genere en ese ámbito la ilusión del virtuosismo.

Se presenta una crítica fácil: ¿qué sentido tiene el virtuosismo en Argentina?, ¿hasta donde puede llegar un estudiante que siga ese camino en las condiciones del país? Pero ese no es un cuestionamiento importante. La escuela de música es un universo propio y el que va lo hace para girar en él. El asunto pasa por otro lado: las diferentes órbitas en las que se puede girar. Hay algunas que no tienen por epicentro la academia. Así lo demostraron los negros que inventaron el Jazz y los tugurios de Londres en los que el Rithm'n'Blues se transformó en el Rock.

"El problema con las personalidades es

que están demasiado envueltas por el estilo...

Me gustan los drogonos del centro de la ciudad

que pintan con spray las paredes y los trenes

Me gusta su falta de entrenamiento, Su técnica primitiva

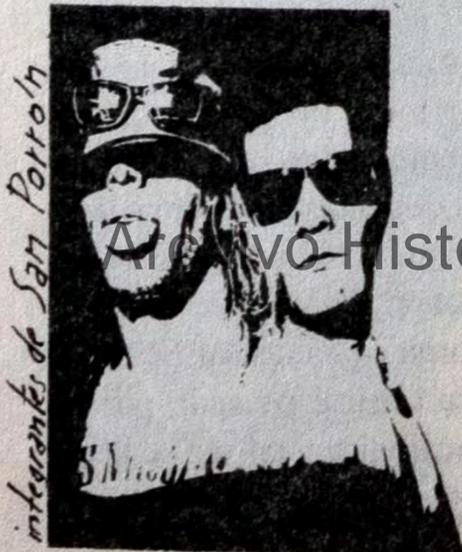
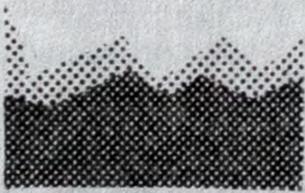
Creo que aveces hace daño quedarse demasiado tiempo en la escuela

Creo que aveces hace daño

el tener miedo a que te digan idiota

El problema con los clasisistas es

el problema con los clasisitas es..."³



Referencias.

1. Podría haberse elegido la línea 125

2. La causa por la que se habla solo de estas bandas es que son las más representativas de La Manteca. Me hubiera gustado comentar sobre Nostradamus el Ninja, el grupo de Vladimir Gartbulski, pero hasta poco antes de cerrar esta nota no contaba con baterista. De día D ni siquiera escuché los ensayos.

3. "El problema con los clasisistas", canción de Lou Reed y John Cale del disco que editaron como homenaje a Andy Warhol. Todas las letras de los temas están basadas en las palabras, ideas y pensamientos de Warhol.



Primera y Ultima Línea ROCK'N'ROLL FM SUR 89,1

CONDUCEN PIERRE Y TANGO



Home Sapiens

CONICET

LIBROS



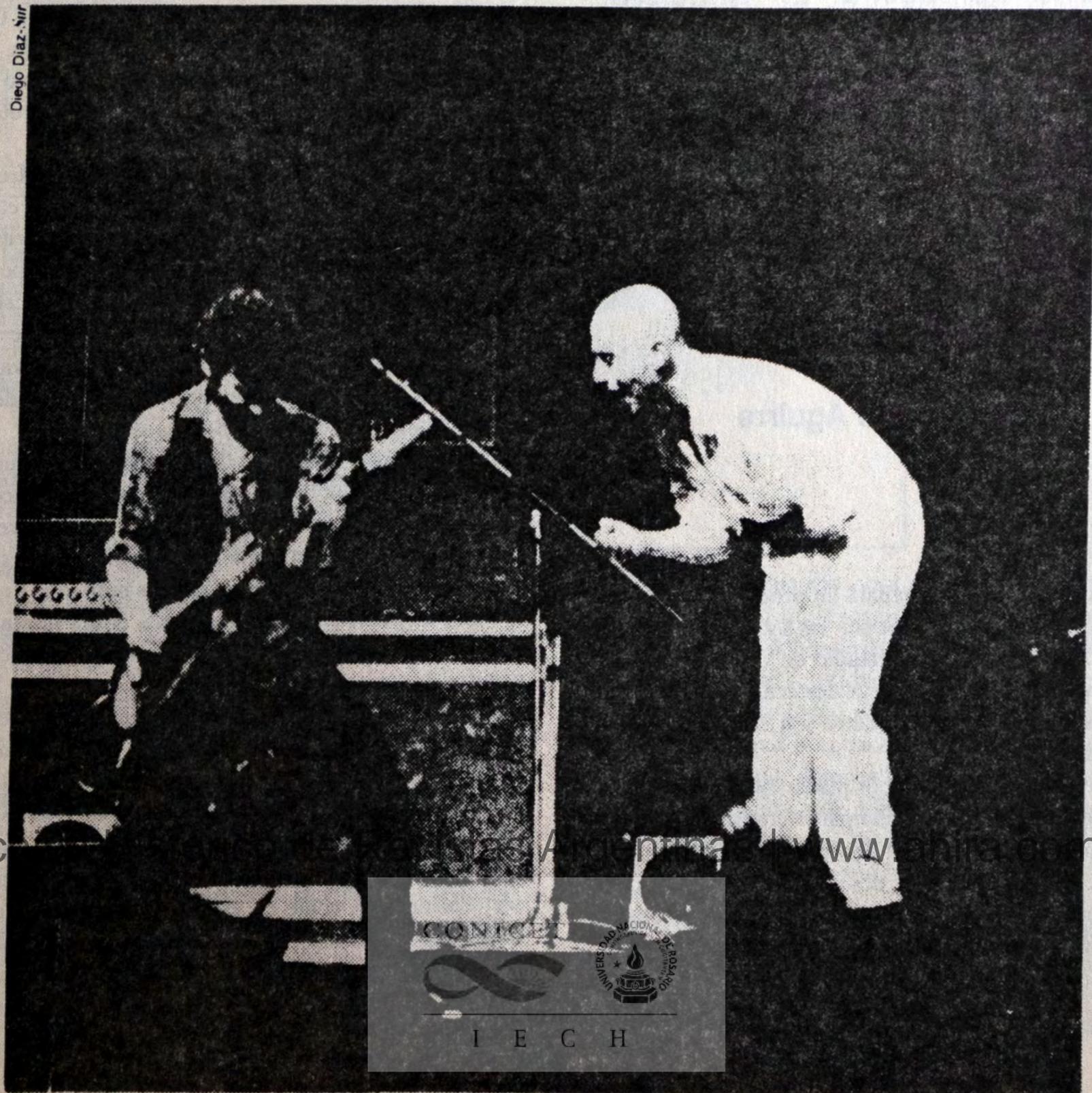
SARMIENTO 646

I E C H



Las palabras de la Tribu

Diego Diaz-Nirr



Arc... www...n.ar



El análisis de letras de rock no tiene buena crítica. Los trabajos son pocos. Y suelen partir de cierta premisa: está por verse el hecho de que las letras sean o no poéticas. E incluso, que tengan algún sentido. Para saber si existen o no "virtudes poéticas" en una letra de rock habría que privilegiar los aspectos semánticos.

Desarrollar un análisis más o menos coherente supone salvar ese error. El caso de los Redonditos de Ricota lo demuestra. En principio, será necesario considerar sus letras en el acto y el lugar de su emisión: el recital. Leerlas sería, entre otras cosas, prescindir del diálogo auxiliar de gestos, de exclamaciones y de movimientos que resugiere su forma y su sentido

por Osvaldo Aguirre

EL RECITAL

La historia de la banda señala un progresivo desplazamiento físico, cuyos extremos son los sótanos del cabaret político, allá por 1977, y el estadio de Obras Sanitarias, en diciembre de 1989. Importa destacar algunas de las características originales, en tanto son clave de actuales determinaciones. Veamos.

Se trató de una asociación por placer. No exclusivamente musical, sino en tren de compartir cosas: una reunión de amigos. Pasaron, por el secreto escenario, muchas personas, músicos y actores, desconocidos y carrozas. En una noche de insomnio, Skay se puso a contar cuánta gente había participado en el grupo: eran, en ese momento, más de ochenta. Entre otros, un profesor de matemáticas que se disfrazaba de sultán, dos trollos vestidos de

efebas, un monologuista, el ballet ricotero, la momia, el viejo mufercho. Ese libre estado de comunión, pensaron, era el rock. "Como una fiesta", agregan Beilinson/Solarí.¹ Sí.

El recital es acto y lugar de fiesta. Ninguna ceremonia (comportamientos afectados o actos previstos), ningún objeto de adoración: el recital no tiene nada que ver con un ritual. Supone, como la verdadera fiesta, la abolición de ciertas diferencias. entre el público: hippies, politizados, punks, posmodernos, todas las tribus urbanas se confunden en una totalidad. Entre el público y los músicos: todos cantan, todos bailan. El circuito de comunicación, establecido por la palabra, el gesto y la música, no deslinda claramente los habituales lugares del emisor y del receptor. La recepción consiste en una respuesta física y verbal ante lo que suena en escena; el emisor, en todo caso, es colectivo. Esas intervenciones de la gente no son nada insignificantes: provocan cambios de letra y de ritmo, por ejemplo: las pausas marcadas por la batería en "Ella debe estar tan linda", tradicionalmente levantadas con aplausos y zapateos. Cuando los recitales de Obras, un cronista apuntó: "Los seguidores de la banda, mientras saltan y aplauden, cantan todo, de principio a fin, aunque algunos temas nunca fueron grabados, protagonizando un caso de transmisión oral del arte".

Al acto del recital, se agrega la ingestión sin freno de bebidas y "alimentos": cerveza, tetrabrik, porros, etc. Remeras y camisas comienzan a volar, sacudidas al ritmo de la música: mostrándose casi al desnudo, los cuerpos danzan hasta el agotamiento, giran hasta el vértigo. Estos excesos tienen su eficacia: conforman un intermedio periódico y exaltante que devuelve salud a la vida. La suerte parece perder su carácter aleatorio, pasando a ser propiciada por la generosidad de cada uno.

Pero no se trata solamente de un exceso de consumo, de la boca e incluso del sexo, sino también de un exceso de expresión, del verbo o del ademán. El recital parece ser el único lugar donde la gente puede manifestarse, sin ninguna represión, contra la policía y los militares. En oportunidad de presentar **Un baión para el ojo idiota**, en el Bambalinas, fueron detectados durante el entreacto dos agentes de toxicomanía; casi trescientas personas los rodearon, dedicándoles aquel estribillo que dice "¡Deténganos!, ¡Deténgame!". La evocación de Luca Prodan, por una parte, y los cantos insultantes para la música tecno y para cierta especie de "rock" local -caso de Soda Stéreo-, por otra, traducen o repiten a su modo lo que se plantea desde el escenario. Finalmente, las propias letras pueden ser consideradas como excesos de expresión. Porque no hacen caso de las leyes y ordenanzas gramaticales, en principio. Sobre todo, porque son disparadas por una expresión libre, que apunta a cierta denuncia, a cierto de-

senmascaramiento. Pero esto nos obliga a considerar las letras en la perspectiva de una tradición, la de la cultura rock.

LA TRADICION

Puede decirse que cultura es el patrimonio común -exteriorizado en objetos materiales, en objetos ideales y simbólicos- que se recibe y se transmite por aprendizaje directo o por comunicación simbólica. Que la dinámica de ese proceso de recepción y transmisión es operada por instituciones. Que la dirección ejercida por una clase depende en mucho del control que establezca al respecto. Ahora bien: la difusión cultural supone a la vez un trabajo de selección y de censura. Determinadas formas, determinados objetos, son marginados del campo de la "cultura", es decir, de los circuitos oficiales de circulación. Cultura es, también, un espacio de lucha -lucha planteada por las producciones de los grupos marginados del poder. De paso, cabe notar que los elementos renovadores a veces germinan en este campo, de lo marginal. Sus creaciones, frecuentemente mezclas de los materiales más diversos, suelen cargarse de un factor reactivo. Esto puede decirse, creo, de lo que se llama cultura rock.

Por ignorancia, me dispenso del análisis que el tema merece. Otra vez será. Por ahora, importa señalar dos hechos.

En primer lugar, que la cultura rock supone una actitud de denuncia y contestación de la cultura oficial. A nivel de su resorte básico, las relaciones de poder. La cultura rock es libertaria y se plantea conscientemente la lucha contra la cultura oficial. La oposición pasa, sobre todo, por un trabajo de desenmascaramiento: por la revelación de los mecanismos ocultos que apuntalan representaciones engañosas de la realidad. El virus del poder se manifiesta de muchas maneras, pero como algo natu-

ral y lógico. Por otra parte, dice Burroughs, los "partisanos" están en todo lugar.

La figura del partisano es equivalente a la del "rocker", sobre la que tanto insisten los Redonditos. "Un partisano puede ser definido simplemente como una persona que es consciente del enemigo, de sus métodos operativos y que está comprometido activamente en combatir a este enemigo"². Y un rocker es "un tipo que, como buenamente pueda, pone en la boca del trombón todas aquellas cosas fraudulentas de que se entera"³. Que muestra al

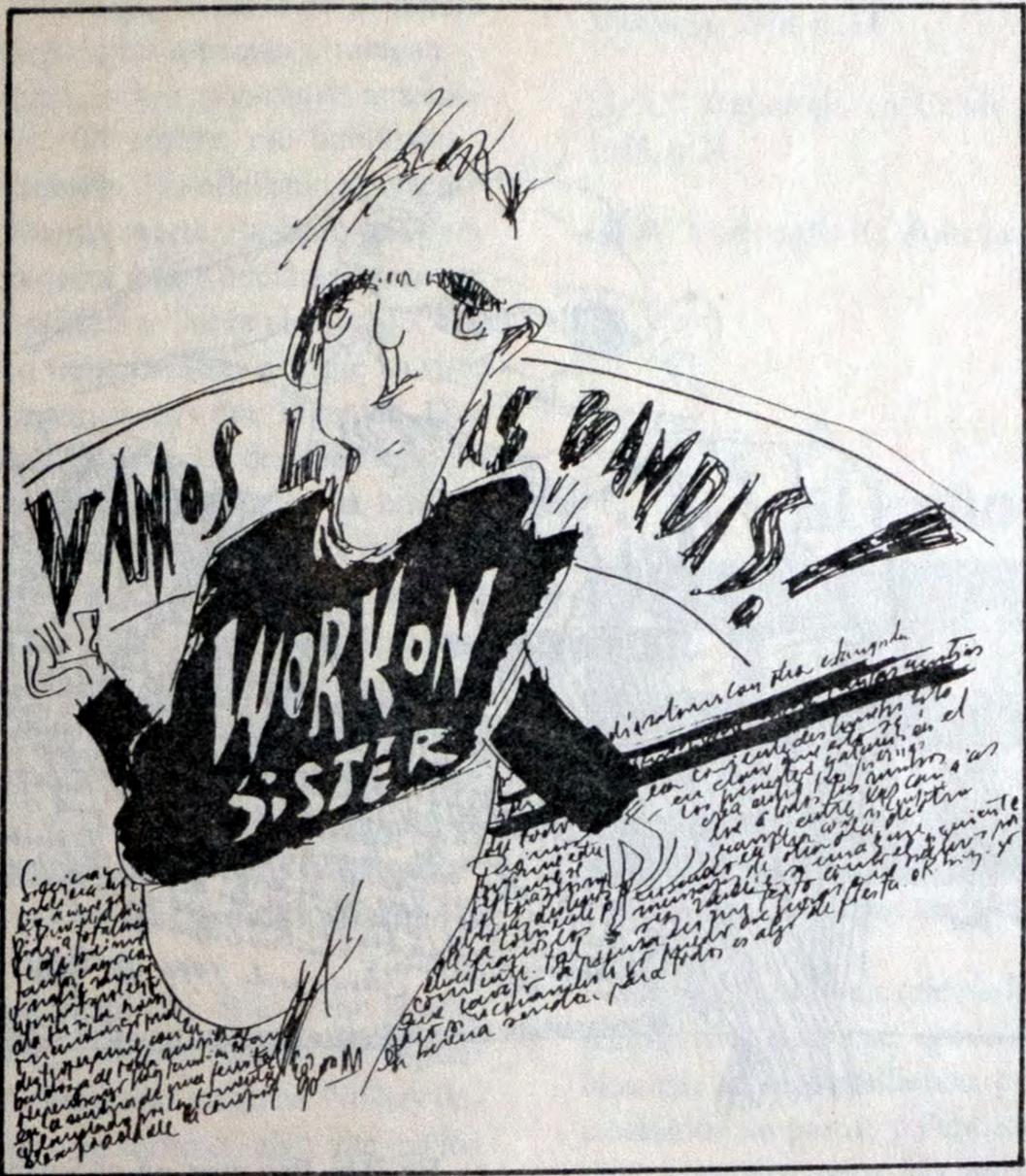
sistema como cárcel, como infierno, donde todos "somos presos políticos".

Contestación: pero sin inocencia. El rocker nacional se adscribe a una generación diezmada, que ha dado locos, muertos, desaparecidos y exiliados. La mencionada lucha de culturas no transcurre simplemente en un plano retórico: la pasada "guerra sucia" fue su momento pico. A propósito, ¿hemos perdido la batalla?. Estuvimos, dice esa generación por boca del indio Solari, contaminando al sistema; seguimos dando pelea.

En segundo lugar, ese ataque no defiende ninguna zona de pureza. No hay mitos en la cul-

tura rock (los mitos son obra de los aparatos oficiales, parte del proceso de absorción que instrumentan en la lucha). Lo que se defiende es más bien una actitud, la del rigor amateur, que se traduce, por una parte, en la idea de que el rocker se forma en la calle, en contacto directo con el peligro, y por otra, en el rechazo a la adopción por el mercado, en tanto implica la transformación de su circunstancia: y cuánto vale dormir tan custodiado/ de exportación dignos y botones dorados/ y cuánto vale ser la banda nueva/ y andar trepando radares militares.

Pero el rocker no es un tipo de mucho fiar. Contamina al sistema y es contaminado por éste, como cualquiera. La denuncia pasa también por la desmitificación de su propia persona. Te esnifo la cabeza cada día más/ y me



esnifan la cabeza y nada ni nadie lo puede parar ("Rock para los dientes") la mutilación de la libretad, las técnicas de control, no son exclusivas de las altas instancias de poder. Este infierno está embriagador/ esta noche está encantador ("El infierno está encantador"): no solamente estamos habituados a la sujeción.

Finalmente, el rocker no se presenta como héroe. O más bien el héroe, "bonito, educadito", es la figura opuesta, la que construye la cultura oficial. En todo caso, el héroe del que hablan los Redondos está desprovisto de las características al uso: es un tipo humillado, uno de esos *beatiful losers* (cf. "Un héroe del whisky más", "Nadie es perfecto").

Arriba, ahora, al centro de mi relato.

LAS PALABRAS DE LA TRIBU

Hay dos características distintivas de los Redondos: la lengua que hablan y el modo de hablarla. Respecto de los músicos que piensan que para ser poéticos necesitan añadirse palabras especiales, consignistas o "emotivas". Un poeta parece preferir, más bien, el dialecto de sus días: el de la pasión, el de la calle, el de la conversada amistad.

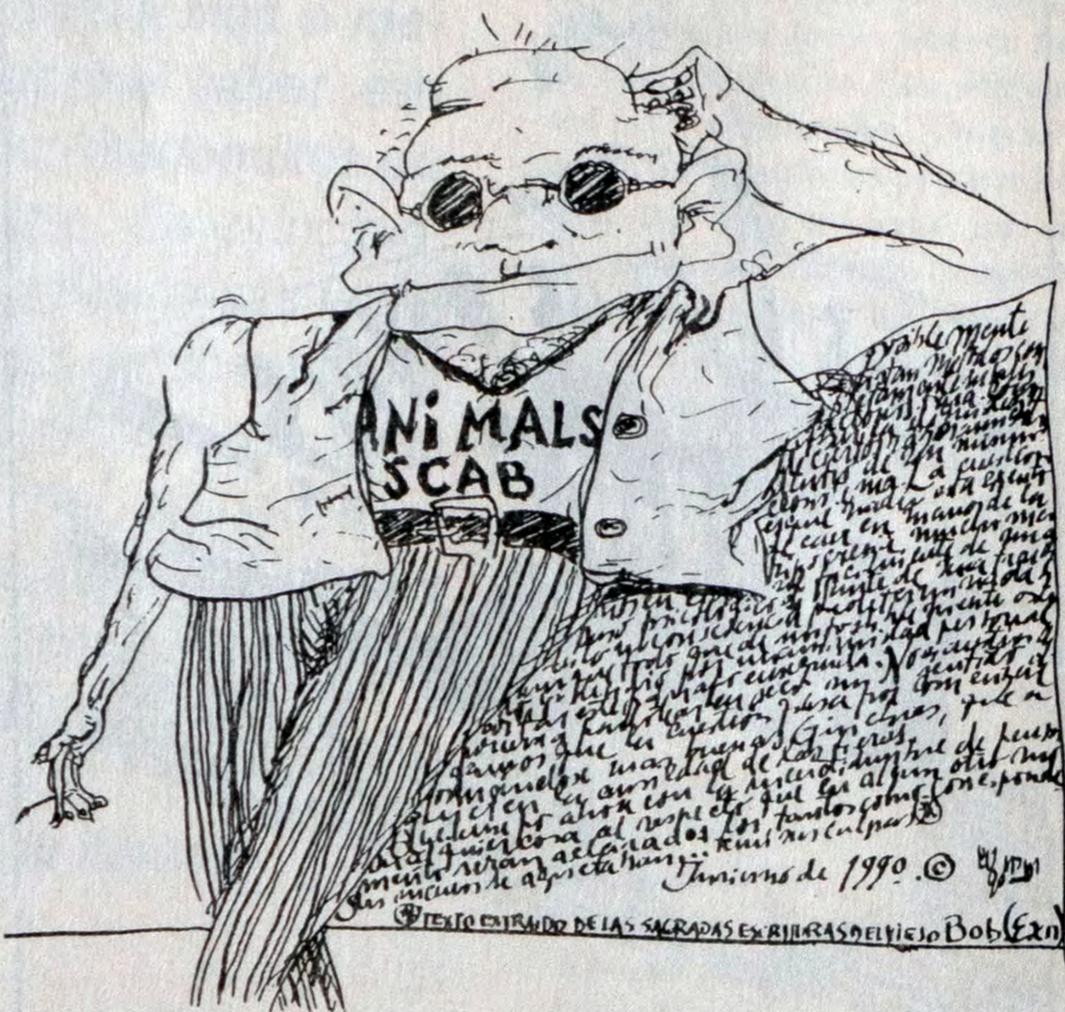
Las letras del grupo se componen sobre la base de cierto argot. Un argot suele ser producto de la convivencia de personas que se encuentran, frente al resto de la sociedad, en estado de guerra franca u oculta. Sirve al encubrimiento de ideas y de propósitos. Claro que tiene sus virtudes, y sus vicios. Veamos.

Por una parte, es una de las maneras por las que el lenguaje de una comunidad se renueva. Un argot se compone con palabras de la lengua corriente, que se cargan de nuevos sentidos (a veces por la pronunciación, a veces por el tono con que se las dice) y que asumen nuevas funciones sintácticas, a contramano de las establecidas. Un argot puede ser un idioma cargado de sentido hasta el grado máximo. Pero también es, por otra parte, una de las maneras por las que el lenguaje se empobrece. Puede

reducirse a pocas palabras, utilizadas indistintamente para significar cualquier cosa; o de muchas, para significar apenas una idea. Yo diría que el caso de los Redondos es, está muy cerca de ser, el primero. Que aquí importan más los significantes que los significados. Importan las imágenes que sugieren. Así, *shangai* es un adjetivo que no se deja reemplazar sin mengua de su exotismo por *turbio*, o *mezclado* (pero el usuario no hace esas traslaciones: utiliza la palabra como guiño, o contraseña). En estas letras, trabaja una fuerza que hace sonar a la lengua

de otra manera (nada de violencia, violencia es mentir).

Ahora bien: aquí hay una forma de tratar el argot. Me apuro y digo que se trata de una poesía no cortada (sabemos que este término se aplica a una mercadería de segunda intensidad) sino fisurada (término que indica, en argot drogota, un estado de presión, de dientes apretados, de máximo impacto emocional: el fisurado es también el "ido", el "colgado"). Fisura que desprende y rubrica una música. En el estremecimiento de esa lengua fisurada, respira, o más bien jadea acelerada, la poesía.



En "Un Pac-man en el Savoy" escuchamos: "Toda esa batería de risa rabia de barrio especial/ las nuevas supersticiones, la bobera de un nuevo Pac-man". En principio, tres secuencias sin relación: el nexa parece omitido, habría que fabularlo. Pasa, en realidad, que la última secuencia, remate en la canción, viene a ligar lo que antecede, componiendo una imagen fisurada. Puede verse en otras letras ("Motorpsico", "Preso en mi ciudad", etc.): pero el remate no repone linealidad sino que ordena un montaje de unidades derivadas de un conjunto ausente. Volviendo: nótese, en la primera línea citada, el montaje de palabras usualmente disociadas, dando forma a una nueva imagen. El principio de asociación descansa, aquí, en la sonoridad de las palabras. El mismo de "Barbazul vs. el amor letal" (¡puede la virgen labial brillar!/ ¡en ri-

sas pillas manzanas firmes!). No se dice lo que (usualmente) viene, sino lo que dispara el término elegido; no se dice, tampoco, como viene, sino complicándolo en cierta contorsión.

No otra, habrá adivinado el rocker lector, es la técnica pregonada por William Burroughs: la del **cut-up**. Se trata, según el viejo, de un modo de "alterar y expandir estados de conciencia", de lograr "una intensificación que disturbe la experiencia del lector y dramatize su visión"⁴. No digo que sea la técnica exclusiva de Solari/Bellinson; digo, sí, que la obra de Burroughs es parte de la cultura rock y, como tal, material que ellos manejan y trabajan.

Las letras suelen proponerse como crónicas de una época, "en forma de visiones". El rocker, ese humillado y ofendido, habla de su condición. Sin nihilismo ni resentimiento: con un deseo de buena suerte, explícito en "Vencedores vencidos". Se proyecta hacia adelante, pero sin vendernos utopías ni escepticismo. Cobra al contado.

El escéptico dice que no tiene carácter porque ha visto lo que les sucedió a las generaciones que lo tenían. Que no tiene pasiones y afectos porque ha decidido que no valen la pena. Que se niega a participar en la historia porque ha elegido estar a su sombra. El rocker nacional hace un culto de la amistad y del amor, que siempre lo desangra; actúa en todos los campos con energía; pertenece al sistema pero está contra él. El utopista posterga su acción para el futuro reina de dicha que alucina, o justifica las penurias del presente por la ventura del mañana. Pero el futuro, dice el rocker, ya llegó: lo que no es tan cómodo. Porque, entonces, no hay nada que esperar. Y esto no es motivo de abandono, al contrario: porque el futuro llegó, se trata de actuar ya.

Para redondear, se puede decir que éstas letras son de enigma. Omitir siempre una palabra, cuando corresponde decirla, es un modo de configurar enigmas. No hay desarrollo lineal, sino un rodeo en torno de algo que, en los mejores casos, nunca se dice. La explicación, entonces, corre por cuenta del lector o del oyente, a partir de los elementos dados.

Aquí, es el modo de hablar el principal factor de enigma. Secundariamente, las palabras y las frases, pero para quienes no pertenecen a la tribu. Diferencia clave con otros músicos: lo "poético" no consiste en la ostentación de alguna flor retórica o en el despacho de cierto "mensaje". Porque la poesía parece ser más bien un hecho sintáctico-rítmico, que no quiere imponer ninguna sentencia en especial, sino más bien otorgarle al receptor, entre otras cosas, la libertad de decidir la significación.

El poder de la canción depende de su carácter enigmático. ¿Y cuál será ese poder? Bueno, posibilitar distintas respuestas a lo que la canción dice; pienso. En tanto pre-

servan ese poder, las letras de los Redondos tienen algo para decir. El placer del que escucha está en entender, también, que no se trata de andar con explicaciones sino de tomar ese enigma y recrearlo, para mirar con nuevos ojos este mundo de hoy.

Notas:

- (1) Cf. Reportaje en *Cantarock* N° 31 s/f
- (2) Cf. W. Burroughs-E. Mottram, *Snack...*, Pre-textos, Valencia, 1978, p. 14
- (3) Cf. Reportaje en *Crisis* N° 65, Bs.As., octubre de 1988, p.24
- (4) W. Burroughs-E. Mottram, obra citada, p.22

El Indio Solari

La poesía de una canción de rock

Muchos piensan que las letras son oscuras, o difíciles.

A mí me gusta más que nada sugerir, y creo que las letras de rock deben ser apreciadas en el momento en que el artista las está emitiendo, porque muchas veces la asociación de un par de palabras tiene una justificación musical o poética pero hay un gesto que las determina y obliga al que está presenciando a conmoverse de determinada manera. Yo intento conservar en lo que hago la manera poética, que es la de ir enterándome de que se trata a medida que las interpreto. Es más entretenido, podés hacerlo muchas veces sin que se haga tedioso. Un punto alto que ha tenido la poesía en el rock son aquellas letras que han podido permanecer mucho tiempo porque siguen teniendo una capacidad de enigma.

A pesar de eso hay ciertas constantes, como la del tipo dolorido o agobiado por las circunstancias.

Es una de las viejas costumbres del rock, relatar el dolor o la humillación a que es sujeto el hombre de las grandes ciudades. Toda la cultura rock aprendió a describir ese mundo, y en algún momento intentó edificar una oposi-

ción a eso. La letra de "El infierno está encantador" dice "puede alguien decirme, me voy a comer tu dolor esta noche", y pienso que no es tan solo un inventario de desgracias del hombre cosmopolita sino que implica también mucho amor. Además siempre hay humor, una visión irónica.

Los temas de ustedes apelan generalmente al absurdo.

Creo que nuestras canciones son crónicas de una época en forma de visiones, pero que se proyectan un poco para adelante. Por ahí tienen, a veces, algo de ciencia ficción. Hablan de cosas que quizá se resuelvan ahora o que han sido resueltas en el último cuarto de siglo, y se mezclan con palabras estereotipadas para describir el día de mañana. Mis relatos son eso: visiones de un tipo que describe una visión, con mucho del comic, con un lenguaje fracturado que se da por acumulación.

No te interesa dar pistas.

No se las puede dar. Las canciones nuestras tienen mucha fuerza, de eso estoy seguro. Pero de nada más y guarda, porque no le tengo miedo a la intelectualización, hoy en día muy desprestigiada. Yo prefiero un intelectual a un especialista. Prefiero a alguien que se aboque a una visión global y no se aparte del resto de la vida, y no esa cosa parcializada de los entendidos. Me parece que las canciones en sí tienen un poder que se descapitaliza, se arruina cuando se las explica. Tienen un poder que es el enigma, el misterio, que se relaciona con todos aquellos que se sienten vehiculizados a través de ella.

¿Por qué se niegan a comentar las letras?

Si habláramos nos estaríamos privando del juego fundamental de conmoción que buscan esas letras. Una única vez que hablamos de las letras, la misma gente en un baño nos cagó a pedo: "que tenés que andar espiando", me dijeron. Y tienen razón. Porque la poesía de una canción de rock está hecha para que pase a través de uno. No para que uno diga que quiso decir esto y no lo otro. No hay que privarse de la riqueza de la reinterpretación. A veces, las interpretaciones más descabelladas son las más ricas. La poesía que yo hablo pasa a través de uno y es como una visión que uno tiene y que no sabe qué tipo de significación puede lograr hasta que es expuesta, resuena y la gente sintoniza con ella o al menos la grita y la canta. Quizas entre el pibe que está adelante y que es muy chico y los viejos amigos que están en el fondo acodados en el mostrador bebiendo puedan haber preocupaciones diferentes, pero en ese momento están vinculados a través de esa canción. A veces hay términos que yo utilizo que son

de otra época: como "esto está muy shangai", que es un término que se usaba en Brasil, cuando yo vivía allá. Puede que los más chicos no sepan de qué hablo, pero a lo mejor un día lo entienden o al menos les resuena y no interesa la interpretación. Y algo debe estar pasando, porque la cantan todos y algo se enciende, se produce un estado de conmoción. Ese es uno de los objetivos -en la

ROCK PARA LOS DIENTES

Este mundo, esta empresa, este mundo de hoy

que te esnifa la cabeza una y otra vez

es una línea y otra línea y otra línea más

Voy cumpliendo como puedo...¡Yo trabajo acá!

Y te esnifo la cabeza cada día más

y me esnifan la cabeza y nada ni nadie lo puede parar.

Vos creés ser el más fiero

el más prontuariado aquí

el animador del juego

(el condimentador)

Estás buscando un pequeño infierno para vos

donde soportar el fuego de mi ataque de hoy

Sos un tipo pan comido

no es tu culpa, no,

zambullido en el caldero

(es la fatalidad)

Es endemoniadamente caro lo que sos

¡éste clip me pone tieso! ¡yo me bajo acá!

y te esnifo la cabeza un poquito más

y me esnifan la cabeza y nada ni nadie nos puede parar

EL INFIERNO ESTA ENCANTADOR

¿Son por acaso ustedes, hoy, un público respetable?

medida en que se pueden tener "objetivos" dentro de esto- más ricos que hay.

¿Qué es ser rocker hoy?

Por sobre todo un militante artístico, producto de estas tres últimas generaciones, contando de los finales del cuarenta hasta ahora. Por ahí, un rocker es un tipo que

¿Pueden acaso beber el vino por ustedes envasado?

¿Puede alguien decirme -¡Me voy a comer tu dolor!?

Y repetirme -¡Voy a salvarte esta noche!...

...que el infierno está encantador

¡Este infierno está encantador!

¡Esta noche está encantador!

¡Tu infierno está encantador, esta noche!

Porqué no dejás de pensar
en labios que beban frío
para cerrar un ojo y ver
cuántos cuernos tiene el diablo.
¿Puede alguien decirme...?

ESA ESTRELLA ERA MI LUJO

¿Era todo?, pregunté

(soy un iluso)

**No nos dimos nada más
sólo un buen gesto.**

Mordí el anzuelo una vez más

(siempre un iluso)

**Nuestra estrella se agotó
y era mi lujo.**

Ella fue por esa vez

mi héroe vivo

Bah! fue mi único héroe en este lío.

La más linda del amor

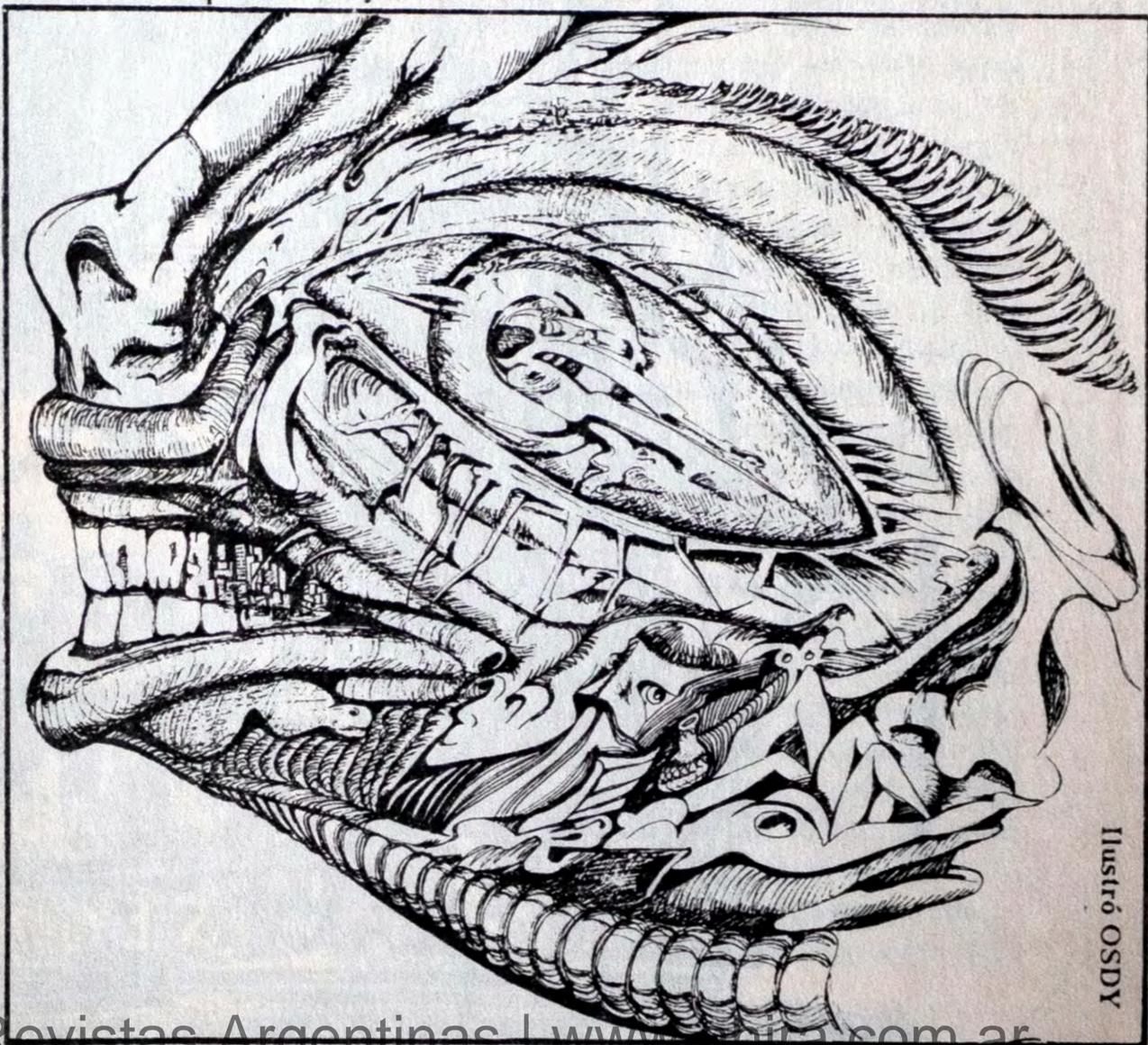
que un tonto ha visto soñar

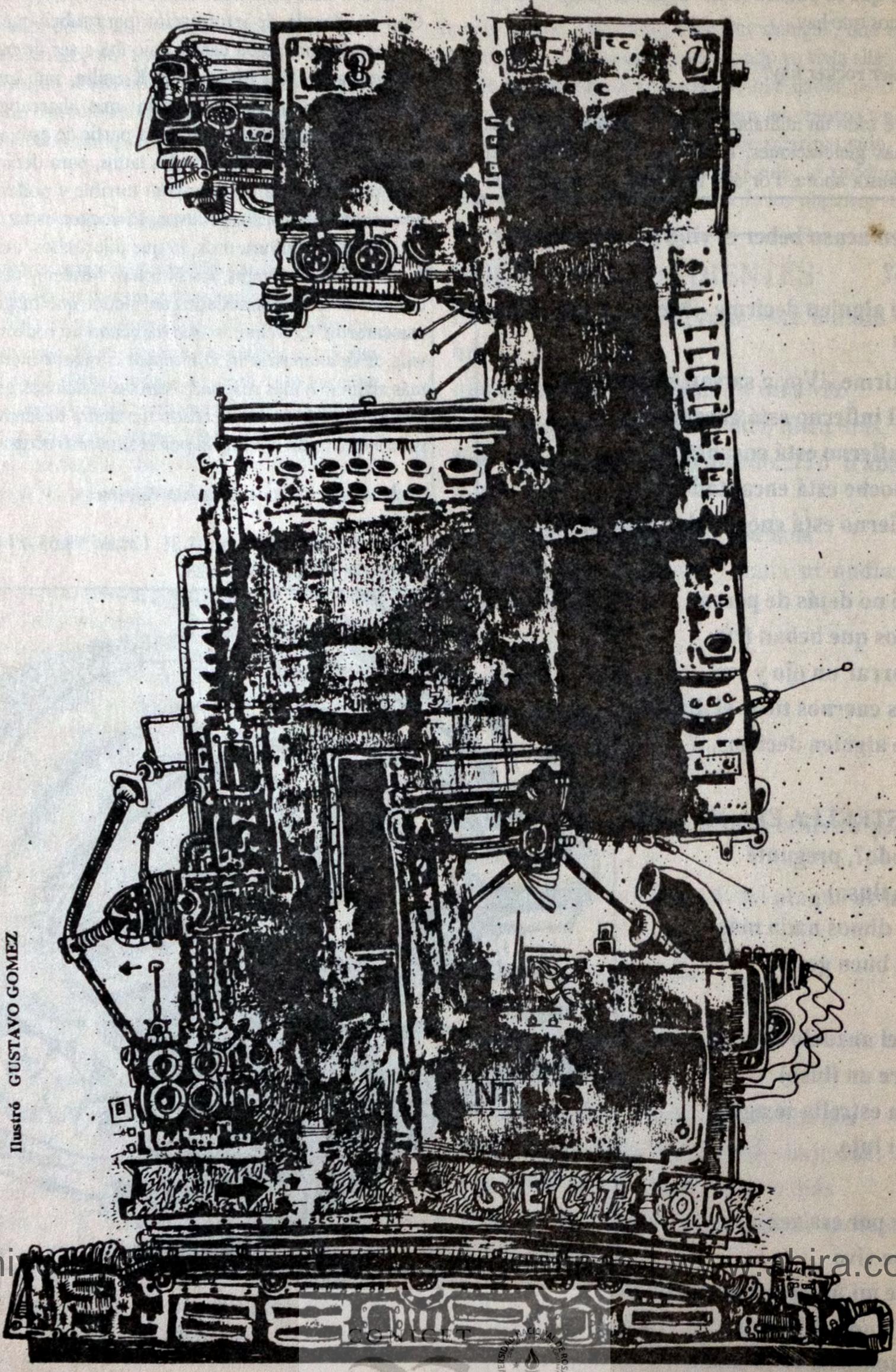
metió mi rock'n roll bajo este pulso.

tiene una actitud social contestataria en todo momento. Con un cúmulo de información para saber que si había una revolución, algún cambio, no iba a ser de multitudes bajando a la Casa Blanca o al Kremlin, sino quizás una serie de desafíos revolucionarios que abarcaban a muchos segmentos de la sociedad: a partir de esto, el rocker se metía en la cultura, en todos lados, para decir lo suyo, y no pelear contra un monstruo terrible y poderoso, con armamentos y leyes a su favor. El rocker es un tipo que ha recibido la cultura rock, lo que dijeron los "avivagiles": los William Burroughs, los Norman Mailer y otros tipos con acceso a las intimidades del poder que luego desenmascararon. Creo que lo que ha hecho un rocker toda su vida es desenmascarar, con mayor o menor medida, con más artificio o más realidad. Aún las canciones que se vehiculizan a través del mercado tienden a desenmascarar, pese a que están apretadas por la superestructura.

Selección y montaje: Osvaldo Aguirre

Tomado de Cantarock N° 31, Crisis N° 65, El Porteño N° 83 y El Periodista N° 228





Ilustró GUSTAVO GOMEZ

Archi... hira.com.ar



I E C H

LA ÚLTIMA PISTADA

La última pistada: la más fuerte.



UN ANTIHEROE DEL SIGLO XX

Baja el picaporte y entra y, a manera de saludo, nos muerde cariñosamente una mano, poniendo los ojos en blanco, como con placer. Si salimos con nuestra mejor ropa, no dudará en propinarnos un entusiasta empujón que dejará un sello enfático de cuatro dedos en nuestro trasero, transformándolo en una absurda nota de despido. Espera su comida diaria con impaciencia y sufre accesos de histeria si le falta su paseo dominical del cual, lo más agotador es la ceremonia previa de colocación del collar donde se empeñará en abrir sistemáticamente su boca de cocodrilo mientras intentamos pasarlo por su cabeza, infructuosamente. Otro punto interesante es su cabeza. Esta, cuadrada e hirsuta, puede chocar indistintamente con paredes o rodillas, causando roturas o moretones, saliendo totalmente airosa de estas heroicas empresas. Luego de embestir y quebrar una maceta, esta máquina destructora de corte terminatoriano no parece acusar la menor conmoción o mareo, siguiendo imperturbable su camino, más recio que Harry, el Sucio. Sin embargo, su versátil personalidad le permite procurarse alguno de nuestros favores, empleando métodos de seducción tan sofisticados que harían empalidecer de envidia al mismo demonio. Esta sofisticación se eclipsa cuando priva lo lúdico. Si hacemos caso omiso de sus invitaciones a participar en sus violentos juegos de carreras y búsquedas, puede hacernos víctimas de los ataques más humillantes. Si estamos por dejarlo solo en la casa, él lo nota y su actitud para con nosotros vira a la más aplastante indiferencia. No intentemos leer un libro cerca suyo; se sentará en el sofá al lado nuestro como si la literatura le apasionara. Su interés se esfuma si escucha algún ruido sospechoso afuera y no vacilará en pasar por encima nuestro y del libro para ganar la puerta con mayor rapidez. Nuestros amigos y parientes son víctimas pacientes de sus efusivas demostraciones de afecto.

Por último -y esto no se lo perdonaremos nunca- la música de los Rolling Stones le sirve como efectivo y poderosísimo somnífero.

por Daniel Greco

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



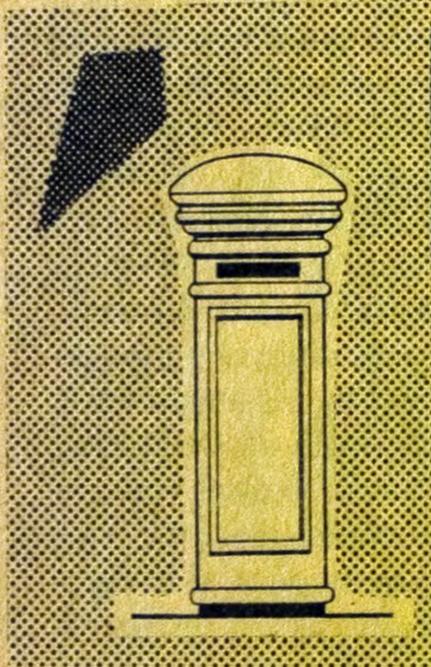
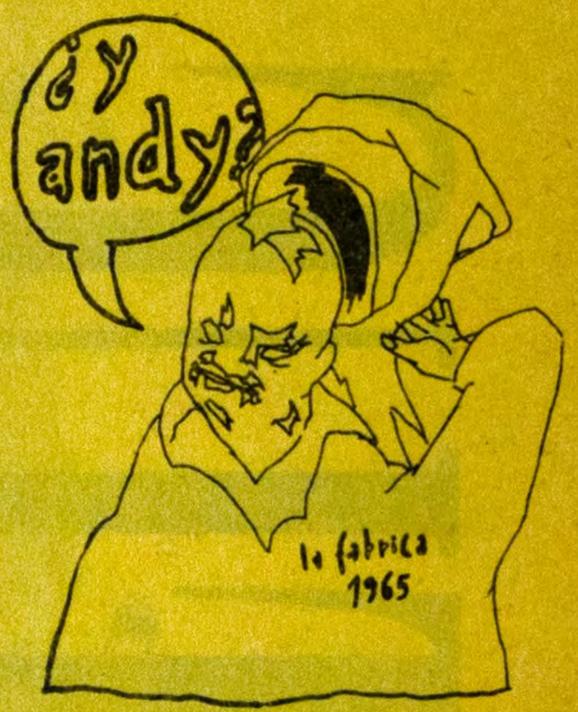
Sici



PUEBLO CHICO

Cuando uno crece en un pueblo chico * cuando uno crece en un pueblo chico * cuando uno crece en un pueblo chico * Vos decís que nadie famoso salió de allí * Cuando uno crece en un pueblo chico * y tiene un colapso nervioso * y piensa que nunca va a lograr escaparse de ahí * De dónde vino Picasso * Ningún Miguel Angel salió de Pittsburgh * Si el arte es la punta del iceberg * Yo soy la parte hundida bien abajo * Cuando uno crece en un pueblo chico * Mala piel, malos ojos -gay y gordito * La gente te mira como si fueras raro * Cuando estás en un pueblo chico * Mi padre trabajaba en la construcción * No es algo para lo que yo sirva * Oh - ¿hay algo para lo que sirvas? * Para salir de aquí * Odio ser un bicho raro en un pueblo pequeño * Si quieren contemplarme que lo hagan en New York * contemplar a este pintor albino de ojos rosas * ¿Qué tan lejos puede llegar mi fantasía? * No soy ningún dalí proveniente de Pittsburgh * Ningún adorable y ceceo-capote * Mi héroe -Oh, ¿creés que podré encontrarme con él? * Acamparía en su puerta * Sólo hay una cosa buena en los pueblos chicos * Sólo hay un buen uso para los pueblos chicos * Sólo hay una cosa buena en los pueblos chicos * Sabés que querés irte de ellos lo antes posible * Cuando uno crece en un pueblo chico * Cuando uno se empequeñece en un pueblo chico * Sólo hay un buen uso para los pueblos chicos * Los odiás y sabés que tendrás que dejarlos *

"del disco de Lou Reed y John Cale en homenaje a Andy Warhol"



TUCAS



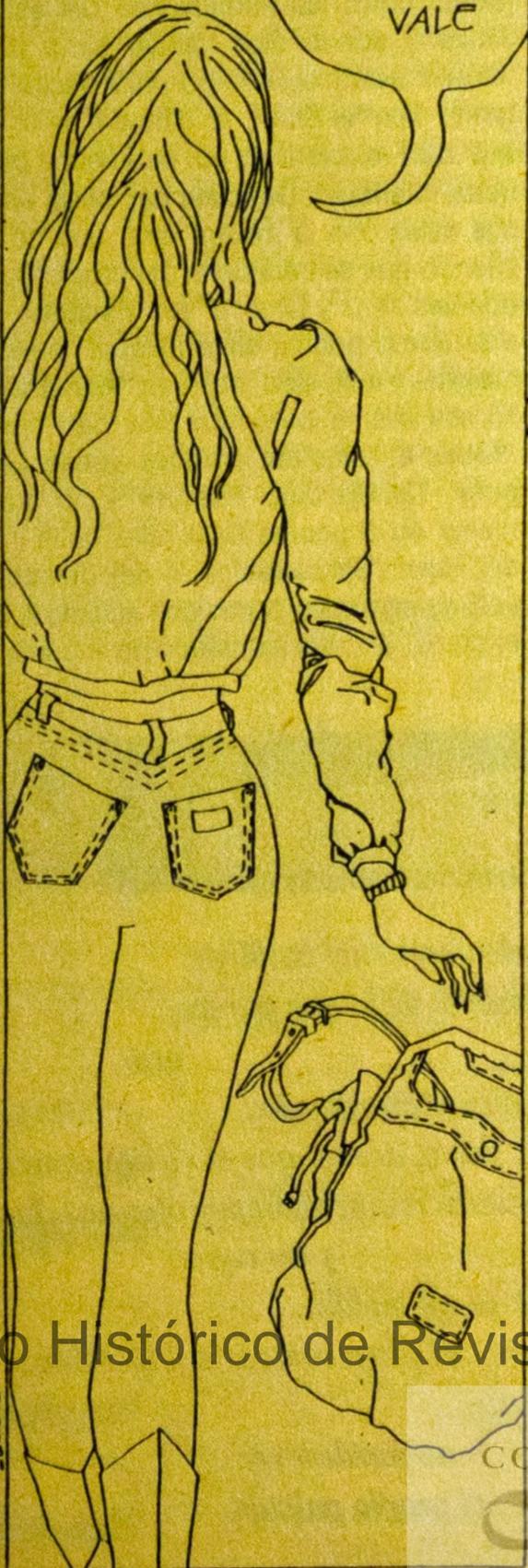
En la monogamia misma se desenvuelve una segunda contradicción. Junto al marido, que ameniza su existencia con el erotismo, se encuentra la mujer abandonada. Y no puede existir un término de una contradicción sin que exista el otro, como no se puede tener en la mano una manzana entera después de haberse comido la mitad. Sin embargo, ésta parece haber sido la opinión de los hombres hasta que las mujeres les pusieron otra cosa en la cabeza. Con la monogamia aparecieron dos figuras sociales constantes y características, desconocidas hasta entonces: el inevitable amante de la mujer y el marido cornudo. Los hombres habían logrado la victoria sobre las mujeres, pero las vencidas se encargaron generosamente de coronar a los vencedores.

F. Engels. El origen de la familia, la propiedad privada y el estado.

PARE

SABER ELEGIR

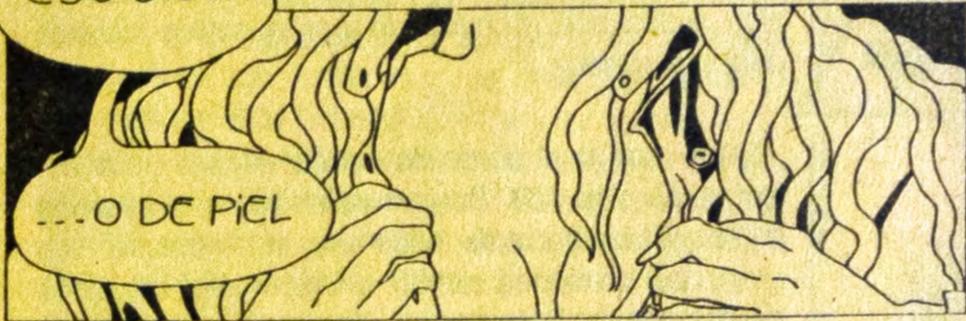
EL AMOR ES UNA GUERRA EN LA QUE TODO VALE



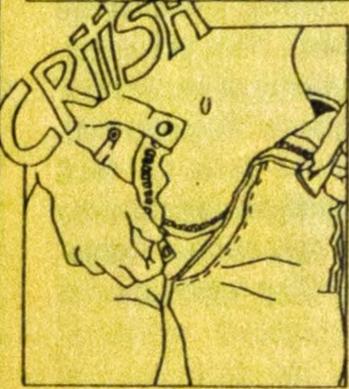
ESO DICEN



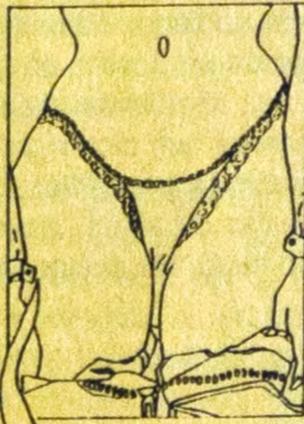
NO ES SOLO CUESTIÓN DE DESEO...



...O DE PIEL



HAY QUE PROBARLO TODO ---



NO HAY QUE PONERSE...



...LÍMITES

PERO LO IMPORTANTE...



ES SABER ELEGIR



Guion: RITA SIBUJOS LUCIANA



CUMPLEAÑOS

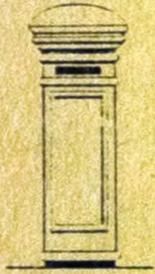
a Oscar Taborda



Mi mujer y mi hijo murieron. Nada, en el aeropuerto, hacía prever la tragedia que se sucedería minutos más tarde, esa espectacular explosión, ese fuego rojo. Las tragedias, de todos modos, nunca se preven, y allí quedaron, incinerados junto a los restos del avión, no sólo mi mujer y mi hijo, sino los saludos que con ellos mandaba a los amigos, las recomendaciones para pasar unas vacaciones más felices, algunas cartas.



Desde entonces tuve, o hice, cuatro intentos de suicidio. Dudo con el verbo porque no sé todavía si el suicidio es algo que nos sucede de todos modos, o algo provocado, convocado por nosotros mismos para que suceda.



Estoy parado al borde de la ruta, esperando el colectivo número 103. Somos varios los que estamos en eso. Es media tarde, hace frío y está nublado. Veo pasar los camiones rumbo a Centenario, cargados de cajones de fruta vacíos, de barriles jugueros de plástico azul, subiendo hacia el oeste de la provincia. Me acuerdo de un poema de una amiga, escrito por lo menos diez años atrás; creo que lo recuerdo mal, pero me parece que dice algo como "sería tan fácil pensar: acabó la pesadilla". Pienso en zambullirme bajo las ruedas de algún camión que sube a Centenario. No lo hago. Me cuelgo del 103 y me bajo en el centro.

Camino, bajando, por la diagonal 9 de julio y tomo después la Avenida Argentina. No sólo no tengo dónde ir, sino que es bien improbable que me encuentre con alguien en esta ciudad. De hecho, no conozco a nadie y nadie sabe de mí. En una esquina iluminada -no es tan tarde todavía, pero el cielo está cerrado, a punto de estallar en una tormenta- doy con una biblioteca. Pienso en libros. Y ante mi sorpresa, despertándome del desgano con que revisaba los ficheros, me encuentro con la segunda edición de *Trilce*, la de la Compañía Ibero-Americana, la de 1930, prologada por José Bergamín y saludada por Gerardo Diego, con la primera edición de los *Poemas Humanos*, París, 1939, y con una edición peruana de *Los heraldos negros*, de 1959, prologada por Georgette, todo dentro de una extraña caja de madera señalada como "Biblioteca Spelucín". Todo los libros, los huelo, y con una Staedtler mars-plastic borro las anotaciones del estudiantado: en *Trilce I*, donde dice "Quién hace tanta bulla", el "Quién" está marcado con una flecha que en su extremo dice "el Otro"; en *Trilce II*, el v. 7 "era era era" está relacionado por otra flecha con el v. 8 "Mañana, Mañana". Después hay otras anotaciones, todas estas con la misma letra, que no borro sospechando que se trata de la del propio Spelucín: en los poemas XI, LI y LII dice "ver 'Escalas', relato 2º"; en este último poema es la palabra "onfáloides" la subrayada y a su lado, otra vez, "Escalas". En el poema XII esa misma letra, muy fina, casi borrada, escribe "Sobre el 'sino' del hombre véase pag. 68. Monguiló". Tal vez diga "hambre" y no "hombre". Finalmente, en el poema XXXII falta, en la impresión, la V del verso "Serpentínica V del bizcochero", V que está agregada entonces con tinta azul, celeste se lee ahora. El libro fue terminado de imprimir un 9 de julio.

(Sigue en pág. 67)

TUAS

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



*El interminable cofre del ombligo
inflamado destello de lo que parece*

oro

*sólo sol de rancios atardeceres
y polvo, arena, que el viento comercia.
Abarcado desierto remachado por algunas dunas
y un oasis.*

*Beberé lo que ya no queda
el filtro contrario a la aridez*

Tus ojos, quizás,

*no puedan ver
el propio paisaje.*

CONICET



I E C H

Jorge Dipré (21-05-90)



La edición de los **Poemas Humanos** no tiene ninguna anotación ni marca; hay, sí, una firma en primera página que no comprendo y una fecha: 1954. Esta edición, que incluye **España, aparta de mí este cálliz**, consta de 250 ejemplares numerados (el que tengo entre mis manos es el número 221) y de veinticinco ejemplares sobre papel de Japón, que constituyen la edición original. Los derechos de reproducción, adopción y traducción están reservados en todos los países, incluso Chile (sic), y se tiraron ejemplares especiales para Raúl Barrenechea, Alfredo González Prada, Rafael Larco Herrera, Ricardo Vegas García, Juan E. Ríos Rey, Enrique Pena Barrenechea y Nicanor Mujica. Vuelvo a leer algunos de sus poemas y "El buen sentido" ("¡Hijo, cómo estás viejo!") me pega como un balazo en el medio de la frente. Me voy de la biblioteca.

Ya es de noche. Llego hasta las vías del ferrocarril. A la mañana pasa el tren que va de Buenos Aires a Zapala y vuelve a pasar a la noche, en sentido contrario. Muchas veces, desde la ventana de atrás de mi casa, veía pasar el tren hacia Buenos Aires. No deseaba tomármelo, pero me tranquilizaba saber que estaba allí. Soplaban, tocaba bocina, me decía "ey" y yo pensaba que sólo lo tomaría cuando no diera más. Y siempre daba un poco más. Ahora llego hasta las vías del ferrocarril. Es de noche y tal vez sea la hora en que pasa el tren que va de Zapala a Buenos Aires. Voy a cruzar las vías. No pienso en detenerme, ni en mirar, ni en escuchar. Cruzo. Aun no pasa el tren. Camino unas cuadras más por el bajo y me meto en la librería de viejos.

Unos muchachos toman mate, comen maní y hablan de la venta de una heladera. Yo fumo y miro libros usados. Pago unos pocos pesos por **Pálido fuego**, traducido por Aurora Bernárdez. Hace muchos años un amigo había gustado de esa novela. Sé que no la voy a leer, pero la compra es un acto de fidelidad hacia esas conversaciones literarias que sucedían en el pasado. Pago, también, por la **Vida de Lucio V. Mansilla**, de Enrique Popolizio. "Hijo del héroe de la Vuelta de Obligado, sobrino de Rosas: uno de los protagonistas más fascinantes de la vida nacional", dice en la contratapa. Y también, pien-

so yo, o ante todo, exquisito escritor, aunque no conste en esa contratapa. Y pago a la memoria de esa prosa que envidié hasta las lágrimas. Cruzo a un bar y pido un café.

Fumo. Miro a través de la ventana. No llueve aún. Pienso en mí, hacia atrás:debo, sin dudas, estar muerto. Tomo mi café. Una muchacha (¿el ángel alado de **Esta fue tu vida**, el folleto del Centro Evangélico editado por Chick Publications?) cubierta por una inmensa campera azul se me acerca sonriendo y me pregunta si estoy solo. Me vio en la librería. Ella compró las **Confesiones de un opiómano inglés**: yo no lo leí, pero de todos modos le digo que es un muy buen libro -eso me dijeron alguna vez- y después hablamos de **Los paraísos artificiales** y de **Las Cartas del Yagé**. Ella tiene poco tiempo, porque debe ir a buscar a su hijo, pero me invita a su casa, si es que no tengo nada que hacer. Tomamos mate dulce y el niño pregunta por su padre, se me cuelga después de los hombros y me mete las manos en los bolsillos. Más tarde se duerme y su madre, la muchacha que ya se ha quitado la inmensa campera azul, me convida con un porro. Fumamos dos y tomamos cerveza. Hablamos de mujeres: de María Elena Walsh, de Liliana Vitale, de Sinead O'Connor, de Silvina Ocampo. Le digo después que es tarde, que debo irme. Camino unas cuadras. Hace menos frío que unas horas atrás y no llueve todavía. Tomo un taxi y duermo en mi casa vacía.

Me despierto a las nueve de la mañana. Finalmente llovió. Las veredas están mojadas y hay en la calle un olor nauseabundo provocado por la persistente humedad. Enciendo el televisor. El presidente, una rara mezcla de gran idiota y de fascista sagaz, preside un desfile cívico-militar. Es 9 de julio. Hoy cumpla 30 años.

Martín Prieto

TIUAS

La Ropa. Algo pendiente
Encima: la moda

Hay colores que están pidiendo salir a la calle y otros que deberían ser evacuados. La "moda" no permite que existan formas que jueguen con el cuerpo. Es el gran miedo a otra percepción. "El mundo de la moda": la cárcel más gris y fría, genera cabezas cuadradas.

Con qué estamos seduciendo? Con qué nos divertimos? ¿No queda nada más en este asunto? Todo como un largo sueño donde un lienzo pesado y gris se enrolla entre nuestras piernas y se adhiere rígido como el metal.

"La moda", "La estética", el juego y el placer del vestir, debe ser unidireccional?. La ropa debe hablar sin palabras pero la "moda" está dormida. Se puede pedir algo más para los ojos y el cuerpo. Hay muchas maneras de regalar nuestros pechos.

Metropolis: es el total aburrimiento, la falta de voluntad e imaginación. Aquí se come callado el alpiste que nos tiran.

Es el apogón de las sensaciones, caminamos por la ciudad sin seducir, ni escondemos, ni mostramos. Y parecería que no hay nada más.

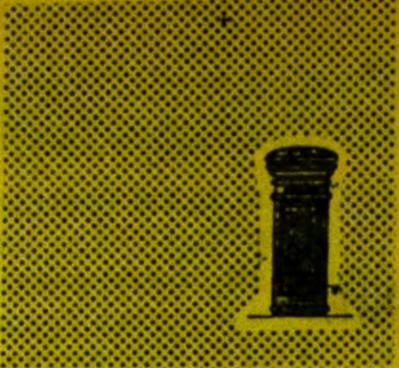
I E C H
Vera.

LOS HOMBRES DE CAMPERAS OSCURAS DOMINAN LA VISTA desde la colina. Son cinco y lucen una desprolijidad fervorosa: tachas, vaqueros raídos, remeras y flecos asomando por debajo de las camperas, y botas de cuero gastado. La fotografía, una panorámica sacada a sus espaldas, enseña el rostro de sólo uno de ellos, el de sombrero tejano: bien parecido y de cabello corto, recuerda a un semidiós rebelde del cine de los '50. Pero aquí no se trata de héroes sino de canallas: Hell's Angels, dicen las letras rojas cosidas a sus camperas. Otras leyendas bordadas los nombran: "Mc-W-Ton", "Mick", "Lenny". Su insignia, en el centro, es una calavera con casco de motociclista del que brotan alas.

El aire trasparente indica un día caluroso pero los cinco jóvenes conversan sin demostrarlo; quizás por no igualarse a los hippies que deambulan semidesnudos por la ladera, o para no admitir que la moda que propugnan es, como todas, poco funcional al clima y a la geografía. En su indumentaria portan varias tradiciones de inclemencia: los cow-boys, los rockers británicos, las pandillas juveniles y un poco de decoración nazi; aun no lo saben pero han engendrado otra tradición: un gestuario de la ferocidad, copiado y estetizado por los punks años después. De todos modos, eso es música del futuro, un tiempo del que nadie en la foto parece preocuparse.

Al pie de la colina, una multitud inmensa ha sido cercada por una empalizada de cinco metros de altura. En esta se ha pintado una consigna fracasada: Tear dow the fence (Derribemos la valla). Lejos, donde termina la empalizada, se distinguen las casitas de madera del poblado. Y más allá de los tejados rojos y azules, las praderas, las carpas y, hasta el horizonte, los labradíos de la Tierra Prometida -porque este sol amable no es sino el de California-.

No hay más remedio que creer que la foto es de 1969, que el lugar es Altamont y que la muchedumbre aguarda a los Rolling Stones; que, a la caída del sol, los cinco motociclistas bajarán de la colina para librar la batalla campal que culminará en el asesinato de un joven negro, frente a la más grande y perpleja banda de rock'n'roll. Tal certeza no es arbitraria, el fotógrafo ha sabido inducir a ella; situado detrás de los motociclistas compone su perspectiva: Retrato de los Hell's Angels antes de la incursión. Además, la editora local ha sobreimpreso en la foto una explicación: **Gente salvaje. Nunca antes las violentas bandas de Angeles del Infierno tuvieron tanto poder como ahora.** Si, como dice Nick Cohn, en el cuento de hadas del Flower Power inglés, el papel de la bruja correspondió a la brigada de narcóticos, en el beatífico verano americano les tocó a los Hell's Angels representar a los ogros. Un juego al que los cinco de la foto prestan sus imágenes, divertidos. Y en esa confianza se descuidan a la deslealtad: donde sólo había unos muchachos enamorados de la velocidad y las rutas, vemos a la incorregible condición humana, esperando descender con la violencia.



TIERRAS SALVAJES



CONICET



I E C H

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

CONICET



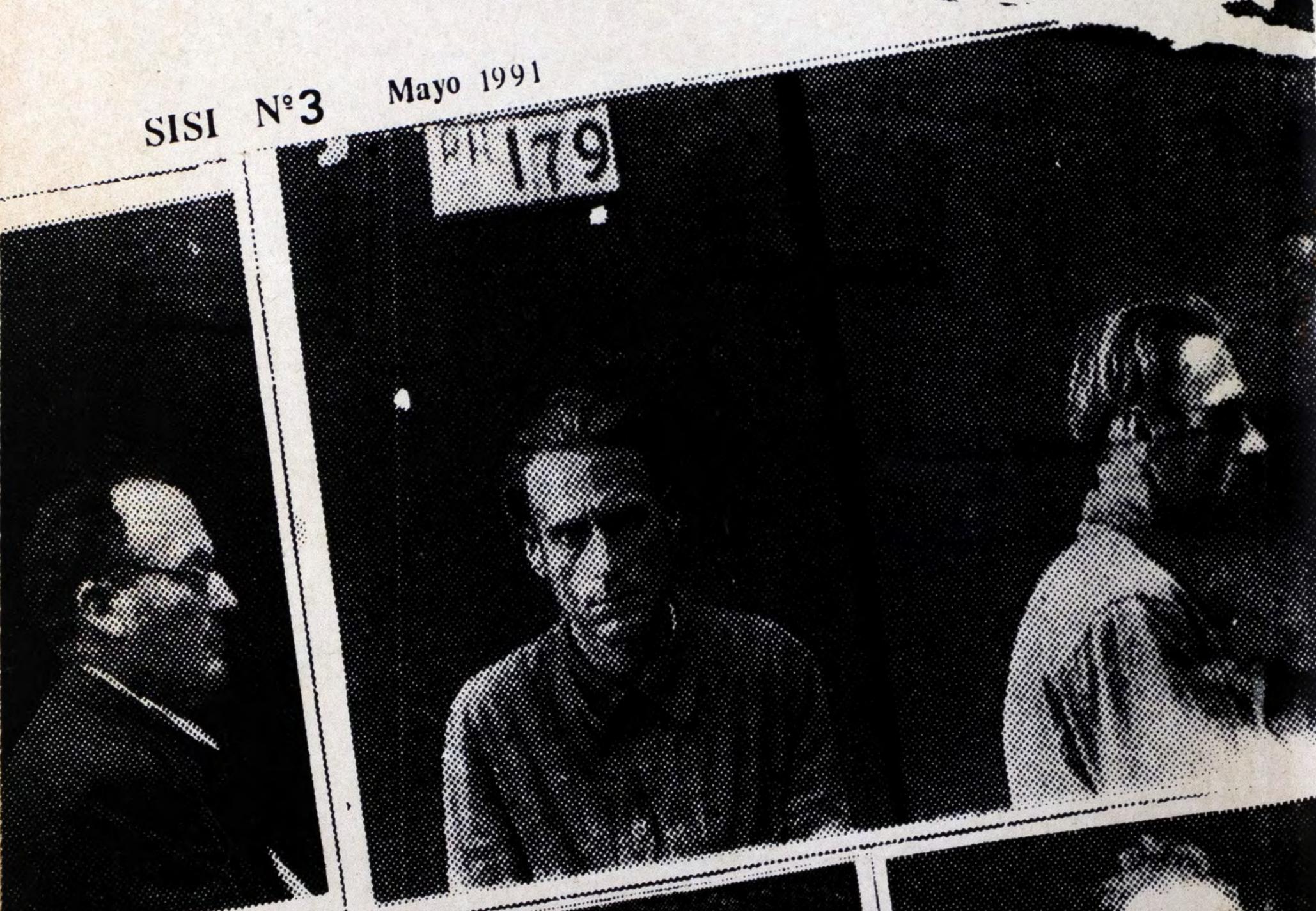
I E C H

Sisi

Año 2 número 2 Verano de 1990



SISI Nº 3 Mayo 1991



Archivo Histórico

com ar

