



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.4

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



EFEECTO KULESHOV

CULTURA, ARTE Y COMUNICACIÓN

SERGIO BIZZIO

SARA FACIO

ACHO ESTOL

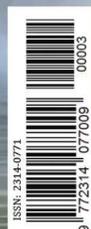
LITA STANTIC

CRÓNICAS
DE LA COSTA

ILUSTRADORES
AUTOGESTIONADOS



₡ 60 ARG.





EDITORIAL

La idea me pareció magnífica. Me habían obligado a poner en orden la habitación y, en lugar de arrumar todo en el baúl de los juguetes, se me ocurrió tirarlos por la ventana. Los empujaba entre los barrotes de las rejas y los hacía volar siete pisos fingiendo accidentes aéreos que había aprendido de los noticieros. El portero no tardó mucho en tocar el timbre con cara de culo. Me pusieron en penitencia, claro, tenía que quedarme sentada frente a los chiches rotos. ¡A ver si recapacitás, mocosa! Sentí culpa y les pedí perdón uno por uno, pero enseguida volvieron a aburrirme. Estaban hechos pedazos y, por eso, envueltos con la gloria de la aventura, pero seguían siendo los de todos los días.

La única salvación era que una amiguita me invitara a su casa, así podía pasarme la tarde maravillada con sus juguetes. *El Pequeño Pony* era de otro color (¿cómo no se me había ocurrido pedir uno así?), los pelos de las *Barbies* lucían tijeretazos punk que imponían respeto, había un ejército de muñecos bautizados con nombres exóticos y juegos más sofisticados a los que descubrirles el funcionamiento. La magia radicaba en que siempre eran otros, siempre nuevos para mí. Esa alegría que sentía en la infancia es igual a la que me gana hoy cada vez que se imprime un número de *Efecto Kuleshov*. Soy de leer literatura; sin embargo, esta revista no se limita a una sola disciplina, su exploración es muy amplia: es un baúl repleto de juguetes ajenos. Hay notas sobre cine, música, fotografía, ficciones inéditas, entrevistas a figuras relevantes de la cultura, y crónicas en las que algunos desconocidos de la costa atlántica se transforman en personajes célebres. La importancia visual es contundente, tanto por el espacio que se le dedica a fotos, ilustraciones y *posters*, como por el diseño y la calidad de impresión. Los contenidos no tienen fecha de vencimiento, se burlan de la inmediatez de las agendas y del último grito de la moda. Las notas son largas, no están hechas para transmitir una información puntual, sino para que podamos paladear el gusto por la conversación. Se nos propone una lectura lenta que cada uno abordará en el orden y en el momento que quiera. Podemos devorar la revista de una sentada, tal vez entrar y salir, apenas hojearla o leerla con atención. Cada cual con sus reglas. La decisión de imprimir una publicación de estas características no responde solo al fetiche de los realizadores, sino a la necesidad que tenemos los lectores de que se nos haga palpable el lugar de juego.

SILVINA GRUPPO

Escritora



STAFF

AÑO 2 NÚMERO 3

DIRECTOR

JAVIER RODRIGUEZ

CONSEJO EDITORIAL

LUCAS LOMBARDIA

LUIS SOTOMAYOR

ISABEL ESTRUCH

ANGELA BARRIGA

REDACTORES

VERONICA GIORGETTI

GUSTAVO DIAZ

JOHANNA NIBORSKI

LETICIA FRENKEL

RODRIGO VERA

COLABORADORES

SILVINA GRUPPO

DIEGO AXEL LAZCANO

EZEQUIEL CANAVERO

EDITORA DOSSIER FOTOGRAFICO

SOL SANTARSIERO

COLABORACIÓN ESPECIAL

SILVINA GRUPPO

CORRECCIÓN

ALBERTO ESTRUCH

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

LARA MELAMET

ILUSTRACIÓN DE TAPA

SANTIAGO VECINO

AGRADECIMIENTOS

Francisco Zarza, Libros REF, Flavio Mammini, Tenoch Cuauhtémoc, Juancho Amadeo, Rocambole, Felicitas Luna, Sabrina Abrán, Mariana Mendoza, Natalia Britez, Marina Cortes, Flia. Estruch, Silvina Gruppo, Isabel Gruppo, Gabriela Dorrego, Diego Axel Lazcano, Petre, Santiago Motorizado, Néstor Frenkel, Hernán Panessi, Silvina "Super Chivi" Cornillon, Ignacio "Mara" Greco, Miga, Flia. Rodriguez, Emilio García Wehbi.

Efecto Kuleshov recorre el país gracias a Fabricio Menéndez y Christian Pascual.

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 geniales, 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



FERNANDO AITA

Nació en Avellaneda en 1975. Publicó *Lengua extranjera* (2012) y *Épica chusma* (2007). Formó parte de las antologías *Poesía en tierra* (2005), *Ensayos en vivo Vol. 1* (2009), *Mirate esta: cartas de películas* (2011), *Himnos nacionales* (2014). Participa en varios proyectos (Ñusléter, GRaFITi, Cámara Flashera). Más en www.fernandoaita.com.ar



HERNÁN PANESSI

Es periodista especializado en «cultura pop», escribe en todos lados, arma listas, come asados, toma birras, actúa en películas de amigos, se hace pajas, recorre pulgueros, sueña con ser la pesadilla de las amas de casa, mueve la cabeza y el culo lo acompaña.



LÍA COMALERAS

Nació en Buenos Aires, después de un recorrido que incluye la antropología, la sociología y la gastronomía, se decidió a estudiar Artes Combinadas, carrera de la que se recibió este año. Trabaja en producción y gestión de eventos culturales.

DANIEL ROLDAN

Trabaja en las Revista Viva y Ñ. Es Profesor Titular de la materia ilustración FADU-UBA. En el año 2007 participó del UNESCO Workshop de Bratislava. Ha realizado innumerables libros álbum como "La silla de imaginar" (con Canela) o "Donde la cuidad termina" (con Ruth Kaufman).



JIMENA SALVATIERRA

Nace en Argentina. Egresó de la E.N.B.A.P.P. con el título de Profesora Nacional de Bellas Artes. Estudió Fotografía y cámara cinematográfica en el S.I.C.A. Se dedica a la fotografía. Su obra es parte de colecciones particulares jimenasalvatierra.tumblr.com



SOFÍA UGARTE

Licenciada en Artes Visuales con orientación en Dibujo por el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Se dedica al dibujo y la pintura, especialmente a partir de la observación directa, así como a la ilustración, la dirección de arte y el diseño. sofiaugarte.blogspot.com



JAZMÍN CAÑETE

Nació en Buenos Aires en 1988. Es Licenciada en Artes Combinadas (UBA). Además de escribir, actúa y baila desde hace ya varios años.



MÁXIMO ESEVERRI

Licenciado en Comunicación (FSC-UBA). Magíster en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM). Es docente y empleado administrativo. Tiene tres hijos. Construye muy de a poco su casa en el barrio de Colegiales. A los 40 años sigue preguntándose qué hacer...



MARIANA PAOLIN

Es ilustradora y diseñadora gráfica. Amante de la experimentación en distintos formatos y defensora de la autogestión, forma parte del colectivo independiente Anuario de Ilustradores y realizó la curaduría de las muestras en Despacio Martínez. mundopaolina.com.ar

CRÓNICAS DE LA COSTA: SANTA TERESITA



P. 4

Este balneario es muy particular. Quizás sea porque hay mucho en poco espacio: es una de las ciudades más pequeñas del Partido de La Costa, aunque con una densidad de población muy alta. Pero, tal vez, sea por la presencia de lo inesperado, cuando todo parece ser de una forma, surge lo impensado. Hay muchas voces que escuchar y muchos lugares antagónicos donde asomarse.

ACHO ESTOL



P. 13

Tradición y modernidad. La música popular y los elementos académicos. El líder de La Chicana despliega estas inquietudes, y otras, en la entrevista de EK.

SARA FACIO



P. 24

La fotógrafa Jimena Salvatierra estuvo dialogando con Sara en las oficinas de La Azotea. El arte de vivir la fotografía a través de la lente y la pluma de la cronista.

TODO NUEVO



P. 31

Serie inédita de Alina Schwarcz. Dossier de fotografía argentina contemporánea.

LITA STANTIC



P. 40

Uno de los autores de *Lita Stantic*. *El cine es automóvil y poema* relata cómo fue el proceso de escritura del libro y el lugar destacado que ocupa Lita en la historia del cine argentino.

SERGIO BIZZIO



P. 45

Sus orígenes, la literatura, el cine, la música, son algunos de los temas abordados en esta entrevista a uno de los grandes escritores argentinos.

ILUSTRADORES AUTOGESTIONADOS



P. 56

Los ilustradores van expandiendo su campo de acción guiados por su creatividad. Así, se hacen lugar en el mercado actual, brindándole al público un producto artístico y original que, además, es accesible.



RESEÑAS

P. 22 TV P. 38 DANZA P. 54 HABLA

MINIPOSTER

P. 29

FICCIÓN

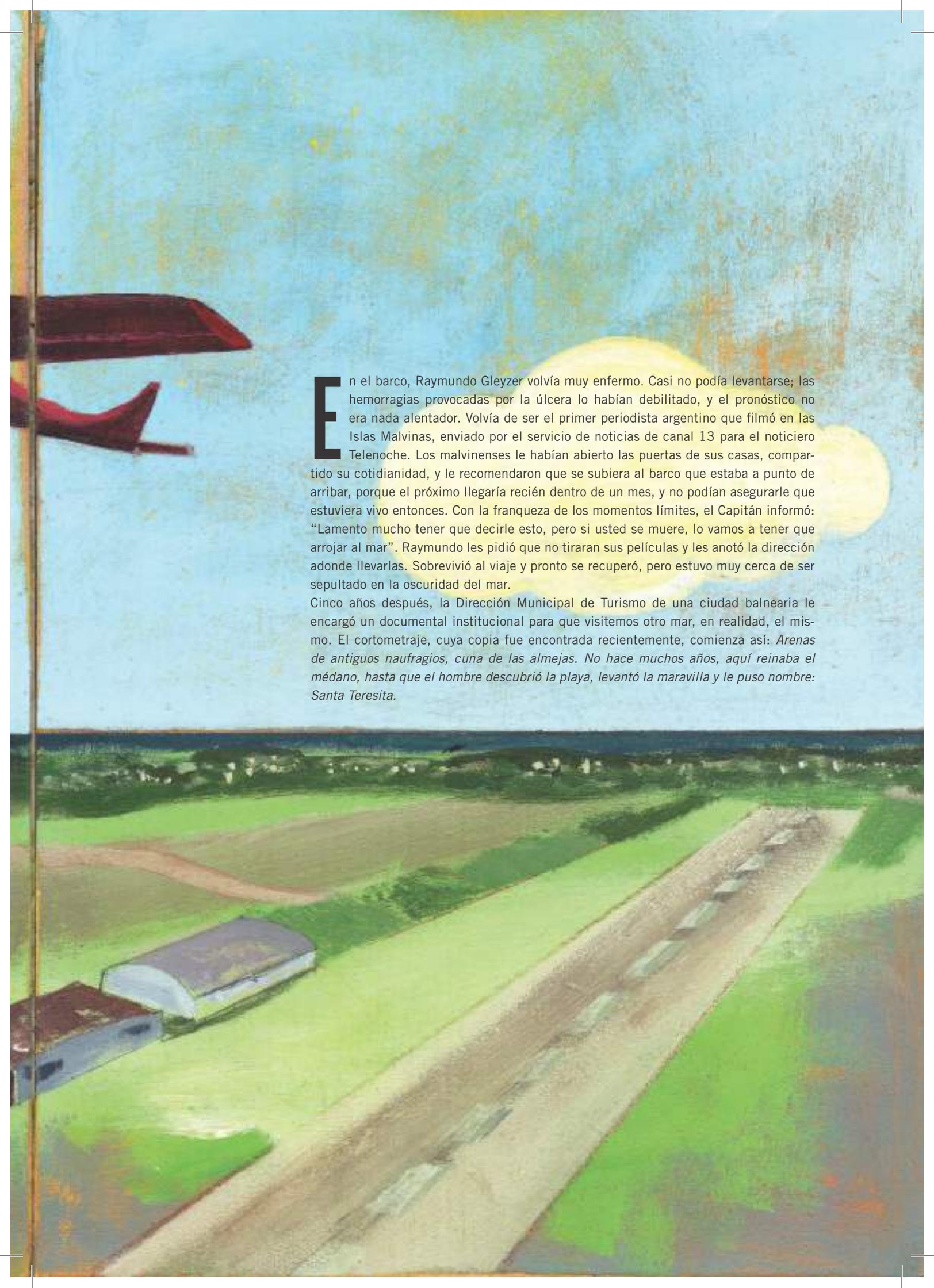
P. 61

CRÓNICAS DE LA COSTA

SANTA MARAVILLA

TEXTO DE JAVIER F. RODRÍGUEZ
FOTOS DE SOL SANTARSIERO
ILUSTRACIÓN DE DANIEL ROLDÁN





En el barco, Raymundo Gleyzer volvía muy enfermo. Casi no podía levantarse; las hemorragias provocadas por la úlcera lo habían debilitado, y el pronóstico no era nada alentador. Volvía de ser el primer periodista argentino que filmó en las Islas Malvinas, enviado por el servicio de noticias de canal 13 para el noticiero Telenoche. Los malvinenses le habían abierto las puertas de sus casas, compartido su cotidianidad, y le recomendaron que se subiera al barco que estaba a punto de arribar, porque el próximo llegaría recién dentro de un mes, y no podían asegurarle que estuviera vivo entonces. Con la franqueza de los momentos límites, el Capitán informó: “Lamento mucho tener que decirle esto, pero si usted se muere, lo vamos a tener que arrojar al mar”. Raymundo les pidió que no tiraran sus películas y les anotó la dirección adonde llevarlas. Sobrevivió al viaje y pronto se recuperó, pero estuvo muy cerca de ser sepultado en la oscuridad del mar.

Cinco años después, la Dirección Municipal de Turismo de una ciudad balnearia le encargó un documental institucional para que visitemos otro mar, en realidad, el mismo. El cortometraje, cuya copia fue encontrada recientemente, comienza así: *Arenas de antiguos naufragios, cuna de las almejas. No hace muchos años, aquí reinaba el médano, hasta que el hombre descubrió la playa, levantó la maravilla y le puso nombre: Santa Teresita.*



ROSANA.

LA PATRIA DEL CIELO

Este balneario es muy particular. Quizás sea porque hay mucho en poco espacio: es una de las ciudades más pequeñas del Partido de La Costa, aunque con una densidad de población muy alta. Pero, tal vez, sea por la presencia de lo inesperado, cuando todo parece ser de una forma, surge lo impensado (o lo desubicado). Hay muchas voces que escuchar y muchos lugares antagónicos donde asomarse.

Un prejuicio me acompañó por la ruta: Santa Teresita es un balneario popular. Y realmente lo es. Acá, muchos inmigrantes (o sus hijos) edificaron su casita de veraneo en los fines de semana con lo que tenían a mano. Pero esas construcciones tan cuadradas como modestas cohabitan con la exclusividad, en una tierra que da espacio a un club de golf y donde florecen mansiones *new rich* rodeadas de verde y rejas. Es raro. Como lo es hoy la locución del corto institucional que dirigió Raymundo Gleyzer en febrero de 1971. *Junto a las playas crece el bosque: Santa Teresita sobre El Monte. Un milagro para vivirlo, la sorpresa del verde intenso, árboles plantados con amor para que el aroma de pinos, eucaliptus, tamarindos y acacias envuelva a los jinetes...*

Santa Teresita, la ciudad balnearia, toma su nombre de María Francisca Teresa, una monja carmelita francesa que nació el 2 de enero de 1873. Hija de un relojero y una costurera, Teresita era la menor de cuatro hermanas. Cuando tenía tan solo cuatro años, su madre muere y se van a vivir al cuidado de su tía materna. Teresita cuenta en sus manuscritos autobiográficos *Historia de un alma* que, a pesar

de sus pocos años, tiene muchos recuerdos de su madre. *En la historia de mi alma, hasta mi entrada en el Carmelo, distingo tres períodos bien definidos. El primero, a pesar de su corta duración, no es el menos fecundo en recuerdos. Se extiende desde el despertar de mi razón hasta la partida de nuestra madre querida para la patria del cielo.*

El abuelo de Rosana –dueña de una esquina hermosa que desde hace muchos años se transformó en un restaurante ubicado en el centro de Santa Teresita– trabajó como agrimensor con Lázaro Freidenberg, el fundador del pueblo. *Fue mi abuelo el que diseñó el trazado de las calles, fue la primera persona a la que Lázaro contactó cuando se le ocurrió fundar Santa Teresita.* Los habitantes de este balneario envuelven al nombre de Lázaro Freidenberg con un halo de amor, respeto y admiración. Tal vez sientan que le deben su lugar en el mundo. Rosana ama Santa Teresita y conoce la historia del balneario como si la hubiese vivido toda. Le pido que me cuente su historia, y me cuenta la del pueblo. Arranca poniéndole nombres propios a la tierra: *Desde el Faro de Punta Rhasa hasta la avenida 32, todas esas tierras, la franja costera y hacia el fondo, que era solo campo, eran de los Quiroga Leloir; de la calle 32 hasta la diagonal Rivadavia de Mar de Ajó, donde estamos ahora parados, incluido, era de los Leloir; de la costa hacia adentro, y de esa diagonal hasta el faro de Punta Médanos, era de los Cobos Ramos Mejía.* De faro a faro, tres familias. Pero los pioneros en la actividad turística fueron los Quiroga Leloir. Tenían la *Estancia del Tuyú*, ubicada donde ahora está el *camping Estancia del Carmen*, que es el único que tiene salida al mar. *Ahí, los Quiroga Leloir tenían bungalós que usaban para invitar a sus amigos y conocidos, ahí veraneaba el premio nobel en Química Luis Federico Leloir. Abrían el candado de la tranquera y pasaban a la playa.* Pero, para la promoción del balneario, quien también ocupó un rol central fue Lázaro Freidenberg. *Un pionero en todo sentido, que contratava modelos bellas y jóvenes para que seduzcan posando para las fotos,* elogia Rosana.

Me intriga saber desde cuándo tiene el restaurante, ruborizada, me dice que a la casa se la conoce como “La Rosadita”, *así que imaginate de qué época te estoy hablando.* Habla del 92. Ese verano de ausencias registradas en letras sin sutilezas compraron la casa. *La compramos con un departamento que tenía mi marido en Caballito, con promesas y milagros.*

Teresita se enfermó de tuberculosis. En junio del año 1897 entró a la enfermería del convento y ya no volvió a salir. Murió el 30 de septiembre. Veintiséis años después fue beatificada, y dos años más tarde, canonizada. A partir de ese momento, el culto a Santa Teresita creció con mucha rapidez, y los milagros que se le atribuyen trascendieron las fronteras.

Durante toda mi vida, Dios ha querido rodearme de amor. Mis primeros recuerdos están impregnados de las más tiernas sonrisas y caricias... Pero sí él puso mucho amor a mi



FELIPE.

lado, también lo puso en mi corazón, creándolo cariñoso y sensible. Y así, quería mucho a papá y a mamá, y les demostraba de mil maneras mi cariño, pues era muy efusiva. Sólo que los medios que empleaba, a veces eran raros, como lo demuestra este pasaje de una carta de mamá: “La niña es un verdadero diablillo, que viene a acariciarme deseándome la muerte: ‘¿Cómo me gustaría que te murieras, mamáita...!’ La riñen, y me dice: ‘¡Pero si es para que vayas al cielo! ¿No dices que tenemos que morirnos para ir allá?’ Y cuando está con estos arrebatos de amor, desea también la muerte a su padre”.

RUTAS

Una ciudad joven y bien pensada crece donde termina la fina arena de la playa. Miles de familias eligen a Santa Teresita como algo diferente junto al mar para sus vacaciones. Por caminos pavimentados, las confortables unidades de la compañía de transporte Río de la Plata y el Expreso Buenos Aires nos acercan a la playa del sol. A pocas horas de la Capital Federal, por la ruta atlántica argentina, las playas más cercanas a Buenos Aires... Pero no solo por tierra llega el turismo a Santa Teresita, también por aire, aprovechando el moderno aeródromo provincial. Más tiempo para ver, jugar y disfrutar...

Rosana sigue con la historia: pensá que acá a principios del siglo pasado llegaba una galera, que era de los hermanos Ávila. Venía de Dolores y hacía toda la costa. Tardaba días enteros en llegar y dependía del clima. Después, esa misma familia siguió con los transportes y tuvo acciones en Río de la Plata. Hubo un tiempo en que a Santa Teresita se podía ir en avión. Desde la década del setenta hasta entrados los noventa hubo vuelos comerciales que trasladaban a los turistas en cuarenta y cinco minutos de Buenos Aires a la Maravilla, y viceversa. Hoy, en el aeródromo funciona un aeroclub donde se realizan vuelos de bautismo, y la pista la usan para aterrizar sus aviones privados empresarios de pasatiempos extravagantes, o con poco tiempo para perder en viajes. Bajan del avión y los están esperando en un auto para llevárselos –me comenta Felipe, una especie de



casero del aeródromo—. Ayer llegó... calla. Entiende, de repente, que la discreción es un buen aliado. ¿Quién?, insisto. Y es como si no le hubiese hablado. Felipe nos muestra la torre de control en desuso y el resto de las instalaciones. El aeródromo parece detenido en el tiempo, como si hubiese una sobrevida que arrancó después del último vuelo comercial y hoy estamos presenciando su agonía...

DE LA PESCA

Hay quienes tienen otras preocupaciones sobre el sólido muelle de Santa Teresita, preocupaciones que se llaman corvinas, pejerreyes, lisas, brótolas, cazones. ¡Una tentadora proposición para el almuerzo!

¿Cómo se llama?

Melquí, en realidad Melquita. Me lo regalaron como macho, pero es hembra.

El que responde es Christian, un extenista del norte de la ciudad de Buenos Aires que dejó todo por venir a Santa Teresita a vivir de la pesca. De la pesca artesanal. Melquí es el loro. En realidad, la lora. La pesca artesanal es a tracción a sangre, es una pesca selectiva: según el tamaño de la red tenés el tamaño del pescado o la especie que querés pescar, el pescado más chico pasa y el pescado más grande rebota. Tenés que entrar con la embarcación al mar, se anclan las redes. A veces se dejan de un día para el otro, y hay que ir a buscarlas. Todo es a mano, entonces los volúmenes de pesca no son los comerciales, son menores.

Christian, hijo de madre alemana y papá de la Fuerza Aérea, tenía una vida normal en Buenos Aires. Después de estudiar un año de Veterinaria y tres de Ciencias Económicas, había conseguido un trabajo en la empresa alemana Siemens. En costos. Ocho horas de camisa y corbata. Y como estaba un poco aburrido, estudió un año de Educación Física. Siempre me dediqué al tenis, con diecisiete años empecé a dar clases. Llegué a jugar bastante bien, pero arranqué a los catorce años, y ya es tarde... sos viejo.



CHRISTIAN.

Me dedicué al tenis como una actividad secundaria, pero que me rendía.

Le gusta el mar. Ese es el principal motivo por el que, a los treinta años, con una posición económica tranquila, decidió venirse a Santa Teresita. *Allá* —dice, y se refiere a Buenos Aires, y ese *allá* que podría confundirse con una cercanía espacial es, en verdad, una mayor distancia emocional—, *allá* manejaba un centro de tenis. Era 1989 y, aunque no estaba tan mal como la Argentina, se sintió afectado por la crisis. Le surgió una posibilidad de trabajo en Santa Teresita y probó. *Arranqué dando clases, pero bueno... ¡la crisis también estaba acá!* Lo dice asombrado y algo decepciona-

do, como si no terminara de entender cómo es que, en un balneario alejado de la capital, uno no pueda refugiarse de los males. Esa sorpresa no me sorprende, son muchos los que buscan en estas playas refugio... Pero como la crisis también estaba *acá*, y con las clases de tenis no alcanzaba, se compró una canoa para ir a cazar carpinchos.

A contrapelo de la realidad de la mayoría de los habitantes que subsisten todo el año de lo que trabajan en el verano, a Christian con el calor le llegaba el desempleo. *Yo tenía todos los inviernos asegurados porque le daba clases de tenis a muchos de los chicos de acá, pero a partir de diciembre se acaba. Empieza el turismo y los chicos traba-*



jan. Esa situación lo obligó a buscar un suplemento en su ingreso y salió con la canoa, ya no en busca de carpinchos, sino a la pesca, como una actividad secundaria, porque continuaba con las clases de tenis. Después vino el *paddle*: *El hijo bobo del tenis también me dio de comer. Llegó un momento en que no compartí más las actividades y me quedé con la pesca.*

¡Qué hermosos eran para mí los días en que mi rey querido me llevaba con él a pescar! ¡Me gustaban tanto el campo, las flores y los pájaros! A veces intentaba pescar con mi cañita. Pero prefería ir a sentarme sola en la hierba florida. Entonces mis pensamientos se hacían muy profundos, y sin saber lo que era meditar, mi alma se abismaba en una verdadera oración... Escuchaba los ruidos lejanos... El murmullo del viento y hasta la música difusa de los soldados, cuyo sonido llegaba hasta mí, me llenaban de dulce melancolía el corazón... La tierra me parecía un lugar de destierro y soñaba con el cielo...

La tarde pasaba rápidamente, y pronto había que volver a los Buissonnets. Pero antes de partir, tomaba la merienda que había llevado en mi cestita. La hermosa rebanada de pan con mermelada que tú me habías preparado había cambiado de aspecto: en lugar de su vivo color, ya no veía más que un pálido color rosado, todo rancio y revenido... Entonces la tierra me parecía aún más triste, y comprendía que sólo en el cielo la alegría sería sin nubes...

Nunca me atrajo la pesca, las pocas veces que fui a pescar fue sumándome al plan de otro. Sin embargo, la entiendo (o la entendía) como un ritual de paciencia, conexión con lo natural, un momento de introspección, con el que no habíamos congeniado. Pero la pesca artesanal nada tiene que ver con todo eso. El adjetivo confunde. Podría llamarse pesca "resultadista", se pone el foco en los kilos y no tanto en el proceso. Y lo mismo pasa con la pesca embarcada, lo importante es el número: *si desde la orilla sacás dos corvinas, te vas contento, adentro te llevás treinta kilos de pescado, una pequeña diferencia, grafica Christian.*

Siempre hay un pez más gordo. A mí no me lo cuenta nadie, en estos veintipico de años la pesca fue disminuyendo por la sobreexplotación de los barcos. Antes se pescaba en la costa, meterse con una lancha no estaba tan desarrollado, fue creciendo lentamente. Ahora, al haber menos pesca, tenés que entrar. Ese es el servicio que ofrece Christian: te ingresa al mar, te da la caña, la carnada, todo. Y como no te podés comer treinta kilos de pescado, te los "friza".

Si tiro una caña desde la orilla, ¿no saco nada?

Hay épocas. Ahora algo se está pescando y hay muchas más almejas, que durante años habían desaparecido. Le pregunto, casi por compromiso, qué se pesca embarcado, y arranca: Adentro sacás corvina rubia, palometa, bagre, pescadilla de banco, rayas, brótola, y algún pez raro que sale de vez en cuando, como puede ser un pez sable, que es de agua caliente. Antes de ayer estábamos sacando corvinas, y agarré un cardumen de pescadilla, que es un pez que ataca, mucho más voraz, pica con cualquier cosa: hicimos desastres y no te podés ir porque ponés dos anzuelos y sacás dos pescaditos, dos pescaditos, dos pescaditos. Se termina antes y me vengo antes a casa también. Igual, si bien normalmente se hace por tiempo, si querés hacer clientes, fijate en la bolsa, no tanto en el reloj. Yo tengo tiempo, una hora más a mí no me afecta, y después vuelven. Es simple: el que pesca y se divierte vuelve. Quiero saber si no hay un desajuste ecológico, si no hay peces que estén en riesgo, y es tajante: No hay ningún problema ecológico porque tenés mucho más volumen que en el río. Yo voy a pescar al río y lo que pesco lo tiro todo al agua. Nos comemos un dorado cada tanto, pero, bueno, a mí no me gusta mucho el pescado. Me cuesta creerlo. Otra vez lo inesperado: a Christian, que le dedica la mitad del día a la pesca, que dejó su trabajo como profesor de tenis por pescar y que sabe todo lo relativo a su oficio, no le gusta el pescado. Lo preparo bárbaro, te lo hago espectacular, te chupás los dedos, pero siempre aparece un pedazo de asado al lado, y eso es lo que como yo.



DOS VECES CON LA MISMA RED

Las redes de la pesca artesanal no son tan selectivas, y, a veces, se obtienen consecuencias no deseadas. *Después te paso la página de Facebook. Tengo una pelea con una tortuga de trescientos kilos. Perdí..., pero lo importante es competir, bromea Christian. Dejé la red a nueve kilómetros de la costa, cuando la fui a buscar más tarde, no estaba. Rarísimo. La busqué hasta que me quedaba muy poco combustible y tuve que volver. Al otro día, tampoco la encontré. Es muy raro, porque se tira con dos boyas y se marca con el GPS de manera manual; entonces, cuando la tenés que ir a buscar, el GPS te lleva adonde la tiraste. Se puede mover algo, pero siempre hacia los costados, ni para afuera ni para adentro. La dí por pérdida. A los diez días, estaba pescando a seis kilómetros y vi pasar unas boyas. Eran las mías. Nos arrimamos y vimos a la tortuga. Por suerte, se enganchó con el cabo que une la boya a la red, no con la red en sí, porque se hubiese ahogado. La tortuga tiene que salir a respirar. Era una tortuga Laúd, vienen en época de verano con la corriente cálida y llegan a pesar novecientos kilos comiendo aguavivas. Ahora te la muestro porque está filmado: antes los pescadores podían mentir, ahora sonaste. Esa pobre tortuga llevó la red más de diez días, con pescados y ancla. Y cuando estaba liberándola, me dio dos bifés que quedaron filmados.*

Tenía yo seis o siete años cuando papá nos llevó a Trouville. Nunca olvidaré la impresión que me causó el mar. No me cansaba de mirarlo. Su majestuosidad, el rugido de las olas, todo le hablaba a mi alma de la grandeza y del poder de Dios. Recuerdo que, durante el paseo que dimos por la playa, un señor y una señora me miraban correr feliz junto a papá y, acercándose, le preguntaron si era suya, y dijeron que era una niña muy guapa. Papá les respondió que sí, pero me di cuenta de que les hizo señas de que no me dirigiesen elogios... Era la primera vez que yo oía decir que era guapa, y me gustó, pues no creía serlo. Tú ponías gran cuidado, Madre querida, en alejar de mí todo lo que pudiese empañar mi inocencia, y sobre todo en no dejarme escuchar ninguna palabra por la que pudiese deslizarse la

vanidad en mi corazón. Y como yo sólo hacía caso a tus palabras y a las de María, y vosotras nunca me habíais dirigido un solo piropo, no di mayor importancia a las palabras y a las miradas de admiración de aquella señora.

LA RADIO

Exclusiva y comunicada: cero, uno... y comunicación instantánea, Santa Teresita es la primera estación de telediscado con Buenos Aires desde la atlántida: ¡todo está pensado!

Radio de la Costa fue la primera radio en San Clemente, la primera en Mar de Ajó y la primera en Santa Teresita. Surgió originalmente como una radio por cable, tejiendo todo el Partido de la Costa y con receptores especiales en las casas o en los comercios. Después, cuando aparecieron las FM, se clavó en el 101.1 del dial.

Llegué a la radio antes que ella, me abrieron la puerta y me dijeron que ya debía estar por llegar. En las paredes, miles de fotos, todas viejas, recorrían la historia social de Radio de La Costa.

Junto a Sergio Denis, el Potro Rodrigo, Eduardo Duhalde y los Wawancó, siempre aparece una señora robusta, de pelo corto. Aunque nunca la había visto, estaba seguro de que era Susy Barracosa. Llegó manejando un auto gastado, se bajó muerta de calor, con el pelo mojado de una transpiración que parecía un gesto exagerado. Pero Azucena Argentina Barracosa es hiperbólica. Hace cuarenta años que vive en la zona. *El pueblo tiene sesenta y siete, así que imagínate, crecí con el pueblo.* Los números son muy importantes en el relato de "Susy", como la conocen todos en la costa. Aunque ella se encargará de aclarar que, en realidad, la llaman "la gorda Susy". *Hace veintisiete años que hago el mismo programa, de lunes a viernes, de marzo a diciembre: Inquietudes desde Santa Teresita. Son inquietudes desde acá, pero no solo de acá.*

Una de las primeras cosas que me cuenta es cómo se conoció con su marido. Parece una respuesta esquiva para la pregunta "cómo llegaste a Santa Teresita", pero no lo es: *Ni tener hijos ni casarme por iglesia, le dije a mi marido cuando nos conocimos. Tenía diecinueve años.*

Los hijos son una hipoteca, demandan mucho cariño. Yo

perdí a mis padres, no quiero querer más a nadie. Estaba rebelde. Y él me dice, a mí tampoco me interesa tener hijos y soy ateo, así que no me voy a casar por iglesia. Yo también soy atea. ¡Alcoyana, Alcoyana! Y así seguimos, somos ateos y no tuvimos hijos.

Fue el 25 de diciembre de 1886 cuando recibí la gracia de salir de la niñez. Volvíamos de la Misa de Gallo. Cuando llegábamos a los Buissonnets, me encantaba ir a la chimenea a buscar mis zapatos. Esta antigua costumbre nos había proporcionado tantas alegrías durante la infancia, que Celina quería seguir tratándome como a una niña, por ser yo la pequeña de la familia... Papá gozaba al ver mi alborozo y al escuchar mis gritos de júbilo a medida que iba sacando las sorpresas de mis zapatos encantados, y la alegría de mi querido rey aumentaba mucho más mi propia felicidad. Pero Jesús, que quería hacerme ver que ya era hora de que me liberase de los defectos de la niñez, me quitó también sus inocentes alegrías: permitió que papá, que venía cansado de la Misa del Gallo, sintiese fastidio a la vista de mis zapatos en la chimenea y dijese estas palabras que me traspasaron el corazón: "¡Bueno, menos mal que éste es el último año...!". Yo estaba subiendo las escaleras, para ir a quitarme el sombrero. Celina, que conocía mi sensibilidad y veía brillar las lágrimas en mis ojos, sintió también ganas de llorar. "¡No bajas, Teresa! -me dijo-, sufrirías demasiado al mirar así de golpe dentro de los zapatos". Pero Teresa ya no era la misma, ¡Jesús había cambiado su corazón! Reprimiendo las lágrimas, bajé rápidamente la escalera, y conteniendo los latidos del corazón, cogí los zapatos y, poniéndolos delante de papá, fui sacando alegremente todos los regalos, con el aire feliz de una reina. Papá reía, recobrado ya su buen humor, y Celina creía estar soñando... Felizmente, era un hermosa realidad: ¡Teresita había vuelto a encontrar la fortaleza de ánimo que había perdido a los cuatro años y medio, y la conservaría ya para siempre...!

Como no tenían ni hijos ni nada que los atase, a los siete años de casados Susy y su marido salieron a recorrer el país de una manera distinta: ya habían visitado como turistas muchos lugares y lo que ahora querían era vivir un tiempo en cada lado. Cuando vinimos un día acá, nos encontramos con que te alquilaban con todo, traías las sábanas, nada más. ¡Fenómeno! Traje el ventilador, sábanas y el lavarropas. Cuando llegó marzo, estaban pensando en partir hacia otros destinos, pero los vecinos les insistieron para que se quedasen. Mi marido era mecánico. En esa época, en el



setenta y pico, ser mecánico era como hoy ser técnico de televisión o técnico de computación. Acá tenía tres talleres para elegir, eligió uno y nos quedamos. Como yo no sabía qué hacer, me puse un "Compra y Venta", porque veía que en todos lados se vendían cosas usadas. Y fue un golazo, un tremendo éxito. Así que vendimos la casa de Buenos Aires y nos compramos acá, en la 41, que es una central del pueblo, nos pusimos una mueblería grande, entonces era "Mueblería y Compra y Venta", y después lo dejé a mi marido en la mueblería y me vine para la radio.

¿Vas a la playa?

Hace unos años que no voy. Es como la salud, no la valorizas hasta que la perdés. Bueno, la playa está ahí, decís "voy mañana". Y así pasaron diez años...

El documental de Gleyzer llega a su fin: *Paraíso para todos. La ciudad ofrece cada instante un nuevo refugio para la aventura, moderna hotelería y confortables departamentos en alquiler. Con gracia, con elegancia, las calles se prolongan, tienen personalidad, fisonomía propia y siglo XX en el recorrido. Una pausa en la tarde para un Martini bien servido. La noche espera.*

En los cines, estrenos simultáneos con la capital. Y en las catacumbas de la noche, su majestad: el ruido. El ritmo de la noche joven se derrama en las distintas boites de Santa Teresita con estilo y mucho swing. Está más cerca y tiene mucho más. Sol ardiente y aguas templadas. Verde intenso en el bosque y arena más fina en la playa. Paz y ritmo, juventud y buen gusto. En las próximas vacaciones, ¿quién no cambiar por Santa Teresita? ✕



PRÓXIMA PARADA: MAR DEL TUYÚ.

LINKS > SANTA TERESITA

EL MAR QUE NOS TRAJÓ



En el verano del '89 se produjeron dos acontecimientos importantes en la vida de Agostino cuyo transcurso no le había deparado sufrimientos ni alternativas notables. En primer lugar, su futuro cuñado intercedió ante la compañía naviera en la que trabajaba y le consiguió un contrato como marinero en la línea Génova Buenos Aires. En segundo lugar, se casó con Adele. Él tenía diecinueve años y hasta ese momento solo había conocido la isla y el mar que la rodeaba.

Sin dudas, el mar es uno de los tópicos que siempre atrajo a escritores y lectores, desde relatos míticos, como la *Ilíada* y la *Odisea*, hasta el atractivo libro de Gustavo Nielsen, *Playa quemada*, o el intrigante comienzo que acabamos de leer: el principio de *El mar que nos trajo*, una de las últimas novelas de Griselda Gambaro. Novela que habla de Buenos Aires, del amor y de todo lo que el mar nos trajo y "se nos llevó". Ya lo dijo Borges: "Antes que el sueño (o el terror) tejiera/ mitologías y cosmogonías,/ antes que el tiempo se acuñara en días,/ el mar, el siempre mar, ya estaba y era".

EL GUARÁ

Hasta hace poco tiempo se creía que, al igual que Raymundo Gleyzer y Charles Darwin, el guará había llegado a las Islas Malvinas navegando. Este zorro lobo extinto parecía ser descendiente de los perros olvidados en las islas por los yámanas y mánekenk fueguinos que alcanzaron el archipiélago en sus canoas. Recientemente se descubrió que estos canes no llegaron en canoas sino caminando. Hace 16 000 años el clima era más frío, y el nivel del mar mucho más bajo. Solo 20 o 30 km de mar separaban las islas de la costa patagónica, y esas aguas se congelaban frecuentemente. Los guarás, en busca de alimento, cruzaron por el puente de hielo formado sobre ese estrecho. Cuando la temperatura aumentó y el hielo se derritió, estos animales quedaron confinados en las islas. Prosperaron por miles de años, desafiando al viento y al frío. Vieron pasar a marinos de distintas banderas, a los gauchos, que los bautizaron por su parecido con el aguará guazú y, finalmente, a los colonos británicos con sus apetitosas ovejas. Esa fue su perdición.



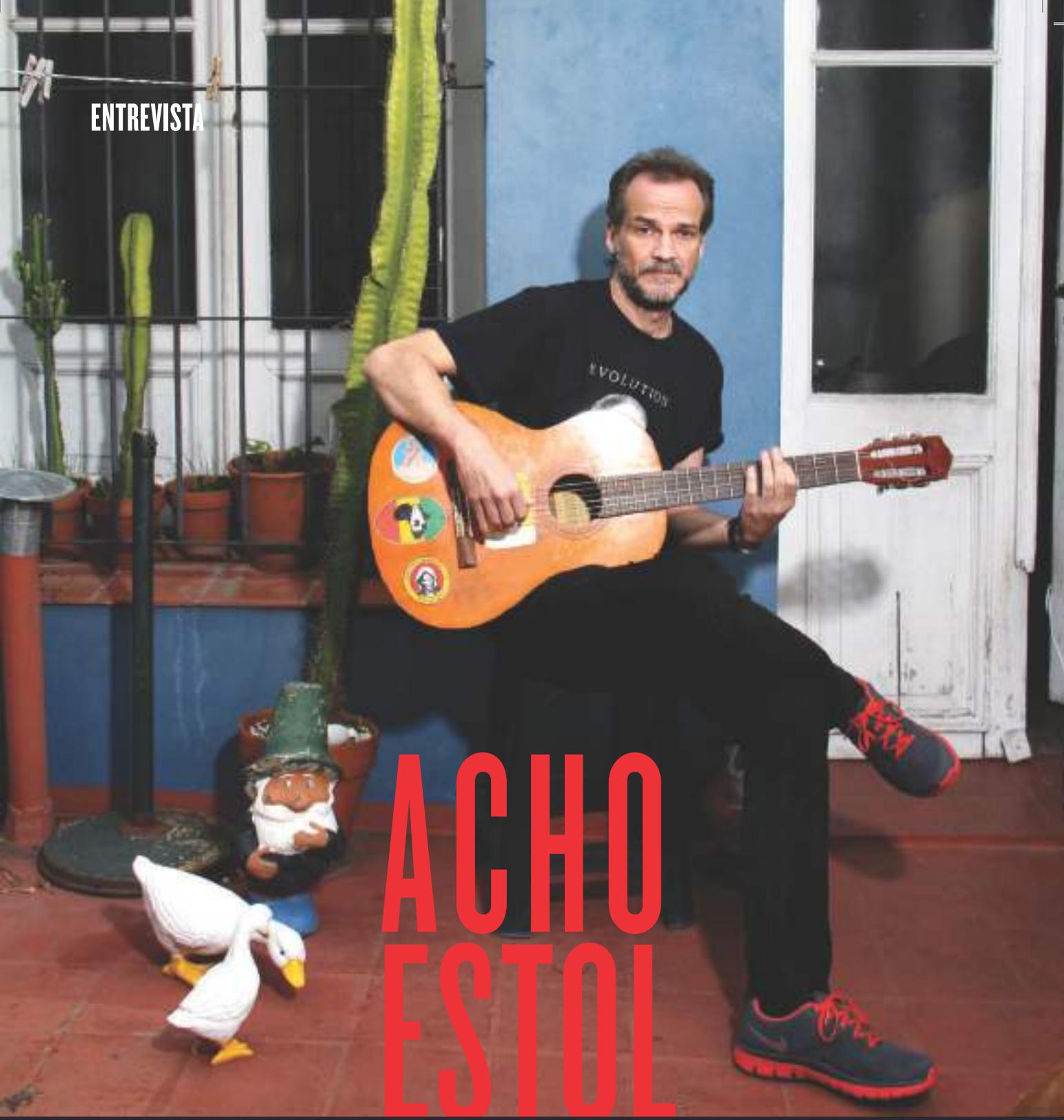
PASARÁ, PASARÁ, PERO EL ÚLTIMO QUEDARÁ



Generaciones y generaciones habremos jugado este juego en el patio del colegio, en un cumpleaños, en la calle una tarde de verano. Me refiero al "Martín pescador", ese juego que consistía en pasar en fila a través de un puente hecho por dos chicos. El puente, que funcionaba como una aduana, hacía una pregunta a cada uno de la fila. Según cuál fuera la respuesta, uno podía pasar o quedar atrapado. Para recibir la pregunta, la fórmula era: "¿Martín pescador, ¿me dejará pasar?". El puente siempre contestaba: "Pasará, pasará, pero el último quedará".

Crecimos sin saber qué era un martín pescador. Quizás fuera algún dictador que retenía a sus prisioneros o el jefe máximo de la aduana. Años más tarde, alguien contó que era un pájaro que se alimentaba de peces –seguramente, enemigo de los pescadores de Santa Teresita–. Nos queda claro que nunca conviene ser el último (¿pero no es el último el que ríe mejor?). Lo que nunca supimos es qué sentido tenía ese juego y por qué nos gustaba tanto (¿nos sigue gustando?) ser atrapados.

ENTREVISTA



ACHO ESTOL

ANATOMÍA DE LA CANCIÓN

LA RUPTURA: TRADICIÓN Y MODERNIDAD. LA MÚSICA POPULAR Y LOS ELEMENTOS ACADÉMICOS. LOS PROCESOS DE COMPOSICIÓN: TÉCNICA Y PSICODELIA. LA LIBERTAD EXPRESIVA DE LOS INSTRUMENTOS. LA BÚSQUEDA DEL ESLABÓN PERDIDO. ACHO ESTOL DESPLIEGA TODAS ESTAS INQUIETUDES EN LA ENTREVISTA DE EFECTO KULESHOV.

TEXTO DE LUCAS LOMBARDÍA - FOTOS DE ISABEL ESTRUCH

■ Por qué funciona una canción?

G Es muy difícil hacer auto-autopsia. Pero yo diría que es el espíritu de la canción genérica. Preguntarse qué es la canción, por qué acompaña a la humanidad desde siempre, cuál es el verdadero uso antropológico, el verdadero motivo, la necesidad espiritual. Trato de no perderlo de vista nunca, porque ahí es donde se encuentran todas las canciones. Desde los *lieder* de Brahms, o las letradas étnicas primitivas, hasta las canciones de Gershwin, de los Beatles, de Gardel y Lepera.

Para mí fue muy importante mirar al tango de esa manera. Crecí en un mundo totalmente hostil al tango, lo veía como una especie de extraño cuartito que había en un lugar, donde uno podía ir atravesando todo ese lugar rarísimo y dudoso, lleno de peluquines y viejos que gritaban, pero que había ahí cosas maravillosas que había que ir descubriendo. Y cuando entramos en el tango en serio, con La Chicana, descubrí que era mucho más groso de lo que yo había creído, que había cosas buenísimas por todos lados. Y que en nuestra conciencia generacional había ocupado demasiado espacio el tema de la nostalgia, del culto al pasado, de la muerte del tango, del velorio de los peluquines y la endogamia, y nos habíamos perdido la música. No me daba cuenta de que en Grandes Valores tocaba Pugliese, o tocaba Salgán, y que si sacabas todo lo demás, absolutamente todo, menos el audio, era algo alucinante. Creo que en mi obra busco escribir tangos que puedan tener giros armónicos y la intención abierta que pudieron tener los Beatles al escribir canciones. O la mirada folclórica que podía tener Gershwin desde la academia, con un nivel muy alto. A nosotros nos gustaba mucho lo que estaba haciendo el nuevo flamenco, Pata Negra, Kiko Veneno, que, con mucha tradición, mucha sabiduría y estudio de la tradición, rompían. Para nosotros siempre fueron y siguen siendo modelos de cómo una música popular puede seguir estando viva. Vos lo ves a Raimundo Amorador, y esa viola es tan honestamente flamenca como honestamente rockera. Y no son cosas excluyentes. El espíritu del tango es especialmente afín al espíritu del rock. El tango fue el rock antes del rock. En la Argentina nosotros vimos el espíritu punk, la celebración de lo marginal, de lo carcelario, poetizada a niveles altísimos y cantada, mucho antes de que existiera el rock.

¿Cómo encarás el proceso de realización de las letras?

Voy cambiando. Antes, para mí, componer, siempre era con la guitarra o con el piano. Pero en los últimos años, cada vez más, fui escribiendo letras solas. Es muy bueno hacer las dos cosas distintas y empezar desde los dos extremos distintos. Es como un puente que se va construyendo. Porque hay veces que sentarse y canturrear melodías genera una letra, la misma prosodia de lo que estás cantando. Y tienen algo más subconsciente, onírico, menos deliberado, más espontáneo, de libre asociación. Y cuando hacés al revés, empezás a escribir, con una métrica, buscando más las imágenes, el

cierre de una historia. Y la música de las palabras es la que te va sugiriendo. Son procesos muy distintos, que producen canciones muy distintas. Sé que es imposible escaparse de ciertos laberintos en donde uno entra cuando compone. En el mejor de los casos, se llama estilo; en el peor, se llama redundancia. Ese es el finísimo equilibrio que hay que manejar. Saber cuándo volver a los lugares cómodos, y saber cuándo escaparles.

Hay un lugar común que te identifica como el “único nuevo letrista de tangos”. ¿Te afecta?

Sí. Me aburro de mí mismo. Pero pienso que los procesos más densos, más fuertes, son lentos. Y que si lo que está pasando con el tango es serio, no es algo que puede pasar en un año. Pensaba, inocentemente, cuando hicimos La Chicana, que en un par de años iban a florecer orquestas como la nuestra,

LA MÚSICA TE TERMINA ABURRIENDO CUANDO ENTENDÉS TODOS LOS CÓDIGOS. YA SABÉS QUÉ ACORDE VA A VENIR. LA RUPTURA ES UNA PARTE FUNDAMENTAL DE LA ANATOMÍA DE UNA CANCIÓN.

componiendo sus propios tangos. Porque veíamos que había una efervescencia con el tango entre los jóvenes, estaba en el aire. Y, si bien tarda y es lento, hay. No soy el único letrista de tango. El gordo Alorza era increíble, era una puerta abierta inspiradísima, verdadera poesía, y al mismo tiempo la cotidianidad, la ternura absoluta, ese oído excelente para lo doméstico. Luis Alposta es un tipo que está vivo y escribe todos los días. Y escribió con Rivero. Lo que pasa es que yo tengo La Chicana, y hace dieciocho años le pegamos al mismo clavo. Es una insistencia, una obstinación. Y, desgraciadamente, todavía los intérpretes, sobre todo los de la generación intermedia, se niegan a cantar tangos nuevos. Están cómodos en los clásicos. Los más jóvenes tienen otra cabeza, pero sería importantísimo que los intérpretes masivamente se animen a cantar todas esas letras y tangos nuevos que existen, que no son solo los que escribo yo. Es algo que viene de la siesta del tango, una estructura muy canuta, de cuidar la baldosa, que aún prevalece. Porque durante mucho tiempo hubo trabajo para muy pocos dentro del tango. Por suerte, se está rompiendo, en las colaboraciones, y en darnos cuenta de que todos tenemos que empujar para adelante para hacer fuerte al movimiento, y después cada uno tendrá su público. Pero primero tiene que ser fuerte la movida, para que tenga contexto. Para que una canción exista, tiene que tener contexto. Nosotros empezamos el primer disco grabando un tema del Tape Rubin: era nuestro contexto, ahí yo podía componer. Es fundamental romper con esas cosas.

¿Percibís que perdura el dilema sobre la ruptura en el tango?

Creo que lo que se ha logrado en los últimos veinte años es que se ha creado, y se está creando, un mundo tanguero muy variado. En el que hay, en algunos sectores, necesidad de conservadurismo y son antirruptura. Y hay sectores fanáticamente rupturistas que, tal vez, también caen en la investigación un poco a ciegas, porque lo único que saben es que quieren hacer algo distinto. Y eso, por ahí, es un equilibrio que cada uno tiene que encontrar. Todo impredecible tampoco sirve. Vuelvo a lo de la canción. Cuál es la estructura, qué es lo que hace que esa célula de tres minutos pueda funcionar. Es como un milagro que, en tres minutos, puedas transmitir tanto. La ruptura está incorporada a la música buena, a las canciones buenas dentro de los géneros. Me parece que el éxito, en el sentido de la funcionalidad de la música, tiene mucho que ver con eso, con poder mostrarnos lo tradicional, lo que todos entendemos, y poder todo el tiempo matizar lo predecible con lo impredecible. Un rato te doy lo que vos creés que te voy a dar, y, de pronto, te sorprende. La música te termina aburriendo cuando entendés todos los códigos. Ya sabés qué acorde va a venir. La ruptura es una parte fundamental de la anatomía de una canción.

Para cierto sector del tango, La Chicana parecería ser políticamente incorrecta.

En nosotros siempre está presente un fuerte compromiso con la no solemnidad. De entrada, una de las partes del tango que nos parecía apropiada como lenguaje era la parte cínica, poder burlarse de lo mismo que estás diciendo. Me parece que es una de las claves del éxito del tango, que siempre hay una mirada más concéntrica que sonríe mientras ocurre la tragedia. Y que, a veces, el autor era un millonario que estaba con minas en una confitería de París escribiendo “Pobre mi madre querida”. La música solemne es la traición. Eso es muy importante en nuestra música. Lo hacemos todo el tiempo, y nos trae muchísimos problemas. Porque garpa en el tango ser solemne. El mundo cree que el tango es algo trágico y a nosotros a veces nos han tomado por frívolos, por meter humor y por burlarnos de la propia academia que estamos usando, de la tragedia poética que está ocurriendo en la letra que estás cantando. Hay un género dentro del tango que es la caricatura del tango, el tango chiste, el tango directamente humorístico. Que son buenísimos, absolutamente geniales, y se están burlando de su propia esencia. Y eso es lo que lo hace más rico, más reflexivo y más profundo.

Esa impostura y esa mirada superficial sobre el tango suele dejar afuera un aspecto que retomás en tu lírica, la marginalidad y la denuncia social.

Es muy bueno y muy sutil el discurso social del tango. Sin esa crudeza torpe de la protesta y de la politización. Algunos dicen que el tango no se mete con lo social, una

cosa totalmente absurda. ¿Cómo se puede hablar tanto de situaciones humanas, y de las cosas más básicas del alma humana, sin hacer política? Está hablando siempre de marginalidad. Escribo bastantes canciones sobre el mundo del delito, siempre trato de excusarme en algo que podría parecer apología, porque el verdadero protagonista de la historia es ese. Como lo que decimos de la canción: ¿por qué tiene la utilidad que tiene?, ¿dónde está la cuestión humana que genera todo esto? La víctima, pobrecito, pero es uno más, es casualidad. En cambio, el criminal tiene una historia detrás, tiene un motivo. Y ese es el motivo filosófico que hace que haya problemas en la sociedad. Desde el ratero que te afana las zapatillas hasta la revolución. En tangos como Pan o Acquaforte, cuando hacen esas semblanzas, donde te cuentan pequeñas historias de miserias, donde vos te das cuenta de que hay alguien acorralado, que hay algo que no es la glorificación del delito, como en el rap o en el *hip hop* norteamericano, en el que es una ostentación. No es una ostentación, es un lamento. El lamento de que tenemos que convivir con esto. Incluso dentro de nosotros mismos, de nuestra propia alma.

¿Cómo se desarrolló tu vínculo con el cine?

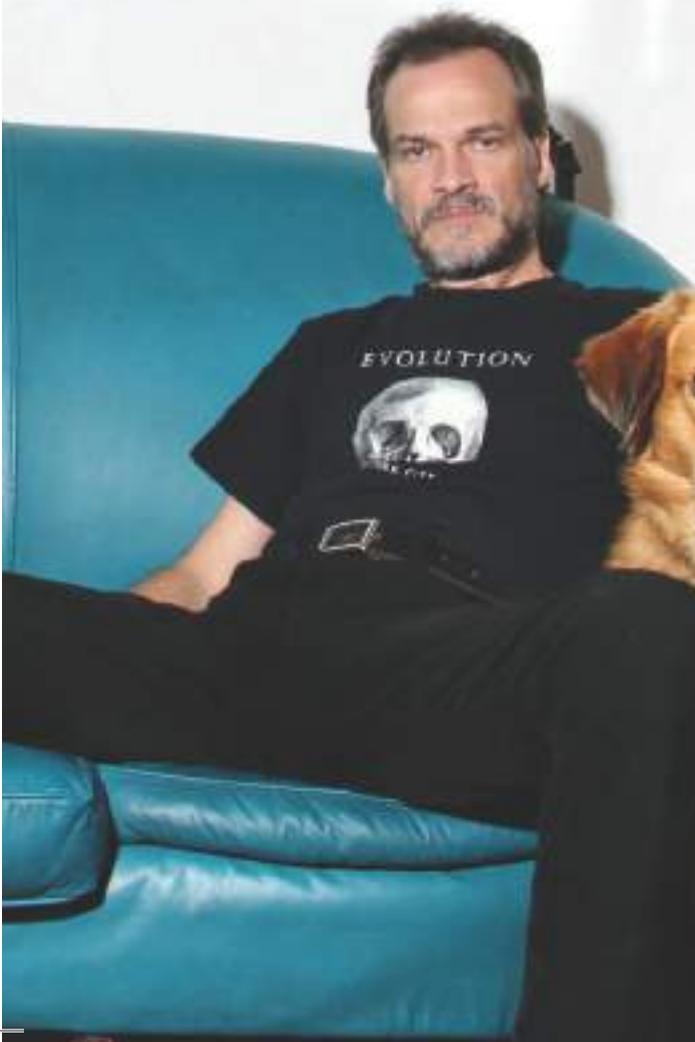
Fui obrero de la industria del cine durante mucho tiempo, estudié cine y trabajé varios años como asistente de dirección. Es una cosa muy exigente. Cuando empezamos con La

EL CAJÓN QUE MASTERIZA

Es muy difícil saber en qué momento está lista una canción. Tengo como un proceso de dejar a las cosas descansar y volverlas a escuchar pasado un tiempo. Hay un refrán que dice que el cajón masteriza. Vos grabás algo, lo mezclás, lo dejás en el cajón y a la semana, más o menos -depende el cajón-, lo sacás y lo que vos grabaste suena distinto. Hay cosas que están ahí años, dando vueltas. Comparto el cliché: los discos se abandonan, no se terminan. Vos tenés que decir: “Hasta acá llegué”. Conocemos la historia de los que han estado toda la vida trabajando en un disco que nunca sacarán, que se quedan dando vueltas en un perfeccionismo absurdo, que es en realidad estéril, porque la única forma de mejorar y de lograr algo cada vez más perfecto, por decirlo de alguna manera, es hacer mucho. Si uno le da tanta importancia a la obra de uno, se aburre como compositor, deja de hacer.

Chicana, se fue dando entremedio hacer clips, hacer cosas que tuvieran una intención, que juntaran estos dos mundos. En el 2000 participamos en el documental Tango, un giro extraño, donde creo que está bastante bien capturado lo que estaba pasando en ese momento de resurgimiento del tango. Después hice la música incidental de la película *Ciudad en celo*, de Hernán Gaffet. Lo disfruté mucho, me encanta. Porque te pide otro tipo de música, con menos





protagonismo, una música mucho más sentimental que cerebral. No estás pensando tanto en adónde voy, en curvas dramáticas, en narración o en discurso musical, sino en motivos y colores. Y después el documental de tango que hicimos con el Tasso. Me invitaron al Festival de diciembre del 2008, donde tocaban muchísimas de las mejores agrupaciones y solistas de tango del mundo: Susana Rinaldi, Sexteto Mayor, Adriana Varela, Astillero, Pane, Rivas, Atilio Stampone, una verdadera colección. Entonces me llamaron para que, de alguna manera, organizara, y con cuatro cámaras hicimos esos conciertos. A mí me pareció que era mejor contar la historia de esa diversidad. Hay muchas miradas, un montón de personajes que están contando, desde lugares estilísticos totalmente distintos, más o menos, las mismas historias. Quise, deliberadamente, mostrar un panorama amplio, un abanico. La diversidad es lo que hace que un género esté vivo. Vos podías escribir en los ochenta el mismo tango que escribo ahora, pero qué relevancia tiene cuando no hay un contexto. La canción necesita un contexto que le dé, aunque sea, una mínima situación de culto.

EL PRIMER TANGO

El primer tango digno que hice fue "Farandulera". Un año después de estar estudiando tango y tocando con La Chicana. Lo compuse naturalmente, espontáneamente, sin pensar "escribo un tango". Fue como abrir una puerta, tenía que pensar en escribir una canción como siempre. Y como dijo Keith Richards, si podés escribir una canción, podés escribir doscientas. A mí me pasó eso, después de ese tango me di cuenta de que era cuestión de encontrar el lugar donde sentarse. Que había un lugar donde ponerse, donde yo podía poner mi mirada, y funcionaba.

¿Qué contraste diferente, en relación con el oficio de componer y producir canciones?

Todo. Es durísimo. En el mundo del cine, más que en ningún otro, cualquier fin justifica cualquier medio. Porque sea la que sea la escena, la tenés que hacer. Si hay que matar a los tres cachorritos, y violar a la anciana, y destruir el patrimonio nacional, una iglesia, y bueno, que se venga abajo la iglesia, que se mueran todos, hay que hacer el plano. Cuesta sesenta mil dólares por hora, acá están los generadores, las luces. Es así, terriblemente cruento. Y después, es horrible tener que elegir. Recortar cuando tenés una conversación de dos horas, interesantísima, convertirla en dos minutos, y que esté la esencia de lo que el tipo dijo. Porque vos en un segundo, editando, efecto Kuleshov, cambiás y le hacés decir lo que querés a cualquiera. Así que es un trabajo ingrato. Hay una parte de placer muy grande que es proporcional. Al igual que en una canción, cuando termina de cerrar, cuando vos te das cuenta de que le sacaste cosas y mejoró, ese es un gran mo-

mento. En la película pasa lo mismo, le sacás y la película mejora, se forma el rompecabezas. Eso es muy gratificante, sobre todo cuando trabajaste tanto. En una canción, por ahí, son dos horas de trabajo, cerró la canción y estás contento. Pero, para una película, trabajaste dos años.

En gran parte de tu obra sobrevuelan aspectos psicodélicos.

Siempre me gustó lo psicodélico, desde muy chico. Las cosas que pasan cuando le sumás a la técnica, a un conocimiento minucioso y científico de la técnica, drogas expansivas de la mente, ácido lisérgico, liberación total, libertad tímbrica y sonora. A mí me gustan mucho los sonidos que no son música, los ruidos. En el tema "Planeta rojo", hay un stylophone. Es un juguete de los años sesenta, que lo reeditaron en los noventa, ya con una entrada mp3 y con una posibilidad de afinarlo. Lo utilizó Bowie en "Space Oddity". Me gusta mucho ese tipo de diversidad y, aparte, lo asocio con los momentos más felices de mi niñez. Descubrir la música y decir: qué es ese misterio, qué es esta cosa genial, maravillosa, profunda, inexplicable. Eso generalmente lo encontré en cosas más bien psicodélicas. En Lennon, en Pink Floyd, en la música clásica del siglo XX: Messiaen, Stravinsky, Béla Bartók, cosas muy inquietantes.

En esa búsqueda tímbrica, ¿intervenís tus instrumentos?

Al tocarlos, los intervengo, porque no los sé tocar. Según el grado de familiaridad que vos tengas con un instrumento, lo estás interviniendo. Porque los instrumentos tradicionales, por ejemplo, el erhu o el kemanya, pertenecen a un folclore particular. Tienen dos vidas. La vida del instrumento dentro de su folclore, que es una tradición a lo que no puedo acceder. No puedo estudiar erhu y tocarlo como un músico clásico chino. Entonces, todos estos instrumentos tienen esa otra vida, donde los agarra un músico y trata de encontrar la expresividad que tienen para aplicarlos a una tradición distinta. Me parece perfecto que un charango lo agarre Jaime Torres, o que un charango lo agarre un inglés de la Incredible String Band. Porque se encuentran dos cosas distintas. El tango es un género que se estancó mucho en lo tímbrico. Porque si mirás el principio del tango, hubo una búsqueda. Esa investigación está estancada. Lo llamo fracaso por exceso de éxito. Cuando llega la edad de oro, se instala la Orquesta Típica y queda para siempre en el mármol. Y cuando se achica es por presupuesto. Empiezan a aparecer dúos, tríos y cuartetos, que no tienen la intención exploratoria que tenían los de la Guardia Vieja. La orquesta típica como paradigma sigue siendo firme aún hoy, hasta en los jóvenes más jóvenes. Hay una especie de fanatismo, no sé cómo llamarlo, por el sonido de la orquesta típica. Que está buenísimo, porque suena increíblemente, pero el tango es mucho más amplio que eso. Y los instrumentos expresivos que coinciden con la expresividad del tango son muchísimos. Ahora hay grupos, el Sexteto Fantasma, por ejemplo, tiene trompeta en vez de violín. Es maravilloso, la trompeta tiene mucha expresividad,

tiene un gran rango, y me parecen muy buenas esas búsquedas. Incluso hasta en los pianos, los más chiquitos, de burdel, sugieren una cosa distinta que el piano de cola grabado con supercámara en ese estilo de tango trasatlántico. En los años setenta y ochenta, hay grabaciones que para mí son una pena. Orquestas buenísimas que están grabadas con un audio que no coincide con la música. Con una grandiosidad, con un *hi-fi*, donde la música empieza a sonar menos íntima, porque está tan producida y embellecida por la técnica. Lo tímbrico me parece una asignatura pendiente.

HAY ALGO QUE NO ES LA GLORIFICACIÓN DEL DELITO, COMO EN EL RAP O EN EL HIP HOP NORTEAMERICANO, EN EL QUE ES UNA OSTENTACIÓN. NO ES UNA OSTENTACIÓN, ES UN LAMENTO. EL LAMENTO DE QUE TENEMOS QUE CONVIVIR CON ESTO. INCLUSO DENTRO DE NOSOTROS MISMOS, DE NUESTRA PROPIA ALMA.

¿Cómo elegís a los intérpretes con los que hacés colaboraciones?

A veces porque me gusta el intérprete y estoy pensando en qué le doy. Con Palo Panfolfo grabé unas milongas psicodélicas. Palo tiene ese costado tanguero tan fuerte, tan auténtico, y, al mismo tiempo, está re-loco y tiene la psicodelia y el punk y su mística personal. Otras veces las colaboraciones se dan por sugerencias. Varios de los de Buenosaurios me los dijo Lola. En “El Tango del Diablo”, me dijo que lo tenía que cantar el Tata Cedrón. A mí ni se me había ocurrido. Y era perfecto: es el demonio, es una voz seductora, histórica. El Tata es un sabio generoso. Está rodeado de jóvenes y todo el tiempo está compartiendo sabiduría, está armando proyectos, armando mística, armando ideas.

Cuando mencionás al Tata, lo asocio con lo que decías de la ruptura con el género. Y cómo paradójicamente se puede utilizar la misma tradición para generar esa ruptura.

Esa es la paradoja de La Chicana también. Cuando comenzamos y descubrimos al Tata, no lo podíamos creer: era el eslabón perdido para nosotros. ¡Acá está! Existía algo que había usado lo tradicional para revolucionar lo moderno. Porque lo moderno era careta. Y era antiguo. Y, en cambio, lo tradicional tenía una esencia que es inmortal, que siempre va a ser moderna. Es como Picasso, esas cosas del año veinte, de toda esa efervescencia que hubo, que cuando las traés al presente explotan. Porque el presente es mucho más mediocre, está mucho más gastado. Hemos pasado por todas las revoluciones culturales que se podía pasar. Ya está todo hecho, ya sacaron discos con chanchos afinados que cantan.



En tu estilo como productor, hay un juego constante con detalles y efectos sonoros.

Todo el tiempo estoy buscando los efectos de cosas que dice la letra. En “Putas flacas”, le escuché la respiración a Palo y le puse el compresor de una manera que levantara bien el jadeo. Le daba paranoia y ahogo a la canción. En “La bestia potenciada”, el violín hace un auto que corre por la Panamericana. Los instrumentos muchas veces acompañan las expresiones. Como en “Fuegos Artificiales”: lo hizo Arolas hace cien años, un tango donde se oyen los fuegos artificiales. Nosotros lo tocamos desde que empezó La Chicana, y lo seguimos tocando. Me parece psicodélico y cinematográfico. Me parece que la música tiene ese poder visual, de sinestesia, y que hay que aprovecharlo. Es parte de la artesanía de una canción, la metonimia, que todo eche luz sobre lo mismo, desde distintos lugares. Si la letra está diciendo algo del temblor y el violín está haciendo vibrato en ese momento, mejor. Me parece muy importante la construcción tridimensional del sonido. Hay muchos ladridos de perros, a veces deliberados, y a veces sin querer. Por ejemplo, el perro que cantaba, que lo tiene mi cuñada. Carlitos, que ya está viejo, pero sigue cantando. Y canta bien, afina, busca la nota, sabe lo que canta. Acompaña el ritmo. Aparece en la “Chamarrita del Chamán”. Al final hay una coda instrumental bastante deforme, en donde aparece un *riff* de Hendrix, el de Voodoo Chile, y ahí está Carlitos cantando. Es todo un momento bluesero, el perro canta mientras el violín toca el *riff* de Hendrix. Entonces le puse Voodoo Dog: Carlitos. Y en Inglaterra, alguien de una revista puso: “...y también alguien llamado Carlitos, toca un instrumento llamado Voodoo Dog”. ✕

LINKS > ACHO ESTOL

EL JUGUETE RABIOSO



La experimentación con instrumentos extraños, y las investigaciones sobre el uso de juguetes o de elementos de baja calidad técnica en la ejecución musical es una tendencia planetaria que crece en forma vertiginosa. Los apologistas de estas búsquedas expresivas adquirieron tal confianza y seguridad que alcanzaron a practicar incluso la prepotencia. Se reportaron en ciertos episodios preocupantes, protagonizados por un grupo de estos experimentados rupturistas, que interrumpieron un concierto con chiflidos y cornetas de cotillón, para plasmar su desafío ante la falta de riesgo artístico: “Con un piano o una guitarra afinada, es fácil. Así toca cualquiera”.



A LOS JÓVENES DE AYER



El uso de peluquines es una práctica que atraviesa culturas, data de, al menos, 3100 años antes de Cristo. Una preocupación que reflejó Ovidio en *Ars Amatoria*: “...es una monstruosidad, es una cabeza sin pelo”. Algunos de sus portadores famosos fueron John Wayne, Julio César, Burt Reynolds, Bela Lugosi y Fred Astaire. Para mayor entendimiento, es clave leer el “*Ensayo de una Historia de las pelucas, de los peluquines y de los pelucones*”. Adornado todo con episodios y digresiones de políglota erudición que valen más que el texto”, del doctor Arkelio Rapsodia, hecho en homenaje a su peluquero don Torbellino Polvareda, Impreso en Madrid en 1806, en la imprenta de José Doblado.



MI PELÍCULA



Fitzcarraldo (Werner Herzog, 1982) es, sin dudas, uno de los casos que ejemplifican la ardua tarea, los conflictos y sacrificios dementes que aparecen durante la realización de una película. Es famosa la anécdota del barco a vapor de 300 toneladas que se tuvo que desplazar por una colina sin efectos especiales. Durante la filmación, hubo heridos graves, actores enfermos de disentería, y enfrentamientos con tribus amazónicas. Herzog relató con posterioridad que uno de los jefes tribales le ofreció matar por él a Klaus Kinski, protagonista del *film*. Pero Herzog se negó, porque necesitaba al actor para poder terminar la película.





¡TUS IDEAS VUELAN ALTO!

HACELAS REALIDAD
WWW.PANALDEIDEAS.COM

Financiamiento colectivo
para proyectos culturales

 **Panaldeideas**
Financiamientocolectivo

 /panaldeideas
 @panaldeideas
 www.panaldeideas.com
 info@panaldeideas.com



Ideas en movimiento

PRODUCTORA AUDIOVISUAL DE ANIMACIÓN STOP MOTION

-  www.migaproducciones.com.ar
-  produccionesmiga@gmail.com
-  /produccionesmiga

w www.efectokuleshov.com.ar

fb facebook.com/revistaefectokuleshov

t twitter.com/efectokuleshov

m revista@efectokuleshov.com.ar

**EFECTO
KULESHOV**

IRÓNICA TV

LA COMEDIA REINVENTADA DESDE LAS REDES SOCIALES. INTERNET COMO FORMA DE PERTENECER. EL PROGRAMA DE FANTINO COMO PINÁCULO DE UNA TENDENCIA: EL CONSUMO IRÓNICO DE TELEVISIÓN. FEINMANN Y LA MARIHUANA. EL EXTRAVAGANTE ENCANTO DE LOS INFOMERCIALES. LA IRONÍA COMO HAMBURGUESA CATÓDICA. EL ENTRETENIMIENTO BLANDO CON ALTOS ÍNDICES DE TUITEO.

TEXTO DE HERNÁN PANESSI

“Es material, sin editar, es la verdad.
La nube gris, viene hacia acá,
tengo que actuar”.
Turf en “Crónica TV”

“Soy la mierda del antílope,
vertida sobre la tierra.
De la hierba del mañana,
se alimentan las manadas.
Soy las patas del leopardo,
las alas de la gallina.
Se la comen los humanos,
y se convierte en mierda otra vez...”.
Señor Mojón en “La mierda lo es todo”,
de la serie **South Park**

Un cursor titila. Se lee: *Publicar un nuevo tweet...*

Hay un sillón inmenso que va de una punta a la otra. Kilómetros de respaldo que unen confortablemente a todos los televidentes del país. Y tras los rayos catódicos escupidos por la tevé, un sínfin de risas y muecas se hacen presentes. Y en ese sillón, que antes estaba en cada una de las casas y ahora es espuma,

cuero y madera de Internet, están sentados “todos”. Ahí, “todos” ven lo mismo. Todos: que se toma o se considera por entero o en conjunto. No hay ninguna barrera entre el programa y quien lo consume. Y entre ellos, además, hay un lazo que los une intrínsecamente: esa especie de sillón inmenso, imaginario, que es Internet. Cada tuit es un chiste. Cada posteo es una aproximación al cinismo naif. Cada mensaje lanzado a los caireles de la red tiene un matiz irónico. Y ahí está la magia: en el consumo irónico de la televisión.

Entonces, con las redes sociales, las carcajadas son ahora colectivas. Ese chiste –que tuvo origen en un set televisivo, fue reinterpretado por sinapsis de ideas y devuelto en forma de disparador emotivo– está hecho para los demás. Porque aquellos van a entenderlo, porque estos dicen lo que alguien más pensó. Y de ahí, su retroalimentación. El acto íntimo del consumo de televisión hogareña queda relegado porque la televisión irónica todo lo excede. Todo es demasiado, todo es desmesurado. Las redes sociales brindan contención y velocidad: se necesita compartir con el mundo. Por lo demás, esta es una de las partes más divertidas de las redes sociales. Se aprovecha lo instantáneo, lo sincrónico y lo efímero –que sigue siendo y siempre lo será– tomando un nuevo color al ser reinterpretado. ¿Qué gana el espectador? Un festejo, un “me gusta”, un “fav”, un “RT” y, por supuesto, la sensación de *pertenecer*.

Y en esa oferta, quien mejor capta el consumo irónico es Alejandro Fantino, con ese *late night* improbable que es *Animales Sueltos*. Allí, una fauna compuesta por lo más *trash* de la tevé vernácula –más futbolistas, más modelos, más *vedettes*, más comediantes, más periodistas deportivos devenidos en faranduleros, más misceláneos– hace las veces de circo *freak*. La molécula del entretenimiento llevada a su máxima expresión. Y una es la sospecha: desde su producción, se estimula conscientemente al consumo irónico.

—“¿Cuántos seguidores tenés, Marianito?”, dice Fantino a su DJ –el programa tiene un DJ: se llama Mariano Santos; a veces tiene dos en simultáneo– tratando de capitalizar la audiencia en futuros seguidores.

—“Quince mil, más o menos”, responde el novel pinchadiscos.

—“Bueno, para cuando termine el programa

queremos que sean veinte mil”, replica el conductor.

Y la abundancia concuerda con la desmesura. En rigor: ¿qué mejor que un programa que tiene como estrellas a Escolástico Méndez –un doble de Maradona que pulula por las calles de Caminito– o a Capitán Mengano –el superhéroe nac & pop involucrado en una balacera– para captar la atención de los consumidores irónicos y, también, para estimular la abundancia? *Animales Suelto*s es un producto conformado para ser visto con *smartphone* en mano. No resiste otra visión. Y aquí, su ganancia, su plusvalía.

—“¿Vos creés que sos gracioso porque querés fumarte un charuto?”, escupe con vehemencia un Eduardo Feinmann notablemente molesto. Días antes a esa situación, Fantino dialogó en su *show* con la actriz Sofía Gala sobre el consumo de marihuana. Charuto: porro, faso, fasito, hierba, blunt, maría, etc. Y Feinmann, su enemigo declarado, siguió con una catarata de lugares comunes en su contra. Y es el programa que Eduardo Feinmann conduce por las tardes el responsable de un maridaje imposible: los jóvenes y el conservadurismo. Con esquivarlas de aquellas míticas discusiones que tuvo el conductor con adolescentes en plenas tomas de colegios, Feinmann ataca todo lo que sea verde. Y las redes sociales festejan con sus debates. Aquellas dialécticas imposibles –con Gabriela Cerruti, Alex Freyre, Malena Pichot, Andy Chango y tal– hacen las delicias de la Web. El programa de Feinmann, que bien podría ser antagonico a la juventud, termina siendo su placer culposos.

Y desde ese mismo riñón, se desprende otro cosmos. Mirtha Legrand juega para Internet. Y es noticia. Ante todos los preconceptos, su programa maneja con dinamismo el uso las redes sociales. A los ya clásicos “mensajes de los televidentes”, se le suman unos *hashtags*. Y allí, un contador que va engordando: cada vez que sube, alguien desde la red lo menciona. Una verdad: los miedos y paranoias más básicos de la clase media/alta son tuiteables. ¿El pico más alto de interacción? La irrupción de ese fetiche facho llamado Ivo Cutzarida. “Es corta la bocha” ya es remera. Y en quince minutos se convertirá en –apenas– el vago recuerdo de una indigestión producto del coqueteo rancio con la velocidad de las giladas. ¿Otro *hit*? La morbosa ausencia de Mirtha y la circunstancial conducción de Juanita Viale, su



ILUSTRACIÓN: SOFÍ LUGARTE

nieta, acompañada de un convoy de remadores (Guillermo Coppola, Coco Sily, Sebastián Wainraich, etc.). Y el ala más conservadora de la televisión se revalida como comida irónica.

Una mujer camina en top por un parque. La modelo Jessica Cirio emerge de un croma mal cortado. Y unas zapatillas especiales prometen: reducir medidas, controlar peso, quemar grasas, modelar piernas y prevenir várices y celulitis. ¡Sólo con caminar! Y así, los ejemplos más *border* de placeres culposos y televisión irónica son los infomerciales. Y sobre esa misma vereda caminan los programas del estilo *Pare de Sufrir*. Y el “Pastor Evandro” resulta la contraseña a un sinfín de dispendios. Casi todos, en plan cannábico. A la sazón, un tendal de chatarra deforme para solteros y aburridos que buscan en el ruido al Santo Grial. De esta manera, tales programas devienen en hamburguesas catódicas: llenan, pero no alimentan. Y esa es la estrategia generalizada de la televisión irónica: brindar entretenimiento blando, proveer material inocuo con altas probabilidades de tuiteo. Siempre, claro, apoyado sobre ese sillón imaginario –que es uno y somos todos– que brinda Internet.

Ciento cuarenta son los caracteres. Clic en *Twittear*. Y se convierte en mierda otra vez. ✘

RETRATO

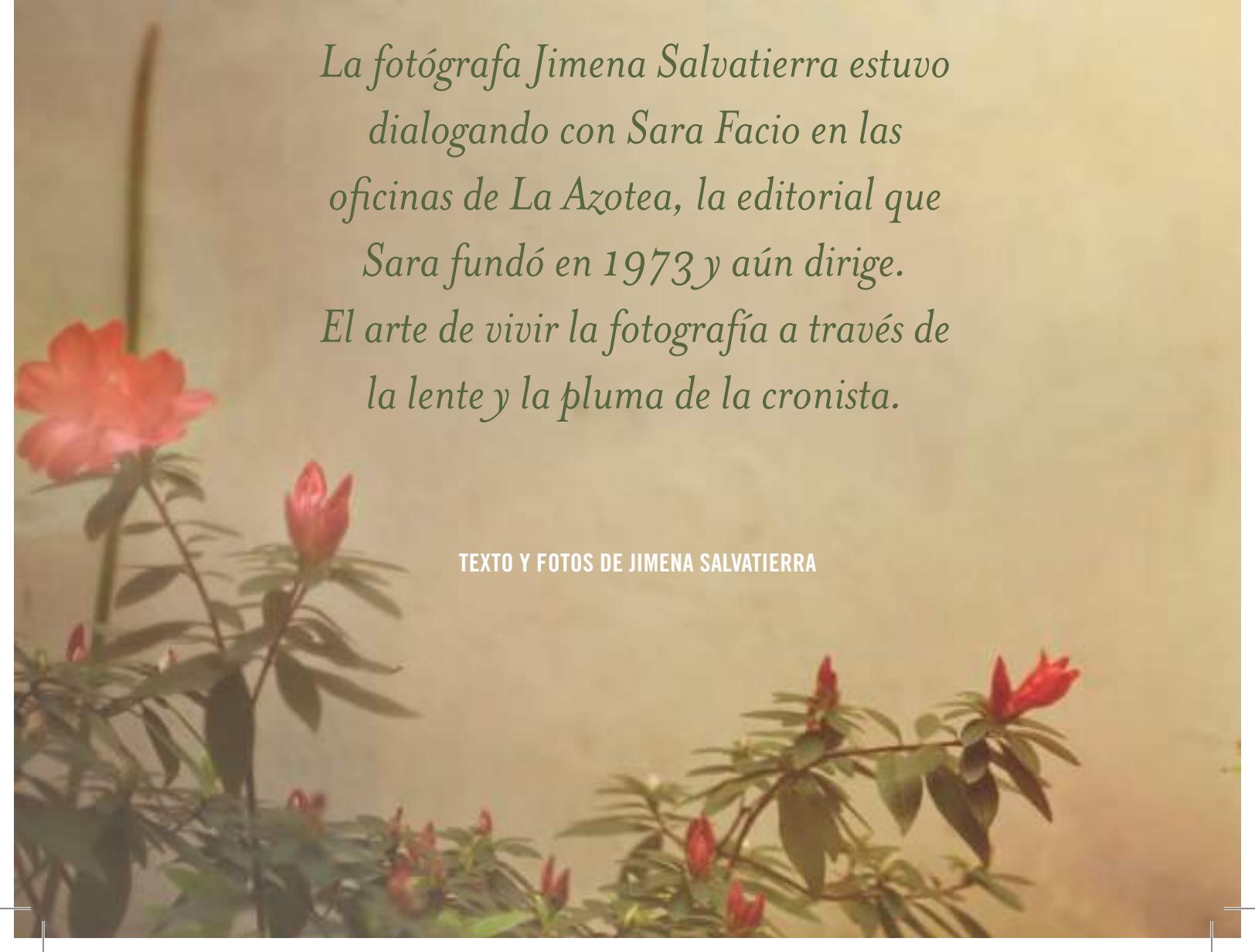
Sara Facio

La realidad en blanco y negro



La fotógrafa Jimena Salvatierra estuvo dialogando con Sara Facio en las oficinas de La Azotea, la editorial que Sara fundó en 1973 y aún dirige. El arte de vivir la fotografía a través de la lente y la pluma de la cronista.

TEXTO Y FOTOS DE JIMENA SALVATIERRA





Es viernes a la tarde en Buenos Aires. Es justo ese momento donde el invierno se toma vacaciones y parece dejarle la tarea a una primavera joven y temprana, pero contundente en su manifestación. Pienso a menudo en tiempos de metamorfosis. Barrio Norte es el barrio donde me crié. Y ahora estoy en la puerta del edificio donde Sara Facio tiene su estudio, es de hierro y vidrio, pesada. En el pasillo, el mármol nos recuerda que sigue siendo invierno. Una puerta se abre, una chica rubia y sonriente nos indica el camino. *Pasen al fondo, los va a recibir. Adelante.* Todo huele a óleo 31. Casi coreografiado, en perfecto *timing*, ingresamos a la habitación. Nosotros y ella.

La biblioteca cubre toda la pared, está llena de libros, objetos, postales y fotos. Entra una

oportunidad de empezar a inventar. Se ríe de la propuesta. Con esa sonrisa comienza, en un espacio y tiempo distintos, nuestra charla.

Cuando Sara estaba terminando la primaria, las maestras la impulsaron a que continuara sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes, porque le reconocían facilidad para el dibujo. *En mi casa eran muy abiertos, como deben ser hoy los padres, no como eran en mi época. Ingresé a Bellas Artes. Me gustaba el ambiente. Las compañeras no eran "Susanitas", eran chicas que tenían interés por otro tipo de estudios y de vida. Por la forma en que íbamos vestidas, nos miraban por la calle. Teníamos unos delantales todos sucios llenos de carbonilla y de pintura. Hoy pasaríamos inadvertidas.*

En el '55, ganó una beca para continuar los estudios en una Europa que respiraba un am-



luz tenue por la puertaventana que da al patio interno. Sara tiene un pulóver rosa subido que contrasta con su cabello blanco.

Después de tantas entrevistas sobre las mismas cosas, ya no sé qué decir. A Julio le encantaría que inventara cualquier macana. Cortázar es Julio para Sara. A lo mejor, es la

biente de posguerra. Con Alicia D'Amico, que después fue mi socia, viajamos a Alemania, estuvimos en Colonia y en Munich. Estaba todo destruido. Recién se estaban levantando las construcciones y empezaba la producción. Por eso me hice fotógrafa, porque las empresas, por la crisis, vendían las cámaras a precios bajísimos: Agfa, Voigtländer, Leica. Como ahora se compran el telefonito o la tablet, todos los jóvenes nos comprábamos la cámara. Se compró una Agfa Super Silette con telémetro, que medía la distancia. En Alemania, los primeros encuentros con las fotografías de autor redimensionaron su percepción de la fotografía. El papá de Alicia tenía un estudio fotográfico. Hacía fotos carnet, fotos para novias. Alicia no quería saber nada con eso, era un comercio, como si el padre tuviera una zapatería. Pero, en Alemania, vimos por primera vez una exposición de Otto Steinert. Yo veía que exhibían fotos que

MARCOS LÓPEZ Y LAS LEICAS

Sara fue cambiando los modelos de sus Leicas. *Empecé con la Leica M2. Después tuve la M5, M3, M6, y la que más me gustó fue la M4. Muchas de ellas las regalé. La última cámara que regalé fue a Marcos López. Porque él dijo en un reportaje que yo le había regalado una Leica. Era mentira. Cuando hicimos la fiesta para festejar los cuarenta años de la editorial, él vino como invitado. Le dije: "Marquitos, tenemos que hablar de la Leica. Para que no quedés como un mentiroso, ya que dijiste que te regalé una Leica, acá te la regalo". Qué mejor que la tenga él. Para tenerla en un ropero...*

estaban movidas, y no entendía. Me empezaron a explicar qué era “lo subjetivo”. Me di cuenta de que era otro lenguaje, un camino nuevo a seguir. Archivamos la pintura, pero Bellas Artes nos dio una base extraordinaria. La forma de ver, de actuar, de ponerse ante los artistas, y el estar inmerso en el mundo cultural visual.

Al volver del viaje, mandó a revelar algunas fotos y se decepcionó: no era lo que había sacado. Entonces se acercó al laboratorio del papá de Alicia D’Amico. *Le dije al papá de Alicia: “Tiene todo el cielo blanco y cuando saqué las fotos había unas nubes hermosas”. Me dijo: “Tráigame el negativo, Sarita. Esto es porque la copia está mal hecha. Todo lo que está en el negativo tiene que salir en la copia. Si acá hay nubes, y en la foto papel no está, es porque la copia está mal hecha”. Le pregunté cómo se*

*las fotografías con la luz natural del ambiente. Si te tengo que hacer una foto ahora, con esta luz, te voy a decir que mires para allá porque tenés mal la luz en los ojos. Pero siempre con la luz del día o de la noche. No había película de 800 asas, ni de 400, entonces había que sacar con la única disponible, y había que revelar fuerte. Con revelador a mayores temperaturas. Y eso hacía que la película se rompiera, se abría el grano. Pero a mí no me importaba. Su obra dio lugar a muestras, ensayos y libros. Uno de los más relevantes fue *Buenos Aires Buenos Aires*, con prólogo de Cortázar. Por suerte, nos tocó la varita mágica. La primera vez que vimos a Julio teníamos muchos nervios. El era un escritor ya bastante conocido y muy respetado como literato. Además, era un tipo grande, yo tenía treinta y pico, y él como sesen-*



*hacia. Ahí entré al laboratorio, y no salí más. Comenzó su fascinación por el revelado. Para mí la fotografía es 50% la toma y 50% el laboratorio. Manejaba mucho los entonados, algo que después se perdió porque se empezaron a hacer los papeles multigrados, y en un mismo papel vos cambiabas el filtro y tenías las diferentes densidades. Eso yo lo hacía todo con las manos. Para los trabajos profesionales usaba color, pero en sus proyectos personales todo era blanco y negro, con una excepción: el libro que realizó en Guatemala, junto a Cristina Oribe, su socia editorial. *En Guatemala, porque todo es de un color impresionante, pero para el resto utilicé siempre el blanco y negro. Lo prefiero. Veo más en blanco y negro.**

¿Antes de disparar?

Sí. Toda la realidad es en color, pero yo la veo en blanco y negro. A mí lo que me gusta es hacer

ta, casi podía ser mi papá. Pero fue absolutamente abierto y receptivo. Le gustó de entrada cómo Alicia y yo hablábamos “porteño”. Porque hacía como quince años que no venía a Buenos Aires y frecuentaba mucha gente que hablaba castellano, pero no porteño. Lo divertían mucho las cosas que decíamos entre nosotras. Y cuando vio las fotos, se emocionó, sintió que había una verdad en esas fotos. Que no eran completamente descriptivas o documentales, sino que había algo más. De inmediato dijo que iba a escribir el texto para el libro.

El libro fue un éxito a pesar de que el gobierno de Onganía prohibió la presentación, por la presencia, justamente, de Cortázar. Era la primera vez que un libro se promocionaba en las calles. Cuando llegaba la gente, se le decía que lo habían suspendido por mal tiempo. El mal tiempo crónico de las dictaduras. *Es una especie de karma, porque me han prohibido*

casi todos mis libros. Cuando hicimos Humano, también con textos de Julio, fue justo cuando entró la Junta de Videla.

La serie de retratos de escritores latinoamericanos se abrió camino a partir de una pregunta que se hicieron Alicia y Sara: ¿Cómo es que conocemos la cara de Camus, de Sartre, y no conocemos la cara de Octavio Paz? El criterio que tomaron fue fotografiar a aquellos que habían leído.

En el momento de sacarle fotos a Borges, ¿de qué charlaban?

La foto más conocida, o que más le gusta a la gente, que está agachado en la biblioteca, estaba hablando de las fotografías de guerra del siglo XIX en Estados Unidos. Decía: "Acá tengo un libro en la biblioteca...". Hice toda la secuencia. Se agachó y empezó a buscar por el tacto. Como Alicia era muy lectora, mucho más intelectual que yo, ella hablaba y yo sacaba fotos. Pero con Borges tuve una barrera. Porque con todos los otros teníamos un intercambio, un diálogo, veían lo que yo hacía. Borges no sabía lo que yo hacía. "Pero a mí me la cuentan", decía. Y yo le refutaba: "Borges, no puede ser, una foto no se la pueden contar. La tiene que ver y le tiene que transmitir algo, si no es una figurita lo que le están contando". Era un conversador con un gran encanto: fascinaba.

El escucharla me da lugar, pienso. La fotografía es oralidad. Busco en su relato y en su relación con la fotografía lo que subyace al hecho histórico. Encuentro la sensibilidad y la belleza en la emoción y en la empatía que dibujan una nueva geometría, donde el universo de la autora, tangible, hace presente la poética de su búsqueda. Silvina Ocampo, que después se hizo amiga de Sara, la visitaba todo el tiempo con Bioy Casares porque quería tomar clases de fotografía. Quería que le enseñara a usar el laboratorio. Pero se negaba a ser fotografiada, al igual que su hermana Victoria. *Silvina aducía que era fea, y que por eso no quería que la retraten. Victoria Ocampo nunca quiso, pero nunca dijo que era fea. No lo era, tenía una presencia, una personalidad, una imponencia. Bioy, todo el tiempo, nos robaba las fotos de Borges. Como buen millonario, creía que podía llevarse las fotos sin pagarlas. Se las llevaba, lo hacía con naturalidad.*

La charla es ecléctica, vamos y venimos en los hechos, el tiempo transcurre llevado de la mano del relato, de su tono y de la calidez de su per-

sona. Desfilan los nombres propios de su asombrosa cotidianidad. *Alejandra (Pizarnik) quería hacer su carrera. Escribir, publicar. Tenía mucha personalidad, muy fuerte, oscura. Pero estaba muy metida en ella. Además, tenía esa obsesión por matarse, y bueno... al final lo logró.*

Cuando murió Perón, Sara trabajaba para una agencia francesa y, sin que se lo pidieran, fue para la plaza. *Me encontré con lo que a uno le gusta transmitir en las fotos, que es lo que siente la gente, lo que realmente le pasa. No la fachada. Yo quería mostrar que la gente estaba conmovida y dolida. En "Los muchachos peronistas" –una foto premiada muy famosa– se ve. Ese chico tiene lágrimas en los ojos, está sintiendo ese duelo, no era ninguna pose. Cómo no te va a conmovir.*

Levanto la cabeza y miro alrededor, la foto de Cortázar con el cigarrillo apagado está en todos lados, en un crucigrama, en varios calendarios, en postales... ¿Qué te genera que esa foto sea tan reproducida? *Es raro. Sin duda tiene que haber algo de vanidad, que algo que vos hiciste le guste a todo el mundo es como una caricia que te hacen. Pero no es la foto que más me gusta. A mí me parece que todo lenguaje artístico tiene que ser así. Cuando un músico compone, cuando un escritor escribe, cuando siente que el personaje se le fue de las manos, se le escapó. Sara está cansada, lo hace saber con mucha naturalidad y sin incomodar. Apuramos las últimas preguntas.*

¿Qué buscás en los retratos?

Busco transmitir lo que es la persona. No me interesa lucirme como fotógrafa ni crear un estilo. Nunca quise tener un estilo, desde el punto de vista técnico: sacar todas las fotos con flash y negativos de 6 x 6, no. Me interesa sacar la foto de un personaje y que ese personaje esté en la foto.

¿Cómo hiciste para no sacar más fotos? ¿Extrañas?

A mí lo que me gusta es la fotografía. No solamente sacar fotos. Me gusta toda la fotografía. Y hacer libros. Estoy muy entusiasmada con un libro de desnudos de Annemarie Heinrich que estoy haciendo. Me despierto de noche pensando cómo va a ser. Vivo la fotografía.

Da por terminada la charla sin más. Elige el mejor momento. No me sorprende. Camino varias cuadras, cae la tarde en Buenos Aires. ✘



MINIPOSTER



ILUSTRACIÓN DE IGNACIO VALICENTI



MINIPOSTER

IDV. IGNACIO VALICENTI

ILUSTRADOR Y DISEÑADOR GRÁFICO

Nacido en Buenos Aires en 1980.
Su estilo combina comic, graffiti, animación y otras expresiones gráficas de la cultura popular.



WWW.IDVALICENTI.COM

FACEBOOK.COM/IDV.WORK

DOSSIER DE FOTOGRAFÍA

TODO NUEVO

ALINA SCHWARCZ

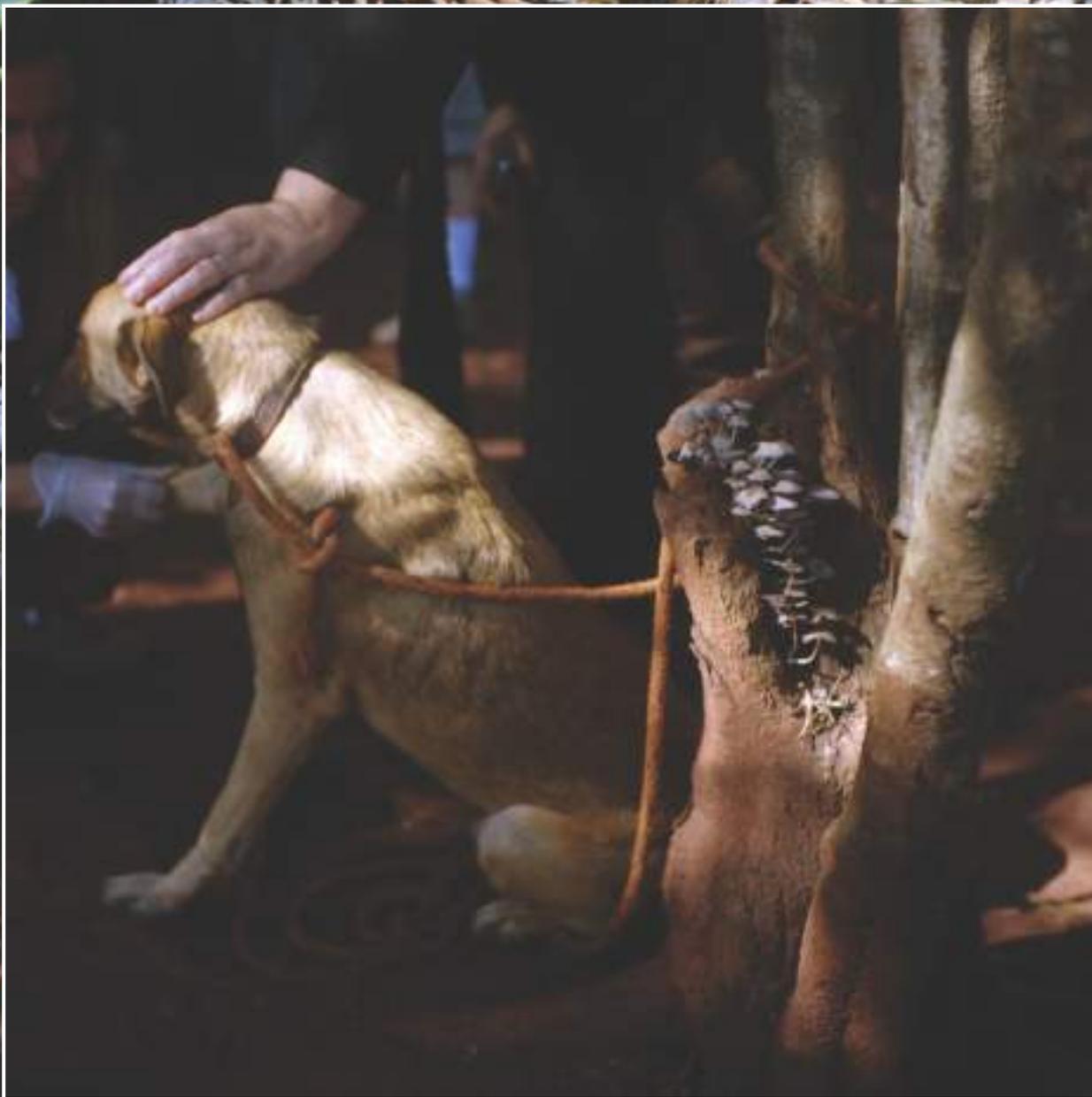
MI PROPIO MISTERIO

Soy tan misteriosa que no me entiendo.
Clarice Lispector, *Revelación de un mundo*.















ALINA SCHWARCZ

www.alinaschwarcz.com.ar

Nació en Buenos Aires. Estudió Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires. Realizó cursos de fotografía en la UBA y talleres con Guillermo Ueno.

Su primera muestra individual fue en la Torre Monumental, en el año 2004. Participó de numerosas muestras colectivas en: Goethe Institute, Galería Sonoridad Amarilla, Museo de Ciencias Naturales, Belleza y Felicidad, Boquitas Pintadas, Galería Motp (Mar del Plata), Galería Elsi del Río, VVV Gallery, Formosa, Cobra Galería, Museo de ArteTigre, ArteBA y Buenos Aires Photo. Y proyecciones: Fuga Jurásica, Mamba, Torre de los Ingleses, Peña Galería, entre otras. Seleccionada en los concursos: Currículum cero 2002 de Ruth Benzacar, Salón Nacional de Artes Visuales 2004, Premio Fundación Andreani 2007, y en el Premio Ernesto Catena de fotografía contemporánea 2008.

En 2007 realizó la muestra individual Tigre en el Centro Cultural Recoleta, becada por el Fondo Cultura BA. Su última muestra individual *Secretos de chicas* fue exhibida en el Centro Cultural Ricardo Rojas en abril de 2010.

Dictó talleres de fotografía en Peña Galería y Formosa. Trabaja en cine y publicidad.

BAILA HASTA SALIR DE TU CUERPO

TEXTO DE LÍA COMALERAS
Y JAZMÍN CAÑETE

Nos puede pasar que vayamos al teatro y encontremos sobre el escenario a una persona inmóvil leyendo frente a un micrófono o repitiendo una secuencia de movimientos cotidianos, y que nos cueste pensar que estamos viendo una obra de danza.

Las artes se definen y redefinen constantemente. Dibujan su límite y lo desdibujan para trazar una nueva forma. Esto no es nuevo, existe desde que el arte moderno se replanteó las reglas establecidas por cada disciplina artística. Y más adelante, los años sesenta abrieron el juego a nuevas posibilidades. En el caso de la danza, estas formas posmodernas se empiezan a explorar en Estados Unidos en la Judson Church, una iglesia que le da el nombre al grupo de artistas que ocupaba ese espacio como centro de experimentación. A partir de entonces, toda propuesta pasa a ser válida: hay más lugar para la subjetividad, la improvisación y la cotidianidad del cuerpo, de los movimientos y de los espacios donde se baila. Mientras, se alejan las pretensiones de que existan obras, autores, escuelas y estilos.

Aun así, el desajuste de las reglas que definen a las distintas artes siempre da lugar a la incertidumbre del espectador. El arte contemporáneo nos interpela sobre la forma en que nos enfrentamos a las obras. ¿Tratamos de entender racionalmente? ¿Queremos pasarla bien un rato? ¿Dejamos que nos invadan las sensaciones para ser parte de una experiencia que empieza y termina aquí y ahora?

En la danza son muchas las maneras de acercarse a ver y a hacer. Por eso, en Buenos Aires, ir a ver “danza contemporánea” puede significar asistir a obras muy distintas: podemos encontrar un despliegue de movimientos coreografiados al ritmo de la música por cuerpos

flexibles, trabajados y virtuosos –por ejemplo, en una obra del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín–, como otras donde sus bailarines ejecutan movimientos extrañados o pertenecientes a distintos tipos de danza o disciplinas del cuerpo.

En primer lugar, deberíamos preguntarnos qué hace que una persona pueda subirse a un escenario y mostrar su danza. Para Leticia Mazur, coreógrafa y docente, el concepto de “bailarín” es muy amplio: “Diferentes tipos de cuerpos y de personas pueden bailar. En principio, supongo que tiene bastante que ver con un deseo, con una necesidad, más que con tener determinada forma física. Me parece que una vez que hay un cuerpo, se puede bailar. Creo que también hay modos de bailar donde uno busca no encasillarse en esas reglas preconcebidas –que es lo que a mí más me interesa personalmente–, y que tiene que ver con que cada cuerpo descubra su danza. Es más un descubrimiento personal con el cuerpo que uno tiene. Entonces, cualquiera puede bailar”. En la misma línea, Juan Onofri Barbato, también coreógrafo y docente, plantea que “la persona que tiene la posibilidad de producir estados físicos de mucha intensidad, concentración y acumulación, y que tenga un grado de conexión con su historicidad física, es decir, que tiene esa capacidad de conexión con lo que le pasó hasta ese momento con su cuerpo, en toda su existencia –más allá de la formación que tenga, si hizo deporte o si en su puta vida se movió–, está en un inmejorable punto de partida”.

Considerando las posiciones de estos dos coreógrafos, podemos enfrentarnos a las obras desde un lugar más amplio, abierto a la sorpresa y a la novedad –lo que sea que esto signifique para cada uno, según su historia y



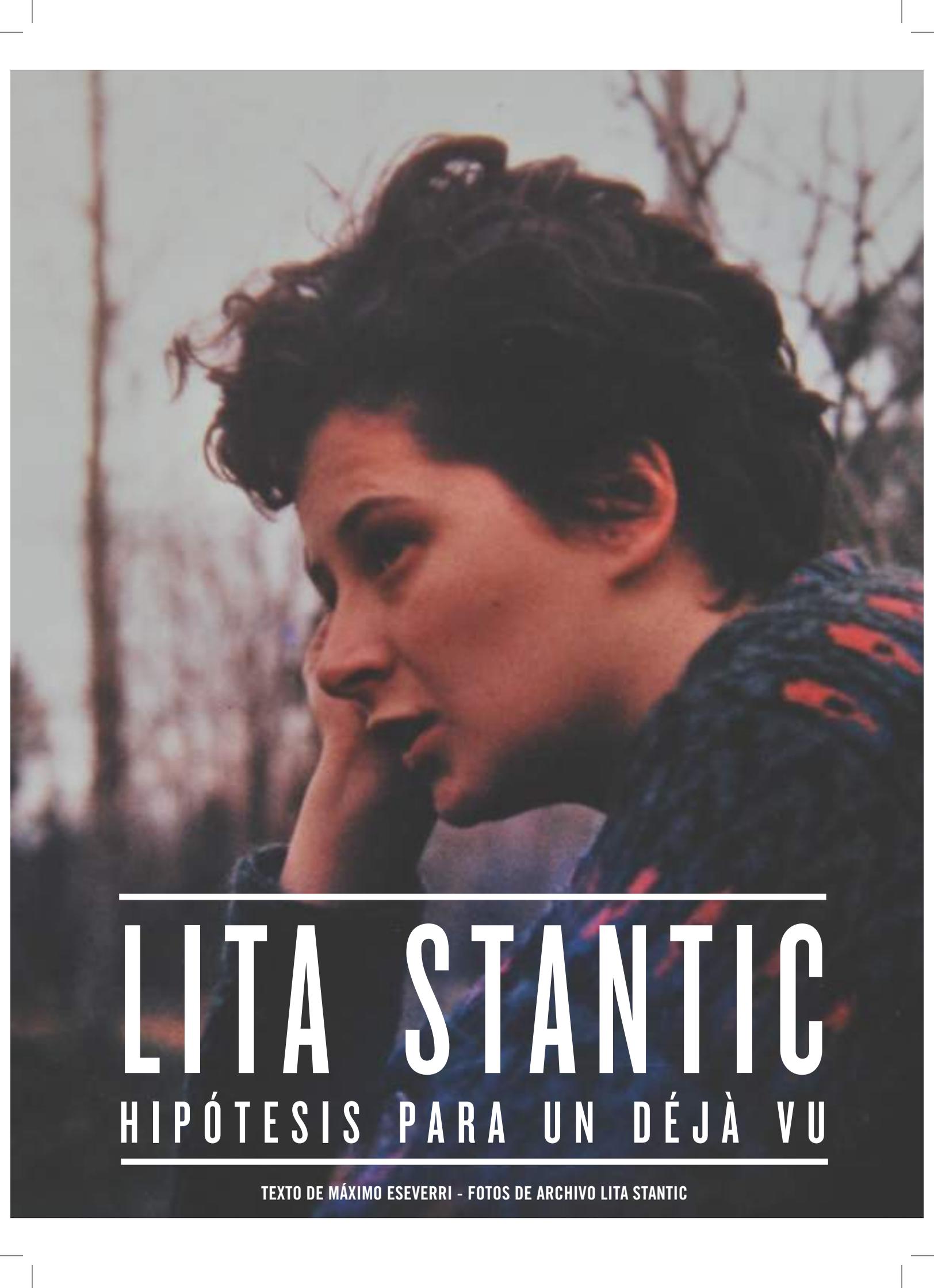
ILUSTRACIÓN: SOFÍ UGARTE

subjetividad—, como también al disgusto o al aburrimiento. Como mencionamos anteriormente, aún son complicadas las posiciones frente a las propuestas contemporáneas en las que danza puede ser, por ejemplo, cantar una canción o leer un discurso sobre biología molecular. “Creo que hay muchísimas formas de comprender y, justamente, la danza nos invita a esas otras formas que, a veces, no tienen que ver con la razón. Y eso, como espectadora, me gusta”, señala Leticia Mazur. “Creo que hay factores recontra- personales que es bueno que estén. Están vinculados con algo muy propio, del gusto, de la historia —no solamente de la información teórica y técnica—, y ahí nos igualamos todos los espectadores. Hay una frase hecha que me gusta: algunas cosas no son para todos, pero sí para cualquiera. No tiene por qué ser para todos, pero sí para cualquiera, y no solo para la gente que leyó o vio determinada cosa. Lo puede ver la señora, su sobrina y el académico. Claro que después hay obras que son más mezquinas, y nos quedamos afuera todos”.

Juan Onofri hace hincapié en que tener un *concepto* sigue siendo algo fundamental a la hora de armar una obra. Pero para eso es necesario aclarar a qué nos referimos cuando

hablamos de conceptos: “Se le da un mal uso al término danza conceptual, incluso se lo usa despectivamente. Que a una obra le falte ritmo o sea un poco hermética y lenta, no la hace conceptual. Puede ser una mala obra, puede estar mal organizada y que su hermetismo no le sirva a nadie. Lo conceptual se empezó a llenar de unos sentidos un poco confusos. En mi caso, el concepto me sirve para estructurar el sentido, una especie de costura que va cosiendo el proceso, pero que tiene que estar encarnado”.

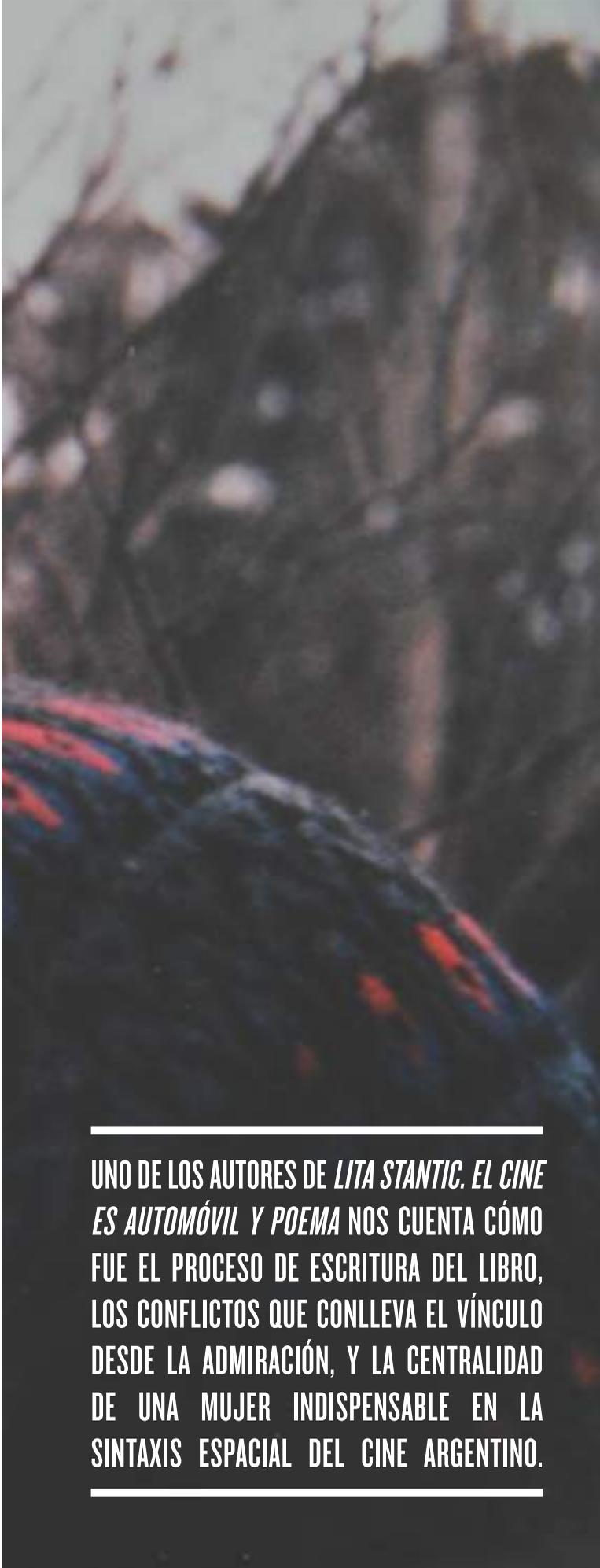
Ir a ver danza contemporánea hoy implica estar listos para asumir la subjetividad, la búsqueda y el deseo de los creadores y de nosotros mismos. Ante este panorama de opciones diversas, mantenerse abierto a las nuevas propuestas tampoco significa que “todo vale”. También podemos tener la sensación de encontrarnos frente a trabajos vagos, impunes o serviles a una moda “contemporánea”. Tal vez, lo que importe de esta incertidumbre, en definitiva, es que nos hace seguir pensando, debatiendo y redefiniendo. “Después de todo —culmina Mazur—, es tanta la subjetividad y la búsqueda al respecto que todavía hay mucho que decir. Y eso me parece válido, no tenemos por qué estar de acuerdo”. ✕



LITA STANTIC

HIPÓTESIS PARA UN DÉJÀ VU

TEXTO DE MÁXIMO ESEVERRI - FOTOS DE ARCHIVO LITA STANTIC



UNO DE LOS AUTORES DE *LITA STANTIC. EL CINE ES AUTOMÓVIL Y POEMA* NOS CUENTA CÓMO FUE EL PROCESO DE ESCRITURA DEL LIBRO, LOS CONFLICTOS QUE CONLLEVA EL VÍNCULO DESDE LA ADMIRACIÓN, Y LA CENTRALIDAD DE UNA MUJER INDISPENSABLE EN LA SINTAXIS ESPACIAL DEL CINE ARGENTINO.

Durante el largo proceso de confección de este libro, escrito en coautoría con Fernando Martín Peña, en varias oportunidades vino a mi memoria una escena de una película que, en principio, no tenía nada que ver con la investigación. Es una de mis escenas preferidas, y cada tanto vuelvo a ella, así que en un comienzo no le presté mucha atención al asunto. Pero pronto noté que la estaba recordando mucho más de lo habitual. Se trata de un pasaje de la película *Ed Wood* (1994) de Tim Burton. En él, ese director (interpretado por Johnny Depp) se encuentra, por casualidad, en un bar, con Orson Welles (interpretado por Vincent D'Onofrio). El encuentro no podría ser más asimétrico: Welles viene de hacer la que muchos consideran la mejor película de la historia del cine, *El Ciudadano* (1941). Ed Wood, en cambio, se dirige a hacer la que muchos consideran *la peor* película de la historia del cine, *Plan 9 del espacio sideral* (1959). Se supone que esa escena es importante por su remate, cuando Welles le dice a Ed Wood, si hacer cine cuesta tanto, “¿para qué filmar sueños de otros?” (“*Visions are worth fighting for. Why spend your life making someone else's dreams?*”). Propongo que no es menos importante lo que sucede *durante* la escena:

Welles se encuentra sentado, solo, con su habano. Tímidamente, Ed Wood se acerca y le dice, emocionado, que es un gran admirador de su obra. Orson le estrecha la mano con cordialidad, así que Wood aprovecha y se sienta junto a él. El diálogo es breve, pero alcanza para revelar una afinidad casi natural entre ambos, y, sobre todo, una revelación: Welles le comenta que se ha quedado por tercera vez sin presupuesto para hacer su *Don Quijote* y le explica sus problemas para lidiar con los grandes estudios, a lo que el otro director solo puede decir: “¡Es lo mismo que me pasa a mí!”. Hoy, por fin, poseo una pequeña hipótesis para este obsesivo *déjà vu*.

Lita Stantic se llama en realidad Élida María y nació en 1941 en el barrio de Parque Chas, en la ciudad de Buenos Aires. Desde 1978 es productora de cine. Fue cinéfila, cineclubista, crítica de cine y cortometrajista. Hizo cine publicitario, cine experimental, cine comercial, cine independiente, cine por encargo y cine militante. Trabajó, entre otros, con Pablo Szir, Lautaro Murúa, Raúl de la Torre, Adolfo Aristarain, Alejandro Doria y Eduardo Mignona. Produjo cinco de los seis largometrajes de María Luisa Bemberg, y dos de los tres de Lucrecia Martel. Acompañó los primeros pasos en el ejercicio profesional de Pablo Reyero, Pablo Trapero, Diego Lerman, Adrián Caetano, Lucía Cedrón y Paz Encina, entre muchos otros y otras.

Stantic fue una mujer cineasta en un ambiente profesional masculino y machista: presumiblemente fue la primera mujer agremiada en el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina. También fue una militante que defendió su opción por el cine entre realizadores que abrazaron la lucha armada, como su expareja y padre de su única hija, que se encuentra desaparecido. Durante la dictadura permaneció

en el país y debió encontrar caminos para realizar películas no queridas por el régimen, como *La parte del león* (1978) o *La isla* (1979). En los ochenta, junto a María Luisaemberg formó una dupla tan exitosa como inédita: nunca dos mujeres argentinas se habían asociado para hacer cine. Con más de cincuenta años y luego de criar cuatro hijos,emberg concretó una de las filmografías más sólidas del cine nacional y eligió a Lita como compañera de ruta. En los noventa, Stantic abandonó una fórmula asegurada y arriesgó su dinero y su reputación para dirigir *Un muro de silencio*, una película a contrapelo de su época, que hablaba de la necesidad de la memoria en medio de la instauración de políticas de olvido. Su nombre ya estaba entre los más destacados del cine local e internacional cuando decidió apostar por directores noveles, por los que llegaban. Trabajó cerca de activistas del feminismo, lideró organizaciones gremiales y participa hasta hoy en organismos de derechos humanos. Durante medio siglo, Lita Stantic fue testigo o fue protagonista de los principales sucesos del cine argentino. En la conflictiva historia nacional reciente, su trabajo constituye uno de los pocos puentes que han permitido la transmisión entre generaciones de cineastas, no solo de los saberes de un oficio, sino también de valores y miradas que algunos de sus coterráneos buscaron suprimir. Y de pensamientos y experiencias de otros que, como ella, se encontraron a lo largo del siglo XX a través del cine.

Que una persona como ella, con cincuenta años en el medio cinematográfico, haya dirigido solo una película fue un dato que siempre me llamó la atención. Investigué sobre *Un muro de silencio* hace muchos años, como parte de mi labor de posgrado. Jamás pensé que la cosa llegaría tan lejos. En una de las entrevistas que hicimos con Fernando Martín Peña, justamente sobre *Un muro de silencio*, ella nos explicó los problemas inenarrables que aparecieron a lo largo de la realización. Su madre, por ejemplo, murió en el momento en que comenzaba la filmación, y horas más tarde su hija partió a Holanda para quedarse a vivir allí. El inicio del rodaje tuvo que posponerse. Poco después, el registro sonoro de varias escenas se perdió debido a problemas técnicos. La película acabó estrenándose en uno de los momentos económicamente más desfavorables en toda la historia del cine argentino, y Stantic estuvo a poco de perder su casa, la misma que había logrado comprarse gracias al éxito de *Camila* (1984).

Pero entre todas las cosas que contó aquel día, una permanece en mí como un recuerdo indeleble: Lita se propuso que en su película ocupara un lugar protagónico la que, para ella, era la mejor actriz de todo el mundo. Viajó a otro país para convencerla... ¡y lo logró! Era la intérprete británica Vanessa Redgrave. En la entrevista, Stantic dijo: "Yo pensé que trabajando con una profesional como ella todo iba a ser maravilloso, todo iba a ser perfecto". En ese momento imaginé: "¡Es lo mismo que me pasa a mí!". Lita siguió hablando: "Pero después igual todo fue muy difícil, pasaron un montón de cosas que no me esperaba". Ahí

ya directamente pensé en voz alta y le dije: "¡Te entiendo perfectamente!". Pero ella estaba muy concentrada en su narración, y siguió: "Al final pensé que siempre es difícil trabajar con la gente que uno admira mucho, y que seguramente ella sintió que con mi admiración yo no la podía contener". A lo que me encontré exclamando: "¡Pero claro!". Cuando visité a Fernando Martín Peña a propósito del primer libro de esta colección –sobre el periodista desaparecido Enrique Raab, el cineasta Luchino Visconti y la circulación en la Argentina de la segunda película de este, *La tierra tiembla* (1948)–, él acababa de hallar la copia más completa que existe de *Metrópolis* (1927), una de las más importantes obras del realizador alemán Fritz Lang, rastreada durante décadas por los más prestigiosos investigadores, con tan poco éxito que ya todos la daban por perdida. Para Peña, culminaban por esos días más de veinte años de una búsqueda incansable. Poco después de nuestro encuentro, él partió a Berlín para una proyección especial del metraje hallado, en la Puerta de Brandemburgo. Ese día Fernando hizo un chiste que me hizo reír mucho, dijo que haber hallado *Metrópolis* era para él parecido a lo que fue para Welles realizar *El Ciudadano*, después de eso difícilmente haría algo con más trascendencia, así que no le quedaba otra que esperar sentado la decadencia y la muerte.

EL PROCESO DE TORCER SOLO UN POCO LA REALIDAD EN UNA DIRECCIÓN QUE SENTIMOS JUSTA, PARA QUE FORME PARTE DE ELLA UN LIBRO O UNA PELÍCULA O LO QUE SEA, ACABA SIENDO TAN BELLO COMO DOLOROSO, AL FIN Y AL CABO, INEVITABLE.

Un año más tarde, cuando me propuso que hiciéramos juntos el libro sobre Lita Stantic, pensé que las cosas no podían estar mejor: iba a publicar un libro con uno de los investigadores más importantes de habla hispana, por una editorial de renombre, sobre una mujer increíble, nada menos que la directora de *Un muro de silencio*. Y fue, desde luego, una experiencia maravillosa. Pero también fue muy difícil. Y no solo fue difícil para mí. También fue difícil para Fernando. Y también fue difícil para Lita. Y para el editor del libro, y para el gerente de la editorial... Me es imposible hoy contar el número de veces que todo el proyecto estuvo a punto de naufragar. Cada faceta de la obra implicó marchas y contramarchas, demoras, cambios, correcciones y ajustes, *impasses*, suspensiones plenas de incertidumbre. No existe una sola parte del proyecto que no se haya visto, de manera directa o indirecta, seriamente afectada por cuestiones materiales (técnicas, económicas), así como emocionales, familiares, laborales. En ese trance, aprendí lo placentero, pero también lo complicado que es trabajar junto a alguien a quien se admira



mucho, como yo admiro tanto el trabajo de Fernando. Y aprendí de una mujer, de Lita Stantic, que toda expresión genuina implica una especie de parto. Siempre. No importa cuánto se sepa, cuánto camino se haya recorrido, ni siquiera importa si se tiene talento o éxito. Con la gran capacidad de Lita o de Fernando o con la mía, si es que tengo alguna, el proceso de torcer solo un poco la realidad en una dirección que sentimos justa, para que forme parte de ella un libro o una película o lo que sea, acaba siendo tan bello como doloroso, al fin y al cabo, inevitable.

¿Qué decir sobre esa inevitabilidad? En mi caso, fue necesario hacer un segundo libro para entender el sentido del primero. Enrique Raab, quien se encuentra en el centro (o uno de los centros) del libro anterior, descubrió pronto que era urgente, al menos para él, compartir con otros la obra de Luchino Visconti. Su primer trabajo publicado es una compilación de artículos, traducidos por él mismo, sobre las películas de ese director italiano. Todas las personas que lo conocieron coinciden en que publicar ese material fue para Raab un trabajo económicamente ruinoso y un esfuerzo desmedido, que hizo casi en solitario, que acabó financiando y que tuvo una circulación mediocre. Hasta hoy, sin embargo, es un objeto recordado por cinéfilos e investigadores. Una parte sustancial de ese fascículo fue incluido en el libro.

Poco antes de ser detenido, a fines de 1976 Raab planeó una proyección secreta de ese largometraje para compañeros de militancia. Iba a usarse para ella una copia fílmica que había pertenecido al mismo Visconti. La proyección nunca se realizó. La hipótesis de *Raab/Visconti...* era, en parte, que la obsesión y el fracaso de Raab era un eco de los de Visconti, quien había planeado una trilogía de películas y solo había logrado, con muchísima dificultad, realizar el primer capítulo. Ambos, a su manera, lo habían dejado todo por comunicar algo, por compartir sus ideas y sus impresiones en el seno de su comunidad. En esa historia de pescadores actuada por ellos mismos (la película fue pionera en el recurso de actores no profesionales) había, tanto para Visconti como para Raab, la cifra de una verdad urgente,

que el cine –tal vez sólo él– podía develarnos.

También Lita Stantic demoró muchos años en realizar su única película: el guión de *Un muro de silencio* demandó al menos un lustro, y participaron en sus incontables versiones varios profesionales, entre ellos Osvaldo Bayer, Graciela Maglie y la misma Stantic. Su realización hubiera desanimado al más tenaz e implicó un riesgo tanto artístico como económico aun para una persona como Stantic, quien, podía suponerse, conocía todos los resortes de la industria y el mercado y más que nadie podía saber cuándo una aventura cinematográfica había llegado demasiado lejos. No se trataba solo de dificultades materiales. En el caso de Stantic se jugaba, además, posiblemente en primer lugar, la elaboración de un trauma tanto personal (la desaparición y fugaz “reaparición” de su expareja) como social. El cine fue para ella, al igual que para Raab o Visconti, la *via regia* para decirse y para decirnos lo que es hiriente y, sin embargo, sana. Como investigadores, nos mueve, entre otras cosas, la pregunta de Bazin, “¿Qué es el cine?”. Preguntar, preguntarse, hacer la pregunta adecuada en el momento justo es un gesto bello en el mejor sentido. Pero *Lita Stantic. El cine es automóvil y poema* no trata sobre eso. Habla, en cambio, de una mujer y de muchos otros que dedicaron su vida a responder esa pregunta. Si preguntar es un gesto bello, puede decirse que responder es un gesto valiente. La frase de René Clair que titula el libro es, en definitiva, una respuesta posible a la pregunta baziniana. Fue escrita en los veinte, cuando el cine silente todavía entusiasmaba a las vanguardias con la posibilidad de un lenguaje nuevo; reinterpretada por su mismo autor a mediados de siglo, cuando ese sueño había quedado definitivamente atrás; luego fue traducida en España y llegó a la Argentina gracias al tesón de un editor audaz y un librero no menos aventurado, hasta alcanzar las manos de la joven Lita en un local de la avenida Corrientes.

Hace muchos años, Lita Stantic hizo suya esta respuesta. Desde hace por lo menos dos décadas, además, ella comparte esta y muchas otras con cineastas jóvenes, que tienen la edad que ella tenía a la hora de iniciarse en este oficio. ✕



El argumento es poco creíble, las actuaciones son realmente malas, los efectos especiales son ridículos, los errores de continuidad son notables y, sin embargo, uno no puede dejar de mirar. *Plan 9 del espacio exterior* cautiva al espectador porque resulta entretenida, absurda y graciosa, quizás porque los actores no se ríen de sus ridículos diálogos o de la improvisada escenografía, sino que interpretan estoicamente sus papeles. Se puede ver que tanto el director como los actores creían estar haciendo buen cine.

Que unos extraterrestres descubran que los humanos son una amenaza para la galaxia y decidan acabarnos convirtiendo cadáveres en zombis asesinos es suficiente para causar risa, pero lo que transforma a este *film* en un clásico de culto son los pequeños detalles, como los hilos que sostienen los platos voladores, las escenas donde se ve la sombra del micrófono o que Bela Lugosi, fallecido durante la filmación, fuera reemplazado por un actor que no se le parece en nada y oculta su cara para que el espectador no lo note.

JAMAIS VU

Todos experimentamos un *déjà vu*. Más de una vez. Muchos, hace tiempo que no pasamos por esa extraña sensación. Tal vez, porque, según dicen, son más frecuentes entre los quince y los veinticinco años. Paradójicamente, no sentir que “ya lo viví” es por haber vivido más. Es mucho lo que se ha escrito sobre el *déjà vu*, sus causas físicas y metafísicas, pero mucha menos prensa tiene su antagonista el *jamaís vu* (“nunca visto”, en francés), que refiere a la idea de extrañeza que nos puede causar lo habitual. En un estudio sobre el tema, el psicólogo británico Chris Moulin pidió a noventa y dos personas que escribieran palabras comunes, como “puerta”, durante unos minutos. Al explicar su experiencia, la mayoría de los participantes manifestó haber sentido algún síntoma de *jamaís vu*. Sentían que la palabra “puerta” era inventada, y que no correspondía a su referente real. El psicólogo explicó: “Cuando mirás algo durante mucho tiempo, la mente se cansa y lo mirado pierde su significado”. Lo curioso (o no) es que Moulin es especialista en terapia de pareja.



EL CIUDADANO BORGES



En la Revista Sur de agosto de 1941, Borges hace una extensa crítica de *El Ciudadano*, en la que sostiene que el *film* tiene, por lo menos, dos argumentos. El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos. Un vano millonario que ha acumulado riquezas toda su vida descubre que esas son vanidades y, en el instante de la muerte, anhela un solo objeto, ¡un trineo debidamente pobre con el que en su niñez ha jugado! El segundo es muy superior. El tema (metafísico y policial, psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto. El procedimiento es la rapsodia de escenas heterogéneas, sin orden cronológico. Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida de Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirla. Más adelante, observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro y que este *film* es exactamente ese laberinto. Como conclusión, afirma: “Me atrevo a sospechar, sin embargo, que *Citizen Kane* perdurará como ‘perduran’ ciertos *films* de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra”.

ENTREVISTA

SERGIO BIZZIO

“LA SOLEMNIDAD ES MI GRAN ENEMIGA”

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

SERGIO BIZZIO

Sergio Bizzio es uno de los grandes escritores argentinos, pero quizás no todos lo sepan. *Rabia*, *Era el cielo*, *Un amor para toda la vida* son, como quería Roberto Arlt, novelas que tienen el efecto de un *cross* a la mandíbula. Muchos de los personajes que circulan por los relatos de Bizzio se esconden, se escapan, desaparecen. El obrero de *Rabia*, que se oculta en los altos de una mansión porteña durante años; el autor de *best sellers* de *El escritor comido*, que simula su propia muerte para ver qué dice la prensa de él; el psicoanalista de *Borgestein*, que una mañana larga todo y se compra por Internet una casa en la montaña. Hay muchos más. Y Sergio Bizzio, por qué no, es uno de ellos. Como escritor y cineasta, prefiere cultivar la discreción y el perfil bajo: no le gusta asistir a congresos, ni a ferias, ni a festivales, y muy de vez en cuando entrevistas. Tuvimos el privilegio, entonces, de que nos recibiera en su casa, en el barrio de Colegiales, una tarde húmeda y tormentosa. Mientras nos sentamos en la cocina, de enormes ventanales que dan al jardín, Bizzio prepara un mate, ponemos REC y le preguntamos si está escribiendo algo en ese momento.

“Escribo literatura todos los días. O algo que se parece a la literatura, porque no estoy escribiendo nada que podamos definir de ninguna manera: me levanto muy temprano, y entre las 6 y las 10 de la mañana escribo cosas. Estoy hecho un especialista en cosas que abandono. Hace poco publiqué un libro que se llama *En el bosque del sonambulismo sexual* y trabajé con todo lo que los lectores y escritores consideramos usualmente un error: los cambios de registro, cambios de género, de tono, historias que no concluyen y que empiezan en cualquier parte... Trabajé con el *nonsense*, es un librito surrealista. Y la pasé muy bien escribiendo ese libro, a tal punto que me asalta el deseo de desbaratarlo todo otra vez. Quedé impregnado de esa cosa y aparece todo el tiempo, así que estoy luchando más que escribiendo.

Pero es una marca del presente, en tus libros anteriores no trabajabas con esa metodología.

No, para nada, fue en esta serie de cuentos. En la contratapa lo dice bien, no se sabe qué son, (Francisco) Garamona los define como “piezas”, que yo escribí como reacción al rodaje de *Bomba*, una película que dirigí el anteaño pasado. Como en el rodaje de toda película, siempre hay una matriz de producción,

dirección, actuación, siempre bien contenida para que se pueda hacer. En ese lapso traté de desembarazarme de toda esa cosa planificada y me sentí otra vez como un chico de quince años cuando empieza a escribir, con toda esa libertad, casi como una escritura automática. Pero ahora tengo que sacármela de encima, no quiero escribir dos veces el mismo libro.

En algún lugar leí que, cuando escribís, empezás con algo, pero sin saber bien adónde vas.

En realidad, empiezo siempre de distintas maneras. No podría decirte que pienso en una historia y después veo de qué manera contarla, excepto en *Rabia*. Cada libro arrancó en un lugar distinto: a veces empiezo con una frase, con una escena, una situación, a veces estoy jugueteando simplemente y aparece algo que sigo, como ahora que trabajé solo con desvíos. Cada libro se escribió de distinta manera.

¿La corrección es también parte del trabajo?

Me gusta mucho corregir, porque escribo cuando corrijo. Mi corrección no es algo puntual, sino que escribo entrelíneas cuando corrijo: agrego, saco. No es solo elegir palabras y acomodar cosas.

¿Y eso lo hacés de mañana también?

No, a la mañana escribo con mate y a la tarde corrijo con whisky. Son distintas horas y distintos líquidos. Entre lo que escribo a la mañana y la corrección, vivo.

¿Tenés cierta disciplina?

Soy poco disciplinado, suelo ser perezoso. Estoy siempre buscando excusas para hacer otra cosa. Por eso, me es muy productivo levantarme muy temprano, porque el mundo duerme, todavía ni siquiera amaneció, estoy tranquilo solo, no hay teléfono... No tengo nada que hacer más que escribir.

ODA A UNA BATARAZA NEGRA SALIDA DEL CORRAL

¿Cómo fue tu infancia en Ramallo?

Fue una infancia feliz, tuve mucha suerte. Fui un chico querido por sus padres y con muchos amigos. Ramallo es un lugar ideal para crecer: es un pueblo muy pequeño con arroyo y un río —el Paraná— con playa, islas y arena. Crecí en total libertad, vagando por el pueblo hasta la noche, sin temor. Con mis amigos, a los doce

años, juntábamos maderitas en la playa, cigarrillos de la calle que después fumábamos. Era un lugar donde se podía estar suelto. “Suelto”, esa es la palabra.

¿Es así ahora también?

Hoy es un poco más grande. Yo voy siempre porque está mi familia y hay amigos. Tengo el plan de irme a vivir de vuelta allá. Es un pueblo feo, pero yo lo quiero y es muy relajado. Si no sos de ahí, no hay nada que hacer, no hay ninguna razón para ir: no hay cine, teatro, nada. Pero para mí es encantador; ir ahí y encontrarme con algún amigo a tomar una *Seven up* con *Campari* y saludar a todos los que pasan es un descanso.

Y en ese estar suelto, ¿cuál fue tu vínculo con la literatura?

Esta es la última vez que lo voy a contar: en Ramallo todo es único, es decir, hay una panadería, un club, un cine que cerró, que era de mi viejo. Había también, cuando yo tenía once años, una veterinaria. Un día pasé y vi unas pollitos en venta. Le pedí a mi viejo cuarenta y cinco centavos para comprarme uno y lo puse en la cocina de mi casa, en una cajita de cartón. Al día siguiente, fui a comprar otro —eran hermosos esos pollitos— y terminé comprándome diez o quince. Mi viejo me armó una suerte de corral en la casa de mi abuela. Todos los días, cuando venía del colegio, almorzaba y les llevaba el resto de la comida a las gallinas. Eran mis mascotas. Algunas tenían nombre. Un día, voy a llevarles comida y veo una gallina, una bataraza negra que se había salido del corral. Cuando llego, se levanta corriendo y veo que tiene un huevo asomándole por el culo, a medio poner. Era el primer huevo del gallinero, pero era también mi primer huevo. No lo podía creer. La corrí y le metí un dedo en el culo porque se lo quería sacar. En ese momento se me ocurrió un poema, completo. Salí corriendo para mi casa y lo escribí. Desde ese momento, no paré nunca más de escribir.

¿Te acordás qué decía?

Me acuerdo perfectamente y jamás te lo diría. Era un poema relacionado con la naturaleza.

Con esta idea que tenés, de volver a Ramallo, pensaba en tu novela *Borgestein*, en donde el protagonista se va a vivir a un pueblo, a ocuparse de una cascada, a vivir en contacto con

la naturaleza... ¿Cómo llevás la vida acá, en Buenos Aires?

Buenos Aires es una gran ciudad, están casi todos mis amigos, hace muchísimos años que vivo acá. El otro día le decía a Lucía (Puenzo) algo que tiene que ver con *Borgestein*: la verdad, muchas veces al día me digo que lo único que quiero hacer es leer y escuchar discos. No quiero hacer nada más: no quiero producir, trabajar, salir, ver amigos, viajar, no quiero

POR CULPA DE ROA BASTOS

Fue increíble. Había una plaza muy grande que estaba en el centro de Asunción, donde estaba el hotel. En la planta baja había todo lo que necesitaras para vivir: farmacia, médico, kiosco, rotisería. Una noche estaba escribiendo y me quedé sin cigarrillos. No puedo escribir si no fumo, lamentablemente. Bajo y le pregunto a uno de la recepción dónde podía conseguir cigarrillos, y me dijo que cruzando la plaza, en diagonal, había un kiosco que seguro estaba abierto. Pero agregó: “No te recomendaría que cruces”. Era la una de la mañana de un día de semana. Entonces, yo digo: “¿Qué hago?, estoy copado con *Infierno Albino*, tengo ganas de seguir escribiendo, pero no puedo escribir así. Necesito comprar cigarrillos. Me la juego”. Y me largué. Empecé a caminar por la plaza completamente oscura. Incluso creo que había hasta un poco de tormenta. Truenos. Si no había, merecía haberlos. En el medio de la plaza colgaba una bombita de luz, nada más. Era toda la iluminación. Empecé a caminar por esa boca de lobo con el culo a cuatro manos, y de golpe veo una silueta que se acerca. Digo: “¡Cágame!” . Yo frené, y la silueta debe haber pensado lo mismo porque también frenó. Nos quedamos mirándonos con la luz en el medio, así como a treinta metros de distancia. Los dos asustados, midiéndonos. Yo pensando si debía seguir o no, y él también. Pero el hecho de que él no avanzara me dio cierto valor. Pensé rápido como cuando estás a punto de morir. Yo en ese momento estaba a punto de morir: “Es una trampa, en realidad me está demostrando que él me tiene miedo, para que yo siga avanzando y, cuando esté de su lado, saltan de atrás de los árboles tres monos y me sacan hasta los intestinos”. Pero opté por pensar que él se detenía porque tenía de mí el mismo temor que yo tenía de él; por lo tanto, no era peligroso. Fue muy curioso porque hicimos como un pensamiento simétrico, porque él también siguió avanzando. Nos encontramos debajo del farol y era Roa Bastos. Me acuerdo que lo saludé y le dije todo junto: “Augusto Roa Bastos Yo el Supremo”. No lo podía creer. Era Roa Bastos. Nos quedamos conversando un rato ahí, debajo del farol. Le conté quién era, qué hacía ahí y... —ahora estoy ajustando las fechas, y fue por esto que nos echaron, por culpa de Roa Bastos—. Claro, yo le conté qué estaba haciendo y lo invité a ir al otro día al programa como invitado, porque Roa Bastos hacía muchísimos años que estaba exiliado y había llegado el día anterior por primera vez de regreso al Paraguay. Y yo me lo encontraba en una plaza, debajo de una lamparita, después de medirnos con terror durante varios minutos y de tener pensamientos y movimientos simétricos. Acababan de darle el Premio Cervantes y estaba en Paraguay después de más de treinta años de exilio. Le dije: “¿Quiere venir mañana al programa?”, y aceptó muy amablemente. En general, las entrevistas eran a deportistas, a modelos y a gatos. Era un programa muy populachero y debía ser así. Aun tratándose de esta gente, se hacían entrevistas de cinco minutos, y yo, como productor, que lo tenía a Roa Bastos, pauté dos bloques largos. Estuvo muchísimo tiempo en el aire y el *rating* se cayó en picada. Al otro día nos dijeron “basta, esto no se sostiene más”. Nos echaron por culpa de Roa Bastos.

pagar cosas. *Borgestein* es un poco esa idea: el protagonista, el psiquiatra, repite como un mantra ese deseo que se hace realidad que es fumar, leer, beber y dormir.

¿Y escribir?

Supongo que voy a escribir toda la vida, pero, si lo llevo al extremo, tengo más ganas de leer que de escribir. Y de escuchar discos que de hacer las otras cien cosas que hago. Pero escuchar discos de verdad. ¿Viste que ya nadie escucha música? Es lo menos escuchado del mundo. Se escucha para bailar o conversar, de fondo. Si el disco me interesa, me tiro en el sillón, apago la luz y lo escucho de punta a punta.

¿Estás tocando en este momento?

Teníamos esta banda *Súper siempre*, pero nos separamos por culpa de la melodía. Era una banda *noise*, para decirlo de una manera culta, de gente que no sabe tocar, excepto Francisco y Alan, pero Alfredo y yo no sabemos tocar ni un cable. Grabamos un primer disco, que lo publicamos, donde lo que hacíamos era juntarnos

MUCHAS VECES AL DÍA ME DIGO QUE LO ÚNICO QUE QUIERO HACER ES LEER Y ESCUCHAR DISCOS. NO QUIERO HACER NADA MÁS: NO QUIERO PRODUCIR, TRABAJAR, SALIR, VER AMIGOS, VIAJAR, NO QUIERO PAGAR COSAS.

en un estudio, pasar horas tocando sin descanso, con mínimas pausas para tomar un trago. Después, con ese material profusísimo, hicimos una edición eliminando prolijamente todo lo que se repitiera, cualquier melodía. Como en el segundo disco hay melodías, hubo un sector de la banda que no estuvo de acuerdo –quería pelotas de electricidad–, y al otro sector no le pareció grave. Esto generó algunas rispideces. Yo estaba muy conformista, era el menos fanático, los dos caminos me gustaban. Una vez nos invitaron a un festival punk, en un sótano, en Caballito, a la una de la mañana. Llegamos y estaban las otras bandas probando sonido (de más está decir que nosotros nunca probábamos sonido). Abrimos nosotros y tocamos un solo tema, de espaldas al público, que duró cuarenta y cinco minutos, sin pausa ni modulaciones. Estábamos enloquecidos como cuatro salvajes, Alfredo pateaba los micrófonos, hicimos un despelote inmenso. Cuando nos bajamos, las bandas que

siguieron cambiaron su repertorio y se pusieron mucho más pesados de lo que eran. Parecían Sergio Dalma al lado nuestro. ¡Fue genial!

FE O NO FE

Cuando te viniste a Buenos Aires, ¿llegaste y empezaste a estudiar Letras?

Primero fui a Rosario a estudiar Arquitectura durante un año. Vivía en una pensión que era una casa tomada por estudiantes de distintos lugares de la Argentina, con tres o cuatro compañeros de Ramallo. En otra habitación había chicos de Santa Fe, de Chubut... Había gente del ERP en una habitación, de Montoneros en otra, soplones de los milicos en la otra. Era una especie de republiqueta ferocísima. Tengo un plan de escribir algo con ese argumento. Y estuve ahí un año, hasta que abandoné, me vine para acá y me puse a estudiar Letras. Aprobé tres materias en cinco años. Me hice amigo de Daniel Guebel, y estábamos todo el día en el bar, hablando de literatura, escribiendo, mostrándonos lo que escribíamos.

¿Y en ese momento, en el año 77, escribiste tu primera novela?

Yo escribía poemas y había publicado un par de libros. Un día inventé a un escritor viejo y reventado que se llamaba Bizzio, que era entrevistado por una periodista –llamada como la máquina de coser de mi abuela, Ira Singer– para una revista; todo inventado. Entonces, este personaje, Bizzio, hablaba de todos sus amigos de ese momento, que eran Di Paola, Fogwill, Guebel, Pauls, Aira, Chejfec (amigos que sigo teniendo). Era como una chanza, una cosita escrita en broma para gastar a los amigos, pero que después se transformó en una novela: *El divino convertible*.

Poco tiempo después te fuiste a vivir a Paraguay durante un año. ¿Por qué te fuiste?

Había empezado a trabajar en televisión como guionista y productor de programas de entretenimientos horribles. En un momento alguien es contratado para conducir un programa de estos en Paraguay y me pregunta si quiero ir como productor; le digo que sí, porque me pagaban muy bien y me parecía interesante la experiencia de vivir en otro lugar. Nos instalamos en un hotel de cinco estrellas donde la pasábamos como reyes. Era una vida muy cómoda para un escritor: me levantaba, iba a la pileta –siem-

pre hace calor en Paraguay—, me pedía por teléfono lo que quería desayunar, me lo traía un mozo en un carrito y me daba una ducha. Desayunaba escribiendo literatura y después agarraba el auto que me habían dado y me iba al canal. El programa duraba dos horas. A las dos de la tarde estaba de vuelta. Hacía un sauna, almorzaba, dormía la siesta y paseaba por Paraguay. En el hotel había casino, discoteca, cocina internacional. No podía creer lo que estaba pasando y estaba todo el día escribiendo. Ahí escribí *Infierno albino*, a mano, al costado de la pileta y apoyado en la mesa del cuarto.

¿Y terminó al año? ¿O vos te volviste al año?

¡Nos echaron!(Risas)

¿Seguiste escribiendo para televisión?

Era trabajo. A mí nunca me gustó, pero al mismo tiempo había encontrado la manera de no involucrarme demasiado con lo que hacía. Trabajaba con otros guionistas que tenían fe, que querían ser guionistas. Yo nunca creí en eso. Es más, era siempre muy irresponsable. Por ejemplo, escribía tiras diarias de la tarde o del mediodía y no las miraba. Siempre en mis escenas ponía escaleras (el personaje sube escaleras y se para a mitad de la escalera), y un día me cagaron a pedos porque no había escaleras en el decorado. Mientras los otros miraban el programa, lo analizaban, yo me protegía de ese trabajo que suele ser agotador, que consume mucho tiempo y mucha energía. Si me llegaba a morder un cachito el interés, hubiera sido deglutido por eso. Muchas veces me ofrecieron hacerme cargo de programas más interesantes, y nunca los acepté. Siempre quise el programa más berreta, que exigiera el menor compromiso intelectual. Y me salía fácil, porque es una mecánica que, si la conocés y la incorporás, en algún momento escribís diálogos mientras hablás con otra persona. Hay una mecánica porque hay mucho de repetición en la tira diaria. Estás una semana escribiendo todos los días la misma escena. ¿La viste? – Corte – alguien que está escuchando en la puerta. Es un clásico, hace cincuenta años que se hace esa escena.

¿Y eso no cambia porque hay escritores trabajando de guionistas que se ponen la coraza y no se involucran, o no cambia porque el negocio es ese?

Son estereotipos que siguen funcionando. No soy un sociólogo de las telenovelas, pero





LAS INSTITUCIONES LITERARIAS

Las detesto. No participo de mesas redondas, ni de charlas, ni de conferencias, ni de entrevistas públicas, ni de nada, pero, últimamente, me estoy traicionando. Fui a dos o tres festivales, acompañando a Lucía, pero rechacé veinticinco. Me pasó algo increíble en Taormina, que es un pueblito de pescadores en Italia. El centro es una ciudad maravillosa sobre el mar. Estábamos en la noche de apertura del Festival, que es un festival de cine bastante importante. Estaba todo lo que yo detesto junto, lleno de productores de todo el mundo, en un anfiteatro romano, al aire libre. Todo el mundo tarjeteando. Así se te van llenando las manos de tarjetas de gente que no sabés quiénes son. Todos hablan de millones: “Yo podría poner veinticinco millones de dólares en tu próximo proyecto, ¿eh?”. Entonces le dije a Lucía que me iba un rato por ahí. Salí y empecé a caminar, alejándome del centro. Caminaba por callecitas cada vez más oscuras que iban hacia el mar. Muy tranquilo me meto en unas callejuelas y veo un lugar encendido con dos o tres mesitas y gente. Me acerco. Eran pescadores que estaban tomando cerveza, comiendo con sus chicos, en familia. Y dije: “Lo que yo quise toda mi vida: estar en un pueblito, al lado del mar, comiéndome un pescado con una cerveza”. Así, completamente popular. Venía de un lugar donde realmente había mucha gente millonaria, estaba Sharon Stone al lado mío. Pero esto es lo que yo siempre soñé: estar acá, comiendo un pescadito y tomándome una cerveza. Me senté ahí nomás, me pedí lo mismo que estaban comiendo los tipos al lado. Estaba feliz, respiraba el aire y, de repente, me doy vuelta para ver cómo se llamaba el lugar, y decía “Restaurantino Bizzio”. Se me heló la sangre. Un sueño hecho realidad. No me quería ir más de ahí. Si me gustaran los festivales, eso me lo hubiera perdido. Me hubiera quedado hablando con Sharon Stone.

es evidente que son recursos que funcionan desde que se inventó la televisión. Entonces, los productores quieren hacer siempre eso. Es mentira que el guionista hace lo que quiere. El guionista hace lo que quiere el productor y el dueño del canal. Me acuerdo del primer programa de televisión que escribí —digo esto para ver cuál es la relación entre literatura y guión de televisión, cómo se perciben estas artes que son vecinas, pero que hacen bien en estar separadas—, que hice un estudio a conciencia de los diez guiones previos de ese programa antes de largarme a escribir el mío, y lo terminé de escribir después de diez horas de trabajo. Se lo tenía que llevar al tipo que coordinaba el equipo de guionistas, que vivía cerca de casa. Fui caminando y, mientras lo iba leyendo, decía: “¡Esto es horrible!, ¡es una porquería!”. Me acuerdo que me apoyaba en la pared y tachaba. No podía entregar un libro todo tachado, pero era tan horrible que me daba vergüenza y tachaba. Llego y le dejo el programa completamente avergonzado, me parecía una porquería atroz. Y el tipo me llama a los cuarenta minutos para felicitarme porque le había parecido increíble de bueno. Ese primer día ya entendí todo.

ME GUSTA ESTAR AL LADO DEL CAMINO

Yendo un poco al cine, a las películas que hiciste. *Bomba* y *Animalada* las vi, pero me costó conseguir *No fumar es un vicio como cualquier otro*.

No te preocupes, le pasó lo mismo a cuarenta millones de personas.

Tus novelas tienen algo cinematográfico: cuando leí *Rabia*, lo que pensaba todo el tiempo es “esto es una película”, pero no la película que después se hizo. ¿A vos te gustó?

Es muy difícil para el autor de un texto literario ver después la versión cinematográfica de ese texto, casi insoportable. Pero me gustó bastante.

¿Y no te dan ganas de dirigir alguna novela tuya?

Voy a dirigir *Borgestein*, ya escribí el guión. Tengo que poner primera, estoy muy perezoso.

El proceso de filmación de *Bomba* lo hicieron en poco tiempo, ¿no?

La filmamos en quince días. Poco tiempo para una película, pero suficiente. Estuvo muy bien. *Bomba* es la historia de dos tipos arriba de un taxi circulando por la ciudad. Así que *gripeamos* el auto, y lo que teníamos que hacer era cambiar la posición de la cámara, nada más. Todo lo demás era un escenario real. Era más peligroso, pero menos complicado. Más peligroso porque la señora que cruza el semáforo no es una extra, no sabe que la podemos pisar distraídos como cuando uno hace una película. Hay riesgos, pero al mismo tiempo resulta más fácil porque filmás como si fuese una obra de teatro en movimiento. El plan justamente era ese, poner la cámara en el parabrisas delantero y hacer toda la película, como si fuese una obra de teatro que empieza a las 9 y termina a las 10.30. Después, cambiábamos la posición de la cámara, la luz, el sonido y lo hacíamos todo de nuevo con otro plano. Al ser una película hecha de manera guerrillera, en escenarios reales, resultó muy fácil de hacer técnicamente, pero muy compleja de editar, porque en un plano había un auto azul de aquel lado, y en el otro plano, un colectivo. Nunca llegábamos al mismo lugar en la misma frase porque cambiaba el tránsito. Por ahí nos embotellábamos y no servía la toma porque no podíamos estar quince minutos parados sin seguir con el texto. El texto decía: “Vaya más despacio, vaya más despacio” y estabas parado. Entonces, no había manera de pegar todo el material y mu-

cho quedó afuera. Por suerte, lo editó un gran editor, Tamborino, y lo resolvió. Antes hubo otro editor, que renunció, no podía.

Volviendo a los libros, en general buscás que los comienzos sean contundentes, ¿no?

Sí, eso responde a una necesidad psicológica mía. Yo necesito que las cosas me atrapen o me entusiasmen de alguna manera y supongo que las que me atrapan son esas: las cosas con las que comienzan mis novelas. No puedo seguir adelante si no me entusiasma la página anterior. Y además, como te decía al principio, soy bastante haragán, si no tengo algo que realmente me entusiasme, tengo la tendencia a hacer otra cosa. Hace meses y meses que estoy abandonando cosas, todos los días. Ya va a aparecer lo que me atrape, porque siempre ha sucedido. No debiera haber ninguna razón para que no suceda ahora, ¡aunque puede pasar que no escriba nunca más una novela! (risas). Trabajo mucho en los comienzos, pero no tengo más que el comienzo. De hecho, el comienzo de *Era el cielo* era el de un cuento; iba a terminar ahí, en la página 25. Después pensé: “A ver, este comienzo tan redondo, tan contundente, tan atrapante, ¿qué hago, sigo con esto y escribo un *thriller*? No, lo voy a desarmar. Voy a hacer todo lo contrario a lo que podría esperar un lector tradicional: voy a empezar a hablar de cualquier cosa, sosteniendo

YO NECESITO QUE LAS COSAS ME ATRAPEN O ME ENTUSIASMEN DE ALGUNA MANERA Y SUPONGO QUE LAS QUE ME ATRAPAN SON ESAS: LAS COSAS CON LAS QUE COMIENZAN MIS NOVELAS. NO PUEDO SEGUIR ADELANTE SI NO ME ENTUSIASMA LA PÁGINA ANTERIOR.

nada más que los personajes”. La deliberación con la que trabajo no va más allá de eso. Después, lo que sigue, lo voy escribiendo día a día.

En *Era el cielo* es muy clara la presencia de tramas dentro de las tramas.

A mí me gusta mucho. Es como una constelación de cosas. No siento ninguna atracción por la línea recta. Me gusta el zigzag, para arriba y para abajo, para los costados. Me gusta ver qué hay en el costado del camino, más que adelante. En *Era el cielo*, el periplo argumental o el



periplo de la trama termina como redondeando ese comienzo. Hay dos líneas que vuelven a tocarse, pero lo de adentro es un estallido.

¿Cómo surge el argumento de *Rabia*?

Cuando estaba de novio con mi exmujer, la madre de mi hijo, vivía en una esquina enfrente de la casa en la que me inspiré para escribir *Rabia*. Todavía está, es un gran caserón de tres o cuatro plantas que ocupa casi un cuarto de manzana, enfrente de la Secretaría de Cultura (una de las últimas mansiones usadas para residencia particular, porque en general hoy son todas embajadas). A mí me llamaba la atención que solo había una luz prendida. A veces en la planta baja, en el primer piso o en el ala este... Entonces pregunté quién vivía ahí, y me dijeron que un mujer sola con su muca-ma. En el acto se me ocurrió que ahí podían vivir varias familias completas sin que ella se enterase. Ese el origen de *Rabia*. Pero me llevó muchos años escribirla, intenté empezarla varias veces, pero no encontraba el tono, hasta que un día “bajó” y la escribí así.

Otra cuestión interesante, que suele aparecer en tus novelas, es la idea de reírse de lo serio. Por ejemplo, en *El día feliz de Charlie Feiling*, cuando hablan de *Pálido fuego*, de Nabokov, y dicen que es un “plomo”.

Yo no reconozco en lo que hago una veta teórica. Me parece que las aproximaciones teóricas al tema que sea van siempre más bien por el humor. Digamos, que la solemnidad es mi gran enemiga.

¿Con las editoriales cómo te llevás? ¿Te gusta más publicar en editoriales independientes?

Creo, si no recuerdo mal, que estoy publicando alternativamente una novela en Mondadori y otra en Mansalva. Una novela en una editorial grande, y otra, en una chiquita. Son sistemas completamente distintos. Uno tiene distribución, prensa, los libros están, se ven y el otro es más secreto. Yo tengo una afinidad con las editoriales más chiquitas. Ahí el trato con el editor es de amigo a amigo. Uno participa de la producción del libro, opina sobre la tapa, sobre la tipografía. Cuando sale un libro, festejás con un “whiskacho” durante horas. Es otra cosa. Incluso, si lo pensás como una estrategia comercial, genera más deseo un libro que se ve menos a otro que está en todas partes. Los libritos de Mansalva hay que bus-

carlos; los de Mondadori, vas al aeropuerto, y están ahí.

En Mansalva, más o menos, sabés cuántos vendiste, en cambio, en Mondadori...

Eso creo que es parejo: ahí todos los editores son iguales (risas) ¡Escuchá, Garamona!

¿Cómo sos como lector?

Abandono muchísimo. Me defino como un lector de picoteo. Es que no tiene sentido leer algo que no te interesa. Le doy una oportunidad en la medida que siento que debo darle una oportunidad. Si la novela es palmariamente aburrida, la abandono, aunque la haya comenzado, a los tres minutos. Leo todos los días un rato, me siento ahí, debajo del árbol, y puedo leer horas. Como me pasa con la escritura, no puedo leer en lugares públicos, me cuesta leer con gente alrededor, con ruidos.

¿Y qué estás leyendo ahora?

El otro día leí *Gracias*, de Pablo Katchadjian, que me pareció genial. Me parece que tiene el mejor final de la literatura argentina de los últimos tiempos. No tanto lo que sucede, sino la frase final, que es una gloria absoluta.

¿Cómo te llevás con las entrevistas?

Me gustan mucho las entrevistas de preguntas y respuestas cortas, como un ida y vuelta típico de una conversación. Porque finalmente yo creo que nadie tiene mucho para decir, y la respuesta corta presupone un cierto malhumor. A mí todo ese compilado de sospechas como lector me atrae. Por ejemplo, Lou Reed odiaba las entrevistas, entonces todas sus respuestas son muy breves, pero, sin embargo, responde y dice cosas muy interesantes. Después está el entrevistado locuaz, tal vez yo soy uno de esos... Pero prefiero la entrevista escrita porque en la respuesta hay un texto y, por otro lado, la oralidad no me resulta muy interesante. Me gustaba ese modo, esa línea, que estaba de moda en los ochenta, que transcribía textualmente la respuesta exacta, con el balbuceo, la contradicción, la duda. Podías ver cuándo el entrevistado cambiaba de rumbo o cuándo se desvanecía su interés. La desprolijidad de eso me parece atractiva. El malhumor y la desprolijidad me atraen más que lo que es largo, profundo y redondito. Me parece que se acerca a cierta verdad. Igual, ¿qué es una verdad? No tiene ninguna importancia. ✕



15-5724-5846

www.feriaalmazen.com.ar

www.facebook.com/almazen.page

Anchorena 660 - Capital Federal - CP1170



Vox Populi

INVESTIGACIÓN SOCIAL Y OPINIÓN PÚBLICA

Solidez metodológica y experiencia profesional.
Encuestas. Focus Group. Entrevistas en profundidad.
Coordinación de campo.
Diseñamos tu estudio o investigación.

Áreas de Experiencia

Satisfacción del cliente. Consumos Culturales. Clima Laboral.
Opinión Pública. Prevención de la Salud. Poblaciones vulnerables.
Educación. Comportamiento electoral. Evaluación de Políticas Públicas.
Economía Social y Solidaria.

Tel: (54-11) 4300-8211
info@voxpopulionline.com.ar
www.voxpopulionline.com.ar

8cho Y och8 imágenes y textos

Silvina Gruppo y Diego Axel Lazzano
compiladores

ARSET EDICIONES

Antología colectiva

ocho temas
cada uno abordado
por ocho artistas visuales
y ocho escritores.

A partir de un mismo
disparador, cada participante
trabajó con su propio estilo,
género, técnica y disciplina.

Tenemos como resultado
el despliegue de un abanico
de posibilidades estéticas
que da cuenta
de un segmento
de la actividad artística
y literaria actual.

en venta en librerías y en
ochoyocho.com

LA LENGUA POPULAR

TEXTO DE FERNANDO AITA

Por trabajo (soy lechero), desde fines de 2012 vengo recorriendo almacenes, supermercados y mayoristas por zona Sur del Gran Buenos Aires. Anduve por Quilmes, Solano, Berazategui hasta Hudson, por Monte Grande, El Jagüel, Ezeiza. Viajo en el tren Roca, idealmente en el furgón, y sigo en bici. Tanto en los viajes como en los comercios, se presenta la oportunidad de conversar con personas de distintos barrios y oficios. Me gustaría compartir algunas notas sobre nuestro lenguaje coloquial, sobre el idioma que oigo, sobre usos y cambios que percibí en el vocabulario.

EL “SER” SIN CÓPULA

El verbo “ser” se caracteriza por copulativo, o sea, por unir al sujeto con su atributo. No aporta significado, solo información sobre el tiempo del enunciado (futuro, pasado, presente), y concordancia con la persona (1.ª, 2.ª o 3.ª, singular o plural).

Otro uso extendido del “ser”, más filosófico, quiere decir “existir”, que “algo es” significa que “algo existe”.

Lo novedoso en los últimos años es escuchar el verbo “ser” sin atributos, solo las personas y el verbo: “soy yo”, “sos vos”, “es él/ella”, “somos nosotros”.

Un amigo del furgón cuenta que, cuando va a la cancha a ver a su equipo, “estoy en la tribuna con los pibes, me tomo un quartito, me fumo uno, chupando y cantando con la barra a full... Y soy yo”, concluye. Interpreto que para él ese es su momento de plenitud, la máxima expresión de su “ser”. Y pienso que “soy yo” se podría parafrasear como “soy yo mismo”,

“soy el auténtico”.

Otro uso similar parece indicar el reconocimiento de los demás. Sos vos. “Sacás buen filo ahí, ¿no? ¿Salís temprano? ¿Y estás en blanco, amigo? ¡Sos vos!”. Este y otros usos similares indicarían una idea de fortuna, de suerte, o de “ser elegido/a”, uno entre muchos: “sos vos, y no los/as demás”. El “sos vos” tiene algo de halago, alentador.

Este sentido se da también en la tercera persona. Hablando de la enamorada o de una chica muy atractiva, se exclama “es ella”. Ella y no las otras. Entre las posibles, ella.

Y con la primera persona del plural. “Somos nosotros” proclama una autenticidad, una legitimidad. Por ejemplo, es el lema que pinta en sus banderas una facción de la hinchada de Independiente. Podría reformularse como “los verdaderos somos nosotros”.

Estos son solo algunos ejemplos donde el verbo “ser” aparece en compañía del sujeto y sin atributos. Puros deícticos: palabras sin referencia fija, que apuntan al contexto inmediato. El sujeto, que podría ser tácito, se pone explícito. Lo mismo que el verbo, que podría omitirse (reemplazarse con una pausa, una coma). Pero los atributos quedan en elipsis, omitidos, callados. La información nueva es el sujeto. Esto podría indicar que el verbo “ser” se vuelve existencial, que da entidad, que estos sujetos “existen”. O que el predicado resultaría tautológico: “vos sos vos”, “yo soy yo”, X es X. O también que los atributos se vuelven tácitos: soy yo... el verdadero yo mismo; sos vos... el elegido; es ella... la posta; somos nosotros... los auténticos. Donde lo tácito, lo no dicho, apela a una comprensión cómplice, a compartir cierto universo de posibles y evidencias; se apoya en lo que se mueve delante de los ojos, y detrás.

EL IDIOMA DE LOS ARGENCHINOS

En mis recorridas por supermercados chinos, noté una serie de mutaciones en el idioma que se desarrolla en este ámbito específico. Cada día, en casi todos los barrios de Capital y el Gran Buenos Aires, entre los chinos, dueños o empleados, los proveedores y los clientes se dan una importante cantidad de intercambios verbales. La mayoría de los hablantes de origen chino están aprendiendo el castellano en esos intercambios. El otro día un tal Huang me lo comentaba: “La persona viene, dice ‘hola’, ‘hola’, y después yo ya sabe ‘hola’”. Lo mismo

para “mortadela”, “cigarrillo”, “chocolatada”. También se apoyan en lo que las personas les señalan y lo unen al sonido. Luego derivan. Recuerdo al chino Leo, que arrancó atendiendo la fiambrería, donde los clientes le pedían que les cortara “finito”. Leo extrajo un concepto de las fetas para referirse a ‘poca cantidad’, y cuando quería hacer un pedido chico de yogures me decía: “Hoy finito”.

Sin embargo, estos nuevos hablantes no manejan bien las irregularidades, y les surgen verdaderos hallazgos poéticos. Sobre todo por conjugaciones incorrectas, falta de concordancia o cambios de género. Por ejemplo, entra el proveedor y el chino le dice: “Eh, hijo de puto, mucho loco vos, heladera lleno, pusí (o poní) poco...”. O la china te pide: “Quiere-dame dos, frutillo y multifruto, vainilla no se vender bien, no, ése también no quiere”.

En chino los verbos no se conjugan, el sujeto está presente y una partícula indica el tiempo, entonces usan muchos verbos en infinitivo: “Anotar bien, loco”. O conjugados igual para cualquier persona: “Para mañana (yo) quiere no mucho, (vos) tiene cuidado”. Entonces, entre vos y el chino surge un sujeto que no se sabe quién es, y en algunos casos puede ser cualquiera de los dos.

Lo curioso es que muchos hablantes nativos que entran en estos intercambios “se ajustan”, e imitan a los chinos simplificando su habla para hacerse entender. Así, un camionero le contesta al chino: “No, chino, no tener cambio, otra semana”. O un repositor, señalando una caja, pregunta: “¿Llevar depósito?”. O un cliente demanda: “Querer ticket”. Llevando al máximo la economía de los significantes.

SUSTANTIVOS INSTANTÁNEOS

En los últimos años, también noté un uso creciente de sustantivos compuestos de generación espontánea. Lo ilustro con una anécdota: un sábado a la mañana venía pedaleando bajo la lluvia por las callecitas de Plátanos, Berazategui, cuando una voz me grita: “¡Eh, saca-foto!”. No reconocí a la figura que se acercaba bajo el paraguas, con algo en brazos, pero me detuve. Seguro lo conocía del furgón. Me hizo señas de reparar bajo el techo de una parada. Era el Flaco Pablo, solamente para saludarme, y saber si seguía con la camarita estenoipeica que siempre llevo.

Quiero volver sobre el inicio del encuentro.

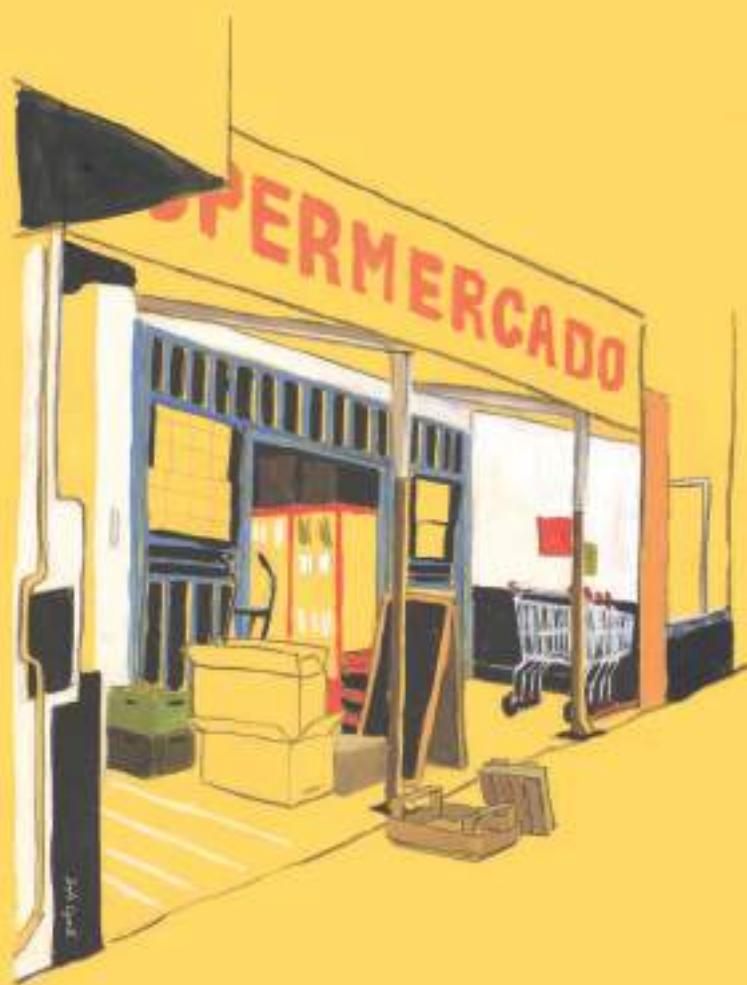


ILUSTRACIÓN: SOFÍ UGARTE

Sobre el vocativo que me hizo parar en plena lluvia. ¡Eh, sacafoto! “Saca-foto”, una palabra que no figura en ningún diccionario, ni siquiera en el vocabulario que Pablo de Plátanos traía consigo: es una invención del momento. Simplemente se encontró con la necesidad de llamar al amigo “fotógrafo”... Y lo logró con poesía básica. Y con morfología derivativa. Esa clase de palabras, “saca-foto”, un sustantivo compuesto, hecho de un verbo y su objeto, tiene una lunga tradición, que se actualiza en forma permanente. Algunas ocurrencias perduran largo tiempo. Hay más literales (lustrabotas, sacabocados, abrelatas), otros más metafóricos (cazabobos, amansalocos, romp huevos), con chispas de humor o ingenio (mataburros, lamebotas, comehombres). Muchos refieren a cuestiones sexuales, como “traga-leche”, “fichabulto”, “come-travas”, o a asuntos donde hay que disimular, como la falopa (arruina-guacho, corta-dedo, vuela-pelos), y varios provienen de la jerga tumbera —una gran usina de la lengua—, por citar: lava-táper, come-huevo, roba-vieja, sopla-bolsa... Y ahora mismo siguen surgiendo. Todos tenemos en mente numerosos ejemplos y, sobre todo, la capacidad de seguir creando nuevas ocurrencias: sea para renombrar lo que re-conocemos, para nombrar lo que antes no había, o lo que todavía no hay. ✕

ILUSTRADORES AUTOGESTIONADOS



LA ILUSTRACIÓN GANA TERRENO, SE EXTIENDE A NUEVAS SUPERFICIES Y LLEGA A NUESTRA VIDA COTIDIANA EN DISTINTOS FORMATOS PARA HACER NUESTRO ENTORNO MÁS INSPIRADOR Y HERMOSO. DESDE CERÁMICAS HASTA LIBROS Y OBRAS PARA ENMARCAR Y COLGAR, PASANDO POR MUÑECOS E INDUMENTARIA, LOS ILUSTRADORES VAN EXPANDIENDO SU CAMPO DE ACCIÓN USANDO COMO GUÍA SU CREATIVIDAD Y ENTUSIASMO. ASÍ, SE HACEN LUGAR EN EL MERCADO ACTUAL, BRINDÁNDOLE AL PÚBLICO UN PRODUCTO ARTÍSTICO Y ORIGINAL QUE, ADEMÁS ES ACCESIBLE.

TEXTO DE MARIANA PAOLIN

“¡Eso no es trabajar, es hacer dibujitos!” ¿Qué ilustrador, diseñador o artista no fue víctima alguna vez de esa frase, como si no fuera válido ganarse la vida de esa manera? El hecho de que todos, cuando niños, hayamos transitado de manera lúdica y natural ese placer por dibujar convirtiéndonos en potenciales artistas solo parece aceptable para esa etapa de la vida. Con el paso del tiempo y la edad, hay una idea de que esa actividad no es viable como profesión. La imagen generalizada acerca del trabajo de un ilustrador es la de un *hippie* que se la pasa dibujando por placer y no por necesidad, que disfruta de lo que hace, pero no puede vivir de eso y que, si quisiera que le paguen por lo que hace, entonces debería trabajar... De hecho, cada vez es más común encontrar ilustradores que vienen de la rama del diseño. Es gente que optó en su momento por encuadrar su pasión en una carrera universitaria que, a la larga, la devolvió otra vez a la orilla: el dibujo. Algunos empujados por la desilusión de trabajar para satisfacer a clientes, otros siguiendo su necesidad de libertad creativa, muchos casi por azar. Todos fueron abriéndose camino de manera independiente, siguiendo ese sueño que parece imposible: vivir de lo que le gusta hacer.

“El diseño gráfico me decepcionó bastante. Bueno, no el diseño en sí mismo, sino las personas y empresas para las que trabajaba. Yo tenía, tal vez, ideas un poco avanzadas para ese momento y era muy difícil que los clientes aprobaran mis propuestas. Me cansé de luchar tratando de convencerlos, entonces preferí diseñar para mí misma...”, cuenta Adriana Torres, creadora de Miga de Pan, un emprendimiento que arrancó en el 2010 y al que ella define como “una pequeña marca de objetos exquisitos”. Mientras trabajaba de diseñadora gráfica, se cruzó con un taller de ilustración que disparó su creatividad, y así fue como en su tiempo libre empezó a hacer muñecos con los personajes que iba creando en el papel. Gustaron tanto que, lo que comenzó como un hobby, a la larga se convirtió en su medio de vida. “Tuve la suerte de ser seleccionada por la Cancillería argentina para participar del pabellón nacional en 100% Design London a solo un año de haber empezado, y presenté la colección Bosque, que es una serie de pufs y almohadones con forma de troncos. Allí me conocieron de la empresa italiana Seletti y me pidieron la licencia de la colección, que actualmente se consigue en tiendas como The Conran Shop, en Londres, o Macy’s y Anthropologie, en Estados Unidos”, continuó Adriana. Además, su marca participó de varias ferias internacionales, como Maison & Objet en París, y Pitti Bimbo, en Italia. Hoy Miga de Pan no sólo cuenta con muñecos de tela y *crochet*: también amplió su producción a almohadones, mantas, alfombras y cerámicas, todos hechos a mano. Por supuesto, Adriana tiene el control creativo absoluto.

Para Florencia Delboy, la ilustración llegó como una respuesta intuitiva a partir de la necesidad de dar un volan-

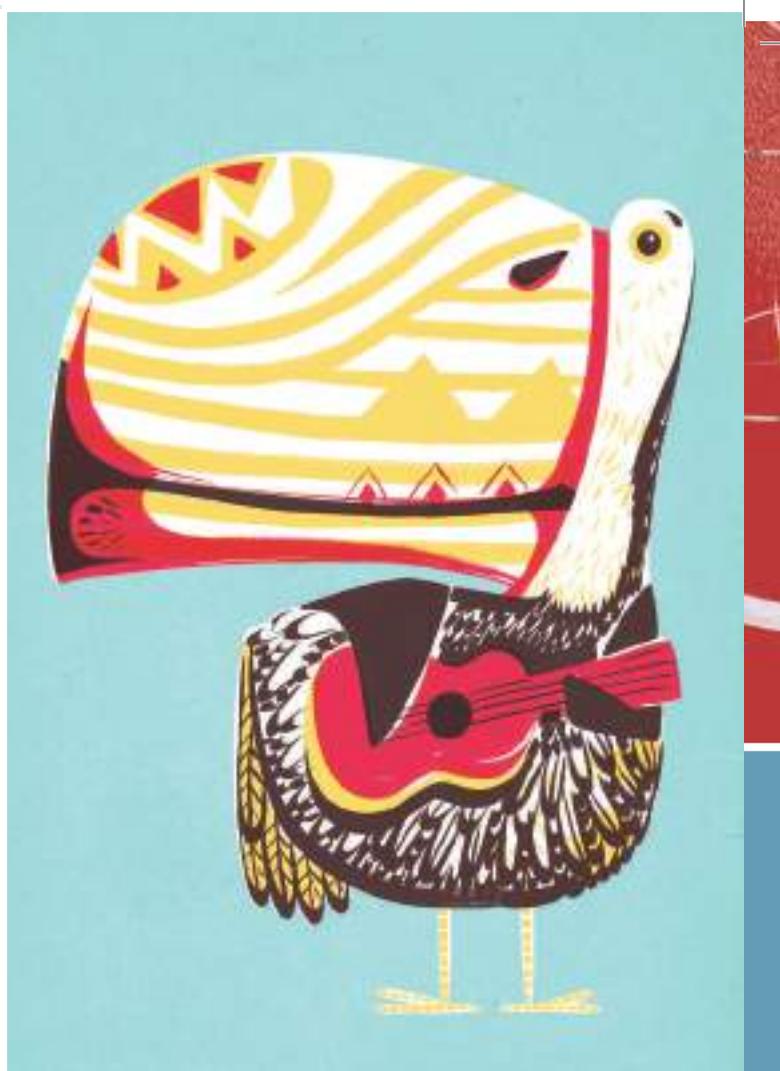
“EL DISEÑO GRÁFICO ME DECEPCIONÓ BASTANTE. BUENO, NO EL DISEÑO EN SÍ MISMO, SINO LAS PERSONAS Y EMPRESAS PARA LAS QUE TRABAJABA. YO TENÍA, TAL VEZ, IDEAS UN POCO AVANZADAS PARA ESE MOMENTO Y ERA MUY DIFÍCIL QUE LOS CLIENTES APROBARAN MIS PROPUESTAS. ME CANSÉ DE LUCHAR TRATANDO DE CONVENCERLOS, ENTONCES PREFERÍ DISEÑAR PARA MÍ MISMA...”

Miga de Pan

ILUSTRACIÓN PAG. 56: LAURA VARSKY.

tazo laboral. “Durante varios años trabajé en productoras de cine y publicidad. Por entonces, había mucho trabajo y se ganaba muy bien, pero, a medida que pasaba el tiempo, la sensación de estar en el lugar equivocado se hacía más fuerte. Mis habilidades, intereses y deseos pasaban por otro lado y necesitaba cambiar el rumbo”, recuerda. Sin pensarlo mucho, retomó el dibujo, práctica que había abandonado tiempo antes junto a la carrera de Bellas Artes. Comenzó tímidamente a mostrar su trabajo en las redes sociales y medios digitales, y así fue como comenzaron a surgir propuestas de trabajo y colaboraciones. Su curiosidad creativa la fue llevando de a poco a generar sus propios productos. Inspirada por figuras de hojalata que unos amigos habían traído de un viaje a México y que acá no se conseguían, compró una plancha de aluminio y puso manos a la obra. Pronto, las figuras de aluminio esmaltadas de Florencia fueron abriéndose camino en tiendas de diseño local, y su proyecto fue creciendo. La particularidad de los objetos de Florencia es que son seriados, lo cual los hace únicos e irrepetibles. “Siento que cada pieza cumple una etapa para dar paso a otra, y de esta manera puedo seguir descubriendo, aprendiendo y disfrutando. Comencé con dibujos sobre planchas de aluminio, luego en latas, cerámica, hice móviles, bordados, sellos, serigrafías y ahora estoy trabajando en una serie de *patterns* para imprimir en textiles y empapelados”.

Hay coincidencia en que lo mejor de hacer un camino propio es la libertad creativa que eso conlleva: poder tener dominio y decisión total sobre el trabajo, lo que permite que el producto final sea mucho más genuino. “Me fascina estar siempre creando, explorar diferentes materialidades, tener tiempo libre para bordar mis ilustraciones, viajar por



el mundo y conocer gente maravillosa de diferentes lugares. Pero lo que más me gusta es que ¡hago lo que quiero! No necesito que alguien apruebe los colores que elijo para hacer los baños de color de las cerámicas, por ejemplo. Manejo mis horarios como quiero, y comparto mucho tiempo con Felicitas, mi hija de 5 años”, se entusiasma Adriana.

Claro que vivir de la autogestión también tiene sus retos, como todo trabajo independiente, y requiere de mucho esfuerzo, constancia y responsabilidad. “El trabajo independiente da la libertad y el placer de elegir hacia dónde ir y focalizar en cosas que nos gusten más, pero tiene sus altos y bajos. Eso siempre es difícil de sobrellevar, aunque esos ‘baches’ laborales también pueden ser puntos creativos para generar y proyectar próximos planes, exposiciones, etc.” aporta PUM PUM, ilustradora que comenzó su carrera como diseñadora gráfica mientras, en paralelo, seguía con su *hobby* de toda la vida: pintar y dibujar. Así fue como diseñó sus propios personajes que, de a poco, fueron copando las paredes de la ciudad hasta hacerse reconocida internacionalmente. Hoy podemos ver sus murales no solo en Buenos Aires (colaboró en el mural realizado para la estación Carabobo de la línea A de subte, entre otros proyectos), sino también en varios países de Europa e, incluso, en Túnez. Ha participado en ARTEBA y en varias muestras de *street art* alrededor del mundo. A partir de sus personajes gestó todo un universo que se expande en distintos forma-

tos, desde cuadros y murales a serigrafías y piezas textiles, pasando por *stickers* y pines.

En todos los casos, los medios digitales fueron el trampolín que facilitaron la visibilidad de sus trabajos, y todas coinciden en que es una herramienta fundamental en la autogestión. Blogs, Facebook, Instagram permiten no solo dar a conocer sus trabajos, sino tener un *feedback* con el público. “Siempre es importante evaluar la respuesta de la gente y en eso las redes sociales son muy útiles, ya que permiten un ida y vuelta. En un momento me di cuenta de que la gente me consultaba por ciertos productos y noté que eran cosas que yo también quería hacer. Eso me permitió gestionar algunos productos o ediciones a pequeña escala e, incluso, poner en práctica el financiamiento colectivo, que es una excelente opción para implementar en proyectos que demandan mucha inversión”, asegura PUM PUM, quien a fines del 2013 sacó a la venta su agenda ilustrada por medio de una de estas plataformas, que permite hacer una preventa del producto con el fin de conseguir los fondos para financiarlo. Esta nueva herramienta financiera es cada vez más común para hacer realidad proyectos autogestivos. “Hoy, con el financiamiento colectivo, la autoedición es más accesible que nunca. Todos los ilustradores que tienen cierto público fiel pueden hacer realidad sus proyectos. *Novela gráfica*, el libro-disco que hicimos con Isol, también es un proyecto personal por más que tenga los sellos de Moebius y Noseso.



“DURANTE VARIOS AÑOS TRABAJÉ EN PRODUCTORAS DE CINE Y PUBLICIDAD. POR ENTONCES, HABÍA MUCHO TRABAJO Y SE GANABA MUY BIEN PERO, A MEDIDA QUE PASABA EL TIEMPO, LA SENSACIÓN DE ESTAR EN EL LUGAR EQUIVOCADO SE HACÍA MÁS FUERTE. MIS HABILIDADES, INTERESES Y DESEOS PASABAN POR OTRO LADO Y NECESITABA CAMBIAR EL RUMBO”. Florencia Delboy

ILUSTRACIONES: PAG. ANTERIOR, MURAL DE PUM PUM, ANA SANFELIPO. EN ESTA PÁGINA: FLORENCIA DELBOY.

Fue hecho a pulmón por los autores y financiado a través de *crowdfunding*, por ejemplo. Cristián Montenegro y Laura Varsky también sacaron por las suyas *Cuatro gatos negros flacos*, que fue un éxito de autogestión, un proyecto sostenido y editado por ellos. Incluso, hay pequeñas editoriales, de contacto muy directo con el ilustrador, que funcionan casi de la misma manera, coeditando con el autor. Te diría que de un año a esta parte eso ha crecido un montón”, sostiene Martín Ramón, responsable de Moebius, la librería-galería de arte y comics, referente en la escena local de ilustración. Además de libros de ediciones independientes y de autor, fanzines y serigrafías, organizan talleres y exposiciones de reconocidos ilustradores y, actualmente, están incursionando en la edición. “Sacamos serigrafías de Nine, Henning Wagenbreth y Lucas Varela firmadas y seriadas. Es casi un valor de obra. Y también coeditamos con Federico Lamas la última edición de *Vete al Diablo*”, agrega Martín.

Otra manera de encarar la autogestión es a través de colaboraciones y asociaciones. Además de generar buenos productos, eso permite mostrar el trabajo a otro público: “Las alianzas, el trabajo interdisciplinario son indispensables. Siempre hay uno que puede o sabe lo que uno no, y así es como se concretan proyectos compartidos. Ilustro para amigos que hacen macetas, para otros que hacen muñecos, y en camino hay otros por venir que me entusiasman mucho”, explica la ilustradora Ana Sanfilippo, que trabaja bajo esta

modalidad que, según cuenta, ayuda a abrir puertas en otras direcciones y profundizar el trabajo realizado. “Se trata de capitalizar y poner en palabras lo que uno sabe hacer mejor. La clave es buscar una identidad propia. Eso dará consecuentemente, un valor único indispensable.” Así fue como Ana ilustró una serie de objetos para la marca Monoblock, realizó macetas de autor para Coquín, diseñó los personajes para una serie de muñecos de tela para La Maraña e ilustró vajilla para Amazóica. Al compartir las mismas inquietudes en la búsqueda de diversificar los formatos, actualmente está desarrollando, en asociación con las ilustradoras Mey, Lucía Mancilla Prieto y Katana, una serie de muñecos plegables impresos sobre papel. “Trabajar en colaboración es una manera interesante de generar algo propio sin la necesidad de la autogestión. Pero para que esto sea posible primero tenés que autoinventarte, crear una marca, una imagen que sea interesante para alguna empresa. Con un buen producto y la ayuda de las redes sociales, un ilustrador puede crear una imagen, y esto es algo que una empresa no puede. Esta es la herramienta que podemos usar para generar alianzas. Aunque, claro, esta modalidad implica también una autogestión”, afirma Adriana, de Miga de Pan.

Otro de los ítems que se hacen presentes en todos los casos es el nutrirse de experiencias ajenas, tanto para llevar a la práctica nuevos emprendimientos como para asesorarse comercialmente. “Participé de un taller donde conocí a

QUE ESA INYECCIÓN DE INTERÉS LE LLEGUE AL OTRO Laura Varsky

Soy diseñadora gráfica, y la ilustración apareció como algo accesorio, un plan B, una búsqueda personal. Vi que podía empezar a transformarse en trabajo, pero primero tenía que mostrar lo que hacía. Y para mostrarlo, tenía que hacerlo. Ahí surge una necesidad básica: si yo quiero hacer ilustración, tengo que hacer ilustración, y para hacer ilustración tengo que crear mis propios puntapiés que generen material. Después, pasaba que los clientes me pedían en relación con lo que veían, y si yo quería hacer algo nuevo, necesitaba forzarme. Entonces, cuando tengo ganas de empezar a hacer algo nuevo, primero genero material para que otros lo vean.

Siento que no hago necesariamente lo que está en boga. Por ejemplo, la ilustración aplicada al libro álbum para chicos es como el lugar donde muchos ilustradores desembarcan primero. Hay nichos que tienen más mercado. Generalmente parto de una búsqueda más personal, no voy por ese carril, me interesa la ilustración, pero pensándola para un público más adulto.

La existencia de un circuito de colegas, para el ilustrador, es muy necesaria. Porque no hay una escuela, uno se foguea en la calle. Entonces, la necesidad de generar aparece siempre. Los ilustradores que a mí más me interesan son los que normalmente generan sus propios proyectos. Tengo la sensación que eso ayuda a crear un lenguaje personal mucho más fuerte. Y me encanta trabajar con otros y participar de proyectos colectivos.

Trabajé mucho con bandas de rock independientes, entonces siempre estuve acostumbrada a esto de remarla y generar algo con los recursos propios. Y eso surge cuando hay una necesidad fuerte de decir algo. Aquellos que se autogestionan evidentemente tienen algo para comunicar, para decir.

Para mí, es fundamental que un ilustrador sepa mostrar su trabajo. Ser selectivo con lo que hace y con lo que elige mostrar. La comunicación de lo que uno hace es muy importante en lo autogestivo. Saber contar lo que estás haciendo y cuál es el valor que le estás poniendo. Cuando uno hace un proyecto autogestionado, hay algo que a vos te inyecta la energía para levantarte de la silla y hacerlo; entonces, hay que lograr que esa inyección de interés llegue al otro.

Para encarar un proyecto, hay un triángulo de cuestiones a tener en cuenta: un lado, lo económico; otro lado, el portfolio que eso puede generarte y, como tercero, el placer que te da hacer esa experiencia. Si uno consigue generar un proyecto que genere ese triángulo, es el proyecto ideal.

ILUSTRACIÓN: MIGA DE PAN.

un grupo de artistas y diseñadoras, con quienes compartí experiencias, saberes e intereses comunes. En esos encuentros semanales, vimos nacer y crecer juntas el proyecto de cada una, y en 2013 decidimos materializar esos encuentros en nuestro propio espacio”, suma Florencia. Así nació Reunión, un local-centro de operaciones ubicado en el barrio de Colegiales. ¿Qué es esto? “Un lugar en el que no solo se puede encontrar nuestro trabajo, sino también intercambiar ideas, sentarse a tomar un té y conocer de cerca a las personas que hay detrás de cada proyecto”. Reunión aún la pasión por lo hecho a mano y, además de encontrar sus productos, organiza exposiciones y talleres. En cuanto a lo comercial, según la experiencia de Ana, es bueno contar con colegas con más experiencia, contadores y gente de confianza a los cuales recurrir y asesorarse ante decisiones importantes a tomar. Aprender cómo valorar y posicionar el trabajo, y entender la experiencia adquirida con el paso de los años, son algunas de las cuestiones a tener en cuenta para que un proyecto prospere y sea económicamente rentable. “Hacer lo que amás está bien, pero no alcanza. Hay que tratar de asesorarse en lo que uno no sabe. Yo consulté a un asesor de negocios y, por supuesto, a mi contadora, porque no sabía nada de negocios ni de números”, admite la responsable de Miga de Pan, que actualmente cuenta con un *showroom* en París y un distribuidor mayorista en Corea del Sur, Hong Kong, China y Taiwán. Sus productos pueden conseguirse en más de cuarenta países alrededor del mundo.

Lo que se repite en todos los testimonios es que la autogestión permitió llevar a cabo un nuevo estilo de vida, uno con el que sentirse más a gusto en el día a día, y, como resume Ana, “más que vivir de esto, esto es mi vida”. El desafío consiste en aprender que el éxito reside en disfrutar el proceso, siendo este el objetivo final y único: capitalizar las ideas y deseos propios que dan felicidad, encontrando el modo de llevarlos a cabo; proyectar, casi de una manera lúdica, como cuando éramos niños, esa libertad creativa y esa necesidad de experimentación que abra el camino generando un ida y vuelta. Y, sobre todo, como explica Adriana, “ser creativos y hacer algo diferente, algo que esté bueno o que sea funcional, o las dos cosas, pero que no esté hecho. Ese, creo, es un buen comienzo”. ✕



Instalación

Por Fernando Chulak

Ilustraciones de Horacio Petre



Un hombre al que lo sobrevuelan las moscas no es un hombre. O ya no lo es. Abre la puerta y se queda ahí, a la espera de que hable yo. La puerta: de madera, atada con alambres. La casa: deshecha. Y si esto es un hombre, también está deshecho. Vine hasta acá para ver a Mario Donatti. Eso le digo al tipo de las moscas.

Soy yo. ¿Qué necesita? – No puedo evitarlo: doy un paso atrás. Creo que se da cuenta. Le dije mi nombre y no me dice nada. Le extiendo la mano. La mira. Entonces sí, saluda. Se puede medir a una persona por cómo saluda, y de seguro Donatti piensa igual, porque me agarra fuerte y mantiene firme la muñeca, no tanto para impresionar, sino más bien para medirme. Siendo, en su mano, la piel áspera, los callos (no debería tener callos), la desconfianza.

Vuelvo a mirar la casa y al fin entiendo el mapa que me trajo: ni una referencia cerca. A un lugar así se llega con intuición o no se llega.

Pase. ¿Quería pasar, no? – Lo intento, pero no hay cómo disimularlo: necesito saber cómo es la casa, qué hay. Y no hay nada (o nada de lo que vengo a buscar). No hay un solo pincel, un bastidor, ni siquiera un cuaderno o un lápiz. Está él, eso sí. Se da cuenta que busco, por eso hace un gesto como si dijera: mire, busque tranquilo, no va a encontrar.

Usted no es de La Cañada. ¿Qué hace acá? – Le digo que vengo a verlo a él: a su obra.

No hay obra – Insisto: vengo a verlo. Le digo que leí sobre él, lo que hizo en los sesenta, sus ideas. Le digo que me hubiera gustado vivir aquellos años, el Instituto Di Tella, los *happenings*, todo eso. Le hablo de los artistas a los que siempre admiré: Peralta Ramos, Macció, De la Vega, Noé. Y le hablo, por supuesto, de la famosa beca de la Fundación Montiel, a la que él mandó su proyecto.

Yo no mandé nada – Le digo que lo leí. Que el proyecto está en Internet, que lo encontré. Que, es cierto, muchos pueden haberlo olvidado, pero que...

Escúcheme bien: no mandé nada – Debería haber traído el proyecto. No me acuerdo cómo decía, pero hablaba de salir de la sociedad para después volver; hablaba de internarse en la nada para entender y después irrumpir; hablaba de hacer todo desde la nada.

Son estupideces que yo nunca escribí – Y ahora que ya no miro la casa, que ya no busco, busca él, estira el cuello para ver mi auto. Le pregunto qué hace acá entonces.

Quiero irme – Me cuenta. Él ni siquiera conocía la Fundación Montiel. Un día fueron a buscarlo, sacaron fotos (las vi, son las que aparecieron en los diarios), le dijeron que tenían todo preparado para que pudiera hacer lo que mejor sabía. Y lo subieron a un auto. Quizás por curiosidad, dejó que lo lle-

varan. Eran dos hombres y una mujer. Hablaban de arte. No opinaban: repetían. El camino se hizo largo, ellos se turnaban para manejar, y Donatti terminó por dormirse. Cuando despertó, lo esperaba el mismo paisaje que lo espera ahora, este de acá. Sacaron más fotos. Le dijeron que solo restaba que él hiciera lo suyo. Y se fueron.

¿Qué sabe usted de la Fundación Montiel? – Que se disolvió, o algo así, poco después del Di Tella, en el setenta. Donatti cuenta que, cuando llegó, la casa estaba preparada con todo: dos armarios con ropa (sobre todo overoles), alacenas llenas de latas de conserva, una gran caja con herramientas, bastidores, lienzos, pinceles, cuadernos. De todo eso, solo veo la caja y un overol que tiene puesto. Donatti se da cuenta que busco lo demás. Camina hasta la caja. La abre, pero no alcanzo a ver qué tiene.

Del resto no quedó nada – Dice que le sobra el tiempo. Los primeros días salía a caminar y cuando volvía pintaba, o dibujaba, o escribía. No sabe cuánto tiempo pasó, pero sabe que llegó un 2 de febrero, que hacía calor, y que de repente se vino el frío y un invierno como nunca antes vivió. Durante los primeros días de ese invierno abría el armario, se ponía un abrigo sobre otro. Después ya no fue suficiente. Donatti me señala la caja, y ahí, un hacha.

¿Sabe cortar leña? – Dice que él tampoco sabía. Que una vez, en medio de la noche, tuvo que salir con dos camperas y el hacha en la mano a buscar un árbol. Temblaba, y por estos lados no hay demasiados árboles, solo llanura y distancia. Golpeó uno durante un rato. El árbol se mantuvo en pie, y él, agotado. En cambio pudo conseguir ramas, algunas bastantes anchas, y hojas. Hizo fuego y el calor le dejó dormir unas pocas horas. Cuando se consumió la última rama, tiró los lienzos que no había pintado.

Le pregunto por los otros, los que sí había pintado. Sonríe: pregunta tonta la mía. Dice que la tinta, al quemarse, genera otros colores: que eso fue lo último parecido al arte en este lugar. Que también quemó bastidores, pinceles, todo lo que tuviera a mano y no sirviera de abrigo.

Bórrese esa cara de decepción, hágase el favor – Cara de decepción: de idiota. Acá no hay nada. Ni arte ni artista. Ni estética ni concepto. Donatti se ríe. Creo que me adivina el pensamiento. Y creo que yo también adivino el suyo: que soy un idiota que se vino al medio de la nada y se decepciona por no haber encontrado nada.

Hace dos o tres años que no veía a nadie – O quizás sea yo el que no entendió, y lo que debo buscar no está sobre un bastidor. Quizás sea todo una cuestión conceptual: él, la casa, el lugar, las expectativas, el artista y la ausencia de...

Nadie. Solo algunos animales – Aunque tiene que haber algo más. Porque así, tal como está, no puede funcionar ni como instalación. Le falta algo. Se lo explico a Donatti, y él saca de la caja un cuchillo y un

palo. Marca el palo con el cuchillo: una equis.

Ahí tiene. Una escultura. ¿Contento? – Tampoco están las latas de comida de las que habló antes. Me señala afuera algunas plantas (no sé qué son). Y dice, otra vez, que cada tanto por acá pasan animales. Que, cuando no pasan, sale a buscarlos. Tampoco sé qué animales puede encontrar por acá. Supongo que cuises y liebres. Quizás algo más grande.

Imagino que, si necesita, Donatti sale de caza. Dice que sí: que cuises, liebres, pumitas, zorros, alguna oveja. Si hay ovejas, tiene que haber campos; si hay campos, tiene que haber gente.

Campos sí, gente no – Entonces me cuenta: al parecer, después de dejarlo en este lugar, los de la Fundación Montiel se encargaron de hablar con todos en La Cañada para explicarles de qué se trataba esto. Les dijeron que Donatti era un genio, que era uno de esos tipos de los que se hablaría por décadas y décadas. Que algún día todos recordarán que vivió en La Cañada. Porque eso es lo que pasa con los grandes artistas. Pero eso sí, los grandes artistas, y en especial Donatti, necesitan de tiempo y silencio para poder crear. Por eso nadie debe molestarlo.

Y no lo molestan los de La Cañada. Es más, no se acercan. Casi nunca lo hicieron. Una vez, recuerda Donatti, unos chicos llegaron en bicicleta y lo espiaban desde lejos. Habrá sido una gran aventura para ellos, pero, según dice Donatti, para él era además la oportunidad de hablar con alguien, el que fuera, y explicarle que había un error, que él nunca pidió que no lo molestasen: es más, que necesita que venga alguien. Esos chicos no volvieron a ir: demasiado lejos para una simple travesura. Son demasiados kilómetros para hacerlos en bicicleta. Más cerca les queda el cementerio, que es a la salida del pueblo y debe generar más emoción. Los adultos, en cambio, saben que no deben venir. No deben.

Usted tiene auto. Lléveme – Donatti también hizo ese camino. No hay huella que seguir, así que es fácil perderse. La primera vez que logró llegar eran las tres de la tarde. La gente dormía la siesta. Deambuló por las calles vacías de La Cañada. Los comercios estaban cerrados, igual que todo. Le hubiera gustado entrar a un restorán, pedir un plato caliente, elaborado, como hacía rato no probaba. Hasta que un hombre lo encontró.

Era fácil distinguirlo. Igual que ahora, en ese entonces usaba un overol (Donatti me señala un bolsillo en el que antes estaba bordado el logo de la Fundación Montiel). Igual que ahora, estaba cubierto de tierra. El hombre lo llamó por su nombre y apellido. Eso tranquilizó a Donatti. Por eso le hizo caso cuando le pidió que lo esperara ahí. Poco después, el hombre llegó con tres hombres más. Lo agarraron por los brazos. No le dieron tiempo para decir nada. Lo metieron en una camioneta y al cabo de una hora lo devolvieron a este lugar.



Dice que le tomó un tiempo entender lo que había pasado. Los hombres no fueron violentos, pero estaban seguros de lo que hacían y no hubo forma de convencerlos. Para ellos, Donatti pertenecía a ese lugar, alejado de La Cañada, pero también parte de La Cañada. Donatti haría historia para el pueblo. Lo necesitaban ahí.

Decían que era por mi propio bien – Semanas más tarde volvió a intentarlo. Llegó de noche. No había nadie y estaba seguro que seguiría así. Horas y horas de caminar para llegar a un pueblo en el que no pasan los micros, cerca de una ruta sin luces y sin autos. En el pueblo sí había autos. Y él encontró uno que tenía las llaves puestas. Si lo vio alguien, él no lo sabe: no miró atrás, solo aceleró. Casi no sentía las piernas por haber caminado tanto. Así que manejó durante una hora y se detuvo en la banquina para dormir un rato.

Se imaginó cómo sería despertar en medio de una ruta, con el sol de frente, encender la radio y buscar un cartel que indicara el camino a Buenos Aires. No fue así cómo despertó. Era de noche y alguien golpeó el vidrio. Era de noche, pero igual lo reconocieron. Para cuando lo devolvieron a este lugar, ya amanecía.

Perdió la cuenta de las veces que lo volvió a intentar. Más cerca o más lejos, siempre de algún modo lo encontraban. Le decían que no podían dejarlo ir, que, por favor, los entendiera, porque ellos a su vez entendían que esto era solo un momento de debilidad, pero que su lugar era este, que lo hacían por él, que cuando se tranquilizara lo agradecería, y que también lo hacían por ellos mismos, por el orgullo de contribuir a la historia del pueblo: porque cuidar de Donatti se había convertido en la misión de cualquier cañadense, los más viejos ahora lo transmitían a los más chicos, y así seguiría por el tiempo que fuera necesario. Por eso Donatti intentó ir para otro lado, no pasar por el pueblo. Pero no hay más que eso por acá. Quién sabe dónde puede estar el próximo pueblo. No recuerda cuándo fue la última vez que lo intentó. Ya no puede hacerlo: son muchos kilómetros, no se cree capaz de soportarlo.

¿Y usted cómo sabe de mí? – Internet. Donatti me mira. Perdón, le digo, y prefiero no

entrar en detalles que le puedan parecer ciencia ficción. Me enteré. Lo leí en algún lado. Leí algo de la Fundación Montiel. Encontré que a un tal Mario Donatti lo destacaban como una promesa del arte.

Por lo visto, soy una promesa incumplida – Le digo que está a tiempo. Lo que no le digo es que no sé por cuánto más. Casi nadie lo recuerda; pronto va a ser nadie. Tiene que aprovechar, hacer algo que valga la pena. Hacerlo ahora. Yo lo puedo ayudar. Que él se quede acá, yo desde Buenos Aires me encargo de lo que haga falta. Donatti va a decirme algo, pero lo interrumpo: quédese acá, usted es el artista y no tiene que distraerse.

Aunque sí se distrae: caza, cultiva, cosecha. Por suerte, ya no camina, ya no anda en busca de pueblos o rutas. Le digo que, a pesar del tiempo, se lo ve bastante bien. Lo que no le digo es que esas moscas no se van, que lo siguen como si se alimentaran de él.

Pronto va a ser la hora del almuerzo. Donatti me pregunta qué vamos a comer. Está sentado en la misma mesa en la que comió durante todos estos años, pero dice que está seguro de que en la ruta debe haber varios lugares. Que le gustaría un plato de pasta, una buena salsa. Y un vino, eso le gustaría.

Dice que sueña con encender la radio del auto y sacar la cabeza por la ventanilla, sí, como los perros: el viento le haría sentir que avanza. Desde la casa, mira mi auto. Mira en el bolsillo de mi pantalón cómo asoman las llaves. Las guardo.

Sáqueme de acá –

Me levanto de la silla.

Lléveme –

Salgo de la casa. Voy hacia el auto. Lo abro. Donatti está parado en la puerta de su casa y me llama por mi nombre. Me siento frente al volante. Donatti me pide que lo mire. Lo miro. Me pide que lo mire a los ojos. Y ahora me pide que prometa que voy a volver.

Prométalo –

Lo miro en el espejo retrovisor: el overol, la tierra, las moscas. Se lo prometo, Donatti: voy a volver. Pero cualquiera sabe que un hombre lleno de moscas es un hombre que se despide, y que a un lugar adonde no hay nada, ya no se vuelve. ✕

Fernando Chulak estudió algunas cosas, intentó otras. Mientras, escribía cuentos. Fue finalista del Premio Itaú 2011 y 2012, y del Manuel Mujica Láinez 2012, entre otros. Ha publicado relatos en diversas antologías. Es fundador y CEO del blog <http://actosfallidos.tumblr.com>

Horacio Petre (1966) es dibujante y pintor. Publicó en *No* (Página/12), *Underground*, Orsai. Publica humor en su blog *Lo invisible es esencial a los ojos*. En 2014 publicó su primer libro "Cuadernos Dibujados" por Wolkowicz Editores, con prólogo de Carlos Nine.

MUCHAS GRACIAS POR SER PARTE DE EFECTO KULESHOV

Docco	María	Dolores Estruch	DISCOLO	Gabriela Nieri
Fernando Medina	Laura Lovisa	Pablo	Isabel Gruppo	Hernán
Anabel	Flavio Schiaffino	Diego Axel Lazcano	Alberto C.	María Birba
Leandro Gleizer	Nicolás Álvarez	Mateu	Ensamble Fané	Alicia Serrano
Yano	La Nave	Darío	Cartasdesinguerlin	Gonzalo
Gustavo Lozano	Chim Diaz	Silvia Lissa	Emmanuel A. Pardo	Ceci Bolongaro
Hernán Domínguez	Triplay Producciones	Fernando Aíta	Francisco	Ariel
Nimo	Cristina Lobaiza	Damian Gusol	Silvina C - D'Agostino	Félix Aquiles Salotto
Jeran Richardson	Claudio Javier	Silvina Gruppo	Diego Joy	Lina Marianino
DianaMita	Sánchez	Samuel Montalvetti	Caro Etchenique	Bertha Salamanca
María Celeste	Elvira Álvarez	Violeta Rosemberg	Aguila azul	Gustavo C.
Iglesias	Santi Estruch	MatiPe	Mariana Rodrigo	Leandro Marenzi
Julieta Bondarevsky	Alberto Estruch	Érika González	Isabel	Briana
Luzología	Fabri	Laura Daniluk	Gustavo Ponce	Gerardo Escobar
Lucas Roman	Pedro	Alan Balenciaga	Erdosain	Rodrigo Paredes
Lia	Familia Cañete	Jero	Martín Aldax	Felicitas Luna
Mathilde & Lolo	Su tale	Soledad M.	Ale	El Griego
Valeria Bardi	María Alejandra	Rodríguez	Johanna Niborski	Ignacio
Lula	Mariana M	Gala Moser	Vamos viendo cine	Beatriz Masine
El rulo alemán	Yaki Setton	Rosa Gravino	Gaby Krisca	Irene Frydenberg
Daniel	Fabián Ledesma	Gladys E.	Gustavo	Flavio Mammini
Vicente RZ	Andy Inchausti	Yani Méndez	Garbán de Chaco	Azul
Cecilia Gammacurta	Flavia Kudach	Enzo Servedía	Biyik	Laura Varsky
Filiberto Mugnani	Gustavo	Rodrigo Vera	Juan Reinberg Cortés	Ezequiel Canavero
Santiago Murcia	Rms Entrenamiento	Oso Lento	Susana Cortés	Nicolás
Los Libros del	Funcional	Sandra Nicastro	Unmonoanimado	Traficante de Libros
Cóndor de Plata	Evangelina	Mara d'antoni	Cinthia Correia	Vero
Marisa Conde	Cecilia Rodríguez	Tavo Díaz	Ignacio Badano	Mabel Scaltriti
Alcira Bas	Lorenzetti	Gabriel Burgos	Daniel Viarengo	Cecilia B
Andrés González	Rodolfo Novo	Ansiedobogota	Jorge Ciurlanti	Ana Feder

PADRINAZGOS

MARINA CORTÉS

HÉCTOR RODRÍGUEZ

GRACE

ARIEL SPARACINO

LEO AGUDELO

TENOCH CUAUHTÉMOC

ADRIANA ARAQUE BERMÚDEZ

ZETA

DISTRIBUIDORES

JOCH DIAZ

EDICIONES DE LA TERRAZA

LIBROS REF



**EFECTO
KULESHOV**