

# SIRCO



Año 5  
Nº 12  
M.d.P

DISTRIBUCIÓN  
GRATUITA

POESÍA  
SUSANA  
THÉNON

UN  
NUEVO  
SONIDO

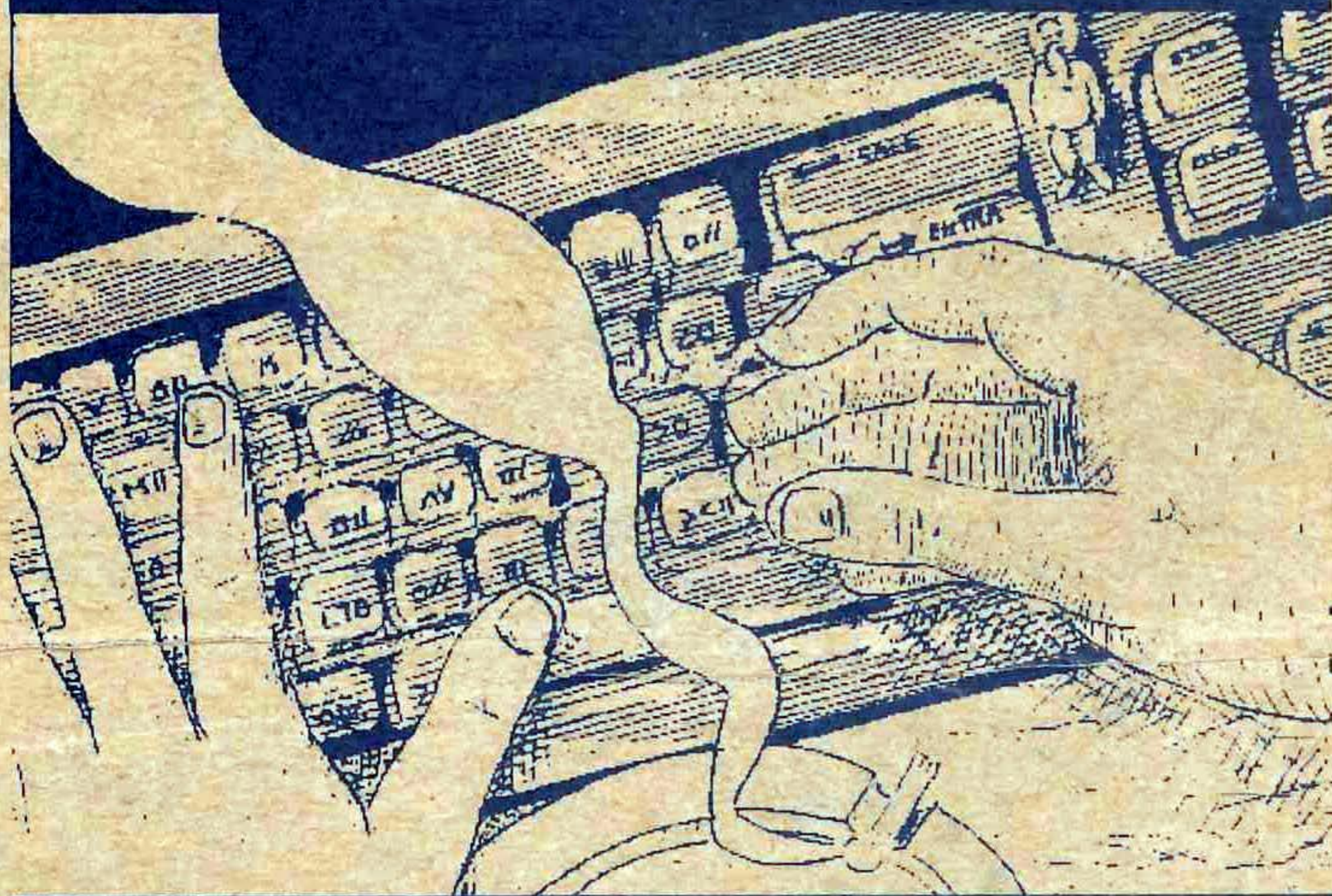
INÉDITOS  
HUMOR  
IDIOTA

ALFREDO  
CASERO



# editorial

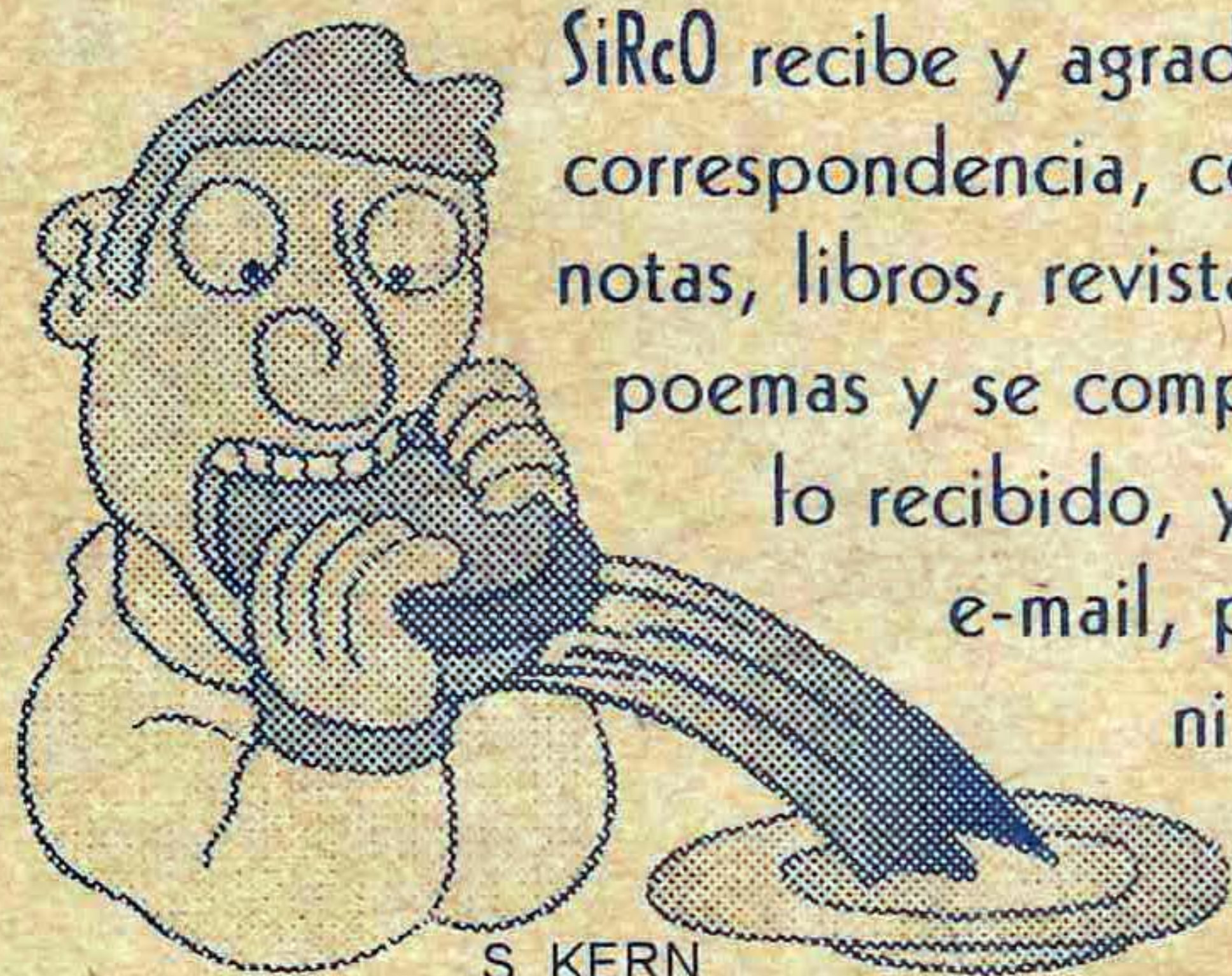
## ¡LLEGAMOS A MIL EJEMPLARES!



Mosquil

## sumario

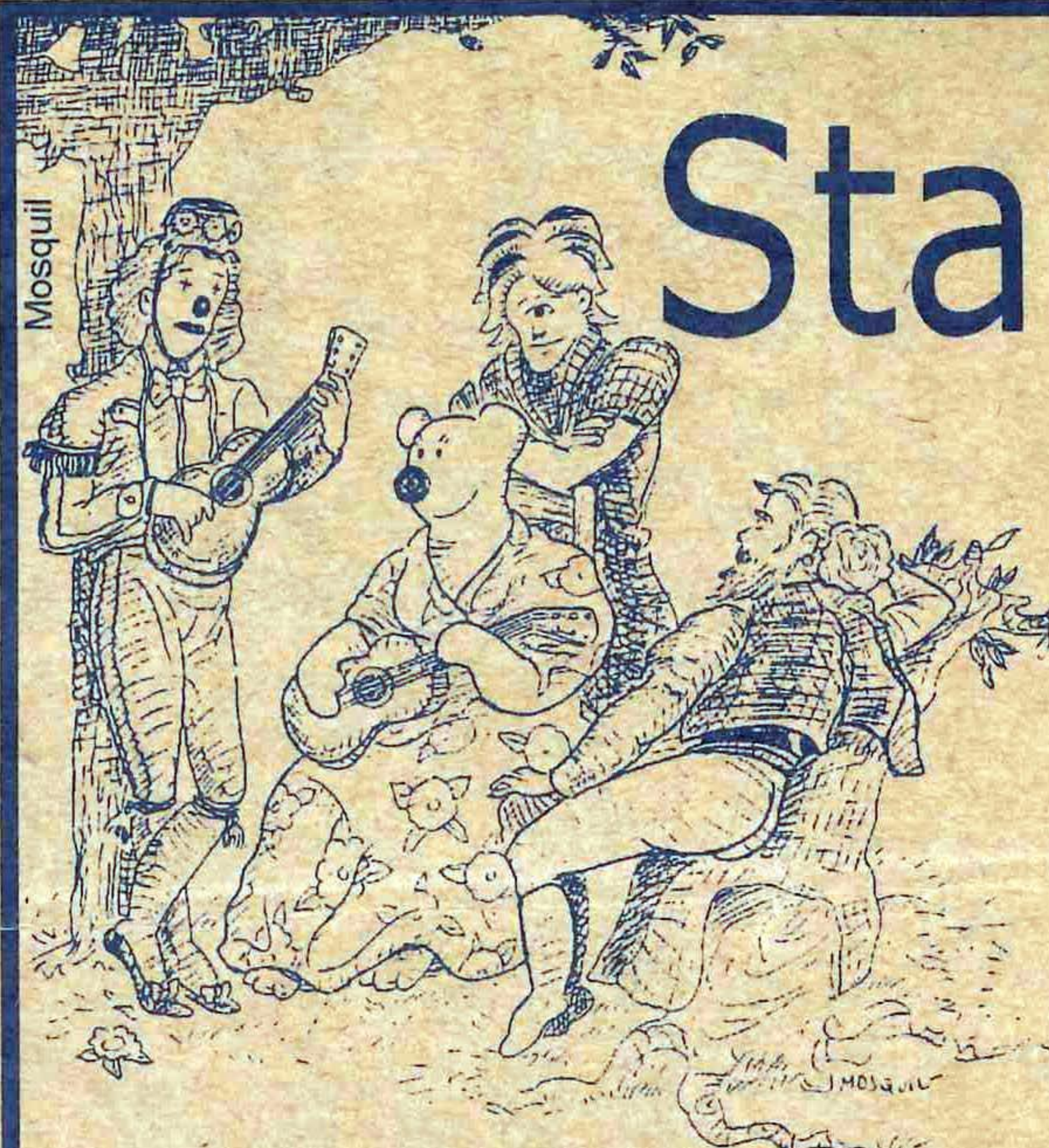
- REPORTAJE:** La aceleración de la gravedad, por Alfonso Mallo / 1  
 Philip Glass - Vanguardia y nueva percepción sonora, por Diego Menegazzi / 4
- FICCIÓN:** Siukville, por Mario Levrero / 6
- GALERÍA:** Edgardo Antonio Vigo y el arte sin red, por Osvaldo Aguirre / 9  
 Susana Thénon - Violín de lata crapulosa, por Ana Porrúa / 12
- POESÍA:** El rojo oficio errante, por Susana Thénon / 15  
 Simplemente idiota, por Fabiola Aldana / 17



S. KERN

SiRcO recibe y agradece correspondencia, colaboraciones, notas, libros, revistas, cuentos y poemas y se compromete a leer todo lo recibido, ya sea por correo o e-mail, pero no a publicarlo ni a mantener correspondencia al respecto.

# Staff



Año 5 - Número 12 - Enero/Marzo - 1999

### dirección

Ana Porrúa  
Fabiola Aldana  
Alfonso Mallo

### colaboradores

Sebastián Oliver  
Romina García  
Luis Mendiola  
Diego Menegazzi

### colaboradores especiales

Osvaldo Aguirre  
Elvio E. Gandolfo

### colaboran en este número

Max Cachimba  
Fabián Iriarte

### diagramación

Tinta China  
473-0550

### asesor técnico

Alberto Chimento

### tapa

Logo: sobre un dibujo de Scott E. Kim / Fotomontaje: Patricio Cabrera

### agradecimientos

Mosquil  
Elio Aprile

### correspondencia

Guido 2362  
(7600) Mar del Plata

### e-mail

aldanamallo@arnet.com.ar  
amporrúa@mdp.edu.ar

### impresión

Gráfica Del Plata  
San Juan y 3 de Febrero  
Tel.: 473-1161/475-6674

# LA ACELERACIÓN DE LA GRAVEDAD

*Parándose siempre en la margen opuesta del río, tanto del Rhin como del televisivo, Alfredo Casero, en una charla con SiRcO, habló de su particular humor y diseñó el "quién es quién" de la tradición cómica contemporánea.*

Hace algunos años, Antonio Gasalla se animaba a poner en el aire un sketch que mostraba a Urdapilleta y Tortonese, ambos con los labios muy pintados, haciendo una parodia del teatro serio: en una suerte de sótano under, representado por la pobre escenografía del por entonces ATC, los actores tomaban a un pescado "real" de gran tamaño y lo imprecaban en términos muy poco equivalentes al célebre monólogo de Macbeth. En cierto sentido, tal inclusión vendría a adelantar lo que, a comienzos de los noventa, llegó a transformarse en una constante, aunque de tímidas apariciones al principio. Así como el mismo Gasalla se inició en el café-concert de los sesenta (presentando iHelp, Valentino!, en La Recova) y recorrió un largo camino hasta llegar a la pantalla chica, desde no hace mucho más de diez años el movimiento típicamente under comenzó a ganar espacios en la televisión abierta, de la mano de, justamente, artistas que habían seguido más o menos los mismos pasos. De todas formas, tales movimientos no llegarían a consolidarse ni a legitimarse como una

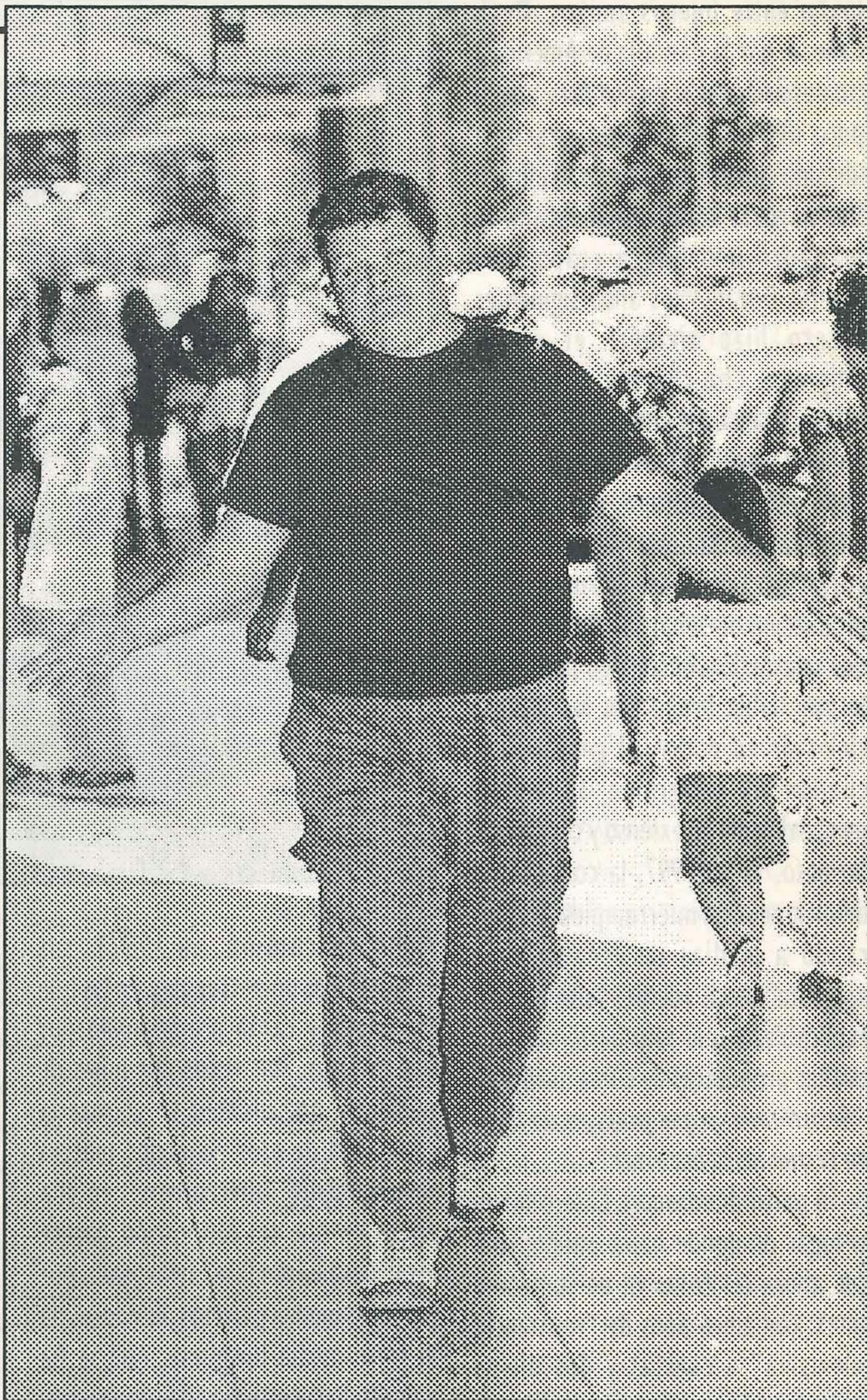
nueva corriente estética en televisión sino que, por el contrario, continuarían apareciendo esporádicamente, ocupando breves espacios en programas mayores, siempre liderados por otros. El humor, como género depositario de lo que puede ser dicho expresamente y aún portador de cierta violencia, fue el tono ante el que la televisión no pudo rendirse, y provocó fisuras y quiebres que permitieron que, al menos por un tiempo, todo pareciera un poco menos chato.

Simultáneamente, la televisión produjo durante esta última década una de las mayores transformaciones que se recuerden: borró las fronteras entre televisión "abierta" y de "cable", consolidó mercados monopolísticos y multimediáticos, y comenzó a convertirse en un foco de presión, no sólo hacia adentro (hacia la programación que puede o no verse, hacia las personas que pueden o no estar en una pantalla) sino también hacia afuera, apuntando directamente al limbo de los intereses económicos y políticos, en los cuales se insertó como

un estamento más, tan fuerte o débil como cualquier otro. El humor venido del under (de los espectáculos de culto carentes de promoción masiva) supo aprovechar la inestabilidad y "distracción" del medio durante este período y se coló apenas donde pudo, sin apelar a ningún mecanismo que le asegurara su continuidad y aprovechando el aura de aquellos a los que sedujo la idea, pero que luego de su utilización volvieron a conducirlo al lugar al que pertenecía: el subterráneo, el arte para pocos. Las cosas no fueron tampoco las mismas y la vuelta, que en una guerra hubiera sido una cobardía, en el fondo fue beneficiosa, en tanto esos añorados "cinco minutos de fama" lograron que

ni unos ni otros fueran, en lo sucesivo, los mismos.

**CASERO Y LA PEQUEÑA REVOLUCIÓN** / En 1992, y luego de haber formado con Diego Capusotto el dúo cómico "Queterrecontra" (cuyas actuaciones se centraban básicamente en el ya mítico Parakultural), Alfredo Casero irrumpe en la televisión con un programa de humor, en apariencia



ALFONSO  
  
MALLO

hecho entre buenos amigos: De la cabeza, por la pantalla de América 2. Una escisión en el elenco hizo que, al poco tiempo, algunos emigraran al alicaído canal 9 para hacer el efímero **Del tomate**, lo que paradójicamente inauguró una nueva etapa para Casero. Durante los años siguientes, Casero hizo siempre el mismo programa, **Cha-cha-cha**, al que sólo le fue variando los subtítulos (**Dancing en el Titanic**, **El estigma del Dr. Vaporeso** y el último, en 1997, **La parrilla del Xenior**) y que incluyó, entre otras cosas, la magnífica producción de Sebastián Borensztein, que se atrevió a hacer algo parecido a lo que había hecho con los últimos ciclos de su padre, el genial Tato, cuando el programa se emitía mensualmente en extenso y conceptual formato. Ya en 1997, la continuidad del ciclo se vería interrumpida, clausurando a medias un espacio cuya apertura nunca fue del todo clara o explicable, y que sólo permitiría pequeñas propuestas de corta duración.

*"Resistí todo lo que pude en un lugar en el que no debía estar."*

A partir de entonces, Casero volvió al lugar de donde había salido, sólo que ahora las cosas ya no son como antes: con cinco años de "resistencia televisiva" a cuestas y dos discos grabados (**Gestando a la Halibour**, junto a Mex Urtizberea, en 1995, y



**Alma de camión**, en 1997), sus espectáculos unipersonales, en los que monologa y canta acompañado por dos músicos, son vistos por miles de personas, que insisten en colmar la capacidad de esos pequeños teatros relativamente "alternativos", en una época en que tal concepción parece estar desdibujándose, atravesada por efímeras modas y ciertos mandatos de la clase media burguesa, que se ha volcado hacia este tipo de propuestas.

*"Desde el año 1992, comenzamos a hacer una cosa que fue siempre clarita: fui la única oposición, entre comillas, en medio de un aparato mediático que estaba en formación. Cuando el aparato se terminó de formar, me sacaron afuera. Es así y está bien. Todos quieren hacer su pequeña revolución."* Sin embargo, esa resistencia se convirtió en un símbolo que no hace otra cosa más que revitalizar la eterna "condena" del under, que para el imaginario de la mayoría está siempre relacionado con el "arte verdadero", con lo que realmente tendría que estar y no está ocupando

los lugares privilegiados de lo masivo (y económico).

Luego del ciclo **La parrilla del Xenior**, Casero intentó por todos los medios (es decir, endeudándose, vendiendo la casa y el auto) volver a ocupar el espacio que había logrado mantener durante tanto tiempo, con una producción que no pasó de ser un comentario y un anuncio constante de la prensa: **La casa chorizo**, que apuntaba a instalar la misma libertad crea-

*vendiendo el alma al diablo."*

## EL MUNDO CONTRA LOS IMPROVISADOS/

De entre los varios sketches que hicieron de los varios ciclos de **Cha-cha-cha** una especie de mito que tiene jóvenes seguidores (en Internet) y no tanto (aquellos que van a un teatro a ver **Sólo para entendidos**), el de "Buenas y santas" tal vez sea, en la "realidad", uno de los más contestatarios: durante un breve tiempo, fue suspendida su emisión por la firme oposición de la Iglesia, que hizo sentir su voz ante ese cura que, con todos los tics típicos del clero, extraviaba su discurso en narraciones delirantes pero con una secreta coherencia, cargadas de doble sentido, acerca de un líder muy parecido a Jesucristo, sólo



que imperó en el programa que hacía con Diego Capusotto, Fabio Alberti, Iván Moshner, Claudia "Pipi" Distin, Romina Schnaider, el chino Lito Ming y varios más. *"Los artistas, toda la vida, han sido libres y si no sos libre, estás cómodo y si estás cómodo se te nota. Y se te nota cuando trabajás, cuando cogés, cuando caminás, cuando vivís, cuando escribís. Así, lo único que se consigue es que te siga la gente que dice el marketing que te tiene que seguir, y no la que vos querés que te siga. Entonces la fama te empieza a pesar y empezás a sentirte como el culo, y te metés en tu casa de San Isidro, o te vas a Esquel para poder estar tranquilo con el alma tuya. Si uno se mete en esos quilombos, le está*

que apodado Peperino Pómoro. Además, tanto ése como los demás sketches, instalaron en la televisión una paradoja que se afirmaba en las sólidas actuaciones de, por ejemplo, Diego Capusotto (autor y actor del memorable "Siddharta Kiwi") y el propio Casero (haciendo, entre tantos, "Ice Garmendia, todos sus volúmenes" y "Pili peinados", o inaugurando una parodia a **Crónica TV** que luego sería imitada hasta el hartazgo: "Cronista TV", fragmento en el que se ponía la pantalla completamente roja y se leían, con letras catástrofe, "primicias" tales como "Hombre de La Boca se sacó costilla para autochuparse"). Esa contradicción paradójica fue que, por una parte, la televisión toleró

# KINEMA

PRIMERA  
VIDEOTECA  
DEDICADA AL  
GRAN  
CINE

CINE DE AUTOR • CLÁSICO  
MODERNO • MUSICALES  
DOCUMENTALES • REVISTAS

MORENO 2788 - MdP



## El "canon Casero"

durante un tiempo la anarquía humorística y la aparente improvisación que supo imprimir Casero a sus programas y, por otro lado, comenzó a circular la idea de que se trataba de un humor "ininteligible", dedicado a unos pocos, en evidente oposición a la idea de masividad que lleva consigo la televisión (de ahí, también, el irónico título del último espectáculo del humorista). La improvisación, que tal vez en el principio fue real, pasó a convertirse en una estética controlada, sobre todo durante el lapso en el que Borensztein se hizo cargo de la producción del ciclo, para llegar a ser, finalmente, sólo un procedimiento, un efecto más. "En los shows, hay un cronómetro. Yo estoy parado sobre el escenario y, al lado, hay un cronómetro. Cuando subo hago 'tic' y empiezo a tirar. Empiezo a hablar, pero abro y cierro y trato de no dejar nada colgado, cosa que sucede siempre, todas las veces."

**AVANZADAS EN TV/** El humor, en Casero, tal vez sea simplemente una forma de extrañamiento que sólo intenta poner de relieve, a veces literalmente, otras mediante algún procedimiento irónico o paródico, aspectos de la realidad que carecen de singularidad y, por el contrario, pasaron a convertirse en "frases hechas", situaciones que de tan comunes se sumergen en el olvido que produce su abundancia. De esta forma, cuando dos militares realizan un recorrido en micro desde sus casas hasta el cuartel a una hora insólita de la mañana, y hablan durante el trayecto del desayuno, las medialunas y la correcta forma de doblar una manta, no se está haciendo otra cosa más que revelar, en el fondo de un modo sencillo y literal, el viejo dicho castrense "al pedo pero temprano" y las infinitas formas de ocupar el tiempo en los cuarteles. Ese modo de dar explicaciones, de apartar lo cristalizado, es un procedimiento tan antiguo como las primeras vanguardias del siglo, que hicieron del "extrañamiento" casi la fundamen-

*Leo Mastíah: Si me hacés hablar de humoristas, es lo mismo que un médico hablando de médicos. Te voy a tener que decir que es un excelente profesional, muy bien peinado, etcétera, etcétera. No, no, no es un referente para mí porque soy muy verborágico.*

*Alberto Olmedo: Es un hijo de mil putas. Es el referente de la risa de los argentinos, de la risa grande de los argentinos y también de la familia.*

*Antonio Gasalla: Ya es como un pope. Como que llegó a un tope en el cual el mismo tipo, me da la impresión, se da cuenta de que no debe tener demasiadas ganas de remar contra la corriente. Porque lo que él hace y, en realidad, lo que él siente, tiene mucho que ver con lo que siente la gente. Por eso es un tipo muy querido por la gente, muy querido. Algunas veces me invitó a sus programas y todo lo demás, pero a mí me produce mucho respeto, no podría hacer ninguna gracia delante de él.*

*Horacio Fontova: El negro, para mí, es un músico y es cómico, qué se yo... Lindo, bonito Delicatessen, muy bonito, bonito, muy bonito, qué voy a*

*hacer. No lo comprendieron, no comprendieron su humor de avanzada.*

*H u g o Varela: Lo amo, es un psicótico amoroso porque es un loco hijo de puta al que adoro, me encanta.*

*Hugo Varela, cuando lo ponés ahí arriba de un escenario, es un tipo tan ensimismado en sí mismo que te toca un bombo, un charango y una quena a la vez.*

*Roberto Fontanarrosa: Es mi amigo. La última vez que fui a Rosario, nos metimos en el camarín y nos cagamos de risa juntos.*

*Enrique Pinti: Me parece bárbara. Julieta Magaña: Pienso en esa mina y me muero. Era bárbara. Esa mina fue muy grossa, fue muy grossa lo que hizo para chicas. A mí me marcó y marcó a todos los pibes de mi generación, fue muy claro. Aparte, era una mina lindísima: se me paraba la pija, te movía, soñaba con ella.*

● FOTOS: PATRICIO CABRERA

tación de su existencia. "Es mentira que la gente no me entienda; eso lo dicen desde la televisión, por ejemplo. No puede ser que no me entienda porque la gente entiende Internet, que es algo que yo no logro entender y en lo que pierdo mucho tiempo buscando cómo mierda hacer para sacar un dato. Yo soy una persona muy primaria. Soy solamente un tipo que hace reír."

Así como las vanguardias generaron un primer momento de revuelo y rechazo en un medio poco acostumbrado a los temblores pero, posteriormente, dieron lugar a casi todo lo que se conoce como "arte contemporáneo" (en todas las disciplinas y géneros), la marca de Casero, en ese sentido, parece ir ex-

tendiéndose y cubriendo lentamente ciertos espacios televisivos (como el efímero pero válido Delicatessen, con Horacio Fontova), que procuran establecer nuevas relaciones entre el medio y los televidentes, esa masa indiscriminada de cerebros con mayor o menor grado de adicción a la "caja boba". "Desde que comenzamos con Cha-cha-cha, el mensaje fue claro, siempre, y eso le dio un montón de fuerza e impulso a la gente. De alguna manera, se trata de tener una producción de pequeños motores, de mayor o menor caballaje, que te sigan en lo que vos estás haciendo. Abrir un camino es muy importante y uno sabe que todos los demás pueden nutrirse después con eso. Uno sabe que cuando

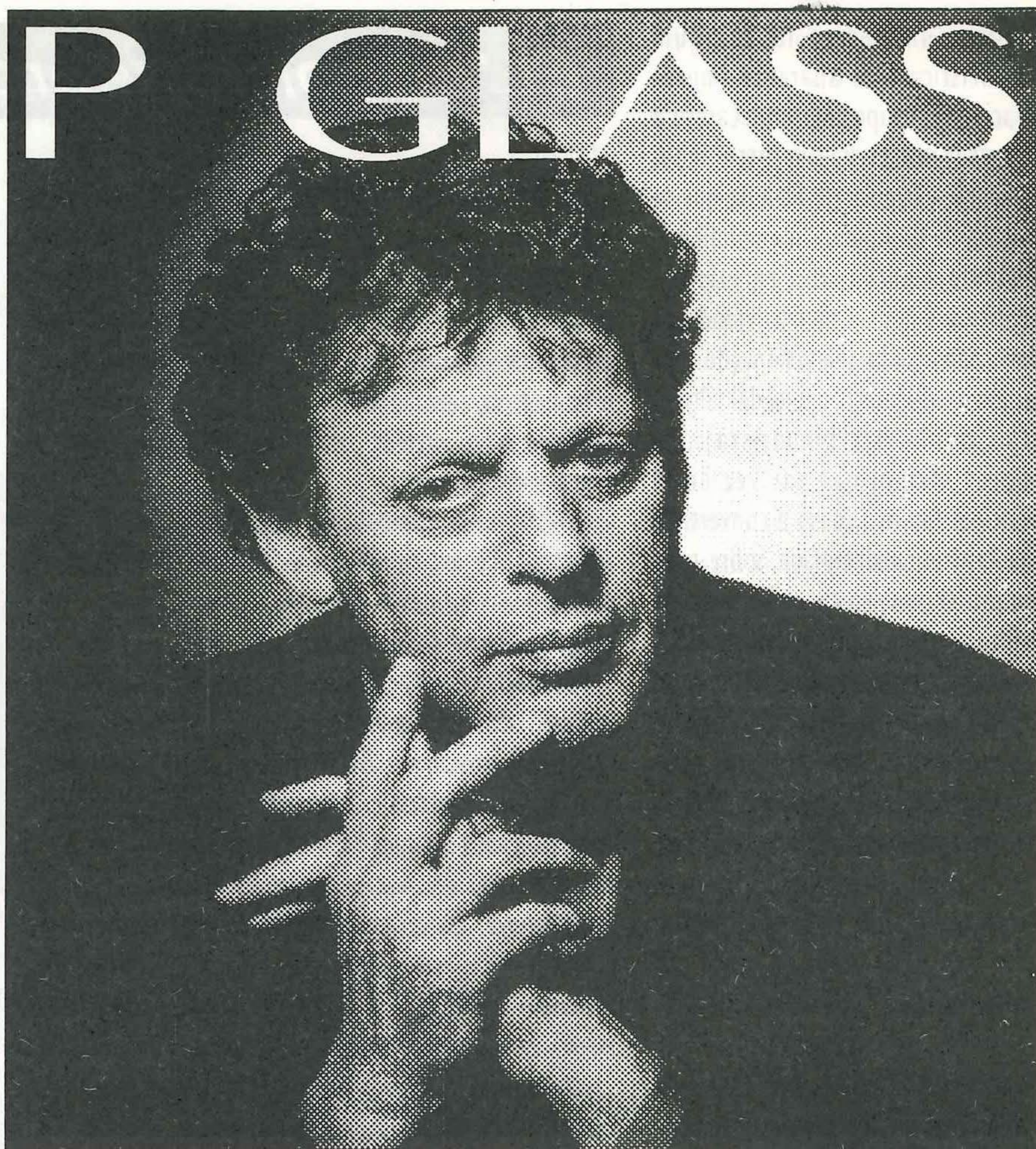
larga una cosa, ya no es suya, ya no le pertenece."

Tal vez, en última instancia, ciertos gestos del humor permitan acceder a eso que, por obvio, se diluye en la inmensidad de las cosas presentes y conocidas por todos. Y, en televisión o en cualquier parte, es probable que hasta la delirante e incomprensible fórmula de la aceleración de la gravedad suene convincente, mientras alguien la recita mezclada con una risa de fondo que suena detrás de los títulos del "The End": "La verdad es que no sé una mierda. Pero sí sé lo que es la aceleración de la gravedad, que es de setecientos sesenta y tres milímetros por segundo, mirando de este lado de acá de la margen del río Rhin."



# PHILIP GLASS

*Philip Glass conoció la música en el taller de reparación de radios de su padre. Este hecho marcó su vida desde la infancia al punto que realizó distinto tipo de estudios. La búsqueda de una forma de expresión lo llevó al África del Norte, la India y el Himalaya, en viajes que delinearon definitivamente sus creaciones.*



## VANGUARDIA Y NUEVA

Philip Glass es uno de los compositores fundamentales de la segunda parte del siglo. Nacido en 1937 en Baltimore, tuvo que formar a fines de la década del 60 su propio grupo, el *Philip Glass Ensemble* (incluye teclados amplificadas, voces e instrumentos de vientos), para poder presentar su música, que era rechazada por los círculos tradicionales y, al mismo tiempo, menospreciada por la vanguardia ortodoxa. Pero un público muy heterogéneo ha apoyado

incondicionalmente su prolífica carrera y lo ha puesto en una situación de privilegio. Su capacidad de comunicación es algo que ha ofendido a muchos compositores "serios". La música de Glass ya no conoce fronteras y su campo de acción incluye una fuerte relación con las artes plásticas, el cine y el teatro.

**ALGUNAS INFLUENCIAS**/ Philip Glass es, ante todo, un gran compositor de óperas. Comenzó en este terreno con una obra clave de la música de los últimos treinta años: *Einstein on the beach*, estrenada en 1976. Con una imaginativa y poco convencional escenografía de Bob Wilson, *Einstein...* rompía con todas las reglas de la ópera tradicional. El

## PERCEPCIÓN SONORA

libreto estaba compuesto por un conjunto caótico de frases sin sentido, números y notas musicales que se repetían y superponían a lo largo de más de cuatro horas de duración. Además, casi nada de todo esto estaba cantado sino simplemente recitado o hablado.

En 1980 estrena su siguiente ópera, *Satyagraha*, basada en la vida de Gandhi. Aquí, la estructura es más convencional, tiene una línea más melódica y un texto más narrativo.

En 1983 aparece *Akhnaten*, basada en la vida del faraón Amenofis IV, que introdujo el monoteísmo en el imperio egipcio. Posteriormente vendrán *The Juniper Tree*, *The Voyage*

(encargada para el 500 aniversario del descubrimiento de América), *Orphée* y *La Belle et la Bête*, estas últimas basadas en los films de Jean Cocteau.

El resto de la obra de Glass incluye diversos trabajos como la *Low Symphony* (basada en las melodías de David Bowie y Brian Eno), un concierto para violín y orquesta, las *Dancepieces* para las coreografías de Twyla Tharp, *Hydrogen Jukebox* (escrita junto a Allen Ginsberg), varios cuartetos de cuerdas y música para films como *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi*, *Mishima* o *The Thin Blue Line*, además de las piezas creadas para su ensemble.



**UN MINIMALISTA/** En cuanto a su estilo, las composiciones de Philip Glass denotan una clara influencia de las músicas orientales y pueden encuadrarse dentro de la tendencia que algunos críticos llaman **minimalismo**. Este concepto es, a la vez, aproximativo y algo reduccionista. Siguiendo algunas observaciones de Erik Satie, los compositores minimalistas se interesaron por buscar la reducción extrema de los recursos musicales para generar una nueva dimensión sonora. Repetición, anulación del "dramatismo" y el uso de mínimas variaciones son algunos de los recursos utilizados.

A pesar de que Glass ha negado siempre esta categorización, es evidente que tiene rasgos comunes con compositores como Steve Reich, Terry Riley, Michael Nyman, John Adams o Louis Adriessen, todos ellos señalados dentro de esta corriente.

Las últimas obras de Philip Glass (*Symphony N° 2* y *Concerto for saxophone quartet*) marcan un creciente interés por el uso de la politonalidad, utilizada en los 30 y 40 por Honegger, Milhaud y Villa Lobos: "no hablamos de inventar un nuevo lenguaje sino de inventar nuevas percepciones sobre lenguajes existentes." ▽

"Conversación con P. G."  
por Claudio Chianura  
Milán, noviembre de 1997.  
TRADUCCIÓN: FABIÁN O. IRIARTE

## EL COMPOSITOR VUELTO INTÉRPRETE

**¿**Todavía existen los problemas relacionados con la capacidad de la música contemporánea para la comunicación, como los que tenían que enfrentar los primeros minimalistas?

Hacia mediados de la década de 1960, una generación de compositores que vivía en América quiso cambiar el modo cómo la música contemporánea era ofrecida al público. Este grupo de gente, al que yo pertenecía, pensaba que la música dodecafónica (que había estado con nosotros por cincuenta años) había llegado a un punto muerto; ya no tenía una audiencia y, simplemente, seguía repitiéndose a sí misma. Así que hubo una nueva forma de aproximación a la música; el compositor se volvió intérprete. Ese fue el caso de Riley, La Monte Young, Reich, y yo; estábamos muy ocupados en difundir nuestra música en primera persona. Empezamos a ir en la dirección opuesta a la de la música dodecafónica. Esto continuó durante diez años. Hacia 1974, sin embargo, era como si todas las ideas básicas del así llamado "minimalismo" hubieran sido expresadas: en diez años, más o menos, todo había sido definido. La música corría el riesgo de volverse predecible de nuevo, ya no era original como al principio.

**¿Cuál era su posición al momento de pensar sobre la música?**

El nuestro no fue un movimiento ideológico. No había una escuela como la Escuela de Darmstadt, o una revista a la cual nos refiriéramos. No había ninguna intención polémica, todo estaba concentrado en el acto de interpretar, en lugar de discutir, la música. Teníamos la impresión de que la generación anterior había terminado hablando demasiado sobre la música, todo lo que hacían era hablar, entonces nosotros evitamos hacer lo mismo. La idea central era encontrar de nuevo una audiencia, la

audiencia que la música contemporánea había perdido. En el Romanticismo, durante el siglo previo, los intérpretes de música solían atraer al público, mientras que en nuestro siglo sucedía exactamente lo opuesto. Nosotros queríamos tocar enfrente de una audiencia porque es el único modo de saber qué es lo que sucede. La música abstracta más sería evitaba el desafío de la reacción del público. En cambio, nosotros tocábamos hasta sesenta o setenta conciertos por año.

**Es una clase de estrategia muy diferente de las tradicionales.**

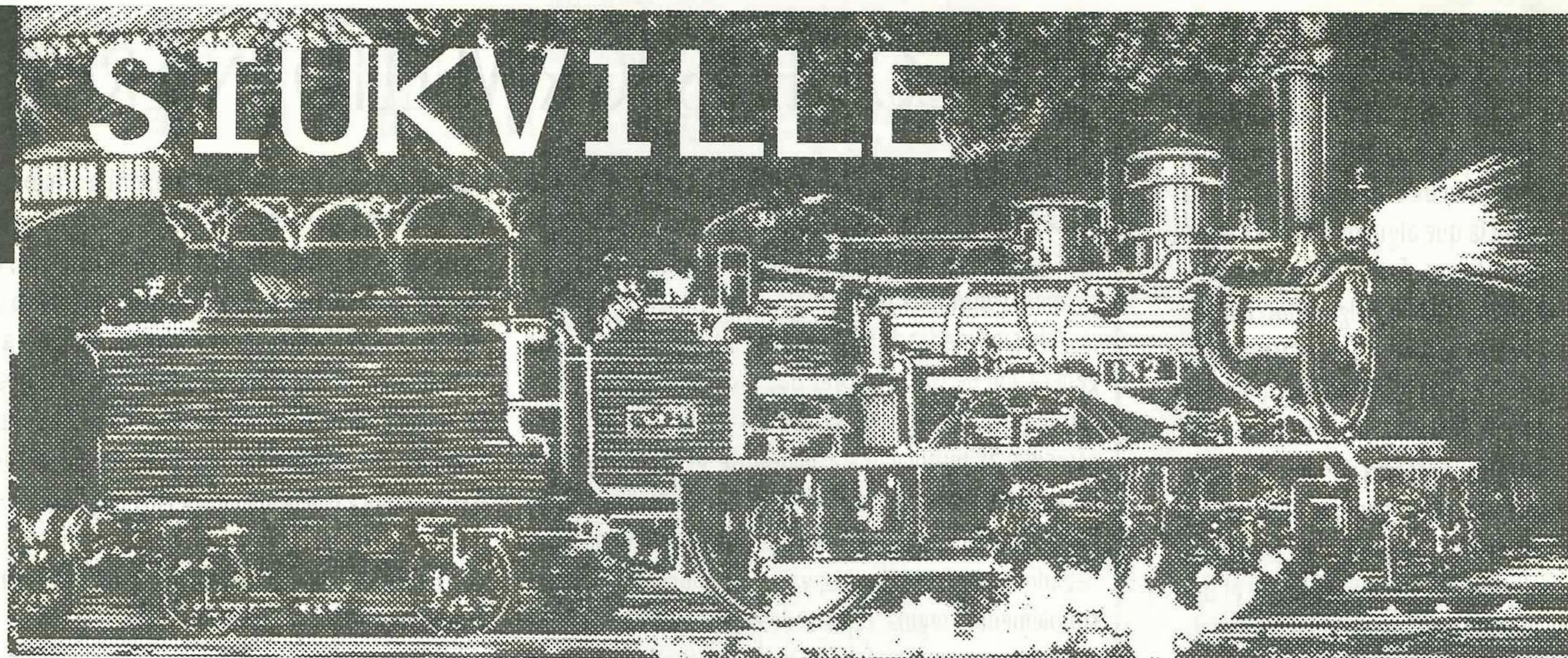
Sí, pero no implicaba hacer lo que el público quisiera, como es el caso a menudo de la música pop. Se puede comenzar en su lugar con una concepción de un público ideal, pensando en cuál sería el mejor público, de modo de evitar componer específicamente para un público pre-existente. El objetivo es que el público sea capaz de seguir la música sin que nosotros tengamos que volverla más fácil.

**¿Qué piensa del progreso de la tecnología en relación con la música?**

Pienso que la tecnología ha ayudado muchísimo a la música. Hoy en día, con muy pocos instrumentos se puede obtener un sonido plenamente desarrollado. Además, el sampleo provee la posibilidad de trabajar con una enorme variedad de sonidos. Con menos de diez personas se pudo grabar la banda sonora de *Powaqqatsi*, mientras que normalmente se habrían necesitado treinta o cuarenta para hacerlo. La tecnología es un soporte válido y se ha desarrollado muy rápidamente en el campo de la música gracias a los artistas pop; los compositores como yo, que prestan más atención a las innovaciones, la han adoptado de inmediato. ▽



# SIUKVILLE



## Mario Levrero

Incluida generalmente en la llamada "generación de los raros" uruguayos, la literatura de Levrero constituye un hallazgo de originalidad y riesgo permanentes. Jorge Mario Varlotta Levrero nació en Montevideo, en 1940. Utilizando alternativamente uno y otro nombre, publicó, entre los que pueden conseguirse en el país, las novelas *La ciudad* (1970), *París* (1979) y *El lugar* (1984) y varios libros de cuentos, como *La máquina de pensar en Gladys* (1970), *Todo el tiempo* (1982) y *Aguas salobres* (1983). Como un rasgo que parece acentuar el mote de "raro", Levrero se ha dedicado buena parte de su vida a inventar crucigramas y juegos para diversas revistas de Uruguay y Argentina (como *Cruzadas*). Este texto fue extraído de *Espacios libres*, editado por Puntosur, Buenos Aires, en 1987.

—Usted nunca estuvo en Siukville— dijo el viejo con firmeza y hasta con cierto tinte acusador. Golpeó inútilmente su pipa vacía, varias veces, contra un costado del escritorio.

Me hundí aún más en mi depresión. Me di cuenta de que tenía los ojos cerrados, en el intento de negar lo que me rodeaba. Los abrí pero enseguida dejé caer otra vez los párpados, que me pesaban demasiado, y moví la cabeza hacia ambos lados para darle al viejo una respuesta negativa. Me hundía más.

Este sillón se prestaba para relajar los músculos, apoyar la cabeza en el respaldo y dejarse ir. Hay, sin embargo, un hilo que nunca me atrevo a soltar, tal vez por temor a la locura. Pienso en la locura como un lugar tan cómodo y placentero, que una vez alcanzado nadie querría volver a la opacidad cotidiana, a este frío y a este apego insensato a las cosas. Yo no puedo darme ese lujo. Yo tengo que volver, siempre, y por este motivo nunca me atrevo a aflojarme demasiado, ni a soltar la punta del hilo. Tengo muchas razones para volver, y muchas que ignoro, pero fundamentalmente una: Siukville. Me sorprende que el viejo lo haya mencionado. No me atreveré, sin embargo, a hacerle ninguna pregunta.

Al volver a cerrar los ojos examino desganadamente algunos lugares de angustia; sorpresivamente localizo una imagen muy nítida, sin advertir en un principio ninguna relación con mis circunstancias actuales. Mi interés se aviva y escarbo en la imagen —un callejón, marginado por casas altas y antiguas, grises—. Tal vez Praga. La imagen es fotográfica, quieta, y yo no estoy allí, no consigo encontrarme por ningún lado. Tal vez se trata del recuerdo de una fotografía, hallada al hojear una revista. Ignoro la razón de mi certeza acerca de Praga. Nunca estuve allí, desde luego; pero al escarbar un poco más en este punto angustiante me encuentro con gatos y con un olor indefinible, mezcla

de comidas, que de un modo también inexplicable me confirman la idea de Praga. Luego me doy cuenta de que las imágenes han sido precipitadas por este viejo, por su figura y su voz, por su forma de golpetear la pipa contra el escritorio: este personaje sólo podría identificarse con un guardabarreras praguense, tal vez con el conserje de algún viejo hotel praguense. Y su forma de arrastrar las eses.

El tintineo irregular de una campanilla nos sobresalta. El viejo se levanta y va, medio encorvado, hasta el antiguo teléfono; está ubicado en un lugar incómodo, parcialmente oculto por una puerta que debe cerrarse para tener acceso a él, y la altura a la que está adosado a la pared es exagerada, sobre todo para este viejo. Antes de descolgar el tubo, me mira y dice:

—Puede ser su tren.

Hace varios días que estoy en este pueblo, esperando el tren. Es un pueblo perdido, olvidado, como un pueblo fantasma del lejano oeste. Parece estar a miles de kilómetros de cualquier otro lugar habitado, parece enclavado en medio de un desierto; un pueblo que nace por accidente, por azar, o por la voluntad de un solo hombre. Muchas veces he soñado, o mejor dicho descubierto mi anhelo secreto de fundar un pueblo. Nada trascendente: un pueblo como éste, casi solamente una estación de ferrocarril. No una fabulosa estirpe que lleve mi apellido sino un lugar como éste, sin parentescos ni amistades. Un lugar de paso, junto a una carretera entre dos grandes ciudades muy distintas entre sí, donde los camioneros se detengan un momento a comer un refuerzo o a tomar una copa; pero, mejor aún, una



parada de ferrocarriles. Nunca descienden pasajeros, nunca viene nadie al pueblo; nadie se va. La locomotora se aprovisiona de agua, el guarda conversa un instante con el jefe de estación —un viejo como éste, que ahora dice “sí, sí” por teléfono— y luego el ferrocarril parte, sin pitos ni campanas, sin emoción.

De cualquier manera mi pueblo no es, en realidad, como éste; al menos, a éste no he llegado a conocerlo a fondo. He paseado por él, pero sin alejarme mucho de la estación. Me he instalado preferentemente en la taberna, donde he tomado vino y comido guisos y carnes. No he hablado prácticamente con nadie, y al fin he venido a refugiarme en la estación. He jugado largas partidas de ajedrez con el viejo, y también de naipes. Los últimos días, muy fríos y húmedos, me he quedado a compartir con el viejo su sopa de ajos y su bolsa inagotable de galletas marineras. Pienso que el viejo se va a sentir muy solo cuando finalmente llegue mi tren y me vea subir y el tren arranque y se aleje, llevándome para siempre de este lugar. Hacia Siukville, naturalmente, pero no en línea recta.

Otro viejo, hace unos años, se mostraba asombrado por esta búsqueda que se le antojaba insensata.

—Si alguien quiere ir a Siukville —decía—, pues, va a Siukville. Usted parece necesitar dar la vuelta al mundo para llegar a un sitio que está tan próximo.

Yo no podía explicar mi aparente incoherencia. Tampoco podía explicármela a mí mismo. Con el tiempo me fui acostumbrando a la idea de no pertenecerme, a la necesidad de dejarme llevar por las cosas, sin lastimarlas. No aprendí del todo a no lastimarme yo; y ahora me sumerjo nuevamente en mi sillón, pero en lugar de explorar mi angustia tengo los ojos abiertos y espero, tenso, que el viejo termine de hablar. No es que me desviva por tomar este tren ni por dejar este pueblo ni por llegar rápidamente a alguna parte; pero siento que he estado demasiado tiempo aquí, un tiempo suficiente para acostumbrarme y quedarme, quedarme para siempre. Muchas veces he pensado en quedarme en un sitio como éste. Por otra parte, la ansiedad por conocer el resultado de la conversación del viejo se justifica por

el temor, más que por el deseo, de que venga el tren. Si el tren se aproxima, significa que tendré que abandonar esta rutina, acomodar rápidamente en la pequeña maleta los dos o tres objetos que me pertenecen, y arrancarme de aquí para aprender, una vez más, torpemente, cansadamente, los mecanismos de una nueva rutina.

Al regresar del teléfono, el viejo recoge de un estante el mazo de naipes. No necesita decirme que tampoco esta vez se trataba del ferrocarril. Yo abandono el sillón y me siento en la silla junto al escritorio. Estamos acostumbrados a jugar sin preparativos, los múltiples objetos del escritorio ya no nos estorban. El canasto de alambre trenzado, el pisapapeles, el pincho, los lápices, los talonarios, el tintero, el cortapapeles, la máquina abrochadora, todo está dispuesto de tal forma que deja libre el trozo de superficie apenas indispensable para desarrollar la partida. El viejo baraja y me da a cortar, yo corto, el reparto de las cartas. Lo que más me interesa del juego es la variedad de piedritas para anotar los tantos; no imagino dónde puede haberlas conseguido, ni si todas juntas, en un solo lugar, o si a través del tiempo, a lo largo de una selección. Podría anotarse con lápiz y papel, con porotos o maíz, con botones, con monedas, pero el viejo necesita estas piedritas, todas distintas entre sí aunque de similar tamaño, todas hermosas, las guarda en una bolsa de lona que se cierra con unos cordones, algo un poco más grande que una tabaquera, y de forma parecida. Sólo él puede manejar esta bolsa y distribuir las piedritas de acuerdo con los tantos de uno y otro en cada mano de la partida; apenas distribuidas las piedras, tira de los cordones y guarda la bolsa en el segundo cajón del escritorio. Es un rito tan inexplicable como cualquier otro, y me hace pensar en mis propios ritos; por un lado me siento avergonzado de ellos, por otro alcanzo a amarlos a través del respeto que los del viejo despiertan en mí. Tiene varios: uno de los más visibles, además de la bolsa de las piedras, es múltiple y se refiere a la pipa. Y también me llama la atención su

necesidad de salir del edificio de la estación, aun a pesar del frío o de la lluvia, para bajar la escalerita y parándose en medio de las vías mirar en una y otra dirección, como si esperase ver algún ferrocarril. Me consta que lo hace también durante sus largas vigiliadas nocturnas, cuando la oscuridad y la niebla harían imposible que viese absolutamente nada, ni a la distancia, ni siquiera a pocos pasos. Pienso que una noche habrá de ser aplastado por algún tren silencioso, fantástico, y que es esto realmente lo que el viejo espera cuando se para entre las vías.

Yo elijo de entre mis cartas un tres de oros, y lo coloco a la vista sobre el escritorio. El viejo medita y responde con una sota de bastos. Yo recojo las dos cartas y las coloco junto a mi pequeño montón de piedras. Es mi turno otra vez: ahora juego un seis de espadas. El viejo no vacila en responder con un cuatro también de espadas, y yo he ganado una nueva baza; pero no debo confiarme. Él parece conocer siempre perfectamente mis cartas, y hasta el momento no he podido ganarle una sola partida. Es la primera vez, sin embargo, que me permite levantar dos bazas seguidas.

En el juego de ajedrez somos más parejos. Con frecuencia llegamos a tablas, y es difícil que uno gane dos partidas seguidas, salvo, claro está, en aquellas oportunidades en que alguno de los dos, o ambos, no tiene deseos de jugar y está más bien pensando en otra cosa. Por lo general la lucha se centra en capturar, yo sus alfiles y él mis caballos.

Ahora, esta partida de naipes me resulta aburrida y no puedo concentrarme. Las piedras se van amontonando al lado del viejo, pero no se muestra satisfecho porque advierte mi dispersión mental. Por fin, arroja las cartas sobre la mesa, se quita la pipa apagada de la boca y me dice:

—Usted nunca llegará a Siukville.

Ahora no hay un tono acusador, sino compasivo, tierno. Yo dejo el asiento, sin responder, y me aproximo a la ventana. Veo que está lloviendo, una llovizna tenue y apacible. Sólo puedo verla en el espacio de noche iluminado por el único foco de la estación; pero al verla aguzo el oído y puedo oír el murmullo del techo de zinc. Me hace pensar en innumerables gatos que se pasean sigilosamente, sin interrupción,



y en el callejón de Praga, y en todas las estaciones de ferrocarril del mundo, y me siento mortalmente triste.

Es el grado exacto de tristeza que me produce felicidad; pero dentro de un instante me voy a sentir cansado, exasperado o suicida. En una noche como ésta, una noche exactamente igual a ésta, el viejo y yo fuimos sorprendidos por el inesperado fragor de una locomotora. Arrastraba docenas de vagones, y detrás venía otro ferrocarril, y otro, y otro más. Toda la noche estuvieron pasando trenes, sin previo aviso, sin luces ni señales, sin detenerse. Toda la noche y todo el día siguiente. Vagones como de ganado, cubiertos con lonas verdosas impermeables, uno tras otro, uno tras otro, durante toda una noche y todo un día.

—Esto sólo puede explicarlo una guerra —comentó el viejo. Pero el teléfono no sonó para traer ninguna noticia, durante semanas; y durante semanas no volvió a pasar un tren. Después no se habló más de aquello.

¿Semanas dije? ¿Cuánto tiempo hace que estoy en este pueblo? Se me ocurre una variante: he nacido en este lugar, el viejo es mi padre. Jamás he salido de este pueblo, no conozco otra cosa. Simplemente juego a ser un viajero absurdo. Ahora podría darme vuelta e increparlo; ahora

podría contestar ácidamente su afirmación: tienes razón, nunca llegaré a Siukville. Tengo agua en las venas, viejo, exactamente igual que tú, que aquí has nacido y aquí has de morir.

Pero no. Mi padre ha muerto hace unos años, y él no conoció este pueblo, ni este país. Él también tenía sus ritos, y ahora puedo recordarlos, uno a uno, y puedo reconocer en ellos muchos de los míos. Ellos, después de todo, me sostuvieron durante la enfermedad y la guerra, durante la soledad total de tantos años. Ahora puedo responderle al viejo:

—No esté tan seguro, Karl. Y, de todos modos, se necesita tanto valor para tomar una decisión como para no tomar ninguna. Recuérdelo, Karl: el tiempo pasa, y no tomar decisiones equivale a tomar la decisión más terrible.

El viejo ríe entre dientes, sin alegría.

—Tal vez, un día, Siukville llegue a usted, mágicamente —dijo.

—Tal vez —respondí, y regresé a mi silla, tomé las cartas del viejo sin mirarlas y se las alcancé—. Es su turno —dije.

Jugó un caballo de oros. Respondí con el as de bastos. Las barajas están tan manoseadas que, comprendo, el viejo puede reconocerlas una a una como si las estuviera viendo al trasluz. Cada naipe ha adquirido una personalidad distinta del lado opaco, y el viejo juega como a cartas vistas. Y tal vez, pienso, lo haga sin querer. Me doy cuenta de que le molesta ganarme con facilidad, de otro modo no hubiera arrojado las cartas cuando notó mi distracción. Es muy probable que crea jugar limpio, pero ahora que he descubierto el truco me siento desanimado: sé que no puedo ganar. Por otra parte, me alegra darme cuenta de que el viejo no jugaba, realmente, mejor que yo. Pero no tengo ganas de seguir jugando. Ya no puedo prestar atención. No tengo la menor esperanza de ganar. Sin embargo, se me ocurre que no se trata de ganar. Me interesan las



● MARIO LEVRERO

piedritas, rugosas y de particular colorido, y me interesa el rito del viejo con las piedritas. Sigo jugando, tratando de aprender a reconocer las cartas como lo hace el viejo, por el desgaste de la cara opaca, pero esto me cansa. Es un esfuerzo inútil: pronto ha de llegar mi tren, pronto he de partir, y de nada me valdrá en el futuro conocer el secreto de estos naipes, que el viejo reservará en su estante para algún próximo viajero, hipotético viajero que, es obvio, nunca llegará. ¿Quién otro sino yo pudo haber descendido en este pueblo? ¿Quién otro, sino yo, puede buscar a Siukville con tanto temor de alcanzarlo?

\*\*\*

Contemplo por última vez el pequeño edificio con techo de zinc desde el asiento junto a una ventanilla, mientras el tren arranca lentamente, muy lentamente. El viejo, con la pipa apagada en la boca, no insiste en despedirme: Sólo mira fijamente hacia mi ventanilla, o tal vez más allá. ▽

Dibujos de Jaques Tardi

EL TALLER

T

café - bar - comidas rápidas

**Funes 3309 - Mar del Plata**



# EDGARDO ANTONIO Y EL ARTE SIN RED



La poesía visual, el arte-correo, la xilografía y la construcción de objetos fueron los campos de acción de Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1997). En cada una de esas áreas, su trabajo se destaca por un sentido riguroso de la investigación y por una oposición minuciosa a los métodos y consideraciones del arte tradicional. Situado en un espacio propio, por delante de cualquier

y en consecuencia la denominación de "artista" para describir su trabajo. Solía definirse como "un hacedor" o "un constructor de objetos creativos" y a través de varios ensayos preconizó su adscripción a un "campo creativo marginal". Para mantenerse fiel al "deseo de libertad" que en su opinión manifiesta la actividad creativa, prefirió apartarse de los circuitos

móviles de madera encerrados en cajas que ofrecían variadas posibilidades para ser manejados por los espectadores. Allí cobraba fuerza una idea clave del trabajo posterior: la propuesta de un "arte a realizar", donde la obra artística es siempre un hecho inacabado, que es modificado o directamente cumplido por el receptor. Esa primera presentación, sin embargo, tropezó con la incompreensión agresiva de parte del público, que pasó del asombro y el escándalo al enojo, y destruyó las obras.

A la vez, sus primeros experimentos en poesía visual se afianzaron hacia 1962 con la fundación de **Diagonal Cero**, revista que circuló en forma trimestral hasta 1968 y dio cabida a expresiones experimentales de la poesía, como la del grupo Noigandres de Haroldo y Augusto de Campos, la Poesía Proceso de Alvaro de Sá y otros. En este plano, Vigo rescató además los antecedentes de Christian Morgenstern y Kasimir Malevitch. En 1968 inauguró otra línea de trabajo con los "señalamientos", término que acuñó para designar acciones callejeras. Entonces se trató de convocar al público en la esquina de las avenidas 1 y 60, de La Plata, donde se había instalado un caótico manójo de semáforos, que por otra parte era lo apuntado como hecho

**POR TODOS LOS MEDIOS/** La xilografía fue otro de sus intereses tempranos. En el origen de esta actividad se encuentra el oficio de carpintero de su padre y la embriaguez infantil ante los olores y las texturas de las maderas. Más tarde, con la promoción incesante de jóvenes grabadores y la invención de canales de difusión, Vigo fundó en La Plata un museo dedicado a la especialidad. Curiosamente, la institución era ambulante: circulaba a través de una serie de valijas.

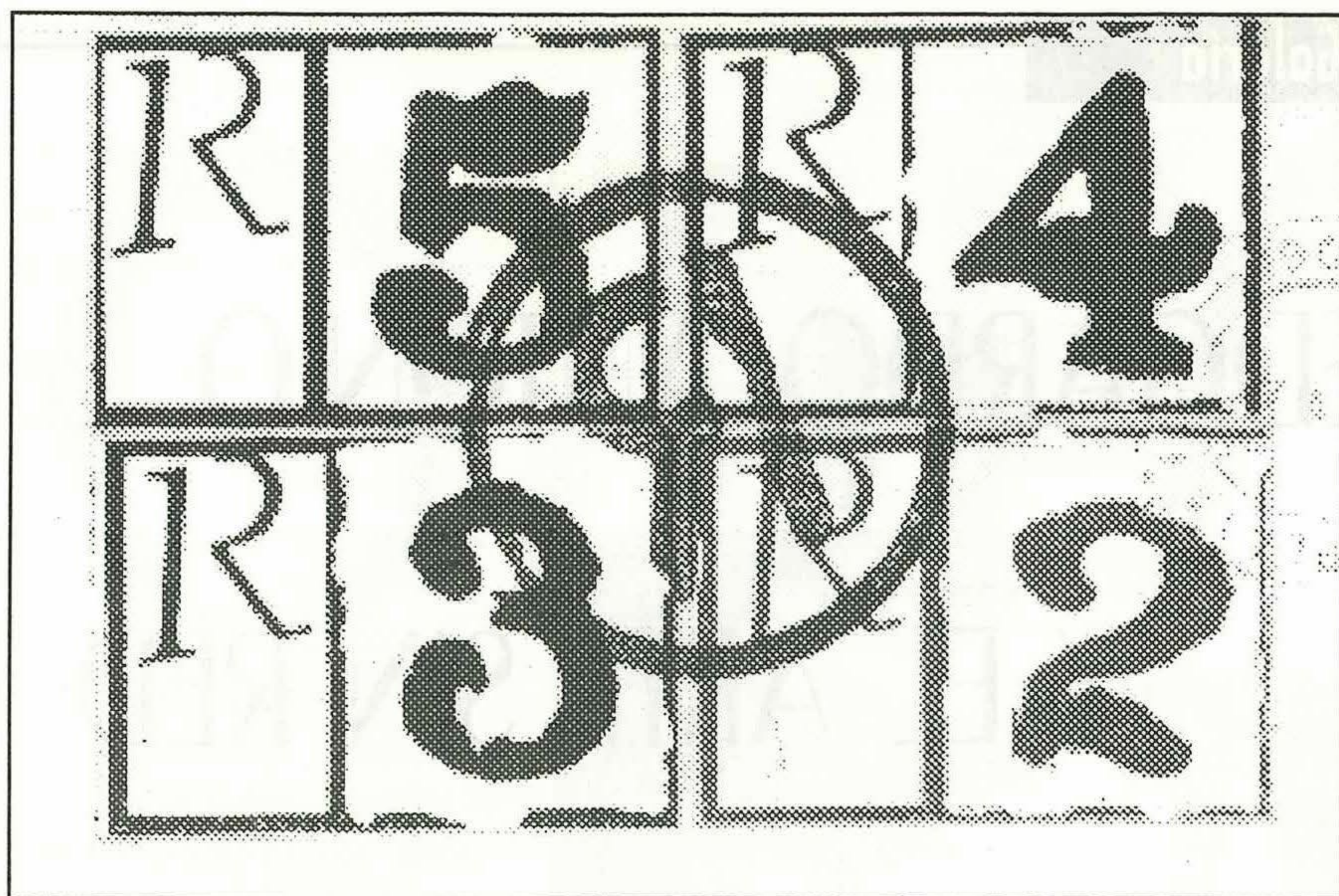
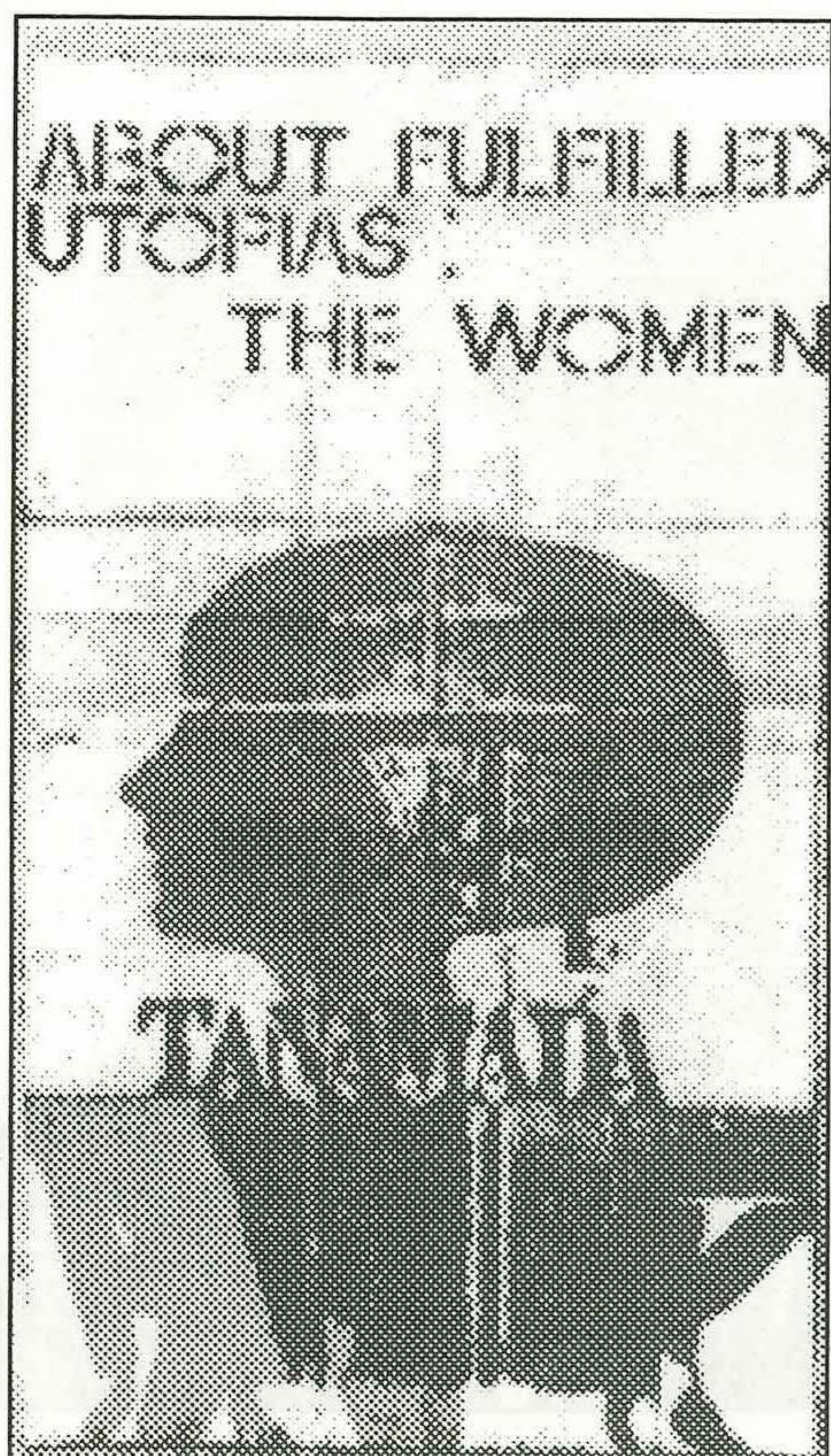


norma y "sin red", como dice en uno de los matasellos que inventó, reactualiza el concepto de vanguardia, lo despoja de sus sentidos bastardos y lo afirma como sitio de los descubrimientos y las anunciaciones.

Vigo rechazaba la palabra "arte"

oficiales. Pero tampoco se jactó de eso, y su hacer no se defiende con declaraciones sino con una abundante producción, desencadenada a partir de un viaje a París, en 1953. Al año siguiente, de regreso en La Plata, montó su primera muestra, con una serie de





estético. “La broma fue que yo no aparecí —contó después—. No quería estar presente, para no adueñarme de la acción, y para que la gente tomara conciencia de lo que estaba haciendo. La cuestión era que el interrogante se lo plantearan ellos, sin que yo tuviera que responder a nada”.

Un escenario privilegiado de las acciones de Vigo fue la playa Boca Cerrada, en Punta Lara, sobre el Río de la Plata, “un lugar al que siempre tuve mucho cariño porque iba de pibe a nadar, con mi hermano y mis amigos”. Allí, por ejemplo, tuvieron lugar el “Señalamiento octavo” (21-9-1971), que consistió en devolver al río aguas tomadas el mismo día del año anterior para luego recoger y tomar muestras de agua, y la inmersión de ocho hojas (16-6-1990), que fueron después retiradas, recortadas y enviadas por correo. La acción principal en este ámbito es “El tapón del Río de la Plata” (1973), por la cual se procedió a extraer un tapón de madera del lecho del río, aunque afortunadamente las aguas permane-

cieron en su lugar. Todas estas empresas fueron documentadas paso a paso a través de fotos y, en algunos casos, hasta merecieron actuaciones de escribanos.

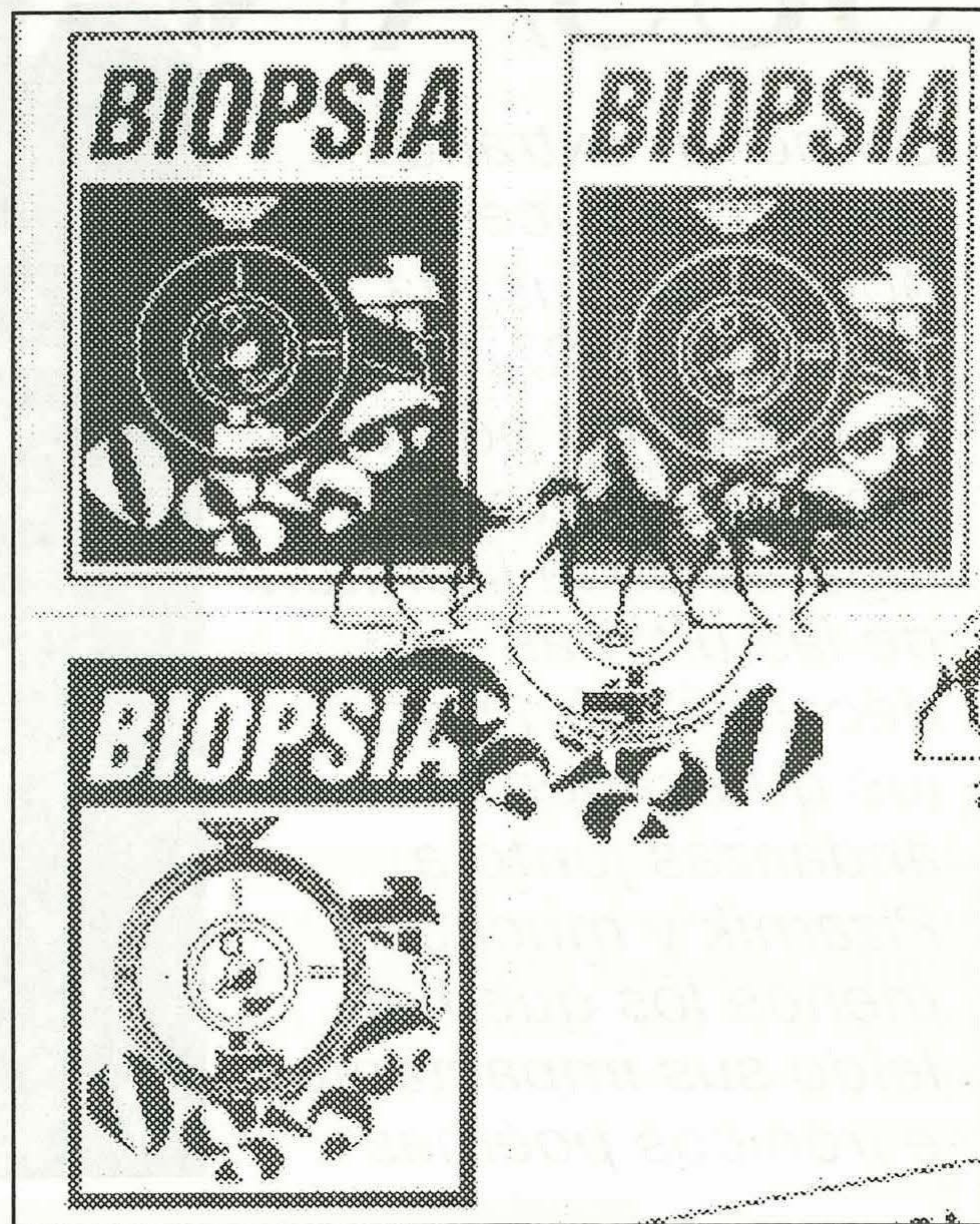
Los “testimonios” de tales acciones han circulado por vía postal a través de lo que Vigo llamaba “circuito de comunicación marginal”, integrado por artistas y amigos de diversos países. Uno de los envíos más curiosos fue “Tela cortada” (1985). El hecho surgió al dejar fuera de uso “el pantalón corto utilizado varios años para mis tareas de taller”, lo que motivó la correspondiente foto, y luego el recorte en numerosos trozos y la inscripción del evento con destino a los correspondientes, “en prueba de amistad”.

En una perspectiva política, se destaca “Trelew”, en torno a la masacre de guerrilleros en la cárcel de esa ciudad de Chubut, el 22 de agosto

de 1972. La obra, montada en una muestra que fue clausurada el mismo día de su inauguración, en aquel año, constaba de un gran retrato del Che Guevara, sobre un titular en cuerpo “catástrofe” del diario La Razón (“13 guerrilleros muertos y 6 heridos al intentar fugarse”) y frente a una ametralladora de plástico colocada sobre un trípode; contra las paredes se marcaban los sitios donde habían caído las víctimas. El tema político recorrió otras áreas del trabajo de Vigo, como lo demuestran “Página de álbum de un represor”, bloque de estampillas con la imagen de Abel, hijo del artista, y el matasellos con la fecha de su secuestro por fuerzas militares, en los años de la feroz dictadura de

Jorge Videla, y “Malvinas”, xilografía que presenta tres momentos de la desastrosa guerra de 1982.

**CUSIFAIS, FRATACHOS Y OTROS OBJETOS**/ Entre los objetos, “La Bicicleta” ocupa un lugar central en la obra. La extraña máquina, construida en hierro y madera con una vaga semejanza a las primeras bicicletas, fue realizada en 1960 y modificada en 1990, para una muestra en la Fundación San Telmo y al considerarse “ingenuo” al modelo original. Vigo cumplió entonces un “paseo visual”, provisto de casco y antiparras porque “hay que cuidarse de la policía”, según explicó. El hecho



fue rigurosamente cronometrado y fotografiado.

Otros complejos aparatos son el "Palanganómetro mecedor (que no se mece) para críticos de arte" (1963) y "El cusifai en su vuelo interior iniciático" (1995), donde "readapta" artísticamente un aparato médico. Pero por lo general Vigo inventó a partir de materiales simples o de desecho. En este sentido, puede destacarse "La caída del imperio" (1993), una "crónica visual de una semana trágica" que es "contada" por una serie de latas de cerveza, alineadas según la

forma en que están aplastadas, sobre unas cajas con papeles que progresan del negro al blanco. Otra obra significativa es el "Anteproyecto de proyecto de Contenedor Transportable de Papeles de Recienvenido" (1992), o "fratacho", objeto de madera y papel construido en homenaje a Macedonio Fernández. En diciembre de 1992, Vigo se presentó en la redacción del diario El Día, de La Plata, para "interrumpir la lectura habitual" y hacer en el acto una exposición, con el "fratacho" y la "Manual y práctica caja tipográfica para armar poemas visuales", que en

vez de letras contiene tipos de colores. "En La Plata son tan formales que ven que llevo esto en la mano (*e/ "fratacho"*) y nadie me dice nada. Lo dejo sobre la mesa, sobre los mostradores y lo miran, pero nadie pregunta", declaró entonces.

Esa apelación al receptor encuentra cauce en el arte-correo, zona donde, entre múltiples ocupaciones, compiló veinte tomos de un libro internacional de estampillas y matasellos. En otro singular emprendimiento, Vigo solía conmemorar con bloques de sellos sus "récorde de vida", marca que se autoinstituyó

por inspiración del Libro Guinness. La idea de que "el artista realiza su obra de la misma manera que el hombre dice su palabra", planteada a propósito del arte-correo, subraya el aspecto comunicativo de la creación. Algo que para este "constructor de objetos" equivalía a provocar el asombro, a buscar las insospechadas posibilidades expresivas de los materiales más insólitos, a "crear una situación de la que cada uno saque sus consecuencias". Vigo permanece como un artista único, y su obra, aún sin la difusión que merece, contiene la promesa de revelaciones maravillosas. 



**BEATRIZ  
VITERBO  
EDITORIA**

**NOVEDADES:**

- SYLVIA MOLLOY: Las letras de Borges (Edición revisada y aumentada)
- ESTEBAN LÓPEZ BRUSA: La temporada
- MARIANO FIZMAN: Una pareja de turistas
- MANUEL PUIG: Teatro
- CÉSAR AIRA: Alejandra Pizarnik

**TESIS - ENSAYOS/ ESTUDIOS CULTURALES/ FICCIONES / TEATRO**

SAN LORENZO 817 8° A  
(2000) ROSARIO  
e-mail:  
[beatrizviterbo@arnet.com.ar](mailto:beatrizviterbo@arnet.com.ar)

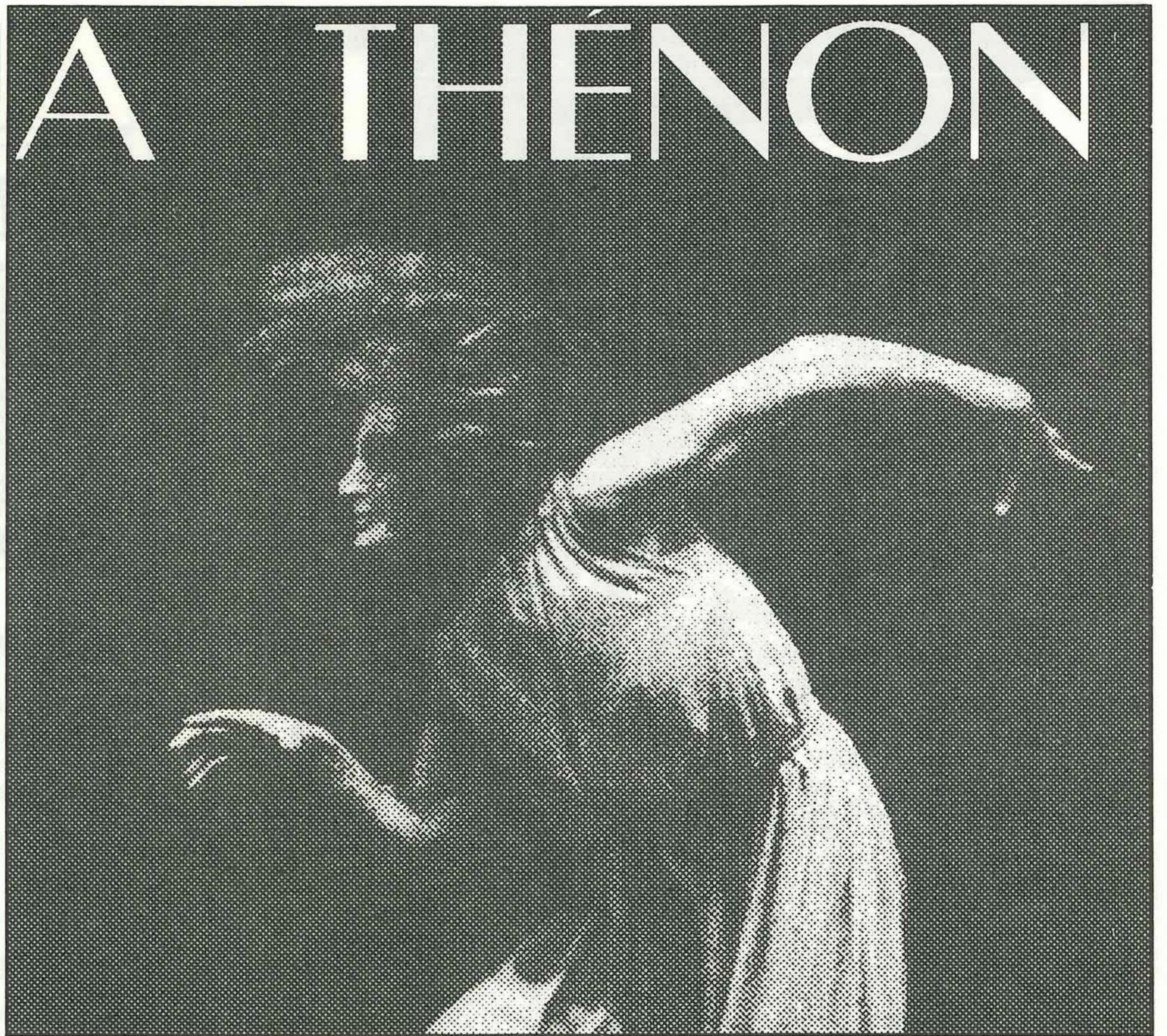
EN MAR DEL PLATA  
**472-4334**

**IMPORTANTES DESCUENTOS**



# SUSANA THÉNON

*Como un extraño secreto a voces, la poesía de Susana Thénon (1937-1990) ha circulado por los más recónditos lugares de la literatura de las últimas décadas. Son pocos los que saben de sus andanzas junto a Pizarnik y muchos menos los que han leído sus impactantes e irónicos poemas.*



● IRIS SCACCHERI

## VIOLÍN DE LATA

a Ana María Barrenechea

Allá por el año 1969, en la antología el 60 de Alfredo Andrés aparece "Poema", texto de tan sólo una línea de Susana Thénon ("Vida: tírame una moneda"). Esta brevedad pareciera anticipar el silencio que rodea la obra de Thénon en la Argentina, al menos hasta la publicación de *Ova completa* (Sudamericana, 1987), que ameritó reseñas en diarios nacionales y en revistas especializadas, además de una entrevista de Diana

Bellessi y Mirta Rosenberg en el *Diario de poesía*, que cerraba con inéditos. Seguramente, el impacto de este último libro hizo que Chihade incluyera algunos poemas en *El '60. Poesía blindada* (Los Libros de GenteSur, 1990). La antología, sin embargo, levanta textos de los '80 y ni siquiera consigna la fecha de edición de los libros anteriores; uno podría pensar que Thénon es una poeta del '60 recién dos décadas después (al menos esto es lo que parece creer el antologador). En 1990, aparecen textos suyos en *Feminaria* (número 5) y en el diario *La Nación*; pero el registro pareciera cortarse después de su muerte: Thénon desapareció del mapa de la poesía argentina.

Si uno quiere ir hacia atrás, antes

de los '80, la pérdida del rastro en nuestro país se repite: Thénon no figura ni siquiera en la exhaustiva *Antología de la poesía argentina* (Fausto, 1979) preparada por Raúl Gustavo Aguirre, a pesar de que para esa fecha ya había publicado tres libros: *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1967), hoy prácticamente inhallables.

Alrededor de la exclusión de la poesía de Thénon de los circuitos más habituales, antologías, colecciones, revistas y crítica, pueden ensayarse distintas hipótesis: una de ellas tiene que ver con las trabas que la familia puso en el pasado para reeditar su obra, a pesar del esfuerzo de editores como José Luis Mangieri (y que esta-

rían a punto de solucionarse, dado que Ana Barrenechea y María Negroni preparan en estos días una edición de todos sus textos, incluyendo ensayos, cartas y poemas inéditos); otra —de alcances mayores en el tiempo— es que la escritura de Susana Thénon pareció ir a contrapelo de su época, y esto corre sobre todo para sus cuatro primeros libros, los tres ya mencionados y *distancias* (1984).

**RARA AVIS/** Susana Thénon dirigió junto a Juan Carlos Martelli, Alejandro Vignati y Eduardo Romano *Agua viva*, una de las innumerables revistas de poesía de los '60. Años después hablará de la dificultad de esta experiencia, dado "que no podía haber cuatro personas más diferentes



en este universo". La diferencia, más allá de que los grupos de la época tenían una cohesión muy fuerte, asentada por lo general en lo político, reside más que nada en la escritura.

De lugares extraños, por ejemplo, se publica en el mismo año que *Mujer de cierto orden* de Juana Bignozzi y hay una brecha insoslayable entre uno y otro libro. Mientras Bignozzi relata historias, arma monólogos de una mujer que al hablar de sí misma habla de una generación a la que pertenece, Thénon evita el relato y se cubre bajo máscaras conocidas (la loca, la expatriada, la abandonada). Mientras Bignozzi hace ingresar al poema los ritmos y el vocabulario cotidianos, Thénon maneja una sintaxis tradicional y un repertorio de términos nobles (probados poéticamente) que, tal como lo explica Aira en su novedosa versión de Pizarnik, pueden leerse como una combinatoria de elementos míni-

mos: "La antorcha vacilante,/ la puerta que se cierra,/ la sonrisa marchita por el aire,/ la inminencia del hueco/ donde hace unos minutos/ maduraba una rosa." Si a esta enumeración agregamos otros motivos que se repiten —espejos, cegueras, vacíos, jardines— pareciera completarse un diccionario propuesto y cuidadosamente vigilado por toda una línea de poesía lírica, en la cual Thénon misma sitúa la escritura de este tercer libro.

**LA LEY DE LA VANGUARDIA/** Entre *De lugares extraños y distancias* —libro que Thénon comenzó a escribir en 1968, pero editó recién en 1984— media un hiato de 17 años. Durante este largo período se dedica casi exclusivamente a la fotografía y realiza numerosas muestras; ya en 1988 Anzilotti publica Iris Scaccheri, 200 ejemplares de un refinadísimo libro

compuesto por treinta motivos fotográficos que se ocupan de distintos momentos de la trayectoria de la bailarina.

La práctica de la fotografía deja marcas muy fuertes en distancias, marcas que distinguen en forma clara este libro de los anteriores: el tratamiento espacial del poema, los blancos en medio de un verso o inclusive el uso reiterado de los paréntesis y las variaciones tipográficas imponen —en lo visual y también en lo auditivo— otro tipo de lectura: "sucar neoliva/¿sí? tanle jos que ¿sí por favor?/ su car ne allá doblando la escalera". (*"aborto de poema en oficina pública"*).

El registro es absolutamente diferente, es ahora el de una poesía realmente vanguardista, con una sintaxis que Thénon plantea como "partitura (...) fundamentalmente (de) música contemporánea, como la

de Luciano Verio, hasta cierto punto Stockhausen, Charles Ives..."; lo que se quiebra es la frase poética, se eliminan los nexos y se altera un orden anterior, como si Stockhausen, para usar la alusión de Thénon, reescribiera a Beethoven. Entonces la improvisación contemporánea deja escuchar tonalidades, aquellas que parecen ser distintas voces —o desdoblamiento de la misma voz— en distancias y que hacen pensar en las lecturas histriónicas, teatralizadas que Thénon hacía de sus poemas, lecturas para las cuales elegía distintas músicas de fondo.

**FUERA DE LA LEY/** Cuando Thénon y Pizarnik estudiaban en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, hacían collages de imágenes y texto escrito que, por lo general, parodiaban la figura de algún viejo profesor, sin temerle al grotesco

o a la obscenidad y que —por supuesto— no se conservan. Esta era una práctica paralela a la "alta poesía", a la poesía del violín, las rosas, o del poeta como "el vigía quieto, ignominioso,/ de un lugar donde todo es despedida", tal como dice el verso de resonancias rilkeanas u hölderlinianas de Thénon. Paralela y escondida (ignominiosa, vergonzosa) porque la zona rea, satírica, chancha es la de lo no publicable en ambos casos (el estatuto de esta zona es el de la pura juerga, la del desacato de estudiantes).

Pizarnik, dirán algunos (Dalmaroni, por ejemplo) rompe este cerco con sus



textos de fines de los '60 y principios de los '70, *Los poseídos entre lilas y La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa*. Allí entran el cuerpo y sus humores, sus bajezas; allí entra el insulto, pero desde un nuevo marco de lectura que legitima: el de la poesía maldita, el del amado Isidore Ducasse. Thénon, en cambio, permite el ingreso de esta zona recién a fines de la década del '80, con *Ova completa*. Pero en este caso, el insulto, el grotesco e inclusive la obscenidad, no tienen padres literarios; en realidad, Thénon parte de sí misma y mezcla —por primera vez— sus trayectorias cultas: “la formación universitaria, los años de latín y griego, los años de aprendizaje de hebreo, de alemán, que no niego”, con otros discursos, los de “la maleducada”, “la rea”, “la loca”, “la angustiada”.

*Ova completa* es un libro reo porque no respeta ninguna ley, porque vive fuera de la ley, incluso de aquella que dictaba las noblezas de la poesía lírica, de la que ahora suele reírse: “yo no os puedo decir/ ‘apestoso oís vosotros’/ ni ‘con olor a mufa oís vosotros’/ y menos ‘con una spuzza que volteaba oís vosotros’/ así como sería contraproducente exclamar/ ‘¡meté las rosas en el búcaro ché!’/ se llama conciencia de lengua”.


No se trata, sin embargo, de la mera inclusión en el texto del discurso coloquial (que algunos poemas sesentistas ejercieron como si de por sí lo que dice la calle fuese poético), sino justamente de un uso a conciencia, crítico, de todos los discursos, de todas sus modalidades, de las callejeras y de las cultas, que algunas veces son las que permiten la entrada de “la maleducada”: “OVA: sustantivo plural neutro latino. Literalmente: huevos. COMPLETA: participio pasivo plural neutro latino en concordancia con huevos. Literalmente: colmados. Variantes posibles: rellenos, repletos, rebosantes, henchidos.”

La posición es ahora la de “la loca” que está metida en el medio del caos de los lenguajes (entre el idish y el bolero, por ejemplo), pero que suele

separarse para delatar su costado mentiroso: “no estaba mal el concierto/ nada mal/ el pizzicato es una beyeza/ dijo el de al lado a la de más allá/ y también dijo contrapunto ricercare/ y timbre (el del 106 hace pío pío)/ y añadió cantus firmus y Guillaume de Machaut”.

Hay, entonces, una nueva lectura de lo “culto” que lo baja de pedestales falsos, pero no hay —como podría suponerse— una sobrevaloración de lo popular. Ambos discursos conviven, ambos son sometidos al juego rítmico humorístico y a la malinterpretación. Esta es básicamente la diferencia de Thénon con los poetas sesentistas, categorización que ella misma se encarga de desmentir en “La antología”, como muchas otras que se le asignaron: “aunque es cosa sabida que sea como fuere/ todas las que escribieron y escribirán en Argentina/ ya pertenecen a la generación del 60/ incluso las que están en guardería/ e inclusísimamente las que están en geriátrico”.

El violín que acompañaba las melodías clásicas o románticas (en términos de estética) de los primeros libros de Thénon, el violín vanguardista de distancias, se convierte, en *Ova completa*, en “el violín de lata crapulosa”, en el instrumento que abandona la nobleza de sus materiales y se embriaga, se emborracha con músicas non sanctas.

Thénon publica a los 50 años su libro más desprejuiciado, a los 50 años y a fines de los '80, en pleno fervor y reinstalación de la poesía política del '60 y en el momento de auge de la poesía “femenina”, se aparta de una y otra, como una señora. 

● PARA VER Y LEER:

-Iris Scaccheri, de Susana Thénon. Buenos Aires: Anzilotti, 1988. De este libro fueron extraídas las fotografías publicadas en páginas 13 a 17.

- “Epílogo” de distancias, de Ana María Barrenechea. Buenos Aires: Torres Agüero, 1984.

Hoy

Falo, corneta, rosa  
del ángel-barro: el amor  
ha obturado  
sus vasos comunicantes.  
Guardemos el incienso  
para los veranos públicos.  
Dios no funciona.

(de *Habitante de la nada*, 1959)

Dónde

*“Sólo el misterio  
nos hace vivir.  
Sólo el misterio.”*  
García Lorca

Bajo la teoría de la gestalt  
las estadísticas anuales  
el observador en el polo  
los tableros de control

Bajo el sol meteorológico  
el éster nítrico del alcohol tetrahídrico  
la fuerza motriz aprovechable  
y el robot electrónico

Bajo el predicado nominal  
la glosemática de Hjelmslev  
el catálogo de códigos y documentos  
la patogenia del coma hepático

Bajo las categorías dimensionales  
la suma de los ángulos interiores de un  
sueño  
la cosmovisión del yo  
los grados del amor cibernético

cómo seguir  
qué ser  
dónde morir

Susana  
Thénon

(de *Habitante de la nada*, 1959)



# EL ROJO OFICIO ERRANTE

## Mediator Dei

El contrabandista de los miedos antiguos,  
el malabarista delirante en su balcón rojo  
(con pequeños pies oxidados),  
baña las manos en el pecho de las nubes  
y se cubre de azul para no ver sangre.

(de *Habitante de la nada*, 1959)

Entre alegres asesinos pasa la vida,  
entre espinas romas y derrumbamiento.  
Ni alma ni cuerpo: sólo minas holladas,  
moribundas eternas, como rosas.  
El vacío tiende al vacío y así llaman amor  
a la atracción ciega de lo igual por lo igual  
sin comprender que es muerte,  
nada más que muerte y despojo.  
Y en tanto que en la sangre, en sus cisternas,  
algo se ha liberado de los hilos  
y libre se desliza a la nada,  
otros cierran puertas, corren pasadores,  
rebuscan en sus sueños  
hasta encontrar desnuda a la locura,  
sospechan del ave y de los ojos de los ratones,  
muerden libros como cuerpos, a tambor,  
a campana batiente, para mejor dormir  
entre algodones sucios y pajaritas.

(de *De lugares extraños*, 1967)

El pensamiento quiere desbocarse,  
quiere llegar a dioses,  
a los escándalos del trueno,  
al nacimiento y muerte de un mar.  
El pensamiento no puede.

El pensamiento trota bien uncido  
a un carrito de ruedas pentagonales.

(de *De lugares extraños*, 1967)

¿En qué es menos Aquiles que una rosa?  
El hado los hizo crecer  
con gloria,  
les dio la inmortalidad, la ruina,  
la caída y el rumoroso cielo.  
Y sin prisa tomaron su minuto,  
su luz, su espeso vino, su cólera.  
Juntos se yerguen -alta sombra-  
toda vez que labios humanos eligen.

(de *De lugares extraños*, 1967)

4  
hay un país (pero no el mío)  
donde la noche es sólo por la tarde  
(pero no el nuestro)  
y así canta una estrella su tiempo libre

*toda la muerte pensaré  
ya que morir no es mío  
y aún alumbro con sangre deslumbrada  
(hay un país) el sueño de caída  
(hay un país)  
y yo conmigo (y siempre)  
de amor inmóviles*

(de *distancias*, 1984)

10  
con el martirio  
(picadura infinita)  
con el violín  
de lata crapulosa  
  
con el martirio  
al hombro  
porque sí porque sí  
(nunca por ¿ah?  
por ¿ih?)

con el martirio

el rojo oficio errante  
de extinguirse

(de *distancias*, 1984)

luna como antigua música  
que alguien sorprende viva  
en los jardines del Club Social  
a esas horas que no cuentan  
(rió él es decir yo)  
de una vida

(de distancias, 1984)

no se dice no  
se dice no decir  
nada

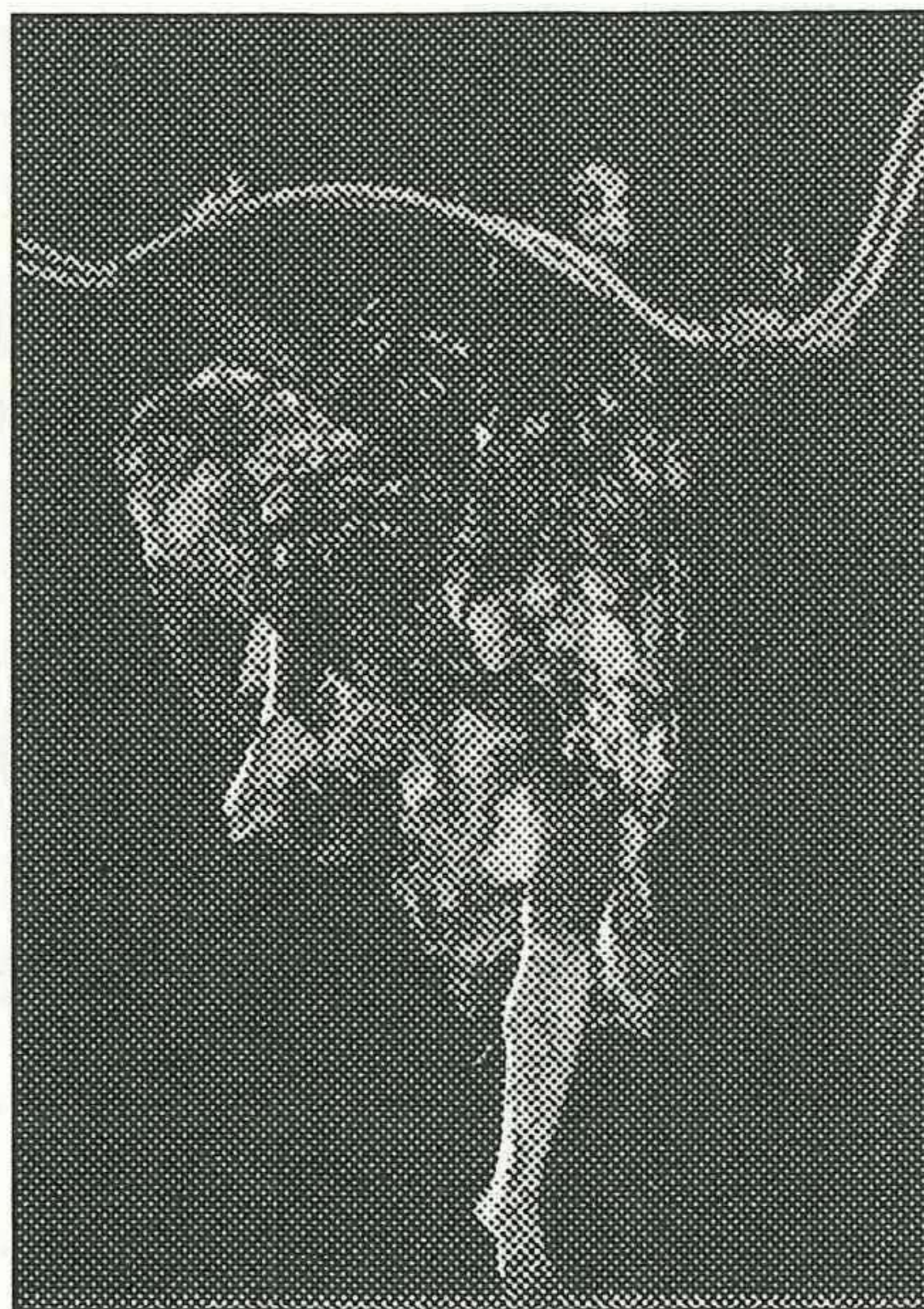
esta noche (nada)  
la gangrena en el patio

(de distancias, 1984)

el struss  
uno de los grandes males  
que afectan a la womanidad  
antes se llamaba stress  
y antes strass  
o Strauss  
es como un vals trastabillado  
por la mujer sin sombra  
no hay drama  
está borracha  
borracha la puerca

el struss

(de Ova completa, 1987)



## Mohammed Kafka Librero

-¿O Thysself?

-agotado

-100.000 ejemplares en dos meses

-¿y Cowself?

-en edición bilingüe

copto-húngaro

con el copto se puede

hay unos cursos

dicen que se parece mucho al québécois

claro

nada como *Cowself* en sajón medio

pero voló

lisa y llanamente

no ha quedado ni uno

puedo ofrecerle en cambio

el *Quijote* de Avellaneda

-¿cómo hago con *Cowself*?

-o porno complutense

siglo XII *you know*

depués tengo en oferta

una partida de Arthur Hailey *Opera Omnia*

en rústica

y *Las Vidas Paralelas Se Onanisman*

del Pseudo Plutonio y como si eso fuera

poco

dos peines de bolsillo un sacacorcho una

estampita de Lutero

sólo por el día de hoy

(de Ova completa, 1987)

¿por qué grita esa mujer?  
¿por qué grita?  
¿por qué grita esa mujer?  
*andá a saber*

esa mujer ¿por qué grita?  
*andá a saber*

*mirá qué flores bonitas*

¿por qué grita?

*jacintos margaritas*

¿por qué?

*¿por qué qué?*

¿por qué grita esa mujer?

¿y esa mujer?

¿y esa mujer?

*vaya a saber*

*estará loca esa mujer*

*mirá mirá los espejitos*

¿será por su corcel?

*andá a saber*

*¿y dónde oíste*

*la palabra corcel?*

es un secreto esa mujer

¿por qué grita?

*mirá las margaritas*

la mujer

*espejitos*

*pajaritas*

*que no cantan*

¿por qué grita?

*que no vuelan*

¿por qué grita?

*que no estorban*

la mujer

y esa mujer

¿y estaba loca esa mujer?

ya no grita

(¿te acordás de esa mujer?)

(de Ova completa, 1987)

# SIMPLEMENTE

*Idiota*

A quienes llegaron a ser lectores del diario Perfil no es necesario contarles qué es Humor Idiota. Para los que no alcanzaron a ver la tira publicada, bastará con decirles que de entre todas las formas de provocar risa Cachimba elige una sorprendente, absurda. Y tanto para unos como para otros, SiRcO tiene el honor de ofrecer algunas tiras inéditas.



● PERFIL, 24 DE MAYO DE 1998

Según un lugar común, los lectores de diarios se dividen en dos tipos: los que empiezan por el principio, buscando los títulos más importantes del día, y los que lo hacen por la página de humor. Para quienes pertenecen a la segunda categoría, el efímero diario Perfil no sólo ofrecía una diversidad en la que se mezclaban los géneros y las firmas sino que otorgaba un espacio muy especial a la zona del humor gráfico. En ese sitio, el periódico mostraban un novedoso interés en incluir varias formas de provocar la risa, a través de diferentes tipos de textos e imágenes, previendo la variedad de lectores y ofreciendo un despliegue gráfico acorde al estilo adoptado por la publicación, demostrado tanto por las firmas mismas como por los matices logrados entre los dibujantes. Desplazado de la tradicional contratapa a las últimas

páginas (en dos hojas), en Perfil se publicaban, entre otras cosas, comentarios y relatos de diferentes autores (Masliah, Mundstock, Santiago Varela, etc.), hojas de la supuesta agenda de algún famoso, fotomontajes y un grupo de tiras diarias firmadas por autores absolutamente disímiles: Elenio Pico, Trillo-Páez, José Cúneo, Alfredo Grondona White y Max Cachimba.

**LA ESTILIZACIÓN DEL ABSURDO/** En ese contexto, las tiras publicadas por Max Cachimba (seudónimo del rosarino Juan Pablo González, que surgiera de las páginas del suplemento "Oxido", de Fierro) bajo el título de Humor Idiota instalaban un tipo de humor poco común en los matutinos.

Por una remota filiación, las tiras de los diarios comúnmente suelen

estar ligadas a la actualidad. De los hechos diarios, algunos dibujantes eligen un tema, generalmente el más sonado durante los últimos días, y ensayan una suerte de reescritura de la realidad sociopolítica pasada por el filtro del humor. Otros autores, como contradiciendo la breve vigencia de lo que se publica en un diario, intentan algo más relacionado con la observación crítica y la reflexión aguda, llevando al lector por el camino del humor a la toma de conciencia del delirio cotidiano. En este sentido podrían pensarse como extremas y opuestas las creaciones de Nik y de Rep, que además de utilizar técnicas gráficas muy distintas apuestan a lectores y conceptos bien definidos en cada caso.

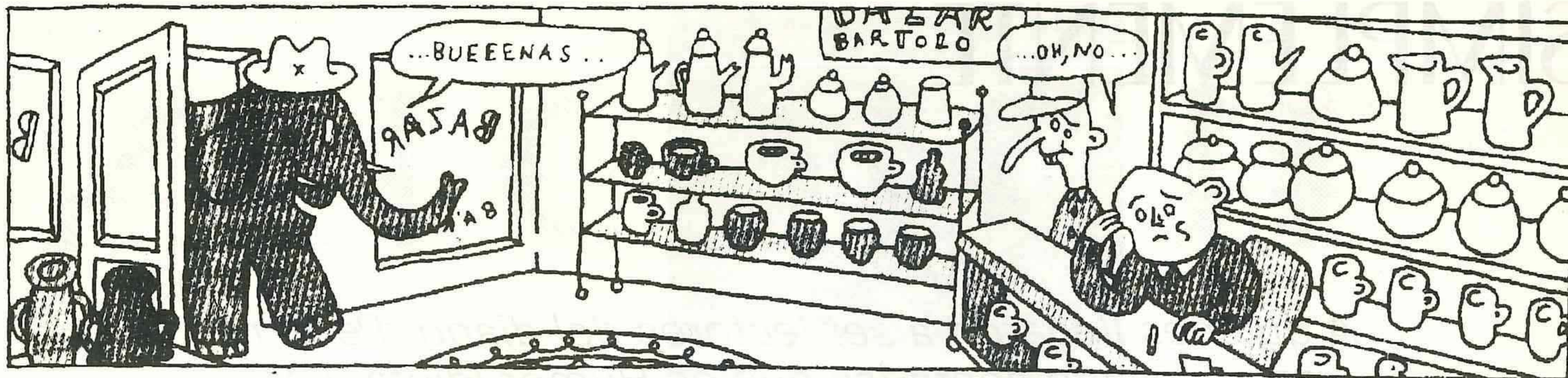
En los dibujos de Cachimba nada de todo lo anterior ocurría. Al que estaba del otro lado de la página se le

exigía un compromiso de lectura, se le imponía, como en un juego pautado de antemano, el chiste por el chiste mismo. Se podría decir que lo que el dibujante proponía era una especie de zona de revancha al devenir del humor gráfico en un gesto creativo relacionado con la actualidad política; allí, el humor volvía a sus bases más primarias, al juego con los elementos mínimos. En Humor Idiota, ya alertados por el título, se podía ver cómo el absurdo se expandía desde el dibujo al concepto humorístico, logrando una estilización en la que el

Fabiola



Aldana



● PERFIL, 31 DE MAYO DE 1998

chiste se desencadenaba a partir de los gags más disparatados, en el límite exacto en el que se debaten lo meramente estúpido y el sentido común. Esta estilización estaba dada no sólo por la originalidad del dibujo sino porque marcaba unas reglas de comprensión del chiste-idiota en las que no había lugar para segundas lecturas. Como si de una puesta en escena se tratara, Cachimba cerraba

surgía de una síntesis de elementos donde el conjunto lograba el impacto de lo absurdo. El dibujo, con un estilo muy particular, parecía a simple vista infantil: líneas de una precisión apostada al trazo mínimo -apenas lo necesario para delimitar el contorno de los dibujos-, círculos y curvas que acentuaban el efecto de ilustración para chicos y los colores elegidos para definir a los personajes, que aportaban

contemporáneo implica mucho más una forma que un contenido. Las tiras breves, de tres o cuatro cuadritos, resumen en pocos elementos y pocas palabras una situación; el tiempo está concentrado de tal manera que se puede desarrollar una historia con principio, medio y desenlace. El humor gráfico cultiva la miniatura, la elipsis, la sorpresa".

Con una pericia técnica que hace

mentos como la tira del elefante, donde la risa se produce más por el concepto del gag que por el dibujo que, precisamente, se limita a mostrar sólo una imagen que anticipa -en una economía propia del género- lo que desembocaría en el desenlace del chiste. Se diría que la forma (si no es, necesariamente, más importante) va más allá de la marca estilística del autor para pasar a representar un



● PERFIL, 6 DE JUNIO DE 1998

en cada tira el universo acabado de lo absurdo, sin un afuera rector de lo posible y lo imposible. Lo que se veía en cada dibujo alcanzaba para lograr la comprensión del gag.

Con una estructura variable, que podía ir desde un solo cuadrito alargado hasta varios, la serie planteaba un espacio en el que la risa

el toque visual imprescindible para resaltar los detalles.

**UN ELEFANTE EN UN BAZAR/** Para Pablo de Santis, guionista de historietas, ensayista especializado en el tema, y coautor junto a Max Cachimba de Rompeca-bezas, entre otros, "el humor gráfico

de la síntesis una forma de representar un mundo, Humor Idiota planteaba una paradoja sólo posible de exponer por medio del humor gráfico: el efecto cómico que provoca el exceso de "estupidez anecdótica" debe ser tratado con la utilización de los elementos gráficos más escasos. Esta escasez de elementos alcanza mo-

mundo, aquél en el que, por ejemplo, los animales se mezclan con los "humanos" y todas las cosas habian. Se trata de una forma gráfica de plantear un mundo idiota, absurdo.

En este exceso plasmado en un mesurado barroco -dado por los ondulados trazos-, aparece un mundo en el que los personajes, además de



● PERFIL, 28 DE MAYO DE 1998

# CINCO INÉDITOS DE HUMOR IDIOTA



LOS OJOS CUATRO EN LA PÁGINA SIGUIENTE

formar parte de una situación graciosa, tienen una fisonomía cercana al dibujo animado; la risa no resulta tanto del choque, de un gag ingenioso o sorprendente, como de la puesta en escena de un tipo de humor que se define por la obviedad, por el goce casi físico que provocan cosas como las películas de Los Tres Chiflados, donde la sencillez golpea con la fuerza de lo inesperado.

## ¿HUMOR O UMOR?/

Tan distante en el tiempo como en la intención de los preceptos de la vanguardia más revolucionaria, Humor Idiota se aproxima al humor surrealista re-nombrado por Vaché como "umor" en el momento en que éste como aquél ponen en primer plano el absurdo (en su sentido más llano) cotidiano. Si el umor de Breton y su grupo se basaba en la convicción de la inutilidad del mundo "real", Cachimba planteaba un juego en el que la realidad aparecía representada en la parodia de su costado más estructurado, aquella zona en la que la mínima ruptura, el menor movimiento del enfoque diario exalta el delirio en el que se sustentan esos diferentes niveles de ficción que se acostumbra entender como la convención de lo real.

Así, tanto en las tiras que fueron publicadas en el diario (ver la del pajarito, cuyo canto natural es representado en notas musicales y la del oso hormiguero light) como en las que quedaron inéditas, los chistes basados en algo concreto (la obsecuencia oficinesca o la elaboración de una sofisticada técnica comercial) hacen reír por la forma en que representan un humor tan despojado que se atreve a jugar con un solo sentido. En este aspecto, la eficacia de lo visual alcanza su máxima expresión cuando el chiste no sólo es sencillo sino que además es

conocido, como ocurre en la misma tira del pájaro o en la de las tazas de café, donde Cachimba retoma un tipo de comicidad casi escolar.

De la misma forma en que el surrealismo plantaba un objeto que, por extraño, ponía de manifiesto una otra realidad a descubrir, el rosarino parecía decir en las páginas de Perfil que el costado más violento de lo real logra otro tipo de comprensión a partir del humor. En la tira de Max Cachimba no había una parodia desesperada o desencantada de la realidad, como suele ocurrir en los cuadritos que, por

formar parte de un diario, están siempre expuestos al devenir político-económico; en Humor Idiota el único límite era una posible estilización de lo absurdo, restringida por ese aspecto menos aprehensible del humor, aquel que hace que el gesto más torpe cobre el valor de una carcajada. En este sentido, el título elegido por el dibujante es de una sencillez tan lúcida como demoledora. ▣

● PARA LEER:

-La historieta en la edad de la razón, de Pablo de Santis. Buenos Aires: Paidós, 1998.

## HISTORIETA POR CORREO

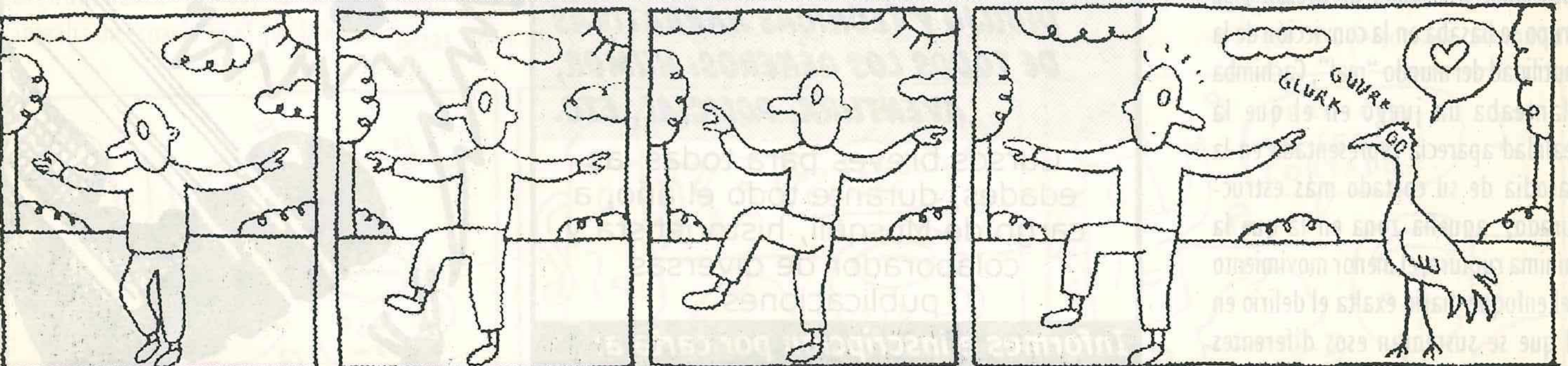
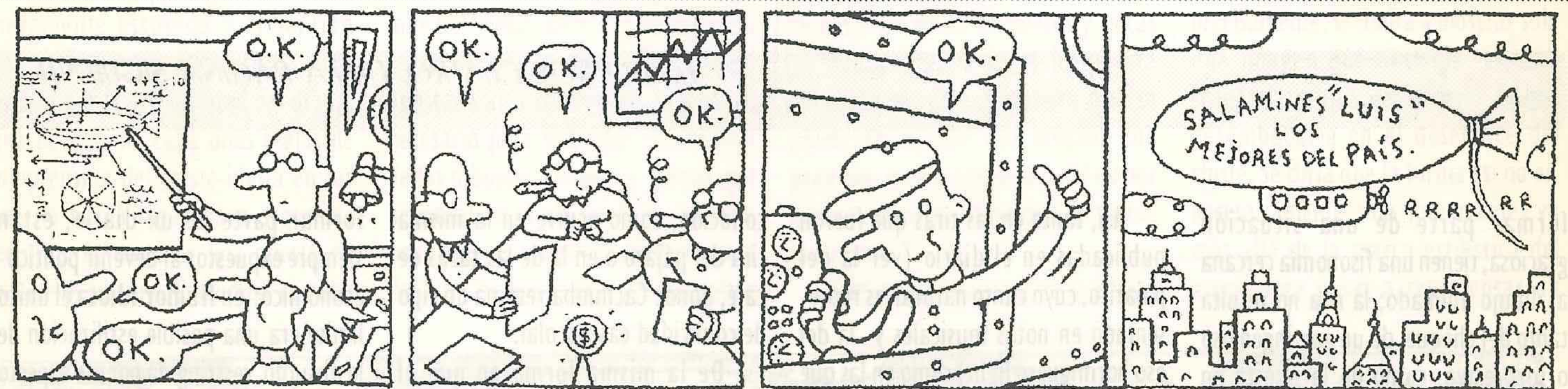
DIBUJO Y TÉCNICAS NARRATIVAS  
DE TODOS LOS GÉNEROS: HUMOR,  
AVENTURA, POLICIAL, ETC.

Cursos breves para todas las edades, durante todo el año, a cargo de Mosquil, historietista y colaborador de diversas publicaciones.

Informes e inscripción por carta a:

MOSQUIL - LAPRIDA 4810  
(2000) ROSARIO - Santa Fe





# SIRCO

## NUMEROS ATRASADOS

### en "kinema"

moreno 2788

(todavía quedan algunos  
ejemplares de Paredón)



**fotografía & diseño**  
**patricio cabrera**

prensa • congresos  
gráfica • convenciones  
publicidad • presentaciones

tel/fax (0223) 491-8077  
fotoydes@lacapitalnet.com.ar

MIRÁ LA CULTURA DESDE OTRO LADO

## V DE VIAN

[Revista culturalmente  
incorrecta]

Literatura - Fotografía  
Cine Sexo - Televisión  
Mitos Tendencias - Artes  
Plásticas Personajes

Suscribite y recibila  
donde vos quieras

**4953-4476**



CENTRO CULTURAL AUDITORIUM  
Bv. Marítimo 2280 - 1º Piso  
(0223) 493-6001/ 493-7786  
e-mail: auditori@mdp.edu.ar

ORGANIZA

## PRIMER FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE MAR DEL PLATA

26 DE FEBRERO AL 28 DE MARZO

### ESPECTÁCULOS

- 1 y 2-3 "Venecia" (Argentina)
- 3-3 "Vau Da Saraphala" (Brasil)
- 4-3 "Fresa y Chocolate" (Cuba)
- 5-3 "No me toquen ese vals" (Perú)
- 6-3 "La virgen triste" (Cuba)
- 7-3 "Guantanamera SA" (Cuba)
- 25 y 26-3 "Cuando la vida eterna se acabe"  
(España)
- 27 y 28-3 "La historia de Ixquic" (Costa Rica)

### CHARLAS / VIDEOS

### SEMINARIOS

- 26, 27 y 28-2 "Producción creativa del actor y  
poética de la escena". Teatro Piollín (Brasil)
- 2, 3, 4 y 5-3 "La tierra de nadie". Galiano 108  
(Cuba)
- 29 y 30-3 "Un teatro que estimula la  
percepción creadora". Quetzal (Costa Rica)

ARANCELES DE LOS SEMINARIOS: \$60 PARTICIPANTES Y \$30 OYENTES

### AUSPICIAN:



Centro Latinoamericano de  
Investigación y Creación Teatral



Asociación de Actores  
Independientes de Mar del Plata

TEATRO CERVANTES



CULTURA  
BONAERENSE



**ESTABLECIMIENTOS GRAFICOS**

**DEL PLATA**

**SAN JUAN Y 3 DE FEBRERO**

**TEL.: 473-1161 / 475-6889**

**FAX: 473-6674 - MAR DEL PLATA**