



Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Revista Efecto Kuleshov : ediciones No1, No2 y No3 : apuntes y reflexiones sobre la producción de una revista en papel en la época de la reproductibilidad digital. Vol.3

Autores (en el caso de tesis y directores):

Javier Fernando Rodríguez

Cecilia Flachsland, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2016

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



EFFECTO KULESHOV

CULTURA, ARTE Y COMUNICACIÓN



\$ 35 ARG.



AÑO 1
NÚMERO 2

PABLO RAMOS - EMILIO GARCÍA WEHBI - GARDEL EN BARCELONA - CRÓNICAS DE LA COSTA - GERALDINE LANTERI - HORA DE AVENTURA Y UN SHOW MÁS - ARTE CORREO

EDITORIAL

Si usted está leyendo estas líneas, es porque tiene entre sus manos el número 2 de *Efecto Kuleshov*, este fruto de la tozudez de un grupo de personas que parece no haberse enterado de que ya estamos bien entrados en la segunda década de este milenio, y a nadie se le ocurre imprimir una revista en papel.

Es que las revistas se reemplazaron por las páginas web, que a su vez se reemplazaron por blogs, luego por muros en Facebook, cuentas en Twitter, y en estos días ya no sé muy bien por qué nueva cosa. Pero *Efecto Kuleshov* es un objeto real.

El hecho de que usted ya tenga este objeto entre las manos me exime de la responsabilidad de tentarlo con seductoras promesas acerca de su contenido, lo cual es una ventaja, pero también es una desventaja. Qué podré yo aportarle entonces a usted, valiente lector, que se ha animado a atravesar ese mar de dedos acusatorios que aúllan en la tapa. Simplemente, recomendarle que se deje llevar con amabilidad por los recovecos de esta anomalía, donde por la magia de aquel famoso efecto de montaje cinematográfico los contenidos se relacionan entre sí y parecen modificar sus sentidos unos con otros. Es que seguramente no se lograría el mismo resultado si entre los kilómetros de fibra óptica bajo el mar y las estampillas tuviéramos que leer artículos sobre Chávez o sobre el Papa, pero felizmente nos toparemos con las fotos de una modista y las reflexiones de algunos artistas que tienen ganas de compartir algo más que la publicidad de su nuevo trabajo.

NÉSTOR FRENKEL
Director de cine



STAFF

AÑO 1, NÚMERO 2

DIRECTOR
JAVIER F. RODRÍGUEZ

EDITOR DE ARTE
ISABEL ESTRUCH

EDITOR DE FOTOGRAFÍA
SOL SANTARSIERO

EDITOR WEB
LUIS SOTOMAYOR

EDITOR
LUCAS LOMBARDIA

REDACTORES
VERÓNICA GIORGETTI, IGNACIO TOMÉ, LETICIA FRENKEL, GUSTAVO DÍAZ, RODRIGO VERA

COLABORADORES
FERNANDO MEDINA VIOLETA ROSENBERG

CORRECCIÓN
ALBERTO ESTRUCH

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
LARA MELAMET

COLABORACIÓN ESPECIAL
NÉSTOR FRENKEL

ILUSTRACIÓN DE TAPA
JUAN JOSÉ SURACE

AGRADECIMIENTOS

Julián García Blánquez, Flavio Mamini, Carolina Torres, Adrián Fontal, Marina Cortés, Celeste Iglesias, Ariel Rodríguez, Soledad Rodríguez, M. Alejandra Rodríguez, Dolores Estruch, Santiago Estruch, Gastón Paolini, Maxi Peñalver, Felicitas Luna, Jony, Pichón y flia., Jéscia Pla, Sabrina Abran, Natalia Britz, Lucila Mangone, Ángela Barriga, Ariel Sparacino, Mariela Giorgi

Efecto Kuleshov se mueve por el país gracias a Fabricio Menéndez, Fabián Ledesma y Silvana Bolongaro

EDITOR RESPONSABLE: **JAVIER F. RODRÍGUEZ**
DIRECCIÓN: **Aráoz 2260 1° "C"**
C1425DGH CABA, Argentina
jrodriguez@efectokuleshov.com.ar

Las notas de esta revista, además de ser muy interesantes, corren bajo la exclusiva responsabilidad de sus autores.

www.efectokuleshov.com.ar
FB/ revistaefectokuleshov
Twitter: @efectokuleshov
revista@efectokuleshov.com.ar

ISSN: 2314-0771

Miembro de ARECIA



COLABORADORES



LEISHA

En el año 2001 inicia su carrera de Diseñadora Gráfica en la UBA. Su experiencia profesional recorre importantes Agencias de Publicidad. Actualmente se desempeña diseñando distintos proyectos de arte y eventos culturales, como también trabajando en el campo del diseño y la comunicación de forma *freelance*.
www.leisha.com.ar



DIEGO AXEL LAZCANO

Del Rio de la Plata. Artista visual y diseñador gráfico. Fanático de la caligrafía, de la ilustración y de los proyectos editoriales. Expone en muestras colectivas. Arma y participa de convocatorias de Arte Correo y Poesía Visual.



MARIANA RODRIGO

Actriz, dramaturga y productora cuando la obligan a encasillarse. Gusta de dar vueltas por las letras en varias de sus formas y por las formas en varias de sus letras. Tiene más preguntas que respuestas y más respuestas que temores. Mientras tanto busca y, a veces, encuentra. Como todos.

TENOCH CUAUHTÉMOC

Nació en un año del cerdo en un puerto tropical. PhD en algo que ya olvidó, desertor de la academia. Profesional en DD. HH. e intervención social directa. Cooperante, lo que lo ha llevado a junglas africanas y a amistar con brujas, gorilas y sátiros varios. Dibuja. ¡Turuurú!

tenoch.cuauhtemoc@gmail.com



IRANA DOUER

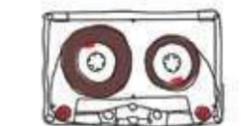
Ilustradora *freelance*. Sus dibujos han sido utilizados en todo tipo de recursos, desde tapas de revistas y/o discos hasta diseños de estampas y patrones para marcas de indumentaria. Al mismo tiempo, cura y edita Ruby Mag desde el año 2005.



LEANDRO MARENZI

Diseñador Gráfico (UBA). Su mayor formación fue dada por los tdk comprados en el Parque Rivadavia. Trabaja para distintos medios editoriales desde hace 10 años. Publicó en 2010 *Los días sin forma*, su primer libro de ensayo fotográfico en clave punk, que forma parte de una trilogía. Descontento y pelilargo, modesto hincha de Racing.

leandro@buenbrote.com.ar



HERNÁN PANESSI

Tres cosas hay que saber: nació en 1986, es hincha de Independiente y ejerce el periodismo con cierta vehemencia. Lo pueden leer todos los meses en las revistas *Haciendo Cine*, *La Cosa* y *THC*. A veces en el Suple NO, de *Página 12*. Y siempre en muchos otros lados. Tiene un sueño: entrevistar a Lío Messi.



JUAN JOSÉ SURACE

Nació en Mar del Plata en 1977. Trabaja en el mundo de la animación e ilustración desde 1999, en los ámbitos de las series animadas, publicidad y videojuegos. Paralelamente, desarrolla su actividad como ilustrador y pintor realizando varias exposiciones en España y la Argentina.



ÁLVARO SOFFIA SERRANO

Es editor, melómano, lector crónico y futbolero. Publicó un ensayo sobre la historia de los lectores en Chile, trabaja para Lonely Planet en castellano y proyecta fundar una editorial de novela gráfica.

SUMARIO

NÚMERO 2

CRÓNICAS DE LA COSTA: LAS TONINAS



P. 4

De distintas partes del mundo llegan a estas playas, escondidos pero enlazando todo, anchísimos cables de fibra óptica que nos conectan a Internet. Las Toninas, ese pueblo perdido en el tiempo, con nombre de delfín y celebraciones anacrónicas, resultó ser una pieza fundamental de nuestra modernidad. Para decirlo con el lugar común que se impone: Nuestra Ventana al Mundo.

PABLO RAMOS



P. 14

Una larga charla con el autor de *La ley de la ferocidad* sobre literatura, los procesos de escritura, la familia, los miedos, la muerte, la droga. La vida.

ARTE CORREO



P. 25

Un movimiento que reúne todas las condiciones de la comunicación artística moderna; pero, a su vez, sostiene hábitos de otros tiempos.

ARREGLO DE ROPA



P. 33

Durante un año y medio, Geraldine Lanteri trabajó en un taller de arreglo de ropa. Ahí registró, de manera clandestina, las prendas y declaraciones de sus clientes.

HORA DE AVENTURA Y UN SHOW MAS



P. 40

Podemos asegurar una cosa: las animaciones actuales son mejores que las de nuestra infancia. Podemos, también, arriesgar un poco más: nuestros hijos ven mejores contenidos que nosotros.

GARDEL EN BARCELONA



P. 48

Las repercusiones provocadas por la aparición del libro *Todo puede servir para iluminar alguna cosa*, del investigador uruguayo Bruno Brindisi, desencadenaron una polémica insólita.

EMILIO GARCÍA WEHBI



P. 53

Entrevista con el director de teatro. El lugar del texto en la obra, la institucionalización de la memoria, la búsqueda del rechazo y la homogeneización del consenso, solo parte de lo charlado.



RESEÑAS

P. 30 CINE P. 46 MÚSICA P. 60 CÓMIC

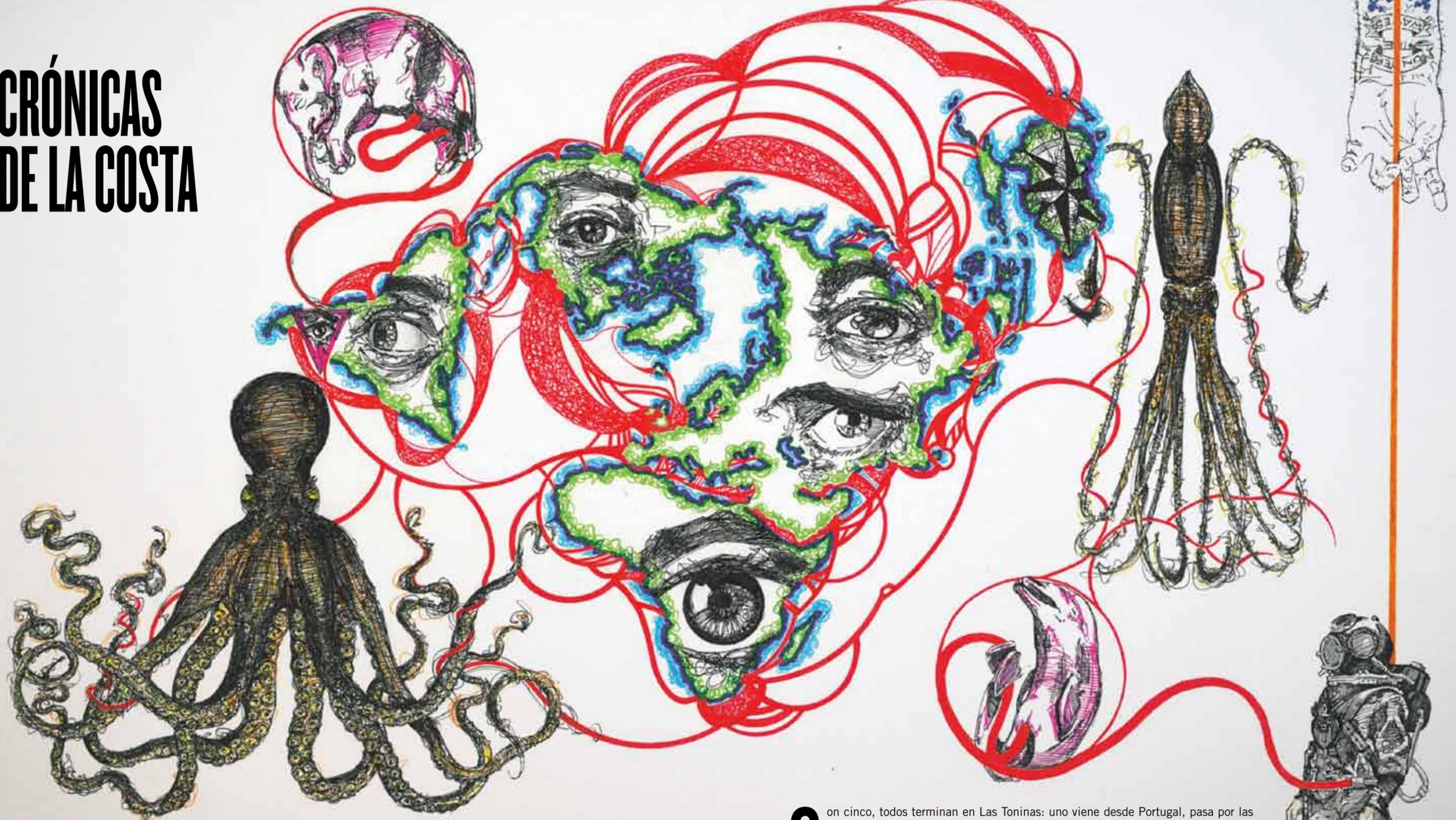
MINIPOSTER

P. 23

FICCIÓN

P. 62

CRÓNICAS DE LA COSTA



LAS TONINAS EN LA OSCURIDAD DEL MAR

TEXTO DE JAVIER F. RODRÍGUEZ - FOTOS DE SOL SANTARSIERO - ILUSTRACIÓN DE TENOCH CUAHTÉMOC

Son cinco, todos terminan en Las Toninas: uno viene desde Portugal, pasa por las Islas Canarias, Senegal, Cabo Verde, Brasil y llega a Las Toninas; otro da vuelta por toda América del Sur y desemboca en Las Toninas; otro viene directamente desde Uruguay; otro de Panamá y otro de Estados Unidos. Hacen distintos caminos, más largos, más directos, pero su destino final es, siempre, Las Toninas. Aunque no es un secreto, pocos lo saben. Vienen escondidos debajo del mar, en lo más profundo. Les pregunto a los habitantes de Las Toninas y me confirman que es verdad, que llegan ahí, aunque lo dicen con una sonrisa misteriosa, como si ocultaran algo... Suena raro, difícil de creer y, sin embargo, es cierto: de distintas partes del mundo llegan a estas playas, escondidos, pero enlazando todo, anchísimos cables de fibra óptica que nos conectan a Internet. Las Toninas, ese pueblo perdido en el tiempo, con nombre de delfín y celebraciones anacrónicas, resultó ser una pieza fundamental de nuestra modernidad. Para decirlo con el lugar común que se impone: Nuestra Ventana al Mundo.



LA VENTANA DABA AL MAR, AHORA HAY TORMENTA DE ARENA

El sol está saliendo. Organizo el material de esta crónica con mucho sueño, pero entiendo que si no lo hago ahora, detalles, rostros, guiños pasarán inexorablemente al olvido. La claridad me molesta, me pone de mal humor. En pocas horas emprendo la vuelta a Buenos Aires y debería acostarme un rato. Sin embargo, voy a ver el amanecer a la playa. Hace años que no lo hago, y estoy tan cerca que me obligo. No me apuro, me obedezco, pero a desgano. Llego tarde. El sol está terminando de sacar los pies del horizonte. No importa, no tengo tiempo de lamentarme: un grupo de encorvados ancianos que caminan dando pasos lentos, hacia el mar, sin hablarse, me cautiva. No puedo dejar de observar su andar hipnótico, parsimonioso. Son cinco: dos viejos y tres viejas. Los viejos están en bermudas, uno en sandalias, el otro en mocasines marrones. Las viejas, con soleros de estampados florales. La más rubia camina medio paso adelante y lleva una caja; no tardo en comprender que es una urna con cenizas. Es la viuda, deduzco. Llegan a la orilla del mar, parece que hablaran, pero creo que no es necesario. Las tres viejas se quedan en la orilla; la del medio, que no es la viuda, se toma la muñeca con la otra mano por detrás de la espalda. A su derecha, con los brazos cortos al costado del cuerpo, está la otra que conserva marido. Las dos giran su cabeza a la izquierda para mirar a la de la urna. El viejo de los mocasines marrones se descalza, se acerca a la viuda, toma la urna y, manso, se mete al mar. El de las

sandalias también se descalza y, como de compromiso, se moja los pies. El que lleva la urna se detiene cuando el agua le llega a la cintura y, solemnemente, la abre, la da vuelta y deja que caiga algo que no logro ver porque, en el mismo instante que deberían caer las cenizas al mar, el viento vuela la arena y me obliga a cerrar los ojos.

PAVÓN DERECHO

“Una profesora se hizo pis encima. Es que de noche, con poca luz, los fantasmas asustan en serio”, asegura Adrián. Los fantasmas son empleados del laberinto que durante el día cortan el pasto, limpian o venden las entradas. Según Adrián y un cartel, es el laberinto natural más grande de Latinoamérica. A mí no me parece tanto. Los disfrazados se esconden en él, y el que encuentra al fantasma blanco gana un kilo de helado y un trofeo. Entran grupos de treinta y cinco personas provistas de linternas, en un promedio de cuatro juegos por noche. “Hay gente que sale y hace la cola para volver a entrar”. Y reitera la aclaración: “Gana el que encuentra al fantasma blanco, no el que encuentra la salida”. Cuando repite lo del fantasma blanco, solo puedo imaginar una sábana con dos agujeros en los ojos, en el final de algún capítulo de Scooby-Doo.

Adrián Pavón me cuenta detalles del laberinto y de la única radio de Las Toninas, ubicada ahí, en el predio. También me cuenta del *vía crucis* que hacen todos los años con uno de los feriantes, que hace de Cristo. Me lo señala. Cuando me

acero y le digo: “Me dijeron que vos sos Jesús”, me responde: “No, Mariano”, haciendo un chiste que no quiere ser gracioso, sino clausurar la charla. Me meto en el laberinto. Adrián se vino desde Lanús porque su madre “se puso a salir” con un *toninense*. “Yo tengo el título en *armado y reparación de PC* y dos años de Ingeniería, dejé todo y me vine. Y acá no hago nada de eso, nada que ver”. Con la mano izquierda acaricia las hojas de la ligustrina y, sin mirarme, continúa. “Acá me pongo a podar plantitas y a cortar el pasto, y me digo: *¿Qué hago acá?...* no... pero es otra cosa... una tranquilidad...”. La autocomplacencia marca el ritmo del discurso de Adrián y el de sus pasos por el laberinto. “Acá no tengo tiempo de aburrirme”, subraya, y relata lo de aquella vez que *se dejó* la llave puesta en el auto y que no pasó nada, y desenrolla todo el rollo de la tranquilidad. Me dice que en Las Toninas no hay nada para hacer, y que por eso tres veces por semana se va a Santa Teresita a practicar Taekwondo. Y que pueblo chico infierno grande, y que nadie se iba a imaginar que el ciclista vendía drogas. Y rubrica: “Yo hice cambio de domicilio, a Lanús no vuelvo más”. Encuentro la salida del laberinto.

DE DOS EN DOS

Hay una depiladora brasilera que mientras me hacía el cava-do me contó una historia muy densa. Si van a Las Toninas, búsqenla, se casó con un bañero de ahí. El *mail* de nuestra informante contenía también las coordenadas con un dato erróneo, una calle de diferencia, pero otro dato que salvó la errata: *enfrente de la plaza*.

Antes de ir a buscar a la brasilera, pregunté a quienes tenían pinta de lugareños cómo llegar a la casa que nos hospedaba, dónde quedaba el centro, dónde comprar buen asado, dónde había una rotisería. Siempre -pero siempre- las respuestas arrancaban con un “acá las calles van de dos en dos” y seguían ubicándome, en una especie de *usted está aquí* oral, que continuaban con una escala ascendente o descendente, de dos en dos. La escala que nombraba los números de las calles duraba hasta que el guía paraba a tomar aire. El “de dos en dos” de sus calles era algo que, si no los enorgullecía, al menos, los distinguía de las otras playas. Una marca identitaria hecha a fuerza de orientar. Fue así, preguntando y contando las calles, de dos en dos, que llegué a la casa de la depiladora. Estaba por consultar en el negocio de la esquina si ahí al lado vivía una depiladora brasilera, cuando vi que un hombre de pelo medio largo, con un pantalón con el símbolo que representa a los guardavidas, y una panza que objetaba el oficio, entraba en la casa señalada. Una coca de litro y medio, más transpirada que él, asomaba de una bolsa de supermercado. Me le abalancé, al bañero, y le hice la pregunta pendiente: “¿Acá vive una depiladora brasilera?”. Se rio. Sentí la urgencia de aclarar: “Soy periodista, estoy escribiendo sobre la gente que vive en la costa, y me pasaron la...”, “Es mi mujer –me interrumpió

riendo–, pero no vive acá, está viviendo en lo de mi vieja”. El bañero resultó muy elocuente. Me dijo que sí, que nuestro informante no mentía, que la historia de su mujer era muy “grosa”, pero que la de él también. Me contó que ahora estaban medio peleados y que por eso se había ido (ella) a vivir a lo de su mamá (la de él). “Yo viví gran parte de mi vida acá en Las Toninas, sabés las cosas que te puedo contar. A mí me encontrás en la playa, venite, hasta las seis estoy trabajando, hoy me fui un cacho antes porque juega Huracán, y me lo vengo a ver”. Por supuesto que me interesaba lo que el *bañero quemero* tenía para contarme. Sobre todo, por el silencio que sucedió a una de mis preguntas: “¿Y en el invierno, a qué te dedicás?”.

IVONNE

Maximiliano me indicó dónde quedaba el local de su mujer. Estaba en una galería, en el centro. Un local muy pequeño, con una zona vedada destinada a la depilación. Artículos de belleza y *bijouterie* juvenil se exhibían en un mostrador vidriado, que daban al local una tenue impronta kitsch. En una mesita, junto a un sillón, reposaban más de setenta esmaltes para uñas, uno al ladito del otro, prolijamente acomodados. Y en la pared colgaba, enfrentado al matafuego, el diploma plastificado que con letras grandes legitimaba: “Curso de depilación”. Era ahí, había llegado al *Centro de depilación Ivonne*, el lugar que con mucho esmero logró poner la depiladora brasilera cuando eligió abandonar las bellas playas de Río de Janeiro para ir detrás de un amor de Las Toninas: el *bañero quemero*.

Pero Ivonne no dejó solo playas hermosas, sol y caipirinhas, dejó también un pasado familiar sórdido. Se resguardó en Las Toninas. “Encontré refugio, mucho apoyo de la gente. Mucho cariño”, dirá en un castellano muy claro, pero con inconfundible acento portugués. Mientras me habla, se encarga de dejar al descubierto los hombros, acomodando, una y otra vez, el cuello bote de la remera verde que cae sobre unas calzas negras que explicitan su flacura. Me cuenta su historia. Elige arrancar por un momento feliz: “Me enamoré de un argentino de Las Toninas, de un guardavidas”. Esta parte de la historia comienza en el carnaval de Río del 96. Un joven argentino que solía veranear en Las Toninas, y que desde hacía pocos años también vivía en esa playa, decide agregar adrenalina a su veraneo y se va al carnaval más grande del mundo. “Nos conocimos en un desfile de carnaval, y al mes ya estábamos casados”. Me sorprende el arrebato y me reaseguro: “¿Se casaron en Brasil?”. “Es una forma de decir –se ríe–, nos fuimos a vivir juntos”, me aclara. “Estuvimos tres años y medio y nos casamos allá”. No preguntó más. Ella sigue: “Hicimos todos los trámites y nos casamos en Brasil”.

Ivonne empezó por un momento feliz, pero la historia podría tener otro punto de partida y arrancar hace doce años, cuando –luego de llegar de Brasil e intentar instalarse en Bue-



nos Aires con su bañero— arribó a Las Toninas siguiendo las recomendaciones de una homeópata, que le sugirió buscar mejores aires para curar su intensa cefalea y continuos desmayos, o empezar antes, cuando tenía doce años y, por la diferencia de edad, confundían a su novio con su abuelo, o... “A los diez años noté que algo raro pasaba en mi familia: mi papá llamaba mamá a mi mamá. Yo me quedaba pensando, y trataba de entender cómo podía ser su mamá y mi mamá al mismo tiempo. Por momentos no entendía nada, y por momentos pensaba cosas horribles. Mi mamá esquivaba el tema, pero un día me tuvieron que decir cómo eran las cosas”. Y las cosas eran raras: quien Ivonne creyó su mamá era, en verdad, su abuela, la mamá de su padre. Su madre biológica era una prostituta que solía frecuentar su padre y que, con Ivonne de dos meses, se apareció en lo de su papá y le dijo: “Es tu hija”, y la abandonó. No era Ivonne el primer bebé que su madre abandonaba.

*Yo hasta los veintiséis años pensaba que era hija única. Mientras festejaba mi cumpleaños en un boliche, veo que al lado mío están bailando dos muchachos con dos chicas. Una de las chicas era igual a mí. Muy parecida: los mismos ojos, el mismo pelo. Todo. La agarré, me la llevé al baño y le dije: “Vos te das cuenta de que sos reparcida a mí”. “Sí, tenés razón”, me dice. Nos sentamos a hablar, pasamos toda la noche charlando y descubrimos que éramos hermanas, hijas de la misma madre. Pero no éramos solo dos. De ser hija única, a los veintiséis años pasé a tener veintiséis hermanos. Cuando murió su madre de crianza —la madre de su padre—, fue a buscar a la prostituta que la parió —ella elige el eufemismo *mujer de la vida*—. Cuando la encontró, no quiso contarle nada porque, según le aseguró, su padre la tenía amenazada.*

LULA

Me cuenta que un día, a la salida de la escuela, una de las compañeras ve doblar en la esquina a un señor con barba y le dice: “Mirá, ahí viene tu abuelo”. En realidad, el que se acercaba a buscarla era su novio. “Y no fue una vez, era muy seguido —me asegura la depiladora—, y me lo decían porque lo confundían de verdad, sin maldad”. Ella tenía

doce años y él veintisiete cuando empezó el noviazgo. *Fue muy triste, él tenía treinta cuando nos casamos, y yo, quince, pero él parecía mucho mayor, era como mi presidente, muy parecido a Lula*”.

Si bien ahora están separados, ella llama al bañero *mi marido*. Al anterior lo nombra como *mi primer marido*, y a Lula, como *mi presidente*. “Vos hablaste con mi marido, me llamé para avisarme que venías”, me dice. Entre que contacté al guardavidas y encontré a Ivonne no pasaron más de cinco minutos: tiempo suficiente para advertirle que la estaba yendo a buscar... *Cuando nos conocimos no nos entendíamos nada. Tanto que él me dijo, ¿te puedo dar un beso?, yo le dije que sí, y cuando me lo dio, le pegué un cachetazo*. Pero a pesar de la barrera idiomática (barrera laxa, como atestigua Ulises Nahuel, su hijo de once años, que lleva en la sangre la misma combinación que en su nombre), se enamoró. Se lo digo: “Se ve que algo se entendían, porque te enamoraste de un argentino”. *Y él de una brasilera —contesta desafiante—...bah —se baja del caballo—, eso me dice, ahora no sé... Estamos un poco distanciados, porque yo soy muy independiente, y los argentinos son muy machistas*.

El primer matrimonio fue por conveniencia. Ivonne prácticamente se crió con quien fue su primer marido. Era el gestor de su abuela, a la que creyó su mamá. El escribano que le manejaba las tres casas de pensión cuya renta le permitía tener una posición económica próspera. Pero cuando murió su abuela, algo pasó, Ivonne no me lo sabe explicar bien, y me lo resume “para poder acceder a algunas cosas me tuve que casar con él”. Fue tan difícil para Ivonne que el matrimonio se consumó mucho tiempo después. “Tuve que prepararme psicológicamente, porque él me veía como una mujer, y yo, como un papá”. Este matrimonio de impresiones incestuosas duró hasta la mayoría de edad de Ivonne. Cuando entendió que podía decidir por su cuenta, se sintió con coraje y se escapó. Se emancipó. El tiempo puso algo de sosiego y los papeles en orden, solo por un tiempo: su exmarido, el viejo parecido a Lula, volverá a aparecer en la vida de Ivonne, en otro capítulo... Es que hay un libro que cuenta la vida de Ivonne. Su primera profesora de portugués, es decir: su primera profesora de lengua, escribió un libro con su historia. Me lo cuenta al pasar y me vuelvo loco. Lo quiero ver, ¿dónde lo consigo? No se consigue porque nunca se publicó, me entero. Ivonne lo leyó desde la computadora de su profesora. Me lamento y pienso que cuando se edite difícilmente me vaya a enterar. Salvo que se haga la película, me consuelo.

FUI A BRASIL Y EXTRAÑABA LAS TONINAS

Yo sé que te vas a reír. Pero extrañaba... la calma, no sé, mi casa, por más lindas que sean las playas de Brasil, yo extrañaba. Y más con lo que me pasó. Ivonne volvió a Brasil para que su hijo conociese dónde nació y creció su madre, pero Ulises también conoció aquello de lo que tuvo que



IVONNE, DEPILADORA.

huir su mamá. Ivonne se distrajo haciendo las compras en un mercado de Río de Janeiro, y al darse vuelta, Ulises, de apenas cinco años, no estaba. Su exmarido lo había secuestrado. Comenzó una pesadilla que los llevó a ella y al bañero a meterse en lugares que —Ivonne se pone seria cuando lo dice— no deberían haber entrado. Fueron cuarenta y ocho horas que, primero solos y después con la policía, buscaron desesperadamente a Ulises. Lo pudieron encontrar por la fuerza de la rutina: el *Lula bizarro* siguió frecuentando los mismos bares. Cuando lo encontraron, juró a la policía que era su hijo y que era ella la que se había escapado a la Argentina con él. Incluso le gritaba a la propia Ivonne que dijera la verdad, que era su hijo. “Pero era una locura, además, no daban los tiempos”, concluye Ivonne...

A cada rato, a medida que avanza con el relato, cuando da detalles que transforman mi cara, Ivonne calla y luego se pregunta en voz alta: “¿A quién le habré contado yo esta historia?, ¿quién te habré contado a vos?”. Yo siempre le respondo: “No importa...”, y hago una pausa para darle tiempo a secarse los ojos.

El que prefiera creer en el destino, en la predeterminación, o, incluso, en los genes, puede hacerlo, seguramente le resultará más fácil defender su postura que quien se pare en la vereda del azar: Ivonne volvió a encontrarse con su madre, la que, especulando con sacarle algo de plata al nuevo marido, el *bañero quemero*, flexibilizó su hermetismo. “Mi mamá —dice Ivonne refiriéndose a la prostituta— tiene una historia terrible, la obligaron a casarse con un hacendado



MAXIMILIANO, GUARDAVIDAS.

en busca de una mejora económica, pero cuando cumplió los veintiuno, se escapó. Claro que ella se dedicó a la vida fácil”, sintetiza, y en un mismo movimiento me dice que entiende que la historia de su mamá es parecida a la suya, y que las generaciones se van superando. En la charla, su mamá le confesó que hijos hacía todos los días, pero que vida tenía una sola. Que nunca abortó ni tomó nada, pero que no servía para ser mamá. Y por eso, si podía, los vendía; y si no, los regalaba. “A mí me regaló porque mi papá tenía fama de pesado, de peligroso, que mataba gente y

esas cosas. Le dio miedo. Le dije que sentía pena por ella, que era incapaz de dar cariño. Yo –baja la cabeza–, antes de tener a Ulises, perdí cuatro embarazos, y en mi cabeza todo el tiempo se repetía la misma frase: ‘¿qué injusto que alguien pueda tener hijos para vender o regalar, y yo no puedo tener uno con lo que lo deseo!’. Ella tenía hijos así porque sí, y yo tuve que estar los nueve meses internada para poder tener uno. Sentí mucho desprecio por una mujer así. Todavía lo siento. Esa fue la última conversación que tuve con ella”.

HUGO MAXIMILIANO CABEZAS

En un momento Maximiliano se enojó, se separó del grabador y –haciéndose el que controlaba el mar– giró la cabeza y cambió su voz. Se sintió ofendido por una referencia a su físico. Empezó con un comentario suyo, como chiste, que yo continué sin malicia, y se enojó. *La grasa flota, y es una ventaja, si tenés mucha fibra, te hundís más rápido. ¿Entendés?* Cabezas –quien se esforzó en aclarar que no tiene nada que ver con el periodista asesinado– se vino a vivir a Las Toninas a los quince años, cuando su madre, sin consultarlo, se mudó a esa playa. “No me quedó otra –me dice–, pero me sirvió para establecer otra relación con mi mamá, porque mi vieja no me crió. Mi vieja trabajaba todo el día, y cuando volvía yo ya estaba dormido, así que la veía solo los fines de semana”. Mientras la madre trabajaba, Maxi fue criado por su abuela materna (hoy tiene noventa y siete años) y por su abuelo, un militar retirado que le contagió el amor por el mar. Con su madre entabló una relación muy rara, “de hermana”, me dirá. “Mi mamá se fue de Comodoro Rivadavia con ocho meses de embarazo, dejando allá a mi padre, un biólogo marino muy reconocido en Comodoro. Mi padre murió hace un par de años”, me cuenta Cabezas (algo que Ivonne ya me había contado: “El papá de mi marido apareció muerto”).

Las historias de roles cambiados y padres ausentes se cruzan con las de Ivonne. Al guardavidas, lo crió su abuela. Con su padre, directamente no tuvo vínculo, Maximiliano vio por primera vez a su papá a los nueve años, cuando su madre lo llevó a que lo conociera. “Por más que lo intenté, no pude llamarlo papá, me salió Eduardo”. Esa fue la única vez que vio a su padre. Maxi no lo dice, pero Ivonne me había contado que, en realidad, él se enteró que quien creyó su padre, Eduardo Cabezas, tampoco era su verdadero papá. Él no dice nada. No es la primera vez, ni será la última, que las versiones de Ivonne sobre la familia de su marido se diferencien de las de Cabezas. Discordancias que elijo dejar pasar...

OJO DE ÁGUILA

A Cabezas le encanta hablar de su trabajo como guardavidas, y cuando habla de su profesión, por la voz, el énfasis que pone y las palabras que usa, me hace acordar a dos gloriosos personajes de Alfredo Casero en *Cha Cha Cha*: el árbitro de “Penal y gol es gol”, aquel que le hacía la vida imposible a Fatigatti, y cuando el discurso que despliega se centra en las problemáticas de su gremio, parece el Batman del Mercosur. Como a Casero, al *bañero quemero* le enoja que le digan gordo.

Es una profesión muy linda. Muy hermosa. Más cuando sos de acá. Yo mamá el mar. Mi abuelo me hacía meter de muy chico. Lo bueno es que trabajás al aire libre, en la playa. Lo malo es cuando pasa algo inesperado, algo feo. Nosotros tratamos de evitarlo, con prevención. Prevención. Cuando no queda otra, entramos. Rescatamos a las personas. Lo



feo es cuando sacamos a una persona de abajo del agua. Hay que hacerle masajes RCP (reanimación cardiopulmonar). No es fácil estar ocho horas acá aguantando el viento, la lluvia y la arena. No es fácil esto. El laburo es lindo. Hay que estar siempre atento. Con el ojo de águila. Acá lo importante es ver el rescate. Al rescate hay que verlo. Ante todo, hay que verlo. Mirar es una cosa, y ver cuando una persona se ahoga es otra. Son dos cosas diferentes. Empiezan a levantar las manos. En nuestra jerga, decimos: “Mirá cómo patina ese chabón”. Se meten, y cuando quieren salir empiezan a bracear, a bracear y están siempre en el mismo lugar. No avanzan. Ahí es cuando nosotros entramos y los salvamos. Cuando una persona se mete al mar, por sus movimientos te das cuenta si sabe nadar o no sabe nadar. En doce años de profesión, no sé lo que es hacer masajes. Sé, pero nunca tuve que hacer. Hay que estar preparado para ese momento.

También tiene que estar preparado para cuando pasa el verano, porque el trabajo de guardavidas le ocupa solo cuatro de los doce meses. Y con el otoño, llega el desempleo. Maxi no ahorra, me asegura que no le alcanza para ahorrar, así que el resto del año se la rebusca trabajando de remisero. Sin embargo, sobre el final dirá que, terminado el verano, no hace nada. Como tantas otras cosas, tampoco me termina de quedar claro qué hace el *bañero quemero* cuando no salva gente. “Acá en el Partido de la Costa no tenés muchas opciones, lo que hay es mucho trabajo de construcción. O tenés tu profesión, o tu propio negocio, o te la tenés que rebuscar a tu manera... no hay mucho que hacer...”.

FRUTOS DE MAR

Cuando Maxi me contó que su padre era biólogo marino, me tenté y le pregunté: “¿Creés que hay alguna relación entre que tu padre era biólogo marino y tu amor por el mar?”. Me miró fijo y me dijo: “No, no creo”. Después hizo una pausa y, mirando el mar, se explayó: “Sabés qué pasa, mi abuelo fue un gran nadador, nació y se crió en el Tigre, y mi vieja, nadadora federada, así que me parece que viene más de ese lado”. Sin sacar los ojos de las olas, y poniendo la voz

de quien se dispone a contar un cuento, me dice: “Hay una foto, yo debía tener siete, ocho años y estoy parado en el mangrullo mirando el mar, me tenés que ver en esa foto, se me nota el instinto”. Está un poco tenso y quiero distenderlo: “A los guardavidas les va bien con las chicas, ¿cómo manejas vos eso?”. Da resultado, y el *bañero quemero* se ríe: “Eso es un mito, eso pasaba antiguamente. Antes el guardavidas ganaba mucho más, ahora es como que... no te digo que no podés ganar... y sí, tenés un punto a favor con la zunga y el silbato, pero no es tampoco como la dicen, aparte, estamos en Las Toninas, no estamos en San Bernardo. En Gesell, en Pinamar, en Mar del Plata, ahí sí roban como locos los guardavidas. El tema es la zona”. “¿Alguna veterana?”, pregunto y me arrepiento: “Eso sí, uno siempre alguna veterana rasguña, más allá de los kilos de más que uno tiene —se ríe, y agrega—, pasa que tengo los flotadores incluidos. Voy con el salvavidas puesto, llevo la rosca nada más”. Él se carga y yo quiero saber si el sobrepeso no lo perjudica para rendir la revalidación que año a año tiene que dar para poder mantener el trabajo. Se lo pregunto y, lo dicho, se ofende: “Pero vos sabés cómo es el tema, la gordura es una enfermedad, no es joda tampoco, entonces uno trata de cuidarse, está bien, me puede influir un poco en el trabajo, pero por eso uno tiene que sobresalir en otros aspectos, por ejemplo, en mirar bien el agua, estar más atentos, prevenir. Capaz que yo tengo más esas cosas, me explico, laburo más con prevención, miro más el agua, ¿entendés?, sabés qué pasa, desde los catorce años que me meto al mar, entonces yo sé cómo tengo que entrar, en qué momento tengo que saltar la ola, en qué momento tiro el delfín. Vos me ves así, pero el día que me veas haciendo un rescate vas a decir... porque ya me ha pasado que muchos turistas han dicho, *che gordo disculpame, la verdad no pensé que eras tan rápido*. Hay mucho prejuicio, y sabés qué pasa, sin tirar ninguna profesión abajo, el churrero, por ejemplo, el riesgo que corre es que se le caiga una docena de churros en la arena, que pierda veinte pesos, los sopla y los come él, yo el riesgo que corro es que en un segundo se me va una vida”. De nuevo está tenso, trato de cambiarle el tema, le pregunto por Ivonne. Un cambio en el tono de voz me deja en claro que empieza a cerrar la conversación: “Yo dejé todo por ella, prefería vivir de la caza y de la pesca, pero estar con ella, renuncié a una carrera de periodista deportivo, ya estaba en segundo año de la carrera y renuncié a todo, y no



me arrepiento. No me arrepiento, porque si fuese periodista deportivo, ahora tendría que estar en Buenos Aires renegando, yendo de acá para allá, y tendría solo quince días de vacaciones, no como ahora que trabajo cuatro y tengo ocho meses de vacaciones. Está bien, soy pobre esos ocho meses, pero qué me importa: soy feliz”. La conversación da lugar a las fotos. “Sacame mirando el mar, yo no puedo descuidar el mar”, dice cuando las primeras fotos lo retratan con las olas de fondo... Me voy. Hugo Maximiliano Cabezas se queda mirando fijo el mar. Con ojo de águila. Como hace con los cables, Las Toninas oculta. Para poder acercarse a lo escondido hay que aprender a mirar por las hendiduras de las omisiones, buscar en los silencios y recorrer los fantasmales laberintos de las contradicciones. Como a los cables, Las Toninas los recibe sin preguntas ni comentarios, y los envuelve en un misterio. Por eso, quizás, lo sustancial de esta crónica haya que buscarlo en lo más profundo. Buceando en la oscuridad del mar. ✘



PRÓXIMA PARADA: SANTA TERESITA.

LINKS > LAS TONINAS

THE TONINAS STRIKE



Un grupo de cyber-activistas ha amenazado con cortar los cables que conectan a la Argentina con el resto del mundo, con la intención de presionar a los proveedores de Internet para que bajen sus tarifas. El hipotético ataque fue denominado “The Toninas Strike”, y sus autores intelectuales aseguran que ocasionaría pérdidas millonarias a esas compañías. Pueden buscarlo en Google, pero este tipo de información es rápidamente eliminado de la Web. Aunque parezca novedosa, la idea no es original. Está inspirada en el caso de una anciana georgiana de 75 años que cortó el cable de fibra óptica que une a Georgia con Armenia. La mujer buscaba chatarra de cobre para vender, cuando excavando se encontró con un gran cable enterrado en el suelo, que cortó, dejando sin Internet a 3,2 millones de personas en Armenia durante doce horas.

HISTORIA DE DOS REYES Y DOS LABERINTOS



R. F. Burton nos ha legado la historia: un rey de Babilonia había mandado a construir un magnífico laberinto con escaleras, puertas, galerías y muros. Un día recibió a un rey de los árabes y, para burlarse de la simplicidad de su huésped, lo hizo entrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta el atardecer. Imploró socorro divino y dio con la puerta. No se quejó, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto, y que se lo haría conocer algún día. Regresó a Arabia, juntó a sus capitanes y estragó los reinos de Babilonia e hizo cautivo al rey. Lo amarró encima de un camello y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: “En Babilonia me quisiste perder en un laberinto con muchas escaleras, puertas y muros; ahora te mostraré el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que vedan el paso”. Lo desató y lo abandonó en la mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. El laberinto de Las Toninas tiene escaleras, galerías y muros como el laberinto de Babilonia, y también tiene arena, como el laberinto árabe.



GUARDAVIDAS



Antiguamente pocas personas sobrevivían a un naufragio. Si bien los nadadores más experimentados tenían mayores chances, a veces las inclemencias del clima y el cansancio eran demasiado. Gran parte de los naufragios se producían cerca de las costas, lo que motivó la creación de asociaciones de salvamento costeras para rescatar marinos en problemas. La primera fue la Asociación Chinkiang de China para el Salvamento de Vidas, que data de 1708. Tenía estaciones de salvamento con socorristas y botes de rescate. Otras organizaciones similares fueron establecidas a lo largo del siglo XVIII. En 1767, en Ámsterdam, se funda la *Maatschappij tot Redding van Drenkelingen* (Sociedad para Rescatar personas Ahogadas), con el propósito de salvar a las víctimas aplicándoles primeros auxilios. Para 1774, la Real Sociedad Humanitaria de Londres ya indicaba el uso de técnicas de salvamento a lo largo de las costas inglesas. Con el paso del tiempo fueron mejorando las técnicas y equipos de salvamento, y el rol de los socorristas pasó, de esperar a que las situaciones se dieran para atenderlas, a la adopción de medidas de prevención para evitarlas, cambiando, así, de ser salvavidas a ser guardavidas.



ENTREVISTA

PABLO RAMOS

“NO EXISTE UNA LITERATURA DE LA FELICIDAD”

UNA CHARLA CON EL AUTOR DE “EL ORIGEN DE LA TRISTEZA”. UN VIAJE POR LOS LÍMITES DEL FANTASMA.

TEXTO DE LETICIA FRENKEL - ENTREVISTA DE JAVIER F. RODRÍGUEZ,
VERÓNICA GIORGETTI Y LETICIA FRENKEL - FOTOS DE SOL SANTARSIERO

“No disfruto escribir el primer borrador. Corregir sí, pero hasta que sale ese primer borrador, es un parto. Tengo la cabeza metida ahí, no pienso bien en lo práctico. Y es un problema, porque tengo hijos... Pero no puedo no estar así, a medias tintas. Entonces, no me comprometo con nada, estoy todo el día acá adentro. Hace dos meses que estoy encerrado. Si me sale lo que estoy escribiendo, me retiro”. Acto seguido, nos pide disculpas. Sucede que en dos oportunidades anteriores llegamos a la puerta de su casa, pero no pudimos cruzar el umbral. Sabíamos que Ramos estaba adentro, incluso una vez, por la ventana, creímos verlo durmiendo en un colchón, pero simplemente no podía abrirnos. Nos vuelve a pedir perdón, nos dice que su vida es un desastre de excesos, que duerme poco y en cualquier momento, mientras sirve cerveza negra y nos convida con una picada. Luego, retoma lo que venía diciendo: “Creo mucho en la corrección, un escritor es serio si corrige, creo lo contrario de César Aira: uno tiene que mantener lo máximo posible fuera de publicar. Casi tengo lo mismo publicado que inédito. Por ejemplo, ahora tengo cuatro novelas muy avanzadas, y esta que estoy escribiendo ahora, *Los ángeles también deben morir*, con más de cien páginas escritas, todos los subtítulos, el perfil de los personajes, el desarrollo. Más o menos, en siete meses escribo un borrador, pero estoy dos años corrigiendo. Creo profundamente que escribir es corregir, en una dinámica con el espíritu de uno, como un trabajo espiritual, que entra en sintonía con

la vida y con la evolución. Corrijo y me transformo, porque uno corrige personas, no textos, uno se corrige en el texto. Lo decía Santa Teresa: *Las palabras llevan a las acciones, alistan el alma, la ordenan y la mueven hacia la ternura*. Lo decía quinientos años antes de Lacan”.

EL REALISMO MÍSTICO

Son las dos de la tarde en el barrio de La Paternal. Hace un calor infernal, pero igual le pedimos apagar el ventilador, porque puede interferir en el sonido de la grabación. Somos cuatro y un perro en un cuarto pequeño, con una ventana a la calle por la que circula poca gente, que, en general, él saluda. Estamos sentados alrededor de una mesa ratona improvisada. Hay un escritorio saturado, un armario y un colchón. Nos cuenta que extraña la máquina de escribir, pero a raíz de una tendinitis que lo hacía llorar y que combatía con parafina, tuvo que reemplazarla por la computadora. Nos muestra una carpeta donde hay cientos de hojas, algunas todavía escritas a máquina —con agujeros de tan duro que le daba—, donde arma los esquemas, los personajes y un diario de cada uno de los capítulos. “Todo esto tiene que haber para que me tome en serio una novela. Esta última tiene veintidós capítulos. A veces sé más o menos cuántas páginas va a tener, porque tengo la novela en la cabeza”. Nos cuenta que en septiembre sale la trilogía (*El origen de la tristeza*, *La ley de la ferocidad* y *En cinco minutos leván-*

tate María) en una editorial nueva fundada por el nieto de Carlos Barral, que se llama Barril & Barral. “Capital mexicano, mucha guita. Son los primeros libros que sacan en español original, y se va a vender toda junta en un box”.

Pero en realidad esa trilogía va en aumento, o no es tal, porque está también *El sueño de los murciélagos*...

Mirá, yo soy bastante místico. Restrepo dice que inventé el “realismo místico”. ¿Viste la regla de tres en el universo? Entre otras cosas, habla de que físicamente un plano puede apoyarse en otro plano, como mínimo, en tres puntos, y como máximo, también. Creo que es una trilogía porque son puntos de apoyo, mientras que los demás textos, no. Los demás completan, tapan huecos, narran otros aspectos, otros puntos de vista de esa trilogía, pero la gravedad la ejerce la trilogía. Si existiera solo *La ley...*, la idea de mi padre sería horrible. Como todo plan, se me desordena un poco, pero esta manera de crecer es como de fractales: crezco en un orden que no parece un orden... como vivo. Cuando pienso eso, me tranquilizo. Si no, sumado a lo culposos que soy, sería tremendo.

LA MÚSICA

En los últimos tiempos, Ramos está muy volcado a la música. En el 2010, con Gabo Ferro editaron *El hambre y las ganas de comer*, un hermoso disco nominado a los premios Gardel, para el que escribió todas las letras y compuso algunas de las músicas. Desde el año pasado canta en *Pablo Ramos + analfabetos*, su propia banda. Además, actuó en el video clip de “La ley de la ferocidad”, un tema de Los tipitos, inspirado en la novela homónima, grabado en la casa del escritor en La Paternal. Según nos cuenta, serán Los tipitos quienes producirán el debut discográfico de su banda.

En tu último libro, *El camino de la luna*, está Gabriel, pero también hay un Hernán, y estás vos en la dedicatoria.

Yo me llamo Hernán de segundo nombre. Y Gabriel Alejandro es mi hermano. Ese cuento de abuso nunca lo podía escribir, entonces, haberlo puesto en tercera persona, poniéndole otro nombre, Hernán, era la única forma.

Tuviste la necesidad de sacar a Gabriel de ahí. O no. Tal vez se llame Gabriel Hernán Reyes. En la dedicatoria necesitaba que fuera Pablo. Si la hubiera escrito Gabriel, habría sido un hecho de impunidad, no un hecho literario. Decir mi nom-

bre fue una manera de hacerme cargo. La llave es moral: en qué momento la verdad se hace literatura y en qué momento se prostituye. Lo mío es una respuesta estética a un dilema moral.

CON LA SEXUALIDAD VINIERON LOS QUILOMBOS

Ramos nos cuenta extensamente el argumento de su nueva novela, en la que continúa la historia del cuento “El ángel del bar”. Está narrada por *el polaco* y cuenta la historia de su amigo, quien compra una mansión en Flores y vive con sus hermanas (una siente ser una sirena; la otra, un vampiro), un triángulo amoroso sin sexo. Y concluye: “Yo escribo según el impulso de cómo me siento. En estos días, que estoy medio bajón, estoy con esto de la inocencia, anhelando mucho la época que no tenía quilombos. Básicamente, con la sexualidad vinieron los quilombos. Después les muestro el tráiler de *El origen de la tristeza* que se está filmando; ves cómo se relacionan esos nenes a la edad de once años... Era para congelarse ahí”.

Antes de la tristeza...

Claro.

Pero después vino la literatura, también.

Sí, pero la literatura viene anhelando lo perdido, como un salvavidas. Ojalá no hubiera venido. No existe una literatura de la felicidad: el lugar desde donde se sienta a escribir un escritor es siempre desde la pérdida. Bien agustiniano: busca revivir aquello. Para mí, el hecho artístico es superior a la vida, porque la belleza, la forma, es lo primero, lo que posibilita narrar la esencia espiritual de lo vivido. Como diría Jung: “La esencia espiritual de lo vivido es lo digno de ser narrado”. O como dice Onetti en *El pozo*: “Los hechos están desprovistos del alma de los hechos”. Los hechos por sí solos no son nada.

¿Es posible narrar eso o es una búsqueda?

Yo creo que es como un fantasma, al que uno a veces se acerca. Sobre todo, me pasó con *María...*, conviví con esa novela un año y medio, aislado en Alemania, en Marte, porque yo no hablo inglés, menos alemán. Y de repente, verlo al fantasma que se asoma, eso que uno busca, existe. La forma literaria, el estilo y el lenguaje son una frontera exterior: un contorno del fantasma. Por eso, es absurdo hablar del es-

tilo de un escritor si está vivo. “Ya ese punto lo toqué, ahora voy en busca de otro punto”. Cada libro mío es distinto. Cuando saqué el primer libro de cuentos, hablaban del estilo franciscano de Ramos. ¡Qué franciscano, si yo soy barroco! Pero como corrijo un montón... En esa época buscaba una cosa muy exacta. Ahora, nada que ver, siento una libertad en la forma, que nace de haber manejado la estructura, de conocerla, de saber adónde voy. Antes sí, se me iba, me perdía. *El origen...* está escrito así porque en esa novela hice mi aprendizaje, y no lo cambiaría, porque así tiene que ser. Medía cuántos adjetivos escribía, ¡los contaba! Hoy no me importa nada, estoy en otro lado, pero porque pasé por ahí. Como cuando lo escuchaban a Lito Vitale tocar “Merceditas” todo deforme. Cuando lo conocí tocaba folclore perfecto, como Los Chalchalersos. Pero después de conocer eso, se da un paseo por otro patio.

Me quedé con eso del contorno del fantasma: en el último cuento de *El camino de la luna*, “Nadar en lo profundo”...

Es una reivindicación de mi padre...

Sí, por primera vez tu papá aparece en otro lugar. A mí me llamó la atención, tal vez por cierta proximidad en el título, el parecido con “Nadar de noche”, de Juan Forn. Y también leí una entrevista que te hicieron, donde planteaban una analogía con *El gran pez*. ¿Es la literatura una forma de acercarse al fantasma del padre?

Sí, pero de atravesarlo. Esa frase de Lacan: “Hay que ir más allá del padre”; para mí es: “hay que ir más allá del amor del padre”. La única manera de encararlo de frente es escribiendo. Yo igual le debo todo a mi madre, es el ser más importante de mi vida: Ramos es el apellido de ella. En un diario suyo dice que su sueño es que yo sea escritor, cosa que nunca imaginé. Sí, ser estrella de rock, pero la literatura era el plan B. Pasa que tocar un instrumento perfecto exige muchas horas. Como yo no podía tener ese tiempo, por laburo, por hijos, surgió escribir... ¿Vamos a comprar una birra?

EL HOMBRE DEL POCHOCLO HACE POCHOCLO

Salimos a la calle. Mucho no caminamos, porque *el chino* queda justo al lado de su casa. Entramos con Reina, su perra. Ramos saluda con un abrazo a uno, y después nos dice en voz baja

que a él es al único que le fían los chinos. En esta ocasión no podemos comprobarlo, porque la chica igual nos cobra los envases de cerveza que no tenemos. “Es nueva esta cajera, no me conoce”. De vuelta, hacemos un recorrido por la casa y nos pregunta si queremos seguir en la terraza. Es una buena decisión, arriba corre aire. Nos acomodamos bajo la sombra de un árbol, donde nos cuenta que la parrilla la armó él, y propone juntarnos a comer un asado para festejar cuando salga la entrevista.

En el comienzo, vos dijiste que escribir es corregir y que estás dos años corrigiendo. ¿Intervienen otras personas o es una tarea solitaria?

Tengo siempre mis lectoras de confianza. Samanta (Schweblin) lo fue mucho tiempo, hasta que el marido se enojó conmigo. Pero sí, son como seis o siete lectoras. Tengo muy buenos amigos hombres, pero esa cosa me funciona mejor con las mujeres. Tengo amigos maravillosos, pero soy medio maricón. Mi vieja siempre me dijo que era un pollerudo. Es que yo fui criado entre mujeres: mi viejo era camionero, se iba a Ushuaia y volvía a los seis meses. Mi tío también. No estaban nunca. Me crié entre tías, abuelas, mirando las películas argentinas de la tarde. Sé coser y cocinar. Nadie lo imagina porque mi literatura es muy masculina... Y yo también. Les cuento una: yo salía con una mina que tenía unos dolores premenstruales tremendos, se desmayaba. Una noche, estábamos en Alemania, le doy ibuprofeno, le pongo paños calientes hasta que se queda dormida. Empiezo a leer lo que estoy escribiendo, y leo que María extraña la menstruación. No podía entenderlo, me parecía una locura que extrañara eso, entonces la llamo a mi vieja a la Argentina. “¿Mamá, te molesto?”. “Teniendo en cuenta que son las tres de la mañana, sí. Pero llámame en cinco minutos que me levanto y me hago un mate”. Las dos frases de mi vieja son: “en cinco minutos” y “hay pollo en el horno”. Le digo: “Yo puse que el personaje que sos vos extraña la menstruación. ¿Puede ser eso?”. Me dice que sí, y me explica todo lo que implica no tener más hijos. Y ahí me doy cuenta de que no necesito nada más; que un escritor, cuando está en ese lugar, puede ser lo que quiera ser. Y me imaginé esa escena de la primera vez de María y me largué. Mi mamá dice que es la escena que menos puede leer. “Cuidado con imaginar”, dice Clarice Lispector, porque estás en un momento de trance, casi de médium,

muy cerca de poseer la realidad. Escribir ese libro para mí fue transformador, me cambió la sexualidad por completo, no es que fui para atrás, quiero decir que la manera de relacionarme sexualmente es distinta desde que escribí esa escena. Cuando yo me muera... ¡mirá!, quise decir cuando *ella* se muera... No puedo ni pensarlo, es terrible... no voy a leer el diario de mi mamá, sí conservarlo.

Vos contás de un circo que había en tu familia...

Sí, los Ramos son todos cirqueros. Yo me fui de mi casa a los catorce años, me encontró la cana a los seis meses y tuve que volver. A los dieciséis me volví a ir, me encontraron y, para no escaparme más, le pedí a mi vieja irme a vivir con mi abuelo. Básicamente, me escapaba de mi viejo. Ahí entré en todo un mundo alucinante. Aparte, me había enamorado de mi prima segunda, que era trapecista. Esa familia me fascinaba: todos cantores, músicos, artistas de circo... No laburaba casi nadie. Por eso uso ese apellido desde chico, porque me identificaba con ellos y no con mi padre, que quería que yo fuera ingeniero. Era una familia prohibida para él, porque era lo contrario de laburar y sacrificarse. En el circo yo era un peón, ayudaba a mi abuelo: clavaba las estacas, daba de morfar a los ponis, manejaba lo que era entradas, panchos,

decía con voz ronca: “eso, eso, eso”. Todos empezaron a cantar “nos cagó, el chavo nos cagó...”. Y ahí mi primo salta y dice: “¿Y por veinte pesos quieren al chavo de verdad?”. ¡Es genial! Mi primo me enseñó a vender oro trucho. Nos poníamos una cadenitas, anillos y una cadena más grande y gruesa con una virgen. Tocábamos timbre en cualquier casa: “Señora, escuche, se murió mi mamá y herede esto”. Teníamos una cosa que recubría, que era para la prueba del oro, entonces lo ponías en el ácido y no pasaba nada. “Le vendo todo por quinientos pesos, menos esta virgen que era de mi abuela”. “Ah, no, pero a mí me interesa eso nada más”. “No, mire, hace tres generaciones que está en mi familia, no puedo”. “Ah, no no”... La gente es mala. Al final nos íbamos con los quinientos mangos, y mi primo decía: “Esa persona merece lo que le acaba de pasar, porque ante el dolor de otro, le salen los colmillos”. Con respecto a corregir, me acuerdo de una lección que me dio mi abuelo. Un domingo vuelvo de una gira de no sé cuántos días. Diez de la mañana, me bajo del 24 en la plaza, una mañana lluviosa, el cielo tormentoso, no había nadie. Lo veo ahí a mi abuelo con el carrito, tomando un café. Me acerco y le digo: “Pocho, ¿cómo andas? ¿Qué hacés acá en la plaza?”. “Voy a hacer pochoclo”. “¿Pochoclo para quién? Yo estoy en pedo, pero va a venir una tormenta, no hay nadie acá”. “El hombre del pochoclo hace pochoclo, y yo soy el hombre del pochoclo”. Hoy lo entendí: no tiene nada que ver con que venga alguien. El mundo se sostiene así: si el hombre que hace pochoclo, hace pochoclo. Pero esos tipos no existen más. Esa fe no existe más. “La fe es la capacidad de sostener la duda”, dice Kierkegaard. Ahí es donde se sostiene la plaza, el día ese; todos los demás días, cualquiera hace pochoclo. Muchas cosas entendí mucho tiempo después, esa es una. De la misma manera, yo escribo. Yo tengo eso en las venas. A mí me hubiera encantado ir a la universidad, porque da un montón de cosas, pero hay algunas que no las podés ir a comprar. Esa cosa que mamaste, esa relación con la calle, con la gente. “La posibilidad sublime” (un cuento de *El camino de la luna*) se lo dedico a ellos cuando digo que de cerca parecían personas normales, pero, en verdad, eran extraordinarias, porque ponían todo en lo que hacían.

pochoclos, los arreglos con los municipales. Mi abuelo, el Pocho, era también colectivo, cantor de tango, y tenía un carrito de pochoclos. El circo sigue, pero la última vez que vinieron ya estaba muy mal: se hizo ahí, en la Sociedad de Fomento, y había que llevar las sillas. Una vez, mi primo se mandó una terrible: dijo que como invitado especial iba a venir El Chavo del ocho. La gente gritaba “el chavo, el chavo”, hasta que tiró en medio de la arena a uno con un tirador y una gorra, que

EL CINE

El director Oscar Frenkel, quien trabajó con Leonardo Favio en diversas ocasiones, está filmando la versión cinematográfica de *El origen de la tristeza* (Ramos conserva una carta donde Favio apoya el proyecto y dice que él mismo quiere filmarlo). La película se iba a llamar *El estaño de los peces*, pero por cuestiones de cábala quedó el título original. El *casting* del film ya está hecho, y todos los chicos que protagonizan la película, como los personajes de la novela, son de Sarandí. El tráiler es muy prometedor.

LA LITERATURA PESADA

¿Qué escritores argentinos leés?

Leí todo: Conti, Mujica Láinez me gustan mucho. Abelardo Castillo, Humberto Constantini. Después, otros clásicos: Borges, Cortázar, Arlt. Los amo. Marechal me encanta, me gusta mucho Marco Denevi, creo que inventó el microrelato. Puig es directamente Truman Capote. Di Benedetto, Sábato. A mí *El túnel* me marcó la adolescencia, lo que me produjo ese libro lo comparo a *La náusea*, de Sartre. La gente dice qué bien escribe Alan Pauls. A mí me parece que escribe mal: “Me dio un escalofrío, como cuando un chorro te pone un arma para robarte”. Es Micky Vainilla mal. No te hablo de la carga ideológica, que es terrible, sino de la construcción de la frase. Es un tipo que no tiene imaginación para construir metáforas, que opaca. Fogwill era un gran escritor.

¿Martín Kohan?

Me parece un buen escritor, pero no es mi palo. Como Pauls, puedo discutir, entrar en un debate estético, porque lo puedo tomar en serio. César Aira tiene talento, por eso cada tanto una novela es brillante, pero sepultada. El legado que está dejando es terrible. Es prácticamente “publico, luego escribo”. Fabián Casas me gusta mucho, me gusta también Incardona, Mariana Enríquez, Leonardo Oyola, que lo refugié un montón acá, en esta casa. Lo mejor de él es *Chamamé*. Su mujer, Alejandra Zina, es muy buena. Ricardo Romero también es bueno. La mejor novela de él se llama *Ninguna parte*. Es excelente. En el quinteto (por el grupo “El quinteto de la muerte”) había alguno más. Después se pelearon. Primero son un quinteto contra el mundo y después, cuando se pelean, ¡se dicen cada cosa! A mí me gusta la literatura pesada, que cueste pasar la página. No me gusta pasar las páginas sin pena ni gloria.

¿Te gustan mucho los norteamericanos, no?

Los norteamericanos son una continuación de los rusos. Cheever es mi escritor preferido de todos. Me parte la cabeza. También Carver y Salinger.

¿Ahora qué estás leyendo?

Me compré todo lo que conseguí de John Fante, que era el preferido de Bucowski. Ya voy por el tercero. Leí *Llenos de vida*, *Espera la primavera*, *Bandini* y, ahora, *Pregúntale al polvo*.



REINA Y PABLO RAMOS.

¿Hacés eso: buscás un autor y leés todo lo que haya?

Sí, antes leí todo lo que conseguí de Robert Walser, que era el preferido de Kafka. Busco mucho el preferido de escritores que me gusten mucho.

Me pasó que leyendo tus libros encontré cierta transgresión a las instituciones, como la escuela, por ejemplo. Me preguntaba si tiene que ver con un rechazo...

No hay ningún rechazo. A mí me hubiera encantado ser médico. No pude estudiar porque laburé desde los nueve años. No hay ningún rechazo a eso. Sí, a que alguien se sienta superior por haber tenido acceso al entrenamiento que da una universidad. Porque no da ni aprendizaje ni sabiduría, sino entrenamiento. Borges no era de la academia, Abelardo Castillo, tampoco. Y son académicos los dos. No te da nada para ser escritor, pero tampoco te qui-

ta, como esos que se jactan diciendo: “Quería ser escritor hasta que fui a Letras”. ¿Qué te pudo hacer tan terrible la carrera si te dan libros para leer? Yo hubiera preferido estudiar que bobinar motores de barco en Dock Sud, que tenía que poner la mano en salmuera con vinagre. Si sos escritor, vas a escribir; si no lo sos, no lo vas a hacer, vayas a donde vayas, hagas lo que hagas. Cada escritor va a escribir como puede, tanto el mejor como el peor. Y en eso respeto a todos, aun a los que no me gustan: si intentan vivir de lo que escriben, eso es respetable.

¿Cómo es tu vínculo con las instituciones literarias, con lo público?

Mi editora me rebanca: no hice presentación, di repocas entrevistas con el libro. Mi idea es ir desapareciendo de los medios, de los lugares. Hablé para que no haya más fotos en los libros. Solo ver a algunos amigos. No como Salinger, seguiría publicando, porque yo me debo a un público lector que es muy fiel. Yo voy por la décima reimpresión de *El origen de la tristeza*, ¿qué?, ¿me voy a jactar de eso? ¿Qué voy a ser, un *best seller*? Si es un libro para que se tropiece con algún pibe, en algún lugar, alguna vez, si Dios quiere. Yo quiero que siga siendo eso, un milagro secreto.

¿Estás pendiente de la crítica?

Si me aseguran que habla bien, la leo, porque si habla mal, me deprimó. Una vez, una mina de Ñ le dio con un caño a *La ley de la ferocidad*, no sé, tal vez tenga razón, pero después Fogwill me dijo lo contrario, y prefiero su opinión. Ella decía que la escena de las palomas era un *Kiss* literario y desarrolló una teoría de que yo pisaba palomas, como pisaba pollitos. Y cada dos palabras decía: “Muy bien narrado, excelentemente narrado, con partes en las que uno tiene que detenerse”. ¿Entonces? Pero la mina me odiaba, porque decía que Gabriel era un homofóbico, que no lo es. Una vez vinieron de la revista *Guapo*, que es una revista gay, y me hicieron uno de los mejores reportajes y la mejor reseña de esa novela. Cuando se están por ir, le digo: “Che flaco, ¿vos sos gay?”. “Sí”, me dice. El chabón es fotógrafo, Sebastián Freire, y me sacó una foto que salí re-gay, está buenísima, parezco recién desflorado. Y le digo: “¿Para vos Gabriel es homofóbico?”. “Mirá, no sé, si lo encuentro en la calle me lo cojo”, me contestó.

LA PAPA DEL PAPA

¿Te pasa que ven en Gabriel cualidades que después las trasladan a vos?

Gabriel es una parte mía cuando estoy muy mal, el 20 % de mi vida. El otro 80 % yo estoy muy colgado, parece que fumo porro, que no fumo, estoy muy abajo en mi frecuencia, pero claro, esa frecuencia ni yo la soporto...

Nombraste la escena de las palomas: en *La ley...*, Gabriel envenena las palomas, y en *El origen...* envenena los peces con el estaño.

¿Hay algo ahí?

No me había dado cuenta, tenés razón. Hay algo con el alimento, creo yo...

O con algo que uno se mete adentro y lo envenena...

De hecho, él los prueba, los confunde. Y bueno, es así, esa es la historia de mi vida. Mis adicciones pasan de furiosas a normal, pero nunca menos que normal. Ya ahora estoy como aceptándolo. Esta semana tuve una semana terrible, pero bueno...

¿Tratás de convivir con eso?

Trato, ¿qué voy a hacer? ¿Meterme otra vez en una internación? Tres años de mi vida me la pasé internado: grupos de NA, de AA, de lo que quieras. Pero, bueno, si logro mantener una dosis que no me mande al cajón, estaré vivo, y el día que me mande al cajón, me mandará al cajón. La verdad es que mi personalidad es adictiva; por lo único que lo puedo reemplazar es por otra adicción que sea menos nociva: escribir. Por ejemplo, la adicción sexual es nociva también, la adicción al deporte, también. Una vez me puse a hacer pesas, me rompí todo. Un amigo, el músico Ernesto Snajner, lo definió bien. Me dice: “¿Cómo andás?, te veo bien”. “Me ves bien –le digo–, pero, la verdad, hace dos o tres días que no pasa nada”. “Y claro, pero eso es la vida, flaco, que no pase nada. No es que todo, todo el tiempo, tiene que pegar allá arriba”. Y tiene razón. A mí me parecía que estaba mal porque venía bien: comía, dormía de noche, no había estado con cinco minas por día, de hecho, creo que no había estado con ninguna, había leído y escrito un rato...

Pero eso no te seduce...

No pasa por seducción, pasa por no ser inteligente. La inteligencia de cada uno de no-



DE IZQUIERDA A DERECHA: *EL ORIGEN DE LA TRISTEZA* (2004), *LA LEY DE LA FEROCIDAD* (2007), *EN CINCO MINUTOS LEVÁNTATE MARÍA* (2010), *EL CAMINO DE LA LUNA* (2012), *CUANDO LO PEOR HAYA PASADO* (2003).

sotros tiene una limitación, la mía es hacer las cosas que me hacen bien. De hecho, en *La ley...* lo escribí, el chabón pasa por una casa y espía a una familia que está por cenar y hay olor a pan, porque están haciendo pizza, y dice: “¿Qué hay de malo en lo bueno?”. Si algo es bueno para un hombre, es bueno para otro y debería ser bueno para mí. ¿Por qué no es bueno para mí lo que es bueno para otros? Es una condición más que una seducción; una condición espantosa, horrible, que me avergüenza. Muchos años de mi vida me sentí un deficiente moral con mi adicción a las drogas. Es el día de hoy que nadie me ve consumir.

¿Te da vergüenza?

Absolutamente, es como ir al baño. Eso viene de los tangueros también, mi abuelo tomaba y era una cosa privada. Y es ilegal, no está bien visto, uno no se jacta de eso. Yo creo que cualquier persona de mi barrio no quiere ser ilegal. La marginalidad es una jactancia de la burguesía. En mi barrio nadie quiere ser marginal, sentirse en el borde. Lo malo de la cocaína, en particular, es todo. A mí no me sirve para nada: no me sirve para escribir, no escribo, no me sirve para estar con una mujer, no funciona, no me sirve para leer, no leo. Me sirve para estar encerrado, colgado, anestesiando algo. Y eso que tomo algo que debemos tomar el Papa y yo, algo bueno de verdad. Y es malo de verdad. La mejor es la peor, y la peor es la mejor, cuando no tenés nada.

AMONTONAR GENTE A MI IZQUIERDA

¿Cuál es tu pensamiento político?

Soy anarquista, mi abuelo era anarquista. Pero anarquista de verdad, las *Obras completas* de

Rafael Barrett es mi libro de cabecera. Primera frase de las obras completas: “La palabra es un arma”, y ahí soy anarquista. Ahora, también soy peronista, porque el peronismo no es un partido, es un movimiento, y creo que las conquistas parciales nos mejoran mucho: pude jubilar a mi vieja, tiene dos aumentos por año, sirve en el ahora. No creo en el peronismo como ideología, Santoro lo explica bien, es un divagar de la ideología. Soy católico, me eduqué en el catolicismo, creo en los gnósticos profundamente, soy profundamente cristiano, el único libro que no me parece tan interesante de Nietzsche es *El Anticristo*. Amar al prójimo como a ti mismo no es una filantropía, quien entienda eso no entiende nada, es la única posibilidad de amar, porque el amor propio es lo contrario del amor. Lo mismo que dice Sartre: la literatura es el ejercicio de una libertad sobre otra libertad. ¿Por qué? ¿Cuál es la libertad más importante? La otra, porque es en la otra libertad que vos ejercés la propia y, por lo tanto, la hacés existir, y es en el otro en que vos ejercés tu amor. Pero, la verdad, soy menos católico y menos peronista de lo que digo, pero me encanta ponerme ahí para amontonar gente a mi izquierda. Me pasó que hicimos emprendimientos culturales con amigos de izquierda, anarquistas, pero a la hora de los números, el único de izquierda soy yo. No sé cuántas llaves de esta casa hay, cuántos pibes se refugiaron acá. Vivió el boliviano de enfrente. Porque como escritor, yo haré lo que pueda, pero lo hago por mí. Cuando me muera, no quiero que me cremen. Quiero la normal, que me lleven flores y que digan: “Este flaco una vez me abrió la puerta de su casa, una vez se colgó, no me atendió, pero me pidió disculpas”. ✕

LOS ÁNGELES TAMBIÉN DEBEN MORIR

FRAGMENTO DEL CAPÍTULO 1 (TERCERA VERSIÓN DE LAS VEINTICINCO QUE SUELEN TENER CADA CAPÍTULO)

CON LA VISTA SUMERGIDA EN EL MAR

Ya está en casa. En el lugar que debe estar. En el lugar en que vivió feliz, en el lugar que, si va a morir, debe morir. Nuestra casa. La casa de toda esta familia que construimos contra viento y marea. Contra la maldad de la gente y pese a nuestro origen marginal, nuestro origen barroso y resentido, hermanos. También pese a la policía y pese a Fe triste, pese a ella también. Y a ellos les pesa, claro está, que él termine en el lugar feliz que lo hizo feliz. Digo feliz hermanos y por más que este final esté teñido de la más cruda violencia es, al mismo tiempo, un final feliz.

Hice todo lo que debía hacer, no sólo lo que podía: lo que debía hacer y eso, a veces, incluye lo imposible. Lo hice, otra vez, como siempre lo hicimos. Hacer es la diferencia. Hacer. Ya está, ya está. Hecho está, hubiera dicho mi sangre el Carlón. En eso vengo pensando, en eso pienso ahora, y me lo repetí sin parar durante estos veintiún días en que mi hermano Carlón agonizó en el cuarto de ese hospital. Ya está... pero hay algo que hierve, hermanos, adentro, algo hierve.

Todos los miembros de la familia ya pasaron a besar su cuerpo. Él no puede responder, está yendo hacia allá: hacia dónde el ángel dijo que esperaría. Adonde van los pájaros luego de que han vivido como tales una vida. Muchas veces entendí eso de vivir como un pájaro de una manera equivocada. No sé, Carlón siempre se reía cuando yo le aseguraba que para mí lo que decía el ángel tenía que ver con la moto. Es que yo voy en mi moto, hermanos, voy en ella porque me siento un pájaro, en nuestro auto me siento una cucaracha, veloz, pero no un pájaro. Mis alas son de Kawasaki. Y eso a él lo hacía reír, y cada vez que me recordaba la carta del ángel, el final de esa carta que nunca me mostró y que ahora, en estas circunstancias tan trágicas puedo tener en mis manos como una herencia sagrada, me pedía que le diera mi interpretación de sus palabras. Yo volvía a hablar de mi moto y él reía mucho, mucho. Nunca lo entendí del todo pero yo reía con él, o a causa de él. Cómo se reía mi hermano, hermanos, era hermoso oírlo y verlo reír. Algo hermoso que ya no estará en mi vida, ni en la vida de nadie de esta familia que jamás lo vio llorar. Mucho más hermoso era verlo reír para mí, porque muchas veces lo vi llorar, en silencio, sin lágrimas, enroscado en el alambre de púas de la impotencia masculina.

Detrás de una puerta está ahora, y ya no voy a volver a entrar mientras respire, ahí está él, con la vista sumergida en el mar de la muerte, en el silencio profundo de esta noche: su noche más negra y más sola.

¿Pensará Carlón en mí, hermanos? No creo, o tal vez sí, porque yo voy a cuidar a las gemelas, voy a darles de mi sangre y de mis lágrimas a la una y a la otra, voy a ser el tercer lado del triángulo puro, casto y de amor de niños que él completó durante tantos años, los años en que logramos sacarlas del abismo. Los años en los cuales tratamos de revertir la perversidad del padre, de Fe Triste y del sistema que ellos representan y en el cual encuentran amparo legal. Todos menos las gemelas pasaron y lo besaron, toda su familia, mi familia, nuestra familia, hermanos. A ella (porque ella está con él), a Amaralina: el ángel nacido del ángel, la hija del ángel del bar, sólo le dedicaron una mirada y una reverencia porque así lo ordené yo, y así es como siento que debe ser. Fe triste está muerta, ayer mismo murió, buscando en nuestro bosque de invierno, las piernas de las niñas para masturbarse por última vez. Murió, perversa y sucia como vivió, y debo decir que sentí piedad, sentí lastima por ella más allá del daño que nos hizo, más allá de que ese daño casi derrumba la ilusión y nos desvió dos años enteros de lo que vinimos a hacer a este mundo. Ahí yace aún, seca, sin olor, como un rata deshidratada por el veneno de su mente y supongo irá a darle abono a las plantas del bosque, a alguna hierba mala seguramente, su alma no podría encarnar en un rosal, aunque me hubiera gustado decir lo contrario, hermanos, ya que fueron varias las veces en que amé su cuerpo, varias la veces en las que vertí mi semen creyendo que de ella vendría por fin el fruto bueno. Ni bueno ni malo, Fe Triste fue árbol que no dio frutos y ahora será abono, nada más, y tristeza, sí, eternamente.

Pero acá estoy para contar todo esto, hablándole a mi mente, con la ducha llenando todo mi lugar privado de vapor. No sólo el baño, cuarto y sala de reunión, habitación y cuarto de música se han llenado de vapor. Más de una hora saliendo el agua caliente y yo desnudo, sentado sobre la tapa del inodoro, pensando en la niebla ardiente, tan sólo espero que termine la vida de Carlón. Intento repararlo todo, necesito repararlo todo, meticulosamente, mientras bebo y me emborracho la sangre del mejor Whisky que el hombre pueda comprar, me emborracho lenta pero indeclinablemente. Muchas razones para beber me vienen a la mente ahora, y bebo en honor de un rey que cae, en honor de un santo que asciende, en honor de un pasado vencido y del futuro que traerá y del cual seré el cordero. Sé que en ese futuro me espera la cruz y que seré crucificado cuando lo disponga quien se sabe que dispone, si es que alguien dispone de la muerte. ✕

MINIPOSTER



ILUSTRACIÓN DE JOAQUÍN ZELAYA

MINIPOSTER

JOAQUÍN ZELAYA (EL MUERTO)

DISEÑADOR GRÁFICO E ILUSTRADOR

“Con un universo propio que va desde referencias culturales de diversa estofa a íconos populares, o menos conocidos, abarcando tanto el mundo onírico como cuestiones sociales concretas, hasta el imaginario de la infancia o del deseo sexual, *el Muerto* no hace más que resistir. La condición *under* es el agua en la que nada y la que defiende porque es la que lo hace respirar. Desde allí, con una solidez estética que no permitiría la intrusión de agentes externos que la modificasen y con la impunidad del que solo está al servicio de sí mismo, enfrenta al mundo con su cara bella, desafiante y despiadada. Sin artes como éste, no existiría el arte”.

Fernando Medina

WWW.ILMORTO.BLOGSPOT.COM

FACEBOOK.COM/JOAQUIN.ZELAYA

EK



ARTE CORREO UN ARTE EN RED

“Un arte tangible que se aleja de la posibilidad de abastecer a una ‘elite’ que el artista ha ido formando a su pesar, un arte tangible que pueda ser ubicado en cualquier ‘hábitat’ y no encerrado en Museos y Galerías. Un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito”.

Edgardo Antonio Vigo

TEXTO Y FOTOS DE VERÓNICA GIORGETTI



Sin nostalgias y como un hecho inevitable, es sabido que en nuestros tiempos gran parte de la correspondencia postal queda reducida a facturas de servicios, folletos publicitarios o revistas destinadas a un lector suscripto. Tampoco es llamativo que las ideas se escriban de manera inmediata, efímera y locuaz en ciento cuarenta caracteres, o que millones de siluetas virtuales no cobren jamás forma humana. Sin embargo, existe, o mejor dicho, subsiste, un movimiento llamado "Arte correo", que reúne todas las condiciones de la comunicación artística moderna; pero, a su vez, sostiene hábitos de otros tiempos... por ejemplo, aquellos en donde las personas abrían sus puertas para estrechar manos y cartas. Y si bien la esfera del Arte se presenta compleja e intrincada, desde la década del sesenta, este movimiento le circula periféricamente a su centrismo elegante y mercantilista.

Su razón de ser es rebelde. No desea convertirse en un bien de cambio (sí de intercambio). No pretende tener un espectador pasivo que lo respete silenciosamente, ni tampoco permanecer en una estática sala de coleccionistas privados. El arte correo es una red que prefiere circular con énfasis colectivo. Quiere ir y venir. Manosearse. Dar mil vueltas al mundo y luego volver a su destino de origen, metamorfoseado. En síntesis: prefiere jugar en una red sin control, con una única regla: no tener reglas. Con ganas de profundizar sobre el tema, fuimos a ver a Diego Axel Lazcano, Norberto José Martínez y Samuel Montalvetti, tres arte correístas argentinos que nos ayudaron a pensar esta forma de concebir el arte con opiniones no siempre encontradas.

INTERNET & ARTE CORREO

Los arte correístas consideran que todo lo que se ve diseñado en Internet tuvo su semilla en el arte correo. La noción de red fue, desde los inicios, algo muy presente. La llegada de una era ultratecnológica alejó los negativos pronósticos que vaticinaban el fin del arte correo y sumó más información y dinamismo aún. Y si bien el arte correo es tangible, existencial y funciona con la intervención de la mano humana (un sello, una pincelada), se apoya en las webs para enviar acuses de recibo, subir fotos de muestras y exposiciones de todas partes del mundo. Para los interesados en esta movida, recomendamos una de las páginas web más consultadas por convocatorias y eventos de arte correo, diseñada por el artista correo Diego Axel Lazcano, www.arsetdesign.com.ar

CONCEPTO

¿Podríamos tomar como antecedente de arte correo las cartas de Vincent van Gogh a su hermano Théo? Podríamos. Allí, además de confesiones desesperadas sobre su estado anímico, había bocetos y un inagotable diálogo estético. No obstante, desde este punto de partida dejaríamos ausentes todas las intencionalidades con las que se construye. Entonces, mejor hacer referencia al artista norteamericano Ray Johnson como uno de sus precursores; sobre todo, cuando en 1955 introdujo obras suyas en diferentes sobres y se las envió a doscientos contactos. Para Lazcano, ese gesto artístico, lúdico y desafiante dio comienzo a todo lo que vino después.

Con el correr de los años, esta red de arte y comunicación fue creciendo de manera rizomática y sostuvo un principio, aparentemente simple y determinante: los elementos artísticos que se ponen en movimiento postal no se subordinan a la lógica mercantilista. Es decir, nada se vende ni se compra, el arte correo se vive. Incluso, en su estilo insurrecto y conjurado, desafía la categoría de autor, dado que muchas veces sucede que una misma obra se genera a partir de un trabajo colectivo. Mencionar "mi obra", "tu obra" es inútil. La producción es colectiva y se desarrolla en una red solidaria y amistosa.

Norberto Martínez, uno de los integrantes de 4 Gatos - Espacio de Arte, lo define como el arte de lo posible, porque no solo permite la difusión de los trabajos propios, sino que además se llevan a cabo muchas de las expectativas artísticas, desarticulando rígidos interrogantes con los que se enfrenta a la Institución Arte. Martínez recuerda que, en sus comienzos, el circuito era acotado y que, en muestras de artistas reconocidos, aparecían los llamados para participar del arte correo. "En el mismo pedestal que encontrabas el elegante catálogo, encontrabas papelitos con convocatorias". Ahí, en ese pequeño papel (puesto como al pasar), es donde el arte correo se burla y le escapa a la falsa sacralización, para posicionarse en contra de la institución y su comercialización en los espacios legitimados. Ahora la obra puede ser tocada, manipulada, intervenida. Es posible poseerla y modificarla. Edgardo Antonio Vigo, uno de los máximos exponentes del arte correo, declaraba que no había más contemplación, sino actividad; no había más exposición, sino presentación. Sin original, ni autor, ni jerar-

quías es, precisamente, con la intervención del otro participante que se inicia el diálogo. Cualquier persona con acceso al correo tradicional puede practicar este arte postal, y quedó claro en su manifiesto de 1992, en el "Congreso descentralizado": donde se juntan dos personas y hacen una acción de arte correísta, convierten ese espacio en una sede de arte correo.

POSIBILIDAD

Existen dos maneras posibles de practicarlo: "Una puede ser a través del intercambio entre personas, la otra puede ser desde una convocatoria", nos explica Samuel Montalvetti en su taller "Grafismos del Bajo". Él prefiere participar de una manera personal, porque lo considera un gesto intimista. Su afirmación es radical: "Le enviás algo a alguien por correo postal, y con este intercambio aparecen las variantes". Habitualmente, Samuel envía su trabajo, el destinatario lo interviene y se lo devuelve. También puede ir rumbo a otro arte correísta para que continúe el desarrollo de la obra y se produzca una intervención colectiva llamada *add and pass*. Esta posibilidad es con la que Samuel se siente más identificado. En sus tantos intercambios, nos cuenta la relación de correspondencia con un arte correísta de Hungría: "Yo no sé húngaro, él no sabe español, pero sí podemos comunicarnos perfectamente a través del arte correo".

Las convocatorias, en cambio, tienen otra manera de organizarse. Se puede convocar desde una temática o ser libre, y todas están abiertas al público en general. No existen jurados, ni preselecciones. La única condición es que tiene que estar involucrado el correo postal. Luego, la convocatoria tiene un cierre y el convocante prepara una muestra con todas las obras recibidas en espacios alternativos. La persona que convoca no es un curador, sino un diagramador visual de todos los trabajos. Una vez pasada la muestra, el convocante realiza y envía a cada participante un listado con todos los colaboradores de esa convocatoria, a modo de catálogo, y genera así un detalle de contactos. Finalmente, cada material que compuso esa muestra puede ser intervenido por el convocante y devuelto a su destinatario (como un elemento artístico siempre itinerante) o formar parte de un archivo personal. Esta situación genera algunas discrepancias. Por un lado, Martínez pone en tela de juicio la

condición de antiinstitución del arte correo, ya que cada convocante arma su archivo propio y forma una especie de "miniinstitución doméstica, un pequeño museo del arte correo". A su vez, Montalvetti no acuerda con las convocatorias y su producto final. Según su opinión, la muestra y todos los elementos que la conforman corren el riesgo de ser comercializados, de ahí su preferencia de vivir el arte íntimamente. Aunque destaca que las convocatorias fueron un gran gesto que tuvieron los dadaístas, como elemento disparador para alcanzar visiones de culturas totalmente diferentes.

EDGARDO ANTONIO VIGO (La Plata, 1928-1992).

Egresado de la Escuela de Bellas Artes de La Plata, fue un artista versátil, alternativo y comprometido con las causas sociales del país. Precursor en la Argentina de Arte Correo, realizó, junto a Horacio Zabala, la primera muestra que se hizo en nuestro país, en 1975, llamada la "Última Exposición Internacional de Arte Postal". Todo su archivo de arte correo, poesía visual y experimentación puede verse en el **Centro de Arte Experimental Vigo** (Calle 15 n° 1187, La Plata. Tel. 54.0221.154380732. E.mail: fundcav@netverk.com.ar).

LOS COMIENZOS EN LA ARGENTINA

Las primeras manifestaciones de arte correo suceden a finales de la década del sesenta, a cargo de Edgardo Vigo, Liliana Porter con Luis Camnitzer y, desde Uruguay, Clemente Padín. En 1974, a partir del Festival de la Postal Creativa, en Montevideo, cobra más fuerza, y en la década del setenta ya es considerado un fenómeno de vanguardia, pero también un objetivo a vigilar por las dictaduras que Latinoamérica sufría en aquellos años. Lazcano recuerda que su primer contacto con este movimiento fue de manera rotunda: "Trabajando para una empresa que realizaba mantenimiento a las máquinas de clasificación automática del Correo, encuentro tarjetones que habían quedado trabados en la cinta. Miro ese material y descubro algunas postales que denunciaban los excesos de la Junta Militar". Pero a pesar del contexto de represión, el arte correo pudo resistir y transmitir mensajes codificados, ya sea bajo estampillas o a través de sellos y dibujos. De este modo, sostuvo un carácter de denuncia. Un caso emblemático fue Clemente Padín, quien fue arrestado en 1977, en Uruguay, y por presiones de los arte correístas de dife-



rentes partes del mundo fue liberado dos años después. También Edgardo Vigo sufrió la desaparición de su hijo mayor, y comenzó a utilizar el circuito de arte correo para dar inicio a una búsqueda e informar las aberraciones de la dictadura militar. Una de las maneras de advertir sobre su caso fue con estampillas y sellos que reproducían el lema "Set free Palomo". Bajo prohibiciones y censura, algunos arte correístas latinoamericanos generaron estrategias de correo "subterráneo", escribiendo por debajo de las estampillas datos que ayudaban a revelar el secuestro y la desaparición de personas. Fue un canal concreto hacia el exterior, y artistas como Hilda Paz, Graciela Gutiérrez Marx y León Ferrari manifestaron sus ideas artísticas e ideológicas.

En definitiva, las difíciles condiciones políticas y económicas lograron que la comunicación arte correísta se consolide como una red solidaria ante cada acontecimiento local. No solo para defender los Derechos Humanos, sino para tomar conciencia sobre conflictos de orden étnico, de salud (donación de órganos), de género, crisis ambientales, etc. Cada imagen proporcionó, y lo seguirá haciendo, una reflexión social.

Martínez recuerda que durante la crisis del 2001, cuando los costos del correo crecieron exorbitantemente y los envíos desde la Argentina tuvieron que disminuir de forma radical, contaron con el apoyo de gran parte de la comunidad mundial:

Preocupados por la situación del país, nos encontrábamos reunidos varios arte correístas, y nos había pasado a todos que una artista chilena nos había enviado a cada uno una misma postal con un grabado de una nena mirando a la ventana y un texto donde decía que ella entendía la

situación. La imagen era esperanzadora. Todos nos encontramos frente a una situación donde era muy difícil seguir presente en la práctica de arte correo, pero ver cómo reaccionaban desde otra parte del mundo nos hizo notar una cuestión clara de solidaridad, de hermandad y de amistad muy fuertes.

EL CARTERO DE MI VIDA

Es paradójico que un sistema de comunicación estatal, como el Correo, forme parte de un modo subversivo. Sobre todo, si tenemos en cuenta que los mensajes a transmitir desafían la lógica económica del mundo actual y su índole es puramente artística. Sin embargo, dentro de este sistema de elementos bajo reglas y normas, también coexisten otros que se conjuran y colaboran con esta movida artística: "los carteros". Ellos son protagonistas indiscutidos que ayudan a proteger y a organizar la circulación de sobres arte correístas, transformando al Correo en un canal artístico.

Un caso es el de Reinaldo, cartero de Samuel Montalvetti. Con los años y con los más de cien sobres que le deposita por mes, establecieron una relación de amistad y compañerismo que la mayoría de la gente ha perdido. Es más, la foto de su querido Reinaldo puede verse en el blog de este arte correísta. Claro que el afecto es mutuo. Por su parte, Samuel guarda como un gran tesoro la camisa del Correo Argentino que Reinaldo le regaló una vez, y a la que pronto piensa intervenir con un estampado.

Martínez también nos cuenta una curiosa anécdota: su antiguo cartero de Paso del Rey una mañana le pidió desesperadamente abrir y mirar lo que había dentro de aquellos "extraños sobres". ✘

LINKS > ARTE CORREO

EL CARTERO



Il Postino es una adaptación de la novela *Ardiente Paciencia*, de Antonio Skármeta. Si bien el autor la había llevado al cine en 1983, la versión italiana, de 1994, tuvo repercusión mundial. La novela transcurre en la Isla Negra, en 1970, mientras que este film lleva a Neruda a la isla Salina, en Italia, durante los años 50. Mario, el cartero, tiene como único cliente a Neruda, y con el tiempo se hacen amigos. El personaje, al superarse paulatinamente en el uso de la poesía, logra conquistar el amor de Beatriz. Mario fue interpretado por Massimo Troisi, quien también fue guionista de la película. Troisi pospuso una cirugía cardíaca para poder terminar la filmación. Un día después de finalizada esta, sufrió un ataque cardíaco y murió.

ARTE CARTERO: EL CARTERO DE VAN GOGH



Joseph-Etienne Roulin trabajaba como cartero en Arlés. Van Gogh lo conoció por el frecuente contacto que tenía con él cuando su hermano Theo le enviaba pinturas o Vincent remitía a su hermano sus cuadros. La amistad entre ambos se veía favorecida, además, por la proximidad de sus domicilios y sus frecuentes encuentros en el Café de la Gare. Pronto, Roulin se convirtió en el mejor amigo de Van Gogh en Arlés. Entre 1888 y 1889, Van Gogh realizó varios retratos de su amigo. La esposa de Roulin, Agustine, también sirvió de modelo para varios de sus cuadros. Roulin fue un gran apoyo para Van Gogh luego del incidente de su oreja. El traslado de Roulin a Marsella afectó gravemente a Van Gogh, y fue una de las causas de su internación voluntaria en un sanatorio psiquiátrico. Se vieron por última vez en abril de 1889, pero siguieron en contacto por carta.

ARTE CARTERO II: EL CARTERO MALDITO

A principios de los años 50, Charles Bukowski comenzó a trabajar como cartero en el servicio postal de los Estados Unidos, en el que permaneció tres años. Luego continuó escribiendo poesía y bebiendo. Se casó, se divorció y tuvo problemas de salud por la bebida. A fines de los 50, volvió a la oficina de correos en Los Ángeles, donde continuó trabajando por más de una década. Siendo empleado postal, consiguió publicar algunos poemas e incluso escribir una columna en el periódico *Los Angeles Open City*.

En 1969, después de que el editor John Martin, de Black Sparrow Press, le prometiera una remuneración de cien dólares mensuales de por vida, Bukowski dejó la oficina de correos para dedicarse por completo a la literatura. En 1971 publicó *Post Office* (traducida como *Cartero*). En esta novela, casi autobiográfica, Bukowski cuenta su experiencia como cartero a través de su alter ego, Henry Chinaski.



ARTE A LA CARTA

El Colectivo artístico Bon Appétit es un grupo de artistas plásticos franceses que realizan intervenciones sobre cartas de restaurantes. La técnica y la complejidad de las obras dependen de las circunstancias. Si el artista dispone de poco tiempo, con el menú en las manos puede hacer un estencil con marcador indeleble o algún dibujo en lápiz, en el margen de una hoja, mientras que en aquellos restaurantes en los que la carta permanece en la mesa, pueden llegar a usar óleos, pasteles o acuarelas. Si bien las obras no se venden, se especula con que su valor podría llegar a cientos de euros. Esto alimenta la sospecha de que muchos restaurantes alientan esta práctica, esperando obtener publicidad o algún beneficio económico en el futuro.

LA BARRICADA VORTICISTA

Juan Carlos Romero y Fernando García Delgado realizaron un trabajo intenso durante las décadas del 90 y 2000. Ambos son artistas visuales y crearon un espacio alternativo llamado Vórtice Argentina, una barraca dedicada al arte correo y a la poesía visual, que funcionó en un principio en el barrio de Flores, y actualmente se encuentra en Monserrat, en la calle Estados Unidos 1614.

www.vorticeargentina.com.ar



ODISEA (SUBNORMAL) EN EL ESPACIO

LA EXPERIENCIA ES NOVEDOSA: CUALQUIER IDEA PREVIA QUE UNO TENGA MÁS O MENOS ELABORADA PARA CON EL "CINE NACIONAL" SE VE DESTRUIDA Y ATOMIZADA EN CIENTOS DE PEDAZOS AL CONOCER DE *GORETECH: BIENVENIDOS AL PLANETA HIJO DE PUTA*, LA CINTA MÁS IRRESPONSABLE Y PROVOCADORA DE LOS ÚLTIMOS TIEMPOS.

TEXTO DE HERNÁN PANESSI

A veces, cabe preguntarse lo siguiente: ¿Qué pretendemos como espectadores al ver una película? Y a esta altura del partido, con sobreabundancia de información, artistas de todos los colores, multiplicidad de opciones, teorías de aquí y de allá, es menester el factor entretenimiento. Huyendo de cualquier convencionalidad, y en yunta con las formas de narrar más descaradas que ha dado el cine mundial, la siempre polémica productora Gorevision se despacha con –atención al nombre– *Goretech: Bienvenidos al planeta hijo de puta*, el film más marginal y entretenido que ha vomitado la cultura independiente argentina.

Manteniéndose siempre en la primera línea de fuego del *underground* criollo (a saber: en *Sodomaster* y, su secuela, *Sodomaster: Locura General*, abundan las pijas y la ruptura de la moral puritana; en *Un Cazador de Zombis* dicen presente los degeneramientos más carnales; con *Holocausto Cannabis* aparece el primer título con "cannabis" en la historia del cine nacional y, así, se suscribe un tendal de camorrerismo *ad eternum*), los Gorevision, la productora más escandalosa de la truculencia nac & pop (que, hoy, tiene una buena variedad de exponentes –de FARSA Producciones a Sarna Cine, de Paura Flics a MutaZion, et ál.–), venerados en disímiles lugares del mundo como Estados Unidos, Alemania o Japón a razón de la explotación ultragore y sus ediciones en DVD, llevan adelante una historia de ciencia ficción que horrorizaría, sin lugar a dudas, hasta a un iconoclasta como John Waters. (Sí, a ese de *Pink Flamingos* o *Female Trouble* o *Desperate Living*, el mismo que dijo: "Enseñé mi película a unos asesinos en la cárcel y su reacción fue: estás mal de la cabeza", aquel que fuera capaz de filmar un plano

secuencia de un travesti gordo & glam comiendo la caca de su pequeño perrito. Y de quien, los Gorevision, además de a Albert Pyun, Sergio Corbucci, Andreas Schnaas, Lloyd Kaufman y Walter Hill, entre otros, tomarían como influencia). En rigor, *Goretech* cuenta la historia de una expedición al –¡ajám!– Planeta Hijo de Puta. Después de una traición seguida de impericia por parte de la tripulación original del viaje, una serie de acontecimientos desdoblaron lo que era, en principio, un notable avance para la humanidad, deviniendo en la catástrofe más grande que el destino (o el hombre) ha generado: la desaparición de todas las mujeres del universo. Entonces, la Tierra sucumbirá ante el poder del siniestro humanoide Dr. Hell, y lo que antes era paz y progreso, ahora será muerte y miseria. Para hacerle frente a semejante amenaza, un obeso definitivamente inepto, Han Sordo, y su maestro, Capitán Salas, un ninja ancestral y cascarrabias, serán los responsables de detener el Apocalipsis final.

Aquí, *La Guerra de las Galaxias*, por ejemplo, de quien hereda (y corrompe) estructura, no tiene nada que hacer a su lado. *Goretech*, que se postula a sí misma, en el sùmmum del patoterismo, como "la mejor película de la historia", y que mama influencias de todo tipo de expresiones –desde videojuegos ochentosos, música ídem, la comedia *slapstick*, hasta el cine de culto, psicotrónico y psiconáutico–, se convierte en un producto único en su especie, inenarrable. Donde solo es posible "entenderlo" a través de los sentidos, de su visionado en plan fumón, de prestarse a una comedia atípica, diferente a esa forma de ver las cosas en las que, como todo lo que es incomparable, por tal, se distingue, se corta solo, llama la atención.



ILUSTRACIÓN: IRANA DOUIER

Así, sujeto a una lógica tan pasional como delirante (el *sprint* final, con ese montaje de doble batalla, no puede ser tan "increíble" en el mejor de los sentidos), deconstruye –apelando a las formas más provocativas de acción: felaciones homosexuales, "referencias chistosas" a instancias históricas delicadas, amores casquivanos, violaciones y triperío– un sinfín de convenciones a las que la cinematografía, sin arriesgarse por entretener, al margen culpas, y lejos de vestiduras, a la sazón, culposas, se adhiere naturalmente y pocas veces se juega con algo tan distinto.

Por eso, para cualquier estándar preestablecido, vetusto, antiguo y polvoriento, *Goretech* puede significar la peor de las porquerías, el cachivache más curioso del cine contemporáneo. O bien un producto de la baja cultura, el amateurismo, o bien un largometraje falto de pretensiones artísticas serias. (Nada más errado que todo ello, por lo demás). Sin embargo, esa cuestión representacional, aquella que exige al espectador relajarse y dejarse llevar por el caos, será fundamental a la hora de ver esta historia. Siendo un film rebelde, donde desde el minuto cero demanda ir siem-

pre con pie de plomo, donde todas las actuaciones polémicas y sus efectos especiales *low-fi* (esa parodia al Némesis de *Resident Evil*, ese castillo entre oscurantista y medieval, ¡ese derrumbe!) terminan siendo un postulado poderoso, un manifiesto ante la vida: porque, claro, acá nada más importa, solo las historias, ir hacia adelante, entretener.

El mayor requerimiento será, pues, bajar la guardia, estimularse (la elección de con qué nunca fue tan libre) para que este convoy antisistémico termine por avivarnos de que, dado el caso, la inmersión a las profundidades puede venir desde el arte, por supuesto, pero mucho más si este es genuino; como el de Germán Magariños, el director de esta obra, y el de toda su *troupe* de provocadores *full-time*. Para certificar tamaña expresión, *Goretech* terminó llevándose el "Premio del Público", el más alto, el que los directores buscan por una cuestión de empatía con su gente, a la "Mejor Película Iberoamericana" del Buenos Aires Rojo Sangre 2012, uno de los festivales de cine fantástico más importantes de Latinoamérica, el lugar donde hacen pie este tipo de productos. Y, sí, dadas las circunstancias: entendieron todo. ✘

ARREGLOS DE ROPA

(2007-2008)

GERALDINE LANTERI

Durante un año y medio trabajé en un taller de arreglos y confección de ropa en el barrio de Caballito. Allí decidí registrar, de manera clandestina y sistemática, las prendas y declaraciones de mis clientes. Estas fotografías surgieron de la necesidad de exorcizar mi situación laboral, pero terminaron convirtiéndose en una oda al sentido común.

w www.efectokuleshov.com.ar

fb facebook.com/revistaefectokuleshov

t twitter.com/efectokuleshov

m revista@efectokuleshov.com.ar

**EFECTO
KULESHOV**





Alicia. 68 años. Vino a probarse esta blusa. Se enojó conmigo porque en la prenda había quedado un alfiler. Me aleccionó: "Soy una persona mayor. A veces son más importantes los modales que la hechura misma".



Cristina. 35 años. Trajo el short para que lo cosiéramos atrás. Antes de irse, confesó: "Ya está viejito, pero a mi marido le encanta".



Daniela. 35 años. Trajo esta pollera para convertirla en minifalda. Justificó: “Hay que aprovechar los últimos años”.



Fernández. 42 años. Trajo este pantalón para acortarlo. En el probador me indicó: “No me mires las medias... son las que uso para ir al gimnasio”.



Leonor. 40 años. Trajo la camisa de su marido. “No le hablo hace tres días porque juega al póquer por Internet y toma vodka. De la casa no me puedo quejar, no me falta nada. Pero a nivel pareja, cero”.



Oswaldo. 55 años. Quiso que le arregláramos este saco. Cuando le dimos la fecha de entrega, se quejó: “¿Usted no sabe que para un abogado el traje es un arma?”.

GERALDINE LANTERI

Fotógrafa. Realizó la Licenciatura en Filosofía, UBA (2002). Obtuvo el diploma de “Técnica en fotografía” en la Escuela de Fotografía Creativa Andy Goldstein (2005). Actualmente cursa la carrera de Artes en la UBA. Asistió a numerosos talleres de formación fotográfica y a clínicas de obra. Fue becaria del LIPAC ROJAS, UBA (2010).

Llevó a cabo numerosas muestras, tanto en la Argentina como en el exterior. Su obra forma parte de la “Re-colección”, del museo MALBA, Buenos Aires (Argentina); de la colección de Adriano Pedrosa, San Pablo (Brasil), de la de Luiz Augusto Teixeira de Freitas, Lisboa (Portugal) y de la de Fernando Vizcaíno, Buenos Aires (Argentina).

UNA GENERACIÓN DE NIÑOS ESPECIALES

TEXTO DE LUIS SOTOMAYOR, CON LA COLABORACIÓN DE JULIÁN GARCÍA BLÁNQUEZ

Nunca me acostumbé a ir al dentista. Cuando me tocaba, puteaba antes, durante, después. Una vez, mi odontóloga puso las cosas en perspectiva: “Agradecé que naciste en la época postanestesia”. Es verdad. Cada tiempo tiene sus cosas buenas y sus cosas malas, más vale disfrutar de las buenas. No puteé más. Para los padres nacidos entre los setenta y los ochenta, muchas cosas mejoraron. Para muestra, un botón: nuestras madres tuvieron que usar ¡con nosotros! pañales de tela. En la antigüedad, nuestros padres tenían que inventarse rebuscadas identidades, como la de “coleccionista”, o hobbies ridículamente caros, como el ferromodelismo, para poder estar un poco más cerca de los muñecos o de las ruedas que les gustaban de chico. Aun así, eran mirados de

costado. Los padres de hoy no tienen que decir que les compraron la PSP a sus hijos. Con los dibujitos, hasta hace un tiempo, era más complicado: ¿Cómo justificar que de entre toda la oferta televisiva lo que más te gusta siguen siendo las animaciones? Sí, siempre hubo buenos argumentos: desde Robotech, pasando por Rem y Stimpy, hasta Padre de Familia. Pero eran casos aislados, de diversos momentos y canales, pensados para distintos públicos. Hoy, sin embargo, gracias a la cantera de Cartoon Network podemos decir una cosa por seguro: las animaciones son mucho mejores que las de nuestra infancia. Podemos, también, arriesgar un poco más: nuestros hijos ven mejores contenidos que nosotros.

EL REINO DEL REVÉS

Cuando le preguntan a James Garland “J.G.” Quintel (30 años, creador, dibujante, guionista y actor de *Un show más*) cuál es la fórmula de una buena serie animada, responde mostrando un esquema de la vieja escuela: “Son tres actos. El primero se lleva el 25 % del capítulo: mostrar a los personajes en equilibrio, para luego definir su objetivo-problema (qué quiere, qué necesita). Segundo acto, 50 % del tiempo, el personaje comienza su viaje para resolver el problema, *in crescendo* hasta llegar al clímax. Último acto, 25 % del tiempo restante, clímax de la historia, el personaje resuelve el problema, vuelta al equilibrio”. Sabe que está mintiendo, al menos un poco. Cada capítulo de *The Regular Show* y de *Adventure Time* (creada por Pendleton Ward –también de 30 años–, la gran serie del momento, con la que comparten el *prime time* de Cartoon Network) puede usar ese esquema como base, pero solo para romperlo y transformarlo, todo el tiempo. Es que una de las grandes ventajas de las historias de animación de las nuevas generaciones es la libertad. A diferencia de los dibujos de los años 60 y 70 (*Bugs Bunny*, *El Inspector Ardilla*, *El Gallo Claudio*, *El corre caminos*, *La Hormiga Atómica*, *Tom y Jerry*), cuyos argumentos giraban en torno al elemento más básico de guión –la persecución en alguna de sus formas– y aquellas con desarrollo de personajes e historias un poco más complejo (*Los Picapiedras*, *los Supersónicos*, *Don Gato* o *Los Pitufos*), pero cuyos personajes siempre se encuentran confinados a una “lógica con su entorno”, las animaciones de Ward y Quintel explotan al máximo las posibilidades que les brindan las técnicas combinadas de animación. Además, y sobre todo, crean historias y mundos en los cuales sus personajes se mueven libremente, y cuyas reglas pueden variar, todo el tiempo. “Es animación, y podés hacer cualquier cosa”; “hago cosas que me hubieran gustado cuando era niño, cosas que le hagan volar la cabeza a los chicos”. Quintel y Ward *dixerunt*, respectivamente.

LA TIERRA DE OOO Y UN PARQUE

Para los que nunca vieron *Hora de Aventura*, una breve reseña: Finn (un adolescente humano) y Jake (un perro con poderes mágicos) habitan la Tierra de Ooo (un mundo surgido luego de la “guerra de los hongos”), rodeados

de personajes surrealistas (animales mutantes y golosinas parlantes) y una serie de personajes de cuentos (Princesas buenas y malas, un Rey Helado, vampiros y BMO –una consola de videojuegos con vida propia–). En palabras de su creador, toda la serie, en verdad, se basa en “dos buenos amigos que conversan como amigos normales... aunque no suene como un guión muy vendible”. El punto es definir qué entiende Pendleton por normalidad. Por ejemplo, en el mejor episodio de la Temporada 1 (*El Enchiridion*), Finn debe atravesar un bosque encantado para hacerse del libro de la sabiduría de los héroes, sorteando peligros tales como gnomos que matan ancianas con rayos que, al decir de su amigo Jake, “no son más que alucinaciones para confundir tu cabeza”. (<http://tinyurl.com/af6xcs4>).

AMBOS PROGRAMAS NACIERON COMO PROYECTOS PERSONALES (A DIFERENCIA DE MUCHAS OTRAS ANIMACIONES, CREADAS “POR EL ESTUDIO”, ES DECIR, SUS EJECUTIVOS), Y UNA VEZ EN LAS GRANDES LIGAS PUDIERON MANTENER SU INDEPENDENCIA.

Es que aunque Pendleton Ward aclare que el escenario de “mundo posnuclear” de la serie no haya sido pensado desde un comienzo, todo en *Hora de Aventura* parece ser producto de un mundo mutante, con ánimos de comedia negra. Ward arma así un escenario perfecto para construir ideas: el personaje principal es un niño, algo andrógino, con lo cual la identificación es amplia. Jake es la gloria para cualquier guionista, puede cambiar de forma y de tamaño según la ocasión. El resto de los personajes son por lo general extraños y pocos definibles. El Rey Helado es uno de los “malos”, pero en verdad no es un malo, sino más bien un triste. La Princesa Dulce es “la buena e inteligente”, aunque más bien es egocéntrica y algo torpe. A ellos se agregan una lista interminable de personajes inverosímiles, pero que encajan a la perfección en la trama (un poco a la manera de Larry David –*Seinfeld*, *Curb Your Enthusiasm*–, donde un elenco de amigos y personajes le permiten al guionista tener siempre a mano herramientas para que la trama avance). El escenario, además, le permite a Pendleton por momentos crear un mundo completamente imaginario, y por otros, con plenas referencias a nuestro mundo actual.



COLLAGE: LEISHA

Para los que no vieron *Un Show Más*, la historia gira alrededor de, también, dos amigos —un arrendajo azul (ave de la familia de los córvidos, al parecer muy comunes en Europa) llamado Mordecai y un mapache llamado Rigby—, que trabajan como jardineros en un parque (lugar donde se desarrollan todas las escenas y del que nunca salen). Hasta aquí, normal. La cosa comienza a ponerse rara cuando completamos el elenco: su jefe es Benson (una máquina de chicles); sus compañeros de trabajo son Skips (un yeti), un fantasma con una mano en la cabeza, una cabra... la aparente calma del entorno ya no es tal, y los anclajes con un mundo estable casi imposibles.

Donde *Hora de Aventura* fuerza el guión para desarrollar historias cada vez más cercanas al absurdo, *The Regular Show* (su título original) mantiene cierta cordura en la trama hasta que un súbito cambio de registro hace volar todo por el aire: así, en el capítulo “Pensando positivamente” (<http://tinyurl.com/beoxe75>) de la tercera temporada, a Benson le prohíben maltratar a sus empleados —los protagonistas—. Entonces Ben comienza a juntar veneno y a ponerse rojo de furia, como en cualquier otro dibujito. Pero sobre el final, de tan enojado que está, se transforma en una bola de energía —con estética *animé* y reminiscencias de *Akira*—, que

comienza a tragarse todo lo que está a su alrededor. Algo similar ocurre en “Una canción Pegajosa” (<http://tinyurl.com/atqmzoo>). Todo se desenvuelve con aparente normalidad: Rigby encuentra un casete con una canción del verano, mala, pero muy pegajosa. Tras escucharla, no puede de dejar de cantarla. Sus amigos procuran hacérsela olvidar de mil formas y, cuando parece lograrlo, la canción retorna una y otra vez, para perseguirlos a todos en forma de... ¡*Casete Fantasma!* Para destruir el casete, entablan una lucha de malas melodías, que solo pueden ganar cuando se suma Benson como baterista, y remata el capítulo con “ninguna canción pegajosa funciona sin un buen puente de batería”, haciendo un rulo a lo Phill Collins.

UNA ESCUELA COMÚN

Los creadores de *HDA* y *USM* comparten no solo el horario central de Cartoon Network, la edad y una incipiente fama¹. “Pen” y “J.G.” se conocieron e hicieron amigos de jóvenes, mientras estudiaban en el *CalArts* (California Institute of the Arts, una Universidad de Artes fundada por Walt Disney, localizada en Los Ángeles). Entre 2008 y 2009 trabajaron juntos para la serie *The Marvelous Misadventures of Flapjack*, Quintel como director y Ward como

1. De hecho, hay varias entrevistas a ambos accesibles en youtube, y suelen participar de encuentros de animación como expositores. Mientras que ¿alguien recuerda haber visto o escuchado alguna vez a William Denby Hanna o a Joseph Roland “Joe” Barbera?

guionista. *Las maravillosas desventuras de Flapjack*, también comercializada por Cartoon, no tuvo la repercusión de los futuros proyectos de estos dos amigos, aunque bien puede entrar en nuestra lista de pequeñas joyas animadas: Flapjack (un adolescente problemático), Capitán Nudillos (el pirata) y Bubbies (la ballena) son personajes más infantiles, que viven dentro de un entorno controlado (la Bahía Tormentos) con un pasatiempo sencillo (comer golosinas). Pero sus diálogos retorcidos y un ambiente por momentos agobiante (por ejemplo: <http://tinyurl.com/b7dp9uc>) eran un claro precedente de lo que ambos eran capaces de hacer.

Luego de la segunda temporada los dos renunciaron a la serie —que sigue un año más—, para encarar sus proyectos personales. Quintel tomará de dos de sus cortos de animación realizados en sus épocas de estudiante —*The Naive Man From Lolliland* y *2 In The AM PM* (2005) <http://tinyurl.com/bbwnvr4>— varios personajes (Mordecai, Benson y Pops Maellard) para crear la base de *Un Show Más*. También retomará el tono. En un wiki sobre la trayectoria de Quintel, se advierte al presentar el *The Naive Man From Lolliland*: “lenguaje adulto y escenas de desnudez”. El proyecto original de *The Regular Show* fue pensado como un cortometraje, y Quintel lo presentó a la cadena en 2009 (nunca se emitió). Un tiempo más tarde fue aprobado en formato serie y tuvo pantalla en septiembre de 2010.

Hora de Aventura llegó al aire unos meses antes, en abril de 2010. Pero aunque el éxito de la serie de Finn y Jack finalmente haya sido mayor, el camino recorrido por Ward fue un poco más sinuoso. Pendleton comenzó dibujando *Bueno the Bear*, una historieta que discontinuó por ser “malísima”. Al salir de la universidad, comienza a trabajar para Frederator Studios, y en 2008 logra colocar (luego de que se lo rebotaran dos veces) el piloto de *Adventure Time* en un show de series llamado *Random! Cartoons*, transmitido por Nickelodeon. Casi al mismo tiempo, preparó otro piloto, *The Bravest Warriors* (<http://tinyurl.com/axvw3wy>), que mucho más tarde se transformaría en una serie de animación web, vía un canal premium de Youtube, el *Cartoon Hangover*. Pero Pen colgó también en la Web el piloto de *Hora de Aventura*, llegando al millón de visitas en menos de un año. Les llevó su tiempo, pero Cartoon vio la veta y decidió comprar la serie.

El lazo más destacable es que ambos progra-

mas nacieron como proyectos personales (a diferencia de muchas otras animaciones, creadas “por el estudio”, es decir, sus ejecutivos), y una vez en las grandes ligas pudieron mantener su independencia. Tanto Ward como Quintel están especialmente autorizados por el canal para generar sus propios equipos de trabajo. Los dos explotan al máximo esta libertad, y se rodean de dibujantes-guionistas que trabajan en el *indie* del cómic (y que son fanáticos de los juegos, como regla), reclutados de sus épocas del *CalArts* o a través de Internet. Esto les da la posibilidad de formar grupos de trabajo muy dinámicos, donde la mayoría dibuja, escribe y actúa (la capacidad de multitarea, nacida de las necesidades del bajo presupuesto).

Ambas resultaron apuestas ganadoras del canal: la primera temporada de *Hora de Aventura* fue vista por más de dos millones de espectadores (principalmente niños de entre 6 y 14 años), duplicando las mediciones de encendido en el mismo horario del año anterior. En 2012, luego de un leve declive, la premier de la quinta temporada —un capítulo doble llamado “Finn the Human/Jake the Dog” (<http://tinyurl.com/bmgby68>)— fue vista por ¡3,4 millones de espectadores! El mayor *rating* de Cartoon en el rango de “2 to 14 años”. *Un Show Más* es un *hit* desde su segunda temporada (sigue batiendo récords en su horario de los lunes en EE. UU.) y ganó un Emmy en 2012 (en la categoría “Cortos de animación excepcionales”).

LA MARCA EN EL ORILLO: TV-PG

Las *directrices para padres* en televisión es el código para clasificar por edades a los programas. TV-PG significa “que el programa puede ser inadecuado para niños menores, sin la guía de un padre”. En general, caen en esta clasificación todos aquellos *shows* que contengan “lenguaje grosero”. *Hora de Aventura* y *Un Show Más* comparten la categoría con el *show* de los *Looney Tunes*, *los Simpson*, *Futurama*, *Dragon Ball Z* y *Sailor Moon*, por ejemplo. Por eso, una gran parte de la crítica se pregunta si, en verdad, no son series para mayores, para un espacio como el que tenía Adult Swim (lo más limado de CN, con programas como *El Fantasma del Espacio de Costa a Costa*, *Pollo Robot*, *Ratón Esponja*, *Laboratorio Submarino 2021* —¡gran serie!—, *Harvey Birdman*, *abogado*, etc.). Digresión: Adult Swim fue uno de los intentos

PILOTOS

HORA DE AVENTURA
<http://tinyurl.com/bzfw5xq>



UN SHOW MÁS
<http://tinyurl.com/a2qx7n9>





de Cartoon Network para conquistar la franja de adolescentes y adultos jóvenes (más de 17 años) que podrían estar viendo el canal después de las veintitrés horas. También fue una panacea, entre el 2005 y el 2008, para aquellos que ya extrañaban Locomotion. La primera apuesta por captar la franja de los mayores fue *El Fantasma del Espacio de Costa a Costa* (un *talk show* de medianoche, que combinaba una animación clásica con invitados “en el piso”, como Tom Yorke o Bjork –de hecho, aparecieron en el mismo episodio–). Más tarde se fueron agregando nuevos programas –todas animaciones de Calle Williams Studios– al ho-

EL INCREÍBLE MUNDO DE BOCQUELET

The Amazing World of Gumball, la niña bonita de las series de Cartoon Network, tiene nacionalidad británica y su padre es Ben Bocquelet. Es más *naive* que sus dos compañeras mayores (de hecho, su calificación es TV-Y7-FV, es decir, *Público infantil con emociones fuertes o violencia fantástica*), pero ha dado un paso adelante en explotar nuevas posibilidades estéticas: el mundo de *Gumball* combina animación tradicional, por computadora -2D/3D- y *stop motion*, con escenarios reales de fondo. Es la más nueva de las tres (se estrenó en mayo de 2011), y ya ha ganado premios importantes (como el Annie a la mejor serie de televisión dirigida al público infantil).

La historia gira alrededor de un gato azul adolescente (Gumball) y un pez con patas y manos llamado Darwin Watterson (su amigo, del que nunca se separa). El reparto principal, al estilo Simpson, se completa con una madre hiperactiva (Nicole), Anais que es la hermana superinteligente de 4 años y un padre inútil-irresponsable (Richard). Nicole es gata, Richard y Anais, conejos. El resto del elenco es indefinible: papas, robots, dinosaurios. *El Increíble Mundo de Gumball* se vale del formato “comedia de situación” para presentar los problemas cruzados de sus personajes y, si bien sus argumentos suelen ser más básicos (tampoco muy lejos de una *sitcom* de CBC), no se priva del absurdo y de las referencias al mundo adulto: el capítulo “The Job” (<http://tinyurl.com/cv9vgs>) es una de las muestras más logradas al respecto.

rario de las doce, hasta crear el espacio “Adult Swim” (para los que nunca lo vieron, recomendamos *googlear* “El Show de Aquaman y sus amigos”). Si bien Adult Swim se transformó en un programa de culto, no le dio el *rating* para mantenerse más allá del 2008 en Cartoon, momento en que lo compró I.SAT. Allí duró hasta el 2011, y sucesivos cambios de horario lo llevaron desde la medianoche hasta las tres de la mañana, para finalmente levantarlo del aire por falta de audiencia.

Pero –como *Ren & Stimpy*–, *Hora de Aventura* y *Un Show Más* son y no son programas para chicos. Lo son porque apelan a la fantasía surrealista propia de los chicos para construir sus historias; no lo son porque los guiones que proponen tienen varias capas de lecturas y referencias constantes al mundo adulto. En esa franja se mueven bien, y van forzando el límite para un lado o para el otro, de acuerdo a sus conveniencias. Al parecer, la premisa es: no hay animaciones para chicos o para grandes, hay animaciones que son buenas y hay otras que son malas. A las buenas, las puede disfrutar cualquiera.

PANTALLAS PARA ADULTOS EMOCIONALES

En el mercado de los consumos masivos, un círculo parece cerrarse: de niños nos trataban como *lisiados intelectuales*. Nos contaron historias por demás lineales –donde los malos eran malísimos y los buenos eran siempre rubios–; nos repitieron argumentos y escenas hasta el cansancio –cuando no hasta los mismos torsos para todos los personajes, como en He-Man–. Nos llenaron los ojos de violencia explícita. Un poco lo mismo que nos proponen ahora de adultos.

Mientras tanto, una parte de las propuestas para chicos va variando hacia un mercado de *chicos especiales*, donde, al parecer, queda espacio para elaborar propuestas respetuosas de sus audiencias. Enhorabuena: en un mundo donde Facebook permite que existan grupos como “Yo también amo a los Thundercats”, no hay espacio para la nostalgia si podemos compartir una hora de animación con Finn, Mordecai, Jack o Rigby. En definitiva, es un alivio suponer que en un futuro no muy lejano los espectadores del entretenimiento para adultos van a partir de un piso más exigente. Saber que, al menos por un rato, la creatividad se escapó de los horarios marginales y los bajos presupuestos para llegar a las audiencias masivas nos da esperanzas. ✖

LINKS > UNA GENERACIÓN DE...

ANIMÉ, COSPLAY Y BURUSERA



En Japón existen animaciones para todo tipo de público. Niños, adolescentes, adultos, tanto hombres como mujeres, tienen *animés* específicamente orientados hacia ellos. Hay una gran variedad de géneros, que abarca desde robots gigantes hasta dramas dirigidos a adultos. Allí, más que en ningún otro lado, el fanatismo por los personajes se manifiesta en el *cosplay*. Adolescentes, y ya no tanto, se disfrazan de sus personajes favoritos. Caminando por la calle, no es raro ver chicas disfrazadas de Miku Hatsune o de alguna colegiala de *animé*.

Otra costumbre extraña que tienen las chicas japonesas es la de vender sus bombachas usadas a hombres que llegan a pagar varios miles de yenes. Las chicas usan la misma bombacha durante tres días y luego, sin lavarla, las venden en negocios especializados, conocidos como *buruseras*.

LA PRIMERA FUE MUDA Y ARGENTINA



El apóstol fue una película de animación escrita, producida y dirigida en la Argentina por Quirino Cristiani. El film, estrenado en 1917, es una sátira política dirigida a Hipólito Yrigoyen, y tiene la particularidad de ser el primer largometraje de animación de la historia del cine. Para su realización se utilizaron 58 mil dibujos en 35 mm y varias maquetas que representaban edificios públicos.

Del film solo se conservan pocas imágenes, ya que algunas copias se perdieron en un incendio, y otras, al reciclar el celuloide para la fabricación de peines, práctica habitual en la época. Más de uno se habrá peinado con lo que fue el primer largometraje de animación de la historia.

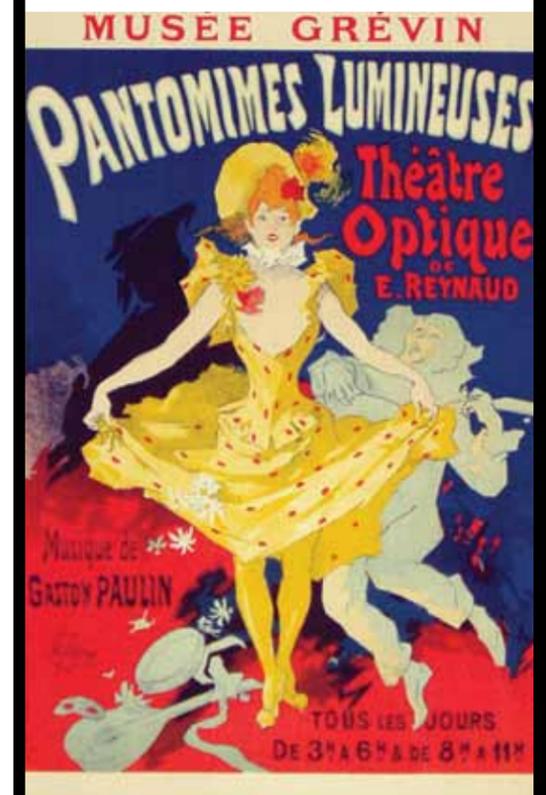


PANTOMIMAS LUMINOSAS

El 28 de octubre de 1892 Charles-Émile Reynaud estrenó en París sus *Pantomimes Lumineuses*, tres cortos de animación proyectados usando un dispositivo de su invención llamado Théâtre Optique, que permitía proyectar imágenes dibujadas a mano sobre una película flexible.

Un bon bock era una comedia sobre un hombre en un bar al que le robaban continuamente la bebida y terminaba peleándose con los transeúntes. *Clown et ses chiens* tenía como personajes a un payaso y sus tres perros. *Pauvre Pierrot!* era una comedia romántica en la que Arlequín y Pierrot luchaban por el amor de Colombina. Cada una duraba entre diez y quince minutos, y tuvieron éxito por años. Luego, con la aparición del cinematógrafo Lumière, fueron cayendo en el olvido.

En 1910, sumido en la miseria y la frustración, Reynaud destruyó su Théâtre Optique y arrojó al Sena la mayoría de sus películas. Murió en 1918 en un manicomio. Un triste final para el creador de los dibujos animados.



RICK RUBIN ¿PURO GENIO O PURO HUMO?

LA PREGUNTA OBLIGADA DE TODA PERSONA NO FAMILIARIZADA CON EL MUNDO DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL ES: “¿QUÉ HACE UN PRODUCTOR?”.

TEXTO DE IGNACIO TOMÉ

Me llevó varios años de actividad profesional en el audio empezar a comprender la magnitud de la influencia que un productor puede tener en la gestación de un disco. La forma más sintética de condensar ese rol es hacer el paralelismo con el director de cine: son quienes tienen la idea general de cómo tiene que quedar el producto final, y para eso eligen el equipo técnico y artístico que los ayudará a llegar a destino, y en muchos casos también eligen el camino por el que se irá. Los grandes productores suelen tener dos perfiles: o son músicos “no famosos”, pero de una factura académico-artística impecable, con cintura musical suficiente para triturar un ‘demo’, recomponerlo, rearmarlo y convertirlo en una pieza ineludible de la historia musical contemporánea, o son ingenieros de grabación con muchos kilómetros detrás de una consola, que comienzan a sintetizar las claves para componer y arreglar canciones de forma magistral.

El perfil más recurrente es un híbrido: tipos de gran formación musical y técnica, con una enorme intuición musical y experiencia en el manejo del estudio de grabación, que los termina colocando en el rol de co-compositores en las sombras de todas aquellas canciones memorables. La lista de nombres es grande: Quincy Jones, George Martin, Phil Spector, Nile Rodgers, Chris Thomas, Brian Eno, Daniel Lanois, Butch Vig. Casi todos combinan algún tipo de dominio musical-técnico, y es algo que se “escucha” claramente en las obras en las que han participado. Pero hay un caso *per-turbador*. Una excepción a casi todas las definiciones, la oveja negra dentro de este rebaño de genios: Rick Rubin.

Rick Rubin es un gordo MUY barbudo, con aspecto de Buda resucitado, y actitud de estar deseando constantemente una buena siesta. Desde los créditos, es un monstruo total. Si bien lo que lo llevó al reconocimiento público más ruidoso fue producir *Blood Sugar Sex Magik*, de los Red Hot Chili Peppers, y lograr que Johnny Cash (country) versionara exitosísimamente la canción *Hurt*, de Nine Inch Nails (rock industrial). Todo su currículum es demoledor: Run-D.M.C., Slayer, Beastie Boys, Public Enemy, The Cult, Danzig, The Black Crowes, Mick Jagger, Tom Petty, Nine Inch Nails, AC/

DC, Sheryl Crow, Rage Against the Machine, Aerosmith, Audioslave, The Mars Volta, Limp Bizkit, Metallica, Weezer, Neil Diamond, Justin Timberlake, Dixie Chicks, Shakira, Gogol Bordello, Linkin Park, Adele... y muchos más.

OK. “Un *grosó*”. Sí. ¿Y la rareza? La rareza es que Rick Rubin no sabe música, ni formal ni informalmente: no toca ningún instrumento, no sabe de notas, de acordes, de intervalos, de melodías ni de arreglos. Nada más allá de un par de acordes de guitarra. OK. Pero, entonces, ha de ser un gran técnico. No. Segunda rareza: él mismo aclara que no sabe manejar ni consolas, ni micrófonos, ni ecualizadores ni técnicas de grabación. OK. ¿Entonces logra darle a todo un sonido personal? No. Tercera rareza: Rick Rubin no solo no tiene un sonido propio desde lo técnico, sino que, a diferencia de casi todos los grandes productores, tampoco se mantuvo dentro de ningún género o estilo determinado. OK. Entonces: ¿Qué carajo hace Rick Rubin? Esa es la pregunta para la que nadie parece tener respuesta.

Algunos lo tratan de gurú absoluto, de tipo brillante y de gran influencia musical, pero nadie especifica de qué manera concreta influyó en sus discos. Él dice que solo sabe intuitivamente cuándo algo le gusta y cuándo no, y que su rol es “decirlo” (inserte aquí su cara de desconcierto, sabiendo las fortunas que cobra por hacer eso). Otros dicen que es un chanta total. En 2010, Muse recibió un Music Producers Guild Award, y en su discurso agradecieron a Rubin por enseñarles “cómo NO se produce un disco” (después de una fallidísima experiencia). U2 promocionó con bombos y platillos la participación de Rubin en la producción de *No Line on The Horizon*; meses después se supo que no solo habían echado al productor, sino que menos aún pensaban reutilizar el material que habían empezado a generar con él (The Edge muy educadamente dio a entender que les costaba trabajar con alguien que no sabía música...). Tampoco estuvo muy conforme con el barbudo el cantante de Slipknot, que lo destrozó aduciendo que era un vago que pasaba cuarenta y cinco minutos por semana por el estudio para simplemente tirarse en el sillón, comer y no hacer nada. Scott Weiland, habiendo pasado por su propia “experiencia

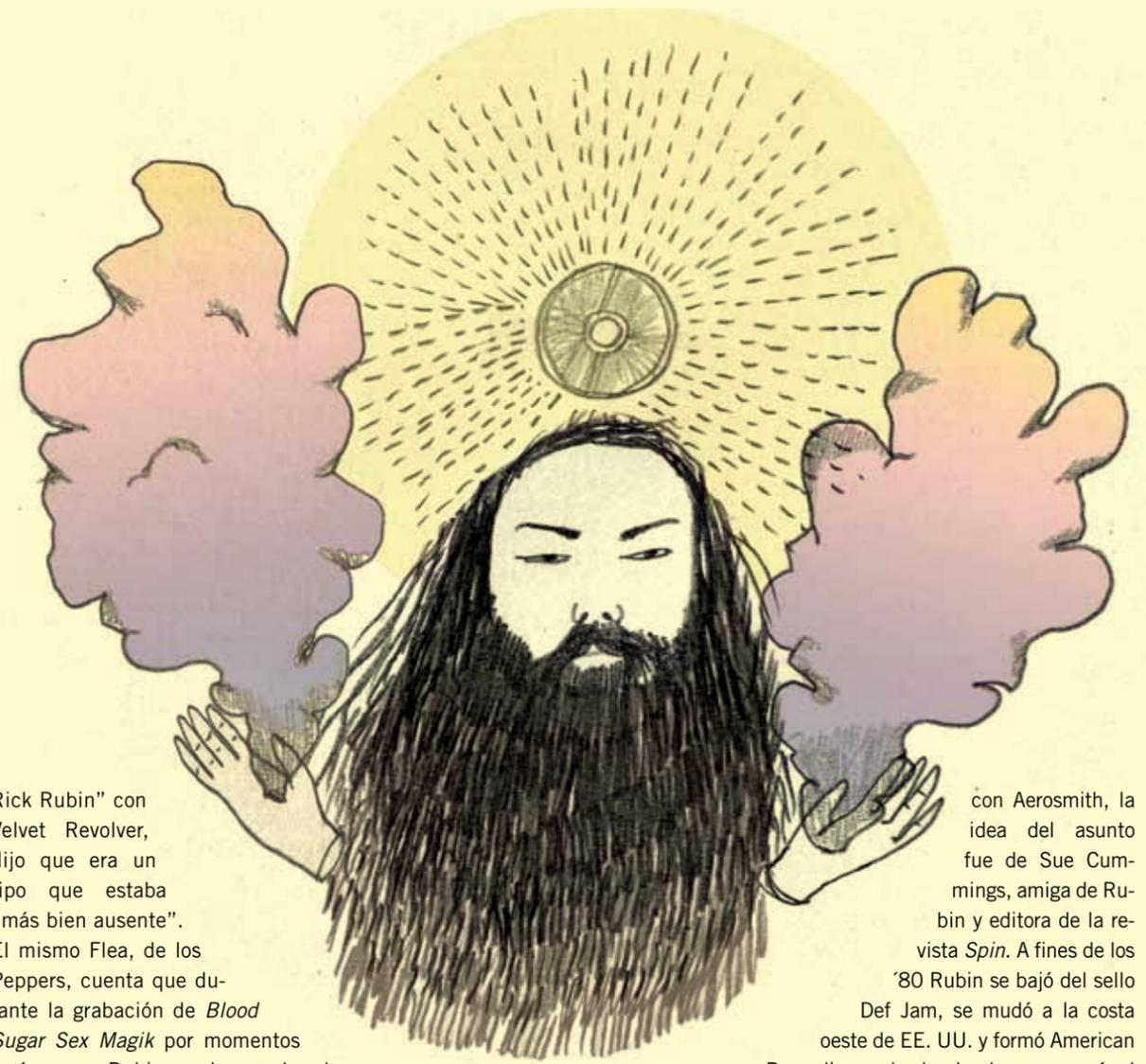


ILUSTRACIÓN: IRANA DOUER

Rick Rubin” con Velvet Revolver, dijo que era un tipo que estaba “más bien ausente”. El mismo Flea, de los Peppers, cuenta que durante la grabación de *Blood Sugar Sex Magik* por momentos creían que Rubin se la pasaba durmiendo en un sillón. En 2012, Graham Nash, de Crosby, Stills & Nash, habló bastante mal de un intento de producción con Rubin. Una posible explicación del fenómeno podría pasar por un plano bastante fuera de lo musical: Mister Rubin tendría una deslumbrante capacidad para vender su propio humo y, al mismo tiempo, para reaccionar velozmente ante los cambios de modas musicales. A fines de los '70 fue parte de una banda punk (The Pricks), de la que se dice que su mayor mérito fue haber sido echados del mítico club punk neoyorquino CBGB al segundo tema de su *show*, a raíz de la pelea de Rubin con el público discoloro, público que, luego se supo, eran amigos de la banda con instrucciones de generar problemas para que la banda llamara la atención. Marketing, Capítulo 1. A comienzos de los '80 Rubin vio venir el hip hop, y co-fundó en Nueva York Def Jam Records, sello que se colocó en el centro de la escena y a través del cual conoció a hitos raperos como LL Cool J, Run-D.M.C. y Beastie Boys. Y si bien fue Rubin quien produjo la histórica versión de *Walk This Way* de Run-D.M.C.

Y si de estar en el centro de los comentarios se trata, Rick no pierde un segundo: se las ingenió para ser el productor del próximo disco de estudio de Black Sabbath con la formación casi original después de más de 30 años. Si bien el disco está anunciado para mediados de 2013, ya se comentan algunos roces “conceptuales” que la banda estaría teniendo con el productor. Continuará...

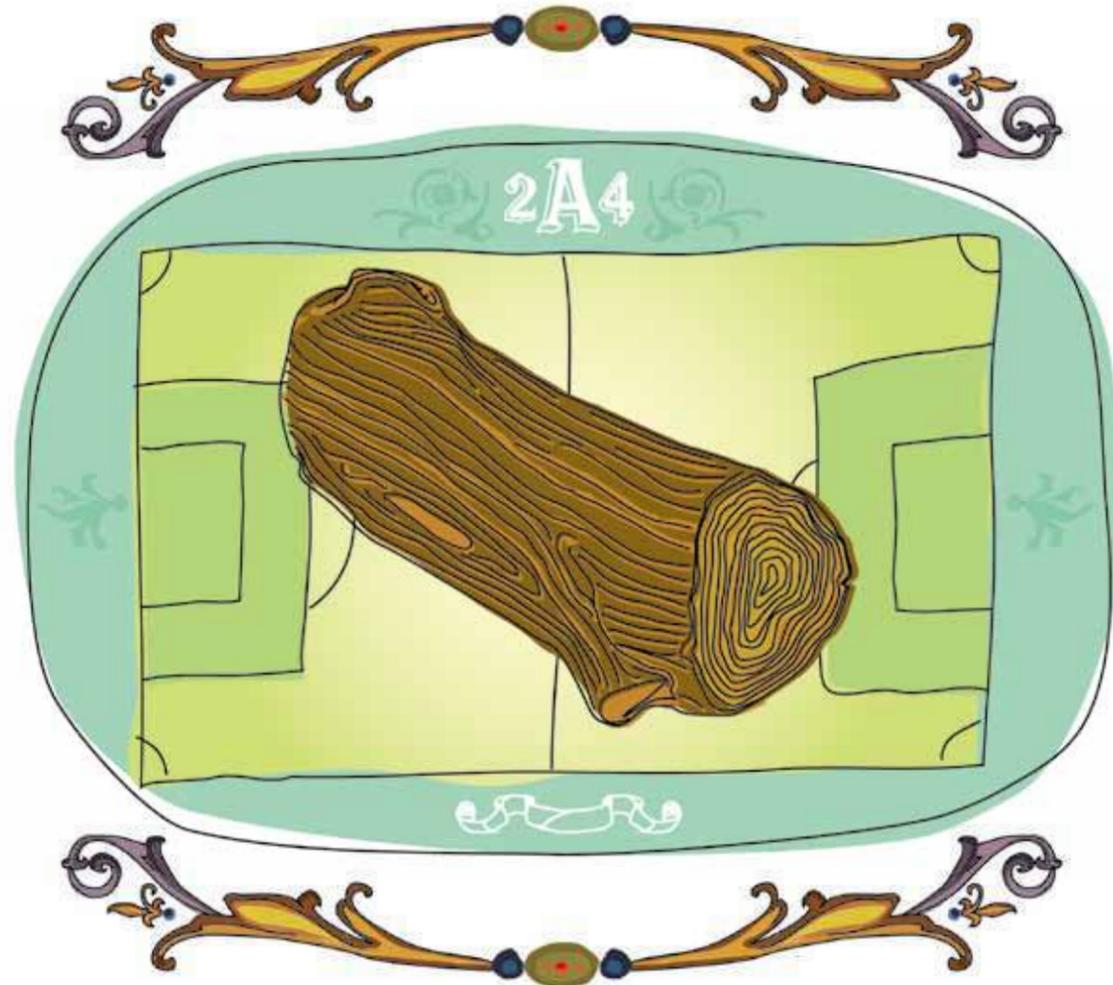
con Aerosmith, la idea del asunto fue de Sue Cummings, amiga de Rubin y editora de la revista *Spin*. A fines de los '80 Rubin se bajó del sello Def Jam, se mudó a la costa oeste de EE. UU. y formó American Recordings, desde donde se acercó al

incipiente surgimiento del boom hardcore y heavy metal. Durante los '90 muchos lo señalan como coinstigador de lo que en la industria se conoce como “La guerra del volumen”: mezclar discos a volúmenes demenciales como recurso para sobreestimar psicoacústicamente al oyente... en mortal detrimento de la calidad musical, ya que esa técnica daña notoriamente los matices musicales. El pico de esta batalla fue *Death Magnetic*, de Metallica (producido por Rubin), cuando los mismos fans se dieron cuenta de que los temas de Metallica en el videojuego *Guitar Hero* sonaban mucho mejor que en el CD.

Entonces, ¿qué onda con el Señor Rubin? Estuvo involucrado en una interminable lista de discos históricos, pero nadie logra definir qué hizo más allá de poner el nombre y una “mística” que, a la hora de describirla concretamente, parecería ser pura promoción. ¿Sería posible sostener una exitosísima y multipremiada carrera de más de cuarenta años únicamente basándose en la Mística y la Ubicuidad? Quizás, solo quizás, Rick Rubin nos estaría demostrando que sí. ✘

FÚTBOL Y BOHEMIA

LA POLÉMICA DE GARDEL EN BARCELONA



TEXTO DE LUCAS LOMBARDÍA Y RODRIGO VERA - ILUSTRACIONES DE LEANDRO MARENZI

“Así, cuando el fuego de la pira haya consumido mis restos, aún vivirá, y será inmortal la parte mejor de mi existencia”.

Ovidio

No son nuevas las disputas entre los historiadores gardelianos. Pero las repercusiones provocadas por la aparición del libro *Todo puede servir para iluminar alguna cosa*, del inves-

tigador uruguayo Bruno Brindisi, desencadenaron una polémica insólita, porque la mecha se encendió en Barcelona e involucra a actores que, también, se estrenan en las batallas de interpretación sobre la vida de Carlos Gardel. Esta polémica volvió a dimensionar el hechizo provocado por el tango, la danza y los músicos en la sociedad barcelonesa. Con una quizás estudiada eficacia, Brindisi consigue involucrar la reacción rauda y los descargos de varios escritores

y cronistas, y las respuestas furiosas de familiares de futbolistas. Uno de los puntos que llamaron a escándalo gira en torno a los pasajes del libro que describen los comportamientos en las *soirées*. “Muchas de las semblanzas que realizan los historiadores catalanes parecen recortes de las noticias de sociedad de la época”, provoca Brindisi, y sostiene que nunca ha sido desmentida convincentemente una cierta fama de *gigoló* que cae sobre Gardel: “Lo cierto es que antes de triunfar en el *Armenonville* de Buenos Aires, ya había tenido íntima amistad con varias propietarias de casas de señoritas, entre ellas Madame Jeanne*. En París, con Madame Billy*. En Barcelona, es famosa su amistad con la encumbrada Isabel Llorach*, que le abre rápido las puertas de los círculos selectos. Hace pequeños recitales en su residencia particular de la calle Muntaner. Luego también con otras damas de la nobleza, entre ellas Sally de Wakefield*, la baronesa, quien financió parte de su filmografía parisina”. Brindisi se pregunta, entre la complicidad y la retórica: “¿Hay que tomarse el trabajo de describir el espíritu que animaba esas actividades?”.

BARCELONA

“Barcelona era la continuación de nuestra calle Corrientes. Todo lo que era argentino era de moda”.

E. Cadícamo

Barcelona vivía lo que el investigador Xavier Febrés definió como “la fiebre del tango”. La prensa enviaba cronistas para cubrir el arribo al puerto de Carlos Gardel, “quien se considera ya un barcelonés más y conoce a sus gentes, y ofrece con sus sonrisas y sus gracias un encanto de juventud, de alegría” (*Diario de Barcelona*, 10/11/1927). Es en esta ciudad, más precisamente en el Hotel Oriente, donde Cadícamo escribirá la letra de *Anclao en París*. Era Tangópolis. Es Febrés el principal referente al que decide enfrentarse Brindisi. Si el gardeliano catalán presenta una entrevista en la revista *El alma que canta*, 6 de abril de 1926:

—¿Dónde tuvo más aceptación?

—En Barcelona. El público catalán es sentimental. Gusta mucho del tango. Y me aplaudió a rabiar.

—¿Fue bien aceptada la música criolla?

—¡Imagínese! Un delirio. El tango es hoy en España tan popular como en Buenos Aires.

... Brindisi, en su libro de ruptura, incluye un reportaje de marzo de 1926:

—¿Tiene aceptación la música criolla en Barcelona?

—Una aceptación loca.

—¿Cómo terminó la temporada?

—Como la había empezado, brillantemente. Las damas de Barcelona organizaron una manifestación en mi honor, para la noche de mi beneficio, que... vamos...

Brindisi plantea *Todo puede servir...* casi como un palimpsesto, en donde intenta reescribir y responder todas las crónicas de Gardel en Barcelona, y agrega nuevas fuentes, como el libro *Carrer dels Enamorats*, donde se recogen las memorias del humorista Saldaña Beut: “De todas las comarcas venían coches llenos de admiradores, para escuchar los tangos de Gardel, que hacían olvidar la música de jazz y el charleston. Las mujeres se volvían locas por Carlos Gardel. Se decía que algunas damas se habían suicidado por él, plenas de amor. Ninguno podía disputar con Gardel la supremacía”.

Carlitos hacía estadias en Barcelona en cumplimiento de los contratos con la industria musical. Graba gran parte de su discografía, con el flamante sistema eléctrico, en los estudios de la casa Odeón del barrio de Le Corts. Es en esta época cuando se hace amigo de los jugadores del F.C. Barcelona. El capitán Josep Samitier, el delantero Piera y el portero del Espanyol, Ricardo Zamora, “se convirtieron en sus cicerones de la vida recreativa de la ciudad, sobre todo a partir de la siguiente estadia, más larga y desocupada, de 1927-1928”, relata Xavier Febrés.

Tanto él como Brindisi utilizan las palabras del poeta Rafael Alberti para relatar el episodio histórico que termina de sellar el vínculo con los jugadores del Barça:

Fue en Santander: 20 de mayo de 1928. Un partido brutal, el Cantábrico al fondo, entre vascos y catalanes. Platko, un gigante portero húngaro, defendía como un toro el arco catalán. Hubo heridos, culatazos de la Guardia Civil y carreras del público. En un momento desesperado, Platko fue acometido tan furiosamente que quedó ensangrentado, inconsciente, a pocos metros de su puesto, pero con el balón entre las manos. Fue sacado del campo, sembrando el desánimo. Pero, cuando ya el partido llegaba al final, apareció Platko de nuevo, la cabeza vendada, fuerte y hermoso, decidido a dejarse matar. La reacción del Barcelona fue instantánea. Pocos segundos después, el gol de la victoria penetró por el arco de la Real. Por la noche, en el hotel, nos reunimos con los catalanes. Y una persona que nos había acompañado durante el partido cantó, con verdadero encanto y maestría, tangos argentinos. Era Carlos Gardel.

Alberti publicará en mayo de 1927 un poema llamado *Platko* (*No, nadie, nadie, nadie / nadie se olvida, Platko. / Ni el final: tu salida, / oso rubio de sangre, / desmayada bandera en hombros por el campo*).

Aunque la amistad de Gardel con Samitier y sus compañeros es irrefutable, en *Todo puede servir...* se lleva una línea de interpretación hasta consecuencias inéditas. Aquí abre el uruguayo otro frente de discordia:

El ambiente del fútbol ya estaba envuelto en el aura que mezclaba la prosperidad económica, la celebridad, las facilidades para los trámites amorosos, una inclinación a distenderse en los tiempos de ocio. Junto al tenor Miguel Fleita, a Santiago Rusiñol, Gardel y su barra catalana iban a pie bajo esas lunas



LOS LIBROS

Las interpretaciones sobre los días de Gardel, ya no en Barcelona, sino en el Planeta Tierra, tienen miles de fisuras que se abren a nuevas interpretaciones, con nuevas fisuras que, a su vez, se abren... Esta polémica ha sumado nuevos documentos, que permiten buscar un poco más sobre esa construcción de la realidad gardeliana. Estas son solo algunas lecturas recomendadas: *Todo puede servir para iluminar alguna cosa*, Bruno Brindisi, Ed. Reino Perdido (2012) // *Gardel a Barcelona i la febre del tango*, Xavier Febrés, Ed. Pòrtic (2001) // *La historia del tango en París*, Enrique Cadícamo, Ed. Corregidor (1975) // *Barcelona, tercera patria del tango*, Xavier Febrés y Patricia Gabancho, Ed. Quaderns Crema (1990) // *Un siglo de Barcelona*, Isabel Llorach, Ed. Argos (1946) // *Así nacieron los tangos*, Francisco García Jiménez, Ed. Corregidor (1980) // *La lucha por Barcelona*, Chris Ealham, Alianza Editorial (2005) // *Carrer dels Enamorats*, Oriol Gómez Leal, Ed. Singuerlín, (2002) // *La vida de Gardel contada por su chofer*, Antonio Sumaje, Ed. Aquí está (1946) // *El último bohemio. Conversaciones con Edmundo Guibourg*, Mona Moncalvillo, Ed. Celtia (1983) // *La maîtresse de la maison*, Madame Billy, Ed. La table ronde (1980).

impetuosas, pasaban las noches recorriendo ese barrio estridente, donde se mezclaban los olores de los caldos, los carros, los maquillajes, las aguas sucias, los cabarets.

“Es un charlatán despreciable”, replicaron desde el Museo del Barça, tomando la voz de las familias de los futbolistas mencionados en el libro. Los descendientes de Piera, *el noi de Can Bruixa*, apoyados por los historiadores y documentalistas enfrentados a Brindisi, realizaron recientemente un recorrido por las radios para denostar al escritor. “¿Os dais cuenta con la desvergüenza que habla este canalla?”, fue la frase más repetida frente a los micrófonos.

Pero Brindisi incluso despliega una lista de locales nocturnos: El Canari de la Garriga, junto al Ritz, donde Gardel solía terminar la velada en la cocina, con sus amigos acomodados en las largas mesadas, y “pagando con tres o cuatro tangos”. El Grill Room de la calle Escudellers. El Can Peret, en el antiguo *barrio chino*, conocido café y foco de la bohemia donde se fortalecían con vino portuario. En una edición del diario *Crítica* de junio de 1928, en un reportaje titulado “Gardel viene convertido en un hincha del Barcelona”, el Zorzal declaraba:

En Barcelona puede decirse que uno se encuentra en su casa. Con compañeros tan gentiles y distinguidos como Samitier, el gran delantero que en breve conocerán en nuestro país, no es posible tener ni siquiera un momento de añoranza. Samitier y Piera no solo son dos perfectos caballeros, sino también dos colosos del *football*. —¿Sabe una cosa, amigo cronista? Que Samitier se pasa el día cantando *Dandy*, *No te engañes corazón* y *Adiós muchachos*. Y lo hace bastante bien.

El Gráfico del 23 de junio de 1928 hace una semblanza de Gardel: “Habla de los jugadores del Barcelona con gran entusiasmo. Los admira. Se deshace en elogios. Para él son verdaderos maestros. Y afirma que solo una buena selección podrá vencerlos cuando nos visiten próximamente”. Brindisi agita: “Gardel repetía eso porque era un caballero criollo. Pero los del Barça eran unos troncos”.

PATADURA

¿Cómo sonaría el lujoso automóvil en el empedrado de Barracas, la tarde que se llevó la letra del liviano tanguito *Patadura*? Gardel había visitado al compositor José López Ares, quien lo había escrito junto a Enrique Carrera Sotelo hacía unos días. El tango mencionaba a ídolos del fútbol argentino: Manuel Seoane, Tarascone, Ochoa y Monti. Gardel era también amigo de algunos de ellos. Pero en 1929 realiza una nueva versión, que incorpora en su letra a los jugadores del Barça: Sastre, Piera, Zamora, Platko y Samitier, tan famosos en esa época como lo son ahora Piqué, Messi, Iniesta y Puyol. El más compinche de Gardel, Samitier (Sami), era representante del vermú Cinzano y de los coches Graham-Paige. El

plantel del Barcelona le habría regalado a Carlitos uno de los últimos modelos de estos automóviles, con el que pasearía por los adoquines de Barracas con la aún inédita *Patadura*.

*Piantate de la cancha, dejale el puesto a otro;
de puro patadura estás siempre en orsay;
jamás cachás pelota, la vas de figurita,
y no servís siquiera para patear un hand.
Querés jugar de forward y ser como lo es Piera
pa' hacer como hace Sastre
de media cancha un gol,
querer hacerle goles al colosal Zamora
y ser, como lo es Sami, el mago del balón.*

*Chingás a la pelota, / chingás en el cariño, /
el corazón de Platko / te falta, che, chambón. /
Pateando a la ventura, / no se consiguen goles; /
con juego y picardías / se altera el marcador.*

Luego del título obtenido en Santander, el plantel del Barcelona inicia una gira, un largo y conflictivo viaje a Buenos Aires y Montevideo. Algunos indican que era una iniciativa fomentada por la amistad de Gardel con los futbolistas y con algunos miembros de la directiva. El Barça juega partidos amistosos con la selección argentina, Independiente, Boca Juniors, un seleccionado de Rosario, y los equipos uruguayos Nacional y Peñarol.

Brindisi parece haber refinado considerablemente sus investigaciones sobre los comités conservadores donde cantaba Gardel en sus comienzos, porque en sus crónicas aparecen las figuras de Don Agustín Traverso* y sus bravos hijos, y sobre todo de Ruggierito* y del caudillo Alberto Barceló*, a los que ubica al lado del Zorzal el 11 de agosto, en la doble visera de Avellaneda, durante el amistoso que Barcelona juega contra Independiente. Los rojos ganan 4-1 y se llevan la copa donada por el Casal Catalá.

La gira fue un desastre: de ocho partidos perdió cinco, empató dos y solo le pudo ganar a Boca Juniors. Febrés testimonia que, al regreso a Barcelona, “circulaba por las vías de transmisión oral de la ciudad una adaptada letra de tango a la fallida gira sudamericana. Sobre la música del popular *Adiós muchachos*, decía: “Yo fui en un tiempo el Mago, / Pero esto fue en Europa. / Hacía tanta tropa, / Que en pantalón azul / El aire de los Andes / No es para mis pulmones / Y con mis desazones / Mi chut ha sido ful”.

Como consecuencia de la gira, el F.C. Barcelona crea una “Ponencia Depuradora del Viaje de América”. El director técnico y varios dirigentes son obligados a renunciar. No existe testimonio alguno de un posterior encuentro entre Gardel y algún integrante del cabizbajo plantel.



1. GARDEL EN EUFORIA LE SIRVE CHAMPÁN A IRENEO LEGUISAMO Y A FRANCISCO MASCHIO.
2. EN NIZA. ESA NOCHE ESTRENARÍA EL TANGO *ANCLAO EN PARÍS*.
3. PARTITURA DEL TANGO *PATADURA*.
4. DE GIRA CON UNA COMPAÑÍA DE TEATRO EN RÍO DE JANEIRO
5. RESULTADOS DE TURF, MATE Y GUITARRA, DURANTE SU ESTADÍA EN BARCELONA.

BRINDISI

“Y no hay un método para cazar ideas. O, lo que es lo mismo, todo vale con las ideas: la analogía, el plagio, la inspiración, el secuestro, el contraste, la contradicción, la especulación, el sueño, el absurdo...”

J.Wagensberg

Desde siempre, las reivindicaciones contradictorias en la invocación de la figura de Carlos Gardel provocaron grandes choques. *Todo puede servir...* inaugura una disputa novedosa, porque abarca preguntas algo más complejas e inquietudes sobre el estilo, sobre la estética y sobre la construcción de la mística de un artista popular. También hizo aparecer una bibliografía bastante desconocida.

Brindisi se extiende en hacer una deconstrucción de Barcelona, tomando como referentes tanto libros de historiadores, como Chris Ealham y Oriol Gómez Leal, como las crónicas de Francisco García Jiménez, Enrique Cadícamo o el libro de Antonio Sumajo, *El aviador*. Y al igual que Xavier Febrés, menciona al otro francesito del Abasto: Edmundo Guibourg, quien entrevistado por la periodista Mona Moncalvillo ofrece un anecdotario amplísimo, que atraviesa la infancia del cantante, los rasgos más sobresalientes de su personalidad, los días y las noches en Europa.

Casi sobre el final, el libro hace otra interpelación: Gardel grababa a compositores españoles “atrapados por el chaparrón del tango”, circunstancia que también menta Febrés, pero Brindisi evoca esta tangomanía con reproches nada encubiertos:

En 1928 Gardel registra algunos tangos españoles que se habían popularizado, entre ellos, Flor vencida, La cieguita y La cocaína, de Durán Vila y Alfonso Vidal (seudónimos del catalán Bertrán Reyna y del vasco Muñoz Acuña). La cocaína lo escribieron sentados en un banco del Paseo de Gracia en 1924, y se lo presentaron a Carlos Gardel, que entonces actuaba en Barcelona.

Añade el caso de Mas/Verona, quienes tuvieron la malhadada delicadeza de dedicarle un tango a Samitier, *Sami: De las playas argentinas, / donde el tango es la ilusión, / tú mereces, bravo Sami, / que te brinden la canción, / Sami!! / capitán del Barcelona... / con tu juego, que emociona, / nos has hecho estremecer*. Y hace referencia a Rossend Llorba y Tost, corresponsal de la revista *El alma que canta*, miembro de la Asociación Argentina de Autores y Compositores y creador del tango *Barrio chino*, un canto a los barrios bajos barceloneses. “Eran también Pataduras componiendo. Son tangos increíblemente horribles, patéticos, ridículos”. Como una última nota en este contrapunto que alteró los ánimos en los círculos gardelianos y también alguna tarde en las tertulias catalanas.

Cada tanto, esas biografías reciben un viento que las hace girar como un trompo, todo aparece nuevamente un instante: los automóviles, los sombreros, las ciudades, las cartas, las

sombras, los choferes, las barajas, las botellas, las horas de bajo astral, y esa tromba finalmente los retorna a ese silencio de donde provienen. ¿Habrá existido algún final para esas veladas, las habitarán fantasmas, las asumirán continuadores? Esas grietas, lo que no está dicho, los pequeños misterios, la minucia, Brindisi parece estar hipnotizado por esas corrientes de la historia. Así defiende y define su intento: “Ahí estaba esa verdad suelta, brillando como una hoja de primavera, esperando que la cuenten”. ✕

GLOSARIO

Madame Jeanne: su verdadero nombre era Giovanna Ritana, manejaba una casa de citas, en Viamonte entre Esmeralda y Maipú. Estaba enamoradísima de Gardel y casada con Garesio, el dueño del mítico cabaret “Chantecler”. Al parecer, de este triángulo emerge la causa del balazo que recibiera Gardel, quien recurrió a Juan Ruggiero*, *Ruggierito*, para hacer entrar en razón a Garesio y evitarse nuevos atentados.

Isabel Llorach i Dolsa: era una dama heredera de gran fortuna, soltera, y promotora de actividades culturales. Tenía 51 años al conocer a Gardel.

Sally de Wakefield: noble inglesa, dueña de una fábrica de cigarrillos (le decían: Madame Chesterfield) y poseedora de una inmensa fortuna. Era admiradora de Gardel y el cantor solía darle atención. La baronesa era “más ancha que alta, con anillos que inflaban sus ya regordetes dedos, oro, platino y piedras preciosas”. Cuando Gardel llegaba del brazo de la francesa, exclamaba: “Chochamus... aquí traigo el bagayo”.

Madame Billy: gran amiga de Gardel en París. Era la “Reina de la noche”. En sus memorias remarca la fama del cantante:

“No había recepciones sin Gardel. Todas las mujeres estaban locas por él. Y él se hacía un deber de satisfacerlas en el mayor número posible”.

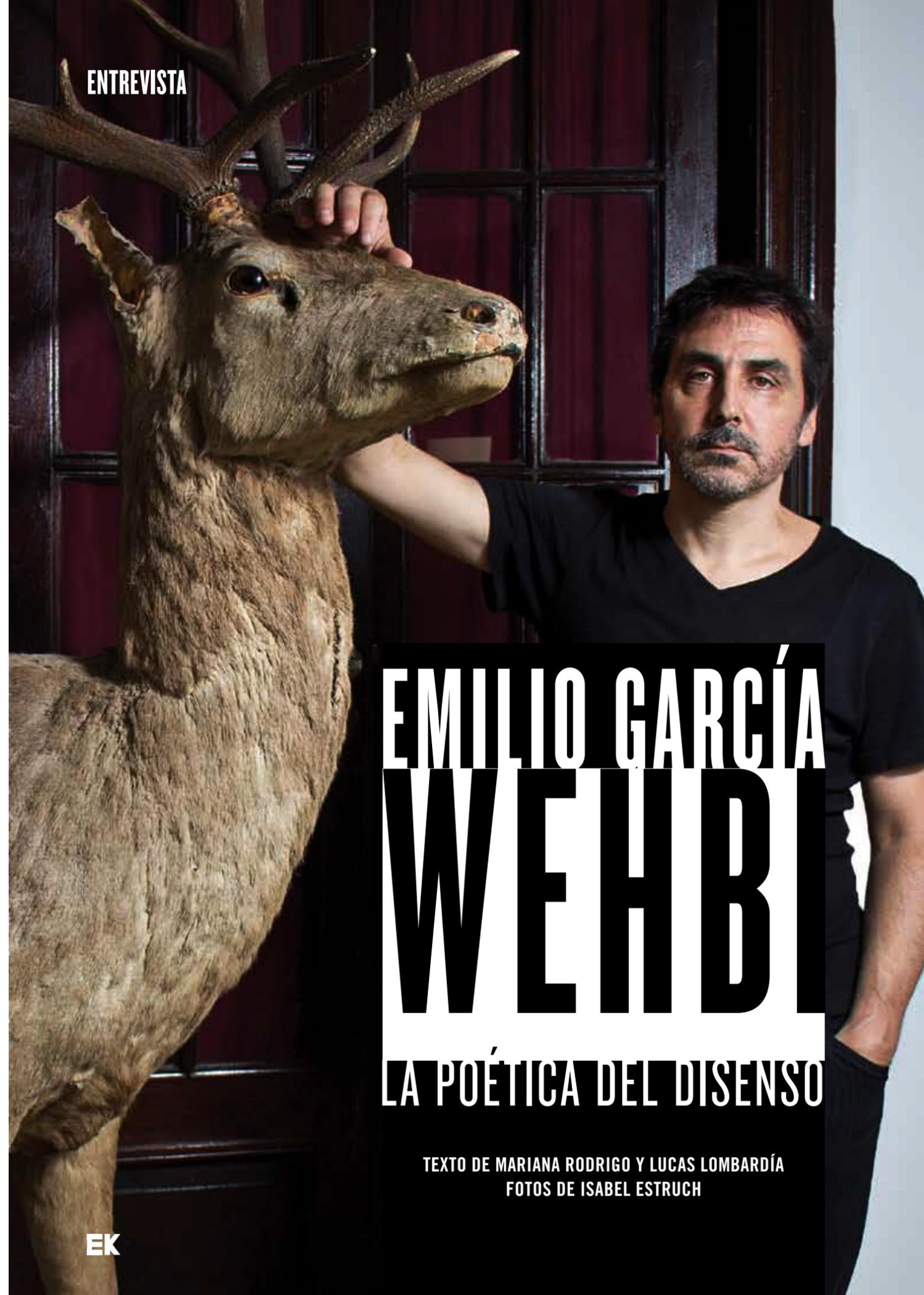
Edmundo Guibourg: amigo de la infancia de Gardel en el Abasto. Periodista relacionado con el turf, el teatro y el tango. Vivió mucho años en París, donde era corresponsal de *Crítica* y de *La Nación*. También fue el protector de la actriz Eva Duarte, cuando hacía sus primeros pasos en la radio.

Familia Traverso: los Traverso regenteaban la fonda O'Rondeman, en el Abasto. Primero Agustín Traverso, y luego sus hijos. Eran considerados pesos pesados en el barrio.

Juan Ruggiero: conocido como *Ruggierito*. Era el pistolero de Alberto Barceló, y supervisaba los negocios de prostitución y juego clandestino en la ciudad de Avellaneda. Fue agujereado a tiros en la puerta de la casa de su amante, Dorrego 2049, barrio de Crucecita.

Alberto Barceló: fue intendente de Avellaneda entre 1909 y 1917, y también en 1924, 1927 y 1932. Era descendiente de un catalán de Arenys de Mar. Se lo asocia con la violencia política, la corrupción y el caudillismo.

ENTREVISTA



EMILIO GARCÍA WEHBE LA POÉTICA DEL DISENSO

TEXTO DE MARIANA RODRIGO Y LUCAS LOMBARDÍA
FOTOS DE ISABEL ESTRUCH

La entrevista es en una casa en obra. La suya. Vaya paradoja. Una casa en obra. Una obra en construcción. “Pisen donde puedan”, nos dice Emilio García Wehbi antes de presentarnos a Simón, un ciervo embalsamado de dimensiones considerables. Simón, el imponente guardián, es el primer habitante “no humano” con el que nos encontramos, pero no será el único. Algunos tendrán nombre; otros, no. Algunos estarán “completos”, otros carecerán de alguna de sus partes, otros –desmembrados– formarán igualmente un todo. Un todo otro creado a partir de alguna ruptura, que se erigió en nueva propuesta. Imposible obviarlos, imposible evitar la tentación de preguntarle por ellos, por sus historias, sus orígenes, sus usos, sus significaciones y resignificaciones. ¿Cuál será la relación que establece con ellos? ¿Cómo nacen? ¿Qué lugar ocupan y habitan? ¿Cómo se construye este espíritu fetichista? ¿Quién es, finalmente, Emilio García Wehbi?

Sabemos que es un artista interdisciplinario que tiende a cruzar diferentes lenguajes escénicos, que fue miembro fundante del Periférico de Objetos, y que trabajó y trabaja como director teatral, *régisseeur*, *performer*, actor, artista visual y docente, paseando sus trabajos por escenarios destacados a nivel mundial. Nos tienta y nos provoca leer que “su poética intenta confrontar con las categorías estéticas establecidas, hibridando las disciplinas de tal modo que el lenguaje creado no se ajuste a ninguna definición”. No definamos, entonces, preguntemos.

“HACE FALTA MUCHO MÁS QUE UN TEXTO PARA HACER TEATRO”.*

Soy como una especie de desarmadero del mundo. Objetos coleccionados a lo largo de los años –son veinticinco años de hacer obra de diferentes disciplinas– produce que innegablemente haya un espíritu fetichista en mí, por lo que hay objetos que, después de usados, queden en una especie de museo. A veces son reciclados, y a veces, no. Tienen diferentes causas de origen. Algunos son pensados como tales. En ciertas ocasiones hay una mecánica, si se quiere, accidental, de búsqueda de materiales que suelen venir de conceptos, o a veces los objetos, o los materiales, proponen una conceptualización o una escenificación. Trabajo mucho con la noción de accidente, como planteaba Francis Bacon, estar dispuesto para que el accidente te genere un trabajo de ida y vuelta, que el accidente proponga. No necesariamente es la génesis de mis trabajos, a veces sí, a veces, no. Trabajo con puestas donde dejo espacios abiertos, devenires abiertos, que generan en el público una sensación de aquí y ahora mucho mayor que en el teatro. La construcción del aquí y ahora del teatro es un acuerdo de ficción hecho en el pasado, el pasado es el ensayo. El espectador nos concede la ficción de que está viendo una realidad, pero sabe, evidentemente, qué es lo que se

hizo. En cambio, cuando uno trabaja con algunos elementos de la accidentalidad, en la cual el espectador percibe que se produce el accidente, que hay un hueco, ahí sucede algo que tiene que ver ya con otras disciplinas, como la performance, en donde el devenir pone en pie de igualdad al espectador y a la obra. Entonces la dinámica tiene otra naturaleza, que a mí me interesa un poco más que la obra de teatro convencional. Trato de aplicar unas miradas más liminales, periféricas al pensamiento de lo teatral, tengo un concepto expandido de performatividad más que teatral. Diría que el teatro es el género que menos me interesa, si bien hago teatro. Es una forma de entender dónde me ubico, como para pensar cómo me vinculo con la tradición y cómo me vinculo con la disciplina ampliada.

¿No te interesa el teatro como espectador?

No me interesa porque no veo obras que me interesen, no porque no me interese el género. Algunas puestas, sí. Yo diría que desde hace casi diez años el teatro en el mundo está en una situación de retracción. Muy poco teatro innovador, de calidad, formalmente propositivo, y más que nada se trabaja con fórmulas que se transforman en moldes que se van repitiendo en función de las modas. Europa, que es la que digita en términos culturales las condiciones de mirada de la producción artística en el teatro, es innegable que va marcando ritmos, tendencias, gustos y afinidades, ¿no? Por una cuestión de mercadotecnia. Me parece que hay producción mucho más interesante para pensar el teatro si uno va a ver danza. La danza está como reflexionando términos de concepto, el problema del cuerpo en la escena desde un lugar mucho más complejo del que lo está haciendo el teatro.

*“El arte no es político por su temática, sino por su modo o procedimiento formal de acción. (...) deviene político cuando se transforma en potencia para cuestionar y desestabilizar al espectador en la construcción de su identidad y realidad, extendiéndose más allá del mimético y aristotélico sistema de representación y reproducción de ideologías existentes y prevalecientes. Deviene político cuando propone un claro proceso de subjetivación del público, es decir: un retorno al sujeto (sujeto social, sujeto ético, pero sujeto al fin) como acto de resistencia”.**

¿A qué creés que se debe? ¿Hay procesos históricos, modelos?

En la Argentina sí, sin duda. El teatro de los '90, paradójicamente, era muchísimo más político que el teatro de los 2000. Porque la memoria se institucionalizó. Está bueno fomentar un ejercicio de la memoria, pero lo que es pésimo para la memoria es que se transforme en un ícono duro, que se institucionalice. La memoria es lábil, es un fenómeno de ida y vuelta, es lúdica, a pesar de que tengamos que lidiar con recuerdos horribles. Pero cuando se transforma en un póster, en un afiche, en un discurso, deja de ser memoria y se transforma en otra cosa, que puede tener muchos nom-

bres, depende de quién maneje ese póster o ese afiche. Dentro del teatro, un poco por esos impulsos retrojuveniles, se adquirió un poco el ejercicio de trabajar sobre la memoria como parte del discurso imperante, y lo que es discurso dominante en relación con las artes, en general, tiende a matarlas. Y eso es lo que sucedió. Se hacen obras acerca de la memoria, pero desde lugares muy banales para entender lo histórico, pensando que el arte no narra a través de la historia o a través de la idea, sino que narra a través de la forma. No se han hecho búsquedas formales importantes, que son, para mí, las búsquedas políticas. Son las que encuentran la idea de narrar con un aspecto formal muy radical, muy innovador, y eso me parece que puede dar un salto cualitativo a lo teatral.

“EL CONSENSO DEL APLAUSO ACHATA Y UNIFICA LAS MIRADAS. CREAR DOS, TRES, MUCHAS MIRADAS. PRODUCIR RUPTURAS EN LA ESTRUCTURA SENSIBLE DE LAS PERCEPCIONES Y EN LA DINÁMICA DE LOS AFECTOS. TRABAJAR POR EL DISEÑO, AMPLIANDO LAS FORMAS DE ENUNCIACIÓN AL CAMBIAR LOS MARCOS, LAS ESCALAS O LOS RITMOS”.*

En este contexto, ¿qué es lo que te interesa decir en tus puestas?

En principio, hay un término, como docente, también, es el de trabajar para el diseño. No me interesa el consenso, ni las opiniones uniformes. No me interesa el éxito, porque el éxito uniformiza opiniones, gustos, deseos, etc. Lo que trato de desatar es pensamiento crítico en la mirada del espectador. Es mi deseo que haya tantas posibilidades de lecturas como espectadores en la sala. En este sentido, creo que mis espectáculos funcionan cuando producen miradas contrapuestas, cuando la crítica no es uniforme, cuando el gusto no es uniforme, cuando hay apologías y rechazos. No me interesan las miradas tibias, para tibieza está el mundo y están la mayor cantidad de obras de arte en general. Me interesa tratar de correr la mirada, descentrar la mirada, lo que implica que el espectador se sienta en cierta forma agredido en su construcción tradicional de entender lo teatral y, por lo tanto, pueda sentir rechazo, pueda amoldarse, pueda jugar el juego. Pensar un espectador dinámico, como plantea Rancière, un espectador emancipado. La opción más importante que un artista puede tomar con un espectador es tratar de recordarle que es un sujeto libre y, cuando es un sujeto libre, es un sujeto responsable. Y me parece que si hay algo que el arte todavía puede pensar que tiene –después de la muerte de las vanguardias y de casi cincuenta años de posmodernidad– es la potencia de dialogar con el público, tratando de recordarle que es un sujeto libre.

¿Varía el abordaje a tus puestas el hecho de presentarlas en un teatro oficial?

En términos generales, sí, en términos de práctica, no. Un mismo montaje hecho en determinado contexto cambia sus niveles de significación y cambia sus niveles de relacionarse con el público. Por ejemplo, hice una versión de Woyzeck en el teatro oficial hace seis o siete años. Ese montaje, en otro contexto, seguramente hubiera tenido otra formalidad, hubiese sido más radical. En el teatro oficial debía tener una presunción de tipología de público, aunque sea general, aunque sea arbitraria. Pero sí uno puede determinar que al Teatro San Martín va un tipo de público, que tiene determinados juicios y prejuicios con relación a la cultura, al teatro, a lo que significa el hecho teatral, y establecer un vínculo lo suficientemente tenso, sin excederme en la tensión, porque si no el espectador se me va de ese marco y, si se me va, el que pierdo soy yo, pierdo como creador. Yo no puedo darme el lujo de que un espectador se me vaya, el acto teatral tiene que ser completo, el espectador debe quedarse hasta el final. La idea con la que trabajo es la de tratar de que el espectador tenga ganas de irse de la sala porque siente rechazo de lo que está viendo, pero se quede hasta el final. En este sentido, hay que tratar de pensar cuáles son las estrategias adecuadas según los marcos de representación. Y esto es importante, no para pensarlo con el público, a mí no me interesa lo que le pasa al público después de que hago la obra, si le gusta, si no le gusta, si le parece fabulosa, si le parece una estupidez, no me importa. Me importa pensar al público hasta el momento en que estoy creando. Después ya es un problema del público.

“PRESENCIA Y NO REPRESENTACIÓN, EXPERIENCIA COMPARTIDA Y NO COMUNICADA, PROCESO Y NO PRODUCTO, MANIFESTACIÓN Y NO SIGNIFICACIÓN, IMPULSO DE ENERGÍA Y NO INFORMACIÓN”.*

El teatro fue muerto por Stanislavsky, y después, por lo que fue el *star system*, y se transformó en el método americano e hizo que el gusto del público fuese modelado en el concepto del “entender” como un entendimiento afectivo intelectual, y nada más. El entender es mucho más, es recibir una serie de elementos, tensiones, relaciones que construyan algo que no se puede definir ni se puede verbalizar. La comprensión se hace con todo el aparato cognitivo y sensible del sujeto. El espectador de teatro tiene ese prejuicio como público. Pero es un problema del espectador. El teatro es museístico, en general. Paradójicamente, porque el género es aquí y ahora, es puro presente y, sin embargo, vemos obras que son iguales a como se hacían cuando Chejov escribía sus obras, no hay ninguna distancia, ningún pensamiento de lo



Hitler, ein Film aus Deutschland



contemporáneo. El teatro debería ser contemporaneidad y, no obstante, queremos que nos cuenten siempre el mismo cuento y no tener ningún sobresalto.

“LA OBRA ES SIEMPRE MÁS INTELIGENTE QUE EL ARTISTA. Y A VECES, QUE EL PÚBLICO”.*

¿En qué momento del proceso creativo percibís que ya tenés un montaje listo, hay algún indicador?

Trabajo de una forma muy rizomática, muy *deleuziana*, muy accidentada. Mis construcciones no son directas ni racionales, ni de una proposición única y lógica, no me atengo a un texto. Trabajo la idea del director como autor, el que autora la puesta en escena e incluye a un texto. El texto es un elemento más, pero no constituye la única lógica de la escena. La lógica es la imbricación de todos los elementos que juegan en la escena. Es difícil saber cuándo uno tiene algo. En algún momento uno para y dice: “Hasta acá, es esto”. Tenés que llegar a un punto donde la idea fue radicalizada lo suficiente, para no quedarse a mitad de camino. Creo que eso da algunos indicios, pero es difícil, porque la dinámica de cada espectáculo es totalmente distinta. Los procesos son diferentes. Cada vez que hago un montaje trato de romper todos los presupuestos y los contratos anteriores, y empezar de cero. Si repito la puesta anterior me transformo en un gestor de montajes similares para responder a determinadas supuestas expectativas. Ahí no hay una erótica del hacer; al menos en mí, la erótica del hacer está en descubrir lo nuevo, lo novedoso, lo que me movilice a futuro.

“TRABAJAR CON RESTRICCIONES, ASOCIACIONES FRÁGILES, CON UN UNIVERSO PROPIO CON LEYES A CUMPLIR, CON VELADURAS DE MODO TAL QUE LA IMAGEN SEA DIFUSA Y NO SE CRISTALICE. SER EXTRANJERO EN EL TRABAJO. VOLVER A MIRAR, UNA Y OTRA VEZ, COMO SI FUERA LA PRIMERA. O LA ÚLTIMA”.*

¿Cómo operan los condicionamientos externos?

Yo diría que, de los cuarenta y pico de montajes que hice en veinticinco años, me puedo arrepentir de uno o dos. Tengo una enorme honestidad con el proceso creativo. Incluso los fallidos no fueron fallidos porque el público no los entendió, fueron fallidos porque fallé yo, pero no fallé por vago, sino porque llegué hasta ahí. Hay limitaciones, pero para mí la limitación no es un elemento que modifique negativamente un proceso, sino que puede ser un elemento que favorezca los procesos creativos. Es un poco lo que hacía el movimiento francés Oulipo, que le responde al su-

realismo trabajando con marcos. Como respuesta al surrealismo “donde todo lo puede”, Georges Perec y los miembros de Oulipo dicen: “Nosotros vamos a trabajar con marcos muy determinantes escribiendo, por ejemplo, una novela solo con la vocal ‘e’”, y eso puede ser un universo tanto o más grande que la totalidad del inconsciente, como plantea el surrealismo. Cuando a Bacon se le cae la mancha, no le arruina el cuadro, le propone un nuevo cuadro.

¿Podrías identificar algunas rupturas que te hayan cambiado de camino, algunas temáticas?

Hay una serie de neurosis y de obsesiones, y de fantasmas que son los mismos en todas mis puestas. El problema de la muerte, el problema de la violencia y la imbecilidad del hombre. Estos son elementos que van a estar neuróticamente presentes en todos mis montajes. La verdadera patria del hombre es la infancia, y uno seguramente tuvo dos o tres momentos en la infancia de los cuales no se va a poder desprender en su vida, y los quiere o sublimar o repetir o desterrar, y neuróticamente trabaja con ellos, por lo menos, los artistas. Yo voy a repetir obsesiones. Lo que cambia son los formatos, los envases. Pero no es banal decir envase, si antes decíamos que la forma es el contenido: ese cambio de envase es, cada vez, un descubrimiento. Y, al mismo tiempo, he tenido, creo, la ventaja de no adscribirme a una sola línea. Trabajo con teatro, con performance, instalación, artes visuales, intervenciones urbanas, ópera, y eso permite que el género también sea una contaminación, y en esa contaminación está el cambio, la sorpresa, lo novedoso.

“EL ARTE COMO PRÁCTICA ANTIINSTITUCIONAL DEL SABER. COMO MANIFESTACIÓN QUE ASUME SU CONDICIÓN POLÍTICA”.*

¿Cuál es tu relación con lo institucional?

Mi relación con lo institucional es siempre coyuntural. Yo, cuando puedo, hago algún montaje en el teatro oficial, entonces, en un punto, estoy teniendo un vínculo con la institución. A veces soy invitado a universidades y doy clases o hago montajes o doy cursos o hago talleres de práctica. Busco siempre un vínculo con lo instituido de libertad, o de tocar e irse, de modo tal de no tener que entrar dentro de un sistema vertical en el cual uno es una pieza más y tiene que suscribir con políticas con las que no está de acuerdo, procedimientos, horarios, etc. No reniego de lo institucional en cuanto me pueda servir para la coyuntura. Me parecen patéticos todos los sistemas de educación de arte, son muy pobres, y los actores salen sin saber más de actuación que el método, *si sabés llorar, llorá*, que es lo que más aprenden, pero no le dan vuelo intelectual, no leen nada, no pueden comprender.

¿Por qué creés que se da eso?

Porque el sistema dominante de teatro que le gusta a la gente es ese. Entonces los formatean para hacer el teatro que el público quiere ver, No les enseñan a ser sujetos con posibilidades de modificación, de desarrollo, de ir más allá. Por otro lado, hay que pensar que arte e institución son un oxímoron, un contrasentido básico. Son muy pocas las experiencias en el mundo donde la educación del arte puede no traer colisión con el arte mismo. En algún punto, eso se desborda. Soy bastante antiinstitucional, no me llevo bien. Cero burocracia, no puedo llenar un papel. Uno elige hacer determinadas cosas para no hacer otras. Elegí ser un artista

RODRIGO GARCÍA

En 2012 García Wehbi trabajó dos puestas del autor argentino, radicado en España, Rodrigo García. Se trató del unipersonal *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* y de *Agamenón, volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. En el primer caso, se trató de un personaje representado por el mismo Wehbi. En el último, hizo un hueco a su pulsión actoral, colándose por sobre la representación de Pablo Seijo y completándolo lúdicamente, “porque quería revolcarme en la basura”, nos dirá. La –si se quiere– trilogía de Rodrigo García abordada por Wehbi culminará en octubre de 2013 con una puesta de la adaptación que este autor hizo de *El rey Lear*, de Shakespeare.

¿Cómo te encontrás con obras de otros, en este caso de Rodrigo García? ¿Qué te interpela de su dramaturgia?

Hay una afinidad. Las obras de Rodrigo hacen una crítica a la vulgaridad de la sociedad de consumo desde la misma vulgaridad. En términos dramaturgicos, son muy llanas. Desde la primera línea te das cuenta hacia dónde va. Hay una redundancia del lugar común. Lo que decidí fue trabajar desde un hiperrealismo: sobredimensionar la realidad de modo tal que se vuelva extraña. Hace unos años yo quería montar una versión de Rodrigo de *El rey Lear*, y nunca encontraba las condiciones de producción apropiadas. Quería montar Rodrigo García entendiendo que fue un autor muy ninguneado aquí, en la Argentina, no se sabe bien por qué. O sí: aquí es teatro, texto y autor, y nada más, con un buen actor, y si el actor llora, ya está. Entonces, mientras esperaba hacer ese montaje, me dispuse a hacer obras más sencillas, de uno o dos personajes. Así fue como apareció *Goya...* y luego *Agamenón...* Me resulta muy divertido. Pintan lo ridículo de todo, no solo del pequeño burgués y de la sociedad de consumo, sino del intelectual, una crítica que me parece que está buena. El encuentro con García, paradójicamente, es a través del humor. Nunca había hecho obras de humor. Pero es un tipo de comedia que se acerca al cinismo, no en el sentido del cinismo posmoderno, sino como lo entendían en la antigua Grecia, pensando la comedia como herramienta política. Estos fueron los elementos que me acercaron a Rodrigo.

para no ser un burócrata. Triste es cuando uno es artista y tiene que hacer cosa, o dar clases en una institución de arte, depender del llamado de otro para actuar en una obra que uno detesta, o terminar patéticamente vendiendo dentífricos en la televisión o en el teatro comercial. Yo puedo decir que elegí algo y lo elegí ciento por ciento, no elegí a mitad de camino. Y esto es también evitar entrar en una relación demasiado cercana con lo institucional.

¿Recibiste alguna oferta desde el circuito comercial?

Por suerte, no. La rechazaría. Tuve la suerte de tener reconocimiento de muy joven, y eso me dio la posibilidad de elegir. Cosa que mucha gente no tiene. A mí lo único que me irrita de los que se pasan al teatro comercial, o se pasan a la televisión, es que después hacen declaraciones en donde reivindican dónde están y dicen que se habían equivocado antes. Descalifican lo que fueron y reivindican hipócritamente lo que son solamente para justificarse. No tienen que autojustificarse, si es evidente por qué alguien hace televisión. Lo que yo les pediría es, por lo menos, el decoro del silencio.

“QUE EL ARTE NO IMITE A LA VIDA, SINO QUE LA VIDA IMITE AL ARTE”.*

¿Creés que el arte tiene, en sí mismo, alguna función social específica?

Habría que tratar de especificar, en términos sociales, qué entendemos por función. Yo querría responder que sí, que el arte tiene una función social. A ver, un obrero levanta una casa y pone un ladrillo sobre otro, y su obra es objetiva, se sabe que está levantando una pared y es eso, no hay más preguntas. Pero cuando preguntan para qué hacés teatro, se abre un vacío que la humanidad no ha podido responder aún, o se han dado respuestas placebo como para autocomplacarse o autotranquilizarse. No sé cuál es la función del arte. Miller dice que el arte solo sirve para salvar al hombre de su propia banalidad, y es bastante reconfortante como frase, pero no sé si no es solamente una frase. O pensar que la relación del público con la obra es recordar al público que es libre, también es bonita como frase, pero no sé si no es una banalidad total o una enunciación retórica. La función de entretenimiento para mí es válida, en el sentido de deconstrucción lingüística que es la de “tener entre”, en eso de “tener entre dos” se da un principio de otredad, de que el otro tiene valor diferenciado de mí, y se da un principio de comunidad, si se quiere. También puede ser una respuesta placebo. Para mí, son respuestas válidas para seguir haciendo. ✖

* **La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo, en *Botella en un mensaje*, E. García Wehbi, Alción Editora y Ediciones DocumentA/Escénicas, 2012.**

ALGO MÁS QUE ENTRETENIMIENTO

TEXTO DE ÁLVARO SOFFIA SERRANO



ILUSTRACIÓN: IRANA DOUER

¿Es posible contar en cómic la intrahistoria de la ocupación de Gaza, el drama de los desplazados de Chechenia, la paranoica cotidianeidad de las tropas invasoras de Irak, los impunes crímenes de guerra perpetrados en la ex-Yugoslavia, la situación atemporal de las castas más desfavorecidas de las zonas más pobres de la pobre India o la tensión provocada en la pequeña isla de Malta por el constante desembarco de hordas de inmigrantes indeseados?

¿POR QUÉ NO?

Prueba de ello es la reciente publicación de la recopilación de los *Reportajes* de Joe Sacco (Reservoir Books, 2012), que no son otra cosa que las colaboraciones breves de este "reportero de guerra en cómic" para diversos medios impresos (revistas, periódicos y antologías) a lo largo de las dos últimas décadas. Autor de grandes obras, como *Gorazde, zona protegida* (2001), sobre la guerra de los Balcanes, o *Palestina* (2002)

y *Notas al pie de Gaza* (2010), entre otras, la trayectoria de Sacco es valiente, no oculta su postura frente a los hechos, y tal como afirma en su innecesario prólogo-manifiesto (donde defiende la legitimidad del cómic como forma de ejercer el periodismo), ya no se esfuerza en tomar distancia de las cosas. Señalado por sus detractores por la subjetividad de este tipo de relatos, el autor sostiene que, justamente, esa subjetividad es piedra angular de su trabajo. Aunque el dibujante ensambla deliberadamente los elementos de una página con una intención ("en términos cinematográficos, el dibujante es un escenógrafo, diseñador de vestuario y director de casting..."), eso no lo exime de la responsabilidad y el rigor propios del periodismo: "Informar con precisión, citar adecuadamente y comprobar afirmaciones".

Sí, los dibujos son interpretaciones, donde la toma de decisiones estéticas es parte del discurso, pero la representación de una visión de autor no tiene por qué estar reñida con la veracidad gráfica. Las obras de Sacco se basan en el trabajo de campo, en una abundante documentación (libros, archivos e Internet) y en los testimonios de testigos, tanto de un bando como del otro, no en busca de la ecuanimidad (como si la verdad existiera entre lo que sostienen unos u otros), sino en un afán genuino de llegar hasta el fondo de las cosas. Y aquí es donde entra en juego otro de los méritos de este autor de origen maltés, criado en Australia y radicado en Estados Unidos; lejos de abordar los grandes conflictos de nuestro tiempo con la asepsia y desidia de cierto tipo de medios, Sacco es un "personaje" de su propia obra; lejos de tomar distancia de los hechos, nos muestra su interacción con los otros. Incluso, inculpa al periodismo tradicional de mutilar las cosas al prescindir de esos enriquecedores intercambios personales, al punto de afirmar que los periodistas suelen contar sus mejores historias en las sobremesas, las que resultan mucho más reveladoras que los artículos que publican. Afortunadamente, este no es un hecho aislado. Hace unos cuantos años se viene observando una expansión de las fronteras del cómic, un avance hacia temáticas más cercanas al documental, que aprovechan la versatilidad narrativa del "novenio arte" (y las ventajas de producción frente al cine) para meterse en temas que pueden incomodar a algunos, pero que no deberían dejarnos indiferentes.

Ejemplo de ello son las obras del canadiense Guy Delisle, quien publicara sus vivencias en forma de crónica tomando como base sus estancias en países herméticos o en conflicto. *Pyeongyang* (2005) y *Shenzhen* (2006) dan cuenta de su experiencia como director de una maquiladora de animaciones en Corea del Norte y en China, respectivamente; y sus *Crónicas birmanas* (2008) y sus recientes *Crónicas de Jerusalén* (2011) nacieron a partir de sus estadias de un año en Myanmar y en Medio Oriente como acompañante de su

SACCO ES UN "PERSONAJE" DE SU PROPIA OBRA; LEJOS DE TOMAR DISTANCIA DE LOS HECHOS, NOS MUESTRA SU INTERACCIÓN CON LOS OTROS. INCLUSO, INCULPA AL PERIODISMO TRADICIONAL DE MUTILAR LAS COSAS AL PRESCINDIR DE ESOS ENRIQUECEDORES INTERCAMBIOS PERSONALES, AL PUNTO DE AFIRMAR QUE LOS PERIODISTAS SUELEN CONTAR SUS MEJORES HISTORIAS EN LAS SOBREMESAS.

mujer, enviada a aquellos lugares por Médicos sin Fronteras. Allí nos cuenta sus peripecias y sinsabores como afortunado extranjero residente en medio de realidades complejas, a las que asiste como un *flâneur*, un agudo observador, pero que no toma postura ni se mete mucho en compromisos. Otra diferencia con Sacco es que Delisle no recrea hechos pasados, sino que va dibujando a partir de su experiencia directa, no tiene la intención del periodista y, por lo tanto, se permite otras licencias. Tal vez, parte del éxito de Delisle se deba a esa libertad y a la menor densidad de información respecto a Sacco; esto lo muestra a ratos algo frívolo, pero no deja de ofrecer una visión personal (y polémica, a veces) sobre realidades que no suelen aparecer en los medios hegemónicos. Esta tendencia sigue ganando adeptos y ha ido creciendo aparejada al éxito que están teniendo las novelas gráficas de corte "social" o comprometido. En esa línea, por citar un ejemplo, tenemos a *Sofía y el negro* (2007-2009), de Judith Vanistendael, que novela los conflictos familiares por la relación de una hija de clase media belga con un refugiado subsahariano indocumentado, donde al padre de izquierdas se le cae todo lo *progre* cuando la parejita se instala a vivir en su casa, pero acaba por sensibilizarse y mover cielo, mar y tierra para ayudarlos.

Obras sobre los estragos sociales de la irresponsabilidad nuclear (*Chernóbil. La zona*, Bustos-Sánchez, 2011), el relato personal de un dibujante chino desde Mao a la bonanza actual, pasando por el totalitarismo (*Una vida en China*, Kunwu-Ôtié, 2010) o la lucha por la supervivencia en África (*Aya de Yopougon*, Abouet-Oubrerie, 2007-2011), por citar algunos ejemplos, van conquistando espacio en las librerías poco a poco. Cada vez van apareciendo mejores obras y sellos que saben que hay mucho que contar y apuestan por historias que apelan a la subjetividad, al antihéroe o a la historia autoconclusiva, en contraposición a la tradición del cómic fantástico, de superhéroes o de sagas. No tengo nada contra estos estilos de cómic, solo celebro que este medio nos ofrezca algo más que entretenimiento. ✖

Babel

Por Silvina Gruppo* - Ilustraciones de Diego Axel Lazcano

La más vieja se está encogiendo. Se volvió baja y en pocos años perdió peso de un modo mágico, un abracadabra que amenaza con hacerla desaparecer. Tal vez por eso le van tan bien los diminutivos. Abuelita vive en el geriátrico por decisión de la abuela, que todavía es joven y no tiene ninguna intención de confinar la vida saludable que le queda cuidando a su madre. La va a pasar mejor con gente de su edad, se justifica, su hija le da la razón, y Nina, cuarta generación atrás de Abuelita, abuela y mamá, se muere de bronca porque, claro, es el mismo argu-

mento que usan en su contra para mandarla a la colonia de vacaciones del club barrial. Qué te vas a quedar haciendo en casa, es por tu bien, así no te aburrís.

Por fin es marzo, aunque persistan el calor y los mosquitos, se puede fingir que el verano terminó. Quedan atrás el olor a cloro, el pelo pajoso, las viandas frías, la gratitud de la pantalla solar y la competencia sanguínea por ver quién aguanta más tiempo abajo del agua, mete más goles, hace más amigos y se sabe las canciones de moda. Nina, aliviada y sin trofeos, vuelve a la escuela, y los miércoles se reanudan las visitas al geriátrico.

Cuando está sola le encanta imitar a Abuelita, juega a ser ella de joven, se hace un abanico de papel y el acento español lo copia a escondidas, para que nadie se burle del ceceo azaroso, prueba contundente de su propensión a las faltas de ortografía. Abuelita habla en tiempo presente y es esperable que confunda a las personas del entorno con los personajes de sus anécdotas. Si eso pasa, Nina festeja y es mejor que la abuela no esté cerca, porque sus aclaraciones y censuras lo estropean todo. Es que ella toma por desvaríos lo que para la chica es un don de dramatización que anima los relatos. Sus anécdotas favoritas, tal vez porque le suenan a cuento de hadas o a telenovela, son de la época en la que Abuelita cosía para una familia de la alcurnia local. Hizo uniformes de choferes, niñeras y mucamas, vistió de fiesta y de diario a unos chicos remilgados con apodos en inglés, y bordó brillos para señoras paquetas que por nada del mundo se perdían la gala del Colón o los eventos de caridad.

¿Y esa bolsa?, pregunta la abuela cuando ya están en la calle. Un regalo para Abuelita, contesta Nina y se vuelve hermética, no le dice qué es, ni siquiera le pone cara de frío o caliente a las opciones que la otra le ofrece. Cuando la abuela se cansa de la indagatoria frustrada, se muda al chismorreo. Más vale que no sea perfume porque está prohibido. Esa italiana grandota que antes compartía la habitación con Abuelita anda revisando entre las pertenencias ajenas en busca de cualquier cosa con olor fuerte y, no bien encuentra algo, ahí nomás se lo empina, borracha perdida.

Llegan al geriátrico cuyo nombre se debate entre la ironía y el eufemismo: "Renacer". Nina ve una ambulancia que, aunque está bien estacionada y con las sirenas apagadas, le da mala espina. En la puerta un hombre con ropa blanca ensangrentada está pidiendo perdón por llegar tan tarde. El corazón de Nina galopa al ritmo de "¿qué-pasó-qué-pasó-qué-pasó-qué-pasó?". Se quedaría a escuchar la conversación, pero las hacen pasar de inmediato y adentro no hay corridas ni emergencia, sino un silencio encerrado, aún es la siesta. Van a la administración, la abuela paga la cuota, conversa con la secretaria, le dan recetas, tiene que firmar acá y allá. Nina se aburre y se asoma justo cuando el tipo ensangrentado cruza el salón rumbo a la cocina, a su paso deja un reguero de gotas rojas que una empleada en pose de Cenicienta se apura a limpiar entre risitas, el hombre suda, hace fuerza para cargar en la espalda medias de vaca que, sin cabeza, ni vísceras ni pellejo perdió la apariencia de animal muerto.

Cuando la abuela sale de la oficina, ya no hay nadie. Van directo al comedor y se sientan a esperar. Me voy a hacer vegetariana, resuelve Nina en voz alta. No digas pavadas, subestima su abuela. Fin de la conversación. La Cenicienta pone las tazas, los platos, las galletas. En el lugar que siempre ocupa Abuelita, falta la silla. Nina está a punto de avisar, pero se queda callada, total, si se olvidan de traerle una, le cede la suya y listo. Una enfermera con los lentes calzados en la punta de la nariz chequea un listado y manipula medicamentos.

Ahí vienen los viejos, dice la adulta, que nunca va a usar la fórmula con la que los demás intentan imprimir cariño. Jamás los llamará abuelos, ella también es abuela y no quiere quedar asociada a ese grupo renqueante que huele a orín. Al final del desfile de chancleteos, bastones y pasos desperejados, se acerca Abuelita empujada por una empleada. A la chica se le pone la piel de gallina. No me dijiste que estaba en silla de ruedas, protesta sin sacar los ojos del armatoste que acaba de estacionar en donde faltaba el asiento. La otra dice que sí, que le avisó, o acaso no le dijo que ya no compartía la habitación con la italiana, era lógico, entre el andador de una y la silla de la otra no cabía un alfiler.

Abuelita mira a lo lejos, casi no parpadea. Abuela arremete con preguntas: viste quién vino, estás contenta, cómo te sentís, tenés hambre, dormiste bien, nos reconocés, sabés quién soy. No obtiene respuestas. Nina se le abalanza, la besa. La viejita reacciona igual que una nena cosquilluda. La vas a romper, dice la abuela, y la chica se aparta. La risa le provocó unas lágrimas que se sueltan de los ojos y ruedan demoradas por una cara inexpresiva que ya olvidó la alegría de hace un instante.

Las distrae el tintineo de la vajilla. Los jarros metálicos que hacen de teteras y cafeteras son inmensos, dignos de comedor escolar, hospital de campaña, barco de vapor u hotel de inmigrantes. Las infusiones vienen diluidas y azu-

caradas. La abuela deja que le sirvan y, cuando se va la empleada, prueba y aparta la taza. Intomable, dice, y saca de la cartera un paquete de panadería. Compró palmeritas.

Chasquea la lengua cada vez que su madre levanta la taza con ese tembleque de manos. Se pone tensa y ahora es peor, porque a la vieja se le acaba de caer de la boca la pasta remojada en el té. Hace una mueca de asco y le retira la mirada. Intempestivamente, recuerda una charla pendiente en enfermería y se va en pleno momento de ingesta. Nina aprovecha para comer todo lo que tiene ganas; sin su abuela ahí adelante, nadie le lleva la cuenta ni le pone coto; además, se suspenden los modales de mesa. Si imita a los viejos, vale todo: se limpia la boca con el dorso de la mano, pone a flotar en el té pedazos de galleta, finge que lo que tiene enfrente es sopa para tomarse la taza completa a cucharadas y se atreve a sorber con ruido, como si a ella también le faltaran los dientes. Los de Abuelita son postizos y le iban bien a una cara previa, pero a la actual le quedan grandes y le dan aspecto de roedor desencajado.

Cuando retiran la merienda, la abuela reaparece para anunciar que se van, que tiene yoga, que no quiere ser impuntual. Nina le pide que la deje quedarse y que vuelva a buscarla cuando termine su clase. Conceder ese favor es una forma solapada de librarse de ambas, acepta.

Algunos ancianos se levantan de las mesas para apoltronarse en los sillones. Empieza la pelea: telenovela vs. informativo. Interviene una enfermera, les pone un documental sobre orugas que deja a los dos bandos insatisfechos. Cenicienta está repartiendo juegos. Apenas aparecen las cartas, un hombre menudo en camiseta se pone a barajar. Les reparte tres cartas a cada uno de los que están sentados a su mesa. Uno las ignora, la mujer que está junto a él las levanta y se las agrega a su trío. El que es mano canta envidia y, en el mismo juego, la mujer con las cartas robadas hace chinchón, otro suma quince para la escoba y el cuarto, sin cartas, mira la pared.

Al grupo de Abuelita le tocó el Jenga. Nina les arma la torre, logran sacar una pieza, suben un piso y otro. Van a llegar al cielo, exagera Nina para entusiasmarlos, como haría con niños más pequeños que ella. Justo cuando una mujer está a punto de poner su ficha, Abuelita reposa las manos en la mesa y el descanso le sale con tal temblor que la torre se derrumba. El primer insulto es en italiano y llega con aliento a flores ácidas, Abuelita lo contesta en gallego, un tipo en catalán se pone de su lado y hay quien les arrima un retruque ucraniano. Nina trata de calmar los ánimos y empieza a reparar la torre, es inútil, los viejos ya no quieren jugar, cada uno quedó ensimismado en su lengua materna, aislado en un pretérito fantasmal, ajeno al presente que comparten.

Nina saca del comedor la silla de ruedas con la viejita farfullando en gallego. Se calma recién cuando ve los trapos descoloridos que la chica saca de la bolsa. Los acaricia mientras su memoria desentierra nombres de telas



sofisticadas muy distantes de las que tiene entre manos. Nina le pone en la falda una vieja cartuchera que ya no usa. Abuelita no entiende, es un regalo, le dice, y abre el cierre. Adentro hay una tijera escolar, carretes de hilo de varios colores, agujas, alfileres y un imán atado a una cinta larga, para que no se tenga que agachar a juntarlos si se le caen al suelo. Debe querer que la vieja empiece una de sus anécdotas llenas de pompas, pero no hay caso, está muda. Sin embargo, los ojos recobran un brillo lúcido que para Nina es desconocido, y el temblor de las manos cede: Abuelita logra enhebrar en el primer intento y se pone a coser sin pausa.

Apenas se escucha la voz de la abuela, que volvió al geriátrico, la chica le da un beso a Abuelita, sale de la habitación y corre por un pasillo impregnado de olor a desinfectante y pollo hervido. Miente, dice que la otra acaba de ponerse a rezar solo para que su abuela desestime la posibilidad de ir a saludarla. No quiere que vea el regalo, no vaya a ser que se ponga celosa, le encuentre un pero y se lo saque.

Ambas se despiden del personal hasta el miércoles, pero al día siguiente, cuando la casa está silenciosa, porque Nina salió para la escuela y sus padres se fueron a trabajar, suena el teléfono. Le piden a la abuela que vaya al geriátrico en cuanto pueda. Le dicen que su madre está bien, pero que hay algo que quieren mostrarle y se niegan a darle más información telefónica. La abuela llega de inmediato y hoy es ella la que se asusta al ver la ambulancia estacionada en la puerta. La directora le da explicaciones: que la señora está exhausta, que se debe haber pasado la noche en vela, que no la cambiaron para no despertarla,

pero que en cuanto se recupere le van a poner un camisón decente. Abuelita duerme. De la boca abierta se le escaparon los dientes, ronca exhibiendo la encía desnuda, los labios fruncidos, el mentón prominente. Está tapada con una sábana demasiado prolija, tanto que hace sospechar que ahí se esmeraron en esconder algo.

Sobre la cama vacante, están los retazos que llevó Nina convertidos en un trajecito de niño antiguo, tiene blusa, pantalón, corbatín y saco. Podría ser un disfraz de marinero si no fuera por el estampado florido en el que la abuela reconoce un viejo mantel. Parte de la cortina aún cuelga de su barral, pero está desgarrada. Vea usted, cortó a la altura que pudo desde la silla de ruedas, razona la directora, devenida en una experta en peritaje senil. Con esa tela blanca y las sábanas de la cama libre hizo un montaje en el que la abuela ve reminiscencias grotescas de su vestido de novia. Qué vieja de mierda, se anima en voz alta.

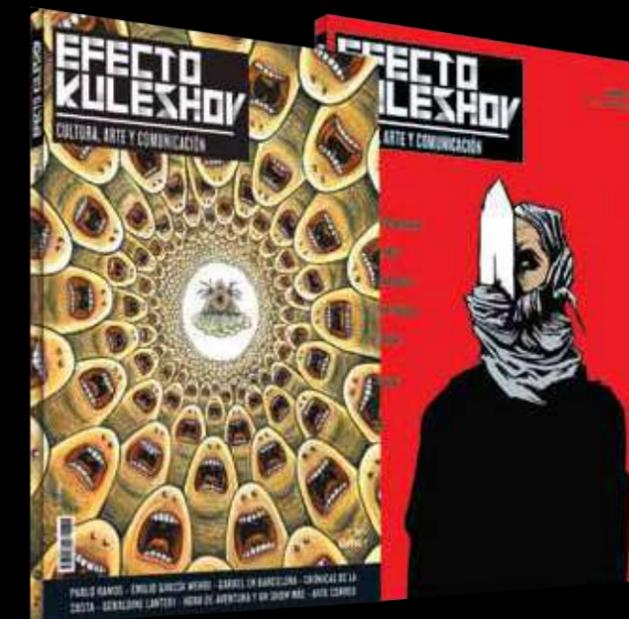
La abuela pega un tirón de la sábana y descubre a su madre. A alguien se le escapa un gemido. El cuerpo diminuto de Abuelita está enfundado, es una momia o un gusano. La directora, la Cenicienta, una enfermera y la abuela la contemplan. No se explican cómo hizo para envolverse, la única posibilidad es que haya cosido el forro desde adentro. Hay un agujero central al que ribeteó con bordados torpes, por ahí le salen las manos entrelazadas en pose de rezo. El pulgar izquierdo está plagado de heridas minúsculas, le faltó su dedal. Como último trabajo se confeccionó la mortaja, y logró reunir a este pequeño público que, tal vez, podrá atestiguar el estertor final. ✘



*Silvina Gruppo nació en Buenos Aires en 1979. Es Licenciada en Letras (UBA) y profesora de Español como Lengua Extranjera. Escribió textos breves para la revista *Odradek*, y su cuento "Pecados en el techo" fue publicado en la antología *Premio Nuevos Narradores. Segunda edición* (2010), luego de obtener el tercer puesto en el concurso homónimo organizado por el Centro Cultural Ricardo Rojas.

EN ESTOS LUGARES AMIGOS PODÉS CONSEGUIR TU

EFFECTO KULESHOV



CIUDAD DE BUENOS AIRES

ALMA ZEN
ANCHORENA 660

Lunes a viernes de 11 a 20
y sábados de 15 a 20

Cel: 15-5724-5846

info@feriaalmazen.com.ar

www.feriaalmazen.com.ar

www.facebook.com/almazen.page

CÍRCULO VOLAR

CORREA 2367

Lunes a sábados: 11.00 a 13.00 y 15.00 a 20.00

Tel: 2071-2640

info@circulovolar.com.ar

www.circulovolar.com.ar

LA PLAYITA

ROSETI 722

correolaplayita@gmail.com

agrupacionlaplayita.blogspot.com

LA PLATA

SAMADHI

CALLE 47 N° 679 ENTRE 8 Y 9

Tel: 0221-422-1567 int. 207

laplata@samadhistyle.com.ar

SU BODEGA

Plaza Rocha n° 171 (7 y 60)

Tel: 054-221-421-1040

Calle 9 n° 605 (entre 44 y 45)

Tel: 054-221-425-5362

Lunes a viernes de 9 a 13 - 16.30 a 20.30

Sábados de 9 a 13 - 17 a 20.30

www.subodega.com

GRAFIKAR

Calle 40 N°569

info@grafikar.com

Tel. (0221) 410 1100

AVELLANEDA

TEATRO DE LA CUADRA

FRENCH 84

Martes a viernes de 17 a 20

Tel: 4229-9068

informes@teatrodelaquadra.com.ar

MÁS PUNTOS DE VENTA EN
EFFECTOKULESHOV.COM.AR

SUSCRIBITE AL AÑO 1 DE LA REVISTA EN WWW.EFFECTOKULESHOV.COM.AR/SUSCRIPCION/

**EFFECTO
KULESHOV**