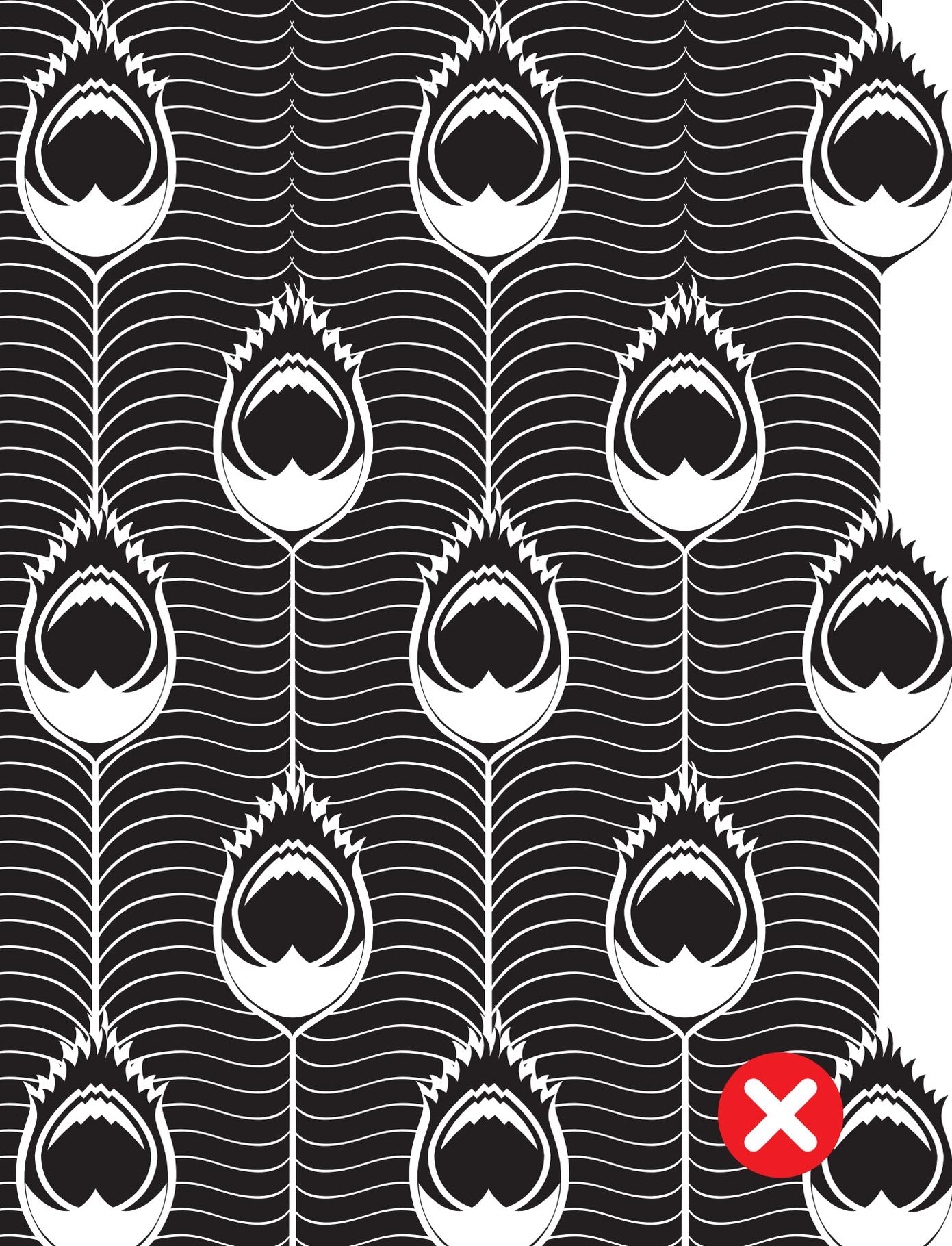


## **Las Palabras**

Diez Años del CCE.C  
en 26 entrevistas





## Las Palabras

Diez Años del CCE.C  
en 26 conversaciones



**Las palabras**

X años del CCE.C  
en 26 entrevistas

**Prólogo:**

Daniel Salzano

**Compilación:**

Mariú Biain

**Arte de cubierta, arte de  
tapas y diseño interior**

martino

1ra. Edición - Córdoba:  
Centro Cultural  
España.Córdoba  
2008  
380 p.: 17 x 24 cm.  
CDD 070.4

© Centro Cultural  
España.Córdoba

ISBN: 978-987-24322-1-8

Queda hecho el depósito que  
marca la ley 11.723  
Libro de edición argentina.



Se autoriza la reproducción  
parcial de esta obra previo  
permiso expreso por escrito del  
Centro Cultural España.Córdoba.  
Solicitarlo a  
mediateca@ccec.org.ar

### **¿Qué sería de un extraordinario libro sin un mal prólogo?**

La decisión de publicar estas conversaciones mantenidas entre artistas que habían formado parte de la programación del CCE.C en sus primeros diez años de vida se tomó como una siesta de fechas imprecisas durante una reunión de programación. La proposición de reunir estas conversaciones en un tomo se tomó sin demasiadas discusiones y el intercambio de ideas fue tan rápido como conciso. El acuerdo fue inmediato.

Pensamos que el impacto causado por la labor del Centro, la importancia de los protagonistas, y, sobre todo, la decisión de documentar a través de la palabra una síntesis del trabajo efectuado, merecían ser recogidos en un volumen.

Obviamente, se trata de un libro inusual. Cada diez páginas cambian los protagonistas y se modifican las opiniones. Un ritmo acorde a las muy diversas especialidades de entrevistados y entrevistadores. Una lectura completa y atenta de estos encuentros no puede hacer otra cosa sino reflejar la evolución que ha experimentado la ciudad de Córdoba de diez años a esta parte.

Esta *intelligensia* retratada por especialistas, no debía perderse. ¿Quiénes son, después de todo, los referentes extraídos del catálogo cultural del Centro Cultural?

Por regla general las entrevistas han sido acertadas, prueba de ello es que algunos entrevistados han cortado relaciones con sus entrevistadores, otros, por el contrario, han profundizado más en la amistad que previamente los unía. Es evidente que no vamos a decir quiénes son los unos y los otros, ese detalle queda en manos de la perspicacia del lector. Pero, aparte de las situaciones individuales, lo importante de reunir a todos en un solo volumen es precisamente porque este grupo es en el que se encuentran dramaturgos, curadores, músicos, poetas, humoristas, dibujantes; son como un magnífico muestrario de qué ha sido y está siendo, la tan traída, llevada, esperada y necesaria transacción cultural cordobesa, de la cual el Centro Cultural España.Córdoba es artífice indiscutible.

Daniel Salzano

## Una vuelta gratis para todos

A principios de octubre de 2007 empezamos la tarea de involucrar a medio centenar de personas distribuidas en “pares dialogadores”, para que intercambiaran pareceres sobre aquello que mejor hacen y conocen.

El desafío sonaba desafiante: llegar a 20 diálogos como hipótesis de mínima y a 25 de máxima (porque era un número redondito, que nos gustaba, aunque la realidad nos superó y, de hecho, llegamos a 26). Sospechamos que fue la confianza en el proyecto lo que nos hizo obtener rápidamente el sí (o la locura que en varios hemos intuido), ya que ninguno fue formal. Todos aceptaron gustosos subirse a una calesita\* que parecía dibujada por Jorge Cuello, en la que no conocían a los otros compañeros de viaje y tampoco la próxima parada. Todos jugaron a armar un rompecabezas a ciegas.

Fueron miles de kilómetros cubiertos en avión, en colectivo, en auto, de encuentros que se produjeron aquí, en Córdoba, en Buenos Aires, en Colombia, en España, en Uruguay... Se recurrió al teléfono (¡bendito invento del señor Bell!) y hubo tantos e-mails que creo que varios remitentes (el mío seguro) ya entraron en la categoría de spam. Además, como la vida siguió sucediendo mientras, en el trayecto hubo alguno que fue padre, y otro se enteró que va a serlo (el mismo que vive con una perra que no ladra), varios presentaron libros, y todos, pero todos, continuaron exponiendo, tocando, actuando, dirigiendo, escribiendo, presentando... Se sabe de 18 encuentros personales y de algunos que hasta el día de hoy no se conocen la cara.

El resultado aquí está. Nueve meses más tarde, aparece la criatura. Nos gustaría definirla como un resumen, un repaso, una síntesis de diez años en el arte y la cultura. Pero, como dijo Oscar Wilde, definir es limitar. Y esta criatura no admite límites: cada diálogo remite a otros nombres, lugares, ideas, a reflexionar sobre lo que fue y lo que vendrá, pensando que las fronteras del arte, de las disciplinas, de estos artistas, de la tecnología, de la geografía, son cada vez más difusas, lejanas, amplias, más abarcadoras.

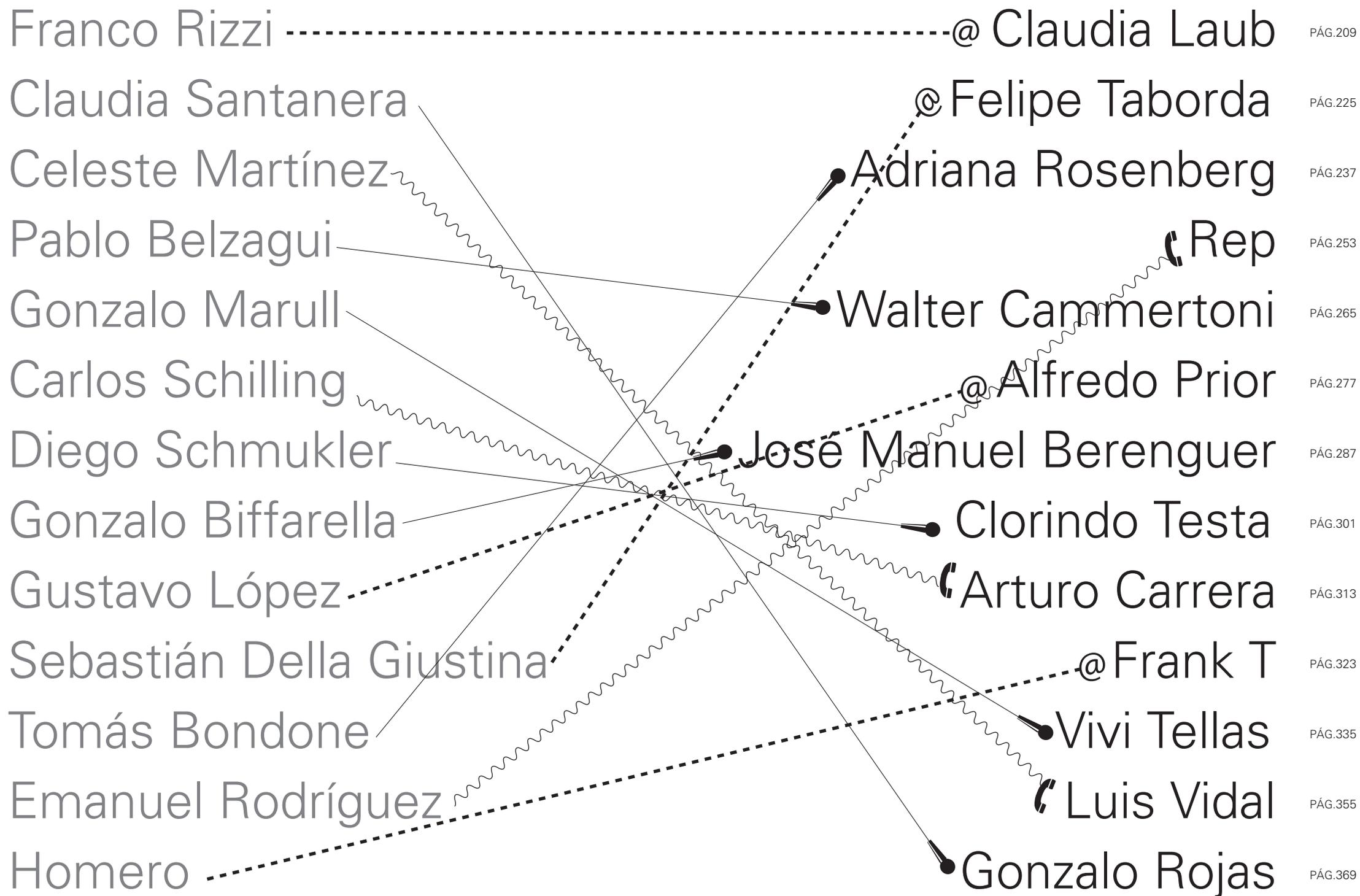
La última cosa: hablo en plural todo el tiempo no en nombre de todas mis personalidades, sino porque la tarea de armar semejante libro es obra de un equipo: el de “la casa”. Y por supuesto, de Octavio Martino, que en otra vuelta de calesita diseñó nuevamente para el España.

¿Vamos a por la sortija? Hay una vuelta gratis para todos...

Mariú Biain  
Compiladora

\* Una calesita (tio vivo o carrusel) es un medio de diversión consistente en una plataforma rotatoria con asientos para los pasajeros. En Argentina es usual que la persona que opera la calesita, se pare próximo a ella con una bocha de madera que posee insertada una clavija metálica removible que se llama sortija. El calesitero revuelve con una mano la bocha mientras la calesita da vueltas y los niños extienden sus manos intentando tomar la sortija, aquel que logra tomarla se gana la próxima vuelta gratis.

Sergio Osse	.....@ Marcel.lí Antúnez	PÁG.013
Julieta Fantini	—————● José Ribas	PÁG.027
Rodrigo Alonso	—————● Remo Bianchedi	PÁG.041
Sebastián Mealla	~~~~~☞ Sergi Jordà	PÁG.055
Pablo Ramos	—————● Jorge Cuello	PÁG.073
Lidia Blanco	—————● Jorge Halperin	PÁG.087
José Playo	.....@ Luis González Palma	PÁG.103
Gabriela Borioli	~~~~~☞ Liniers	PÁG.121
Andrés Oddone	~~~~~☞ Gustavo Romano	PÁG.135
Cipriano Argüello Pitt	.....@ Francisco López	PÁG.153
Ángel Stival	~~~~~☞ Guillermo Heras	PÁG.167
Daniela Lamanuzzi	—————● Luz Novillo Corvalán	PÁG.185
Demian Orosz	.....@ Maitena	PÁG.199



Interfaz.al.mundo.

Antúnez

# Marcel.lí Antúnez por Sergio Osse

Para poder ingresar al mundo Antúnez tendríamos que empezar diciendo que éste se divide en dos fases: la primera, propia de los años 80 y que llamaremos colectiva, conectada con el mítico grupo La Fura dels Baus, con la banda Error Genético como músico y con el grupo de arte total Los Rinos como plástico. La segunda, más solitaria y a partir de los 90, donde encontramos los trabajos más difíciles de clasificar y esto es debido a que el mundo de Marcel.lí Antúnez se desplaza por varias superficies: entre las artes visuales, las artes escénicas, la incorporación de sofisticada tecnología, de dispositivos únicos y particulares que conceden a su obra una marca especial, una renovada cosmogonía, donde carne, biología, máquinas, sexualidad, tiempo, conforman un universo personalísimo.

Los cordobeses tuvimos la oportunidad de acercarnos -de modo parcial- a estas diferentes fases; aquellos que tenemos cierta edad podemos aún recordar lo movilizados que quedamos luego de que Accions irrumpiera con semejante fuerza y poesía en el viejo patio de la ex Escuela Olmos (convertido por la tecnología -del poder- en shopping) durante el I Festival Latinoamericano de Teatro/1984. En el 2004, el Centro Cultural España.Córdoba consiguió que Marcel.lí presente su Conferencia mecatrónica que expone el proyecto Dedal y sus microperformances en gravedad cero y la teoría Transpermia en el Polideportivo Municipal General Paz.

El texto que a continuación se transcribe, surge del trabajo de interfaz entre los escritos teóricos de Marcel.lí y su biografía relatada a través de una conversación electrónica que sostuvimos en febrero de 2008.

## **Interfaz 1. / Orígenes. Los 80. Lo colectivo**

Son de esos años en la vida que las cosas cambian rápido, que los proyectos no conocen ni el largo, ni el medio plazo, la vida es a los 20 años una revolución constante que puede abrirse inesperadamente a lo nuevo.

El dictador Franco murió cuando yo tenía 15 años, en 1975, el bigote asomaba bajo mi nariz y mi pelo era largo y ensortijado. Ya en esa edad sentía el peso del entorno familiar, una familia de ganaderos, carniceros y terratenientes de Moià, un pequeño pueblo no muy lejos de los Pirineos, dentro la provincia de Barcelona. Inicié en esa época el primer curso fuera de mi villa, desplazándome cada día al Instituto de Enseñanza Media de Manresa, una ciudad industrial a 25 km de Moià. Durante este período reapareció en mi vida mi hermano mayor, Sebastià, expulsado por mi padre del entorno familiar por su posición radicalmente hippie -vivir con una mujer sin pasar por la vicaría, convivir en régimen de comuna, drogas...- y con él sus libros, su música y sus ideas. Al curso siguiente seguí estudiando fuera de Moià, esta vez desplazándome a diario a Vic, una ciudad muy tradicional a 27 km de Moià. Y ese mismo año apareció, y eso sí fue una aparición increíble, un grupo de personajes extravagantes en aquel pueblo tradicional. Una infrecuente herencia les había hecho dueños de una mansión justo en el centro del pueblo; Moià es una villa de veraneo y la señora que había muerto tenía una casa espectacular que cedía en testamento a una mujer: Tis. Tras ella una horda de gente rara. Entre ellos algunos de los íconos underground de la Barcelona de los 70 como el pintor Ocaña o el ilustrador y hoy diseñador Mariscal. Nos pasábamos el día en esa casa y ésa fue la segunda comunión con la ideología de la época, la más radi-

cal y libre del momento. Eran los años de mi adolescencia que compartía entre otros con Carles Padrissa y Pere Tantinà. Carles, Pere y yo éramos muy activos en nuestro pueblo, organizamos el primer carnaval después de la dictadura, una exposición que el alcalde nos censuró y cerró.

Pero las perspectivas que se me ofrecían en el seno familiar y el entorno social de aquel pequeño pueblo, pesaban plomo. Yo sentía la necesidad de huir de ese círculo. Por eso terminados los estudios de preparatoria en Manresa y Vic busqué un nuevo horizonte en Barcelona. Y la coartada fueron los estudios de Bellas Artes. La llegada a la gran ciudad en 1977 no fue fácil. Aunque en la segunda mitad de los 70 Barcelona era una ciudad muy activa, para un pueblerino como yo aquello resultó un auténtico shock. Tardé meses en incorporarme a los engranajes de la gran ciudad, hasta que llegó la primavera y con ella mi vida en Barcelona viró y todo cobró su sentido. Los fines de semana relataba a mis compañeros las experiencias capitalinas, que engullían estupefactos en Moià. De modo que Carles, Pere, decidieron seguir mis pasos. En el verano de 1978 empezamos a buscar un nuevo apartamento para compartir juntos en Barcelona. A finales de ese año nos instalamos en un piso de la calle Arco del Teatro, en el Raval barcelonés, muy cerca de la parte baja de las Ramblas. Nuestra vida dio un giro. El Arco del Teatro se convirtió en un polo de coincidencias, personajes, reuniones, ideas.

Pocos meses después fundábamos –qué rimbombante suena esta palabra– La Fura dels Baus. Éramos un grupo de jovencísimos hippies, originales de Moià. Nos habíamos reunido no sólo para compartir piso sino para formar un colectivo de música, teatro, animación... corría el mes de mayo de 1979. Meses después ya en verano y de nuevo en Moià, muy cerca de donde vivía Sebastià, mi hermano mayor, pusimos en marcha el verdadero acto fundacional del grupo. Compramos un carro y una mula, nos instalamos en un campamento cerca del río y allí preparamos una obra de teatro: *Vida y milagros del payés Tarino y su mujer la Teresina*. El sainete se representaría sobre la tartana, convenientemente adaptada para este fin. Y así la obra se presentó durante más de tres meses en una treintena de pueblos de Cataluña, a los que llegábamos con nuestra mula y nuestro carro. Ése fue el momento del establecimiento de La Fura y algunas de las circunstancias que rodearon esta creación que, claro, darían para escribir un libro. Efectivamente pienso que estos momentos de la vida son muy importantes, puesto que adquieren especial relevancia en lo que uno hará más tarde. Después del carro, La Fura dels Baus empezó de una manera más o menos constante con sus obras de teatro y animación callejera. Fue una época de múltiples formaciones (1980/81), que además de la sede capitalina tuvo otras sedes como la casa de campo de Sebastià. La Fura se convirtió en los inicios de los 80 del siglo XX en uno de los tantos grupos que practicaban una estética folclorista, mimética del grupo Comediants. Yo seguía con mis estudios de Bellas Artes. Y de repente todo ese rollo ultra positivo de los hippies dejó de interesarme. De modo que seguía con los pasacalles de La Fura pero la estética del colectivo de ese momento no me gustaba. Supongo que por eso surgió Error Genético. La banda, formada en 1981 con la que fue mi compañera, Mireia Tejero –saxo alto–, tuvo como formación principal además de ella, a Paloma Loring en guitarra, a Gat en bajo, yo en trompeta, y en voz a todos. Error Genético tenía un planteamiento absolutamente experimental y nada folclorista. Experimentaba con el ruido, utilizaba instrumentos como latas, juguetes y sintetizadores y pretendía invitar a instrumentistas insólitos como animales, discapacitados, máquinas y ondas hercianas. Aunque el grupo generó poca literatura, hizo pocos conciertos y sólo colocó algún tema en recopilatorios, sentó las bases de un pensamiento basado en la curiosidad, la experimentación, un cierto nihilismo y la aceptación de las vanguardias como doctrina categórica.

Mientras la Barcelona de los 70 se apagaba, la capitalidad cultural que con tanto orgullo desempeñó en los años 60 y 70 se desplazaba a Madrid. Los 80 fueron en términos culturales de Madrid

y su archiconocida Movida. En cierto modo esa primera Fura dels Baus es fruto de la Barcelona de los 70. Y Error Genético consecuencia de la depresión de la ciudad en la primera mitad de los 80. Error duró hasta 1983 y fue sin lugar a dudas una de las semillas de la renovada Fura dels Baus que justo en octubre de 1983, en la 23ª edición del festival de teatro de Sitges presentaba el primer embrión de Accions. La misma obra que un año después, remodelada y ya terminada, presentaríamos en el Festival Latinoamericano de Córdoba, Argentina.

## Interfaz 2. / Teatro. La Fura. Los punks

Nos pusieron punks porque eso vendía mejor. Fue así como el semanario de El País, el periódico con mayor tirada nacional en 1984, aceptó publicar en varias páginas y a todo color, la noticia del estreno de *Accions* en Barcelona. Tomábamos drogas, salíamos hasta las quinientas, madrugábamos poco y llevábamos peinados extraños para la época, pero no éramos punks.

Después de licenciarme en Bellas Artes, refundé con parte de mis compañeros La Fura. Fue una revolución en la que no todos estaban de acuerdo. Se trataba de profesionalizar el colectivo, cerrar su formación. El grupo pasó a tener una formación estable y fija. El núcleo que aún hoy dirige el grupo, arrancó en ese momento. Pero en 1982 nuestra estética todavía estaba emparentada a lo callejero, a la animación para niños y a la fiesta folclórica. Aunque pienso que ya nadie del grupo participaba de esa historia, se trataba de nuestro *modus vivendi*. Nos tiramos dos años chupando carretera y pisando cientos de pueblos de Cataluña. Creo que llegamos a odiar a los niños de las escuelas, los pasacalles a las 8 de la mañana, todo aquel rollo de Fiesta Mayor. Por eso el parto de *Accions* a finales de 1983 fue tan deseado.

No obstante, *Accions* arrastró a ese nuevo formato de gran performance algunas habilidades de aquel teatro de calle. La Fura de Accions entraba al escenario internacional como un colectivo multidisciplinar autoeducado en la calle, formado con un trato directo, cara a cara y en plano horizontal con los espectadores, capaz de los más grandes esfuerzos. Esa capacidad de esfuerzo que otorga la práctica del colectivo cuando éste está fuerte y musculoso. Pero desde el punto de vista estético ese giro estilístico cristalizaba todas las inquietudes que años antes Error Genético había planteado.

Esos años de profesionalización del teatro de calle (1982/83) sucedieron en el marco regional del teatro de calle para disciplinar al grupo, dotarle de un lugar de trabajo, otorgarle una dinámica de trabajo colectivo y desarrollar una cierta metodología. Teníamos un buen poso para afrontar el reto de *Accions*, no nacíamos de la nada. Así el estreno en mayo de 1984 de la performance *Accions* significó un revulsivo para nosotros y trazó el libro de estilo del grupo, y de tantos y tantos otros que han precedido a este fenómeno llamado La Fura dels Baus.

*Accions* fundía en un solo objeto espacio/temporal una polisemia de ámbitos formales muy originales en la época, no tanto por su originalidad intrínseca, pues si uno analiza esta pieza descubre una buena parte de los postulados de las segundas vanguardias, sino y sobre todo, por su capacidad de fusión. La obra unía la estrategia del trato directo con el espectador del teatro de calle con la música experimental. Las desgarradoras intrusiones al Butho con nuevas antropometrías de tintes vieneses. Sin olvidar que se desculturizaba, es decir se destrozaba, un carro en cada presentación y que en Córdoba, debido supongo a la economía argentina de la época, tuvo que ser sustituido por heladeras.

Cuando se me asocia, según los cánones de mi país, al mundo del teatro, mundo que no niego pero al que no pertenezco, siempre pienso en los directores de teatro que copian un poquito de allí, un poquito de acá y con eso construyen su puesta en escena. Yo no hago eso, no trabajo como

director ni tampoco como actor, aunque me vea en ocasiones haciendo estos trabajos. No soy un intérprete, intento ser una persona que explora, que investiga el mundo y que por esta razón hace de artista, de autor y de lo que convenga. Mi trabajo se ha desarrollado en una órbita extraña. No me gustan las convenciones, casi sagradas, que te obligan a pasar por las normas del arte, del teatro, del cine... prefiero entender el arte como un territorio abierto, fluido, libre.

### **Interfaz 3. / Transición: lo colectivo/lo individual. Ruptura**

Desde antaño hasta hoy, siempre he entendido que es necesario trabajar en grupo para realizar una tarea compleja. Ese tipo de performances y la escena en general, lo son. No le hice ascos a los colectivos pues además de participar en *La Fura* (1979/90) monté *Error Genético* (1981/83) y *Los Rinos* (1985/92).

La *Fura* venía de un tipo de planteamiento que situaba al colectivo por delante del individuo como una especie de bestia sin cabeza. En realidad *Accions*, *Suz/o/Suz* (1985) y *Tier Mon* (1988) no tienen director. Aunque en realidad sí teníamos una metodología que repartía responsabilidades y perfilaba especialistas, todo era discutido y aprobado por la mayoría. Ya después del estreno de *Suz/o/Suz* advertí que la entrega no era siempre equitativa, en ese espectáculo asumí el papel de coordinador del embrollo sin dejar mi papel de músico y actuante y empecé a sentir la necesidad de un espacio privado, personal. Ya conocía las consecuencias del éxito de esos primeros años de una *Fura* en expansión, lo que los músicos llaman sexo, drogas, rock & roll. Llegabas, montabas, soltabas tu adrenalina un par de noches con los espectáculos, desmontabas, y hasta la siguiente plaza que solía ser continua. Ésa fue la razón por la que empecé a producir unos libros de artista que llamé *Artcagarro* y por los que constituí con Sergi Caballero y Pau Nubiola, *Los Rinos*. *Artcagarro* son libretas, libros y códigos que de forma continuada realicé desde 1985 hasta 1992. Estos originales reúnen en sus páginas textos, dibujos, pinturas, fotografías y collages de insólitos materiales tales como comida, animales muertos, líquidos corporales o basura. *Artcagarro* es una forma de continuar en solitario mi flujo creativo y es exactamente lo contrario que exigía *La Fura dels Baus*: elaboración, trabajo en colectivo y repetición de la obra a través múltiples presentaciones públicas. *Artcagarro* es pues inmediatez, experimentación constante, conceptualización directa y práctica privada. Estos libros se acabaron convirtiendo en una especie de diario matérico y textual de esos años.

Algo parecido pasó con *Los Rinos*. Tres artistas que se unen sin un plan previsto, sin voluntad de profesionalizarse, a la búsqueda de la creación absoluta.

En cierto modo estas dos actividades paralelas al grupo me permitieron estar bastante tranquilo con respecto a lo que ocurría en *La Fura*. *Suz/o/Suz* seguía su estela de éxitos, la pieza se siguió presentando hasta 1995 y nosotros disfrutábamos de las mieles del éxito.

El problema surgió en 1988 con *Tier Mon*. Habíamos madurado, todos éramos conscientes de nuestras limitaciones y el parto de esta obra fue difícil, muy difícil. Mientras que *Accions* y *Suz/o/Suz* salieron sin pensarlo, con *Tier Mon* nos vimos las orejas. Así en aquel año me dejé la piel en la producción de la pieza que finalmente salió adelante. Entendí también que un colectivo que se sitúa delante de los individuos que lo forman, puede ser una trampa fatal para el que despunta en su seno. Y creo que ahí empecé a sentir *La Fura* como un corsé, y probablemente empecé a provocar mi salida. Ésta fue en octubre de 1989 cuando el resto de los compañeros se plantaron frente a mí y discutimos. Al poco tiempo entendí que debía empezar una nueva época, trabajaría desde mi propia responsabilidad, desde Marcel.lí.

### **Interfaz 4. / Segunda fase. Nuevo paradigma. Tecnología. Máquinas. Híbridez**

Ya en *Suz/o/Suz* entramos con temas técnicos, detrás de aquellos actuantes salvajes vestidos sólo con una tanga, estaban los primeros computadores musicales, los primeros instrumentos Midi y un intento de mecanizar la escena con la escena de los Automáticos. Este interés siguió y se enfatizó en *Tier Mon*; cuatro torres robotizadas conectadas al sistema digital de la música escupían sonidos como campanas percutidas por badajos electromecánicos, sirenas de barco o cláxones eléctricos. La tecnología estaba ahí pero quedaba oculta por la harina, los petardos o nuestras salvajes actitudes en escena.

Pensaba continuamente en la forma como trabajamos. Por ello desarrollé un método de análisis que aún utilizo y que llamé *Teoría de los ámbitos*. Y comprendí que un trabajo como el que se hacía en *La Fura* es como un gran mecanismo que finalmente se sustenta por los acuerdos verbales (biológicos) que establecen todos y cada uno de los participantes en el show.

No es extraño que con el robot *JoAn l'Home de Carn* (1992) entendiera que es posible una nueva metodología basada en otra técnica. Joan es una figura masculina sentada, construida a escala 1:1 con piel de cerdo cosida y cuero de vaca, se mueve en secuencias aleatorias según el sonido que emiten los espectadores. La instalación está compuesta por un equipo informático capaz de detectar y analizar las características del sonido y de enviar la señal eléctrica correspondiente a unos motores. Éstos, a su vez, activan las articulaciones de la figura: cuello, hombro, codo y pene. El robot está colocado dentro de una vitrina transparente de madera y cristal. Los espectadores tienen un papel especialmente activo, ya que son sus propios sonidos -voz, canto, silbido o aplauso- los que activan el movimiento de la escultura. Este robot es un sistema técnico independiente que no precisa de acuerdos humanos y que sin embargo es capaz de mantener una relación interactiva con los espectadores. Esa tesis se confirmó con toda su plenitud en *Epizoo* (1994).

La performance *Epizoo* permite al espectador controlar mi cuerpo a través de un sistema mecatrónico. Este sistema consta de un robot corporal de forma exoesquelética que visto yo, un ordenador, un dispositivo de control mecánico, una pantalla de proyección vertical, dos torres de iluminación y un equipo de sonido. La ortopedia robótica se sostiene a mi cuerpo a través de dos moldes metálicos, cinto y casco, donde están ensamblados los mecanismos neumáticos. Estos pueden mover mi nariz, mis nalgas, mis pectorales, mi boca y mis orejas mientras permanezco de pie sobre una plataforma circular capaz de rotar. Los mecanismos neumáticos están conectados a un sistema de electroválvulas y reles que, a su vez, dependen del ordenador. Esta computadora dispone de un programa exclusivo en forma de interfaz gráfica que recuerda a un videojuego. Los once entornos interactivos incluyen diversas infografías animadas que recrean mi figura e indican la posición y el movimiento de los mecanismos. De este modo el usuario puede controlar gracias al ratón la luz, las imágenes, el sonido y mi cuerpo. De hecho, *Epizoo* es el manifiesto de la sistematurgia y la transposición de la metodología colectiva a un nuevo paradigma tecnológico. Un paradigma que ha dado, hasta la fecha, multitud de obras: las performances mecatrónicas *Afasia* (1998), *Pol* (2002), *Transpermia* (2004), *Protomembrana* (2006), *Hipermembrana* (2007) y las instalaciones interactivas *Alfabeto* (1999), *Réquiem* (1999), *Tantal* (2004), *DMD Europa* (2007), entre otras.

Máquinas. Debe ser el producto de los juegos mecánicos de mi infancia. Quizá una cosa masculina, coches, bricolaje, motor, bicicletas. O por qué no, la figura del inventor, aquel capaz de construir lo inexistente, de fabricar mecanismos móviles. En mi villa este tipo de personajes eran mitos en la memoria popular. Puede que sea el espejo del propio organismo con esa endiablada capa-

cidad de las máquinas de no parar, de superarnos, de emular la vida. Sospecho que todas estas cosas me aproximan a las máquinas. Pero a pesar que las máquinas se han incorporado en mis trabajos, mi obra no es la máquina. Ellas son en realidad, una parte del conjunto. Yo no construyo mis máquinas, en ocasiones las imagino, las conceptualizo y las mando fabricar. En otras las incorporo como una ventana abierta a colaboraciones con otros creadores. Esta forma de ortopedia parásita -parazitebots como la llamo hoy- es uno de los elementos más inquietantes de mi obra.

#### **Interfaz 5. / El barroco. Lo trágico**

Formo parte, en cierto modo y por mis orígenes rurales, del mundo al que Goya, Ramón de Valle Inclán y Luis Buñuel se refieren con su obra. Nací en el siglo XIX y trabajo ya hace años en el siglo XXI. Yo no soy platónico sino más bien aristotélico. Creo en una sola cosa: el cuerpo. De modo que mi creación es corporal. Veo a la tecnología como una segunda piel, como una herramienta que posibilita nuevos horizontes.

El paso del tiempo, la muerte. La eterna juventud, negar el paso del tiempo, pedir el mismo cuerpo siempre, no creo en eso. Pienso que tenemos una pulsión que nos induce a la muerte, es como la sexualidad pero a la inversa y tan fuerte como aquella. Desde el nacimiento es un viaje constante, es el paso del tiempo. Eres un cuerpo nuevo cada día: un bebé, un niño, un adolescente, un joven, un adulto, un hombre maduro, te caen los dientes de leche, te crece el pelo en las axilas, brota el semen, germina el acné, suda, suda, suda, aparecen las arrugas, cae el pelo, un día te ves calvo, otro más gordito, se descuelga una papada... se trata de un viaje constante, divertido, diferente y llega el día y te mueres. Tener un hijo es entender esta cadena. Cuando tienes a tu bebé en brazos es como un túnel del tiempo, piensas ya estoy muerto, ya he renacido en un ser que me sobrevivirá. Pero la muerte es un tabú. La muerte está ocultada, ignorada, enmascarada. Como tantos aspectos relativos a nuestra existencia la muerte ha quedado escondida en nuestra sociedad y con ella los sacrificios de animales, las manifestaciones religiosas y paganas, las deformidades... La muerte es uno de mis temas y así se puede comprobar en el robot JoAn o en el exoesqueleto Réquiem. Y también en la necrosis de algunas instalaciones como *Rinodigestió* o *Metzina*, donde a través del proceso de putrefacción, la vida se perpetúa bajo nuevos organismos.

#### **Interfaz 6. / La carne. El cuerpo**

Soy un cuerpo. Para mí no hay diferencia entre el cuerpo y la mente, es decir no se trata de dos cosas distintas, son una sola cosa. La conciencia humana es el resultado de un proceso biológico y cultural que tiene como único soporte el propio cuerpo y sin él no existe ninguna posibilidad individual de conciencia.

No creo en el binomio cuerpo/mente o en la división religiosa cuerpo/alma. Sospecho que aquello que llamamos evolución biológica y que entre infinidad de organismos ha producido nuestra especie -que se distingue por poseer una característica a la que llamamos inteligencia abstracta- es sólo eso, un proceso biológico. Más allá de nuestra percepción antropocéntrica, lo que llamamos cultura y que incluye entre otros la ciencia, el arte y la tecnología, ha tenido y tendrá consecuencias sobre las otras especies vivas, sobre nosotros mismos y sobre el planeta. La cultura es parte y consecuencia de la evolución biológica.

Lo mío no es una causa de negación del cuerpo para trascenderlo. Ésta es una idea del pasado. El cuerpo no está obsoleto. Sin el cuerpo no es posible la conciencia y sin conciencia no es posible nin-

Sin el cuerpo no  
es posible la  
conciencia y sin  
conciencia no  
es posible  
ningún axioma,  
ni aquel que  
dice que el  
cuerpo está  
obsoleto.

gún axioma, ni aquel que dice que el cuerpo está obsoleto. El paso del tiempo modifica los cuerpos y estos transforman nuestra conciencia. No obstante acepto que el encaje de elementos biotecnológicos en el interior de nuestro cuerpo induce a pensar en la posibilidad de la fabricación de un robot humano, un cyborg. Pero acaso no alteramos nuestro cuerpo desde antaño con procesos químicos (fármacos) y sociales (el vestir, por ejemplo), y no por ello somos máquinas químicas o sociales. Pienso que las máquinas pueden desarrollarse en torno a ciertos elementos orgánicos, adoptando estrategias de la genética e incorporando materiales auto reparables y capaces de reproducirse. Quizás este tipo de máquinas representen un nuevo estadio en la evolución biológica.

### **Interfaz 7. / Metodología. Herramientas. Sistematurgia**

La sistematurgia es como llamo a la herramienta que utilizo para producir y ejecutar mis performances mecátrónicas y algunas de mis instalaciones. La sistematurgia, neologismo que adhiere los términos sistema y dramaturgia, reproduce -amplificándolo- el marco técnico que se da alrededor de cualquier ordenador: interfaz, CPU y periféricos. De tal forma que las interfaces traducen, a través de la computación, las órdenes de los actuantes y/o el público a los medios de representación, tales como la imagen, el sonido, la mecánica y la robótica. Lo que diferencia la sistematurgia de otras formas de creación escénica, es que la computación y las interfaces son elementos consubstanciales. La computación permite el establecimiento de redes entre diferentes dispositivos, facilita la transcripción de datos entre diferentes protocolos, da velocidad de cálculo, otorga un almacenamiento masivo de datos, es decir: facilita la gestión de la complejidad. Pero el uso de la informática en el proceso sistematurgico obliga a una retahíla de cuestiones que modifican sustancialmente los sistemas tradicionales de producción escénica. La creación de contenidos es más laboriosa y compleja, hecho que obliga a una extremada planificación. El proceso de producción demanda la creación de ciertos prototipos específicos, tanto en el ámbito del software como en el del hardware. El uso de las interfaces, sobre todo corporales, sitúa al actuante en una nueva categoría que funde al actor, al bailarín y al manipulador de objetos en uno. La comunicación performance/espectador se transforma. Parámetros como el hipertexto y la interactividad afectan, entre otros, a los medios de representación, al papel del espectador y al transcurso de la obra.

El trabajo con la tecnología ha cambiado mi forma de producción. Aquello que en mi período de trabajos colectivos era texto abierto, discusiones en torno a una mesa, improvisaciones de acción y música, ahora es planificación, construcción de prototipos, herramientas, tecnología. Para ello utilizo el dibujo. El extraordinario alfabeto del dibujo me permite la materialización conceptual de cualquier cosa y su ligera forma permite cualquier cambio.

### **Interfaz 8. / Crisis binaria: realidad/virtualidad // natural/artificial**

No veo ninguna crisis en estos temas. Veo más bien que quien empuja este debate lo hace desde una filosofía débil, efímera, transitoria. Nuestra especie se distingue, como ya he apuntado, de las demás por una característica que denominamos inteligencia abstracta. Es decir, eso que nos permite ampliar nuestro mundo físico y biológico con un nuevo sistema: la cultura. Desde Lascaux hasta hoy, nuestra especie ha ampliado los límites de su mundo con técnicas, objetos, representaciones culturales, hasta el punto que la mayoría de nosotros vivimos en ámbitos artificiales,

producto de la cultura, a los que llamamos ciudades. Las tecnologías actuales amplían este universo. Pero el universo de la cultura es inherente a nuestra especie.

El horizonte de mi carrera es explorar la naturaleza humana y su relación con el mundo que la rodea. Es decir, aquello que tenemos en tanto que animales: sexo, paso del tiempo, muerte... y lo que tenemos de seres culturales, entendida la cultura como interfaz que nos permite entender el mundo y ampliarlo. Mi universo se ha ido ampliando de elementos que me fascinan. Es seguramente el mundo que me gustaría ver. Un mundo poblado de máquinas biológicas, de formas que mutan y se transforman, de objetos vagamente sexuales... todo ello visto de manera poética e irónica. La ironía es uno de los elementos que se ha instalado en mi universo y me gusta. La ironía cuestiona las afirmaciones categóricas, el nihilismo obsesivo de la violencia, la indecencia de la sexualidad, convierte lo previsible en imprevisible, rompe los géneros, abre nuevas vías a la narración, eleva el discurso.

### **Interfaz 9. / Círculo y retorno**

Mi padre tuvo de muy joven una herida en la cara debido a la metralla de obús, por la que perdió el ojo derecho. Ocurrió en la guerra civil española. Le quedó el rostro mutilado y el ojo que perdió fue sustituido por uno de cristal que estaba siempre abierto, como las muñecas. Soy hijo de carniceros y supongo que resulta fácil imaginar cómo la enfermera que salvó a mi padre de la muerte, reconstruyó su rostro cosiéndolo. La guerra civil fue funesta.

Debe ser lógico que uno de mis sueños recurrentes, durante mucho tiempo, fuera la reconstrucción de un cuerpo humano a partir de pedazos de puerco en el obrador de mi casa familiar. La infancia es un libro abierto durante toda la vida y la fuente a la que vas a beber siempre. Pienso ahora lo distinta que fue mi infancia de aquellos que crecieron en la ciudad. Los de mi pueblo -todos los de mi generación y quizás aun los niños de hoy- nacimos en un remoto siglo XIX. Recuerdo en la TV blanco y negro, las pisadas del primer hombre en la Luna, la atenta escucha de los discos de los Beatles y de los Rollings recién salidos al mercado, y los animales de carga aun avanzaban por las calles y los rituales religiosos y paganos de mi pequeña colectividad eran tan fuertes que vivía en un tiempo arcaico.

Creo que trabajar con las herramientas del siglo XXI desde una perspectiva vivencial del siglo XIX, produce esta escala de contrastes en mi trabajo. Una mezcla cruda, explosiva y en ocasiones primitiva que para mí es normal. Siento una atracción visceral por la naturaleza. La naturaleza sería mi dios; soy un panteísta que otorga a cada hecho natural su valor sagrado. Es así. Así me han hecho las ovejas, el corral, las cuadras de cerdos, los sacrificios de los cabritos, el parto de las cerdas, el olor de los bosques, las patadas de las mulas, las setas en otoño, los baños en el río, y esta fascinación infantil ha crecido y se ha desarrollado en otros ámbitos, desde la perspectiva científica, el cultivo de los árboles, la biología, los microbios. ¡Caray!, la vida es fascinante, nunca se acaba. 

**Marcel·lí Antúnez Roca** :: (Moià, 1959) Es internacionalmente reconocido por sus performances mecánicas y por sus instalaciones robóticas. Fue fundador de La Fura dels Baus, colectivo del que formó parte como coordinador artístico, músico y actor desde 1979 hasta 1989. Con este grupo presentó las macroperformances *Accions* (1984), *Suz/o/Suz* (1985) y *Tier Mon* (1988). En los 90 combina los conceptos Bodybots (robots de control corporal), sistematurgia (narración interactiva con ordenadores) y Dresskeleton (interfaz corporal en forma de vestido exoesquelético). Su trabajo trata temas como la utilización de materiales biológicos en la robótica en *JoAn el hombre de Carne* (1992), el control telemático por parte de un espectador de un cuerpo ajeno, en la performance *Epizoo* (1994), la expansión del movimiento corporal con *Dresskeletons* (interfaces exoesqueléticas) y utilizadas en las performances *Afasia* (1998) y *Pol* (2002), la coreografía involuntaria con el *Bodybot Réquiem* (1999) y las transformaciones microbiológicas en *Rinodigestió* (1987) y *Agar* (1999).

**Sergio A. Osses** :: (Córdoba, 1963) Es director teatral y profesor. En 1986 funda el colectivo El Escupitajo Producciones del cual fue su director hasta el año 1994; luego dirige varios grupos de la ciudad de Córdoba: Extras, Teatro El Cíclope, La Chacarita Teatro, Marotte en Fuga, La Cochera y actualmente, La nave de los locos. Desarrolla una intensa actividad en el campo de la gestión, promoción y difusión de las artes escénicas de Córdoba. Es director de la publicación especializada El Apuntador.

El propósito del  
periodismo cultural es  
transformar el mundo. **¶**

# José Ribas

por Julieta Fantini

<http://ccec.org.ar/10anios/ribas/>

Conocer a Pepe Ribas no supone varias etapas en plan evolutivo. Resulta casi imposible decir: “Conocí a fulano, estoy habilitada para hablar de él con la autoridad que presupone el acompañar”. Porque “el fulano” en cuestión no admite escalas. Resulta más correcto -y conveniente- decir que fueron una serie de primeros encuentros en los cuales el personaje por momentos cubría a la persona. No ahondar en profundidades es una consecuencia de la ausencia de tiempos prolongados. Asimismo, abundaron las intensidades propias de compartir correos electrónicos, llamados, momentos sesudos (y no tanto) de formación, cenas, cafés, paseos, complicidades, peripecias de pocos días que, a fuerza de ser sincera, no alcanzan para conocer, si tomamos al conocimiento como categoría lógica y no como un mero decir.

Por eso, es ésta una aproximación a las derivaciones de varios encuentros con José Ribas. A lo que estimo quiso transmitirnos y algunas cosas que llegué a comprender, a lo que despertó en nosotros durante la clínica como escritores, profesionales en formación, lectores ávidos pero, por sobre todo, hombres y mujeres necesitados de nuevas experiencias que nos permitan visualizar nuestro entorno para darle sentido a nuestra producción, a nuestros proyectos. En ese orden, quién mejor que Ribas hablando desde su práctica vital.

El encuentro con Pepe involucró a muchas personas: dos prolongadas mañanas de clínica con entusiastas comunicadores de la ciudad en el Auditorio del Centro Cultural España-Córdoba; las derivaciones del blog<sup>1</sup> creado para tal fin a partir de las agitaciones promovidas durante el curso; una entrevista en manos de Pablo Ramos y un encuentro en plena peatonal durante las últimas horas de su visita a Córdoba. Al fin y al cabo, conversaciones; donde el saldo dio varios indicios de un pensamiento que no sólo se nutre de anécdotas, sino toda una teoría de la cultura y del periodismo imperdibles.

## I.

“Una revista no puede ser la paja mental de sus gestores”, dijo con parsimonia pero sonó como una revelación. Él, que con veinte años armó *Ajoblanco* -junto a un envidiable grupo de artistas, escritores, periodistas y colaboradores de la más diversa índole-, arroja la pelota: los valores que se ponen en juego en esta profesión -la del periodista- son invariables: pasión, coherencia, compromiso y osadía. Esto, que puede pecar de idealista, fue retratado por el catalán con experiencias concretas de edición, con proyectos de antaño y actuales en apariencia inviables porque, como recalcó en varias oportunidades, así lo proponen los que mandan.

“El propósito del periodismo cultural es transformar el mundo”, deslizó esta frase y dejó a la audiencia estupefacta. “Una revista cultural ha de pensar siempre en transformar la realidad. Se trata de reflexionar y de crear nuevas sensibilidades, nuevas emociones; todo aquello que pueda hacernos comprender el mundo en el cual vivimos”. Actualmente, donde todas las instancias vitales parecen guiar-

se por el pragmatismo utilitario de la lógica empresarial, Ribas amplió lo anterior rogando por concentración y creatividad por ejemplo, a través de los recursos que brinda Internet.

**¿Confías en la potencialidad de los nuevos medios, como se dice en la Academia, como formadores de opinión?**

Creo que sí, que es lo que está pasando ahora. Por eso, la prensa tal como está concebida, tan dependiente de los grandes poderes -económico, político y financiero-, ha dejado de cumplir su función. Con lo cual, el lector que no quiere ser consumidor, busca otras fuentes de información. Internet representa, en este momento, un gran avance porque no hay intermediarios y no dependes de nadie porque es prácticamente gratuito, entonces puedes exponer lo que tú quieras. De hecho, ya desde la guerra de Yugoslavia se vio que lo que publicaban los diarios no correspondía a la realidad. Entonces, muchísima gente empezó a abrir foros y, en directo, hablaban unos con otros y veían cómo aquella guerra estaba instigada por una serie de países que querían, de alguna forma, fragmentar Yugoslavia para poder controlarla económicamente, sobre todo a Croacia y Eslovenia. Esto, pues, convivía con muchas otras cosas... Conectándose a través de foros, dabas directamente con la gente que estaba padeciendo las agresiones. Era todo muy curioso porque te dabas cuenta que una de Croacia estaba casada con uno de Bosnia, que tenían una hija que era musulmana... Estaba todo mezclado.

**Y no ves con cierta "peligrosidad" la formalización de estos espacios como los blogs, donde el caso más concreto es el de El País que tiene varios donde reproduce, en un aparente tono de marginalidad y transgresión, la misma línea editorial del diario...**

Pero la gente se queja de eso diciendo: "¡Qué blogs tan aburridos!" El otro día me metí en el de Félix de Azúa que está metido en El Bumerang (del Grupo Prisa) y la gente decía que ese blog está muerto, que es aburrido, que publica los artículos de la prensa, no hay polémica, no les interesa más...

**¿Por qué crees que sucede ahora?**

Porque la gente está harta, el periodismo ha dejado de existir. Se comentan las noticias que dan los gabinetes de comunicación de las empresas o de las instituciones, que son los que ponen publicidad.

**A partir de esto, también hay una queja de algunos colegas respecto a la idea de que todos parecieran ser potenciales periodistas, ¿cómo te posicionas frente a esa percepción? ¿Cualquiera puede ejercer la profesión?**

Yo creo que exige una práctica, como mínimo. Primero, el periodista debe tener una gran cultura general, luego adquirir una cultura específica del ramo que pretenda desarrollar ya sea la economía, la cultura, la política local, la política nacional... Has de tener muchos contactos y muchos elementos porque cualquier noticia o comentario lo has de constatar, has de buscar varias fuentes, nunca te puedes contentar con una y, luego, has de tener práctica en la escritura para saber sintetizar, ordenar, redactar y para coger un estilo propio que te sirva para poder comunicar mejor. Que la nota resulte atractiva para el lector y que lo forme no solamente en el contenido -que es

lo importante- pero también en la forma, en la manera de narrar para que disfrute leyendo, no que se aburra porque a la cuarta línea ya no sepa que estás diciendo. Lo que requiere un oficio: un aprendizaje lento, una práctica constante en la que se crea lenguaje.

Ante la necesidad de esclarecimientos, Ribas desterró los conceptos académicos y recurrió a *otra definición* del tema que lo trae a Córdoba: "El periodismo cultural no es un concepto, es un universo que opera creando nuevas emociones y sensibilidades para crear una sociedad mejor. No es una cosa sagrada, es todo aquello que puede hacernos comprender el mundo en el que vivimos y que nos da respuestas que podemos utilizar en nuestra vida cotidiana (...) La cultura son todas las manifestaciones creativas que se han desarrollado a lo largo de la historia". A lo que agregó: "Es, más bien, todo aquello que puede hacernos comprender el mundo en el que vivimos y que nos da respuestas que podemos utilizar en nuestra vida cotidiana y sobre todo, en mejorar el nivel de convivencia entre culturas y tradiciones".

En este marco, reclamaba a los editores, a los periodistas, el confinamiento de la fascinación por la novedad: "La cultura no es la moda última del último grupo, basta de ese culto de la novedad y no de la profundidad. Paremos un poco con tanta novedad porque, además, hace treinta años que estamos creando lo mismo. Fijate que en las jornadas libertarias que celebrábamos, la música de fondo que sonaba era Kraftwerk, música electrónica. No había *samplers* y todo esto, pero ya el rock alemán había empezado la revolución de la música electrónica. Estamos todos hablando de lo mismo, por lo que no hay que buscar nuevos impactos todo el rato sino ahondar y no renunciar a la cultura popular que es donde está nuestro inconsciente colectivo. Así, miremos las cosas, a veces, con cierta distancia; pasión, reflexión y distancia y, luego, creación y locura. Pero no imitando lo que veis en las revistas norteamericanas, lo que es *fashion*, lo último, porque no es verdad. Nosotros tenemos otros mecanismos y la cultura te ha de sorprender, te ha de cambiar, te ha de apasionar, porque si no la dejas", concluyó categórico.

## II.

Como si la Córdoba de hoy fuera la Sevilla del pasado, el escritor disparó con una gran anécdota. Producto de una charla bastante desanimada de la noche anterior donde se comentaban las desavenencias locales del oficio de periodista. En ese sentido, Ribas no perdió el tiempo y apuntó con un argumento irrefutable: "Cuando no hay medios debes buscar la osadía, la creatividad, la imaginación para poder hacer lo que tú tienes ganas de hacer". Para ejemplificarlo compara a la Sevilla pobre y agraria de antaño con la Córdoba de acá: "En esta ciudad del sur hacia finales de los 60, había dos bases norteamericanas muy importantes cuyos marines para entretenerse montaron dos emisoras de radios. Emitían música rock que oyeron los flamencos. A partir de los aullidos y de los movimientos de guitarra de Jimmy Hendrix, los gitanos se quedaron asombrados. Por otra parte, estos marines eran californianos, hijos de ricos, que habían ido a las bases para eludir el servicio militar, para eludir la guerra; se habían hecho medio hippies, pero eran militares... Los sevillanos empezaron a escucharlos y a tocar de otra manera. Y Sevilla era mucho más pobre de lo que puede ser hoy cualquier ciudad latinoamericana. Sin nada, se empiezan a mezclar. Entonces, los sevillanos -que no tenían acceso a las guitarras eléctricas- empezaron a fabricarlas: a guitarras flamencas les

cambiaban las cuerdas, se destrozaban los dedos, y como amplificador usaban radios de la época. Así nació, de esa mezcla, el Nuevo Rock Español: de flamenco, marines norteamericanos, discos que escuchaban por la radio, y del trueque". Indudablemente, las diferencias entre aquel pasado posible y el presente aparentemente irremediable, se encolumna en el pensamiento de Ribas como evidencia en su denuncia del estado actual de las cosas. Para él, ya no hay periodismo en los grandes medios. Y esto se lo adjudica a la concentración empresarial y al consumismo exacerbado propuesto por "El Poder" que absorbe también las prácticas cotidianas de los ciudadanos. "En la época de *Ajoblanco* decías *qué libro has leído* y ahora dices *qué marca has consumido*. Aquel impulso, aquella necesidad de leer se la ha arrebatado el consumismo. Es uno de los efectos del mercantilismo en los últimos treinta años. Con lo cual, el periodismo cultural no puede estar basado en los índices de audiencia, en quién vende más, en quién es más famoso, en quién sale más en los medios, sino que exige una entereza que solamente surge del apasionamiento por saber, por conocer, por leer, por ver cine, por escuchar música".

Ribas también extendió la descripción de nuestra contemporaneidad a los múltiples condicionamientos de los medios de comunicación. Para Pepe, mientras los más creativos están en las agencias de publicidad y en Hollywood -quienes ostentan el dinero-, los medios se concentran y desde esa concentración, manipulan: "Están reemplazando las exigencias informativas por exigencias comerciales. Intentan convertir la cultura, el rock, el arte en productos mercantiles".

Así y todo, no es el anterior apocalipsis mediático la única veta de la realidad que el catalán detalló. Internet, al eliminar el intermediario, es un firmamento de potencialidades para los que no comulgan con la "Iglesia Publicitaria". "Ha habido unos avances tecnológicos que permiten la descentralización, lo cual es una gran contradicción. Por ejemplo, la nueva generación de narradores españoles, de los más influyentes está Agustín Fernández Mallo con sus libros *Nocilla Dreams* y *Nocilla Experience* que dan nombre a la *Generación Nocilla*, donde hay escritores, teóricos de 28, 29 años, poetas, etc... Pero es Fernández Mallo quien ha traspasado toda la censura, los intereses. Él escribe fragmentariamente, es medio científico... Pero lo interesante es que no es un producto, sino que ha surgido -junto al grupo- de los blogs y de Internet".

### III.

En las 590 páginas de *Los 70 a destajo, Ajoblanco y libertad*, Pepe cuenta con detenimiento casi obseso los detalles de su vida y de la vida colectiva durante los años de la transición española. Experiencias que no sólo se circunscriben a la conformación y desarrollo de la revista que le dio trascendencia pública, sino también experiencias, cambios en las costumbres cotidianas de aquella España que fueron, según el relato, tan significativos como los cambios políticos, económicos, sociales y culturales también reseñados en el libro.

Paremos un poco con tanta novedad porque, además, hace treinta años que estamos creando lo mismo.

Las vivencias del agitador -cualidad que no ha perdido-, se enlazan en una narración tan sugestiva de los años de conformación del *Ajo*, que resulta ineludible calificar a los personajes de novelescos. Pero Ribas no se queda con la mera recopilación de anécdotas, con la biografía personal. Da cuenta de su visión del mundo y la de sus contemporáneos, la de aquel momento y la del ahora; de los hechos que forjan una personalidad y un grupo, de los elementos que signan un pensamiento en torno a la profesión del escritor, del periodista y del ciudadano.

Nuestra actitud pretende ser la parodia permanente de eso que por error llaman normalidad cuando deberían decir esquizofrenia. Aspiramos a que las cosas se llamen por su nombre.... A Ajoblanco le gusta vacilar; se ríe de quienes hablan de revolución y de lucha de clases sin referirse a la vida cotidiana; se distancia de quienes hablan de Vida Cotidiana en vez de vivirla, de tratar de transformarla. Y en fin, en contraste con los subproductos de la ortodoxa militancia, Ajoblanco declara militar sólo por la juerga general, por la orgía, por la fiesta, por la creatividad, por hacer el amor al oprimido como eficaz forma de guerra al opresor... Ajoblanco no engaña: escribe su nombre con una A mayúscula y, cuando puede, le pone un círculo que la rodee<sup>2</sup>.

Lo anterior forma parte de los Manifiestos de *Ajoblanco*. No cuesta acceder a la prosa de Ribas de aquella época ni a la actual. En primera persona, pero no como único actor, suscribimos a una intensa fábula de lo que implica armar una revista. El proceso de conformación y las ideas del grupo fundador de Ajoblanco, se llevan buena parte del libro.

Expulsar al franquismo de la mente y del corazón sin caer en los dogmas de la izquierda autoritaria exigía un cúmulo de encuentros y experiencias compartidas. Fontclara propició algunas de ellas.<sup>3</sup> [...] Algunos puristas del underground nos acusaban de convertir Fontclara en una falsa comuna de fin de semana. La verdad es que ninguno de nosotros, a excepción de Alfredo Astor, sentimos necesidad alguna de olvidar nuestros retos urbanos. Muy al contrario, nuestra motivación consistía en desparramar la creatividad en el mundo del trabajo. Nosotros creíamos que el arte y la vida debían correr de la mano sin subterfugios [...] Lo que más condenábamos era la doble moral. Ahora pienso que tampoco fuimos tan libres. La moral franquista y el catolicismo conservador habían establecido un divorcio total entre cuerpo y alma difícil de corregir en un santiamén<sup>4</sup>.

Éste, entre otros fragmentos memorables, sintetizan no sólo el sentir colectivo de Los Ajoblanco, sino también un *cómo hacer* con pensamiento y creatividad desde los márgenes del "sistema". En este marco, la pregunta sobre las motivaciones resultó inevitable.

**¿Tu libro actúa como el "cierre" de una época o te despertó más inquietudes e incomodidades?**

Ha despertado inquietudes e incomodidades, que es para lo que lo hice. No hice un libro nostálgico o para regodearme de lo que habíamos hecho. Sino que lo he hecho para provocar, para que la gente joven de ahora comprenda lo que fuimos capaces de hacer en un momento difícil y duro como era el final del franquismo, en un país en plena crisis económica, la del 73, derivada de la crisis internacional del petróleo... Lo hice para que la gente se dé cuenta de que, pese a tener cir-

cunstancias muy adversas, con voluntad, con constancia, en grupo, con audacia, con pasión, se pueden desarrollar proyectos colectivos dentro del ámbito del periodismo cultural y del periodismo que se quiera. O sea, no es tan difícil.

**¿Alguna vez te propusieron escribir tus memorias?**

No.

**¿No?**

Bueno, sí. Pero a esto lo he hecho porque sentía hacerlo, no he buscado el oportunismo economicista del "voy a vender muchos libros", etc. Lo he hecho porque fui uno de los testigos especiales de una época histórica de mi país que se ha contado desde otros puntos de vista muy distintos, desde el poder o desde los políticos que pactaban con el franquismo, pero nunca se había hecho desde los movimientos sociales y desde las culturas emergentes.

**¿Cómo fue la recepción del libro entre las personas que compartieron esa época contigo?**

Se han quedado muy asombrados, sobre todo del detalle, de la descripción de los hechos. Está escrito como una novela apasionada porque la época fue de mucha pasión. Se han quedado... la palabra es... atónitos. Porque está narrando no mi propia vida sino la vida de mucha gente, con muchísimos detalles de esos que, de alguna forma, cambiaron la cultura y la sociedad de mi país, los hábitos del comportamiento cotidiano.

#### IV.

Hacia el final, la pregunta sobre una ciudad desconocida para Ribas, dio lo siguiente como respuesta: "Creo que Córdoba es una ciudad viva, grande, con muchas posibilidades. Lo que me parece que falta es una nueva ilusión, para aglutinar todas las creativities emergentes". Pepe también ha conocido la América Latina profunda, visita continuamente Buenos Aires y se coló en sus palabras cierta fascinación, y un profundo conocimiento, por nuestras culturas: "Aparte de compartir un idioma, que es una herramienta de trabajo (puesto que el lenguaje es importante y aquí, pienso que se habla mejor y más variado que en España). Aparte de eso, mi encuentro con América Latina se produce cuando aquí veo que hay pasión todavía por la lectura, por los libros y por la creatividad. Que hay un afán que en España, debido al desarrollismo económico y al sistema de vida mucho más capitalista, más avanzado, se ha perdido, en parte".

**Comentabas sobre ciertas experiencias de edición de publicaciones culturales latinoamericanas -como Plátano Verde de Venezuela- que te atraían. A partir de esto me preguntaba por qué no estás en una redacción trabajando de tiempo completo (por ejemplo, editando un suplemento de cultura) o enseñando.**

Enseñar no enseño porque las universidades de Barcelona se han pasado al catalán y no es mi herramienta de trabajo; lo hablo pero de una forma coloquial, mi idioma es otro. Entonces, básicamente, no doy clases en la Universidad de Periodismo de Barcelona primero por ese problema y luego porque depende mucho del poder y yo soy antipoder, no me interesa. Me interesan las motivaciones, la verdad, la agitación... Me interesa más lo emergente que lo consolidado. Todavía me cuestiono cosas como si fuera más joven de lo que soy, porque estoy vivo. Y estoy vivo porque no me he metido en el poder mediático ni en el educativo, que están a servicio de intereses que no comparto. Por otra parte, no estoy en una redacción porque en este momento no hay periodismo independiente. Las redacciones, sobre todo los suplementos culturales, dependen de las empresas. Fijate que uno está apadrinado por Endesa (que sería La Vanguardia), el otro por Telefónica (el cultural de El Mundo) y el otro es el grupo Prisa que, en sí mismo, es un poder fáctico: primero por sus relaciones con el poder político y, segundo, por su vinculación con los altos poderes financieros. Luego está el suplemento de ABC, es el único independiente y es en el cual estoy colaborando. Realmente, los suplementos culturales no me interesan porque dependen, por un lado, de quien los financia como sponsors y, por otro lado, de la publicidad de los grandes grupos editoriales, grandes museos... Realmente, yo no estoy en eso.

**En algún momento, durante la clínica, surgió esta inquietud de cómo actuar frente a ese poder, desde los márgenes. Vos dabas herramientas concretas de desarrollo de un periodismo independiente. Lo que me pregunto es dónde están las instancias de transformación. Revivimos, por ejemplo, toda la época de Ajoblanco, donde el periodismo tenía un tinte más romántico...**

[Interrumpe] No, romántico no: era periodismo. Es que fijate como nos han manipulado y robado el lenguaje. Cuando hablamos de periodismo, decimos que es romántico; y cuando hablamos de los medios de comunicación actuales, decimos que es periodismo. Esto no es así: los medios de comunicación hoy, sobre todo en los países muy desarrollados, son publicidad encubierta, porque no viven de los lectores, sino de la publicidad, además de las subvenciones y del Estado (que les da mucho dinero). El periodismo es siempre independiente porque si no, no es periodismo, son comunicados de prensa. Entonces estamos perdiendo la razón de ser de lo que realmente es el periodismo.

**¿Cuál sería esa razón de ser?**

Pues, configurar la opinión pública. El periodismo le sirve a la opinión pública para tener un criterio de lo que ocurre en la sociedad en la que vive y en el mundo. Y esto está tan manipulado por las agencias de prensa que están muy concentradas, dependen de los mismos medios que publican las noticias que es todo un entramado y es más un negocio que una profesión; no desde el punto de vista del periodista pero éste ha de someterse a las reglas del poder para que no le saquen del trabajo. Porque cada año, ¿cuántos periodistas salen de las universidades? Muchísimos. Por lo tanto, como hay mucha oferta, es muy fácil manipular al periodista diciéndole: "Tú has de respetar las reglas del juego que yo marco". Y esas reglas del juego son las del poder; por lo tanto, el periodismo no es objetivo, ni siquiera es independiente.

**También me quedó de tus palabras la idea recurrente de la importancia de la vivencia, de salir a la calle, algo que parece no suceder en las circunstan-**

**cias actuales del oficio...**

Es que en cualquier periodismo, de alguna forma, te has de meter en la situación. Por lo tanto hay que tener contactos y luego has de vivir un poco y comentar desde el conocimiento de causa. Luego hay que contextualizar la información, siempre porque el lector no tiene por qué saberlo todo. Todo esto requiere una vivencia, un cariño en lo que estás haciendo y requiere mucha habilidad. Pero, por sobre todo, vivir aquello que se está contando; ya sea que hables de una sesión del congreso, no lo puedes hacer escuchando la transmisión de la radio o la televisión, sino que has de tocar, has de explicar la gestualidad de los personajes que hablan, cómo se expresan, cómo miran.

**Eso dista mucho de la realidad de las redacciones, cada vez más retraídas. Acá, en concreto, algunos de los diarios más importantes están en una zona industrial a varios kilómetros del centro de la ciudad... Pareciera que los aislaran para que no tomen contacto con la gente...**

Es lo que te digo que ya no existe: el periodismo en los medios de comunicación. Existe otra cosa, existe la propaganda; y al periodista se lo está obligando a que sea propaganda.

**Si tuvieras que montar un proyecto como Ajoblanco ahora, ¿lo harías?**

No lo protagonizaría, no lo dirigiría. Sí haría de gurú o asesor pero personalmente, me pasó la edad porque me falta agilidad. Soy más reflexivo que vital ya, estoy en esta fase donde me interesa más la literatura y escribir sin la presión del periodismo, o sea: la actualidad. Pero sí veo claro que es un momento muy bueno para crear este tipo de proyectos independientes porque hacen falta.

**En el medio español, ¿cuáles serían las publicaciones herederas actuales de Ajoblanco?**

En estos momentos, ninguna. Les falta amplitud, las pequeñas revistas culturales que hay son demasiados narcisistas, se miran demasiado el ombligo. Nosotros teníamos una ambición de totalidad, de ser un poco leonardescos, renacentistas, nos interesaba el arte, lo social, la educación, la ecología, la sexualidad, la vida de los barrios, la cultura popular, las culturas undergrounds, el rock... O sea, nos interesaba todo. En cambio yo creo que ahora están mucho más sectorizadas y, por lo tanto, caen en el ombliguismo.

**[Despieces]**

**Los encuentros**

Varias conversaciones, una clínica de dos días y una entrevista abierta en Córdoba durante mayo (que continuó y repitió formato en Rosario y luego en Santiago de Chile) fueron el marco de los encuentros con José Ribas. El ciclo se llama *Estados Alterados, emergencias en el periodismo cultural* -actividad en red de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)- y ésta fue la primera de tres actividades itinerantes que se llevarán a cabo durante 2008.

El propósito es abordar las modalidades actuales del periodismo especializado en cultura y reflexionar sobre sus nuevas condiciones de producción, en una atmósfera donde los medios emergentes y sus singularidades, ayudados por los usos de las nuevas tecnologías, aparecen como actores fundamentales.  
<http://emergenciasperiodismocultural.blogspot.com/>

### Ajoblanco

Voy a montar una revista de arte y cultura con quien quiera seguirme fuera de los círculos de la facultad [...] Es necesario dar voz a esa juventud que está harta de lo que hay, de la gauche divine, de los Novísimos y de los marxistas, y que necesita expresar lo que siente y verlo escrito en papel impreso<sup>5</sup>.

Con el fragmento anterior cuenta Pepe Ribas en *Los setenta a destajo* cómo les propuso a sus futuros compañeros de redacción conformar *Ajoblanco*, una referencia ineludible de la edición independiente y contracultural en la España de la transición.

La revista tuvo 3 etapas en diferentes momentos culturales y políticos. La primera etapa de *Ajoblanco* fue entre 1975 y 1980, la segunda, entre 1987 y 1999 y la tercera en 2003.

<http://www.ajoblanco.org/>



**José Ribas Sanpons** :: (Barcelona) Acabó el bachillerato en los jesuitas de Sarría y estudió Derecho en la Universidad de Barcelona. En 1973, con 20 años, fundó la revista libertaria Ajoblanco, que en 1977 llegó a vender 100.000 ejemplares. También creó la primera revista ecologista española, Alfalfa, y la literaria La bañera. En 1979 dejó las publicaciones y se trasladó a Menorca y Madrid. A principios de los 80 publicó *De que van las Comunas*, *Kavafis* y la novela *El Rostro Perdido*. En 1987, tras cuatro años en Madrid y uno de Londres, consolida su labor como agitador independiente desligado de cualquier institución, fundando el segundo Ajoblanco, de la que fue su director hasta 2000. También fue columnista de Diario 16, El Mundo y El Periódico de Catalunya. En 2000 dejó el periodismo activo para rescatar las voces de los años 70 entre viajes a Latinoamérica. En 2007 ha publicado *Los 70 a destajo*, Emecé, y en la actualidad prepara un libro sobre América Latina, una novela, la web [ajoblanco.org](http://www.ajoblanco.org), colabora con el suplemento cultural de ABC y con varias publicaciones latinoamericanas. También da cursos de periodismo con la Fnpi y otras instituciones.

<http://www.los70adestajo.com/>

**Julieta Fantini** :: (Berrotarán, provincia de Córdoba, 1980) Se licenció en Comunicación Social (UNC) hace dos años. En la ciudad de Córdoba realiza diferentes tipos de trabajos, donde el periodismo siempre se cuela en forma de colaboraciones, columnas radiales, cuasi- editora, y hasta vendedora de publicidades... Todo junto y poco clasificable. También asistió al CCE.C con visitas guiadas, investigando los públicos asistentes al lugar y, en la actualidad, produciendo junto a Julia Barrandeguy el ciclo sobre periodismo cultural, Estados Alterados. Acaba de publicar el libro *Pánico!, Guía para vivir en la vida moderna* (Abrazos-Maraddón Press, 2008) resultado de tres años de trabajo en equipo junto a Soledad Toledo (primero haciendo un fanzine llamado Japón [2005- 2006] y luego con las columnas Vos no sos under [2006- 2007] en el programa Cualquiera de la 97.5 Rock).

1 <http://emergenciasperiodismocultural.blogspot.com/>

2 Ribas, José (2007) *Los 70 a destajo*. Ajoblanco y libertad. Emecé Editores. Pág. 414.

3 *Ibidem*, pág. 203.

4 *Ibidem*, pág. 204.

5 *Ibidem*, pág. 121.

Remo para armar

# Remo Bianchedi por Demian Orosz

Entra y sale de la zona de riesgo en la que el arte se puede convertir en trampa o fetiche. Se mueve sigilosamente, cambia de estrategias. Enamora y abandona. Casi nunca está donde se presumía que era posible encontrarlo. Siempre se muestra indócil: por temperamento pero también por decisión, ejecutando el proyecto que podría llevarlo a decir "Mi mejor obra fue ser feliz". Él prefiere definirse como un fantasma que se oculta y se muestra sin avisar.

A Remo Bianchedi lo mueve la sospecha. De igual modo podría decirse que lo mueve la esperanza. La sospecha de que el arte, sus circuitos e instituciones, sus grandes nombres y sus enormes cifras, son apenas otra forma de mentira. Pero también la esperanza, pese a todo, en la capacidad del arte para interceptar las miradas y abrir senderos, nuevas formas de conciencia y estupor. Quizá la obra de Bianchedi se ha movido continuamente entre esas dos actitudes.

Uno de los caminos por los que ha transitado asume la forma de una conspiración, en la línea marcada por Marcel Duchamp, que se vuelve con ironía contra la propia práctica artística para señalar sus momentos de fingida profundidad y su complicidad con las morales más recalcitrantes. De allí proviene el carácter de artefactos visuales y verbales de las obras de Bianchedi, en las que la escritura, a veces en forma de claves que hay que descifrar, asume un rol decisivo.

Pero sospechar de la tradición y de sus ecos en el presente no le ha impedido a Bianchedi visitar los momentos de la historia del arte -desde *La muerte de Marat* de Jacques Louis David a Mondrian, pasando por Cézanne o Malévich- para recuperar procedimientos pictóricos o motivos que concibe como un alimento. Su versión del asesinato de Marat, donde la cita minuciosa de la pintura clásica es intervenida por disparos de arma de fuego, muestra hasta qué punto Bianchedi puede sentarse al banquete del arte como un invitado refinado y al mismo tiempo violento.

A veces se ha comportado como un maestro del sabotaje, o como un infiltrado. Alguien que se desplaza asumiendo los códigos conocidos para luego transformarlos en material explosivo y subversivo de la propia práctica y de las instituciones que la sostienen y la encorsetan. Así se lo vio en 1993 con la acción *En Jaula*, realizada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires: un artista, un galerista y un crítico, tres exponentes de la fauna artística, se enjaularon con Bianchedi durante tres días para probar la capacidad de convivencia de las especies semi domesticadas que habitan el salvaje mundo de la cultura.

La acción *En Jaula* dialogaba con una performance realizada en Nueva York en 1974 por Joseph Beuys, el artista alemán a quien Bianchedi conoció en 1977 y cuya concepción y ejercicio del arte marcan hasta el presente su trabajo. Beuys se encerró durante una semana con un coyote, procurando establecer un vínculo con el animal de características totémicas para las tribus norteamericanas.

## Algo perdido

A partir de 1992 Bianchedi comenzó a desarrollar series que indagaban el tema del autoritarismo y la violencia, los parpadeos del horror sobre los cuerpos. La primera de esas series fue *Los márgenes del canibalismo* (1992), junto a Alfredo Prior y Duillo Pierri. Le siguió *1938: La noche de los cristales* (1993), concebida como un homenaje a una muestra que había visto en la ciudad alemana de Kassel. Eran retratos y autorretratos ejecutados en campos de concentración nazis. “Me pasó una cosa curiosa -le cuenta el artista a la crítica Victoria Verlichak en el diálogo incluido en el libro *En la palma de la mano. Artistas de los Ochenta-*, vi la muestra y cuando salí tuve la sensación de que me había perdido algo. Volví a entrar y me di cuenta de que todos estaban sonriendo, eso me pareció formidable. Eligieron pasar a la historia con una sonrisa...”.

La representación del horror ha sido y seguirá siendo uno de los grandes dilemas del arte. Raoul Hilberg imaginaba una exposición que mostrara tan sólo un objeto: una lata de Zyklon B, el gas letal que los nazis soltaban a través de las fingidas duchas de Auschwitz. “Me hubiera gustado ver una única lata sobre un zócalo -escribe el decano de los estudios sobre el genocidio judío-, en una salita, sin nada más entre las cuatro paredes; habría simbolizado la Alemania de Hitler”. Frente a esa solución de extremo minimalismo Bianchedi sospecha otra cosa y retiene los rostros y los cuerpos como señales de una catástrofe humana. Imagino a menudo la mano de Remo en lucha contra su propio talento, contra su propio dominio de la técnica que podría haberlo convertido en un pintor preciosista, encandilado sin más por lo bello, para detenerse justo en el momento en que la imagen señala su propia derrota y habla, en voz baja, de la infinita vergüenza del arte frente al sufrimiento.

*Como un cuerpo ausente* (1994) dio continuidad a las series de trabajos dramáticos que remitían al horror y la muerte, intersectando con su poderosa imagen el mundo de ausencias abierto por sucesos como el Holocausto y los desaparecidos en la Argentina. Eran setenta telones instalados en forma de cruz en la planta circular del Palais de Glace, junto a una decena de acuarelas fijadas en las paredes. Bianchedi puso sillas para los espectadores que se atrevieran a la experiencia. Pintó rostros y escribió los nombres de pila de Emilio Jáuregui (muerto en 1969) y Haroldo Conti (desaparecido en 1976).

Con *De niño mi padre me comía las uñas* (1995) completó un recorrido por los mundos violentos y autoritarios, repletos de seres rotos, tachados, pisoteados o sustraídos por el odio que asumen las mayúsculas para nombrarse como Historia o Patria o Educación. Lo hizo con indescriptible pudor, reconstruyendo o imaginando rostros y siluetas vulnerados, pero a sabiendas de que lo que ha sido arrasado permanecerá ausente y que esas imágenes son también el retrato de un fracaso.

La variedad de técnicas utilizadas es una clara señal de la libertad que el artista

reclama para su trabajo, pero también dice algo decisivo sobre su temperamento inquieto. Bianchedi siempre está buscando otra imagen, interrogándose de nuevo, cambiando. Pero nunca de modo que el cambio sea tan radical como para impedir que se sitúe su renovación en una estela precedente. Una muestra como *Síbilas criollas*, *Los conos* y *El muerto*, de 1996, fracturaba por ejemplo la unidad temática de las series anteriores pero simultáneamente -como señaló Fabián Lebenglik- “había referencias concretas a infiernos de nuestra época: abrumadoras chorreaduras y ojos de miradas penetrantes parecían convertir a Bianchedi en una suerte de Marat evocando con aspereza imágenes de la historia del arte”.

Los 50 dibujos que incluía la exposición *Los Inocentes*, presentada en el 2000 en la Fundación Klemm de Buenos Aires, fueron por una parte el resultado de las instalaciones anteriores y al mismo tiempo un modo de vibrar en un nuevo proyecto: la Fundación Nautilus.

Con fondos aportados por la venta de *Los Inocentes*, el primer paso de la Nautilus fue crear en la localidad cordobesa de La Cumbre un Taller de Diseño y Oficios para jóvenes de entre 13 y 24 años en situación de riesgo. Como una forma de poner un dique a la crisis y revertir el deterioro, la fundación apostaba a darle cuerpo al concepto de obra de arte ampliada de Joseph Beuys, hacer del arte un vehículo de transformación social y vincular trabajo con creatividad de modo de obtener resultados concretos en la realidad. Había además un dato de urgencia: el alto índice de suicidios de jóvenes en La Cumbre.

En menos de dos meses, el Taller de Diseño y Oficios tuvo alrededor de 70 inscriptos y un cuerpo de docentes empeñados en identificar necesidades y dar salida a sus ideas. Para Bianchedi era seguramente una manera de llevar a la práctica un “proyecto tribal” que trascendiera el solipsismo y la dinámica de pintar el cuadro/mostrarlo/venderlo.

## De nuevo en otro lado

*Señor Lafuente y sus hermanas solteras*, como se denominó la muestra que presentó en 2004 en el Centro Cultural España.Córdoba, indicaba ya desde el título el homenaje a dos obras paradigmáticas de Marcel Duchamp: *Fuente*, el mingitorio invertido que el irreverente francés presentó en 1917 en Nueva York, poniendo en crisis las reglas que hasta entonces regían la creación artística, y *El gran vidrio* (*La novia desnudada por sus solteros, incluso*). Duchamp es sin duda un artista del cual Bianchedi sigue absorbiendo energía estética, ideológica y vital.

Estar fuera de los marcos y aparecer donde no se lo espera es otra constante en su trabajo. Esa cualidad lo vuelve a menudo inclasificable y la tarea de definirlo se parece mucho a la de intentar captar la imagen de un corredor en movimiento.

En 2006 integró la muestra colectiva *Nudos & desnudos*, en compañía de consagrados maestros del género como Carlos Alonso y Guillermo Roux, a los que se

sumaban también Jorge Demirjián y Ariel Mlynarzewicz. Como otras veces, Bianchedi aparecía renovado y al mismo tiempo en diálogo ininterrumpido consigo mismo. Las obras, técnicas mixtas en papel pegado sobre madera, fueron consideradas por Laura Malosetti Costa como las más inquietantes del conjunto de trabajos mostrados. "Palimpsestos", definió la crítica e historiadora del arte a los cuerpos trabados con grafismos, veladuras, textos y formas vegetales capaces tanto de saturar el sentido del género del desnudo como de abrir incesantes enigmas.

Otro rasgo decisivo es la asimilación de diversas dosis de teoría (*Vigilar y castigar* de Michel Foucault, por ejemplo, para la serie *De niño mi padre me comía las uñas*) y discursos traducidos plásticamente, así como el recurso a materiales (textos, imágenes, anotaciones) que sacan a luz su pasión de coleccionista. Este rumbo muchas veces retomado se vio ya en 1982, en la muestra de retratos que hizo en la galería de Jacques Martínez, que marcó su reingreso al circuito expositivo argentino tras haber pasado más de un lustro en Alemania y luego en España. De su estadía alemana el artista había conservado libros con fotografías, testimonios de la época de la guerra y retratos de personas internadas en hospicios. De allí surge un catálogo de rostros que Bianchedi ha estado reinventando sin cesar.

Buena parte de los interrogantes que el artista propone en sus trabajos podría rastrearse en los "libritos" que atesora desde su exilio alemán. Los paseó por toda Europa y hoy están guardados, numerados y fechados, en una biblioteca que Bianchedi fabricó especialmente para atesorarlos.

**¿En qué momento y por qué empezaste a hacer los "libritos"? ¿Los seguís haciendo?**

Comencé a encuadernar los primeros libros en Alemania, al poco tiempo de haber iniciado el Desierto, como así también mis estudios en la Escuela Superior de Artes de Kassel (1976/1977). Estudié la carrera de Diseño y Comunicación Visual, y parte de los trabajos prácticos fue aprender a encuadernar un libro. "Quien sabe diseñarlo, sabe encuadernarlo", fue la consigna. En los libros se convocan el deseo de escribir, de dibujar, de mantener en estado de privacidad aquello que solamente se susurra. Libros y libretas en los que aún hoy dejo registro cotidiano de mis ideas, emociones y silencios. Son de utilidad propia, me dejan saber de mí. Son la constancia del Viaje.

**¿En qué consistía tu militancia? A menudo sólo hay alusiones bastante vagas al respecto...**

En el año 2006 di testimonio de mi militancia en los años 70 para el Archivo Oral de la Fundación Memoria Abierta ([www.memoriaabierta.org.ar](http://www.memoriaabierta.org.ar)). Con ese testimonio pude lograr cicatrizar una herida profunda, quizás la más profunda. Es por ello que preferiría no hablar sobre ese tema en particular, aunque siga creyendo que lo acontecido a causa del terrorismo de Estado es una cuestión estricta de Justicia y de Verdad. Hasta que los responsables no sean procesados, juzgados y condenados estaremos conviviendo con asesinos y fantasmas.

**¿Podés evocar el encuentro con Joseph Beuys? ¿Cómo llegaste a él?**

Cuando llegué a Alemania poco y nada sabía de la existencia y de la obra de Joseph Beuys. El primer encuentro fue en Düsseldorf en un seminario sobre "Arte=Capital" que dio en el año 1977. A partir de allí él se convirtió para mí en la posibilidad real de construir en un solo concepto la mirada interior y la mirada sobre el mundo. Lo social y lo privado convertido en soporte de Arte. La época más fecunda de mi aprendizaje con él fue cuando frecuentaba casi semanalmente la escuela en donde yo estudiaba. Recuerdo su risa, esa risa plena de Humor y subversión. Él fue un artista, un increíble y generoso docente capaz de enseñarnos que un artista es por sobre todas las cosas un ciudadano capaz de producir su propia vida, de acceder a la vida según los senderos que le señale su deseo, siempre y cuando comprenda que la libertad es aquello que está después del saber.

**¿Recordás la acción con Alfredo Prior, Jacques Martínez y Miguel Briante dentro de una jaula? ¿En qué consistía y qué idea tenían?**

La acción *En Jaula* fue realizada a partir de una invitación del Goethe Institut, dentro del marco de una exposición de dibujos y objetos de Beuys llevada a cabo en el año 1993 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires (MAMBA). Consistía en una leve modificación de la performance *Coyote: I Like America And America Likes Me*, que Beuys realizó en Nueva York, en la galería de René Block. En esta performance Beuys permaneció algunos días encerrado en una jaula con un coyote salvaje. La idea básica fue que dos especies naturales, aparentemente antagónicas, pueden convivir en un mismo espacio.

En la acción que diseñé para el MAMBA elegí tres posibles adversarios de un artista: un crítico de arte (Miguel Briante), un galerista-marchand (Jacques Martínez), y otro artista (Alfredo Prior). Se construyó dentro del museo una jaula proporcional a la original, en la que me encerré durante tres días consecutivos con cada uno de los participantes. El público en gran cantidad rodeó esos días la Jaula, fotografiándonos, preguntando, discutiendo, participando...

**En diálogo con Victoria Verlichak, en el libro *En la palma de la mano señalás que siempre estuviste un poco peleado con el arte*. ¿A qué te referís exactamente? En todo caso, ¿esa "pelea" sigue?**

Con el Arte no estoy enojado. Con lo que no acuerdo es con los actuales parámetros de la producción artística, en los que se hace evidente que las Leyes del Mercado se convirtieron en las Leyes del Arte. Nunca fui propenso al efímero encantamiento de las Bienales, Ferias, Premios, etcétera... Me inclino más bien hacia el modelo de vida que Marcel Duchamp construyó para sí mismo, ya que es parte de un concepto de arte poder decir: "Mi mejor obra fue ser feliz".

**¿Te interesa mantener un costado secreto o privado del arte, en base a la convicción de que no todo debiera ser público? ¿Los "libritos" entran acaso en esa línea? Pienso en la última muestra en la galería EspacioCentro y esos libros que invitaban a leer y al mismo tiempo no revelaban nada...**

El secreto consiste en no tener secretos... Desde hace años he optado por un aspecto íntimo de la vida y de la producción de arte. Soy un fantasma que aparece y desaparece sin previo aviso,

una persona de silencios.

**¿Qué vínculo tuviste con el Instituto Di Tella? ¿Te impactaba esa movida o estabas más bien con el temperamento de Margarita Paksa y compañía cuando atentaron contra el premio Braque en 1968? Vos habías sido aceptado en ese premio en 1967...**

Soy el típico exponente de una generación de argentinos de clase media porteña, quien sin escalas y a una velocidad pasmosa pasó del glamour del Di Tella a la Revolución Permanente... Recuerdo que entrar al Instituto después de escaparme del colegio me representaba una aventura casi ilimitada... hasta que el otro país, ese país empobrecido que ahora estamos obligados a ver, se me vino encima. La acción "Tucumán arde", como el boicot al Premio Braque del 68 que provocaron Margarita Paksa, Pablo Suárez y otros artistas, me sacan del encanto Di Tella, y meses después inicio un viaje hacia Yarinacocha, selva amazónica peruana. Mi lugar ya no estaba en el "mundo del arte" sino en el mundo mismo.

**Además de "comerte las uñas", ¿es cierto que tu papá quemó tus dibujos cuando te fuiste al Amazonas?**

Las metáforas son espejos invertidos de la realidad para que podamos comprenderla con mayor facilidad. Gracias a mi padre aprendí a pintar. Él me regaló para mi cumpleaños número 14 una caja de acuarelas, pinceles y papeles. Tardes enteras me sentaba a su costado mostrándome libros de arte, cómo el agua diluía el pigmento sobre el papel... Mi abuelo fue arquitecto (el que diseñó y construyó el edificio en donde funciona el MAMBA); mi padre, también arquitecto, se inclinó por el urbanismo y seguramente debe haber anhelado que yo también fuera arquitecto. No lo fui pero soy un artista que cree que la arquitectura, el diseño y la pintura son componentes fundacionales de la producción de arte. La quema de los dibujos ocurrió. Fue cuando dejo la secundaria y decido irme a vivir a la selva peruana. A los pocos días de partir los quemó. Puedo ahora sin rencor imaginar lo que mi padre habrá sentido al cometer semejante acto. Seguramente debe haber creído que los dibujos eran los verdaderos responsables de mi situación. Alguna razón tuvo.

**¿Seguirías llamando arte político a tu trabajo? ¿En qué sentido?**

Mi trabajo no es político. Lo político en arte, como lo moral, son significados secundarios. Creo que la mayor parte del arte "político" es *estética y políticamente* ineficaz. Sí ratifico aquello que llamo estrategias de artista, es decir mecanismos diseñados desde el propio deseo del artista para llevar adelante su producción de arte.

**En 1996 le decías a Victoria Verlichak: "Estoy viviendo mi tercer exilio, que creo definitivo". Sin embargo, seguiste yendo y viniendo. Ahora estás de nuevo en las sierras. ¿Experimentás ese lugar como otro "exilio", como un "refugio"?**

El exilio finalizó, caducó. Ahora soy tan libre como para determinar dónde deseo vivir, qué espacio habitar, y a qué lugar pudo yo llamar mi Patria. Ese lugar es ahora las sierras... esta pequeña porción de mundo en donde el adentro se reconcilia con el afuera. Aquí, en Cruz Chica, puedo

finalmente vivir como al comienzo de mi Viaje lo decidí: en paz, en salud, en libertad. Éste es un lugar de restauración, reflexión, reconciliación.

**¿Para vos el arte sigue teniendo una dimensión conceptual decisiva? ¿Las obras siempre comienzan con una idea, o a veces puede ser una mancha o una rayita la que decide lo que vas a hacer?**

Toda actividad humana tiene origen en una idea. Hasta los horrores más brutales de la humanidad comenzaron siendo una idea. El arte sucede así también. Basta con ver la historia del arte para comprender que arte es idea, que la idea es una obra de arte. Sin ideas no hubiesen existido Altamira y Lascaux, los frisos asirios, las catedrales góticas, los códices mayas y aztecas... Sin ideas sería imposible imaginar el Renacimiento, el Barroco, a Courbet, Gauguin, Duchamp, la Bauhaus, Beuys, Warhol, Berni... Al respecto, Beuys decía: "El Pensamiento es Forma".

**En tu obra aparece recurrentemente una figura con los pies cortados. ¿Es un principio ordenador y organizador de la obra a nivel formal, digamos, o tiene también poder simbólico?**

Básicamente la figura que aparece y desaparece en mis representaciones es una vertical que se corta en su intersección con la horizontal del soporte. Ese punto se llama "punto de tensión", logra que la figura se mueva estando quieta. Toda resolución técnica en arte es al mismo tiempo una resolución simbólica. *El Gran Vidrio* del Gran Duchamp es un inmejorable ejemplo.

**¿Cómo y cuando surgió Max? ¿Es un doble pictórico, un interlocutor privilegiado?**

Max apareció en un momento de mi vida en el que me creí a punto de desaparecer. Max se convirtió en mi acompañante terapéutico, aquel que camina al lado. Hoy Max vive retirado del mundo en Corral de Piedra, un paraje perdido de las sierras. Me contó un criollo que Max vive del aire.

**Trabajaste sucesivamente series vinculadas a momentos traumáticos de la historia, a tragedias colectivas e individuales, al poder, la violencia y la ausencia. La crítica que se ocupó de tu obra señaló insistentemente esta faceta, incluso en momentos en que, quizá, ya estabas moviéndote hacia otro lado. ¿Te preocupa quedar "fichado" como un artista vinculado exclusivamente a estos temas?**

Cuando me establecí en las sierras (1989) diseñé cuatro instalaciones pictóricas cuyo eje temático fue el autoritarismo. *Los márgenes del canibalismo*, Fundación Banco Patricios (1992); *1938, La noche de los cristales*, Centro Cultural Recoleta (1993); *Como un cuerpo ausente*, Palais de Glace (1994), y *De niño mi padre me comía las uñas*, Centro Cultural Recoleta (1995). Fue un proyecto que duró un tiempo determinado; un proyecto que, una vez realizado, me llevó a otros proyectos. La condición fundamental para estar vivo es la libertad, es por esta razón que nunca me he dejado "clasificar", ni por otros ni por mi mismo. Etiquetar es detener, aislar, esterilizar cualquier acto humano. Creo también que para un artista el tema es el arte, la idea, la manera en que ese artista intenta comprender el mundo. El *Guernica* de Picasso es otro buen ejemplo.

**¿Qué balance hacés de Nautilus? ¿Es posible reflatar ese proyecto? ¿Estás pensando algún proyecto similar que pueda ampararse en el lema Joseph Beuys de la “autodeterminación por la creatividad”?**

La Nautilus fue una utopía posible. Como tal nunca logró algo que es atributo absoluto del Estado: el diseño y la construcción de un cuerpo social. Nos hemos quedado ausentes de modelo. Ésta es la tarea que nos toca de ahora en más: imaginar, producir y difundir otros modelos de salud, de felicidad, de libertad. Ojalá nunca más volvamos a hacer lo que hicimos antes, porque a ojos vista está que nos equivocamos.

**Cuando hiciste la muestra *Los inocentes* en la Fundación Klemm, articulaste una inquietud presente en todo tu trabajo: el concepto ampliado del arte, el arte como vehículo de transformación social. La exposición de dibujos era al mismo tiempo el “capital” de una fundación solidaria. En ese momento declaraste que estabas cerrando un ciclo y que estabas cansado del circuito de las artes. ¿En qué lugar te encontrás hoy?**

*Los Inocentes* fueron el resultado lógico de las cuatro instalaciones anteriores. También parte de un proyecto que consistió en una acción llamada Fundación Nautilus. La idea fue poner en acto aquel enunciado de Beuys: el arte es capaz de resolver situaciones sociales de conflicto. *Los Inocentes* fueron 50 dibujos que se constituyeron como los bocetos de la acción. Ratificar, ésta fue también la idea, que arte es Capital, que arte es Calor. Con la Nautilus logré cerrar un tiempo de producción. Ahora producir arte es para mí producir salud, mi propia salud, la salud de los que me rodean.



producir arte  
es para mí  
producir  
salud, mi  
propia salud,  
la salud de  
los que me  
rodean.

**Remo Bianchedi** :: Nació en 1950 en Buenos Aires (Argentina). Se inició en el campo del arte como autodidacta y a los 18 años fue admitido en el Premio Braque de 1967. Entre ese año y 1971 dejó en suspenso la práctica artística y se dedicó a escribir y publicar en revistas. Viajó por Latinoamérica y convivió con indios de la Amazonia peruana. En 1969 se radicó en Jujuy. Trabajó de manera eventual en arte hasta que, a partir de 1974/75, entró en contacto con el galerista Jacques Martínez. En 1976 viajó a Alemania con la beca Albrecht Durer y se instaló en Kassel, en cuya Escuela Superior de Artes trabajó en grabado y diseño gráfico. La experiencia que lo marcó de manera decisiva fue conocer a Joseph Beuys, uno de las figuras señeras del arte del siglo 20. En 1981 concluyó sus estudios en Alemania y se mudó a Madrid, donde residió hasta fines de 1982. En 1983, con el retorno de la democracia, volvió a Buenos Aires y en 1991 se instaló en Cruz Chica, en las sierras de Córdoba, donde vive actualmente.

Principales premios. 1973-74: Primer Premio Nacional de Tucumán; Salón Noroeste Argentino de grabado; 1975: Premio Marcelo de Ridder (grabado); 1976: Beca Albrecht Dürer; DAAD-Fondo Nacional de las Artes; Premio mejor instalación; Premio Artista Joven del Año; Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte; 1993: Premio CAYC; Premio Gunther de Pintura; 1994: Mención Intersoft (pintura); 1995: Primer Premio Universidad de Palermo/MNBA (pintura); Tercer Premio Telecom (pintura).

Fuente: Victoria Verlichak, *En la palma de la mano. Artistas de los Ochenta* (Ediciones Alon, 2005); Laura Malosetti Costa, catálogo de la muestra "Nudos & desnudos" (Ro Ediciones, 2006); Mercedes Casanegra, texto sobre Remo Bianchedi acerca de *Loca, en 100 obras maestras 100 pintores argentinos 1810-1994* (Fundación Konex, 1994); Fabián Lebenglik, *El valor agregado del arte*, Página/12 (2000).

[www.bianchedi.com.ar](http://www.bianchedi.com.ar)

**Demian Orosz** :: Nació en 1972 en la ciudad de Córdoba. Trabaja como periodista cultural en el diario La Voz del Interior y colabora ocasionalmente con El País de Montevideo, Clarín y La Gaceta de Tucumán. Tradujo junto a Alejo González el libro *Historia de la nada* (Adriana Hidalgo), del filósofo italiano Sergio Givone. Publicó ensayos y traducciones en la revista *El Banquete* y recientemente han aparecido algunas de sus narraciones en la revista *Diccionario*. Escribió textos para catálogos de muestras de Remo Bianchedi (2004), Gustavo Piñero (2005) y Mateo Argüello Pitt (2007). Ha dictado cursos de extensión en carácter de invitado en la Universidad Nacional de Córdoba, sobre el Holocausto y la filosofía y sobre el concepto de revolución. Es redactor de la revista satírico-humorística *La Piedra en el Zapato*.

# El Hombre que quería ser Luthier (digital)

Un imposible intercambio electrónico entre uno de los hombres que ideó el primer instrumento musical del siglo XXI y uno de los tres millones de personas que, por ahora, lo miran por YouTube.

# Sergi Jordà

por

# Sebastián Mealla

<http://ccec.org.ar/10anios/jorda/>

A comienzos de 2007, cuando esta publicación no existía como proyecto del CCE.C, acordamos con Sergi Jordà un encuentro en el edificio Ocata de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), a orillas del Borne de Barcelona, sede del Music Technology Group (MTG). Un par de meses antes me había convertido en uno de los millones de personas que vieron por YouTube los primeros videos demostrativos del Reactable<sup>1</sup>, un instrumento musical electrónico dotado de una interfaz tangible basada en una mesa, e inspirado en los sintetizadores modulares de los años 60. La intención de fondo era invitar a Jordà a la Argentina para presentar este nuevo proyecto en el marco del Agosto Digital 07, uno de los programas más longevos del CCE.C, dedicado a las nuevas tecnologías. En la UPF, rodeados de oficinas que remitían directamente a la prototípica idea del “centro de investigación” y pasillos envueltos por un modoso silencio de trabajo, dimos un repaso por las posibilidades de una futura visita, todo esto en frente a un Reactable a medio montar.

Unos meses más tarde, para suerte de todos en el MTG pero a nuestro pesar, la visita se frustró ante la enorme visibilidad e interés que suscitó el proyecto, especialmente a través de Internet. Por entonces, Björk estaba a punto de salir de gira acompañada del novedoso instrumento, y un sinnúmero de presentaciones alrededor del mundo podían verse publicadas en el sitio oficial del MTG<sup>2</sup>. Sin embargo, casi un año después de este primer encuentro, la propuesta del libro por el décimo aniversario del Centro Cultural España-Córdoba renueva el objetivo pendiente, en forma de mails encadenados y conversaciones telefónicas bajo crueles diferencias horarias: recabar el testimonio de uno de los referentes más importantes de las tecnologías digitales aplicadas al campo sonoro, la música y la interacción en tiempo real.

### **Punto de partida. Lo digital como artesanía**

“Yo toco ordenadores’, ésa es, de hecho, mi primera respuesta cuando alguien me pregunta qué instrumento musical toco. En ocasiones, la conversación continúa con ‘¿y qué programa utilizas?’. Mi respuesta a dicha pregunta es ‘Por lo general, diseño y construyo mis propias herramientas y ordenadores para realizar performances. Muchas veces, también lo hago para otros performers’. No sólo toco, también desarrollo instrumentos musicales digitales”<sup>3</sup>.

En septiembre de 1978, Sergi Jordà comenzó sus estudios de Física y a tocar el saxofón. A pesar de que ninguna de dichas actividades está directamente relacionada con su profesión actual, Jordà no duda en afirmar que ambas determinaron fuertemente su actividad como “luthier digital”:

“Cuatro años después, dos incidentes en apariencia sin relación fueron determinantes en mi carrera. Empezaré por el segundo, que fue ver la fotografía de un espectrograma de Synclavier en la contraportada de Mr. Heartbreak, de Laurie Anderson, su segundo álbum de 1984. Yo había estudiado la transformada de Fourier de manera general y abstracta (nadie nunca habló de sonido durante mis cinco años de física), entonces pude comprender intuitivamente el espectrograma: el sonido (y por lo tanto la música) podía ser ‘comprendido’ por los ordenadores. El hito accidental anterior (que curiosamente también involucra al Sr. Fourier) ocurrió varios meses antes, duran-

te nuestra primera y única clase universitaria de programación para ordenadores, basada en BASIC: 'éste es un IF y éste es un WHILE. Ahora vayan al tercer piso y empiecen a programar la transformada de Fourier para la próxima clase'. No recuerdo qué ordenadores utilizamos, sólo que tenían discos floppy más grandes que un LP, y que fuimos los primeros afortunados en utilizar el teclado, ¡sin tener que perforar tarjetas! Lo importante fue que allí descubrí y adoré la programación"<sup>4</sup>.

A principios de los 80, Jordà comenzó a percibir la experimentación sonora vinculada a la tecnología de ordenadores como un factor definitivo en su producción posterior, especialmente en lo referido a las partes mecánicas y repetitivas relacionadas a la ejecución musical.

"Me gusta comprender el funcionamiento de las cosas, pero me aburre tener que aprenderlo todo de memoria. Tocar un instrumento requiere dedicación y repetición, para llegar a dominar al máximo una técnica. A mí este aspecto no me interesaba tanto, de forma que un día comprendí, así de golpe, que a los ordenadores, para explicarles cómo deben hacer algo, basta con decirlo una sola vez: a partir de este instante ya pueden repetir las cosas perfectamente".

Aquel día Jordà resolvió que utilizaría ordenadores para hacer música, conservando para sí el aspecto que más le interesaba: inventar permanentemente.

"En el año 84 decidí convertirme en un improvisador con ordenador, y éste ha sido un poco el camino que me ha ido llevando hasta ahora, aunque no siempre en línea recta".

**Anoche estuve repasando los documentos que me enviaste por mail, e intentaba sacar en limpio los rasgos característicos de tu trabajo con ordenadores. Entiendo que gran parte de tu producción está fuertemente vinculada a la improvisación y la performance...**

Sí. Es lo que me interesaba en ese momento, cuando tocaba free jazz con el saxo, y es lo que me sigue interesando todavía. No digo que no me interese componer, pero me interesa más el hacer, el hacer en tiempo real. Por otro lado, a la hora de componer música, si no es en vivo, si no es improvisación, siempre estoy lleno de dudas en cuanto a qué es mejor, poner esta nota aquí o allá... A veces, las decisiones que uno toma sobre estas cosas son casuales, por lo que yo, antes de tener que decidir, prefiero dejarlo abierto. Esto me llevó a hacer música interactiva, algo a lo que el ordenador se presta perfectamente.

La música interactiva abarca conceptos, paradigmas y posibilidades muy amplios, pero podríamos decir que en uno de sus extremos, el más alejado de la composición convencional, está el ideal de "crear instrumentos". Entre ambos polos, el del instrumento y el de las composiciones convencionales, se podrían situar las composiciones más o menos abiertas, pero digamos que un instrumento es la "composición más abierta posible", ya que cualquier instrumento musical es capaz de recrear infinitas composiciones. No cualquier composición, ya que no hay instrumento capaz de tocar "todas las músicas", pero sí infinitas. Un instrumento es algo mucho más abierto que una composición. En realidad instrumento y composición, no son tanto dos términos dicotómicos, como los dos polos de una línea continua, y a mí me interesa más el lado del instrumento.

Los instrumentos musicales constituyen probablemente las más complejas y sofisticadas máqui-

nas que el ser humano ha llegado a construir, y el flujo de información que se establece entre un músico y su instrumento representa una de las más densas formas de comunicación hombre-máquina conocidas. Equiparar, pues, al programador informático o multimedia con el luthier puede resultar excesivo. Pero en algunos pocos casos, cuando el programador se convierte en el creador de sofisticadas y maravillosas máquinas destinadas a maximizar la creatividad de los que las utilicen, creo que es la analogía más acertada. Ésta es una de mis aspiraciones.

## La década del 90. El MTG

En 1994, Xavier Serra, reconocido músico, profesor e investigador catalán, creó el Grupo de Investigación en Tecnología Musical de la UPF (MTG). Durante años, este centro se especializó en las tecnologías digitales relacionadas con el sonido y la música, investigando tópicos como el procesado y síntesis de sonido; análisis, descripción y transformación de contenidos musicales; sistemas interactivos y modelos computacionales relacionados con la percepción y cognición musical. Jordà se incorporó a este espacio bastante antes de su creación oficial, cuando conoció a Serra en la International Computer Music Conference de Glasgow en 1990. "Él había terminado el doctorado en Stanford y yo vivía en Madrid, programando e investigando sobre música con ordenador de una forma totalmente independiente. No estoy seguro, pero debo haber sido una de las pocas personas en España que estaba haciendo esto de forma independiente. Xavier me comentó sobre su intención de montar un centro de investigación en Barcelona, y me convenció de participar. Los dos primeros años éramos nosotros dos junto con el compositor chileno Gabriel Brncic. Así pues, en 1992 empiezo a colaborar en lo que tres o cuatro años después se convertiría en el MTG, al vincularse a la Universidad Pompeu Fabra, a través del entonces recién nacido Instituto Universitario del Audiovisual (IUA)<sup>5</sup>".

**En reiteradas oportunidades mencionaste que varios de tus trabajos han sido el resultado de años de investigación y desarrollo en el marco de un grupo especializado e interdisciplinario, el MTG. ¿Cuál es tu percepción del contexto español y europeo en este ámbito?**

Si hablamos de una investigación de carácter más tecnológico, digamos tecnología de punta, es posible que Europa no esté a la cabeza, pero cuando intervienen aspectos más humanos e interdisciplinarios, Europa se sitúa sin duda por delante de EEUU o de Asia. Aún así, creo que el MTG es un caso bastante atípico. En España, hay centros de investigación en universidades así como numerosos espacios de creación digital, como por ejemplo Hangar<sup>6</sup>, también en Barcelona; pero un grupo interdisciplinario como el MTG, que pueda ser tan fuerte y competente a nivel internacional, tanto en aspectos de investigación como de creación, creo que es difícil de encontrar. Incluso a nivel europeo, creo que el único parangón sería el IRCAM<sup>7</sup> en París.

En el MTG y el IUA se encuentra el germen que, a mediados de los años 90, impulsó a numerosos artistas y profesionales de las tecnologías digitales -muchos de ellos latinoamericanos- hacia Barcelona para participar de los primeros programas de especialización en arte y tecnología, en los que Jordà participó activamente.

"(...) Fue una iniciativa pionera en España y quizás en Europa. En Holanda y los países nórdicos existía ya una cierta "tradición", pero no en España. Supongo que fue importante y de ello me voy percatando con el tiempo, cuando veo que muchos de los que trabajan en este ámbito a nivel internacional pasaron por nuestros cursos. En el año 95, a muchos estudiantes que venían del diseño costaba convencerlos de trabajar con ordenadores y poder comunicarse con ellos; hacerles entender que no se trataba de aprender a utilizar Photoshop. Si uno no es capaz de comunicarse utilizando el lenguaje de los ordenadores, la comunicación con estos, en los aspectos más creativos, va a ser muy filtrada, muy poco personal".

### **El contexto Latinoamericano y la democratización de la creación**

Sergi Jordà visitó Argentina por primera vez en 2001, cuando participó de las Terceras Jornadas de Arte y Medios Digitales en el CCE.C. Por aquel entonces presentaba FMOL<sup>8</sup>, un software-sintetizador basado en una interfaz gráfica de usuario<sup>9</sup>, considerado el precursor conceptual del Reactable.

Meses antes de una crisis económica que terminaría por derrumbar -entre muchas otras cosas- un sistema económico afianzado en el espejismo menemista de la convertibilidad, Jordà recuerda las complicaciones existentes para acceder a las herramientas de carácter tecnológico. Un panorama que, aunque poco alentador, no se le presentó como un problema definitivo. "Centrarse más a partir de tener menos cosas a veces ayuda. Lo digo sobre todo ahora, con tanta saturación de información y productos; esto en ocasiones dificulta la concentración para saber realmente qué es lo que uno quiere hacer".

En estas demarcaciones, Jordà rescata el trabajo del uruguayo Brian Mckern<sup>10</sup>: "En su base intimista y pequeña, Brian no necesita pensar en mega proyectos. Tal vez tampoco tenga acceso a los medios, pero con trabajos que aparentemente no son muy ambiciosos creo que entiende perfectamente este lenguaje. Un proyecto interesante no tiene por qué ser suntuoso. Si hablamos de una pintura, no es que se tienen que hacer óleos de diez por quince o murales. A veces la gente confunde el tamaño y el número de ordenadores que hay involucrados con la calidad de un proyecto".

**Desde tu perspectiva, la llegada de herramientas musicales más intuitivas debería fomentar y democratizar la creación musical. ¿Cómo crees que opera este fenómeno no sólo en relación al uso, sino también en términos de accesibilidad del instrumento? Especialmente en contextos tan diferenciados como América Latina y Europa.**

Si bien en América Latina las instituciones no pueden competir con alguna de las instituciones europeas o norteamericanas, el acceso a las herramientas es prácticamente el mismo. Y por otro lado, también está claro que no hace falta tener la computadora del mes pasado para poder hacer cosas. Es decir, las de hace 5 años están muy bien para muchísimas tareas. Si partimos de esta base, cualquiera está igualmente capacitado, a pesar de las diferencias en el contexto social y la información. Aunque yo esté en un centro de formación, o lo haya estado y lo siga estando, esto no es imprescindible. A veces es mejor trabajar sin guía, sin una persona que te guíe. Como docente, intento dar pocas directrices, no orientar, sino simplemente dejar ideas y que cada cual bus-

que su camino. En realidad creo que soy "un docente en contra de la docencia". Hoy en día cualquiera que disponga de una conexión a Internet, puede encontrar toda la información que existe en la humanidad. Hablo pues de democratización y de igualdad de condiciones.

A esto habría que añadirle los cambios que se producen también con Internet y especialmente de forma más reciente, con la Web 2.0, y las nuevas herramientas de difusión de las obras. Estamos en una etapa realmente muy nueva en la historia de la humanidad. Fíjate que ahora es posible -no digo que sea fácil, pero es posible- darse a conocer, mostrar lo que uno hace y que esto tenga eco. Hay muchos factores: la suerte, las estrategias, muchas cosas, pero es posible. Por ejemplo, lo que está sucediendo ahora con el Reactable es un muestra clara, en el sentido de que nos hemos hecho mucho más famosos de lo que éramos antes, por un video en Youtube, en el cual no se ve todo "nuestro historial". Nos hemos hecho famosos partiendo de cero, como quien dice. Si bien se nos conocía en ámbitos más especializados, ahora nos hemos convertido en un fenómeno popular y de nivel masivo. Le podría haber sucedido a un estudiante de 20 años; está claro que lo que hemos hecho ahora es fruto de toda nuestra historia y trayectoria, pero eso el público no tiene por qué saberlo, ni le interesa.

### **El campo digital como nuevo Renacimiento. Creación colectiva, la difusión de la tradición y el meta-arte**

Avanzada la entrevista, se define un paisaje marcado por el acceso ilimitado a la información, nuevas formas de difusión en red, el valor del gesto intuitivo y el diseño de interfaces tangibles en pleno desarrollo. Pintura fresca de un cuadro recién terminado, como señala Lev Manovich respecto a los íconos y botones del primer momento de las interfaces multimedia. "Cada período de la historia de los medios informáticos ofrece sus propias oportunidades estéticas, así como su propia visión de futuro; su propio paradigma de investigación"<sup>11</sup>.

### **¿Cuál es tu percepción sobre la situación actual del media-art y la experimentación con tecnologías digitales y sistemas interactivos?**

Creo que está mejor que nunca, en el sentido de que hay más conciencia de que esto existe, por lo tanto más posibilidades de encontrar ayudas. Sin embargo, esto no quiere decir que la producción sea mejor, en muchos sentidos es peor. Hay muy pocas obras -o llámale como quieras- "rompedoras" últimamente. Sin embargo, todo parece más fácil; el conocimiento es mucho más público, las herramientas son mucho más potentes, y las instituciones son más conscientes de la importancia del medio. También existe, es cierto, más competencia. Lo curioso, es que no parece que todo esto nos esté conduciendo a productos o creaciones mejores.

### **Y en los dominios de la llamada Web 2.0, con sus cambios sustanciales en términos de distribución, difusión y autopublicación ¿detectas estéticas o discursos propios de una nueva etapa?**

Por un lado, te diría que estamos teniendo un momento de recesión, porque lo que se está popularizando es la difusión de formas convencionales y tradicionales. Si ponemos el ejemplo de Youtube, se trata de distribución de videos, y el video no es un formato demasiado nuevo, ¿no? Por otro lado, digamos que el auge del Net.art, algo mucho más específico en Internet, en sus momen-

tos de mayor auge (a finales de los 90) no alcanzó jamás la popularidad que están teniendo actualmente los diversos mecanismos de la Web 2.0. Son dos cosas muy diferentes, el Net.art suponía un enfoque más elitista, mientras que la Web 2.0 es un aparador en el que todo cabe, aunque lo que prima son contenidos en formatos muy convencionales: aquí está mi música y aquí está mi video clip.

Por otro lado, que la gente haga sus videos de un minuto, mostrando lo que le dé absolutamente la gana, puede en realidad resultar más interesante que muchos experimentos más elitistas. Lo que está cambiando ahora es, por lo tanto, el aspecto sociológico de la creación, más que las creaciones en sí. Ésta es, curiosamente, la última y mayor aportación de los nuevos medios.

**¿Y en relación a los proyectos de base colaborativa y de fuerte impronta colectiva? Muchos trabajos artísticos vinculados a Internet utilizan actualmente las plataformas de auto-publicación, recursos propios de las comunidades en red, bases de datos, etc. Se han creado plataformas que capitalizan todos estos rasgos.**

Sí. Es cierto que en los últimos años se han creado más redes de este tipo, con intereses determinados. Esto me parece sumamente sano, maravilloso. Pero la verdad, es que la potencia de estas redes radica en su componente social y el sinfín de posibilidades que abren, y no necesitan a menudo de la muletilla "arte". Desde mi punto de vista, la mayoría de las creaciones de las que podemos estar hablando, no necesitan, ni ganan nada, calificándose de "arte". Para mí, uno de los problemas radica en la acepción actual de este término, que creo beneficia poco a la creación digital. Yo no me adjudico jamás el término "artista"; no me considero como tal. El uso de este término en todo lo que está sucediendo actualmente, me da en realidad una sensación más bien rancia, como de una cosa nostálgica. Creo que el arte ya no hace falta. No es necesario y no será peor la sociedad sin él.

Soy consciente de que estoy entrando en un terreno espinoso, ¡así que intentaré explicarme, antes de que me lapidéis! El concepto de arte al que estamos hoy acostumbrados ha evolucionado mucho durante la historia. Los griegos no entendían el arte como lo entendemos nosotros y no por ello eran menos creativos. El Renacimiento tenía una visión muy diferente de la que se tuvo en el siglo XIX y no por eso fue menos creativo. Creo que incluso después de las vanguardias y del posmodernismo, se arrastra una idea del arte muy del siglo XIX.

**¿Y qué vendrá a cubrir, de alguna manera, el espacio que resigna el arte?**

El arte conceptual ha hecho todo su recorrido. Puede seguir haciéndolo; a mí mayoritariamente no me interesa. En el Renacimiento había una importancia de la técnica y del artesano. Es decir, todos los grandes creadores de ese período fueron artesanos que comprendieron y dominaron determinados lenguajes, a menudo muchos, y el hecho de dominar unas técnicas no les impidió experimentar y evolucionar. Hoy en día, el lenguaje y las herramientas cambian tanto, son tan poderosas, que utilizarlas sin ton ni son me parece una enorme pérdida de energía. Luego, para dominar el lenguaje de hoy se requiere un esfuerzo, y es por ello que somos realmente artesanos, sin que esto tenga que comportar, insisto, que no podamos replantearnos permanente los cánones. De hecho, digamos que como todo va tan rápido, los nuevos cánones ni siquiera tienen tiempo de consolidarse; ni existen.

Los lastres no son pocos, y los principales, repito, creo que proceden del mundo del "Arte"; aún

así, creo que estamos frente a un nuevo Renacimiento. "Renacimiento" con r mayúscula y también con r minúscula. La situación actual es muy parecida a la del siglo XV o XVI. Hay tanto por explorar y se necesita explorar hasta el final... sin lastres, y sin discursos vacuos. Cuando te digo que el arte no existe o no hace ya falta, me refiero por ejemplo, a que las creaciones más importantes del mundo digital no tienen que ver con el arte. Por ejemplo, cuando alguien pone un contenido o una nueva herramienta en la red, es porque piensa que puede tener interés. Y no lo piensa diciendo "voy a hacerme rico", lo piensa simplemente porque cree que aquello puede ser importante para la sociedad. Y lo hace una persona, al margen de todas las corporaciones. Estoy pensando por ejemplo en las redes P2P. Ian Clarke y Shawn Fanning, respectivamente los creadores de Freenet y Napster en 1999, eran dos estudiantes de informática que con su visión, cambiaron de golpe la sociedad. No eran científicos, ni políticos; crearon algo fruto de su tiempo, que cambió su tiempo; y lo hicieron porque creyeron que estaría bien hacerlo; no montaron un discurso estético alrededor, pero sí que provocaron cambios revolucionarios. La sociedad cambia y las corporaciones tienen que despertarse. Llevan este milenio pensando cómo hacerlo y cómo sobrevivir. Creo que éste es un cambio revolucionario, hecho por personas individuales desde sus casas e infinitamente más potente que cualquier obra de arte de las que he visto en los últimos años. Tal como lo veo, el "Arte" con mayúsculas se ha convertido en meta-arte; de lo único que habla es del arte y se mira el ombligo cuando es fuera donde está en realidad sucediendo todo. Pero bueno, dejémoslo aquí... tampoco quiero crearme demasiados enemigos...

### **Reactable. Creando música con ordenadores desde el "hemisferio derecho"**

Hace cuatro años, un equipo perteneciente al MTG integrado por Sergi Jordà, Günter Geiger, Marcos Alonso y Martin Kaltenbrunner, comenzó a desarrollar el Reactable<sup>12</sup>, un instrumento musical electrónico dotado de una interfaz tangible basada en una mesa. A finales de 2006, tres videos demostrativos publicados en YouTube propinaron al proyecto una popularidad inesperada, incluso para sus creadores. Desde entonces, Reactable no cesó de alternar entre el reconocimiento del sector formal del media-art y los magazines de cultura popular. El 4 de noviembre de 2007, mientras Jordà y Geiger presentaron su proyecto en el OFFF Festival de Nueva York, Björk alistó su Reactable para tocar en Buenos Aires. Unos días más tarde, la edición vernácula de la revista Rolling Stone lo llamó "invento musical del año"<sup>13</sup>.

### **¿Cuáles fueron las circunstancias que los llevaron a desarrollar el proyecto Reactable?**

La idea del Reactable no surge de un único punto, sino que es el compendio de muchas afortunadas condiciones. Es fruto de nuestra historia, convicciones y deseos. Algunos miembros del equipo (especialmente Günter y yo), llevamos bastantes años creando música en vivo mediante ordenadores, y creando también a menudo las herramientas o instrumentos (programas, interfaces) para hacerla. Así pues, en los últimos veinte años (Günter un poco menos, pues es más joven...) hemos estado inventando "instrumentos" para nosotros mismos (i.e. tocando música, improvisando con ellos) y también para los demás.

La situación actual respecto a la música electrónica en vivo es compleja, pero creo que se puede sintetizar de la siguiente forma: los ordenadores resultan cada vez más familiares en los escenarios. Ya nadie se sorprende de ver un músico con su ratón, detrás de una manzanita blanca y brillante. Paralelamente, se inventan cada vez más controladores musicales (MIDI o no). Ciertamente, a nivel comercial, las novedades "novedosas" son poquitas (este último año, el Lemur<sup>14</sup>, que junto con el Reactable acompaña a Björk en sus giras, es una muy sana excepción), pero a nivel experimental, hay centenares de tentativas, como lo muestra la existencia de congresos y festivales como el New Interfaces for Musical Expression<sup>15</sup> (NIME), que cada año reúne a centenares de investigadores. Lamentablemente, la mayoría de los músicos e improvisadores digitales siguen prefiriendo el ratón; a lo sumo, un soso fader MIDI con varios botones o potenciómetros. Y sin embargo, nadie duda que el ratón, muy apropiado para seleccionar menús y realizar otras tareas ofimáticas, es un desastre para hacer música.

¿Por qué no cuajan la mayoría de nuevas interfaces, cuando todos reconocen que el ratón es tan desastroso? Sería muy largo explicar dónde radica, desde nuestro punto de vista, el problema. Para ello, recomendaría que los lectores más curiosos lean algunos de nuestros artículos<sup>16</sup> o mi tesis doctoral sobre instrumentos digitales e improvisación.

El caso es que, después de muchos años de experiencia práctica, y algunos de maduración teórica, quisimos concebir el mejor instrumento para "tocar ordenadores" que pudiéramos imaginar en aquel momento; aquel que mantuviera tanto como fuera posible, los mejores aspectos de los instrumentos tradicionales (como es el control directo y simultáneo de varios parámetros, utilizando ambas manos), y que aprovechara al máximo las posibilidades de los ordenadores como herramientas para la creación musical en vivo (como sería la posibilidad de compartir con el ordenador el control sobre determinados procesos y de visualizar claramente todos éstos).

Por último, me gustaría insistir en que con el Reactable, o con proyectos similares, no pretendemos estar haciendo arte, sino concebir, lo más creativamente posible, instrumentos para potenciar la creatividad de todos, incluidos nosotros mismos. No cabe duda de que la llegada de herramientas musicales más intuitivas debería fomentar y democratizar la creación musical. Pero también aquí hay que ir con pies de plomo. Un instrumento democratizador no es aquel que siempre suena bien, se le haga lo que se le haga. Un buen instrumento debe ser capaz de sonar muy mal, para que los que lo utilicen aprendan a controlarlo, y progresen a través de sus errores y de resultados indeseados. De lo contrario, la "creación" no sería más que una ilusión.

#### ¿Cuáles son los principios que rigen el funcionamiento de Reactable?

El Reactable es un instrumento musical colaborativo dotado de una interfaz tangible en forma de mesa, en el que varios ejecutantes simultáneos comparten su control, desplazando y rotando fichas transparentes sobre una superficie luminosa. Está inspirado en los sintetizadores modulares de los años 60 y 70, como los inventados por Bob Moog o Donald Buchla, aunque con una interfaz radicalmente diferente. Los sintetizadores modulares originales se controlaban a través de paneles con decenas de agujeros, que se interconectaban mediante montones de cables (tipo antigua central telefónica analógica). Así, la señal sonora que partía de algún punto, iba modificándose progresivamente en cada tramo, a través de diferentes procesos totalmente configurables y parametrizables (gracias también, a montones de potenciómetros). Era un sistema sumamente flexible, pero no lo más intuitivo del mundo.

En el Reactable, se consigue algo similar aproximando y relacionando entre sí diversos objetos, cada uno de ellos con una función sonora particular. Hay generadores de sonido, filtros, modu-

Un buen instrumento debe ser capaz de sonar muy mal, para que los que lo utilicen aprendan a controlarlo, y progresen a través de sus errores y de resultados indeseados

ladores, etc., de forma que las señales que parten de cada uno de los generadores, van modificándose al atravesar diferentes objetos. Este mecanismo permite que los usuarios vayan creando complejas y dinámicas topologías sonoras, como si de un sintetizador modular tangible, o de un lenguaje de programación directamente manipulable se tratara. A su vez, todas estas conexiones sonoras se van visualizando dinámicamente sobre la superficie de la mesa. Lo que es difícil de explicar, se entiende inmediatamente mirando cualquiera de nuestros vídeos en Internet<sup>17</sup>.

A más bajo nivel, todo esto se consigue mediante una cámara, un ordenador y un proyector, todos ellos situados debajo de la superficie semitransparente de la mesa. La cámara analiza, identifica y detecta la posición y la orientación de cada uno de los objetos sobre la mesa, y manda esta información al ordenador. A partir de estos datos, el ordenador se encarga de relacionar los objetos entre sí, de acuerdo a sus posiciones y afinidades, y a continuación genera sonido e imagen. El sonido se manda a los altavoces y la imagen al proyector, que la muestra sobre la superficie de la mesa.

El Reactable es un instrumento que busca ser intuitivo y accesible, válido por lo tanto para usuarios ocasionales, niños, etc., y que permite a la vez un aprendizaje infinito y su uso en conciertos de la mano de instrumentistas profesionales. Este acceso inmediato y no intimidador, que invita desde el primer segundo a la experimentación, combinado con unas posibilidades de progreso prácticamente infinitas, como en los instrumentos tradicionales, es muy importante para nosotros. Construir juguetes atractivos no es tan complicado. Conseguir instrumentos que atraigan desde el primer segundo pero que no se agoten tras diez minutos de juego, es mucho más difícil. Y esencial hoy en día, si se quiere crear un nuevo instrumento musical.

**En la documentación oficial del proyecto se cita a FMOL, tu trabajo inmediatamente anterior, como el precursor conceptual del Reactable. En ambos casos identifiqué a la creación colectiva y a la colaboración como aspectos fundamentales.**

En FMOL y Reactable los aspectos colaborativos surgen de inquietudes muy diferentes. En FMOL había varios conceptos alrededor de la creación colectiva. Por un lado, un aspecto proselitista; me interesaba difundir la música "ruidosa" -ponlo entre comillas para que todo el mundo entienda algo muy simple y un poco irónico- o ruidista, haciendo partícipe de ello a la gente. Porque la mejor forma de entender algo y apreciarlo es haciéndolo, participando en ello. Y luego estaban las ideas en torno a la autoría. ¿Quién es el dueño de qué, el autor de qué? ¿Qué es la autoría? ¿Tiene ésta algún valor? ¿Qué son esos derechos? Eran ideas que estaban ya en el aire con el tema de los samplers y del hip hop, y de que si uso estos loops y tal. Se estaba empezando a debatir lo que después fue toda la discusión sobre los derechos de autor. En ese sentido FMOL era, desde mi punto de vista, un ecosistema, obviamente muy reducido y limitado, en el que probar. Muy limitado, me refiero, en comparación con el mundo real, con la red real donde esta creación continua es incontrolable, y donde enviar loops de alguien y después procesarlos no tiene nunca fin. FMOL era un pequeño experimento o simulacro de todo esto.

Lo digital se puede duplicar y también modificar de miles de formas. Es lo natural del medio, mientras que a su vez, la red potencia por millones estas posibilidades. Es difícil prohibir lo más obvio, lo más natural, impedir que éstas no sean las prácticas más comunes. Es normal que hoy en día uno de los aspectos más frecuentes de la creación conlleve el reciclaje. El reciclaje, por otro lado, tal vez no haya sido nunca tan obvio, pero siempre ha existido. Y no sólo en la música popular, que basa su evolución en este mecanismo; también Bach apañaba temas de Pergolesi;

todos lo hacían, era una práctica habitual y nadie se rasgaba las vestiduras.

Sin embargo, en el Reactable la colaboración surge de otra idea: cuando se crea música mediante un instrumento convencional, el músico es 100% responsable de lo que sucede, porque esos instrumentos no "saben" ni toman decisiones. Pero cuando se hace música con ordenadores, al menos la que a mí me interesa, el ordenador deja de ser una cosa meramente pasiva y puede adoptar cierta actividad. Esta actividad puede ser mayor o menor, es muy amplio el espectro de cómo uno puede entender un ordenador y hacer música con él. Hay muchas grandes diferencias entre los instrumentos tradicionales y los digitales, pero para mí, la más importante radica en que en los instrumentos acústicos (o eléctricos), cualquier detalle, cualquier matiz, cualquier variación o modulación (e.g. un vibrato o un tremolo), es responsabilidad absoluta del músico. En los instrumentos digitales, sin embargo, el instrumentista no necesita ya controlar todos los aspectos de la producción sonora, todo el tiempo, pudiendo dirigir y supervisar en su lugar los procesos digitales que controlan estos detalles. En este contexto, el instrumentista tiende a delegar o a permutar con el ordenador el control parcial del instrumento. A mí me interesan los que utilizan el ordenador como algo más que un violín, como un instrumento que se convierte también en el creador parcial de la música. Una música que deja de ser responsabilidad exclusiva del humano para pasar a serlo del binomio humano-máquina. Y cuando existe esta responsabilidad compartida, junto con esta complejidad potencialmente infinita, se me hace muy natural pensar ¿por qué no incluir también varios humanos? Es decir, repartir la responsabilidad entre un sistema y diversas personas. Y ahí es donde surge el aspecto colaborativo del Reactable. Tengo varios escritos donde indico lo poco frecuentes que han sido los instrumentos multiusuario en la historia<sup>18</sup>. En otro ámbito, creo también que hubo muy pocos intentos previos destinados a abordar la creación musical con ordenadores en vivo, o la improvisación por ordenador "desde el hemisferio derecho", es decir, primando la acción al análisis y, a la vez, desde una posición rigurosamente "digital". Me explico: los intentos por crear interfaces intuitivas para la música por ordenador, o bien resultan en interfaces poco intuitivas y demasiado ofimáticas, o se parecen demasiado a los instrumentos convencionales (que se diseñan para ser "llevados" y "tocados" todo el rato), y no explotan el verdadero potencial de los ordenadores para la creación musical.

El Reactable incorpora toda esta información visual de la forma más directa que hemos podido imaginar, permitiendo incluso tocarla y modificarla directamente. Cuando uno o varios instrumentistas comparten con un ordenador el control parcial de un instrumento, todas las posibilidades de monitoreo de los procesos activos serán bienvenidas. El feedback visual se convierte así en un elemento importante para que estos nuevos tipos de instrumentos comuniquen o informen sobre el estado de sus procesos, de sus parámetros, etc. Lo contrario sería parecido a pilotar un jet sin indicadores; algo a priori factible pero sin duda poco tranquilizante. El feedback visual del Reactable, ofrece pues una nueva relación entre el intérprete y su instrumento, y también entre éste y el público, que mirando la superficie de la mesa, puede llegar a intuir lo que en ella está sucediendo.

**El Reactable genera un magnetismo muy fuerte en el régimen de la mirada, no sólo para quien lo ejecuta, sino también para el público presente. Te escuché decir en varias ocasiones que, cuando se ven los vídeos, el instrumento se entiende fácilmente.**

Respecto al magnetismo, es cierto que muy a menudo la gente se queda como cautivada, hipnotizada. Creo que resulta importante no sólo el aspecto visual, sino el refuerzo y la sinestesia que se produce en todos los sentidos: lo sonoro, lo visual y también lo táctil. Creo que emana algo

"mágico", en el sentido más inocente de la palabra. Tiene el poder de convertirnos en niños cuando estamos frente a él y esto es un poco lo que le da tanta fuerza.

Respecto a los vídeos, es cierto que el Reactable se hace famoso a través de tres videos<sup>19</sup> que, la verdad, se hicieron en un par de horas, sin ninguna conciencia. Me refiero a que si hubiésemos sido concientes de que iban a hacer "historia", a lo mejor no los hubiésemos hecho nunca ¡porque todavía estaríamos editándolos! Los hicimos en una tarde y los colgamos aquella misma noche, sin ninguna intención de trascender, y luego los videos explotaron. Hoy, suman más de 3.000.000 de visitas, miles de blogs hablan del Reactable, y vamos realizando tantos conciertos y presentaciones en tantos países, que hemos tenido que fabricar tres instrumentos más para poder repartirnos el trabajo. En el 2007 realizamos 80 conciertos y presentaciones en 25 países de tres continentes. Hemos percibido un interés totalmente inusitado e inesperado. Parece que, de repente, hemos inventando el instrumento musical más famoso del siglo XXI (lo cual no es poco, a pesar de que sea un siglo todavía muy joven). Pero el impacto cultural a largo plazo todavía está por verse.

A corto plazo, esto pone obviamente de manifiesto el poder real de la denominada Web 2.0, de YouTube, los blogs, etc. Hace unos meses sólo nos conocían unos pocos músicos e investigadores del sector, los de la música electrónica, el media-art, la human-computer-interaction (HCI)... Hoy nos conocen y hablan de nosotros medios que no son los nuestros "naturales": magazines de televisión de tarde, revistas de moda, eventos para empresas de publicidad que quieren contratarnos... Algo comparable nos sucede en el terreno estrictamente musical. Leemos algunos posts sobre nuestros vídeos en YouTube, de repente hemos llegado a las masas: "Esto es sólo ruido, ¿dónde está la música?". De hecho, tienen razón: tan sólo eran unas demos sin pretensión, grabadas en unos breves minutos; unas demos que mostraban algunas de las posibilidades técnicas del instrumento. No era música ni pensábamos que fuesen a tener trascendencia alguna. Pero después sigues leyendo algunos comentarios y... "¿dónde están las notas, las bellas melodías?"... "Esto no es música. ¡No se puede plasmar en un pentagrama!" Y entonces te das cuenta de que si hubiésemos hecho "música", nuestra música, algunos comentarios hubiesen sido incluso peores. Está claro que no todo el mundo tiene que conocer a Stockhausen, ni siquiera apreciar a Autechre, pero ellos tampoco aparecen en los magazines de tarde, con lo cual no se produce esta extraña confrontación e incompreensión. De hecho, mi música prereactable es mucho más "ruidosa", por llamarla de alguna forma sencilla. Y ahora, cuando estamos en el proceso de descubrir la voz de nuestro instrumento, nos vemos sometidos a una especie de esquizofrenia creativa. Yo nunca había hecho techno; me pueden gustar algunas cosas, bastantes de hecho, pero nunca había hecho música de baile. Y ahora, a menudo, en concierto, aunque seguimos haciendo música improvisada, nos vemos sometidos en este dilema esquizoide.

#### **¿Cuáles fueron los motivos que impulsaron la publicación de Reactivision (el software de visión computarizada del Reactable) bajo licencia GPL<sup>20</sup>?**

Lo entiendo un poco como una regla básica para la evolución de la sociedad: que las herramientas que uno desarrolla, o los logros alcanzados puedan ser aprovechables por muchos más. La mayoría de los planteamientos y soluciones propuestos por Reactable son totalmente idiosincrásicas, muy particulares a nuestras formas de hacer las cosas, pero Reactable posee también algunos componentes, como Reactivision, que son claramente genéricos y que permiten hacer trabajos muy diferentes. Por ello nos pareció natural que otros pudieran aprovechar estas herramientas para desarrollar sus propias visiones, y nos enorgullece que hoy en día existan centenares de proyectos hechos con Reactivision. Cada día salen propuestas diferentes, o nos escriben, o mira-

mos en Youtube y encontramos cosas nuevas. Algunas muy interesantes, otras -yo diría- clones o réplicas pobres de lo que hacemos nosotros... pero supongo que eso también es normal.

**Y en este sentido, me preguntaba por las posibilidades de estandarizar el Reactable, digamos, no necesariamente bajo una licencia libre, sino más bien en relación a fomentar el uso del instrumento a través de un modelo fácil de configurar. Algo similar a la versión utilizada por Björk.**

Estamos trabajando en ello. Nuestra intención es comercializarlo en breve, para que no resulte tan costoso y más personas lo puedan tener. De momento, Björk tiene uno, hay uno en Madrid, uno en Montreal... En la primera mitad del 2008, habrá uno en Atenas, en Barcelona, Chicago, México y San Francisco, pero está claro que no dejan de ser puntuales, no es una cosa a la que accede todo el mundo. Los productos que lo forman son, de por sí, caros. Es decir, hoy por hoy no puede ser algo para cualquier chico, pero en el futuro puede que lo sea. Muchas cosas, cuando empiezan, son muy caras porque son costosas de hacer. El Synclavier, el primer sintetizador digital, valía un millón de dólares, y hoy en día es menos sofisticado que un teclado de estos que venden en las tiendas de todo a cien. Esto sigue su camino.

#### **¿Cuáles son los proyectos que el grupo se plantea para el futuro?**

Durante un tiempo hemos tenido mucha presión y hemos planeado a merced del viento. El viento sopla fuerte y siempre te lleva a algún sitio, no estamos nunca quietos. Pero eso también nos despista de nuestros intereses principales. Ahora estamos tratando de organizarnos y sacar todo esto adelante.

¿Es posible encontrar un nuevo instrumento, que se convierta en un nuevo estándar? De hecho, toda mi tesis doctoral giraba en torno a esta discusión, y al final no me quedaba una respuesta demasiado clara... La guitarra eléctrica, el sintetizador modular en los 60, el sampler en los 80 o paralelamente, el tocadiscos, son para mí los últimos clásicos, los últimos instrumentos de la Historia. Con el ordenador surge la dificultad de crear un instrumento con identidad propia. ¿Tiene sentido este problema? ¿Aparecerá algún día este instrumento o es el ordenador, por definición, genérico e indefinido y carente de identidad? Son cuestiones para las cuales aún no tengo respuestas ciertas, pero curiosamente nos hemos percatado de que estamos en posición de ser el siguiente, y eso es algo que nos satisface mucho y queremos concentrarnos en ello. El Reactable es muy inspirador, no sólo para el que lo usa, sino sobre todo para el que lo crea. Cada día nos surgen ideas de cómo puede evolucionar el proyecto; el problema es que no tenemos tiempo.

**O sea que el próximo proyecto será conseguir más tiempo...**

(Risas) Sí. Es difícil.



- 1 <http://mtg.upf.edu/reactable>
- 2 <http://mtg.upf.edu>
- 3 Jordà Puig, Sergi, "Digital Lutherie. Crafting musical computers for new musics' performance and improvisation", Barcelona, 2005, pág. 43. Disponible en línea: <http://www.iaa.upf.edu/mtg/publicacions.php?lng=eng&aui=3&did=365>.
- 4 Ibid. anterior referencia.
- 5 <http://www.iaa.upf.es>
- 6 <http://www.hangar.org>
- 7 Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique. <http://www.ircam.fr>
- 8 Para mayor información revisar: <http://www.iaa.upf.es/~sergi/FMOL/index.html>
- 9 También conocidas como Graphical User Interface (GUI). Para mayor información: [http://es.wikipedia.org/wiki/Interfaz\\_gr%C3%A1fica\\_de\\_usuario](http://es.wikipedia.org/wiki/Interfaz_gr%C3%A1fica_de_usuario)
- 10 <http://netart.org.uy>
- 11 Manovich, Lev, El lenguaje de los nuevos medios de comunicación, Buenos Aires, Paidós, 2006. Págs. 50-51.
- 12 Ver referencia 1.
- 13 "Reactable. Disección del instrumento made in Barcelona", en Revista Rolling Stone, N° 117, Buenos Aires, dic. 2007.
- 14 [http://www.jazzmutant.com/lemur\\_overview.php](http://www.jazzmutant.com/lemur_overview.php)
- 15 <http://www.nime.org/>
- 16 Los artículos del MTG referidos al Reactable pueden encontrarse en <http://www.iaa.upf.es/mtg/reactTable/?publicacions>
- 17 Actualmente hay varios videos sobre el Reactable en Internet. La mayor parte de ellos puede verse en YouTube. <http://www.youtube.com>
- 18 Estos y otros artículos del autor pueden descargarse en: <http://www.iaa.upf.es/~sergi/>
- 19 [http://www.youtube.com/profile\\_videos?user=marcosalonso](http://www.youtube.com/profile_videos?user=marcosalonso)
- 20 Siglas en inglés de Licencia Pública General. Es una licencia orientada principalmente a proteger la libre distribución, modificación y uso de software. Su propósito es declarar que el software cubierto por esta licencia es software libre. Más información en: [http://es.wikipedia.org/wiki/GNU\\_GPL](http://es.wikipedia.org/wiki/GNU_GPL)

**Sergi Jordà** :: (Madrid, España, 1961) Inicia sus actividades en el campo de informática musical en 1984, después de graduarse en Física y abandonar el saxofón. Desde entonces trata de combinar con la mayor flexibilidad e interrelación posibles, investigación, pensamiento teórico y creación artística.

Durante los 80 trabaja en síntesis de voz, explora los ámbitos del análisis, la escucha, y la improvisación musicales por ordenador, toca con el grupo de música experimental Clónicos y compone música electrónica para películas, videos y espectáculos teatrales y de danza.

Desde principios de los 90 trabaja en proyectos multimedia más amplios, instalaciones y performances, colaborando frecuentemente con otros artistas como Konic Thr (IO-ZN y Kapsula-K), La Fura dels Baus (F@ust Music On Line y DQ), Cristina Casanova (web DQ) y Marcel.Í Antúnez. Con este último crea el robot de carne de cerdo JoAn, el Hombre de Carne (1992), Epizoo (1994-95), una performance interactiva que ha sido presentada en una veintena de países europeos y americanos, y Afasia (1998-99). Sus principales áreas de interés son la relación sonido/imagen (el software VideoChoreographer), la improvisación musical con ordenador (composición e interpretación en tiempo real) y la composición colectiva, tanto off-line como on-line (FMOL).

Es codirector del Master en Artes Digitales y director del curso de postgrado Programación Orientada al Multimedia del Institut de l'Audiovisual, coordinador del área de Sistemas Interactivos dentro del Grupo de Tecnología Musical del mismo instituto y profesor asociado en la Universitat Pompeu Fabra. Ha escrito numerosos artículos, libros, e impartido seminarios y conferencias en Europa, Asia y América. Actualmente toca con el grupo de música electrónica improvisada FMOL Trio con el que ha publicado dos CD. Ha recibido también varios premios, entre ellos una mención especial Ciutat de Barcelona en la categoría Multimedia, 1999.

**Sebastián Mealla C.** :: (San Salvador de Jujuy, Argentina, 1981) Licenciado en Comunicación Audiovisual y Diplomado en Nuevos Medios en la Universidad Blas Pascal (UBP- Córdoba). Profesor de la cátedra de Postproducción de la UBP e investigador becado del Medialab\_UBP, espacio interdisciplinario de investigación y desarrollo en tecnologías y medios audiovisuales.

Inicia su exploración artística a través del video experimental y el multimedia. Posteriormente se dedica al campo interactivo, mediante la generación de espacios inmersivos e interfaces para la interactividad física. Sus trabajos también exploran la performance, la manipulación audiovisual en tiempo real y el video-streaming.

En el Centro Cultural España.Córdoba es Coordinador General del programa de Arte y Tecnología, concentrado en el ciclo "Agosto Digital", y a partir de 2008 coordina el Festival Modular ([www.modular.org.ar](http://www.modular.org.ar)). En 2007 fue Coordinador Local del Taller de Arte Interactivo, co-organizado con Espacio Fundación Telefónica (Buenos Aires).

Trabaja como editor y realizador audiovisual independiente, y como gestor ha organizado workshops y conferencias con distintos referentes y artistas vinculados al arte y los nuevos medios. Ha participado de diferentes eventos ligados a esta temática, como el Primer Simposio de Prácticas de Comunicación Emergentes en la Cultura Digital (CCE.C - 2004), el Festival NIU de nuevas expresiones artísticas, Pascal en Foco: Jornadas de Comunicación, entre otros. Vive y trabaja en Córdoba.

Cuellópolis 

# Jorge Cuello

por Pablo  
Ramos

19 de diciembre de 2007 - Córdoba

Es un día por demás sofocante. El sol castiga el cemento y a sus habitantes. Cuello me espera en lo que sería su oficina. Una mesa de plástico junto a una de las barras de la Vieja Usina. Este lugar cambia según la hora, el día, el espectáculo y el público. En la siesta de un miércoles, la enorme panza de este gigante mutante parece el interior de un templo abandonado y saqueado. Cuello destapa la primera cerveza y pide que descargue la primera bala de una metralla temática que vaciaremos sin pausa durante más de tres horas.

**El humor es una parte intrínseca de tu obra y además es característico de la idiosincrasia cordobesa.**

Sí. Pero pienso: Cagarse de la risa, ¿es humor? ¿O el humor tiene que ver con la sonrisa? Eso es algo que me ha inquietado muchísimo. Tiene que ver con que yo no enmarque la obra. Una obra efímera para mí es una humorada. La más grande que se le puede hacer a la humanidad, porque en realidad yo siento que la humanidad todo el tiempo espera, y los artistas esperan, que perdueren hábitos, a partir de alquimizar la acción de cada época. Yo me empecé a cagar de la risa desde muy chiquito, porque me crié en Oliva, y en Oliva hay un asilo de locos y los locos andaban sueltos, porque este lugar es open door.

**Todo el pueblo siempre estuvo estigmatizado con la locura.**

Imaginate el que construyó el garaje de la casa de mis viejos, "el Ingenieri Farina". El tipo llegaba gritando con el trajecito de lana. Un día se nos cayó al otro lado de la tapia por mirarle las tetas a la vecina que colgaba la ropa. Me crié justamente donde no se puede esconder eso. Me tocó ser parte de la época del "culo ilustrado", como dijo mi compadre Bam Bam Miranda<sup>1</sup>. Entiendo que tiene que ver con lo fruncido, más que con lo tatuado. Tiene que ver con que me tocó un momento donde la gente tiene problemas para cagar y no es feliz. Cuando para mí, desde que me conozco, es lo más natural que me ocurrió en la vida. Eso ha perdido la humanidad. Me aconteció nacer en ese pueblo, como a otros artistas, una bocha de gente, incluso un par de desaparecidos, una lista grossa de participación. Sentía que era un privilegiado porque tenía la posibilidad de ser hijo de la decadencia y eso te da un optimismo bárbaro. Sólo hay que mejorar. Todo se cayó abruptamente cuando nació. Eso todavía me mantiene conectado. Sigo haciendo lo mismo. Soy como un artista documentalista de la típica contradicción de lo que decae y de lo que tiene que crecer. Estoy justo ahí, ni chicha ni limonada. Soy demasiado viejo para que hagan un book con mi obra. Lo que agradezco es que no me copo, no me tomo la cabeza, no necesito, ni voy a necesitar que esto justifique mi existencia. A mí me parece que me tocó ésta, y es raro, yo me acuerdo cuando empecé en el CCE.C. Empiezo porque hago una obra para Bersuit Vergabat en el comedor universitario, unos telones que hicimos con Armando Flores<sup>2</sup>. Hasta ese momento estaba en una situación de bisagra histórica acerca de donde yo me venía a colocar. Ya había trabajado con la Universidad en la revista *La Masa*. Estaba conectado con editoriales de Buenos Aires. Ya tenía un lugar. Pero socialmente transgredía con mi postura, defendiendo lo efímero. Tenía muchos problemas y el CCE.C contiene esa situación porque voy con la Vivi Pozzebon<sup>2</sup> y un grupo de chicas que me piden que ambiente una presentación. Me doy cuenta que ahí todo era como muy CQC, correspondía a un modelo con el que ideológicamente yo no encajaba para nada. Y eso, volviendo al humor, me hacía ser mucho más sarcástico con lo que venía haciendo, más zarpa-

do. Un día caí con una Puma 200 cc y me metí adentro del CCE.C: brrrrmmm, brrrrmmmm. Todavía era rebelde sin causa. Después me convocan para hacer una acción. Ahí completo una obra que hasta entonces no había mostrado en ningún tipo de galería, porque te provocan eso de decir: me da hasta vergüenza llevarlo. Eran unas esculturas sobre mitades de ladrillo con la cerámica fría que se rompe<sup>4</sup>. Estaban hechas sobre un libro que escribí para la revista *Fierro*, un dossier que me pidieron para el suplemento Oxido. Ahí empiezo con una obra que se llama *¿Y Ching? El libro de las mutaciones de los chinitos cursientos*. Con esa historia comprobé en Buenos Aires que lo mío no tenía nada que ver con la sensibilidad de los porteños. Fue como una obra que me recontra ubicó en el mapa y agradezco que provocara tanto rechazo. A partir de ahí me siento muy cerca de mis raíces, de algo que es mío. Llego con los ladrillitos y el canje con esta movida que fue que tocaran los Armando. Ahí armamos uno de los primeros recitales que se generaron en el CCE.C. Había pedido que se armara un banquete, mantel, platos, vajilla, y hasta fui a comprar un camarón en la Casa China. Y ahí Salzano se copó conmigo. Y me llaman. En ese momento me había copado con una historia, que era el juicio final. Pensaba que tenía que existir. Me lo tomé muy a pecho y empecé a juntar basura durante dos años. En un momento me mudé, con un camión y un container de basura. Llevé un dibujito al CCE.C donde había un elefante, una araña, cuatro caballos y un dragón. Estaban todos, y les digo: éste es mi proyecto. Había una canchita de fútbol, con el subtítulo "Si te olvidaste de Cabezas, no te olvides de Cuello". Estaba muy copado con la historia del olvido. Planté toda esta historia del juicio final en una canchita de fútbol. Entonces nos sentamos en una reunión, todo muy cool, y me pongo a dibujar la canchita, y la Gabi Borioli, que veía que me estaba esmerando, dice: "Bueno podemos dejar el pedo artístico y podemos hablar de qué se trata todo esto". Ahí a mí me dio un ataque. Salzano levantó los pies de la mesa. Agarré una escultura que le había regalado, se cayó y se hizo pedazos. Le dije: "Acabo de aprender que la gente que dice que hace cultura y convoca a un artista, y ni siquiera conoce su casa, no merece que ese artista lo tenga en cuenta". Y al otro día fueron Salzano y Marchiaro a mi casa. Salzano nunca fue a otro lado. Fue la primera crítica que escribió Salzano sobre una exposición plástica que se había hecho en el CCE.C<sup>5</sup>. Porque fue y le mostré toda la basura que tenía. Todo fue cobrando una intensidad muy impresionante. Hasta el día de hoy es como si fuera para mí el único hecho que me adjudico desde la inocencia. Yo perdí la inocencia después de ir a contramano por la General Paz<sup>6</sup>. Llegué al otro lado del río. Que es inhóspito como uno se puede imaginar el otro lado del río. Es decir, nunca hay mejor que lo que uno es, eso se aprende cuando cruzás al otro lado y te das cuenta. El asunto que siempre me quedó a mí, era si existía un formato de política cultural que comprendiera y sobre todo bancara, el acto antes de que se consume. Millones de veces es más bonito el flirteo que el polvo. Hay algo en la preparación de algo, que tiene un tamiz fino, donde uno conecta con algo. Decís: esto es de alguna manera diferente y es posible de gustar. La situación que está planteada en la otra margen, donde no anecdóticamente, sino muy realmente, comienzo a laburar con *La Luciérnaga*<sup>7</sup>, que es mi próximo espacio de comunicación. No es que yo abandoné el CCE.C como quien huye del feudo. Agradezco a cada uno de los chicos que está en ese lugar, y a los que se incorporen. Pero es como si fuera la cultura de una margen del río. De la otra margen ni se conoce. Es algo que un poco en mi historia personal me colocó en el lugar de apólogo de la autogestión. Está todo bien, pero está todo bien porque no hay que poner dinero. No se sigue resolviendo. Porque no hay política cultural que vea que puede ayudar a esa parte. Salir de donde uno es. No hay política cultural que baje a ese sitio. Tiene que ver con lo que decimos que es la libertad de expresión. Es un eufemismo. Expresarse es una estupidez total. Es como llorar, gritar, aullar, reirse. Pero el tema es la trascendencia. Lo que yo acoto a lo que decía antes, porque no quiero que quede como que yo nece-

sito plata para hacer algo. Tiene que ver con la capacidad de contener la trascendencia. Ver el futuro. Dónde está el futuro. ¿Una gran fiesta rave? Todos extasiados. O de pronto una situación de conciencia con problemas como el agua, la superpoblación o hasta la anorexia. Es la cultura.

**La cultura, la política y la economía. Pensaba en algo que habías dicho sobre eso en relación al arte: "Cuando atrapás un ganso tenés comida". Y cómo se sobredeterminan estas cuestiones...**

A mí me tocó ser artista, pero aprendí de gauchito. No tenía referentes, antecedentes. Eso fue cuando yo dejo Medicina y me pongo a estudiar arte. Encima de todo eso queda embarazada la novia que tenía. A mí se me quebró la vida. Fui marginado. Hasta ese momento tenía 10 de promedio en Medicina, era un prometedor científico, estaba en la cátedra de Anatomía. Y dije no. Yo soy artista. Cuando mi hijo cumple dos años, yo me planteo que a mi hijo no le puedo mentir más, porque está recibiendo un doble mensaje. Porque ser artista para mí es ser algo diferente. No todos son artistas. Hay gente que tiene temperamento artístico, hay gente que tiene una sensibilidad artística. Pero hay gente que tiene el don. A los 50 años puedo decir que lo tengo. A los 30 me decían que lo tenía. A los 40 me empujaron a tomar decisiones, gente que decía: Tomá, y me tiraba un billete. A esta altura para mí no tiene nada que ver con la plata. Por eso me quería rescatar de lo que había dicho. Tiene que ver con el contexto. Después de tanta guerra. Nací con ese segmento de Canal 12: "El mundo en guerra". Y después conocí a Jim Morrison, a Jack Kerouac. Dije: ¡Epa! Acá hay algo que se movió en este planeta. Pero desde entonces al 2007, todavía, si te agarran con un porro te meten preso. Hay todavía una situación de mucha contradicción. Hay mucho maltrato. Y no veo salida a eso. Todos nos estamos acomodando o estamos procurando que nos permitan mínimamente conservar a una compañera al lado, antes de quedar solo y cuidar los chicos. Es inevitable. Me siento en un crepúsculo maravilloso. Porque cuidé eso. Es mi vida. Pero ya tampoco siento que tengo energía para volver a mover 1.000 personas en contramano por la General Paz.

**El rocanrol. Hablaste de Morrison. Como parte de la cultura siempre ocupaste ese espacio, te sentiste muy cómodo ahí.**

Siempre sentí esa cosa de la piedra que rueda. Empecé leyendo a Kerouac y terminé leyendo a Burroughs. Los curti. El rocanrol desde el planteo de los beats tiene que ver con la alteración de la percepción. Y a mí encanta alterar la percepción. Me parece un don. Sentir que a partir de un ritual -que acá era el cevil, antes de que aparecieran los españoles, o en otro lugar la ayahuasca, o Pedro Juan Caballero- existen situaciones o sustancias que hacen que el humano conecte con una visión, que ya no es psicológica, en el sentido de ampliar tu visión, sino que antropológicamente nos da la posibilidad de ver a dónde pertenecemos: uno se puede ubicar, entrar en contacto. Como el dicho: "No es bueno que el hombre esté solo". Porque en realidad hay una necesidad de comunión, que va más allá de culear, es la posibilidad de que los seres humanos se conecten y visualicen situaciones que ordinariamente no fluyen. Para mí el rocanrol significó eso desde siempre. La posibilidad que de pronto la historia como venía siendo contada tenga esa cosa de caleidoscópica. Afectó no sólo en general, sino en lo particular. Ver los viejos hippies con todo ese amor que tenían por el rocanrol, y que ahora están teniendo familias, huertas. Veo el después, o el final de esa historia, y es mucho más copada que la historia de los abogados, de los bancarios, y toda esa gente que se copó con el libre comercio, y que se convirtieron en referentes. Yo pienso que es lo mejor que le pasó al humano, de onda, el rocanrol.

**La cuestión de lo efímero, que mencionabas antes, está relacionada con el consumo como norma social dominante...**

Leí algo que me rompió la cabeza. Si yo rescato algo de la humanidad es la inteligencia. Walter Benjamin dice que después de la Segunda Guerra Mundial el ser humano adoptó el formato de la prostitución como ejemplo de libre comercio. La pauta era agrandar y obtener el mayor beneficio por brindar placer. Y de pronto pensé: qué pasa si yo lo saco de contexto. Porque esta historia del arte tiene estas sentencias bíblicas que te sacan de contexto y te exigen mucho más de lo que da el cuero. Yo lo veo en mis hijos. Y supónete que lo que dice Benjamin tenga que ver con los ojitos del gato de Shrek 2. Puesto en los ojitos es como: ¡qué hermoso! Tiene que ver con una gran situación social de necesidad de consumir placer. Cuando vos tenés placer autogenerado, por más que seas un pajero, obtenés una conexión con una situación que es muy placentera. Que no te da la prostitución. Si vos entrás en el negocio de vender obras de arte para lavar dinero, seguramente eso tiene una carga que te va afectar. Si vos hacés tu obra en función de aparecer en los salones o en los museos, también. Pero si vos sos como yo que laburo al día... Acá hay cola de gente esperando originales. Primero no cobro tanto porque si no con uno ya estaría hechito. Y después es que en la historia se ha perdido esa naturalidad. Vuelvo al culo ilustrado, hacer pis y caca. Es elemental. Yo no veo mejoras en cómo está planteado. En esto de que todo el mundo está subvencionado, todo sostenido porque alguien subvenciona la moneda. Gente que subvenciona, por ejemplo un libro de poesía, y el chabón que escribió el libro no ganó una puta moneda, de pedo si le dan como premio publicarle el libro. Sin embargo, los funcionarios ganan cuatro o cinco lucas por mes durante esos cuatro años que dura el mandato. ¿Cuántos libros se publicaron en esos años? En el arte eso siempre me impresionó. Si vos te ubicás al centro o en la periferia de algo. Por ejemplo, a mí me llaman hace 12 años acá cuando están armando la Vieja Usina, porque Bertona<sup>8</sup> ve en Suecia un astillero abandonado que habían convertido en museo. Cuando negocia esto, Epec le pide a cambio, por una concesión de 20 años, que haga algo que funcionara para el público en general. Y me dice: "Tengo el trabajo de tu vida". Que fue hacer el Museo de los Niños. Me tocó. Si yo no hubiera estado acá no hubiera tenido acceso a muchas cosas. Un día viene un empleado de acá y me encarga un telón para Trulalá, un Partenón me pide. A la salida del baile se murió Manolito Cánovas<sup>9</sup>. Así hasta hoy piden todos los viernes un telón de doce metros para mañana. Ahí aprendí a pintar. Y me compré un R12. Así es el centro.

**Y la periferia, ¿como es?**

Tiene que ver con algo que todavía está supeditado al centro. Es la gran tristeza que conservo. Yo me imaginaba otros centros. No reniego de donde estoy. Pero tuve muchas expectativas. Yo soy, en este momento, como el antagonico. Porque la estructura donde vivo, me plantea un ritmo, en mi casa en Villa Las Rosas. En ningún momento podría estar sentado en las vitrinas. Es un costo físico que todo el mundo paga. Es increíble que la gente haya aceptado entregar su sangre a cambio. ¿Por qué? No sé.

**Irán a parar al Hogar Para Huérfanos de Información<sup>10</sup> ...**

Nunca antes había visualizado algo que tuviera un formato tan prosaico pero a su vez tan dinámico. Fundamentalmente necesita una calesita, tirada a caballo. La realidad es como una calesita. Una situación donde la posibilidad de ir hacia adelante es la única que queda. No hay retor-

La realidad es como una calesita. Una situación donde la posibilidad de ir hacia adelante es la única que queda. No hay retorno.

no. Lo pienso como una alternativa cultural. Yo encuentro un lugar en el mundo que es Villa Las Rosas. Lo que no es poco por todo lo que anduve. Pero había en esa elección una actitud frente a este problema de la falta de contención de políticas culturales. Estuvimos en bolas durante dos años. Vivía de un telón que hice en el CCE.C, una story-board del Submarino Amarillo. Lo recorté y vendía los pedacitos, como si fueran los del muro de Berlín. Caía a Córdoba y los vendía. Acá me encontré con realidades muy inmediatas. Por ejemplo, la escuela primaria de mi hijo, con doble escolaridad, sin materias especiales. Era como un campo de concentración, como un abandono de persona. Me di cuenta que estaba esta otra parte que era embrollarse con el pueblo. Entonces caí y les grafité un día los derechos de los niños en una pared del patio, sin pedir mucho permiso. A la vez, me meto en un proyecto que atiende problemas puntuales del lugar donde vivo. Situaciones familiares de mucha promiscuidad. El acoso sexual y el maltrato a los niños. Y sacamos un libro. Justamente *Huérfanos de información* tiene que ver con eso, con que hay muy poca información de cosas muy elementales, que son esencialmente culturales. Depende de cómo uno las trate pueden llegar a ser obras de arte inclasificables. Se tendría que replantear eso con respecto al arte. Hoy el arte tiene el carácter de estampillado, de una historia curricular, un eslabón a la jubilación. La posibilidad de manifestarse es, además de muy elemental, algo que está desestimada por la mecánica actual de vivir. Se ha distraído mucha energía en hacer brillar. Seguimos dependiendo de los cuentos de las abuelas. Y esta historia que alguien dijo: "El arte es el reflejo de la realidad", ha hecho perder mucho tiempo a muchos artistas puliendo lo que tendría que haberse dejado en estado natural.

**Siempre tuviste una relación muy cercana a la música. Hablabas sobre llegar al oído a través de la imagen.**

Pasa que hay una gran ceguera. Pero todos están bastante abiertos de oídos. Como que todo ciego escucha bien. Por eso Bam Bam Miranda es lo que es. No hay ningún plástico que se le ponga a la par. Hay un bombardeo visual que está ligado a la pornografía, que copó los ojos. Que tiene que ver con la estimulación, el caño de Tinelli, lo triple X. Y es algo hasta natural. "Ojos que no ven corazón que no siente".

**Dijiste que el arte no puede ser malo. ¿Y el valor estético de lo feo y lo lindo?**

Si uno tiene que pagar por placer, y obviamente puede elegir, el común elige la más linda. Eso es lo que me parece que está inducido. Estuve pensando mucho en la guerra, lo que sucede en Medio Oriente. Qué impresionante. Porque yo tenía plata para comprarme un cajón de birra y un asado. Qué fatal, qué horrible que nos toque. Acá por el agua o porque le pisaste el pie al de al lado, en algún momento va a haber una excusa y nos van a mandar a los Johnis. No hay escapatoria de eso. Eso es lo feo. Algo que no tiene que ver con la vida. No aceptar que otro chabón sea de Boca o de River. Los fundamentalistas que están en el poder son muy oscuros. Después de la invasión a Irak tuve una sensación terrible. Porque yo anduve por ahí, por Turquía, las mezquitas, conocí a esa gente que no tiene nada que ver con nosotros. Van a rezar cuatro veces por día. Tienen otro cuelgue. Y este culiao por sacarles el petróleo... Acá por el agua va a pasar lo mismo, van a caer del cielo. ¿Y ahí qué hacemos? Ése es mi gran temor. Me siento muy lejos de modificar algo tan estructurado, tan armado, con una proyección tan elocuente. No sólo en términos de poder económico. La supervivencia del planeta. En el valle donde vivo, en Merlo, superpoblaron un lugar a expensas de las napas y en diez años no tienen más agua. Queda un pueblo fantasma. A no ser

que traigan aviones para que les llenen las piletas. Están construyendo castillos en el aire. Y todo el tiempo se está construyendo eso. Hay movimiento, situaciones de reacción. Pero yo no tengo ninguna herramienta para luchar contra eso. Ésa es la realidad. Los europeos les venden esas bombas para que rompan las tormentas, para que no llueva o granice cuando están cultivando la papa o el durazno. Y allá hace años que lo prohíben. Y acá como si nada. Hay una actitud muy dejada. Desde los virreyes hasta ahora no hay nadie que entrevea lo que vendrá.

25 de enero de 2008 - Villa Las Rosas

Cruzo las Altas Cumbres, atravieso el corredor de Traslasierras hasta Villa Las Rosas y me encuentro otra vez con Cuello. Esta vez, no sólo el paisaje cambia la dinámica de la charla, sino que el personaje ha mutado. Relajado y sonriente me ofrece quedarme esa noche en casa de su amigo, Juancamión, para mañana retomar las palabras pendientes. Pero la estadía se alarga inesperadamente durante 5 días compartiendo su rutina artística y familiar. Asisto maravillado a su despliegue doméstico cocinando para cuatro críos y a su pulsión creativa pintando 2 ó 3 obras cada tarde. Instalado en su atelier, al costado de la ruta que va hacia Villa Dolores, frente a la ineludible presencia del cementerio municipal, forjaremos un entrañable vínculo que no sufre la presencia intimidante del grabador. El último día, después de vender un cuadro a un turista sorprendido y encantado, Cuello me dice:

Poné REC.

**Cómo viviste toda esa historia de la movida cordobesa, esa pregunta sobre si existió o existe. Y esa sensación de frustración cultural que hay cuando comparamos a Córdoba con Rosario, Buenos Aires por supuesto, o La Plata.**

No conozco mucho cómo se armaron las movidas en otros lugares. La percepción que tengo es que hay una disponibilidad en otros lugares que acá no hay. En Córdoba siempre hay eventos muy personalizados. En todos los ámbitos donde participé. Acá, una especie de pope de la cultura, alguien que tenga unas monedas, adopta a un artista, y arma como una familia. Se crean ahijados de algunas situaciones y se benefician unos pocos. En el sentido que quedan más habilitados. En el caso de la plástica, galeristas que desde los 80, les empiezan a dar premios, hay una situación de jurado, de guiño. En vez de capitalizarse frente a movidas que había en ese momento, Arte Fresco, Arte Joven, cada uno quedó solo, no hubo contención ni apoyo a la producción. En ningún caso toma un formato en donde vos podés hablar de una movida. Eso me parece que también les pasa a los músicos. Me acuerdo que en esa época estaban Tamboor o Mouse, que quedaron como fuera de contexto. Al lado de Páez o Baglietto. Tiene mucho que ver con el lugar donde podés crecer. Siento que hay una situación donde muchos artistas se han ido quedando porque no pudieron establecerse en un lugar. Hay falta de información, de educación cultural para los artistas. En ese sentido la autogestión tiene un límite. Hay una orfandad social. Es muy difícil. Alguna vez leí algo de Mujica": "La humanidad es una raza en retirada". En realidad quejarse frente a una situación que ya no existe, es medio estúpido. La situación es más interesante para ser vivida. Ser testigos de una edad de oro que no va existir nunca más. Pero en plenitud. Porque yo todavía no hice mi obra. Yo venía haciendo el aguante a algo. Pasaban los años y sobre todo las mujeres que estaban al lado mío se cansaron de esa situación y seguía haciendo el aguante.

Tal vez por una situación de que estoy en los 50 años, se me cambió el tablero. Y dije ya está, esto no va a cambiar nunca, en el sentido de lo que proyecté en mi vida. A mí me trasciende lo filosófico, y eso me hizo empecinarme en esta historia de producir, que es un arma de doble filo, porque por ahí estoy tirándole pólvora a los chimangos. No sé si lo movida no está o en realidad no se muestra. No trasciende. Los artistas escriben, pintan, pero al no trascender te quedás ahí. Y no está malo eso, si vos te quedás bien. Una cosa es la cocina, y otra cosa es a quién le servís ese plato que estás cocinando. Ante esas elocuencias, me ubico en el lugar donde me toca. Ser un referente de algo, una opinión que no esté condicionada por ningún poder, porque no tengo sponsor. Puedo pintar lo que se me cante el ocote. Pero tampoco puede ser un consejo. Porque creo que en realidad es una situación que yo no he elegido.

**John Berger cuenta su fascinación por los pinturas rupestres encontradas hace pocos años en Francia, en la cueva de Chauvet, que son 15.000 años anteriores a las de Altamira. Decía: “Se diría que el arte surgió como un potro que se hecha andar nada más nacer. La necesidad de arte y el talento para hacerlo llegan juntos”. Veo mucho de eso en tu obra.**

Porque fue lo único que estudié en la historia del arte cuando fui un par de meses a la escuela de arte. Esa parte. Eran artistas de la concha de la lora. De un alto refinamiento cultural. Dejo la escuela porque nace mi hijo. A mí la vida me manda con esa información a la calle. Y entonces es lo primero con que conecto. Y no veía ningún artista que pelara de ahí. Cuando yo rompo con eso, también me alimentó mucho conectarme con el teatro. El teatro tiene esa posibilidad de recrear ese ritual de la caverna. Es el único sitio donde veo posibilidades de que eso ocurra cada vez que se lo realice. La dramatización de un objeto, de un color. A partir de ahí fui acomodándome a crear desde lugares así. Me involucré con los Armando Flores y La Cochera. Los dos tenían problemáticas que me habían superado, que no les veía solución o salida. Decidí despegarme de lo urbano. Lo primero que hice fue romper toda la ropa que tenía en ese momento y la volví a armar como quería, combinar y transformar, sacos, camisas y pantalones. Estuve como tres meses cosiendo mi vestuario y abandonando toda situación de consumo. Y ahí realmente comenzó a aparecer mi lenguaje personal. Pero lo que yo pude hacer, a diferencia de lo que estaba instalado, fue el soporte. Como que cada soporte a mí me planteaba un lenguaje. Yo tenía casi la obsesión de quien hace un logotipo. Por ejemplo para ilustrar un cuento hacía diez variantes de ese cuento. Lo cual siempre funcionaba en contra. Porque se diluía la descarga. Hasta que por ahí aparecía. A lo mejor ya pasaba el libro y yo lo seguía trabajando. No formo parte de ninguna escuela, de ninguna corriente. Y eso me dejó más tranquilo. Porque antes me sentía inferior, me hacían sentir, porque el ámbito de los artistas plásticos es muy putarraquero, se juntan para hablar siempre mal de alguien. Lo veo como algo lúdico, pero que es problemático. Ser espontáneo en medio de una situación de permanente presión y condicionamiento no es una gilada. Porque además el chiste es que no tenga la carga, porque si no sería irónico y no se trata de eso. Se trata de despegar. De poder venir a este lugar y conectar con algo que me va cambiando la ficha. Y yo la sigo. Como empleado del mandato. Y eso crece. Acá no corro más carreritas.

**Ahí aparece la cultura como espacio para despegar la creatividad y al mismo tiempo como limitación. Y en ese conflicto sentir la pulsión de seguir creando a partir y en contra de la cultura.**

Yo antes no sabía para qué lo hacía, si estaba bien hacerlo, si estaba mal. Además los intelectuales, los militantes, los académicos cambian tanto de opinión como si cambiaran de calzones. De pronto uno no forma parte de eso. Yo me acordaba mucho de alguien con quien cada vez me siento más emparentado, Manuel Reyna. Vivía por Villa de Soto. El tipo pintaba lo que veía desde su rancho, una vaquita, un arbolito por allá. Mantenía un realismo y una cosa muy mágica. Y no por lenguaje, mi obra no se parece en nada a la de él. Pero sí por el hecho de que el tipo se quedó ahí cuidando el rancho. Y ésa es una visión donde vos realmente podés ser diferente. Es una posibilidad de trascendencia, aunque sea mínima. Esto es trascender. Es la primera vez que tengo expectativas de que se consuma mi obra. Estoy viviendo en una etapa de libertad. Pero a la vez tengo la sensación de que esto se acaba, como planeta, como formato social. Concretamente con todos los pobres que se marginan en algún momento tiene que rebalsar. O va a haber una gran masacre o algo van a tener que hacer porque ya no va a haber lugares para countries. Y este asunto de lo rústico, tiene que ver con lo que decía Einstein cuando charlaba con Tagore. Eso de que si la civilización occidental sigue así el hombre va a volver a la caverna. Yo, antes que me mandaran, volví solo.

8 de marzo de 2008 - Villa Las Rosas

Vuelvo a cruzar las montañas para mostrarle lo que extraje de las ocho horas de grabación. Como un arqueólogo del sentido, cavé tratando de cuidar el registro de algo que muta, que está siendo... Porque cuando bajo del auto siento que me espera una nueva vuelta de calesita. Cuello tiene la sortija en la mano: “Bienvenido a Cuellópolis”, grita picándome el boleto y poniéndole título a esta crónica...



- 1 Genial músico peruano, de trayectoria internacional. La Mona Jiménez lo trajo a Córdoba. Tocó con bandas de rock y tiene un grupo de jazz latino “Guarango”.
- 2 Banda de rock referente de la escena cordobesa. Actualmente en dispersión.
- 3 Versátil artista cordobesa. Integrante de grupos como “La Zona Roja”, “De boca en boca”, “Mi Pequeño Bambi”, etc.
- 4 Parte de ese trabajo ya había sido expuesto en el Pabellón Argentina de la Universidad Nacional de Córdoba y había sido la base conceptual de un video minimalista realizado junto a Dimas Games y Soledad Rojas.
- 5 “Vas caminando con Cuello por ahí y verdaderamente no vas caminando con nadie porque de repente se adelanta dos zancadas y te deja con la palabra en la boca: acaba de descubrir el asiento de un triciclo que, convenientemente soldado a las orejas de un perchero, podría convertirse en la base de su próxima obra maestra.” Publicado por La Voz del Interior, en la serie “Quiénes y Cuándo”. Córdoba, 18 de noviembre de 2000.
- 6 “El juicio final” fue una muestra callejera en forma de caravana a contramano, encabezada por el grupo de rock Armando Flores, en el año 2001.
- 7 Proyecto editorial cordobés vinculado a las problemáticas de Los Chicos de la Calle.
- 8 Bertona: empresario y ex-legislador.
- 9 Uno de los referentes y fundadores de la música popular cordobesa.
- 10 Desde hace años tiene intenciones de fundar un Hogar para Huérfanos de Información.
- 11 Cura tercermundista asesinado por la dictadura militar. La cita entera fue publicada para acompañar una muestra: “...siento la humanidad como una raza en retirada, un repliegue de lo humano. En lo individual, un oscurecimiento del rostro. Un olvido, no ya de Dios o del ser, un olvido del otro humano, o simplemente lo humano. Atrás veo eso, adelante la tarea: no sólo cómo seguir vivos sino cómo permanecer, o cómo volver a lo humano”.

**Jorge Cuello** :: (Córdoba, 1958) Cuello condensa algunos atributos que podríamos adjudicarle al cordobés básico: renegado, creativo y perseverante. Conocido como el "loco" Cuello, en la precaria popularidad que puede tener un artista en la feria de vanidades, lleva esa marca en el orillo. En sus obras prevalece lo efímero, todo lo que crea no pretende perdurabilidad. Cada formato sobre el que trabaja le va dictando el camino. Prácticamente no hay materiales vírgenes en el universo creativo de Cuello: telones, ilustraciones, libros-objetos, cuadros, happenings, esculturas, en lugares y espacios no convencionales, cruzando audazmente otras disciplinas como el diseño gráfico, el teatro, el audiovisual, el muralismo, el video, la historietita y la literatura. Aborda lo lúdico y lo experimental pero desde una plataforma ideológica comprometida con su tiempo y su lugar, y que interpela indistintamente a grandes y chicos. Su vida artística tuvo un carácter nómada que lo llevó a peregrinar por las sierras de Córdoba, Buenos Aires, Chile, Inglaterra, Francia y Turquía. Actualmente se aquerenció en un pueblito de Traslasierra, el último santuario comebirón.

**Pablo Ramos** :: Parido en la maternidad cordobesa, con mi viejo saliendo de la cárcel de Onganía, en 1971. Con la dictadura nos recluimos en un pueblito de las sierras. La literatura y la música alimentaron mi espíritu adolescente hasta que ingresé en las carreras de cine y comunicación. Me hice periodista por prepotencia de trabajo. Radios alternativas y comerciales le dieron aire a mis deseos: FM A Galena, FM UTN, Radio Revés, Rock & Pop... Crié y lancé un programa radiofónico, Perdedores hermosos, que se convirtió en una performance que circula por nuevos espacios: CCE.C, Cineclub Municipal Hugo del Carril, Ciudad de las Artes... Publiqué dos libros que guardo con cierto pudor. Escribí más de lo que mostré. Y me dediqué a aprender como docente en la Universidad Nacional de Córdoba. Volví a las sierras. Salsipuedes se llama mi destino geográfico actual. Y es todo un designio.

El periodista ha perdido  
la autonomía que tuvo  
en otros tiempos. ¶

# Jorge Halperín por Angel Stival

Aunque él no lo sepa, Jorge Halperín es un compañero de ruta desde hace tiempo. Cuál es la razón por la cual lo asocio con Satiricón, con la revista Humor, con *La noticia rebelde* y con el inicio de esa nueva esperanza que era la democracia recuperada allá por 1983 y después de la tragedia de Malvinas, no lo sé.

Será porque fue en esos tiempos que sus entrevistas eran paradas obligatorias en las ediciones dominicales de Clarín. Diálogos por los que desfilaban sin excepciones notables pensadores que pisaban Buenos Aires y algunos otros que no se dignaban venir pero que él iba a buscar donde estuvieran. Estamos hablando de José Saramago, de Ignacio Ramonet, de Noam Chomsky o de John Galbraith, pero también de psicólogos, sociólogos, historiadores y economistas.

En una nota reciente, publicada por La Voz del Interior, Halperín ponía a algunas de sus entrevistas como ejemplos de que los medios no son omnicomprendivos en su intento de reflejar la realidad, sino que hay una dialéctica con el público que va definiendo -y limitando también- sus campos de acción. "Me acuerdo que muchas de mis entrevistas de la década de 1990 -decía más o menos Halperín- tocaban el tema de la pobreza y de la exclusión. Pero no tenían impacto, no había al otro día una repercusión como sí la producían otras noticias. Esos temas no estaban en la agenda de la gente, pese a que existían con mucha fuerza, como lo fuimos descubriendo después".

Será también porque cuando empezaron sus días de radio en Mitre, lo empezamos a escuchar en *Mirá lo que te digo* de Adolfo Castelo, ese grandote de mirada cada vez más infantil a medida que comprendía su destino, ese hombre cuya voz murió en la radio, a la vista (sería mejor decir al oído) de sus oyentes con los que estuvo en contacto casi hasta último momento. Con su vozarrón áspero y genial, Castelo, junto a Raúl Becerra, conformaba uno de los sketches más notables de esa revolución televisiva que fue *La noticia rebelde*, que compartieron también los malogrados Jorge Guinzburg y Carlos Abrevaya, y Nicolás Repetto. En su espacio, después de hojear las "revistas de actualidad" y ridiculizarlas con críticas mordaces, Castelo y Becerra disfrutaban mucho destrozándolas, rompiendo huevos sobre ellas o arrojándolas hacia atrás o en el cesto de la basura. Será también porque Halperín era una de las pocas compañías que encontrábamos en la radio, en su programa *La siesta inolvidable*, que tomó el nombre de su microespacio en el que abordaba los temas más variados con investigaciones que luego se traducían en un texto que se leía escrupulosamente ante el micrófono. Porque Halperín está en la radio y en la televisión después de haber pasado la mayor parte de su vida en la redacción de medios escritos, especialmente Clarín, pero también Mengano, La Razón, El Cronista, Tres Puntos, Le Monde Diplomatique, etcétera. Entonces, libreta todo.

Fuimos pues a ese encuentro entrañable con un viejo conocido en Buenos Aires, por las veredas anchas y frondosas del barrio de Colegiales a las que sólo entorpecen los excrementos abundantes de perros bien alimentados pero muy mal educados (pobres perros, los llevan a cagar a casa de otra gente, como diría Joan Manuel Serrat. O a la casa de todos, que es la calle de cualquier ciudad). Hacerle una entrevista a Halperín es todo un desafío. Pero el café y las medias lunas del bar Bardot, en la esquina de Maure y avenida Córdoba, van soltando los nervios y encauzando la charla que sólo se altera por las malas pasadas de un gra-

bador digital tan complicado que casi no sirve. “Estoy preocupado por el grabador, le digo. Me parece que no está grabando”.

-“Es horrible -me tranquiliza- a mí me pasó muchas veces”.

Bueno, si le pasó a Halperín ¡estoy perdonado!, pienso y vuelvo a concentrarme en esa voz apagada (Halperín cuida su mejor tono para soltarlo en su trabajo de la radio) que, no obstante, habla y habla, enhebrando conceptos, análisis e historias.

**Bueno, empecemos por recordar tu visita a Córdoba un poco antes de las elecciones, cómo viviste la charla en el Centro Cultural España-Córdoba, tu actividad en el taller del Colegio Universitario de Periodismo de Miguel Pérez Gaudio...**

Éste fue un año muy particular en el que viajé bastante porque, a partir de mi nuevo libro, *Noticias del poder*, tenía el propósito de viajar mucho para darlo a conocer porque lo pensé en términos parecidos al de mi primer libro, *La entrevista periodística*. Es decir, lo pensé principalmente para los que empiezan a formarse en esta profesión y por lo tanto me parecía que si yo podía viajar y presentarlo en distintos lugares, iba a facilitar que sea tomado en cuenta para las distintas carreras del periodismo. Así que fue un plan deliberado de mi parte. Después aparecieron las invitaciones como la de ir al “centro de la cooperación” (es la forma en que Halperín se refiere al Centro Cultural España-Córdoba) que vino acompañada por la de la Fundación (así le llama Jorge a la “escuelita” de Pérez Gaudio). También íbamos a dar una charla en la Universidad ese mismo día. Pero venía complicado como lo tenía organizado el centro, la visita al diario, ¿te acordás? (a La Voz del Interior, donde Halperín conversó con los integrantes de la Redacción), el taller de entrevista en la escuela de Pérez Gaudio el sábado, que voy a hacer todos los años. A pesar de que estaba medio acordado, tuve que decirles que no. Era una agenda muy apretada. Y el sábado ya no había tiempo.

**Sí, recuerdo que estabas bastante ajustado...**

Y este año tengo menos chances de irme por más tiempo digamos porque estoy produciendo un programa de radio así que eso me tiene muy ocupado. Tengo un recuerdo muy lindo de esa charla en el Centro Cultural. Hacía mucho que no hablaba ante tanta gente.

**Me acuerdo que te veía un poco sorprendido, porque había gente a los costados y vos estabas muy atento, mirabas de vez en cuando hacía allí. Claro, no sabías que se había colmado la capacidad del salón y esa gente te estaba viendo por una pantalla...**

Sí fue muy lindo, estuvo todo muy bien organizado y había un clima muy cálido.

**Tengo una amiga aquí en Buenos Aires, Alicia Stolkiner, psicoanalista, que suele dar charlas con una colega con la que se lleva muy bien. Ella me decía que se divierten mucho desde el estrado y eso se transmite al público y se crea un clima que enriquece los contenidos. Creo que algo de eso pasó con tu charla en Córdoba ¿no?**

Sí, y en la radio también pasa. Cuando logramos hacer algo así, afectivo, “redondo”, la respuesta del oyente es inmediata. También pasa con algunas peleas. Recuerdo una vez que discutimos muy fuerte con Silvina Walger sobre Malvinas. Ella dijo algo muy desafiante, que los ingleses habían hecho lo que tenían que hacer. Entonces yo me enojé y discutimos fuerte, los productores nos hacían señas de que bajáramos el tono. Después, nos llamaron para contarnos que no sabían lo que había pasado pero se había producido un pico muy alto de llamadas y de participación de la gente. Y la mayoría decía que hacía mucho que no escuchaban una discusión con semejante nivel de argumentación.

**Recuerdo que el día de la conferencia, a principios de octubre, trazaste un amplio panorama previo a las elecciones. Me gustaría que retomáramos ese tema...**

Bueno, las elecciones de octubre dejaron muchas cosas para reflexionar. La primera es que no hubo grandes sorpresas, ya que Cristina ganó más o menos por los porcentajes previstos. La oposición estuvo muy dispersa y no pudo limar esos puntos que le habrían permitido forzar la segunda vuelta, pese a que contó con la “ayuda” de ciertos medios que jugaron claramente en contra de Cristina, con algunos argumentos que yo creo que son válidos y con otros que no tanto, pero que estuvieron muy puestos en primer plano para tratar de torcer la historia.

**En Córdoba se dio un resultado raro, porque ganó Lavagna y Lilita Carrió quedó tercera detrás de Cristina.**

Sí. Puede haber influido lo que pasó con las elecciones provinciales, pero también me parece que tanto allá como en la Capital Federal, lo que pasó es que la gente votó como lo hace siempre. Córdoba es una provincia muy radical y en Capital Federal el peronismo no ganó nunca. Después, está el fenómeno de las grandes ciudades como éstas de las que estamos hablando, más Bahía Blanca, Mar del Plata o Rosario. Ahí me parece que influyó mucho este estilo un tanto rústico que tienen los Kirchner de gobernar y que no le cae muy bien a la clase media de las grandes ciudades.

**También está el hecho de tener que votar a una mujer como presidenta para una sociedad machista como la nuestra...**

Me parece que eso es relativo, porque la segunda más votada también fue una mujer. Es cierto que somos un poco machistas pero aquí jugaron otros factores.

**Y los medios, ¿cómo creés que reflejaron este proceso de un año electoral?**

Bueno, en Buenos Aires –y hablo sólo de Buenos Aires porque no tengo evidencias de que esto ocurra en otros centros– se vive un clima social hostil donde se instala muy fuerte la influencia de los medios. Los medios, a partir del hecho concreto de la mala relación que tiene el gobierno con la prensa y a partir de preferencias políticas que reflejaron también, trataron de influir en el resultado de las elecciones. Y ahora, después de las elecciones, están tratando de influir en la agenda de Cristina, instalando cómo deberían ser las relaciones internacionales, o con las empresas privatizadas, o con la Iglesia, las Fuerzas Armadas, etc. También cómo debería ser el estilo de gobierno. En ese sentido, hay un discurso en los medios que pretende instalar la idea de un gobier-

no poderoso y autoritario y de un empresariado temeroso y perseguido que, desde luego, no se corresponde con la realidad. E indudablemente no es un discurso que se esté poniendo en defensa del hombre común...

**En setiembre de 2007, estuve participando en la VI Bienal Iberoamericana de Comunicación en la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad de Córdoba. Uno de los expositores era Ignacio Ramonet. Le entregaron el doctorado Honoris Causa de la Universidad y allí dijo un discurso muy interesante. Me gustaría conocer tu opinión y tu parecer al respecto. No me acuerdo de todo su discurso pero el eje central del asunto era que los medios ya no eran el cuarto poder, ya eran el segundo poder y que eran, no ya defensores del ciudadano frente al poder, sino parte del poder. De algún modo tendían a reconstruir ese poder y a consolidarlo. Consolidar el poder establecido que les permitía a los medios de comunicación, que están en manos de empresas privadas, realizar sus negocios...**

Para mí está muy claro eso y coincido con lo que dice Ramonet, que es una realidad visible en muchos aspectos. Pero no es algo que se dé solamente acá. Es un fenómeno mundial. Por ejemplo, la guerra de Irak encontró a los medios de comunicación de Estados Unidos completamente alineados detrás del presidente George W. Bush y su política belicista. Después empiezan a aparecer, al año o a los dos años, las críticas de los medios. Pero en su momento se alinearon por completo detrás de Bush con bases informativas muy endebles para creer, por ejemplo, en las mentiras de la versión oficial sobre la existencia de las armas de destrucción masiva en poder de Sadam Hussein, en la existencia allí de bases de Al Qaeda, etc. Es decir, los medios se alinearon con el poder con toda claridad. Esto me lo decía también Noam Chomsky, mucho antes de que empezara la guerra de Irak. Claramente, decía Chomsky, los medios son parte de la elite del poder. No son un factor neutro que está ahí mirando al poder político para controlarlo o criticarlo; son parte del poder político y también del económico. En la Argentina, ocurre algo similar. En mi libro *Noticias del poder* esto queda claro cuando hablamos sobre cómo la dictadura militar es acompañada por todos los medios, pero no por temor, como se lo presentó en su momento, sino porque no se enfrentaban, no había contradicciones. La charla que yo tengo con Marcos Cytrynblum es reveladora en ese sentido. Él era secretario general de Redacción de Clarín en ese momento. Y cuando yo le pregunto por qué se silenciaba el tema de los desaparecidos, él me dice: Porque no sabíamos. Entonces yo le planteo: Pero el Buenos Aires Herald y La Prensa denunciaban... Sí, pero eran diarios marginales, me dice.

Y yo le digo no ¡justamente! un diario grande, poderoso como Clarín tenía más posibilidades, más poder para plantarse frente a la dictadura que el que podía tener un diario chico como el Buenos Aires Herald. ¿Cuál era la verdadera explicación? Para mí, era que la clase empresaria a la que pertenecen los dueños de los medios quería que la dictadura viniera a disciplinar esa sociedad convulsionada, agitada y apoyó al poder militar. Los medios son parte del poder entre otras cosas porque diversifican sus inversiones, se mueven con la estrategia de las empresas. Además, cada vez es más notorio, y en mi libro me lo hacen notar varios colegas, que la distancia entre el periodista, incluso el gran columnista, y el dueño es cada vez menor. El periodista tiene cada vez menos autonomía respecto del dueño del medio. Eso es una cosa muy visible.

los medios son parte de la elite del poder. No son un factor neutro que está ahí mirando al poder político para controlarlo o criticarlo;

**Es como que para ser un gran columnista, hay que expresar el pensamiento del dueño del diario, ¿es eso?**

Claro.

**Es interesante. Cuando nos invitan a una charla, es el caso, por ejemplo de los periodistas de La Voz del Interior, uno va preparado para responder a preguntas sobre la censura, va a responder sobre cosas como: Ahora que son del grupo Clarín, ¿vienen directivas de Buenos Aires para indicarles la manera en la que tienen que tratar los temas? Esto incluso suele ser tomado por algunos colegas para decir que La Voz del Interior le dio más o menos importancia a una noticia siguiendo las instrucciones de Clarín. Y en general, uno dice no, porque no funciona así la cosa. Al contrario, da la impresión de que no hubiera ninguna censura. Y efectivamente, la cuestión no es tan simple, la censura no se da de ese modo tan evidente, tan pueril. No sé, incluso uno a veces ni cuenta se da de cómo está, de algún modo inconsciente, reproduciendo el discurso que tiene que reproducir. Es cierto también que uno, a esta altura, sabe que para permanecer en un medio, tiene que existir cierta afinidad con el discurso de ese medio. De lo contrario, la relación no se puede sostener mucho tiempo...**

Mirá, yo creo que hay grandes columnistas de los grandes medios, quizá los más prestigiosos que hay acá que, de pronto, plantean imágenes falsas. Dicen cosas como que los empresarios tienen una paciencia infinita con este gobierno y están temerosos y se alinean con el gobierno porque le tienen miedo. Se transmite así la imagen de un gobierno temible frente a un empresariado temeroso. Pero la realidad no es esa. Cualquier persona con un poco de sentido común sabe que en estos años los empresarios hicieron negocios extraordinarios y que, pese a ello, han invertido poco y nada. Es cierto que el hecho de que la inversión haya sido muy escasa se puede explicar porque hay pocas garantías, por falta de planes claros a largo plazo, por la inestabilidad de los mercados a nivel mundial, etc. Pero la verdad es que no hay inversión de los empresarios, acorde con los negocios extraordinarios que están haciendo, y que este gobierno se los ha facilitado. El actual gobierno no ha tocado ninguna de las estructuras que el empresariado le pidió a (Carlos) Menem, no las desactivó. E insistió de nuevo con las privatizaciones que se hicieron en aquel momento. Se dijo que se iba a estatizar la economía y esto no ocurrió. Algunos reniegan ahora porque el Estado está interviniendo demasiado, pero eso nunca se hizo. Lo mismo pasa con las expectativas de que habría más control con las concesiones petroleras, lo que no ocurrió tampoco. Todo lo que hizo este gobierno para enfrentar al empresariado es aplicar las retenciones porque en una situación de calamidad social como la que heredó primero (Eduardo) Duhalde y después este gobierno, no había otra salida. Cuando asumió Kirchner todavía el grado de deterioro era muy grande y aún sigue siéndolo. El Estado tenía que compartir la renta que le hacía ganar a los exportadores por medio del dólar alto lo que obviamente representa pérdidas para todos los sectores que tienen que importar maquinarias o materias primas y para los que tienen ingresos en pesos.

**Sí, sí, fue un gran ajuste que se hizo por el simple hecho de la caída de la convertibilidad.**

Con muchos beneficios para algunos sectores empresarios. Entonces, la imagen de un gobierno temible y un empresariado temeroso, sumiso ante el poder, es irreal. ¿Por qué el gobierno no toca a todos esos sectores de la economía? ¿Porque no quiere simplemente o porque además el empresariado, a través de su poder de *lobby*, hace saber que no quiere que se tomen ese tipo de medidas y el gobierno se cuida? Entonces, el columnista cuando escribe eso que representa al *establishment*, escribe de esa manera, se va adaptando a los dueños de los medios y es abrazado a su vez por el poder económico que le da publicidad para sus programas. Es decir, cada vez más se ve la figura del periodista que escribe en un gran diario y tiene luego un programa de televisión, con una ristra de avisos de los grandes grupos económicos. Uno entonces legítimamente se puede preguntar qué márgenes de autonomía tiene ese periodista. ¿Por qué tanto apoyo empresario para programas que tienen a lo mejor un rating mínimo? Eso no encuentra una explicación sólo comercial. Los programas políticos de televisión no son apreciados, no superan el promedio de un punto. TN (Todo Noticias, canal informativo perteneciente al Grupo Clarín) es el éxito del momento con dos puntos.

**Se trata simplemente de una cuestión de negocios...**

Todo esto configura una situación en la cual el periodista ha perdido la autonomía que pudo haber tenido en otro tiempo. Y el medio consigue construir más sólidamente su discurso hegemónico en función de los intereses empresarios. En ese cuadro, efectivamente los medios son parte del poder, lo que no quiere decir que en el camino no haya tensiones, conflictos entre los medios o entre las mismas empresas.

**Digamos, para ser optimistas y alentar alguna esperanza, que esas contradicciones pueden abrir un campo posible de negociación allí. Un campo con sus propias reglas, donde el periodista que factura y realiza la información, la noticia, es el eslabón más débil de la cadena. Pero todavía existe alguna posibilidad de pensar en eso que vos decís en tu libro, de aproximarse a la verdad, plantándose en una perspectiva profesionalista, si se quiere ética, del deber ser del periodismo. La debilidad de este esquema reside en que la mayoría de las veces hay una fuerte relación de dependencia del actor directo de la historia. En el mejor de los casos, el periodista es un asalariado, pero a veces ni siquiera eso. Su situación laboral está muy precarizada, es frágil, no tiene ninguna protección especial, pese a que lleva sobre sí el peso concreto de facturar, de darle forma definitiva a la noticia.**

Yo creo que eso es muy evidente. Y éste es un fenómeno mundial, no es sólo en la Argentina. Ramonet habla también de eso y no lo dice sólo por la Argentina, aunque aquí sea algo más evidente. Lo está diciendo por todo el mundo. Acá en este momento, es muy interesante analizar el enfoque de los grandes medios sobre el gobierno de Cristina. Y todo el tiempo están diciendo que ella va a tener mejor trato con las grandes corporaciones. Ya con (el presidente de la Conferencia Episcopal Argentina, Jorge) Bergoglio hubo un intercambio porque Cristina dijo que está en contra del aborto. Entonces Bergoglio le tiró una línea y los medios leen que el gobierno podría entenderse con la Iglesia. Otro caso es el del empresariado, que le pide que aumente las tarifas de las privatizadas públicas. Los medios transmiten la sensación de que van a aumentar. Los grandes *lobbies* de los países dueños de las empresas privatizadas y de los países donde están los tene-

dores de bonos que no entraron en el canje también presionan. Entonces, los medios leen que va a haber un acercamiento con todos estos sectores. Es decir la construcción que hicieron del relato noticioso los medios a partir del triunfo de Cristina es que los primeros pasos que había dado antes de asumir indicaban, según los medios, que ella sí se va entender con nosotros, con las corporaciones, con los empresarios. Era evidente. No se necesitaba ser muy sutil para verlo.

**Vos decís que le estaban construyendo la agenda, tratando de marcarle la cancha antes de que asuma...**

Exactamente y acá es donde se demuestra hasta dónde los medios son el poder. Cuando un periodista es un acreditado en las Fuerzas Armadas o en la Iglesia o en las cámaras empresarias, en las entidades del agro, se convierte en vocero de esas instituciones y de esas corporaciones. Y no del ciudadano, no en el representante del medio que mira con independencia a esas instituciones. Vos leés las columnas de los periodistas destacados a cargo de los institucionales rurales, por ejemplo, de los que tratan con la Iglesia, o los que tratan con la UIA, los que tratan con las Fuerzas Armadas y vas a ver cómo, en realidad, operan como voceros de esas corporaciones, exponen sus necesidades y reclamos. Entonces vos decís: ¿Cómo? ¿Se distrajeron los dueños del diario y les están contrabandeando el mensaje de las corporaciones? Y no es así, por supuesto. Es una ingenuidad pensar que las cosas ocurren así. Se trata de una decisión estratégica de los medios, precisamente porque son parte del poder. Para mí ésa es la forma en como se manifiesta aquí lo que dijo Ramonet. Es el poder en acción.

**Eso nos pone muy en crisis ya que hacer semejante análisis nos lleva a plantear cuestiones esenciales respecto a la información. Por ejemplo que es un derecho constitucional. La Constitución dice claramente que el ciudadano tiene derecho a estar informado y a expresar sus ideas por la prensa. Está en la Constitución pero en ninguna parte más...**

Claro. Una cosa que se observa, en el mundo ¿eh?, es la siguiente: el desapego de la gente por la política, que en definitiva, aunque sea inconscientemente, expresa un desapego por la democracia, tiene que ver con muchas cosas; tiene que ver con la individualización de la vida en los grandes centros urbanos. Hay mucha fragmentación. Se fragmenta la vida, se aleja la gente entre sí. Tiene que ver también con la experiencia continua de votar mandatos que luego, una vez en el poder, no son respetados. Los gobiernos llegan con un alto grado de popularidad y una vez en el poder, son abrazados por los grandes *lobbies* y entonces no hacen lo que habían prometido sino que empiezan a hacer un giro hacia los intereses de los grandes poderes económicos. Esto es lo que, en el fondo, lleva a la gente a alejarse de la política porque percibe que al final no se gobierna para ella, sino para los poderosos. Y, en la medida en que cada vez es más claro que lo que están haciendo los medios es favorecer ese mecanismo perverso, es esa sospecha, una de las cuestiones que aleja también a la gente de los medios. En los medios, la muletilla es que la gente lee menos porque prefiere Internet o la televisión. Sí, pero sobre todo se aleja porque no cree en la información. Mira la televisión pero no quiere tener en su pantalla un programa periodístico, porque no les cree a los periodistas, porque la gente percibe que no le hablan a ella, que no se habla para ella. De una manera tal vez inconsciente, se percibe que están dirigidos a otros sectores. Esto que están haciendo ahora con Cristina, la forma en que le están marcando la cancha los medios para las corporaciones, no es a favor de la gente. Los medios le están diciendo al gobierno: estos son

los límites dentro de los cuales te vas a tener que mover. Y esto, repito, no es a favor de la gente. A lo mejor el lector no lo percibe de manera consciente, tal como lo percibimos nosotros que estamos en los medios o como lo estamos formulando acá; a lo mejor tampoco es todo tan lineal como lo estamos hablando. Pero ése es el sentido general, la razón fundamental del descreimiento de la gente hacia la política y hacia los medios. Percibe que no se le está hablando a ella cuando se dice que el empresariado está sumiso y temeroso frente a un gobierno como éste, tan autoritario. Honestamente, hay que reconocerlo. Este discurso no está hecho a favor de la gente. Este discurso está hecho para el empresariado. Y la gente no es tonta, lo percibe. Entonces, esto para mí va a llevar a que la gente se aleje más todavía de los medios de comunicación. Y de hecho, es lo que está pasando. Por eso, la televisión abierta cada vez tiene menos contenidos políticos...

**Se aleja de lo medios y se aleja también del interés por la política...**

Claramente, porque se da cuenta que la política es una actividad cada vez más oligárquica.

**Eso nos plantea un horizonte muy oscuro, ¿no?**

La televisión abierta perdió un 16% de la audiencia general en los últimos cuatro años, 6% menos que en 2003. Los diarios pierden constantemente lectores. Entonces, no sólo hay un desapego de la política porque se percibe que no está hecha para el ciudadano común, sino para aprovecharse del poder con fines individuales; la gente se aleja también de los medios porque se percibe que su discurso, el de los medios, no está hecho para la gente sino para el poder. Después de la crisis económica y social de 2001 fue más dramático este concepto. Cada vez se concentra más la inversión publicitaria genuina en pocas manos, y esto tiene repercusión en el propio discurso de los medios. Así es como yo percibo este proceso.

**¿Y la Internet es una alternativa? ¿Podrá configurarse como una salida, como para crear un canal de información que no pase por el filtro del poder económico?**

Yo creo que muy débilmente. ¿Por qué? Eso lo explico también en *Noticias del poder*. Los blogs suponen la idea de libertad, la idea de independencia. El caso emblemático que yo tomo es muy interesante, es el de Ricardo Noblat en Brasil, un periodista de grandes diarios que fue echado en su momento y se puso a trabajar en su blog. Es un blog con mucha más libertad. Pero el tipo no puede investigar porque no tiene recursos. Entonces, tiene un plantel mínimo de dos o tres personas y no puede realizar grandes investigaciones que son las que se necesitan. Lo más que puede hacer, que no es poco, es una lectura distinta con la información que tienen los demás también. Pero esto es una limitación para la capacidad de Internet de configurarse, por ahora, como una alternativa a los grandes medios. Y cuando aparezcan los grandes blogs de Internet que tengan recursos económicos, me pregunto cómo será la libertad que tendrán. Porque si tienen anunciantes, éstos también les pondrán límites.

**Pero mucha gente que está en Internet manda sus cosas. Vos ponés en tu libro el caso de la convocatoria de los españoles después del 11 M, comunicación que se generó vía Internet.**

Pero son fenómenos espasmódicos, son formas de poder efímeras, que gravitan sin duda en circunstancias como ésta, en momentos de grandes conmociones, y también lo vimos acá durante la crisis de 2001. Internet es un arma muy valiosa de comunicación, en tiempo real. Pero son formas de poder efímeras, no terminan de gravitar. Es decir, gravitan en circunstancias especiales pero luego se diluyen, no dejan en general un sistema funcionando. Entonces tienen los límites de esa cosa circunstancial.

**Y lo que plantea Ramonet como forma de control de los medios masivos de comunicación, digamos, ese observatorio mundial...**

Sobre eso no te puedo dar opinión porque no lo conozco en detalle.

**Él plantea como un apoderamiento de la información por parte de la gente, de su capacidad de control. El observatorio sería una forma de confrontar con el medio, una forma de desarrollar cierta capacidad de control sobre los medios exigiéndoles una cierta veracidad a partir de una observación sistemática de cómo tratan distintos temas y después hacerlo público diciendo: Este diario trató tal tema así, no le dio lugar a este otro, etc., así que sepa usted, lector, a partir de qué ideas se le informa.**

Hay actualmente un sitio en Internet que se llama *Diario sobre diarios* que hace un poco eso ¿no? ([www.diariosobrediarios.com.ar](http://www.diariosobrediarios.com.ar))

**Ah sí, tenés razón...**

Es un medio privado y por lo tanto hay que ver cuánto se puede mantener esa libertad de opinión respecto de los medios sin contar con todos los recursos económicos. Y si tuviera que ser una entidad de tipo estatal, hoy en la Argentina tendría las mismas limitaciones que manifiestan todas las formas de regulación que tiene el Estado.

**Bueno, éste es un problema de fondo, en realidad. Uno no se lo puede plantear como algo que se pueda concretar en lo inmediato, pero sí se puede explicitar la gran contradicción que existe en la democracia moderna entre la opinión pública, la información pública, el derecho de la gente a estar informada y, vamos a decirlo, aunque parezca ridículo, a hacer conocer sus ideas por la prensa, como dice nuestra Constitución y el carácter privado, en algunos casos oligopólico de la propiedad de los grandes medios de comunicación. Son grupos económicos privados, independientemente de si son buenos o son malos. Son privados, son propiedad privada a todos los efectos y de empresas cuyo objetivo esencial es ganar dinero para sus accionistas. Por lo tanto, condicionados, y posicionados en un lugar de la sociedad en el que lo que les interesa como empresas es el rédito y la mejora de la calidad de la información es algo subsidiario respecto de ese gran objetivo.**

Lo que pasa es que hay que ver cuál es la trama de actores que tiene el país. O sea, en la Argentina lo que pasó es que se pulverizó lo que podríamos llamar la burguesía nacional que alguna

vez estuvo, que pudo haberla expresado José Ber Gelbard. Esa burguesía nacional se pulverizó. Es decir, la alta burguesía vendió sus empresas, se concentró la economía y se extranjerizó y mientras tanto lo que se da en los sectores medios del empresariado es que se desarticularon completamente. Entonces, este gobierno hace una defensa del mercado interno, ha dado apoyo a las Pyme, no jugado, no apasionadamente, pero las ha favorecido, y de hecho las Pyme están con trabajo, tienen actividad, se han fortalecido después de la crisis. Pero aún así, no tienen representación real ni son actores que puedan constituir una burguesía nacional. Lo que sucede entonces es que ahora estamos frente a un país con una altísima concentración de poder económico arriba y con una terrible fragmentación abajo, tanto de sectores económicos como políticos. No es legítimo entonces, esperar que los medios reflejaran otra cosa que no sea esta realidad más bien desequilibrada. Porque no sólo no hay poder paralelo; ni siquiera hay una compensación en el poder, está todo desequilibrado. Entonces, no hay nada que representar, para decirlo de una manera muy esquemática. Si quisiera surgir un medio importante (de hecho, está por salir el diario de Jorge Lanata) que no exprese al gran poder económico, que exprese más bien la mirada y el punto de vista de los sectores medios del empresariado, del comercio, el productor medio rural, etc., tendrá sin duda un escenario difícil... Pero también sin duda sería un avance. Y creo que es a lo máximo que, en este sentido, podemos aspirar hoy.



**Jorge Halperín** :: (1947) Periodista desde 1967. Ha trabajado en una variedad de revistas de las editoriales Atlántida, Abril y Julio Korn, en la revista Mengano y en los diarios La Razón, El Cronista y Clarín, en secciones como Espectáculos, Cultura y Ciencia y Opinión. Fueron famosas sus entrevistas dominicales en el diario Clarín. Es el actual director editorial de Capital Intelectual SA, editores en Argentina de Le Monde Diplomatique. Trabajó en Radio Mitre con Adolfo Castello en *Mirá lo que te digo*, en *Aunque parezca mentira* con Lorena Maciel y como conductor del programa *La siesta inolvidable*.

Publicaciones: *La entrevista periodística: intimidades de la conversación pública*; *Pensar el mundo: conversaciones con las personalidades más lúcidas de fin de siglo*; *Argentina en el tercer milenio*; *Mentiras verdaderas*; *Lo mejor de la siesta inolvidable*; *El progresimo argentino: historia y actualidad*; *Noticias del poder*, etcétera.

**Angel Stival** :: (1943) Periodista desde 1970. Trabajó en los diarios Córdoba, Tiempo de Córdoba, Los Principios y La Voz del Interior. Actualmente es editor de Opinión de La Voz del Interior. Es, además, profesor de Historia (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba).

Buenos Aires.- Cabana.-

Buenos Aires. ¶

Bitácora para Luis.

González-Palma. ¶

# Luis González Palma por Lidia Blanco

<http://ccec.org.ar/10anios/gonzalezpalma/>

El cariño tuvo la culpa. Cariño al Centro Cultural España-Córdoba, a Daniel y a todo su equipo, y a Pancho quien se encargó de hacer la petición. Cariño a Luis y a Graciela, y ¡quién puede resistirse a la tentación de un fin de semana en Córdoba, mimada y consentida por todos en su casa de Cabana, y esa belleza de paisaje! Y se trataba de una conversación, una de tantas que ya habíamos tenido ¿no? Quién puede decir que no... Así que tomé el avión y me disfracé de entrevistadora por primera vez en mi vida, pertrechada con todo lo que hacía falta: grabador, bloc y lapicera, sin saber que para hacer una buena entrevista hacen falta muchas más herramientas y todo un oficio. La osadía de los ingenuos, y aquí está el resultado.

Llegué en una mañana suave de verano, el sobrino de Graciela vino a buscarme al aeropuerto y me mostró caminos y paisajes nuevos para llegar a la casa. Luis salía en ese momento a hacer las compras del fin de semana. Graciela dedicó la mañana a mostrarme los montes cercanos. Yo, con mis andares de asfalto, intentaba seguir las huellas seguras de sus pies con poco éxito, al mismo tiempo que hablábamos de las últimas obras que había hecho en colaboración con Luis, sus nuevos proyectos, los recuerdos de amigos comunes...

Durante el vuelo yo había esbozado un guión para la entrevista y había traído a la memoria todos los recuerdos relacionados con el fotógrafo Luis González Palma, la primera vez que me crucé con uno de sus primeros retratos de vírgenes indígenas, la primera vez que escuché su nombre, las exposiciones que disfruté a lo largo de los años, la cantidad de veces que amigos comunes me hablaron de él... un mapa que cubría un curioso territorio: Madrid, Nueva York, Costa Rica, Guatemala, y ahora Argentina, donde, después de tantos años, por fin le conocí; porque Luis había elegido, por amor, este país o más exactamente un lugar en Unquillo, en Córdoba. Un nuevo espacio para vivir una nueva vida, como él mismo dice.

Luis seduce desde el primer momento -aunque él esté en completo desacuerdo con esta imagen de sí mismo-, no fui la primera ni la única persona que se dejó seducir por su imagen y por sus imágenes, y ya me lo advirtieron. Su altura desgarbada, la conversación de sus manos, su voz llena de interrogantes, su mirada de una curiosidad insaciable, su amabilidad, su generosidad... Su obra que te atrapa siempre en un misterio, en un silencio, o en un susurro mejor, lleno de desvelamientos que te inducen a querer seguir en esos espacios que es capaz de generar, en esas miradas que te miran, en esos cuerpos, en esos objetos encapsulados justo en el instante anterior o posterior a ¿qué?

Cuando por fin le conocí, hace apenas cuatro años, vino además acompañado de Graciela, su compañera, su cómplice, su amor, y otra persona seductora y admirable, de una bellísima casi recién nacida Alitzeel, permanentemente pegada a su pecho, y de un Sebastián, tímido, desgarbado en su pequeña altura -como su padre- y con una mirada capaz de abarcarlo y acariciarlo todo. Un cuadro irresistible para desenvolver todo el cariño de cualquiera. Y por si fuera poco, la cocina, Luis es el mejor chef que he conocido de "entrecasa" y ¡lo que se pierden los

grandes restaurantes!, ¿qué más sentidos pueden estar en juego?

### **Una voz susurrante en la mirada**

Una inesperada primera tormenta de verano que quebró una tarde que se preparaba para una calurosa y lenta siesta, nos llevó a encerrarnos en el estudio de Graciela, "el espacio más fresco de la casa", para comenzar la tarea que nos obligaba, por primera vez, a hablar con un guión establecido y con un objetivo previo.

No era fácil para ninguno de los dos habituarnos a estas normas. Desde que nos conocimos, la conversación, interrumpida por las distancias entre Córdoba y Buenos Aires y restaurada por las coincidencias y los amigos comunes, había fluido y divagado y crecido de una forma natural. Ahora, como compromiso con un tiempo delimitado y una conclusión obligada, temíamos que no pudiéramos llegar al lugar que nos habían pedido, y que todo quedara en un encuentro más, disfrutado, aprovechado, delicioso, pero con una conversación privada que no sabíamos si iba a ser traducible a una publicación.

Los primeros balbuceos de esa tarde se fueron enredando con la luz amortiguada de la tormenta, y las palabras fueron dibujando ideas, pergeñando historias, evocando recuerdos.

### **Luis como fotógrafo**

Las imágenes me piden salir. Es una voz, mi voz, que quiere, que necesita, hablar conmigo. No diría que son gritos encerrados, no, más bien un diálogo. Una voz mermada pero consistente. Es una búsqueda, también, de lo poético. No sé cómo definir "poético", es lo poético como intuición, más bien. Llegar a ese lugar donde el lenguaje se quiebra y genera otros sentidos. ¿Cómo llegar a ese lugar con las imágenes?

Construir imágenes que más que ser vistas -puedo decirte, ahorita- puedan ser escuchadas o sentidas de una forma no visual. La fotografía para mí está más cercana a la música, a lo inefable de la música, es esa búsqueda también.

Siento que las imágenes son un pretexto para decir otra cosa, una fuente de salvación para mí, un camino para evitar el enloquecimiento. Decir de una forma abierta algo que no puedo decir. Entender cosas que no puedo entender con las palabras. Una forma de acariciar, de acariciar el espacio. Como metáforas visuales.

Cuando una imagen llega a conmoverte hay algo de uno en esa imagen, la imagen se convierte en un espejo metafórico, la imagen habla, susurra... y mira.

No es casual que haya elegido la fotografía. La mirada de los otros me construye y yo necesito de esa mirada para construirme, para ser.

Hay en el inicio una fantasía, un niño de 6 años que iba a las iglesias de Guatemala con sus padres y buscaba la mirada de las esculturas para existir, se colocaba en el foco de esas vírgenes rubias y era mirado por ellas. Mi mirada se fue construyendo en esas iglesias. En la Guatemala de los 60, esas iglesias derruidas, caídas, llenas de esa pátina, diría yo, donde quería ser visto por esas vírgenes, eran mis museos, y el lugar donde me construí, donde esa fantasía que hacía posible que las esculturas fueran capaces de mirar, me construyó, me hizo existir.

**Existir, también es envejecer, morir. La mirada de la virgen también es la muerte, las vírgenes miran a su hijo muerto y te miran a ti.**

La muerte. Ese hombre con los ojos cerrados, temeroso de la muerte, también soy yo, sí. Ese momento de construir el mundo, las fantasías, el deseo, los fantasmas, la muerte. Es cultural, eso es Guatemala. Hay una administración de la mirada en el arte y el catolicismo ha sabido usarla. De eso podemos hablar ahora, pero a un niño de seis años le crea temor... y otra cosa desgarradora, la culpa.

Yo me veo trabajando con la mirada y teniendo una herida más abierta. Era un total melancólico porque esa herida, esa ausencia de mirada -la escultura no ve, la foto no ve-, me construía, sí, me hacía falta, y por conocerla, me imagino, la deseaba.

**La fotografía como espejo, como voz, como mirada que construye, son imágenes que me remiten de alguna forma a una inmediatez temporal, una simultaneidad o coincidencia de los tiempos de la mirada y de lo observado, sin embargo en tus fotografías siento que hay una búsqueda por captar un tiempo más extenso, un pasado -una memoria-, y un futuro -un deseo o un destino impredecible.**

Es una ilusión capturar un instante. Un momento vivo que está, en realidad, coagulado. Jeff Wall dice algo así como que la fotografía es un instante entre el antes y el después y, sí, quizá se trata de eso, de averiguar qué estaba ahí antes o qué estará después. Yo siento que, sí, puedo buscar eso, pero más que nada es como darle forma a una pérdida, creo que así lo puedo ver, como esculpirlo, no en sentido escultórico, es pura alegoría, es intentar darle forma a algo que me sirve para entender cosas que no puedo entender a través de las palabras.

El tiempo agrega miradas como superficies invisibles que se van sumando y que van afectando la forma en que uno ve. Las imágenes se cargan con el tiempo que se las ve, el tiempo lo relaciono, definitivamente con la muerte.

El tiempo en la imagen tiene color y siento que en mi trabajo -el uso del sepia, por ejemplo-, carga de un tiempo, que no tenía, a la imagen, un tiempo que era falso.

Pero las imágenes se cargan de esas imágenes que se han visto y que se han visto. Se cargan de una energía simbólica, uno las ve de una forma distinta, uno ve a través del tiempo, también, las miradas que contiene una misma imagen. Pienso en el poema de Borges. Un elemento, la luna por ejemplo, se carga a través de la historia, con las miradas que contiene, toda esa suma de tiempos en la que ha sido mirada.

La fotografía no es una forma de detener el tiempo, definitivamente, no. La fotografía cuando empieza a existir empieza también morir y la imagen –creo yo– habla de ese proceso.

En la grabación se escuchan los pájaros, la tormenta parece que acabó.

**Construcción, carga histórica, cultura guatemalteca ¿hay en tu obra una indagación consciente sobre tu propia identidad o sobre una presumible identidad guatemalteca?**

En mis primeras imágenes, hay algo de eso, inconsciente tal vez. Yo estaba muy relacionado con el grupo de la Galería Imaginaria y en contacto constante con artistas como Moisés Barrios, Isabel Ruiz, con gente que en ese momento discutía la idea de qué es ser guatemalteco, qué significa hacer arte guatemalteco. Yo nunca estudié arte ni fotografía. En ese momento, por la guerra civil, no había librerías ni encontrabas revistas de arte. Éramos un núcleo de personas hablando sobre cómo hacer arte guatemalteco en la luna, sin relación con el mundo –olvidate–, sin internet, sin comunicación con el exterior, y con una tremenda ingenuidad. Y ahí empecé a preguntarme por qué en todo el arte que yo conocía, todas las vírgenes eran rubias y no había vírgenes indígenas por ejemplo. Con esa idea tan ingenua comencé ese trabajo, que quizá generó muchas críticas pero donde había una búsqueda de una dignidad no representada, creo yo. Tenía que haber otra opción para ver el cuerpo de la mujer guatemalteca y el del hombre guatemalteco distinta a las imágenes exóticas del turismo o las tópicas del documental. Buscaba dar a esos cuerpos una dignidad poética-política, si esas palabras pueden ir juntas, por eso esa búsqueda del aura sagrada en los retratos. Era un intento de unir esa ansia del niño por captar la mirada de la virgen de la que te hablaba antes, y al mismo tiempo colocar a Guatemala en la historia del arte. El grito por decir yo soy así...

**¿Y ahora? En la muestra que hiciste, por ejemplo, en el España-Córdoba yo sigo leyendo esa búsqueda. Ya no se trata quizá de una indagación sobre la identidad nacional o étnica, si quieres, pero sí veo que a través de esas manos que no pertenecen a nadie, por ejemplo, los retratados parecen representar algo más, parecen querer decir: Yo soy algo más que una imagen.**

Lo acabas de definir mejor que yo. Lo más importante de la imagen no está en la imagen, trato de decir eso. Y sí, presentar el cuerpo de una persona es un pretexto para presentar otras cosas de mí mismo y de la persona que estoy fotografiando. Por eso ese deseo de ensimismamiento que quiero que la persona fotografiada tenga.

**Es curioso que hayas utilizado la palabra ensimismamiento porque indica un mirar hacia dentro, un silencio, un ocultamiento que parece contradecir tus propias imágenes que siento como si estuvieran a punto de desvelar un misterio, y sin embargo ensimismamiento es una palabra que yo utilizaría para describir la forma de mirar que tus imágenes exigen al espectador.**

Creo que eso lo ve un tercero, cuando lo ve y se identifica. Yo creo que cuando alguien se ve afectado por mis fotografías, le gustan, es porque está dialogando con ellas, porque se siente, en alguna medida, identificado. Se saben seres finitos, que se saben mirando y que tienen esa con-

ciencia de que se están muriendo junto con la imagen. La persona sigue muriendo con su mirada y eso ocurre a niveles inconscientes, creo yo.

**La serie, entonces, que hiciste con resina ¿podría leerse como una forma de atrapar la vida? ¿Como el ámbar que es capaz de rescatar el cuerpo, no deteriorado, a través de los siglos?**

No, en la serie realizada con resinas todo está muerto, todo está detenido. Más bien, era la forma más objetiva de mostrar una mirada congelada, con mucha información, con espesor, pero donde todo está encapsulado. La lámina de oro evocaba de nuevo el aura de lo sagrado pero esta vez con la intención de convertir cualquier acto cotidiano en un acto sagrado, en una experiencia sagrada, al estar metido en ese telón ¿no? Objetos, sillas, tener la conciencia de que la vida en sí, en su totalidad, es una experiencia sagrada.

**Hablas de lo cotidiano como si formara parte de tu mundo fotográfico, sin embargo no hay nunca imágenes cotidianas en tus obras.**

Sí, las hay. Cotidiano... alguien bailando, por ejemplo, bailando pero con espinas o descansando en un bosque pero con ciertas lámparas, son situaciones que pueden ser cotidianas pero que están modificadas para mostrar también ciertos aspectos inquietantes que tiene la vida. Siento que vivimos en un mundo simbólico donde estamos viendo una parte y la fotografía sirve, en este caso –siento yo–, para mostrar una de las otras muchas partes.

Hace poco, estaba viendo un DVD de un gran chef, y de pronto comienza a hablar de la relación de la comida con la muerte, una perfecta cocción que en un instante se arruina. Me impresionó, fue lo que más recuerdo del DVD, más que las recetas o las otras cosas más relacionadas con el placer. Siento que todo está en una especie de equilibrio del cual no tenemos ningún control... y se puede desbaratar todo en cualquier momento. Creo que esa conciencia es la que trato de hacer visible en las fotografías. Es una forma de compartir el mundo con los otros, de darle sentido.

Alitzeel -su hija pequeña, hermosísima-, entra con la voz de un personaje mítico anunciando que hay un pollito con mucha sangre en el patio, y cuando me mira sé que me está diciendo, también, que estoy usurpando de su padre, un tiempo que es de ella. Comienza a odiarme.

La paternidad es como volver a vivir tu propia infancia, corregida.

La decisión de vivir acá, en Córdoba, en Cabana, es también una decisión por comenzar otra historia. Pensar que la felicidad es posible, que el amor es posible, eso es algo que me costó ¡años! crérmelo y ahora lo vivo. Lo que me interesa ahora es habitar mi vida y los hijos te dan una conciencia de tiempo y de energía que es impresionante.

Antes la melancolía, la muerte, el pasado, me constituía. Yo amaba mi tristeza, mi melancolía. Eran las formas que tenía para entender el mundo y para estar en él. Es Guatemala, también, las heridas, la presencia del dolor, de la muerte. Ahora el pasado ha tomado –cómo decirte–, una opacidad. Tiene su justo valor, está en su lugar, ya no forma parte de los colores del presente.

Tú sabes, la sociedad, te construye, la familia te construye, la experiencia inconsciente te construye, y al final es difícil saber quién eres.

Yo quiero ser mi propio deseo. Cuando fui consciente de eso, entendí, también, el mundo de otra forma. Mi relación con el paisaje, con la luz, con los demás, con mis hijos, con Graciela, todo pasa por esa conciencia, por esa nueva conciencia.

Estamos sujetos a que el inconsciente por un lado y la estructura política o social por otro, nos manejen, nos afecten y nos modifiquen. La ciudad es un espacio administrado políticamente y muy pocas veces somos conscientes de ello. El psicoanálisis me ha ayudado, mucho, a entenderlo y a entender lo que soy.

Mi mundo ahora es mi familia. Leo todos los días tres o cuatro periódicos de distintas partes del mundo para intentar entender, y no logro entender lo que pasa. El mundo no lo puedo entender, es un disparate. Ves el horror, das la vuelta a la página y ya estás en otra cosa, sin conflicto. Es como vivir anestesiado.

**No pareces una persona anestesiada, más bien al contrario, parece que la intensidad es tu forma natural de estar aquí, produciendo y viviendo en tu casa, y también exponiendo tu trabajo en Madrid, en Roma, en Nueva York, en Guatemala... Incluso la infinita curiosidad que tienes por los otros... me llamó mucho la atención cuando, al poco tiempo de llegar yo aquí, en lugar de proponerme que hiciéramos algo sobre tu obra, me hablaste de algunos artistas que admirabas y a los que te gustaría conocer, Lucrecia Martel, Jorge Macchi, Chema Madoz, entre otros. Creo que, de hecho, ésta es la primera vez que hablamos de tu obra y de ti, y por encargo.**

Pero ¡es impresionante, Lidia, la capacidad de creación del hombre...! Te voy a decir algo. Yo no tenía una buena relación con mi padre, siento que era un hombre bueno pero nunca logramos comunicarnos. Antes de su muerte, estuvo 11 años con las dificultades derivadas de un derrame cerebral y se me quedó un acto grabado: en los últimos años volvió a leer la Enciclopedia desde la primera letra esperando poder terminarla, creo que no llegó a la F pero ese gesto para mí, es lo mejor que pudo haberme dejado. Esa pasión por el conocimiento, ese respeto por la creación del hombre. Ojalá pueda transmitir algo tan importante a mis hijos.

**Pasión por el conocimiento, sí, sin duda, pero no te describiría como "un ratón de biblioteca", tu forma de acercarte al conocimiento no es acumulativa, no es coleccionadora, es, cómo decirlo, apreciativa, sensorial, pasional ¿quizá?**

Le doy un peso enorme a lo invisible, en la experiencia de lo invisible se pueden intuir todos esos fantasmas que nos conforman y también lo inefable, lo inesperado.

¿Recuerdas ese cuento de Yourcenar que habla del pintor chino que fue preso y que comenzó a pintar en la celda un inmenso mar, y el último día se pintó en una barca y huyó? Eso, para mí, es el arte, eso te da el arte, otra forma de ver y de estar en el mundo, otra manera de conocimien-

todo está en una especie de equilibrio del cual no tenemos ningún control... y se puede desbaratar todo en cualquier momento. Creo que esa conciencia es la que trato de hacer visible en las fotografías.

to desde lo sensible, desde esa suspensión de los sentidos que hace posible sentir de otra forma.

Alitzeel entra, esta vez cantando una inventada música para los bichitos muertos. Es la hora del funeral y, sobre todo, de mi segundo aviso. Ya me estoy excediendo con el secuestro de su padre.

Vuelve a entrar y logra sacarle, por primera vez, del estudio, esta vez me mira de reojo y parece decirme: He ganado. Yo me doy cuenta del calor de fuera, de la luz que ha pasado.

Regresan los dos, y aunque seguimos con los gestos de la entrevista -sentados uno frente a otro, grabador al lado y cuaderno y bolígrafo cargados-, olvidamos el esquema más o menos estructurado que veníamos ortodoxamente realizando, y nos enganchamos en una conversación, imposible de transcribir para mí, donde los dos proyectos que está haciendo en Madrid -Madrid Miradas y un estudio fotográfico a partir del Museo de Ciencias-, se van imbricando con los diferentes imaginarios que proyectamos cada uno sobre el Romanticismo y Edad Media. Una conversación que quedará en suspenso y tendrá otros derroteros en el futuro, supongo.

**Hablábamos de tu forma de investigar, de tu pasión por el conocimiento. Todo te interesa, el arte por supuesto, pero también la arquitectura, el diseño industrial, la cocina, la psicología, la filosofía...**

Sí, es como te decía antes, me da placer. Me apasiona el pensamiento humano. Creo que lo hago porque trabaja mi asombro... Es un asombro constante ante la capacidad del hombre para transformar, para modificar, la realidad.

Cuando me invitaron a participar en la exposición de Madrid Miradas, lo que hice fue mirar la ciudad pero también leer todo lo que encontré sobre arte público, arquitectura del poder, administración del espacio público... Es impresionante cómo vivimos en ciudades donde se imponen tantas cosas y las vivimos sin tener plena conciencia de esa imposición. Yo estudié arquitectura, y sin embargo esta nueva aproximación realizada ahora, ha cambiado mi forma de entender los espacios. Esas lecturas han influido en mi obra -en la forma en cómo trabajé los pedestales, por ejemplo-, me sirvieron para mi proyecto pero me sirven también para ver de otra forma distinta, me abren una nueva perspectiva... la vida se enriquece con eso constantemente.

Cuando fui al Museo de Ciencias de Madrid y su director me contó toda la historia de cómo se creó, te juro que yo estaba como un niño, fascinado y no queriendo que se acabara nunca el relato. De ahí surgió otro nuevo proyecto, pero también una forma nueva de entender la historia, de entender la imagen.

Las primeras miradas, la mirada del asombro, ésa es ahora una búsqueda. Intentar entender qué veían y cómo veían las primeras personas que vinieron a América, por ejemplo, cómo se formaron esos primeros Gabinetes de Curiosidades. Intentar entender y experimentar su asombro.

Más que una investigación es una experiencia vivencial. Durante unos años leí a Cioran intensamente, y te puedo decir que lo que recuerdo hoy es apenas una frase que venía a decir algo así: "Si alguien puede estar orgulloso de la existencia de Bach es Dios". Sabes lo que significa Bach para mí, cómo su música forma parte de mi vida diaria, Sebastián, mi hijo, se llama así por él... y de todas las lecturas de Cioran lo que sigo recordando es esa frase...

**El olvido forma parte del aprendizaje...**

Creo que uno recuerda lo que realmente le construye, lo que le afecta. Olvidar es necesario, si no enloqueceríamos.

**La locura y el tiempo. Hay un proverbio árabe, que a mí siempre me ha fascinado, que dice que "el trabajo es el don que nos dan los dioses para que no nos enloquezca el paso del tiempo". La locura como olvido de uno, la locura como exceso. La locura, es, también, un tema que ha aparecido varias veces en esta conversación, ¿la tienes vinculada de alguna forma a la creación?**

No, para nada. La locura para mí es la pérdida de uno mismo, me da miedo. La veo como enfermedad y como un lugar posible al que no quiero llegar, no como un camino para la experimentación o para el conocimiento.

**Cambiamos de tono, aprovechando que el cielo ha hecho lo mismo ¿se viene otra tormenta?**

De arena, quizá, ese color es típico de las tormentas de arena...

**Qué extraño... yo únicamente he presenciado tormentas de arena en el desierto o en ciudades cercanas y el cielo se teñía de un rojo fuerte antes de que toda la arena llegara, nunca hubiera imaginado una tormenta de arena en un valle tan verde como éste y con ese color tan oscuro. Y ya que estamos con los paisajes... En tus fotografías, el paisaje, la escenografía, tiene un especial significado, es un protagonista más.**

Sí, es un personaje más. Todo lo que está en la imagen representa algo. La experiencia congelada de la que hablábamos antes.

Sin embargo el espacio es el vacío y la mirada es el vacío. El espacio no es algo que mi cuerpo recorre sino que mi mirada recorre. Trabajo el espacio desde lo visual no desde lo objetual. Desde lo intangible, creo. El espacio es un elemento invisible que está delimitado por los objetos y mi mirada es una experiencia de lo invisible, así es como yo lo veo. La mirada no es tangible... quizá el lente, la cámara, igual que el telescopio, pueda contener la mirada, hacer de la mirada algo físico, un contenedor metafórico de la mirada. La lente solidifica la mirada, y a través de la máquina yo me relaciono con el mundo.

Por eso admiro tanto la danza y por eso me he relacionado tanto con ella en el pasado, porque es una forma de recorrer el espacio imposible para mí, el movimiento del cuerpo experimenta el espa-

cio. O la arquitectura, por ejemplo, es otra forma distinta de entender el espacio, más tangible.

La imagen carece de sonido, otro elemento intangible. Por eso la búsqueda también de la sinestesia con las imágenes, ¿recuerdas la exposición en el Centro Cultural de España en Guatemala?, era eso, cómo atrapar el ruido de la cascada en una imagen, la peluca como símbolo.

**Ahora que mencionas esa exposición en Guatemala que exigía, en el último momento, un espectador único... Algo que siempre me ha llamado la atención de tus imágenes es esa sensación, que al menos intuyo, de buscar un espectador íntimo, cómplice quizá. Resulta incómodo ver tus exposiciones con público, algo que no pasa con la obra de otros fotógrafos. En la exposición que hiciste en el España-Córdoba, por ejemplo, requería una intimidad, un silencio, pero me pasó también con la de PhotoEspaña, hace ya más de ¿10 años? ¿Recuerdas que tomaron uno de tus retratos como anuncio y lo pusieron por toda la ciudad? Tenía algo incongruente, con la propia imagen, ese despliegue público.**

La experiencia de ver es privada. La experiencia de ver un monumento público es, también, privada. Y, por ejemplo, eso es lo que he querido enfatizar en la propuesta que hice para Madrid Miradas. Los pedestales en 3D es una forma de controlar la mirada, de hacer consciente el tiempo de la mirada, el cómo y el desde dónde se mira. Hacer consciente el espacio íntimo de tu propia mirada...

**Y hay algo más, creo. Hay una extrañeza en tus fotos que atrapa al espectador, de alguna forma lo incluye en la historia que está viendo...**

El espectador, si ve la imagen sin saberse parte, no se va a conmovir. Quizá busque eso, sí, que forme parte.

El argumento de la imagen incluye la mirada de la persona que mira. Pienso en la serie La Anunciación que hice con Graciela para el espacio de Roma... los grandes personajes no están en el diálogo que se establece con los gestos de las manos, pero el espectador puede tomar ese lugar.

**Sí quizá sea eso. El espectador no está en el lugar del fotógrafo, no ve al fotógrafo, no ve la mirada del fotógrafo, sino que ve la escena como parte de su experiencia...**

La imagen está dando el impulso para que el espectador vea lo que quiere ver. El espectador es, quizá, o se convierte, en otro personaje dentro de la imagen. Es, quizá, el ausente...

Pasó la tarde. Graciela regresa con Alitzeel y Sebastián de comer helados y de intentar distraerles de ese raptó tan injusto que he realizado de Luis en una tarde de sábado. Luis se convierte en chef, Graciela tomó ese papel en el almuerzo, y ahora él va a sorprendernos con un menú digno del mejor restaurante. Otra de sus pasiones, la cocina, donde pide exclusividad y asombro. Graciela y yo paseamos después de la lluvia. La hierba mojada, el olor a tierra y los proyectos de la cons-

trucción de su nueva casa nos ocupan el tiempo hasta que Luis nos llama para que vayamos a cenar: un vino Luigi Bosca Gala 1 ya está sobre la mesa para acompañar un salmón marinado en café, con fresas, una merluza con palta a la menta y albahaca, y un asombroso capuccino de pulpo a la gallega. Para seguir prolongando el placer de la conversación, sin guión esta vez, y dar más tiempo al inenarrable sabor y belleza de los platos, un té de jengibre y ron Zacapa. La noche hace tiempo que está instalada. Da tanta pereza ir a dormir en noches como ésta...

### **Frases, retazos, en una mañana de domingo**

-El psicoanálisis es una forma de investigar. Lo importante es lo que no dices, de vuelta con la imagen, lo importante es lo que no estás viendo.

-En una entrevista que le hacen a Leonardo Favio, él termina diciendo: "¡Ay, cómo me quiero!", ¡son maravillosas esas palabras! Yo, en mi vida me lo he dicho, me parecen extrañas. Es una estructura psíquica, creo, la duda que tiene uno ante el mundo como persona.

-Mis grandes referencias no son fotógrafos, no al menos ahora. Mis grandes referencias son músicos, cocineros, constructores de aviones... Diseñar un avión, eso sí que me parece fascinante.

-Creo que mi trabajo es pensar, la foto es tan sólo un nuevo resultado del pensamiento.

Algunas elecciones: una ciudad: Nueva York; una lectura: un cuento de Borges; un paisaje: los glaciares; una película: cualquiera de Theo Angelopoulos. Un miedo: a la muerte.

**Y el cine, del que eres un gran conocedor, ¿alguna vez has tenido interés por incluirte en ese mundo, por ejemplo hacer la fotografía de una película?**

No. Primero no soy un gran conocedor, me gusta, lo disfruto, y me fascina sobre todo el tratamiento del tiempo o del color. En las películas de Theo Angelopoulos, por ejemplo, esos planos que parecen acariciar, extender el tiempo. O en la película de Wong Kar Wai, "In the mood for love" ese tratamiento del color y la cadencia del tiempo... Toda la serie a color de la "Anunciación" tiene que ver con esa película, es un ensayo sobre el color y sobre ese instante que cambia la historia del mundo.

**Y la aplicación de nuevas tecnologías, la manipulación digital de la imagen, por ejemplo, no has entrado tampoco en ese método de trabajo...**

Sí, ahora, en la última serie en la que estoy trabajando de los pedestales, hay manipulación digital. Pero es curiosa la percepción que ahora tiene el público, recuerdo que hace tiempo un coleccionista me dijo que le gustaban mucho mis fotos pero que no quería tener imágenes manipuladas digitalmente, no podía creer que mis fotos fueran toma directa. Yo creo que ahora es más importante o se aprecia más, cómo decir, la idea poética que la técnica que hay detrás, no se valora tanto el proceso como el resultado, creo yo.

**Y a ti, como público, ¿qué te hace moverte a un lugar?**

En una época fue la danza, la danza-teatro, sobre todo, la experimentación que se generó a partir de Pina Bausch, ahora creo que ciertas muestras... no sé, la de Edward Hopper, Richard Serra o Jeff Wall... son artistas que han modificado la historia del arte y de los que yo he aprendido mucho, pero también la música, un concierto de Keith Jarrett, o el de Barenboim que dio en el Teatro Colón ¿recuerdas? Fue impresionante...

**Y el mundo que rodea a la creación, ferias, bienales, curadores, críticos, ese boom en el que parece haber entrado "lo latinoamericano" como casi una idea compacta y que está, al parecer, todavía en expansión ¿cómo te sitúas en él?**

Es un exceso. ¿Cuántas bienales, cuántas ferias hay? Es un territorio que no entiendo, supongo que hay intereses que desconozco y que se mueven otras cosas que no soy capaz de abarcar. Esa feria de arte latinoamericano en EEUU, por ejemplo, no sé, me parece absurdo, innecesario. No tengo nada en contra de la comercialización del arte, yo vivo de mi obra y el mercado es necesario, pero ha adquirido una dimensión que es inmanejable. Es apabullante la información que llega. Como hablaba un día con Gerardo Mosquera, ahora si vas a una muestra de ese tipo y conoces a dos o tres artistas, ya es un éxito.

Los curadores me dan temor en el sentido de que, por momentos, los veo como las personas que administran la mirada del arte, los que deciden, los que tienen el poder, pero también por otro lado es gente que puede elaborar un discurso, que puede dar un sentido a todo este caos.

Y la duda constante ¿por qué exponer? En una galería la respuesta es simple, en un museo también, pero por qué muestro en otros espacios, eso no lo acabo de entender. Acepto con la esperanza de comunicarme, de que algo más allá de la exposición suceda, se creen lazos, no sé, pero cuando se acaba la exposición y ya está, no ha sucedido nada... queda un vacío, no hay más continuidad, el diálogo se quiebra...

Recuerdo, ahorita, la repercusión que tuvo la primera serie de las vírgenes. La crítica a mí me ayudó mucho en ese momento para no ser tan ingenuo, para preocuparme más por lo que estaba haciendo, para tener en cuenta muchos otros factores que influyen también en una obra. Después de tantos años, sigue siendo un tema de debate, y a través de esa crítica sobre la obra, yo también he aprendido a analizar otros significados y resultados que no fueron conscientes en ese momento. Me sirvió también para tomar distancia y, cómo decirte, tener en cuenta en cada nuevo trabajo mi propia autocrítica.

**Esa serie tuvo además mucho éxito, sin embargo no te quedaste pegado a un trabajo que, imagino, muchos galeristas o coleccionistas te siguieron pidiendo.**

Sí, el mercado te encasilla, pide un tipo de imágenes que reconoce. A mí me gustaría que me vieran como un artista que asume riesgos en cuanto a lo que está trabajando, que busca formas de aventurar la mirada a otros lugares, a otras ideas. Claro que cada vez que he hecho un cambio, ha habido una paralización en las ventas, pero también hay coleccionistas que se arriesgan, que siguen los procesos artísticos...

De pronto nos dimos cuenta de que ya había llegado la hora de ir hacia el aeropuerto. El asado, el sol, la conversación, las sonatas para oboe de Bach, los juegos de los niños habían acelerado el tiempo y había que salir corriendo. Cerré el grabador, recogí rápidamente mis cosas que había dejado dispersas por todas partes, me despedí de Graciela, de Julián, de Sebastián, lo intenté, sin éxito, de Alitzeel -seguía sin perdonarme ese robo de todo un largo fin de semana, aunque había, ahora, cierta coquetería en su enfado y una irresistible sonrisa de triunfo-, nos metimos en el coche y Luis me dejó en el aeropuerto.

Miré hacia las pistas, por primera vez con curiosidad, intentando meterme en la mirada fascinada de Luis e imaginando a ese adolescente que temía volar y a quien le aconsejaron que para vencer ese temor debía conocer lo más a fondo posible la mecánica y el funcionamiento de los aviones, y ahí comenzó su pasión por el diseño aeronáutico.

Una vez en el avión también recordé el sueño reiterativo que me contó, donde veía desde el campo un avión estrellarse. Afortunadamente, él no estaba en el campo mirando, en los últimos años el sueño se había modificado y el avión ya no se caía más, y también recordé que yo no era supersticiosa ni creía que los sueños fueran, siempre, premonitorios.

El avión despegó y llegó a Buenos Aires.



**Luis González Palma** :: Fotógrafo, artista plástico. Nace en Guatemala en 1957, vive y trabaja en Córdoba, Argentina. Entre sus exposiciones personales se pueden mencionar las que ha tenido en The Lannan Foundation, Santa Fe, (USA); The Australian Centre for Photography, Australia; The Art Institute of Chicago (USA); Palacio de Bellas Artes de México; The Royal Festival Hall en Londres; Palazzo Ducale di Genova, Italia; y en festivales de fotografía como Photofest en Houston, Bratislava en Slovakia, Les Rencontres de Arles en Francia y PhotoEspaña en Madrid.

Ha participado en muestras colectivas como la 49 y 51 Bienal de Venecia, Fotobienal de Vigo, Bienal de São Paulo, Brasil, Ludwig Forum for International Kunst en Aachen, Alemania, o The Taipei Art Museum en Corea.

Su trabajo está incluido en varias colecciones públicas y privadas como las de The Art Institute of Chicago, The Daros Foundation en Zurich, Suiza, La Maison European de la Photographie en Paris, The Houston Museum of fine Arts en USA, la Fondation pour l'Art Contemporain en Paris, Francia, la Fondazione Volume! en Roma, Italia y La Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, Colombia. :: [www.gonzalezpalma.com](http://www.gonzalezpalma.com)

**Lidia Blanco** :: (Burgos, España 1960) Licenciada en Filología Semítica (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada) especializada en Teoría Literaria (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid).

Desde 1988 trabaja en gestión y cooperación cultural. Ha sido directora de los Centros Culturales de España en Brasil, Costa Rica y desde febrero de 2004 es directora del Centro Cultural España Buenos Aires ([www.cceba.org.ar](http://www.cceba.org.ar)).

Coordinó durante 9 años el área de Ateneo Americano de la Casa de América en Madrid (España).

Entrevista telepática.  
con Liniers

# Liniers

por José  
Playo

¿Encontraría a Ricardo Siri?

Tantas veces me había bastado mandar mails para cruzar el océano y cerrar así una entrevista, que no podía dejar de preguntármelo.

¿Lograría entrevistar a Liniers?

Un desafío: ponerme cuerpo a cuerpo -sin usar el cuerpo- con un señor de anteojos blancos que se dibuja a sí mismo con orejas de conejo, rodeado de animales. Pingüinos, por ejemplo.

**Algunos datos que me hacían sospechar que sería difícil concretar la entrevista:**

- a) Liniers está viajando mucho.
- b) Acaba de nacer su primera hija.
- c) No sé si Liniers es real.

¿Y si en realidad es un mito? Eso me preguntaba al principio.

Las dificultades para ubicarlo me despertaban la sospecha: bien podía ser una leyenda urbana, como lo de la moneda que cae de no sé qué edificio y le perfora la cabeza a la gente; o la llegada a la Luna, que después del Power Point de las sombras y los reflejos, no se la cree nadie.

**¿Qué sabía de Ricardo Siri?**

**(no soy periodista así que puedo citar a la Wikipedia):**

- a) Nació en 1973.
- b) Desciende del virrey de Buenos Aires, Santiago de Liniers.
- c) Trabajó en Página 12 y ahora está en La Nación, haciendo sus tiras.

Decidí hablar con mi amigo Luis Paredes, sólo él podía decirme la verdad. Luisito colecciona todo lo que lleve el nombre de Liniers. Ha llegado a robar carteles de calles y placas de monumentos. Le gusta definirse a sí mismo como "el fan namber uán" y a veces me da miedo, porque no creo que esté bien de la cabeza. Estoy seguro de que si Luisito tuviera tetas, sería la enfermera Anny Wilkins, de *Misery*.

Llegué a su casa y me quedé viendo cómo vaciaba un placard de dimensiones colosales, del que caían cataratas de revistas y recortes sobre el dibujante.

Empeñado en probarme que sí existía, me puso bajo las narices una foto de mi potencial entrevistado.

-¡Es real! ¿Cómo pudiste dudarle? me dijo.

Huí dejando a mi amigo con la mirada extraviada y un puñado de recortes de diario entre las manos.

Ya no quedaban dudas: ante los intentos fallidos por teléfono y por mail, apelar al viejo recurso del contacto telepático era la única salida.

Para ello, me prometí, no fumaría droga, no empujaría botellas de bebidas sin destilar, ni metería los dedos en ningún enchufe.

La solución tenía que venir sola, así que me senté a esperarla.

Córdoba, en algún día de marzo de 2008.

#### **Y entonces...**

Desde que escribí esa introducción hasta hoy (no importa qué día es) pasó mucho tiempo. No siento las piernas, un párpado me pestañea de manera involuntaria y se me acabaron las pilas del grabador con el que pongo discos de Edith Piaf.

Todo está mal, pero muy mal.

Y entonces suena la voz en mi cabeza, porque al que espera se lo premia, y la charla arranca así:

Acá estoy, José...

#### **Eh, Liniers. Qué gusto, che. ¿En qué andás?**

Dibujando, como siempre...

#### **¿Dónde estás? Hay mucha interferencia...**

En mi escritorio, rodeado del caos de papeles, acuarelas, lápices y plumas que me enfrenta cada día.

Al ruido lo producen los elementos sobre el escritorio que chocan entre sí. La voz de Liniers dentro de mi cabeza me sorprende por lo agradable y por lo baja. Tal vez su hija duerma y él no quiere despertarla, pero no sé. Yo estoy nervioso y me olvido de lo que había preparado. Quería contarle de mis periplos y mis dudas, pero ya es tarde, lo importante es hablar mientras dure este cuelgue macanudo.

#### **¿Empezamos?**

Dale.

#### **Fuiste papá hace poco. Yo recuerdo esa experiencia como un estallido de ensayos y aprendizajes, ¿cómo te llevás con los pañales, por ejemplo?**

Ya estoy hecho un fenómeno en el cambio... ¿te acordás de la película *Cóctel*, con Tom Cruise cuando revoleaba las botellas? Lo mismo, pero con mi bebida y el talco y los pañales.

#### **¿Se modificó tu forma de trabajar con este nuevo entorno?**

Sí, pero aún sigue medio descontrolada.

#### **Leer sobre la llegada de Matilda en tus tiras me hizo pensar en cómo estaba yo hace un año, cuando nació mi primera hija, y en cómo influyó eso en**

#### **mí como persona. Me animé a presenciar el parto, armándome de un valor que no sabía que tenía. ¿Vos entraste? ¿Pudiste verlo?**

Sí. Y me cambió la brújula. Antes el norte apuntaba para un lado y ahora para otro. El exacto momento en que pasó eso fue en el parto... un pequeño terremoto emocional. Es lo más increíble que me pasó hasta ahora y me estoy haciendo un festín. Matilda está cada día más linda y yo estoy hecho un papá tonto.

#### **Me interesa, ya que tocamos el trabajo y la paternidad, saber qué pensás del crecimiento, ¿creés en la evolución? ¿La labor creativa debe ser dinámica y progresar siempre?**

Trato de que lo que hago me sorprenda. Si no, me aburre bastante trabajar. Si en algún punto no siento que estoy haciendo algo por primera vez, me resulta tedioso. Cuando estudiaba no podía leer los textos más de una vez porque me aburría... así que era mal estudiante... supongo que algo de eso quedó. Me gustaría hacer un montón de cosas más y el tema es el tiempo. Siempre elijo hacer cosas más allá de Macanudo para La Nación, lo nuevo me entusiasma.

#### **Siempre en una búsqueda...**

Sí. A pesar de que hay gente que se enoja, la verdad es que yo dibujo según el momento. Ahora estoy laburando un cuento largo en Macanudo que se llama Abajópolis. Algunos piden que vuelva Enriqueta, pero yo me divierto muchísimo.

#### **¿Cómo te pegan las críticas?**

Generalmente me dicen cosas por mails anónimos, tanto positivas como negativas. Los comentarios on line no tienen mucha inversión de parte de quien te lo hace. Hay que tomarlo así. El que viene a una feria y te pregunta algo tiene un nivel de compromiso con lo que te está diciendo, eso me llama más la atención. Igual lo que te dice un amigo o alguien que respetás. Lo demás no me saca el sueño. Si me dicen "qué porquería", no me deprimó.

#### **Es increíble la cantidad de actividades en las que estás involucrado: viajes, presentaciones, charlas, conferencias...**

Es un momento muy lindo, es lindo que te inviten a tantos lados, da mucho placer. Ahora estuve en la Feria Internacional de Comic de Barcelona, en el mismo hotel con Manara y Peter Bagge. No me puedo quejar.

#### **Referentes por todos lados, ¿tenés alguno de Córdoba? ¿Conocés artistas de acá?**

Hay gente que admiro mucho, sí. Uno, que no es cordobés pero es una bestia total del dibujo y del humor, es Crist. También leí mucho a Peiró, con sus señoras fantásticas y muy tetonas. Admiro a muchos pintores, como Germán Wendell, uno de mis favoritos en este momento, también Remo Bianchedi. Siempre Córdoba da personajes interesantes. Después, por internet, hay muchos

que he conocido que son muy buenos, pero no sé si son de allá, porque por mail no se escucha la tonada.

Pienso que es hora de un recreo mientras preparamos sendos cafés a kilómetros de distancia. Le dejo un cuestionario para que se distraiga:

**Mínimo cuestionario recreativo acerca de la paternidad y la profesión abrazada. Elegir una o todas las opciones, explicando por qué (valor: 7 puntos); "si volvieras a nacer, ¿quién preferirías que te engendrara?":**

**a) Harvey Pekar**

(Hmm... complicado, muy talentoso, pero creo que paso)

**b) Matt Groening**

(Éste seguramente andaría bien... buen pasar económico...)

**c) Quino**

(Creo que aprendería mucho a ser buena gente)

**d) Maitena**

(La vi con su hija Antonia y es una mamá muy cariñosa... divertida...)

**e) Chaqueño Palavecino**

(Para que me preste la camioneta...)

(Fin del recreo)

**Espero que esta pausa te haya servido para despejar un poco.**

Un poco.

**¿Qué cosas te desconcentran para dibujar, Ricardo?**

El sonido del teléfono... lo detesto...

**A veces me pregunto para qué sirve tener celular.**

Ayer me trajeron uno, antes no tenía. Ahora que soy padre tengo que ser más accesible. Pero al número sólo se lo voy a dar a mi mujer, así que no me lo pidas.

**Al cabo que ni lo quería. Igual, tengo tu hijo. Veo que muchas cosas han cambiado desde tus comienzos hasta hoy. ¿Cómo ves hoy el terreno para los que recién empiezan?**

Yo empecé en una época en la que se cerró todo. Arranqué a principio de los 90 y ya no teníamos la Fierro, la Humor, los diarios no tomaban gente. No había nada, ni blog, ni fotolog con tus

dibujos. Sólo podías juntar cien pesos y hacer un fanzine para dárselo a tus amigos y familiares. Ahora hay muchas más posibilidades para alguien que está empezando, sobre todo por Internet (accesible, gratis, sin esfuerzos), lo que te da público y te sirve para mejorar antes de poder publicar. En mi época te hacías la carrera e ibas mejorando sobre la marcha. Ahora podés mejorar vos por tu lado en una instancia previa y esto es aplicable a otras disciplinas, como periodismo y literatura. Internet como medio para ir desarrollando tus ideas es perfecto por lo fácil, aunque si ves mi blog, verás que soy un inútil con la tecnología, lo único que sé hacer es subir imágenes.

**Pensé que eras minimalista.**

Parece medio zen, pero es porque no sé cómo se hace.

**Nuevas tecnologías. ¿Creés en eso de que internet va a matar a los libros?**

Todo iba a matar a todo. La fotografía iba a matar a la pintura, el cine al teatro. Y lo que pasa es que los medios esos se transforman y se las arreglan para mostrar cosas que no puede mostrar la tecnología. Internet tiene mucho de eso; la velocidad, lo cambiante, la interacción, pero por otro lado a la gente le gusta irse a la cama con un libro, sobre el que podés dormir encima y no le pasa nada. Son pocos los que eligen dormirse con una laptop arriba de la panza, al otro día te despertás y está rota, y te sale carísimo.

**Hay en tu trabajo una marcada tendencia auto referencial, cosa que siento muy cercana, porque a mí me gusta trabajar con la intimidad. ¿Te sentís muy expuesto? ¿Llegás a ponerte paranoico, por ejemplo?**

No, no tanto. En verdad pongo mucha más intimidad en Macanudo que cuando me dibujo a mí mismo. Cuando me dibujo a mí, cuento más anécdotas y tonterías que me pasan y mi vida personal sigue siendo mía, es algo muy controlado. No me interesa llegar a hacer el Gran Hermano en historieta. El conejo es más un personaje, de hecho cuando dibujo cosas más personales salen disfrazadas de pensamientos de otros personajes en Macanudo.

**¿Te dibujás a vos mismo cuando no te quedan más ideas? A veces siento que a los escritores se los acusa de faltos de originalidad cuando apelan a lo autobiográfico.**

Es un lugar al que vas a buscar, es como una nueva fuente. En Macanudo lo hago, por ejemplo, pero es un registro de humor que me divierte investigar porque así investigo también mi vida, a través de mis historietas. Cuando empecé a dibujarme como conejo descubrí que había un registro que no podía usar inventando un personaje, descubrí cosas que son mías y que me pasan en verdad y que son interesantes por eso. Si las invento, no van a estar buenas.

**Este registro de lo personal, ¿tiene fecha de caducidad?**

Claro. El punto es cuando dejás de divertirme haciéndolo. Ahora más o menos sé cómo vivir de dibujar, entonces no me siento obligado a hacer Macanudo, o Cosas que te pasan. No lo hago como un laburo sino como un disfrute. Calculo que en el momento en que ya no sea así, no las

haré. Todavía me genera mucha intriga cuando aparecen personajes nuevos.

**Vos sabés que estuve leyendo muchas discusiones en la web sobre tus dibujos, y en muchas de las críticas se palpa una nostalgia: los que extrañan tus días de Bonjour aducen que has bajado un cambio.**

Al pobre Quino le siguen pidiendo que dibuje Mafalda. Creo que no me puedo quejar. A mucha gente, cuando le gusta algo, pide al artista que lo siga haciendo ad infinitum y después lo critican por repetirse. Nunca vas a dejar contento a todo el mundo. No seguiría siendo gracioso, por lo menos para mí, seguir los caminos de Bonjour. Era simpático, pero algo adolescente. Igual el libro me encanta.

**¿Cómo te llevás con la originalidad?**

No me interesa la originalidad por sí misma. A veces, algo dentro de un paradigma previo puede ser muy genial. De vez en cuando Macanudo es puro delirio, pero en otras ocasiones es lo más parecido a una tira clásica. Lo original es el tamiz personal por el que pasan las ideas y las convierte en únicas.

**Fuá.**

(Pausa dos, recreo con ranking)

Estoy armando un ranking de preguntas que me niego a hacerte. Si te prendés, las usamos como recreo número dos.

A ver.

**Ranking de las preguntas boludas que más te hacen en las entrevistas y que yo me niego a formular, pero que te voy a pedir que contestes lo mismo (valor: 9 puntos).**

**a) ¿Por qué dibujás pingüinos?**

Me la hacen mucho... Respuesta: ¿Por qué no...?

**b) ¿Por qué te ponés orejas de conejo?**

Uf... Respuesta: Es mi disfraz de Batman.

**c) ¿Sos surrealista?**

Me la hacen menos. Respuesta: No creo ser una sola cosa.

**d) ¿Vos sos todos tus personajes?**

Cuando empecé a dibujarme como conejo descubrí que había un registro que no podía usar inventando un personaje, descubrí cosas que son mías y que me pasan en verdad y que son interesantes por eso.



Esa pregunta me la hago yo.

**e) ¿De dónde sacás los chistes?**

Me la han hecho. Respuesta: Un enano ruso que vive en el microcentro... le llevás empanadas de carne picante y te da chistes.

**f) ¿Qué es el humor?**

No me lo preguntan tanto... Respuesta: Lo que sintió el que sea que creó el ornitorrinco.

(Fin pausa y ranking)

**¿Te considerás “humorista”?**

“Humorista” suena a tipo que hace chistes. Me considero así cuando hablamos de estados del humor; estar de mal humor, o de humor melancólico. No siento la necesidad de hacer chistes con lo que hago, prefiero trabajar ideas más que chistes. El único historietista gracioso en persona que conocí fue el negro Fontanarrosa, los demás somos tímidos, introvertidos, medio extraños.

**Entre los historietistas parece haber mucha admiración...**

Pasa que en la historieta, por lo menos, no hay vedetismos. Creo que es porque nadie que empieza con esto arranca pensando en llenarse de guita o de minas. Es como los poetas, claramente no están haciéndolo por la plata o por la fama. Habrá quien pueda tener la suerte de que le vaya bien (una posibilidad en miles) y ese principio impone la cosa comunitaria, de tribu. Todos los historietistas de Buenos Aires se conocen, se pasan laburos y se respetan. Yo, por ejemplo, me acuerdo muy bien la mano que me dio gente como Maitena. El agradecimiento que tengo por esos personajes lo tengo que devolver a otra gente. Hago una cosa kármica al devolver lo que me tiraron. Esto pasa, es cierto, mucho más en la historieta. En un viaje a Berlín hace unos años con gente de otras disciplinas había mucho odio por la fama de cada uno, era chotísimo.

Presiento que mi entrevistado esconde un bostezo y yo le tengo pánico a los bostezos. Las bocas abiertas me dan tanto o más miedo que los pingüinos, pero no quiero demostrar mis flaquezas, no es el lugar ni el espacio.

Además de las aves australes, las pasiones declaradas del dibujante boyan entre la pintura y la música. Prueba de esto último son los trabajos artísticos sobre las portadas de discos de Calamaro y Kevin Johansen, que hizo Liniers.

**¿Dónde estabas, o qué estabas haciendo, cuando te enteraste de la posibilidad de hacerte cargo del arte de Logo (disco de Johansen) y de La lengua popular (de Calamaro)?**

El pedido de Andrés me llegó por mail... por lo que sospeché, hasta el momento en que me reuní con él, de que se trataba de una cruel broma de mis amigos. El de Kevin lo veníamos hablando

hace algún tiempo, habíamos hecho varios recitales en los que yo dibujo mientras Kevin y Los The Nada tocan. La tapa era cuestión de tiempo...

**Leí en una entrevista que tu intención era cerrar el diario con algo positivo, con un Macanudo que le quitara peso a la realidad. ¿Qué cosas te enojan?**

Lo que leo en el resto del diario. La cantidad de gente poco generosa que hay.

**¿Hay algo que te enoje tanto como para no encuadrarlo en una viñeta? Digo, ¿hay temas tabú que no te gusta trabajar?**

No me gusta el humor sobre alguien puntual. Hacer chistes sobre que tal o cual persona flaca, gorda, petisa, tonta, etc. Es algo que aprendí cuando era chico. No hay que burlarse de los demás... es feo, para mí no muestra el defecto de la víctima del chiste, sino lo defectuoso que es el que lo hace.

Me quedo pensando y de pronto siento unas irrefrenables ganas de reenviarle este párrafo a mis ex compañeros de colegio, con quienes compartíamos vestuario. Hago a un lado la idea y me concentro en una duda que tengo:

**Para un escritor es mucho más fácil autografiar un libro que para un dibujante; ¿hasta dónde llegás al hacer una dedicatoria? ¿Cuál es el pedido más extraño que te han hecho?**

Una vez me pidieron que dibuje un pingüino en un DNI. Otra, que dibuje en un mango (¿?). No me gusta firmar autógrafos. Si la firma no va con un dibujo me da vergüenza.

**Mirá vos. Eso sí que es raro. Lo del mango, digo. A propósito de rarezas, ¿“Ricardo” es nombre de prócer?**

No... Evaristo o José Manuel, son nombres de próceres. Ricardo es nombre de mecánico.

**Me parecía.**

Ésta es la parte en la que la nota se termina y Ricardo manda saludos.

**Gracias por la charla, Ricardo.**

No, gracias a vos. Saludos a la gente del CCE.C.

**Abrazo.**



**Ricardo Liniers Siri** nació en Buenos Aires hace 34 años. Se autodefine como historietista antes que dibujante. Descubrió temprano esta pasión que lo empujó a probar suerte en fanzines, diarios y revistas. Entre otras, ha publicado sus tiras en La Mano, Rolling Stone, Página 12 y La Nación, donde actualmente le pone un cierre Macanudo a la contratapa.

Acaba de ser padre y dice que si su hija algún día quiere vivir de dibujar, le va a parecer bien. Ha publicado compilaciones de sus trabajos (*Bonjour, Macanudo 1, 2, 3, 4 y 5*), así como un libro para niños (*Lo que hay antes de que haya algo*) y *Conejo de viaje*, su último trabajo, donde recopila e ilustra sus aventuras en Europa, Estados Unidos, Canadá, Sudamérica y la Antártida, donde conoció de cerca su animal favorito: el pingüino. Sus trabajos fueron presentados en ferias de libros y cómics en muchas partes del mundo. Hizo la tapa del disco de Kevin Johansen, *Logo* y de Andrés Calamaro, *La lengua popular*.

En internet se pueden apreciar sus trabajos:  
[macanudoliniers.blogspot.com](http://macanudoliniers.blogspot.com) y [www.porliniers.com](http://www.porliniers.com)

**José Playo** es cordobés, tiene 33 años y está gordo. Es licenciado en Ciencias de la Comunicación y en 2003 creó la revista *Peinate que viene gente*.

Con Ediciones del Boulevard ha publicado los libros *Peguelé hasta dejarlo morado* (relatos - 2006), *Peinate que viene gente* (recopilación - 2007) y *La belleza del escándalo* (relatos - 2008). Estos dos últimos, con ilustraciones de talentosos dibujantes que residen en Córdoba.

Ha participado junto a otros autores en antologías de cuento, como *Cuarto Oscuro* (Editorial Raíz de 2 - 2007) y *25 Ciudades* (Edición conjunta de la Universidad Católica de Córdoba y La Voz del Interior - 2007). También colabora (sólo si se lo piden) con diarios y revistas.

Vive en una casa con su mujer, su hija y una perra que no ladra nunca. En octubre será padre otra vez.

Mientras espera, hace algunos experimentos literarios en [www.revistapeinate.com.ar](http://www.revistapeinate.com.ar) y es feliz.

El futuro ya fue... 11

# Gustavo Romano

## por Rodrigo Alonso

**Aunque quizás deberíamos haber realizado este encuentro por chat, para ser consecuentes con las tecnologías de las que vamos a hablar, estamos reunidos finalmente aquí con el desafío de reflexionar sobre el arte y las nuevas tecnologías, a partir del lugar en el que cada uno de nosotros se ubica en relación con este tema. Creo que lo mejor será hablar de cosas concretas, de experiencias, y permitir que las reflexiones más abstractas surjan de manera natural.**

**Podríamos comenzar hablando sobre tu encuentro con las tecnologías, y en particular con las computadoras. Tu trabajo adoptó rápidamente esta vía, involucrándose tempranamente con la Internet.**

En la Argentina, las computadoras personales comenzaron a expandirse casi al mismo tiempo que la Internet. En otros países, comenzaron a utilizarse en la producción artística unos cinco años antes. Hubo muchas producciones en CD-Rom y otros tipos de formatos interactivos, obras que se realizaban en Director, muy simples, con algunos comandos que activaban teclas, que incluso dieron lugar a algunas instalaciones interactivas. Pero como a la Argentina las computadoras e Internet llegaron casi al mismo tiempo, yo no pasé por esa etapa. Yo empecé a trabajar con computadoras a finales de los 80, con la Amiga y antes la Spectrum, pero cuando ya tuve una máquina con la que pude empezar a trabajar un poco más complejamente, hacia 1993, comencé a diseñar algunas piezas interactivas y enseguida vino Internet. Por eso, entre realizar mis trabajos para CD-Rom, que era difícil de distribuir, enviar a otro país, etc., y hacerlo para Internet, opté por este medio, por lo que no hice nada en CD.

**También hubo una transición importante del DOS al Windows. Porque el DOS era muy textual; Windows era más visual, tenía un escritorio, íconos, etc., y unas operaciones un poco más intuitivas. Con el DOS había que saberse todos los comandos. No era particularmente complicado, pero si uno no los conocía bien no había forma de acercarse a una computadora.**

Era complicado y además muy lento. Recién después de 1997 comenzaron a aparecer programas de diseño 3D respetables. A pesar de que ya había Windows, se seguían usando los programas DOS porque los otros eran realmente muy elementales. Pasó lo mismo con Internet. Las primeras producciones de arte en Internet estaban realizadas con programas basados en DOS donde había que entrar... es decir, existía Internet pero no la Web. Existían los e-mails, los foros de usenet, los hostings; las obras circulaban a través de mensajes, parecía más arte correo que otra cosa. Y de golpe, cuando vi por primera vez una página Web... fue como la diferencia entre la radio y la televisión, a pesar de que estaba todo en la misma pantalla. Antes, todo era relato de cosas; de golpe se podía ver. Eso hizo que la primera generación de artistas que trabajaron en Internet se volcara a la programación, mientras la segunda generación fue de diseñadores, porque comenzaron a aparecer los programas gráficos, como el Flash. Una tercera ola sería la de los bloggers, donde ya no hace falta ni un programador ni un diseñador, todo está prearmado. Esto destruyó ciertos ámbitos que habían generado cierto movimiento e incluso una estética propia, como el net.art. Hoy hay miles de estéticas e Internet se ha transformado más un instrumento que en un medio, es un instrumento para cualquier tipo de disciplina. La Web 2.0 tiene que ver con eso. Un net.art 2.0 tendría que ver con esto también, con la colaboración, con piezas menos personales. Brian McKern y yo compartimos una cierta nostalgia por la Web 1.0, una época donde existía un

trabajo un poco más personal y experimental.

**De descubrir cosas. En algún punto, el universo de los blogs y los fotologs es bastante uniforme...**

Y esa uniformidad no es sólo formal, sino también discursiva. Cuando alguien se introduce en ese circuito, hay un cierto tipo de discursividad con la que hay que estar de acuerdo: hay que ser políticamente correcto, hay que abogar por la libertad de los contenidos, por los códigos abiertos... Los discursos están formateados de la misma manera que las páginas, hay una inducción a hablar y expresarse de una determinada manera. Se trata de un auge que luego va a decantar y quedarán dos o tres cosas interesantes. Y cuando entramos en ciertas reivindicaciones, como "Linux para todos", nos introducimos ya en una secta de electrónicos, algo que no interesa al público en general.

**Es cierto también que, así como muchas de estas herramientas facilitan el ingreso a la producción de contenidos para la Web, hay un exceso de producción de contenidos que hace que muchos de ellos nazcan prácticamente como residuo, como basura.**

Sí, se trata de un producto del mismo sistema. La Web 2.0 también insiste en la producción de contenidos, pero al final los contenidos que sobresalen son los más populares, no los más originales. En ese sentido, entramos en la misma curva de Gauss que determina el rating en la televisión.

**En una conferencia en el Espacio Fundación Telefónica, Wendy Chu dijo algo muy cierto: "Cuántas más posibilidades u opciones se ofrecen a un usuario, con mayor frecuencia se vuelca hacia el default". Cuando se confunde al usuario con tantas posibilidades, éste prefiere no elegir y adopta una actitud pasiva.**

El default que a veces genera el fabricante y otras el top ten...

**Hoy los programas tienen tantas opciones para configurar que uno prefiere dejar las predeterminadas, y el día en que se necesita algo específico ver si se puede cambiar. Porque además, modificar las opciones predeterminadas puede llevar a verdaderos desastres. Finalmente, la posibilidad de elegir sólo puede ser ejercida por el conocedor o el especialista...**

Personalmente, cada vez me interesa menos esa parte de Internet. Sí me interesa la Internet como medio, por ejemplo, para realizar instalaciones. El hecho de utilizar un medio que puede llegar a cualquier rincón del mundo donde exista la Internet, o poder conectar un objeto con otro en un lugar remoto o, simplemente, que una base de datos alojada en algún servidor pueda ejecutar algo en un museo o en la calle, es fantástico. Ahora, esto no es más que aprovechar el crecimiento de la red, que hay mayor ancho de banda, más Wi Fi. No estamos hablando de la elaboración de contenidos. Lo mismo me interesa que se genere mucho material, porque cuanto más material exista mayores resultados se producirán en las búsquedas, aunque sean absurdos o aleatorios. Pero cuando realmente hay que encontrar algo, es un problema que haya tanta basura.

**Tal vez lo interesante no es estrictamente lo que se produce sino lo que se induce a través de todas estas cosas. Como decíamos recién, lo que se escribe en los blogs es casi siempre bastante poco interesante. Pero lo importante es animar a la gente a producir, o a tomar cierta iniciativa, o a involucrarse con un medio que permite producir contenidos. Me parece más interesante la posibilidad de entender la tecnología y poder producir algo con ella, que lo que efectivamente se produce.**

Claro, pero ahí ya nos vamos de campo. Nos alejamos de las artes visuales; estamos hablando de algo lateral, que tiene que ver con la difusión y la promoción.

**O con la democracia, con la participación. Como sucede a veces con las cadenas de mails.**

Yo lo tomo como fenómenos sociales sobre los cuales, a veces, se pueden plantear obras interesantes. Pero el contenido en sí... Recuerdo, hace unos años, una cadena de mails que trataba de impedir la lapidación de una tal Amira no sé cuánto. Me dije, vamos a ver quién es. Me pongo a averiguar y todo era mentira. Ya la habían liberado; de hecho, lo que el mail contaba había sucedido dos años antes. La cadena había crecido sola y ya era una ficción.

**Existen millones de esas cadenas...**

Claro, pero venía con muchas firmas, y de gente conocida. Entonces, uno se plantea que si no firma está mal...

**Son fenómenos de desfase de los medios, que también son interesantes.**

Sí, son interesantes, pero tomándolos como fenómenos.

**Vos trabajaste con video, pero nunca lo usaste con intensidad, o no sentiste una particular vocación por el video monocanal.**

Es verdad. Lo considero un medio completamente diferente al digital, y en particular, al digital interactivo. Tengo una teoría un poco extraña: para mí hay dos tipos de artes, las que se aplauden y las que no se aplauden. El video que yo hago no se aplaude. Se instala, se puede ver en cualquier momento, pero no termina. Un par de veces hice video monocanal para probar y me chocó bastante que alguien aplaudiera al final. Mis videos son de ese tipo de obras donde el espectador puede entrar y salir cuando quiera, porque no son narrativos, y si hay una narración, puede tomarse por cualquier lado. Es una diferencia radical con el video que, por más que sea experimental, tiene un principio y un final, y donde es importante la duración. Me hizo bien tener claro eso, ahora que estoy armando una recopilación de todas las documentaciones de acciones que hice con los Billetes de tiempo, que ya lleva como 45 minutos. Lo hago por la comodidad de tener todo en un mismo DVD y poder dárselo a alguien, pero no lo considero un video monocanal. De hecho, las acciones se mostraron siempre en pantallas simultáneas y con los Billetes instalados. A la hora de compilar el material, me veo en un problema. Digo ¿qué hago? Ordeno del principio al final, del final al principio, intercalo o no; son decisiones que hace alguien que está acostum-

brado a trabajar en una línea de tiempo. Me doy cuenta de que ese tipo de cosas no es para mí.

**El videoarte monocanal tiene, en alguna medida, una cierta melancolía de un tipo de expectación ligada a la contemplación, a la duración. Es cinematográfico. Para mí, el cine es el arte del siglo XX, porque nace y muere en ese siglo. Existe, y va a seguir existiendo, pero como formato ya se hizo todo lo que se podía hacer en el cine. Hoy se pueden hacer nuevas películas, siempre puede aparecer un director interesante, pero como formato creo que es un formato del siglo pasado.**

Supongo que esto sucede porque encontró una veta comercial que lo formateó de un modo determinado. Porque, por ejemplo, las experiencias de Valderomar con el cine expandido eran algo diferente. Claro, era imposible tener una sala en las condiciones en que él la necesitaba; de hecho, sus propuestas no se exhibieron más de cinco veces, pero de todas formas el cine podía haber explorado otros formatos. Lo logra, a veces, con trabajos que no sé si son cine, como los de Tacita Dean, trabajos en soporte filmico pero que no sé si pueden ser llamados cine.

**Pero obras como las de Tacita Dean, justamente, se producen en el ámbito de las artes visuales, fuera del cine. Que es un poco lo que sucede también con el video. Para mí el video monocanal tiene un momento importante, por ejemplo, en los 70, cuando registraba performances. El tiempo real del video de aquella época tiene mucho que ver con las performances, con cierto tipo de estética. Hoy en día, en un mundo donde se habla de simultaneidad y espontaneidad, donde existe Youtube -que permite entrar y salir de un video o de una cadena de videos en cualquier momento, a voluntad-, eso de tener que ir a una sala, en un horario determinado, a ver una obra de video específica, que dura un tiempo fijo... me parece un poco a contrapelo, y no porque esté mal, sino en el sentido actual de nuestra relación con lo audiovisual. O por ahí lo interesante es eso, es ese contrapelo...**

No sé, de eso no puedo hablar porque no hago ese tipo de videos. Podría hablar como espectador, y lo que me pasa es precisamente eso. Me es muy difícil ir a una proyección de videos.

**El caso de los festivales de video es paradigmático: es algo que sólo funciona con los estudiantes, con gente que ha visto poco o que se está formando. Cuando yo me estaba formando iba siempre a los festivales, pero ahora me cuesta mucho ir. Pensar en que voy a ver doce videos uno atrás del otro, sin parar, es complicado...**

Sí, no es algo muy seductor...

**En otra época se usaba el "video a la carta", donde uno podía entrar, ver lo que quería e irse... algo parecido al Youtube.**

Ésa es otra de las cosas que me parece que van a cambiar bastante en los próximos años. Youtube, así como está, no es muy bueno, la calidad de lo que exhibe es mala, pero ya hay algunas cosas

para mí hay  
dos tipos de  
artes, las que  
se aplauden y  
las que no se  
aplauden. El  
video que yo  
hago no se  
aplau

en Google video que están muy bien.

**Hay un sitio nuevo que descubrí hace poco que sube videos con calidad de DVD...**

Sí, ya existen. Pero yo creo que Google se quedará finalmente con la torta, porque están desarrollando unas herramientas que van a acabar con la competencia. En primer lugar, porque en sus listados e interfaces se puede ver todo tipo de material, de todos los otros sitios. Segundo, porque se puede cargar cualquier cosa y en la calidad que sea; no tiene el límite de 10 Mb que tiene Youtube. Con lo cual, a la larga, y debido a la estrategia de pulpo que lleva adelante, va a liderar al menos las búsquedas. En dos, tres o cuatro años, con una calidad cada vez mayor, los festivales presenciales no van a tener mucho sentido, salvo por su carácter performático; simplemente porque la gente quiera reunirse, conversar, darle un premio a alguien para hacerlo sentir bien. Ese tipo de cosas.

**Cuando hablo de nostalgia, lo hago sin ningún sentido peyorativo. A muchos les gusta ir a ver cine, ver el celuloide. Yo me relaciono muy bien con el DVD, me gusta ver películas en DVD, pero hay gente que prefiere ir al cine y me parece fantástico. También hay una cuestión estética, de relación con la sensorialidad del medio.**

Creo que la sala oscura es ideal para ver un video, pero creo también que debería proyectárselo solo, en un sinfín, para que el espectador no tenga que esperar a que terminen cuatro videos para ver el que le gusta. Porque es como si uno fuera al cine y le pasaran toda la programación de la semana, y uno saca una entrada y tiene que esperar a que llegue su película. A muchos videastas les parece bien esa forma; a mí no, como espectador.

**Justamente, en el ámbito de las artes visuales se ha logrado eso. Más aún, se ha logrado que cada video proponga una forma de expectación. Si Tacita Dean puede proponer un cine alejado del formato comercial es porque, en el circuito de las artes visuales, lo puede presentar de otra manera. Con el video -o con muchos videos- pasa lo mismo. El formato de las artes visuales -que en realidad no es ningún formato- lo pone en relación con otro público.**

Creo que es eso. En realidad estamos hablando del público. Hubo una época -que yo no viví - donde realmente había mucha más interacción, o interés, o interrelación con el público. No sé si fue realmente tan así, pero cuando uno ve a los artistas del Di Tella, muchos trabajaban en grupos y el público era mucho más variado. Hoy los públicos se van encerrando cada vez más, en nombre de una supuesta especificidad por la que el público debería estar más entrenado. Pero en realidad, me parece que es por cuestiones comerciales, porque las ferias de arte, los festivales, etc., se centran en un tipo de formato. Existe el cine, el cine necesita salas, películas que no duren más de tres horas, etc. Y en medio hay un montón de gente que quiere salirse de esos esquemas, que a veces lo logra y otras no, a veces tiene que volver con la cola entre las patas a su circuito y seguir luchando a ver si logra transformar los espacios, y así sigue todo. Pero en el fondo, creo que no tiene que ver con que las producciones artísticas sean más sofisticadas o necesiten públicos más entrenados. Simplemente hay una cuestión comercial. Lo bueno del net.art es que era in-comer-

cialable (no comercial), entonces no había presión al respecto.

**Aunque hubo unos intentos de comercialización, que fueron bastante frustrados... Todo se puede comprar y vender pero hasta cierto punto. Me parece que el net.art ponía en evidencia lo ridículo de la pretensión de querer comercializarlo.**

Los casos de ventas de piezas de net.art son conocidos, justamente, por ser excepciones. Generaron revuelo y fueron interesantes por eso. ¿Conocés esa obra llamada *Pieza privada*? Para verla había que comprarla. Lo que me gustaba de la pieza es que lograba ser una pieza única, porque se vendía con un único nombre de usuario y una contraseña. Pero un coleccionista siempre va a querer mostrársela a sus amigos, así que no creo que se venda.

**Volviendo a la Web, ¿te parece que en el campo de Internet hay todavía posibilidades para la producción artística? ¿O ya se agotó?**

Creo que lo que se agotó -aunque puedan surgir piezas interesantes- son las muestras de net.art, porque llegó a un nivel de obras que no se está volviendo a alcanzar; todos los artistas a los que les interesaba el medio ya hicieron sus obras. Las net-instalaciones es otro tema. Dentro de la Internet, creo que sí se agotó la Web. Monopolizó nuestra visión y lo va a seguir haciendo por mucho tiempo, pero no es lo único de Internet. Ya empezamos a ver obras para teléfonos celulares que pueden acceder a las redes locales y llegar a la Internet. En poco tiempo habrá muchos dispositivos con acceso a Internet, ya no a través de la World Wide Web, y entonces seguramente surgirán otro tipo de obras. Creo que el futuro va por el lado de las tecnologías móviles. No sé si por los teléfonos, pero sí por los dispositivos móviles, el GPS, por ejemplo. El gran problema de la Internet o de la Web, como dispositivos artísticos, era que había que estar sentado solo frente a una computadora, y eso no es muy interactivo. De golpe, poder interrelacionar a varias personas a la distancia a través de un software que haga que tengan determinadas actitudes, tiene niveles y entradas posibles mucho mayores que una pantalla de computadora.

**Hay mucho que se puede activar para el usuario en cuanto a participación. Hoy muchos de los usos del teléfono celular no tienen que ver con la telefonía, sino con la producción de imágenes, la transferencia de archivos, la reproducción de música. Son actividades que ya pueden considerarse incorporadas al bagaje del usuario y que tienen mucha más complejidad, tal vez, que lo que se podía esperar del usuario del net.art en la década del 90, que era generalmente clickear. La obra se resumía en seguir un link, entrar aquí, entrar allá, explorar, pero siempre de alguna manera a través del clic.**

Sí, era así. Pero también, como muchas de las obras tenían una vertiente conceptual, en realidad eso tampoco importaba demasiado. Porque eran más statements que otra cosa, y de golpe también la podías encontrar en una instrucción escrita, o reproducida de alguna forma. Simplemente se usaba el espacio, porque la Internet es un espacio público que puede ser intervenido. Así uno se encuentra de repente con alguna obra de Shulgin que, por supuesto, en ningún lugar dice "esto es una obra de arte" -porque si no, no sería una intervención- y parece algo absolutamente insólito. No se sabe qué hacer, ya que es más bien una reflexión sobre el medio, su vida o algún

asunto por el estilo. Ese sentido me parece que se agotó; el arte conceptual agotó este medio como agotó tantos otros. Y seguirá buscando más.

Comparo las piezas en Internet con las intervenciones y acciones en lugares públicos por el hecho de que terminan siendo algo efímero. Hoy en día no nos damos cuenta. La Internet, como la conocemos, va a desaparecer; de hecho, muchas obras de net.art ya no se pueden ver. Y probablemente desaparezca el actual protocolo de Internet y aparezca otro. Todo eso habrá que olvidarlo. Porque no es el mismo caso de los casetes de video que pueden copiarse en otro formato. Lo que va a desaparecer es la red con todos sus contenidos. Una pieza que se base en la búsqueda de contenidos en esa red no va a funcionar más. Y no hay forma de hacer algo similar. Lo que sí se puede hacer, igual que con las acciones, es documentarlo. Lo que quedará, e incluso se podrá comercializar, son los documentos.

Hace poco se hizo el primer Dorkbot en Second Life. Yo ingresé por curiosidad, y encontré que se parecía mucho a los Dorkbots en su formato tradicional. Pero lo que me hizo gracia es que, de golpe, empecé a sacar fotos, screenshots, para recordar el evento. Fue una gran performance, y lo único que quedará serán las fotos que hayan sacado los participantes. Así como existen estos nuevos entornos, como Second Life, existirán otros mucho mejores.

**Es lo que sucedió con *La Máquina Podrida* que Brian McKern vendió al MEIAC, una computadora que atesora gran parte de las piezas de net.art históricas, que muchas veces ni los propios autores conservan. Hace poco recibí un mail de un sitio diciendo que habían perdido su base de datos y pedían a los suscriptores que, si guardaban las páginas, las enviáramos. Casualmente yo tengo muchas, porque pertenezco a la generación del archivo, yo me copio todo porque entiendo que son cosas que desaparecen. Uno cree que la Internet es un espacio donde todo está disponible y en realidad es un espacio donde todo está disponible, pero sólo en algún momento. Es más un espacio de tiempo que un espacio de espacio.**

Bueno, existe archive.org, que alguna vez me salvó con cosas que había perdido y volví a encontrar allí. Pero sólo guarda las páginas principales, cuando se quiere navegar el resto ya no está. Tiene baches temporales enormes.

El futuro va de la mano de lo técnico, por lo cual, probablemente, haya que esperar bastante tiempo hasta que los artistas tomen los nuevos medios y formatos y hagan algo con eso. Principalmente porque -y lo digo por experiencia personal- es muy frustrante hacer algo con lo primero que aparece y, al año, ver que se reproduce por todos lados, y a los diez años, quedar como un idiota que hacía cosas horribles. La tecnología tiene que ser algo que uno use naturalmente, sin pensar demasiado en ella. Aunque también hay muchos artistas que aprovechan lo primero que sale porque siempre ser el primero en usar algo da cierta relevancia...

**Cada vez menos...**

Sí, supongo que sí, porque cada vez hay más tecnologías y es imposible estar en todo. En una época hubo una fiebre sobre quién hacía la primera acción, quién tenía la primera galería en la Web, etc.

**En el caso de los teléfonos móviles ha habido una revolución increíble. Recuerdo que hace cinco años atrás que tenía un teléfono celular con el que sólo podía hablar por teléfono. Hoy lo más importante de un teléfono es la red y la conectividad. Más allá de la tecnología, del hardware...**

También, como decías antes, las mezclas de tecnologías. Hoy un teléfono incorpora diferentes tecnologías. Por ejemplo el GPS, el acceso a Internet, la posibilidad de acceder a información en red, ver fotos, ver lo que otro grabó y colgó. Esas mezclas de tecnologías son interesantes en la conducta de la gente. En estos momentos, a mí me interesa estar en la retaguardia y enfocarme en las conductas de las personas, no en la tecnología en sí. Cuando la gente tenga todo completamente incorporado, ahí quiero generar cosas. Porque si no existe el problema de enseñar al usuario, dar instrucciones, y después recién plantear algo. Es terrible cuando el usuario está media hora hasta que empieza a hacer algo, es aburridísimo para todo el mundo. Por otra parte, si un trabajo se focaliza más en las costumbres de la gente, deja de ser una pieza tecnológica y se transforma en una pieza de un artista audiovisual que utiliza, en este caso, la tecnología.

**Para entrar en lo interactivo ¿qué pasa con las instalaciones interactivas por un lado, y la robótica, por otro? ¿Pasa algo?**

Pasa en la medida en que hay tecnología suficiente como para hacer cosas increíbles. Sin embargo, creo que las artes visuales en general están pasando por una etapa de cierta crisis, donde hay tendencias estéticas o discursos que se están empezando a agotar, donde otros resurgen -como la pintura- y donde los artistas que se montaron a la euforia tecnológica se están cansando. Cuando se utiliza un dispositivo, hay que darse cuenta de que alguien lo fabrica, que hay cierta ideología detrás. Creo que mucha producción, en una época, fue muy inocente en este sentido. Hoy se han generado ciertos anticuerpos en este campo, tanto en los artistas como en los críticos, los coleccionistas y el público. Así se produce, en cierta medida, ese retorno a los medios tradicionales. También hay una nueva generación, por ahí muy joven o no tan joven pero quizás más relegada, que está tomando fuerzas y comienza a repensar lo tecnológico. Se están abriendo algunos lugares donde la discusión pasa más por lo artístico y lo estético, y donde entra lo tecnológico como también lo hacen los fenómenos sociales que involucra.

**Cuando surgió el video, su posicionamiento fue muy crítico de la televisión, pero cuando llegaron los 80, los nuevos artistas, que eran hijos de la televisión, disminuyeron su crítica, no porque creyeran que no era necesaria, sino porque la televisión ya formaba parte de su mundo y la veían con otros ojos. Lo que sucede con la gente más joven en el ámbito tecnológico es que ese discurso de denuncia ideológica de la tecnología, está de alguna manera un poco más asumido. Y es que ellos nacieron con la tecnología, no se encontraron con algo diferente, sino con algo que forma su entorno, con lo que trabajan y conviven. A partir de ahí, cualquier pensamiento sobre la tecnología se transforma en un pensamiento sobre sus propias formas de vida y sus propias formas de relacionarse y de pensar. Yo lo veo a lo largo de los talleres de arte interactivo que dirijo junto a Mariano Sardón. Los asistentes al primer taller eran más bien artistas cuya obra giraba alrededor de ciertas ideas, y que utilizan la tecnología para materializar esa idea. Sin**

**embargo, en el tercer taller, los integrantes eran una máquina de participar en foros, enviaban decenas de mensajes por día, mandaban links a Youtube y a Google todo el tiempo, se la pasaban buscando información en Internet, referencias, etc. Fueron muy diferentes a los anteriores. Cuando tenían una idea salían enseguida a buscar algo parecido en la Web. Estaban todo el tiempo metidos en la red, y cada mail que enviaban al grupo incluía un gran número de links que no siempre tenía tiempo de revisar. Internet era parte de su vida cotidiana.**

Es cierto que eso sucede, pero no sé si todo el mundo lo hace con el recaudo de saber el pulpo que es Google y cómo está generando ciertas formas de entender la realidad, manejar la información, e incluso ciertos exitismos y esa cosa tan efímera de estar en el top ten... Si eso va a ser la televisión del futuro, bueno, ya sabemos a dónde vamos... Hay un riesgo en hacer una apología, cantar loas sobre lo tecnológico y sobre el futuro prometedor, olvidando la cantidad de retrocesos que esto trae, desde la polución hasta...

**El exceso de información, el exceso de trabajo, la precarización laboral, todo lo que viene del lado de la Internet y de la hiperconexión. Uno está cada vez más interconectado pero también cada vez tiene menos tiempo libre, mucho más trabajo y cada vez más informal.**

Si alguien se beneficia con que estemos sentados y conectados todo el día, probablemente nos va a costar mucho despegarnos de ese lugar. Pero si a alguien le conviene mucho más que salgamos con algo portátil, y sigamos conectados y consumiendo, probablemente podamos salir a caminar. A mí me gusta mirar por dónde pasa el mercado, y por qué algunos dispositivos tienen más marketing que otros. Porque existen tecnologías útiles y económicas, pero que no se industrializan porque no es negocio para las grandes empresas. Hay dispositivos que no se van a desarrollar, por más que me gustaría que lo hicieran.

**También hay dispositivos a los que la gente no se acostumbra. Por ejemplo, la Palm, que fue un gran fracaso.**

Porque no tiene conexión.

**Yo creo que también es por el teclado. El teclado está bien cuando uno está sentado en un escritorio.**

El I-phone es una mezcla de los dos.

**Con el teléfono celular uno, de alguna manera, reproduce el teclado, y por eso tiene otro tipo de aceptación. Creo que es clave el tema de la portabilidad; hay teléfonos enormes, con teclado, que son muy incómodos de llevar.**

Supongo que hasta que no se logre una pantalla plegable...

**O esos dispositivos con teclados proyectados. Quizás eso funcione. Para mí**

**es clave que sea un elemento pequeño, que se pueda llevar fácilmente. La tecnología impone formas de uso: si estás en tu casa, querés una pantalla plana enorme; si estás caminando por la ciudad, querés algo pequeño.**

Las pantallas podrían ser muy livianas, o plegables como un papel. Se está trabajando en eso hace 15 años, espero que se consiga alguna vez. Ahora, cómo eso va a afectar el arte, no sé. Recuerdo hace algunos años -peligrosamente muchos- una entrega de Premios Konex a las artes visuales. A mí me dieron uno en la categoría de arte digital, que ya en ese momento no terminaba de entender bien qué era. Cuando fui a recibir el premio me preguntaba si en la próxima entrega, diez años más tarde, iba a seguir existiendo tal categoría, ya que toda la producción sería de alguna forma digital o tendría componentes digitales. Sin embargo no fue así. Pasaron cuatro años y me parece que esto va mucho más lento de lo que yo pensaba. Es extraño, porque por otro lado todo el mundo está inmerso en la tecnología, cualquiera tiene una tarjeta bancaria, aunque sea de débito; el dinero electrónico ya es un hecho.

**Y cada vez cobran más comisiones por hacer las operaciones en los bancos. Hay una tendencia a eliminar la atención personal por completo.**

Y las computadoras están cada vez más baratas, y en cambio, las esculturas cada vez más caras...

**Como sucede con la fotografía, que al digitalizarse hace que la fotografía analógica comience a tener unos precios impresionantes. ¡Una fotografía de principios del siglo XX se acaba de vender a tres millones de dólares! Claro, hoy es única: está revelada en papel, manualmente... Este pasaje hacia la fotografía digital, que ha determinado que muchas empresas ya directamente no estén fabricando ni película ni cámaras para fotografía analógica, hace que las fotografías en papel se transformen en objetos únicos y abre un campo fuerte al mercado.**

Hay que ver qué pasa con los dispositivos electrónicos, cuántos años van a durar...

**El mundo de la electrónica es más complicado que el de la fotografía desde el punto de vista de la conservación. Hay fotografías de hace un siglo y medio atrás que se conservan perfectamente. Los formatos electrónicos son menos perdurables...**

Siempre se pueden copiar.

**Depende, a veces sí y a veces no.**

Me refiero a la fotografía digital, aunque habría que ver qué sucede con los formatos que hoy conocemos, el tif o el jpg. Quizás cambien. Obviamente, habrá programas que los adapten, pero siempre existirá la duda sobre el futuro de los soportes. Los CD no sé cuánto duran, yo tengo algunos que no funcionan. Es que en el fondo, la electrónica es efímera, desaparece. Salvo que se escriba. Hay varios trabajos al respecto, gente que escribe códigos, incluso en piedra, para que no se pierdan. Pero llegará un momento en que se olvidará el código, y se perderá el lenguaje. En

el fondo son problemas que importan a los coleccionistas, no deberían importarle a los artistas.

**Volviendo al video y al tema de la movilidad... La base de la utopía del net.art era que cualquiera lo podía ver, en cualquier parte del mundo, con sólo contar con una conexión a Internet. Esto, en general, olvida que es necesario enterarse de su existencia para que alguien tenga intenciones de verlo, pero eso es sólo un detalle...**

Cuanta más basura existe en la Internet -entendiendo como basura a todo aquello que no nos interesa- damos por sentado que del 100% de lo que hay allí sólo nos va a interesar el 1%...

**Con suerte.**

Con suerte. El resto lo consideramos operativamente basura. ¿Cómo llegar al 1%? Evidentemente, no es a través de Google, a pesar de que tengamos que usar Google para tomar ciertos atajos. Se llega a través de gente que tiene cierta autoridad para uno y que recomienda lo que hay que ver. Un problema grave es que existen muchos críticos especialistas en arte contemporáneo cuando hablamos de pintura, pero hay muy pocos especializados en arte electrónico, o arte audiovisual en general, o video. Tampoco se puede pensar que habrá gente que se comerá toda la basura de Internet para informar a los demás. Es complejo. Históricamente, el net.art funcionó mucho entre los artistas. El artista era el difusor de su propia obra y de obras que iba viendo; los curadores que había, vos mismo, tenían mucho contacto con esta gente, servían como preseleccionadores del material que luego veíamos. Pero hoy un gran problema es ése. En la medida en que no se generen fuertes redes de difusión, lo que hacemos va a terminar en el 99% considerado basura o spam en tu correo electrónico. Por eso me parece que cada vez es más vital la figura de alguien que ordene eso: instituciones, entes, redes, lo que sea.

**A la red de obras debería suceder una red de especialistas, de mediadores, de artistas.**

Eso teniendo en cuenta que en un país como el nuestro no tenemos, lamentablemente, la posibilidad de editar revistas o publicaciones que cubran esa función.

**O una universidad con un departamento de investigación. Hoy no es probable la publicación de una revista de esas características, pero no es improbable editar un blog bien informado; claro que haría falta un centro de investigación que lo dirija, preferentemente un centro universitario.**

Alguien tiene que pagar todo eso.

**Alguien tiene que pagar a una persona que se ocupe de ingresar los datos, mantenerlo, etc. Así funciona en los Estados Unidos, en los departamentos de las universidades.**

Ahí tenemos otro capítulo: cómo influyen las universidades.

**Aquí no existe eso, pero esperemos que en algún momento exista.**

**Volviendo al tema de la circulación: podría decirse que el video debería distribuirse con mayor facilidad que la pintura, ya que más fácil transportar un DVD que un cuadro. Sin embargo, la realidad es otra. Parecen obras que viajan más fácilmente, que atraviesan fronteras más fácilmente, pero en realidad siempre terminan muy circunscriptas.**

Ahí hay dos temas diferentes. Por un lado, hay cierta producción, como la del circuito del video, a la que le pasa eso, salvo en el caso de los artistas que acceden a la escena del arte contemporáneo en general. Pero por otra parte, en las muestras de arte contemporáneo hay cada vez más video, porque es mucho más barato de transportar y asegurar. Quizás esto no suceda en la Argentina, porque no hay muchas instituciones que tengan siete, ocho, o diez proyectores. Pero en España esto es claro. Quizás también haya mucha producción en pintura que no vemos. Lo que sí es cierto es que todavía existen los guetos, y eso es raro.

**Creo que quien produce video tiene que preocuparse mucho para que su obra sea vista. Hay un trabajo que es como el del pintor que envía su obra a los premios. En algún punto, un medio que supuestamente debería viajar más fácilmente, porque es electrónico, termina transformándose en un medio tan trabajoso de mover como cualquier otro. Es verdad, quizás eso sea así en la Argentina y no en otros países. Pero creo que todavía existe una contradicción. Por una parte, uno abre Youtube y ve videos todo el tiempo, instantáneamente, pero para encontrar obra artísticas hay que hacer el esfuerzo de ir a un festival.**

Vuelvo al principio; me cuesta entender el video. Otra de las grandes diferencias, más allá de la del aplauso -que era casi en broma- es la cuestión de tener muy en cuenta el lugar y las condiciones en las cuales se va a ver la pieza. A muchos artistas que trabajan en video monocal les da igual si se ve en un monitor, en una pantalla, instalado o en Youtube. Para mí es radicalmente diferente. Si pienso en una obra para el monitor de un celular, no podría mostrarla en otro sitio; si tuviera que pensar una para un estadio de fútbol, pensaría en algo totalmente diferente. El arte tiene un sentido contextual evidente.

**Un contexto que no es sólo espacial sino también temporal. Como en definitiva lo es, y más propiamente lo será, esta entrevista. Trato de imaginarme a un lector, dentro de diez años, tratando de entender el contexto en el que dijimos todas estas cosas.**

Me gustaría tener una máquina del tiempo y reírme con él cuando la lea...



**Gustavo Romano** :: Artista visual destacado en los ámbitos de las acciones, instalaciones, video y proyectos para Internet. Ha realizado exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la Galería Ruth Benzacar, el Centro Cultural Recoleta, el Centro Cultural de España en Montevideo, el MEIAC de Badajoz, España, entre otras. Sus obras han sido exhibidas también en el New Museum of Contemporary Art, Nueva York; Casa de América, Fundación Telefónica, Madrid; el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo; IFA, Bonn, Stuttgart, y Berlín; Massachusetts College of Arts, Boston, Instituto Cervantes, Viena, Nueva York y Beijing. Participó en la Bienal de la Habana, Bienal de Singapur, Bienal de Lima, Bienal del Fin del Mundo, Videonale 11. Participó en festivales de arte electrónico como Transito MX, México; Transmediale, Berlín, Videobrasil y FILE, San Pablo; Interferences, Montbliard, Ars Electrónica, Viena.

Es uno de los directores de Fin del Mundo, espacio virtual en Internet que reúne proyectos de net.art. Coordina el Medialab y la Sala Virtual del Centro Cultural de España en Buenos Aires, donde curó las exhibiciones de net.art.

Ha recibido, entre otros premios, el Premio Estímulo de Vida 7.0 de Telefónica de España, el de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, el Primer Premio en Buenos Aires Video XII y la Beca Guggenheim. Vive y trabaja en Buenos Aires.  
[www.gustavoromano.com.ar](http://www.gustavoromano.com.ar)

**Rodrigo Alonso** :: Licenciado en Artes (UBA), especializado en arte contemporáneo y nuevos medios (new media). Profesor de la Universidad de Tres de Febrero, la Universidad del Salvador y el Instituto Universitario Nacional del Arte. Profesor y miembro del Comité Asesor del Máster en Comisariado y Prácticas Culturales en Arte y Nuevos Medios, MECAD, Barcelona. Profesor invitado en importantes universidades, congresos y foros internacionales en América Latina y Europa. Escritor, crítico y colaborador en libros, revistas de arte y catálogos. Colaborador regular de Arte al Día, Ámbito Financiero y art.es (España). Entre sus libros se incluyen: *Muntadas. Con/Textos* (2002), *Ansia y Devoción* (2003), *Jaime Davidovich. Video Works. 1970-2000* (2004) e *Inter/activos. Espacio, información, conectividad* (2006), *No sabe/No contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina* (2008).

Curador de exposiciones de arte contemporáneo en los espacios más importantes de la Argentina y Latinoamérica, y en prestigiosas instituciones europeas. Sus exposiciones más recientes son Nuestra Hospitalidad (Espai d'Art Contemporani, Castelló, 2007) y Resplandores. Poéticas analógicas y digitales (Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2007); Tensiones públicas. Utopías domésticas (Centro Cultural Simón Patiño, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2008).

Vive y trabaja en Buenos Aires y Barcelona.  
[www.roalonso.net](http://www.roalonso.net)

Tecnología, estética y su  
socialización reciente en  
la creación sonora

# Francisco López por Andrés Oddone

El siguiente texto es el resultado de contactos que mantuvimos con Francisco López desde el mes de noviembre de 2007 al mes de enero de 2008. Por un lado, nos propusimos tener una conversación telefónica Córdoba / Buenos Aires que finalmente ocurrió el día 27 de noviembre, y por el otro esbozamos algunas preguntas para que funcionaran como marco temático dentro del cual desarrollar nuestra charla. Las preguntas que nos planteamos fueron las siguientes:

¿Qué ocurre hoy en el mundo de la música experimental realizada con medios electrónicos?

¿Qué significa hoy "explorar" en la música?

¿Es posible hallar espacios compositivos no transitados con anterioridad?

O al contrario, ¿es posible trabajar dentro de parámetros / estructuras preestablecidas, y aún así lograr algo nuevo?

¿Es posible que una estructura ya establecida se vuelva única al pasar por el laboratorio interno de cada uno?

¿Indagar e innovar en lo estético / estilístico es una prioridad?

¿Es más importante encontrar y perfeccionar el hilo del propio decir, más allá del medio?

¿El medio tiene una carga conceptual que termina implícita en la obra?

Y si es así, ¿es necesario liberarse de ello?

¿Qué rol cumplen y qué peso tienen los medios tecnológicos en la uniformidad actual?

A partir de esta serie de preguntas y sabiendo más o menos las inquietudes que compartíamos, nos dispusimos a entablar la charla telefónica.

Lo siguiente es el resumen de la conversación que mantuvimos.

## **¿Cómo estás Francisco?**

Bien ¿y tú?

**Haciendo un montón de cosas en Córdoba. Noviembre aquí es época de mucho trabajo. ¿Qué te parecen los ítems que te mandé por mail para que hablemos?**

Me parecen bien, me parecen apropiados. Hay una parte importante de la situación actual que tiene que ver con esos puntos.

**Dale entonces, nos metamos en esto. ¿Qué consideras que es explorar hoy?**

En tu último mail preguntas más que eso, dices que hay gran cantidad de personas que hacen trabajos sonoros experimentales, por llamarles de alguna manera. También expones como problema la originalidad, preguntas si es posible hacer algo original en estos tiempos en los que hay tal avalancha de gente trabajando y eso ¿no?

**Sí, y varios temas alrededor de eso.**

Yo pienso que lo que ocurre hoy es consecuencia natural de la socialización de la tecnología y de los criterios estéticos. O sea, no tanto por los cambios de tecnología, sino por cómo ésta se ha vuelto accesible para un gran número de personas. Entonces, aparte de que hoy hay tecnología distinta, que para mí es menos relevante, una gran cantidad de personas acceden a ella, lo cual no tiene precedente en la historia. Como consecuencia natural de ello hay un montón de gente que se decide individualmente a hacer cosas creativas, esto pasa en la música y en todos los ámbitos. Esto sucede ya hace algún tiempo, lo que pasa es que se ha ido amplificando.

Existe gente que piensa que hay demasiadas cosas, por lo que ve el espectro muy confuso. Entonces se preguntan ¿cómo encontrar dentro de eso lo que está bien?

Yo no creo que exista algo que esté bien o mal, pienso que es una situación natural y social, es inevitable.

**Sí, sea como sea es lo que sucede y nos toca trabajar con eso.**

Y esto por una razón es positivo, a pesar de los inconvenientes que conlleva navegar en semejante océano de cosas. Hoy en día existe la posibilidad de que personas que no tienen instrucción musical tradicional, como por ejemplo una escuela de música...

**O de sonido ¿personas sin formación académica en general decís?**

Sí, y no sólo personas sin desarrollo académico sino también del más profesional, del que se adquiere trabajando en un estudio de grabación o algo así ¿no? Personas que no cuentan con ese tipo de formación o que no tienen acceso a ella sin embargo pueden hacer cosas originales. De hecho, creo que hoy gran cantidad de obras interesantes proceden de estos creadores autodidactas.

**La ingenuidad da posibilidad de expansión ¿eso querés decir?**

Sí, creo que mientras exista menos regulación o control educativo más posibilidades hay de que a algún loco por ahí se le ocurra algo curioso. Esto siempre ha sucedido, lo que pasa es que ahora se da más.

**Es que hoy la tecnología es una herramienta que está en cualquier hogar, es parte de la intimidad y el cotidiano de las personas. Hoy cualquiera cuenta con una computadora en su casa con la cual jugar a hacer música.**

Sí, de hecho creo que hay cantidad de música, por ejemplo rock con sonido interesante, creada por personas en esas circunstancias. Es una situación sin precedentes históricos por su magnitud. Es cierto que es difícil navegar en ello, pero eso es consustancial a la situación. Todo ha cambiado radicalmente, no sólo cuantitativamente por la cantidad de gente trabajando, sino cualitativamente, ya que las condiciones también se han transformado en el sentido de que lo que ocurre produce un gran cambio en cuanto al concepto de estética, puesto que hoy cualquiera puede ser artista, y hay conciencia social de ello. Cualquiera puede hacer música, no sólo técnicamente sino también estéticamente. Hay menos control de los criterios estéticos, lo cual quiere decir que hay menos figura de autoridad, y eso es un cambio muy grande.

**Yo también creo que es positivo que cuestiones que antes estaban directa-**

**mente ligadas a los ámbitos académicos, de repente se han democratizado. Y pienso que no sólo es porque cada uno tiene la posibilidad de producir música a su antojo y cuenta con herramientas con las cuales hacerla, sino también porque el discurso de las estructuras que detentaban los estandartes que definían quién era o no artista se han debilitado. Los conceptos que pertenecían a esas estructuras se han relativizado, perdidos entre medio de nuevos conceptos igualmente fundamentados. Pero también creo que la suma de conocimiento es esencial, y que como sea cada uno debe encontrar maneras para desarrollarse, aprender y así crear un camino musical propio. Si ese desarrollo no se da por medio de un ámbito académico, cada uno debe encontrar su forma. Hay miles, pero cada uno debe tomarse el trabajo de buscar la alternativa que le es adecuada. En cuanto a lo técnico, en Latinoamérica veo como positivo que la mayoría de los músicos utilicen software pirata, lo cual posibilita tener cantidad y diversidad de instrumentos para componer. Como contracara me parece que los softwares son herramientas "tendenciosas", son marcos de trabajo que direccionan al compositor hacia determinado tipo de síntesis sonora musical. Creo que esto mezclado con ingenuidad crea problemas. Hay personas que se dedican a romper con las "estructuras" y el "sonido" que proponen los softwares, pero no son la mayoría.**

Bueno, yo no creo mucho en eso, pienso que el software no condiciona en nada, si la persona tiene capacidad suficiente para saber manejarse. Es como tocar la guitarra: tú puedes tocar algo que suene corriente, como lo hace todo el mundo, pero también puedes inventarte algo novedoso con ese instrumento. El software es una herramienta y no tiene por qué sonar al tipo que es. Yo por ejemplo utilizo dos programas crackeados hace 15 años y no sé cuánto se nota. Pienso que importan más otras cosas.

**Sí, yo también veo ese lado, pero igual percibo lo que dije antes, principalmente respecto de los softwares que se ponen "de moda". Hoy es habitual que alguien que hace arte sonoro utilice Max/MSP, o que alguien que hace minimal tecno utilice Ableton Live. A muchos de los músicos que conozco se les nota el uso de estos programas. Es como que el "sonido" y la "síntesis compositiva" que estos softwares proponen quedan en gran medida implícitos en el resultado de la obra.**

Creo que el caso latinoamericano sufre de dos síntomas de los cuales hay que liberarse, uno es el que tú estás describiendo. Pienso que hay necesidad de escapar de ello. Y esto no ocurre sólo en Latinoamérica, mi impresión es que en España pasa con mayor frecuencia. Y bueno, una cuestión es ésta, escaparse del software.

**Yo por un lado, veo las posibilidades que tenemos disponiendo de infinidad de herramientas y softwares. Pero por el otro, noto que los músicos comienzan a desarrollarse con mucha menos base que en el pasado. Conozco muchos músicos aquí que no tienen los conocimientos con los cuales moldear su propia estética sonora. Quizás producen una obra interesante**

**en cuanto a lo compositivo / musical, pero al no tener información previa no pueden liberarse de las limitaciones de las herramientas y el software.**

Pero es que la limitación no está en las herramientas sino en las personas.

**Sí, lógicamente la uniformización depende de muchos factores. Pero creo que el mar de información del cual hablabas antes está controlado, y eso como consecuencia genera límites. Cualquier chico puede comenzar a hacer música contando con cantidad de información dirigida, puede adoptar el "traje de personalidad musical" que le parezca más cómodo. Hoy puedes estar sumamente informado y al mismo tiempo desconocer cosas esenciales.**

Eso es algo que siempre ha pasado, al comienzo hay cosas que no conocemos. Yo ahora vengo de dar un taller en la selva amazónica, y allí hubo una mezcla heterogénea de personas, algunos con más experiencia que otros. Pude ver este proceso que nombro hasta en personas que conocía con anterioridad. Es un proceso natural. Al comienzo cada uno tiene menos información y de a poco va incorporando referencias anteriores. Pero para mí lo fundamental es ver cuánto trabaja cada uno al respecto de la sustancia individual. Con los años uno aprende a manejar determinados aparatos y softwares, va conociendo lo que ha ocurrido antes, y eso está bien... pero es una parte pequeña.

**En definitiva el tema es encontrar el lugar personal del hacer.**

Exacto, lo importante es la elaboración que haces de ti mismo en el proceso, cuánto profundizas en ti como creador; lo mismo en la interacción con otros. Pero la forma de trabajar en eso, sea en la música o en otro ámbito creativo, se realiza individualmente. El segundo síntoma de los que hablaba antes es que Latinoamérica sufre de imperialismo cultural. Los referentes provienen de Europa, Japón, EEUU, etc. Los creadores deben escapar a esas estructuras extranjeras.

**De las estructuras preestablecidas, digamos.**

Sí, exacto.

**Yo creo lo mismo.**

Insisto, esto ocurre en todas partes.

**Sí, lo percibo también en otros lugares, pero creo que aquí tomar como referente lo que llega envasado es lo que los músicos deciden como primera opción. Por pura ingenuidad.**

Sí, yo aquí encuentro mucha imitación. Me gustaría que se genere más obra con matiz propio. Eso hoy sería muy beneficioso para Latinoamérica y en general.

**Cualquier músico aquí en sus comienzos busca pertenecer a alguna tendencia, pretende la contención de un ámbito. Esto también tiene que ver con la uniformidad.**

Eso pasa en todas las áreas musicales. Pasa en el rock, en el pop. Es común en estos géneros que bandas de distintos lugares busquen parecerse a determinado grupo famoso, ése es su objetivo principal. Cuando suenan igual de bien la meta ya está cumplida. En el ámbito de la música experimental eso también pasa, cuando logras eso que te gusta mucho ya está. Y pienso que ese camino es peligroso.

**Lo que veo en Latinoamérica es que eso tiene que ver con la necesidad de trascender. Como que pertenecer a un movimiento preestablecido diera la posibilidad de formar parte de determinados festivales, sellos discográficos y estructuras.**

Pero eso es un error. Tú estás hablando de una estrategia para encajar, digamos...

**Sí, y además a eso la mayoría de los músicos lo vive de manera inconsciente. Conozco muy pocos que especulan de esa manera a propósito. Igualmente son muchos los que lo viven.**

Yo no percibo eso, lo que veo es entusiasmo, ganas de hacer, pero muchas veces a través de una imitación. Desde el punto de vista estratégico sería mucho más efectivo inventarse una cosa rarísima y que los europeos digan "qué cosa más extraña hacen". Eso interesa más en cualquier ámbito de afuera de Latinoamérica que una imitación. Lo peor que se puede hacer es algo que se ajuste a las normas que ya existen, desde el punto de vista de la creación y desde el estratégico también.

**Creo lo mismo, pero voy un poco más allá... Al encontrar tu propio laboratorio y trabajar en él hallas la diferencia que en definitiva es tu magia individual.**

Por supuesto, lo más importante de la búsqueda está ahí. Hacer lo contrario tiene sus consecuencias. Una es la imposibilidad de presentar tu trabajo en otros lugares. Pero a mí lo que me interesa en esencia es descubrir aquellas personas que encuentran nuevas alternativas interesantes. Mientras más escape uno de las normas que se establecen socialmente más posibilidades hay que eso ocurra. Eso no es una tarea fácil, a veces comienzas imitando algunas cosas y luego vas tomando un camino propio. Para esto no hay receta.

**Y además hay que transgredirse a uno mismo, ya que sobre toda la invasión de información y referentes externos uno tiene su propio ovillo que deshilar. De repente para encontrar algo nuevo en tu proceso debes moverte a lugares distintos, y muchas veces no encontrás cómo, otras es incómodo. Cada uno tiene sus propios prejuicios carceleros.**

Lo que pasa es que la posibilidad de crear algo interesante merece la pena de ese riesgo. A corto plazo trabajar en los estándares puede ser gratificante, pero a la larga puede llegar a ser decepcionante.

**¿Entonces los dos coincidimos en que el medio no es tan importante como la búsqueda de la persona en sí?**

Sí, totalmente. Además, no sólo inciden las herramientas tecnológicas, sino que también tiene importancia la red de comunicaciones y de intercambio que existe desde hace tiempo. Esa herramienta tiene el aspecto en el cual favorece a la uniformización, pero también como contracara da la posibilidad de crear cosas nuevas.

**Otra innovación radica en el cambio estructural que ha sufrido el mundo de la música experimental. Estoy seguro que en los 80 en Europa no había la cantidad de festivales y plataformas dedicadas a estas músicas que hay hoy. En la Argentina y el resto de Latinoamérica pasa algo similar, aunque es algo que va avanzando con paso lento. Aquí todavía existen pocos sellos y posibilidades de desarrollo para alguien que hace música distinta a la convencional o la típicamente comercializable. Volviendo al tema de la transformación que generan Internet y otros medios de comunicación, veo que gracias a eso cualquier músico puede tener pensado de antemano dónde quiere llegar, antes de haber comenzado a trabajar, antes de que su propio desarrollo le indique algún destino. Eso para mí tiene lado positivo y negativo. También, si te gustan determinados sellos o estilos tenés miles de sitios donde buscar lo que te interesa. Mediante plataformas como Myspace, diferentes tipos de los blog y foros podés estar conectado directamente con personas afines a vos de distintas partes del mundo. En los 80 en la Argentina era difícil obtener información de determinados grupos, artistas o movimientos que a uno le interesaban, había que indagar mucho hasta encontrar las fuentes apropiadas. Entonces, la búsqueda de esa información era en sí parte esencial de la formación personal. Ahora lo que hay, como dijiste antes, es un océano, y en ese océano podés nadar o ahogarte.**

Es verdad, antes era muy difícil encontrar información. De hecho, todavía muy entrados los 80 todo el material de este tipo llegaba a España de manera subterránea, por medio de alguna persona específica que se interesaba en estos temas. También había una red que era por correo, la del cassette network. Funcionaba a una velocidad distinta, pero en escala menor era equivalente a la que hay hoy en día. En esa época había muchos creadores aislados, en distintos puntos de Europa y otros lugares. Estas personas no tenían la posibilidad de nutrirse de festivales o cosas parecidas, así que su trabajo era muy independiente y solitario. Sin embargo, eso no impidió que se generaran compañías que publicaban en cassette ni que se concretaran todas las ediciones que se hicieron. Tampoco modificó sustancialmente la originalidad de la creación. De hecho yo soy de los que piensan que lo original no salió de los centros de creación, como Berlín, Londres, etc.

**Pienso igual. Creo que en esos lugares apostaron tanta energía para ser los que marcan "la" tendencia que hoy son como perros persiguiendo su propia cola, están acorralados dentro de los mismos rótulos que crearon.**

Y son lugares que hace mucho tiempo no marcan tendencia. Allí puede juntarse y coincidir mucha gente, pero las tendencias de los últimos 20 años fueron pautadas por artistas solitarios. Es muy importante que las personas a las que les interesa hacer cosas tengan esto presente, deben saber que pueden trabajar en cualquier sitio e igual lograr algo distinto. Considerando el nivel de comunicación actual y el de accesibilidad a obra que hay lo único que tienes que hacer es trabajar y

Lo peor que se  
puede hacer  
es algo que se  
ajuste a las  
normas que ya  
existen, desde  
el punto de  
vista de la  
creación

formar tu espíritu creador. Yo pienso que mucho tiene que ver la pasión. Si tú tienes pasión por lo que haces no tienes que esforzarte demasiado porque todo sale de forma natural. Personalmente lo que hago me gusta tanto que me resulta muy fácil.

**Lo entiendo, pero el tema es que veo mucha gente trabajando dentro de un marco pequeño e impersonal. Alguien que copia la banda de Alemania que le gusta también puede sentirse contento con su producción, que en realidad es una mera copia de otro. O sea, es verdad que todo depende de la persona, pero hoy hay un punto en que a eso lo siento trunco. Pienso que hay que poner esfuerzo en que los músicos tengan posibilidad de ganar otros puntos de vista.**

Bien, pero ahora con los medios que hay a mano esos puntos de vista son mucho más fáciles de conseguir, por puntos de comparación. Es importante aprovechar tanta referencia e intercambio posible para generar cosas interesantes. Algunas pueden ser nuevas, otras no tanto pero sí bien hechas. Creo que la novedad es una cosa discutible como objetivo fundamental, porque eso también tiene su doble lado ¿no?

**Para mí es importante el lugar personal y no la nueva vanguardia, que normalmente es una moda enmascarada.**

Sí, creo que no hace falta inventarse un estilo nuevo. Ésa es una especie de ansia colectiva que tampoco tiene mucho sentido.

**Lo que pasa es que hoy formar parte de la nueva "vanguardia" es uno de los ítems que pueden tornar válida una obra.**

Para mí el de la novedad es un paradigma que actualmente está obsoleto. La propia circunstancia lo muestra de ese modo. Estoy mucho más interesado en un trabajo bien hecho, interesante. Lo más importante es lo sustancial. El mensaje que yo busco transmitir con respecto a este tema es que hay construir lo que se pueda independientemente de lo que plantean los mitos existentes, como el de las grandes ciudades como centros principales de creación, o los mitos acerca de los festivales, ya que finalmente todo eso es bastante irrelevante.

**Hay otro mito que es muy común. Mucha gente piensa que hace falta determinada tecnología para llegar a hacer una obra aceptable. Para mí eso es absurdo, creo que uno puede hacer algo interesante con cualquier cosa, la cuestión es explotar al máximo creativa y estéticamente las herramientas que tenés.**

Sí, ése es un mito que me ha cansado. Hay que desarrollar la capacidad creativa de uno sin depender de la tecnología. Con diferentes tecnologías puedes hacer distintas cosas, pero no puede ser un condicionante.

**A mí a veces me ha sido más productivo trabajar proponiéndome un número pequeño de recursos, que utilizar demasiadas herramientas y no saber**

**qué hacer con ellas.**

De hecho un contra ejemplo de eso es el caso de los centros de creación, tanto académicos como los que no, que poseen "la" tecnología de punta. Esos centros no son los que hacen las cosas más interesantes ni mucho menos. De esos lugares surgen obras sofisticadas tecnológicamente pero no con mejor calidad artística.

**Sí, pero para poder producir sin depender tanto de la tecnología uno debe plantearse un marco de libertad compositiva, sin depender de la técnica para hacer algo de tal o cual manera, sino proponiéndose plasmar algo interesante con lo que uno tenga a mano. Pasa que si lo que pretendés es lograr algún estándar determinado a veces no hay muchas alternativas. A ver si lo puedo explicar con un ejemplo: cuando doy cursos a veces me encuentro con personas que quieren aprender a componer música pero que realmente tienen su interés puesto en crear obra audiovisual, algunos se proponen hacer cine. Y sí, es verdad, con cualquier herramienta podés descubrir algo especial. Pero si lo que querés es hacer cine como si fueras Martin Scorsese vas a tener que encontrar la forma para que te contraten en algún estudio de Hollywood; es muy difícil llegar a ese estándar de otra manera. Pero sin ese estudio de Hollywood, con lo que tenés en tu casa, igual podés llegar a hacer algo con contenido y calidad. Es un ejemplo claro de la distinción que hay entre búsqueda artística y la de objeto / producto.**

Además hace diferencia la tradición basada en una industria concreta. El caso del cine es así, como arte depende de una industria que lo provea de gran cantidad de dinero y medios para realizar una película tradicional. Pero en la actualidad, en este ámbito, también hay formatos con los cuales puedes hacer cosas sin necesitar de tantos medios. Además estos son más novedosos y flexibles. Considero lamentable que un cineasta tenga que esperar a obtener semejante equipo de personas y tamaño producción para hacer su obra. Precisar de tanta gente para realizar algo me parece horrible, siempre me ha molestado muchísimo. Yo creo que hoy en día hay posibilidades distintas, que lógicamente no son el equivalente a hacer una película tradicional, pero que son viables, y mucho mejores que las que había hace unos años.

**Volvemos a hablar de los formatos digitales, los softwares y la herramienta democratizadora en la que se ha convertido hoy la computadora.**

Sí, pero yo creo que esa posibilidad es más socializada que democrática, porque lo democrático es algo relacionado al gobierno de un sistema, y pienso que a ese sistema no lo controlamos. El control del mundo de las computadoras tiene que ver con el marketing, con la venta de aparatos, softwares y demás. En ese sentido todo está muy direccionado y hay poca democracia. Pero un efecto colateral e inevitable de esto es que esa tecnología se socializa, como ocurre por ejemplo con el pirateo de software...

Bueno, creo que hemos tocado varios temas acerca de las personas y la creación dentro del mundo de la música experimental, teniendo en cuenta la cuestión social, la relación con la tecnología y lo personal.

**Qué bien, dimos una gran vuelta sobre varios temas en un ratito. Al final no nos pudimos ver en Madrid, pero por teléfono logramos hablar de cosas que tenía muchas ganas de conversar con vos.**

¡Pues mejor así que nunca!

**Sí, totalmente.**

Además, me parece que hemos cubierto puntos esenciales, que finalmente era lo importante.



**Francisco López** :: (España) Es conocido internacionalmente como una de las mayores figuras de la escena de música experimental. Durante los últimos 25 años ha desarrollado un universo sónico sorprendente y único, absolutamente personal e iconoclasta, basado en una escucha profunda de los sonidos del mundo.

Destruyendo las fronteras entre sonidos industriales y sonidos tomados de la naturaleza, desplazándose con pasión desde los límites extremos de la percepción al más terrible abismo de poder sonoro, propone una escucha intensa y trascendente, libre de los imperativos del conocimiento y abierta a la expansión sensorial y espiritual.

Ha realizado cientos de conciertos, proyectos de grabaciones de campo e instalaciones sonoras en 50 países de los cinco continentes.

Su gran catálogo de piezas sonoras (en directo y en colaboraciones de estudio con más de 100 artistas internacionales) ha sido editada por más de 140 sellos en todo el mundo, y ha sido premiada dos veces con menciones honorarias en el concurso del Festival Ars Electronica.

[www.franciscolopez.net](http://www.franciscolopez.net)

**Andrés Oddone** :: (Córdoba) Sus actividades no se circunscriben a ser músico, Dj y autor, sino que además es en Córdoba Capital un constante agitador de distintas expresiones ligadas a las nuevas tecnologías.

Desde 1996 ha trabajado como curador de muestras multimedia, conciertos relacionados a música experimental y sesiones de Dj para el Instituto Goethe Córdoba, el Centro Cultural España-Córdoba y el club Casa Babylon.

Participó de performances, muestras multimedia; escribió numerosas bandas de sonido para obras teatrales y video. Se presentó como Dj y con live sets en diferentes espacios de Argentina, España, Alemania, Dinamarca y Republica Checa. Actualmente forma parte de los grupos *Zort* (junto a Adrián Bertol y Andrés Zunino), *Ángel de Piel* (con Pilar Oddone y Luis el Halli Obeid) y produce los grupos *Tomates Asesinos* y *Moire*.

[www.zort.com.ar](http://www.zort.com.ar)

[www.myspace.com/zortmusic](http://www.myspace.com/zortmusic)

[www.myspace.com/pinorec](http://www.myspace.com/pinorec)

Agitador cultural  
sin fronteras

# Guillermo Heras

por Cipriano Argüello Pitt

Conocí a Guillermo Heras a finales de los 80, comienzos de los 90. En aquel momento el campo teatral cordobés se estaba rearmando. Había muy pocas salas independientes, los grupos eran los espacios de contención y producción. La vitalidad y energía que se percibían, eran parte del entusiasmo de ese momento. Los Festivales Latinoamericanos eran un marco de intercambio y aprendizaje para nosotros. En ese contexto Guillermo apareció con fuerza dentro del campo teatral cordobés de la mano de Jorge Díaz. Nos hablaba de nuevas tendencias, de dramaturgias y de estrategias de gestión. Mi generación, los que hoy tenemos entre 35 y 45 años, nos estábamos formando y la mayoría hemos participado reiteradas veces en sus seminarios y talleres. Guillermo Heras conoce profundamente el teatro iberoamericano y en particular el de este país. Se ha integrado con facilidad al hacer teatral argentino y aunque vive en Madrid, es una personalidad ineludible a la hora de pensar el teatro contemporáneo iberoamericano.

**Alguna vez, en algún curso de los que has dado dejaste una frase un tanto polémica pero interesante para pensar el hacer teatral “Un teatro elitista para todos”, ¿de dónde viene esta frase?**

Creo que ese término viene de un debate que hubo en las vanguardias históricas de los años 20 y 30 y quizás yo la he utilizado también en alguna ocasión, sobre todo por un concepto que me gustaba mucho en un momento determinado que era elitista. Y elitista no como un término elitista excluyente sino como un teatro de excelencia del pensamiento pero que a la vez fuera popular. Si tú lees García Lorca o Alberti, son de una calidad literaria muy importante, y al mismo tiempo son una estructura absolutamente renovadora, pero su obsesión no era enfocarlo para lo que podrían ser las élites burguesas en ese momento. Incluso las experiencias de Lorca con La Barraca donde representaban obras de Calderón, por ejemplo, o algunas de su propia autoría, y las llevaban a pueblos en los que nunca habían visto teatro. Yo he visto en unos pequeños recortes de prensa que quedan de la época y en un DVD que se ha hecho sobre La Barraca, y es muy sorprendente ver cómo en lo icónico de las propuestas de Lorca, en el vestuario por ejemplo, son realmente osadas, y no tienen nada que ver con el ruralismo, por ejemplo. Entonces no recuerdo exactamente quién pudo haber dicho la frase, puede que en alguno de mis escritos la haya citado, pero de seguro que no me pertenece...

**Sergio Blanco, cuando participó del Ciclo Hipervínculos, también citó la frase y decía que él pensaba que era de Jean Vilar.**

Puede ser, porque Vilar también fue un personaje muy parecido en el espíritu a estos hombres ilustrados. Creo que no nos llegamos a dar cuenta de lo que ha sido el siglo XX para el pensamiento en las artes escénicas, es algo que yo echo mucho en falta. La falta de las referencias éticas, las referencias de pensamiento de las que sí nos damos cuenta, son de maestros muy mayores o que han desaparecido. Yo no sé si es la época, porque eso puede pasar a veces que cuando vives en tu contemporaneidad no alcanzas a darte cuenta de la dimensión de los maestros, pero sin embargo a mí me sorprende Meyerhold que con su juventud era ya toda una personalidad, digamos que era un paridor de teoría; o Stanislavsky, Brecht y Grotowski que tenían un pensamien-

to original. Me parece que en comparación a esas épocas, la de hoy es muy pobre. He leído hace muy poco una reflexión que tiene que ver con este período en Francia, el de la presidencia de Sarkozy, y es un artículo demoledor, no recuerdo el autor pero planteaba muy crudamente qué es hoy la cultura francesa y hace simplemente una comparación entre los 50 y los 80, las figuras que había en filosofía y en el pensamiento tales como Deleuze, Guattari, Lévi-Strauss, Foucault, Barthes. Y en el teatro y en el cine con todas las personalidades emergentes, y este autor decía: "Nadie en el mundo conoce un director de cine francés, no hay ni un solo pensador referencial". Era demoledor desde el punto de vista de la cultura como referente, seguramente la universidad francesa sigue siendo en relación a la nuestra un lugar muy interesante, pero en ese sentido, me parece justamente que un tipo como Vilar puede ser perfectamente quien haya dicho esa frase, porque precisamente lo que él plantea como nudo de Avignon y del Teatro Nacional Popular es hacer que lo popular no sea populista, o sea salir...

**Ése sería el gran cambio...**

En ese sentido entonces, uso la palabra elitista, ¿no? Más que elitista. De todas formas nosotros tenemos un poeta poco conocido, que es Juan Ramón Jiménez que fue premio Nobel y todo esto pero que ha sido conocido por un libro menor, como es *Platero y yo*, él decía esa frase célebre "la inmensa minoría".

**Que ha sido material de lectura obligatoria en las escuelas...**

Tiene una parte de vanguardia digamos también. Lo que se entiende entonces es que no rebajemos nuestro lenguaje aunque queramos proyectar mucho nuestro trabajo.

**Sos un viajero, inclusive te gusta definirte como tal, y por lo que te conozco sé que en la medida que viajás y podés ir conociendo la realidad y a partir de esto podés poner en tensión la realidad y el teatro, podés compararla. Pienso que se plantea como una doble mirada, por un lado sos el que viene de afuera y puede comparar situaciones, semejanzas, diferencias, aciertos y dificultades, etc. Pareciera que podés evidenciar y al mismo tiempo estás inmiscuido con la gente del lugar porque la conocés ¿no?**

Sí, y de hecho, he visto a la gente evolucionar. Yo creo, porque he venido ininterrumpidamente y me precio de una única cosa de la cual estoy muy orgulloso y es que, creo, conozco el teatro argentino, y puedo salir también un poco de la mirada sólo de lo porteño, como hecho dominante...

**Conocés a la gente, además, porque has estado trabajando en Mendoza.**

Sí, también he estado en La Patagonia y he estado en ciudades pequeñísimas donde encuentras experiencias como la de Villa Regina y la cooperativa de La Hormiga Circular. También he estado en ciudades como Mar del Plata que tienen esa cosa todavía de indefinición entre el glamour de la temporada y una profesión independiente donde también tienen que luchar contra el otro glamour que es de Buenos Aires.

**¿Cómo ves el teatro argentino?**

Para mí la participación en las Fiestas Nacionales del Teatro que organiza el Instituto Nacional de Teatro han sido muy importantes, claro que toda opción de gestión es mejorable, ya que sé que lo que se ve no es sólo lo que sucede en el país pero parece bastante representativo, ves un panorama del teatro de Formosa, de Salta, de Mendoza, Tucumán, etc. Lo que creo es que para alguien que viene de afuera, el hecho de estar ocho o nueve días contemplando una radiografía...

**...del teatro argentino.**

De una realidad, también, es muy útil.

**A pesar de las diferencias de calidad de las propuestas...**

Pero lo que creo es que hay que tener cintura. Los críticos habituales muchas veces no tienen cintura, lo que quiero decir es que no hay que ser paternalistas, hay que criticar, pero tengo que tener muy claro que cuando hago un taller, como he hecho en el Chaco pongo por caso, cómo voy a pedir a la gente del Chaco determinadas informaciones que tiene un urbanita de Buenos Aires que es un ser que se considera parisino... No es posible. Lo que intento es no rebajar nunca el lenguaje de la exigencia y del rigor de la propuesta, pero saber con quién estoy trabajando. Porque es muy curioso que de pronto en el teatro argentino también puedes encontrar unos niveles de implicaciones de determinados artistas de la república que son admirables, y que trabajan desde una cierta soledad, un caso muy conocido acá que es Valenzuela.

**José Luis, claro.**

Pues José Luis en otro teatro sería una eminencia a muchos niveles y aquí es un outsider.

**Sí, y vive en el Chaco.**

Vive en el Chaco, y además me parece muy bien, porque son opciones que él elige y quizás eso le da tiempo para pensar en física y en teatro, y a mí volverme la cabeza del revés. Yo no tengo tiempo para estudiar matemáticas y fractales que a lo mejor me interesaría, o la teoría del caos, que mi amigo Sprengelburd cuando me habla de ella me interesa mucho, pero seguro que él la estudia y yo sólo tengo una vaga referencia, pero cuando veo un espectáculo suyo digo "claro, él está trasladando una poética desde la ciencia". Pues todos estos casos de pronto que te puedes encontrar son casos admirables, porque son profesionales que pueden debatir. El caso de Valenzuela es único, un tipo tan interesante que puede escribir un libro sobre Bob Wilson y que no ha visto nunca Bob Wilson, o sea realmente es sorprendente.

**Es maravilloso.**

Por eso digo, un libro que tú dices éste es un especialista, cambiar el registro para hablar y hacer dos libros inmensos sobre la poética de Paco Giménez que en suma es una poética que tampoco tiene nada que ver yo creo con la poética cuando él dirige, estos casos, a mí me admiran realmente.

**¿Esto en España es posible?**

España es un país muy grande, tengo grandes amigos también en otros lugares, soy un atípico porque trabajé mucho tiempo en Barcelona y he montado teatro en catalán cosa que para los directores madrileños es una cosa rara. En una época estuve muy integrado con la profesión catalana, ahora también soy crítico de ella porque han cambiado un poco las cosas y creo que es muy difícil para un castellano parlante poder integrarse. No entiendo a los nacionalismos; no los entiendo, así de claro; por supuesto que el primero es el nacionalismo español que es repugnante, pero cualquiera, y quizás porque hay un dicho que me viene como anillo al dedo y que dice: "el nacionalismo se cura viajando".

Cuando uno no ha salido no sólo de su país, sino de su pueblo, entonces es ése el mundo. Es atávica la visión, porque no existe más allá, no existen otros colores de raza, no existen otras formas políticas. Yo creo que todo eso, en suma, es teatro. A mí el propio mestizaje del teatro me interesa mucho y no tiene muchas veces que ver con la idea de que hay que mezclar a un negro con un chino.

**Y ¿cómo ves esa situación de cruce que tanto has propuesto cuando has venido a dictar cursos, talleres, y cuando en el interior, a veces aunque cada vez menos creo, la información no es de primera fuente? Por ejemplo esto que hablábamos de Bob Wilson y José Luis Valenzuela, en general no vemos sus espectáculos en vía directa. Tal como lo señalabas, en el interior estamos más alejados de los centros urbanos centrales donde pasan estos grandes espectáculos, y entonces la situación de cruce, de mestizaje aparece como en diferido y suceden situaciones extrañas; pero que al mismo tiempo hablan de una pulsión, quizás ingenua, pero plantean una búsqueda, una necesidad de encontrar lenguaje, ¿cómo ves esto?**

Algo en ese sentido me pasa con la gestión, yo ahora empleo mucho un término que me ha interesado bastante, que es un término que se ha acuñado ya hace tiempo, que se utiliza en gestión y también en determinadas zonas del pensamiento actual: lo "glocal", lo local frente a lo global y a lo local. La idea es trabajar desde una determinada identidad que tenemos de nuestro imaginario, nuestro imaginario emotivo, ocasional, familiar, en fin; pero entendiendo que eso no sea una mirada localista, folclorista, sino que desde esa mirada de lo propio podemos estar conectados con el mundo, pero para que funcione esa mezcla hay que trabajar desde la autenticidad.

Yo creo que por ejemplo aquí, por unirlo a ese discurso de la danza, el problema es que se sigue empleando el concepto teatro-danza, a mi modo de ver, de una manera equivocada, porque el concepto de teatro-danza codificado ya casi universalmente es un concepto, incluso te diría, del siglo pasado y desde la época de Mary Wigman y la Tanztheatre que es una derivación del teatro expresionista y que tiene sus propias leyes internas, en las cuales la dramaturgia es fundamental. Si hoy vemos sus propuestas de los años 30, veremos ahí claramente que es una obra contra la guerra y que existe una dramaturgia muy poderosa. A partir de ahí se puede entender lo que hace Reinhild Hoffmann, lo que hace Pina Bausch y todo esto que sí creo yo que es Tanztheatre. Aquí hay una mirada que a veces es ingenua, sin embargo he visto propuestas en los últimos tiempos de coreógrafas cordobesas realmente espléndidas, y lo que me ha gustado es que son auténticas, es decir, plantean una mirada personal.

Últimamente escucho mucho del teatro de la acción o del teatro de la no-representación, algo que parece que preocupa a los jóvenes de aquí porque lo han sacado varias veces y he intentado también reflexionar en el taller sobre eso y como para mí nunca hay un teatro de la no-repre-

sentación, puede haber una estrategia, para que actoralmente se trabaje sobre técnicas de la vanguardia tradicional, pero desde el momento en que hay una presentación hay representación.

**Es imposible escapar a la idea de representación.**

Claro, por ejemplo determinados problemas de Vivi Tellas, tomo por caso con sus biodramas. Sin embargo me parece que en la Argentina en este momento, una de las carencias enormes que veo es lo que podríamos llamar "la dramaturgia de la danza", ésa es una carencia. ¿Por qué? Por una razón: porque si los coreógrafos no quisieran hacer teatro yo no tendría nada que decir, pero como de pronto quieren hacer teatro, entonces les puedo criticar que sigue habiendo una disfunción, que cuando bailan hacen una secuencia que rompen y meten un texto que es banal, que no interesa y que además lo dicen mal.

**Pero este teatro no es lo que vos llamás "teatro clónico".**

No, claro, está vinculado con la ingenuidad del querer buscar.

**Pero al mismo tiempo es interesante esa búsqueda, aunque uno considere que sea "ingenua" hay una cierta vitalidad que es necesaria para la creación escénica.**

Por supuesto, yo te diría que me parece que el teatro clónico de los 19 hasta los 26 años (risas)...

**... es permitido**

Pero teatro clónico a los 40 o a los 50, es cuando lo ves y dices "este muchacho ya tendría que haber..."

**...madurado**

Tendría que haber volado un poquito. Lo que yo veo en Córdoba es muy interesante quizás porque tiene una universidad con sus luces y sus sombras y todo esto, pero sí ha habido un respeto por la teoría teatral, entendida como teoría vinculada a la práctica, no solamente lo que podríamos llamar el...

**... Lo académico**

Y en ese sentido es muy interesante. Yo creo que hace pensar a los estudiantes, les obliga también a situarse ante retos que a veces saben resolver lógicamente, porque tienen las herramientas y ven un espectáculo de Gerald Thomas y dicen "ah ya está, ya lo tengo". Bien, ahí me parece fantástico. En los talleres de dramaturgia una de mis bases es ponerlos a trabajar fuertemente en el plagio, la imitación, es decir, tomamos un texto de Mamet, que normalmente ya los tengo, uno de Müller, un texto de Koltés, un texto de los elefantes, de Beckett y digo "ahora, plagio". No es tan fácil plagiar...

**Plagio y que no se descubra...**

No, no, incluso plagiar (risas), incluso plagiar: hay una película de Orson Welles que me fascina que es *Fraude*, no sé si la viste.

**No, no la vi.**

Es una película fantástica porque es casi un documental, una película muy extraña, como las películas últimas de Welles. Es un documental basado en un tipo que era un pintor que imitaba, que hacía cuadros de todos los grandes maestros. La historia es verdadera, vivió en Palma de Mallorca durante un tiempo, vendió cuadros como originales pero pasando de la técnica de Monet, a la de Picasso, y también por la de un clásico como Rembrandt. Era un genio realmente, y lo que plantea ahí Welles como fondo, es si no es marginar a alguien que puede transitar por un Miró, hacer un Miró y venderlo, porque lo vendió hasta que la policía le detuvo y fue muy famoso en su momento. A mí me encanta ese personaje, me encanta el tipo que logra contra el valor de lo original, venderte una copia. Ahora me he enterado de una cosa que realmente sólo puede pasar a los millonarios yankees: hay millonarios que han comprado simplemente porque les han dicho en una subasta en Sotheby's de un cuadro impresionante, pero les da lo mismo que sea un barroco o un cuadro de Monet, o lo que sea. Ellos guardan el original en una caja fuerte y hacen que un pintor les haga una copia, entonces lo que tienen colgado es la copia, lo que miran es la copia...Y al cuadro lo tienen guardado en una caja fuerte, con lo cual, a mí, como me gusta mucho reflexionar desde las artes plásticas a las artes escénicas, hasta a mí me parecería fantástico porque es diferente al teatro clónico. La idea es pensar un teatro falso, o sea un falso Bartís, por ejemplo. Yo se lo dije en un momento a Bartolo, le dije "tú sabes, una de las cosas que más desearía es hacer un falso Bartís". Si bien es muy difícil hacer un falso Bartís, es posible hacerlo, porque lo que yo planteo no es que alguien haga un falso Bartís y lo firme como Carola Pérez, sino que lo firme como Ricardo Bartís, y con actores de Ricardo Bartís, harían ésta pero montada por otro y que firmará Ricardo Bartís. Un falso Veronesse... a mí ahora me fascinaría ese ejercicio de hacer un falso Veronesse.

**Y eso ¿te parece posible? Digo, pensando que además las figuras y los nombres en el mercado están como pulseando fuertemente.**

Por supuesto que me parece posible y si tuviera tiempo a lo mejor lo haría, lo que pasa es que...

**... hay que convencer a los autores.**

Pasa que a lo mejor dejarían de ser mis amigos porque se lo tomarían a mal, cuando en realidad es un acto de amor absoluto.

**"Identifique cuál es el verdadero". Una discusión para la crítica. Pensaba en Walter Benjamin con la teoría de la reproductibilidad técnica que muchas veces se lee equivocadamente. Se piensa en lo aurático desde una postura romántica, como lo buscado en el arte y en realidad Benjamin plantea que la posibilidad de la reproducción permite que el arte llegue a mayor gente. Si bien es posible una pérdida frente a la copia, es decir que se instale una distancia con el original, la reproductibilidad técnica permite el acceso, otras lecturas y sobre todo reinventaciones. Lo que funciona por**

**debajo de lo aurático es la idea de autor, de genio y de originalidad, problemas del siglo XIX. ¿No?**

Yo por ejemplo, como director de escena, lo digo siempre además, no quiero tener estilo, o sea, yo puedo pasar de una cuestión a otra porque justamente el estilo me parece que es el sueño de lo que se llamó la modernidad, no lo que dice la neo- modernidad digo la modernidad...

**... primera**

La modernidad primera, la de Luchino Visconti, todo eso a mí me parece un poquito decadente, pero entendiendo el término decadente como de una época, por eso también creo que se ha banalizado un tanto con la posmodernidad, y a ésta se la ha entendido como una cosa menor. Cuando a mí me parece que hacer una obra auténticamente pos-moderna, tiene en suma una fricción interior muy fuerte, por eso soy tan partidario de Duchamp y todo el ready-made, a mí me encantaría lograr hacer ready-mades textuales.

Pero casi nadie ha hecho ready-mades, era una de las líneas, pero a la gente de teatro le cuesta mucho trabajo construir elementos que vienen desde lo plástico, tendría que dedicarme a eso. Pero para eso te tienen que dar las organizaciones también.

Aquí te aseguro ha sido una delicia trabajar porque he tenido los medios que están muy bien, pero me refiero a que de pronto, por ejemplo, una de las cosas que yo quisiera investigar ahora es el video-teatro, que no es la grabación de una obra en video, de una propuesta, sino hacer algo que no es cine y no es teatro, pero tiene la continuidad del teatro...

**... con otro soporte**

Por ejemplo, para mí, lo más cercano hablando de Mamet sería Tío Vania en la calle 42, a mí me parece que el video es magnífico. Y quiero hacer un taller sobre esto pero siempre lo pido a una organización y siempre hay problemas hasta para tener todos los días una camarita. Creo que casi por vagancia voy a acabar comprándome la camarita y lo voy a llevar y voy a hacer un video teatro y ya, porque quiero meterme en esos territorios, y eso que te decía de los falsos, debo decir que yo he hecho falsos y lo asumo y...

**Y ¿te ha ido bien?**

Me ha ido divertido porque tengo un falso Müller que se publicó en Primer Acto hace mucho y en realidad, lo que ocurre ahí es que se dice que es mío y como es un falso Müller porque se llama AHM, hay todo un juego de plagio de cómo construía Müller y con determinadas claves de lo mucho que estudiaba Müller, sobre todo sus textos no teatrales y lo que pensaba sobre determinadas cuestiones.

Tengo también un falso Rodrigo García, la obra se llama ¿Por qué no me dejáis fumar si lo que quiero es morir de cáncer? Creo que en los falsos me he atrevido más, también me sucede una cosa muy graciosa que me pasa en la Argentina, en varios sitios hay gente que dice que trabaja con el método Heras.

**Ah, sí.**

Claro, es realmente sorprendente, porque no tengo. Me hace gracia, y dices "¡Ah, qué bien! ¡Qué bien!" Y queda diluido, es como si tus cenizas incluso pudieras llevarlas a varios de los lugares que quiero y se esparcieran...

**¿Y eso cómo lucha con lo auténtico, lo personal?**

Pues porque creo que se puede ser auténtico desde la mimesis, quiero decir que lo que tienes que ser es sincero en lo que haces.

**O sea, ¿si te querés parecer a Bob Wilson firmás como Bob Wilson?**

No. Acabo de verle hace un mes en Madrid que hace La dama del mar, de Ibsen que me ha parecido un trabajo menor, pero su concepción de la luz hace que digas "Qué hace este hombre", claro, ya sé que tiene mucho material, pero es otra cosa, pinta, y pinta con una poesía que dices "mira, me quito el sombrero porque eres un genio en ese sentido". Pero el problema ahora es que te meterían en pleito, o sea...

**En problemas legales, económicos.**

En problemas legales, claro, y entonces, lo que parecería es que lo que quieres hacer es una provocación, o sea, lo que yo llamo un acto de amor...

**... termina siendo de provocación.**

Se convierte. Es como esas mujeres que no te entienden, pero que tú a lo mejor haces una cosa, una locura...

**Una locura de amor es una provocación.**

Una provocativa, porque lo que quieres es llamar su atención, de pronto te lo convierten en que eres un machista o que eres un no sé qué, o lo que sea, por lo tanto, el problema es que en arte hemos pasado mucho de ser un territorio a ser un mapa... Yo creo que los grandes maestros del Renacimiento no tenían sensación de que eran artistas, tenían la sensación de que eran artesanos, que no iban a trascender. Da Vinci hace arte de recetas de cocina, decía cómo se debían mezclar los colores en el tratado de pintura o hacía máquinas de guerra, porque en realidad era un tipo como un artesano que transitaba por esos lugares. Hoy tienes que tener mucho cuidado continuamente si haces una obra porque rápidamente te dicen que se parece a... También antes la información no circulaba tanto, o sea tú te podías ir a ver el Bunraku, te pongo por caso, si hacías un viaje te lo traías aquí y el Bunraku parecía...

**... el original**

Ahora ya está la gradación, por ejemplo el Teatro Negro de Praga, ya no es el de su origen que era una forma expresionista bellísima y que era muy importante como investigación porque está haciendo una cosa muy importante que es abstrayendo el teatro, entonces, algo que ha sido una cosa fantástica por un proceso de comercialización, de exteriorización, se convierte ya en una cosa

el problema  
es que en  
arte hemos  
pasado  
mucho de ser  
un territorio a  
ser un  
mapa...

como para familias más cercano al ocio...

#### **Como divertimento...**

Exactamente.

**Volviendo a Córdoba, desde el comienzo del 90 hasta la fecha, si bien vos decís que ha cambiado, que ves mayor profesionalismo, mi pregunta es: ¿cómo lo ves?, ¿cuáles son las perspectivas hacia futuro? o las problemáticas, más allá de algunas situaciones de gestión, que creo que compartimos y ¿qué es lo que ves como llamativo, como problemático, como situación reiterativa en estos 20 años?**

Ahora, para mí, no puedo separar mi lado de gestión con mi lado de creación, entonces lo que yo creo es que hay una dialéctica implacable, diría, entre sistemas productivos y sistemas creativos, y esos sistemas productivos, querámoslo o no quien los tiene y los debe revertir es el Estado. Primera cuestión: sigo achacando que el Estado argentino es débil, desde el punto de vista del apoyo a sus creadores, aunque, por supuesto, se ha avanzado. Comparar el trato europeo a sus artistas, que incluso se sienten a veces dañados, muy despreciados, creo que porque no conocen la realidad latinoamericana. Cuando oigo hablar a un francés digo "claro, no sabe de lo que está hablando". Entonces, partiendo de esa base, yo lo que echo en falta, en Córdoba, es lo que llamaríamos un sistema de gestión en continuidad, es decir que veo como si hubiera un sistema de sierra, de corte de picos, es decir que dependemos demasiado de que la persona que entre, porque me estás preguntando por las artes escénicas, sea de nuestro palo. Si es de nuestro palo, entonces hacen un trabajo mucho más interesante y si no es de nuestro palo, de pronto, es como que el teatro, la danza, ocupan lugares muy residuales para determinados gobiernos.

La primera cuestión que creo fundamental y que de algún manera sí ha cambiado con respecto a los años que tú me planteas, es que había una salas incipientes, y que el modelo que durante mucho tiempo ocupó un sistema producido por el teatro cordobés de María Escudero y todo su grupo, que estaba muy basado, creo, en una idea en la cual el espacio no era tan importante, era más importante lo que se creaba. Bien, esto empieza a revertirse con gente que incluso viene de María, El Cuenco por ejemplo, y empiezan a pensar la importancia que es tener un marco referencial.

La Cochera marca la tendencia de "necesitamos un espacio para crear nuestras personalidades de lenguaje". A partir de ahí, creo que hay determinados creadores que vinculan sus ideas a que haya un espacio referencial en el que desarrollar su lenguaje o sus lenguajes y esos espacios ya no están acompañados, sólo por lo que era el pope...

#### **El maestro...**

El maestro que hacía que todo girara en torno a una estética, sino que hay mucha más apertura para la posibilidad de que nuevos creadores sean admitidos. Los que fueron incipientes en los años 90 y que hoy ya tienen una madurez incluso en su lenguaje. Por eso las cosas que he visto en Córdoba en los últimos tiempos me han parecido muy interesantes, opciones de un teatro que podríamos llamar, no exactamente independiente o no de creación propia, tomando autores españoles por ejemplo, tomo por caso Belbel, y la puesta de Hernán Sevilla en Después de la lluvia

y de pronto hacer una propuesta intachable desde el punto de vista de un lenguaje que no es el lenguaje de la tradición cordobesa ni la imitación de determinado teatro porteño. Tenía como un sello ya de algo que yo no había visto hacía tiempo, entonces eso me parece sumamente interesante. Y he visto actores que no tenían que transitar sólo de la creación colectiva, te lo digo con mucho respeto, pero quiero decir, que de pronto estaban encarnando un tipo de comedia.

#### **O sea que el teatro se abrió a otras posibilidades textuales.**

Directores que de pronto tienen opciones en el teatro francés contemporáneo, en el teatro alemán contemporáneo, hay varios. Todo esto es lo que debería hacer reflexionar a los gestores culturales de la provincia, del municipio, sobre estas personas que hacen un trabajo a veces muy poco comprendido, que se les critica mucho, que están muy expuestos y que no pueden hacer más que lo que hacen porque no tienen presupuesto. Por lo tanto yo ahí planteo una cosa muy cruda y muy radical, la transformación de una realidad cultural, de una realidad escénica se hace con dos pilares: voluntad de cambio y recursos económicos.

#### **Estamos encerrados, ¿no? porque los recursos económicos...**

Por eso digo que a mí de nada me sirve la retórica. Lo primero que hay que tener es voluntad, pero es que el concepto de voluntad política no lo confundo con la retórica de las palabras, yo he visto en mi país, en situaciones económicas no muy boyantes, que cuando ha habido un interés por mover un lugar cultural...

#### **Se mueve también la economía.**

Se mueve, porque suma presupuesto, que es algo que tú puedes apostar. América Latina todavía sigue prisionera en las grandes líneas políticas, en cierto clientelismo. Y ese clientelismo para los artistas independientes es muy malo. De nada me sirve que a un gran creador cordobés lo saquen de su sala y le pongan en una sala oficial como recompensa a su trayectoria, porque en suma, eso es lo que decimos "desvestir a un santo para vestir a otro", no, lo que hay que apoyar es "tenemos esta gente". Y lo que yo puedo defender y definiendo, y lo digo con convicción, y estaría dispuesto a pelearme con quien me quisiera escuchar, es que en este momento, y lo uno con la pregunta que me haces del futuro, lo que sí creo es que hay "mimbres", hay opciones para plantear un plan de artes escénicas para la ciudad y la provincia de Córdoba, que sería un plan además que no tendría que ser deudor de otras ciudades o de otras provincias, sino eso que te decía de lo global, es decir, qué identidades tenemos y cómo hacer referentes a partir de eso, no hacer folclorismos. En la cultura lo que importa es que puede haber experiencias...

#### **Pequeñas**

Pequeñas desde el punto de vista de la industria y sin embargo son absolutamente fundamentales. Ahora, y unido a esta reflexión, creo también que los creadores cordobeses tenéis, y hago así un hincapié, que pensar en los ciudadanos de Córdoba, eso a mí me parece muy importante y eso implica no hacer para nada un populismo, no hacer para nada, ni siquiera teatro popular, sino plantear, por qué, para qué y para quién trabajamos.

**Está muy bien.**

Porque si no, yo que hago, según dicen, "teatro raro", nunca he creído que hago un teatro raro, creo que hago un teatro específico, pero lo que sí te juro que he reflexionado mucho es que: o tengo los ciudadanos que me acompañan en mi aventura o lo que estoy haciendo está muerto.

**Ahora, para ir cerrando, se toca con cómo empezó la charla con relación a esta falta de diálogo que tenemos entre los artistas y también con los ciudadanos ¿no?, ese lugar donde hemos perdido la posibilidad de discusión, de intercambio y estas situaciones endogámicas que tiene el teatro de discutirse a sí mismo todo el tiempo, de auto-referenciarse. Lo que pasa es que, al menos desde mi perspectiva, como creador, siempre es muy difícil tener no sólo conciencia, sino también cómo imaginar ese diálogo, o sea ¿quién es el otro?, ¿quién es el interlocutor? ¿Quiénes son los ciudadanos? ¿Quiénes son los que asisten al teatro?**

Para mí es diferente hablar de un creador que de una sala.

**Pero los creadores también se ven en la dinámica...**

Claro, pero por eso digo, yo creo que son dos dinámicas diferentes. Yo creo que el creador nunca tiene que renunciar a su lenguaje...

**No, claro.**

Pero una sala, hoy en el siglo XXI, si tiene vocación de estar integrada, porque si lo que quieres hacer es un ghetto yo me callo, pero entonces no protestes con que no te venga la gente, esos artistas malditos que protestan porque no viene el público y luego dicen "lo que quiero hacer es echar al público", pues no los entiendo, la verdad. Yo entiendo a esos artistas que dicen "bueno, a mí no me importa no tener más que cuarenta espectadores cada día", quiero decir, tienes que luchar para esos cuarenta espectadores. No hemos acabado de entender que una sala es un organismo vivo, y un organismo vivo está compuesto de brazos, piernas, un hígado, unos pulmones, un corazón, es decir, que yo por ejemplo creo que no se desnaturaliza una sala porque un colectivo de directores artísticos que la pueden llevar o su director artístico no quieran renunciar a hacer su teatro, pero lo que yo sí creo es que puede ser...

En Buenos Aires, hay más opciones.

**Sí, un teatro más híbrido.**

Pero de una calidad enorme. Pero te quiero decir que hoy, en Inglaterra, te pongo por caso Londres, Pinter no se hace, se hace teatro comercial, no se hace en el teatro. Y aquí tenemos que hacer Pinter todavía como ghetto, ¿por qué? Porque no hemos dado ese salto de entender que a DocumentA no sólo tiene que venir público joven y público universitario, pero para ello habrá que poner algún anzuelo, alguna lombriz en el anzuelo.

**Sí, pero ahí también hay que apostar a fomentar situaciones de producción**

**de ese teatro, porque la sensación que yo tengo al menos es que no existe, que no está.**

Bueno, pero a lo mejor hay otras posibilidades. Hay directores en Buenos Aires que van a las sierras.

**Por ejemplo.**

Por ejemplo. Yo creo que hay que aprovechar esa oportunidad, lo digo claramente, porque ya sabes que yo empleo mucho una palabra que es estrategia. Por supuesto que creo que es muy importante vincular también, y eso se puede hacer cuando ya se tiene unos años, es decir, en un primer año yo a esta sala la he visto crecer y creo que evidentemente, además, y lo digo siempre, esta sala sería la envidia de cualquier creador madrileño, cuando yo lo cuento allí, se suben por las paredes. Pensemos que Córdoba en ese sentido es una ciudad que tiene muchos mimbres, que la hace muy interesante alrededor de una universidad que es muy activa, muy vital. Tiene de pronto centros culturales, por ejemplo el Centro Cultural España-Córdoba, que es muy antiguo en determinadas cosas, el Goethe, o sea, que es una ciudad que de pronto, si le hiciéramos yo creo lo que sería la geografía de sus equipamientos y la geografía de sus creadores...

**Los recursos humanos...**

La falta de recursos que el Estado de la provincia debería vincular para una cosa que para mí es clarísima: si invirtieran en la cultura, invertirían en riqueza, es decir, crearían fuentes de financiación paralelas de inserción de puestos laborales y Córdoba podría convertirse en lo que son hoy, además, ciudades referenciales desde el punto de vista del ocio, la cultura o el turismo. Por supuesto, aquí hay un turismo clarísimo de sierras, pero quién da un paso para hacer de Córdoba una ciudad más allá de ser la ciudad cultural del Mercosur cada cierto tiempo. ¿Por qué no se emplea esa capacidad de los creadores y de determinados gestores para vincular equipamientos incluso como que en este momento no había hace unos años? La ciudad de las Artes, las salas independientes, ahora lo que va a ser yo creo con la nueva andadura el Teatro Real. O sea, hay un muy buen momento, yo desde esta semana he visto...

**Un buen momento.**

Y he dicho "qué bien, que gusto venir a trabajar aquí", o sea, me vendría a trabajar aquí. Hay sitios, en cambio, donde vas, has visto una cosa, incluso en algunos donde trabajo muy a menudo, también veo como un estancamiento. Aquí yo creo que no, que seguramente esto lo digo para los artistas cordobeses de artes escénicas, porque cuando estás viviendo la miseria desde dentro, es evidente...

**Es más fuerte.**

Es más fuerte. Todos me lloran y me protestan, peor creo que tienen razón. Pero además de tener razón en esa confrontación, creo que sería muy importante de verdad, hacer política de unión de la propia profesión para forzar más determinadas situaciones. En vez de ir con el lamento, ir con un plan, y ese plan a veces no pasa sólo por decir "queremos más subsidios".

**No, no claro.**

Pasaría a lo mejor por contratos programas con las salas, por ejemplo para ampliar públicos.

**Y al menos en mediano plazo porque la sensación es que son todas cositas muy cortitas que estaban ahí, puede ser más exitosa o menos exitosa pero son aleatorias.**

Eso es como yo digo siempre cuando un cuerpo se desangra por una herida grande, una tirita no lo contiene. Creo que habría que hacer planes de sentarse con los directores de los centros, que va a ser mucho más interesante reunirse para hablar de planes estratégicos que simplemente de...

**Un proyecto.**

De unos dineritos. Creo mucho en todo lo que tiene que ver con que el Estado ahora nos ayude con planes que no tienen sólo que ver con el subsidio puntual. Sino que tiene que ver con, tú lo planteabas, los plazos pero con lo que yo llamo contratos programa.

**También hemos entendido que si no autogestionamos el trabajo, no pasa nada...**

Entonces esa autogestión es muy importante. Cuando yo hablo de organigrama la gente se ríe porque parece que estoy hablando de una fábrica de ciento cincuenta operarios, pero un teatro también lo necesita.

**¿Algo más que quieras decir?**

No, simplemente -como esta entrevista es parte de algo para la celebración de diez años de un espacio- recordar que yo estuve en la inauguración de ese espacio y que de verdad debo agradecer mucho a la dirección desde entonces. Ese lugar al que he venido continuamente siempre me ha ayudado y además lo ha hecho de una manera generosa, porque nunca ha querido una exclusividad, siempre me ha permitido trabajar.

**Y aceptar nuevos proyectos.**

Me han pedido proyectos y por lo tanto creo que eso es importante: el hecho de que se entienda que ahí hay un espacio de encuentro. Además de encuentro de dos culturas, que creo que en este momento son interesantes. Sería por un lado en artes escénicas lo que está pasando en España, sobre todo en las nuevas generaciones que creo están emergiendo, y confío mucho en ello y el poder seguir viendo miradas de dramaturgos, coreógrafos, de autores de allá que creo que va a ser bueno para los creadores de Córdoba y que sirvan como ese puente. Es algo que yo personalmente agradezco mucho.

**Sí, sí, hay que celebrar eso.**



**Guillermo Heras** :: Licenciado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, Madrid, España. Actor, director del Grupo Tábano (1974-1983) y director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1983-1993). Durante años ha compatibilizado las actividades de director de escena con más de cincuenta montajes profesionales, actor, dramaturgo, así como diversas tareas de teórico y gestor cultural. Entre sus montajes se destacan los realizados sobre textos de Koltés, Pasolini, Nieva, Del Amo, Lorca, Shakespeare, Berkoff, Belbel, Mayorga, Ares, Rodrigo García, Sirena, Brecht, J.R. Fernández, Maqua, Moreira da Silva, Bergamín, Sarah Kane, Durringer, Calderón... Director y editor de las colecciones teatrales *Nuevo Teatro Español*, *Nueva Escena*, *Teatro Español Contemporáneo* y *Teatro Americano Actual*. Autor de los libros teóricos: *Escritos dispersos* (ed. CNTE) y *Miradas a la escena de fin de siglo*. *Escritos Dispersos II* en ediciones de la Universidad de Valencia. Autor de varios libros de textos dramáticos *Inútil faro de la noche*, *Ojos de nácar*, *Muerte en Directo*, *Estación Sur* y *La Oscuridad*. *Trilogía de Ausencias*. Ha impartido talleres y seminarios en España, Europa, Medio Oriente y América. En la actualidad es director de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, asesor de Artes Escénicas de La Casa de América, profesor del Master de Gestión Cultural de la Universidad Complutense de Madrid, miembro fundador de la Compañía Teatro del Astillero. Obtuvo el Premio Nacional de Teatro en el año 1994 y el Premio Lorca de Teatro en el año 1997.

**Cipriano Argüello Pitt** :: Es Licenciado en Teatro y Magister en Arte Latinoamericano. Profesor Titular de Texto Teatral de la Licenciatura en Teatro de la UNC (Universidad Nacional de Córdoba). Es director del Centro de Documentación y Producción en Artes Escénicas (DocumentA/Escénicas) de Córdoba. Ha dirigido numerosas obras entre las que se desatacan, *Sal-sipuedes*, *Acá adentro*, *Belleza* (en partes), *Cadáver Exquisito*, en las cuales realiza la dramaturgia escénica y pone en escena textos teatrales tales como *Agatha* de Marguerite Duras; *Roberto Zucco* de Bernard Marie Koltes; *No Mover* de Enmanuel Darley, *Tantalegría* de Gonzalo Marull. Participó en diversos festivales nacionales e internacionales de teatro. Participa de diversos proyectos de investigación tanto en ámbitos formales como no formales. Es autor del libro *Nuevas tendencias escénicas: Teatralidad y cuerpo en el trabajo de Paco Giménez*. Es compilador de libros y ha publicado artículos referidos a la problemática del teatro y la dramaturgia contemporánea en revistas nacionales e internacionales. Ha participado como jurado en concursos, premios y festivales. <http://ciprianoarguellopitt.blogspot.com>

Conversaciones

con Luz

# Luz Novillo Corvalán por Daniela Lamanuzzi

**“Dice Derrida acerca de la metáfora: -No puedo tratar de ella sin tratar con ella, sin negociar con ella el préstamo que le pido para hablar de ella. No llego a producir un tratado de la metáfora que no haya sido tratado con la metáfora, lo cual de pronto parece intratable”.**

Elena Oliveras, *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2007, pp.14-15.

Por lo que venimos hablando creo que fuimos convocadas a dialogar, a reflexionar e intercambiar ideas Daniela, por la particularidad de nuestra experiencia; por reunir los condimentos de ser ambas artistas, formadas en la Universidad, que devinimos en gestoras; casualmente pertenecemos a la misma camada; y tomamos el campo de la gestión desde lugares diferentes pero de alguna forma complementarias.

Tanto tu elección como la mía son muy armónicas. Yo no soy una intelectual, una teórica, ninguna de las dos. Creo que por distintos motivos de vida, intereses, un poco por azar y por notar un faltante en este campo, estamos abocadas a full; hemos trabajado juntas también, y nunca nos hubiésemos imaginado que íbamos a desarrollarnos en esto, ni con esta mixtura de roles (realizando prácticas curatoriales, docencia, gestión, montajes, diseño de exposiciones...). No tenemos una formación académica específica en esta materia, pero dijimos... dale, nos larguemos. Ya hace varios años que estamos involucradas, muy desde la intuición, lo sensible, lo pasional, lo humano, rompiendo estructuras, abriendo camino desde el ensayo y el error, sin manual de instrucciones y muchísimo trabajo. El valor que en este momento tiene la experiencia es increíble; eso se está viendo mucho en la gestión: “el hacer”.

Por otro lado hay un entorno en Córdoba que es muy importante nombrar y hacer evidente.

**“A veces, daba la impresión de que los pinos hubieran llegado caminando...”**

John Berger, *Fotocopias*. Madrid., Alfaguara, 2007, p. 92.

El valor de la conversación, el diálogo, es algo que valoro mucho: el hablar, la reunión, que es la manera como funciona el Centro Cultural España-Córdoba. Es fundamental dar apoyo a este tipo de espacios, a situaciones como éstas donde tocamos grandes temas. Quizás en otras partes del mundo ya están desarrollados: el curador, la gestión, el mercado, las instituciones, los intermediarios, etc., pero para nosotros, para Córdoba... ¿sabés que no?

Es la única manera de despejar dudas, la conversación como cruce de voces, confrontación de miradas y enriquecimiento, donde surgen ideas y se gestan proyectos; de alguna manera faltan instancias de encuentro y de diálogo, que deberían ser tomadas por las instituciones, donde se propicie un análisis de lo que está pasando, situación que Buenos Aires ha logrado, es por eso que los artistas hacen clínicas, becas y residencias allá, por falta de interlocutores aquí. Deberíamos analizar lo que está pasando acá, desde nuestra realidad y ver qué proyección visualizamos.

Es el lugar de la pregunta, de la pregunta permanente, donde no se pueden pensar situaciones como cerradas o absolutas. Es tal la vorágine, es tal el acelere, que hay un estado de confusión, el no poder asirte de nada; el no encontrar envase para las cosas, porque nada puede meterse allí, todo cambia, todo cambia...

**“Afortunadamente, siempre nos ocurre otra cosa, un evento sin precedentes, que no inaugura una historia, sino un destino y que, como carece de precedentes, nos libera de esta génesis y de esta historia. Este evento sin precedentes es la seducción, tampoco ella tiene origen, viene de fuera, llega siempre inopinadamente”.**

Martín Cuccorese, *Jean Baudrillard y la seducción* (cita perteneciente a Jean Baudrillard). Madrid, Campo de Ideas, 2007, solapa de tapa.

Está bueno el haber operado como artistas alguna vez para moverte en la gestión. En nuestro caso es troncal, uno tiene la sensibilidad ajustada para trabajar; conoce las necesidades, problemáticas, resistencias e inseguridades, por haber sido artistas y haber experimentado la autogestión, con sus cosas buenas y malas. Vos también, como galerista, participás en la producción y profesionalización de los artistas, como así también en la formación de un coleccionismo. Este conocimiento singular es un potencial que nos permite desarrollar este camino que hoy funciona muy bien en el circuito local. Es una labor muy silenciosa y generosa, donde se gestan vínculos afectivos, un plano más sensible, que son cimientos desde los que estamos trabajando también; son recursos y es materia prima que nos permite seguir adelante.

**“... de los diarios de Kafka: “Una jaula salió en busca de un pájaro”. Es como si el lenguaje fuera una forma en busca de un contenido que se viera lo suficientemente seducido como para encadenarse de manera voluntaria...”**

Jean Baudrillard / Enrique Valiente Noailles, *Los exiliados del diálogo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006, p.21.

Estos artistas gestores comienzan a suplir roles que no existen en la ciudad, son saltos en la escena del arte contemporáneo.

Acá intentamos de alguna manera suplir o hacer frente a estas ausencias de críticos y curadores. Cuesta esa hibridez. Además de falta de teorías, de análisis, de registros y antecedentes que nos hacen dudar permanentemente acerca de nuestra capacidad para asumir estos lugares. ¿Por qué me crucé con esto en mi camino...? La mayoría, por lo que leí, se cruza con la práctica curatorial de manera casual.

Quizás no estemos en una instancia generadora de discurso y análisis; pero sí de provocar y acompañar al artista y a su obra.

Éstas son realidades muy interesantes para rescatar y analizar. Me gustaría que se generen espacios de interlocución con pares que estén viviendo esta etapa de hacerle frente a estos campos, o que alguien tome distancia analítica de lo que está pasando y haga una lectura, con nuestra realidad, y ver qué proyección visualiza.

**“... Cuando un preso logra pasar al otro lado de la loma, los que se quedan dentro sueñan y hablan sin cesar sobre la hazaña como si hablaran de una obra maestra. Y es una obra maestra... en el pensamiento, el ingenio, la disciplina, el empeño, la planificación y la concentración...”**

John Berger, *Fotocopias*. Buenos Aires, Alfaguara, 2007, p. 33.

Córdoba está en etapas iniciales, del ensayo y el error, está cambiando, hay un crecimiento, una situación positiva, está marcando un antecedente, un antes y un después. Todo este paneo de nuevas instituciones culturales: Museo Caraffa, Museo Palacio Ferreyra, Ciudad de las Artes, Teatro Real, El Buen Pastor, el reciente premio Roggio, ustedes, que están construyendo un mercado contemporáneo local, la gestión del Centro Cultural España-Córdoba, etc., todo esto va a generar un impacto hacia otras esferas, una mirada que no existía antes. Son impactos de nuevos lugares, nuevas políticas, que hace que el otro se despierte, como por ejemplo en los 70, cuando surgió el Centro Pompidou en Francia y provocó un impacto en el resto de los museos. ¿Cómo va a afectar el nuevo Museo Caraffa al Museo Genaro Pérez, al Centro Cultural...?

El repensarse. Estamos en un momento de transición. Yo creo que quizás la pregunta sea: ¿Cómo se está repensando Córdoba? ¿Quiénes la están pensando? Quizás a lo mejor muchos de nosotros, que nos resistimos a que la ciudad quede desdibujada.

Son estados de pregunta, construcciones de muchas cosas y derrumbamiento de otras; no hay una situación estanca; todas las grandes carencias que hay, de alguna manera comienzan a construirse desde la figura de los intermediarios, las propias instituciones que se están profesionalizando, los medios de difusión (otras opciones en la web o publicaciones culturales), la prensa más abierta a notas especiales; comienzan a aparecer lugares de formación (diplomaturas en gestión), a visualizarse la cultura como un capital activo. Desde el Estado, ya comienza a haber un presupuesto para cultura mucho más delimitado, se tiene una conciencia más seria sobre la figura del gestor cultural; hay una base de ciertas cosas y una filtración de otras de afuera, que nos están afectando para bien. En teoría es muy positivo lo que se viene; faltan todavía cambios, es por eso que te hablo de una etapa inicial, hoy no podemos pronosticar, porque es muy complejo, no se puede tener una mirada parcial del tema, hay un montón de factores que inciden (crisis económicas, políticas, sociales y culturales).

Estamos en un momento ideal, es como para celebrarlo.

**“-Yo prefiero comprar pavos que no estén congelados, si el de usted está congelado, descongélelo dentro del refrigerador, esto puede tomar de tres a cuatro días, dependiendo del tamaño del mismo.**

**-Al pavo marinado y seco, se lo rellena con mantequilla, y con romero y tomillo, asegurarse de que la mantequilla y las hierbas estén por dentro en su totalidad.**

**-Colocar el pavo en el horno que ya está precalentado a 350°.**

**-Remover y chequear que esté bien cocinado, esto se hace cortando al pavo entre la pierna y la pechuga, si ve algo de sangre llévelo al horno por unos cuantos minutos más... nos abochornaríamos frente a nuestros comensales presentando un pavo cocido por fuera y crudo por dentro”.**

*Cocinar por dentro*, [www.conocimientosweb.net/zip/article243.html](http://www.conocimientosweb.net/zip/article243.html), chef Douglas Rodríguez, 2008.

En este mundo "globalizado" en el cual estamos inmersos, la escena artística está llena de preguntas. Lo que llega de afuera, indudablemente nos impacta. Es un momento de mucha inestabilidad e incertidumbre (coleccionismo, obras, circuitos, donde las bienales se ferializan y las ferias se bienalizan, etc.).

¿Cómo Córdoba va a asimilar y va a enfrentar todos estos nuevos cambios que sufre el escenario internacional?

Este entretejido del arte se enmarañó, o sea, es difícil buscar esa punta del ovillo, no es fácil.

Es por eso que esto me parece tan crucial, poder alejarte y poder decir: A ver, yo desde acá algo veo. Este tejido enmarañado es más o menos así, o por lo menos generar las preguntas, que es lo verdaderamente importante.

A mí me gusta ponerme en el lugar de que "todo es posible", donde me divierte y me asombra ver cómo se mueve el escenario, cómo todo se transforma, la disolución de un montón de cosas, el extravío de los límites del que habla Jorge López Anaya; pero lo que ya no está en juego es la ingenuidad. Nuestra ciudad está cambiando, se pone a tono con el mundo, es muy ingenuo que te pares desde lo local sin saber lo que está pasando en la escena internacional, todo nos llega, son impulsos que uno no puede obviar.

Por otro lado, paradójicamente hacemos frente a todos estos cambios sin haber tenido esa plataforma desde la cual moverte. Es como que en muchas cosas tenemos que pegar saltos, o de alguna manera simular conocer estas reglas que no tenemos internalizadas.

Córdoba, para poder relacionarse en la escena del arte contemporáneo va a tener, inevitablemente, que dar un salto.

**“SALTO: dep. Acción de levantar el cuerpo en sentido vertical o lanzándose hacia delante, lo que da lugar al salto de altura y al de longitud. El salto puede hacerse con ayuda de trampolín o sin él. Existe también el salto con pértiga o bastón, con el que se alcanzan alturas o distancias considerables. Es una de las ramas del atletismo que se ha practicado desde antiguo”.**

Enciclopedia Salvat, Barcelona, Salvat Editores, 1978, tomo 11, p. 2955.

Como formato el Centro Cultural evidentemente se diferencia, y las razones son muy claras: además de ser un organismo mixto, tiene muy buena conducción, tiene muy buenos conductores. Quien propuso un espacio de formación en gestión cultural fue Pancho Marchiaro. El apoyo y la contención de España es un detonante, pero no es el único. La dirección es fundamental. Ha tenido la suerte de que sus directivos logren mantenerse a la cabeza en un tiempo prolongado, algo fundamental en cultura si es que se quieren generar modificaciones, ya que los procesos culturales en una sociedad son lentos. El Centro Cultural tuvo la visión de pensar siempre para más adelante, con proyección.

Además, en mi caso, realmente me dieron la oportunidad de experimentar y con una gran libertad en las exposiciones. Creo que fuimos viendo juntos qué posibilidades había, por ejemplo, con el diseño de montaje de una muestra, cómo podía llegar a potenciarse al máximo con un buen trabajo, o debilitarse.

Pero lo que más valoro o me interesa destacar es que se lo acompaña mucho al artista, y eso es muy importante como plataforma desde la cual moverte, que es muy diferente a sólo programar, dar fecha y abrir las puertas. El Centro acompaña en el proceso de la producción, la propia idea del proyecto, la logística.

Hoy, según palabras del gestor catalán Toni Puig Picart, ya no importan los recursos que tengas, sino la gestión y la administración de los recursos, es cómo te movés querida... No tenés nada, pero si sos hábil... Como el formato de ustedes, que están logrando proyectarse, lograron todo lo que lograron sin la vidriera de una galería de arte convencional, están ganando lugares y es la tercera vez que están en una feria internacional de arte contemporáneo. Estas ferias son factores externos que les ayudan a sostener su trabajo.

Los formatos duros y esquemáticos se rompieron, hay muchas filtraciones, se diluyen las fronteras, donde aparecen nuevas formas y lugares.

Fijate cómo Rosario hoy tiene un brillo especial en materia de arte contemporáneo, un crecimiento; y no es algo que se dio de un día para el otro; ves un MACRO<sup>1</sup>, que es un proyecto alucinante, que es una colección de arte contemporáneo de principio a fin, y son años de gestión política. Se le dio un lugar fundamental a la cultura.

Desde este corrimiento que produjo Rosario de la centralización de Buenos Aires, de ese foco puesto ahí, posibilitó que Córdoba de alguna manera se acoplara a esta situación de cambio y comenzara a posicionarse. Esto para mí es un antecedente importante a resaltar.

Más allá de nuestros pronósticos positivos, la centralización en Buenos Aires va a seguir existiendo.

La gestión del Estado puede propiciar muchísimo o puede coartar obviamente todas las libertades como ocurrió en el Proceso, o hacer una mala administración (fijate en la administración municipal anterior, donde se creía que la cultura era sólo el espectáculo). Esto evidentemente tiene sus efectos.

La falta de políticas fuertes en el plano cultural de parte de los gobernantes es causal del gran porcentaje de las carencias; como la falta de políticas serias de promoción cultural y apoyo a la producción. El Estado debe tomar conciencia de la importancia del desarrollo de la producción artística.

En ese sentido estamos en manos de gestiones políticas.

**“...dice el poeta chileno Vicente Huidobro: los cuatro puntos cardinales son tres: norte y sur...”**

Jean Baudrillard / Enrique Valiente Noailles, *Los exiliados del diálogo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006, p. 23.

Estamos en condiciones de hablar de un presente, dibujar un futuro, pero prácticamente no podemos hablar de un pasado. Es una realidad que Córdoba tiene escasos registros y archivos en materia de arte y cultura en general (catálogos, libros, fotos, documentos), y que no hubo un verdadero cuidado por parte de las instituciones en este sentido. A veces, hasta el mismo artista no tiene documentado lo que hizo.

Muchas veces en Córdoba, a falta de otro tipo de registro, la bibliografía de investigaciones y estudios se basa sólo en artículos de prensa escritos por distintos críticos y especialistas de arte.

No me parece una cuestión menor el nutrirse de este tipo de publicaciones que, como te digo, captan ese estado de inmediatez, esa cuestión líquida a la cual hace referencia Bauman, en donde no podemos asirnos de las cosas, ni tampoco envasarlas porque ya han cambiado. Qué mejor entonces que la mirada sobre lo que está pasando y el intento de comprenderla.

Este libro va a reflejar de alguna manera a través de las personas invitadas a dialogar, las que pasaron y dejaron su huella en el Centro Cultural y conformaron su identidad, puntos en común y divergencias, que trasluce la misma diversidad del Centro.

Hay algunas publicaciones, pero para el desarrollo de toda una producción de una provincia, es muy poco. Entonces me parece una buena situación para decir: Bueno, está bien, casi no tenemos documentada nuestra historia, nuestra memoria, pero la situación del presente es ésta, tenemos herramientas para analizar, un conocimiento y una experiencia práctica casi sin antecedentes y lo más importante de este tipo de proyectos (este mismo libro editado) es que ya empiezan a existir registros, documentos, porque la misma contemporaneidad te lo facilita, como esta computadora que nos está grabando.

**“La moralidad es la herencia del pasado, la moralidad gobierna el ámbito del futuro. Vacilaciones. Recelosos, irónicos, desilusionados. ¡Este presente se ha convertido en un puente muy difícil! Cuántos, cuántos viajes debemos emprender para no estar huecos ni ser invisibles”.**

Susan Sontag, *Yo, etcétera*. Buenos Aires, Punto de lectura, 2005, p. 31.

La prensa y la crítica en materia de arte en Córdoba continúa siendo de alguna manera tarea pendiente. Las razones quizás se deban ante todo y en lo que respecta a los diarios por un lado, a la falta de interés hacia el tema. Por el otro, seguramente a la poca presencia de críticos especializados. En relación a la problemática de la crítica recuerdo que en el prólogo de uno de los últimos libros del crítico y filósofo Arthur Danto, comenta cómo toma como recaudo hacer crítica de exposiciones que estén exhibiéndose en el momento en que salga publicado el artículo. De esta manera el público puede activamente participar, a través de esta crítica que ya ha leído, según su propia mirada sobre la obra. Además, en este punto, menciona la importancia de criticar el trabajo del artista desde el respeto, en este sentido hace referencia al trabajo que desarrollan algunos críticos basados en descuartizar y dilapidar, haciendo evidente la situación de poder del que inevitablemente gozan, siendo conscientes del impacto que puede provocar una crítica negativa o bien una positiva (legitimización del artista y la obra, impacto positivo en el mercado).

Entonces artista y público necesitan del trabajo y la mirada profunda del crítico quien hecha luz sobre la complejidad que envuelve el mundo del arte hoy. En Córdoba este tipo de artículos no se ven o no se publican en medios tan masivos como un diario; sí quizás se publiquen artículos en la web, como modo de encontrar otras vías de difusión o en ciertas revistas especializadas. Esto, de lo que se carece, es de suma importancia para los artistas, curadores, instituciones y público. Por un lado, por la difusión de la propia actividad cultural y el inmenso valor que puede tener una mirada reflexiva y de análisis frente a la producción. Por otro lado para el público, para que pueda ir formándose al tiempo que los discursos y conceptos del arte van cambiando y parecen hacerse más y más complejos.

Es decir, en Córdoba no sólo tenemos necesidad de especialistas en la materia, además los medios

deben despertar su interés hacia el tema, que seguramente con el crecimiento del mercado del arte y las políticas de las propias instituciones culturales y de formación, pase a ser tema de interés para el lector en general y por supuesto siempre será de valor incalculable como registro y documentación del acontecer de un tiempo en un lugar determinado.

**“... Si Dios no cree en Dios, acaso sea porque no ha existido nunca. Como la realidad, que sólo existe si creemos en ella. Pero tal vez ni ella misma lo crea. Y si la sometieran a un detector de mentiras, quizá terminaría confesando que no existe...”**

Jean Baudrillard / Enrique Valiente Noailles, *Los exiliados del diálogo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006, p.13.

Falta en la Universidad un lugar de formación para estos intermediarios gestores, para la crítica, la curaduría y un artista de este tiempo. Es una institución que todavía de alguna manera pregona el arte académico pero no puede ser lo único, los artistas que salen a la escena del arte actual dicen: ¿Y ahora qué hacemos?

A mí la Universidad me ha dado, te diría, buenas vivencias en cuanto a lo humano, pero evidentemente en cuanto a mi formación, dependió mucho de las posibilidades e intereses que tuve de viajar, ver y leer sobre arte. Esto es algo que, exceptuando algunas materias y excelentes profesores, hace falta revertir. Mi título es de licenciada en pintura, ¿te imaginás? Hoy, que se habla de artes visuales y una disolución de límites y formas posibles, en donde el menú de herramientas para producir obras es infinito, por decirlo de alguna manera, con el impacto de la tecnología... En fin, me parece que la Universidad debería acomodarse con urgencia a los tiempos actuales y a las complejas problemáticas que competen al arte.

El artista hoy en Córdoba con un título académico debería exigirse al máximo en su capacidad de trabajo. En realidad hoy tenemos la posibilidad de conectarnos al mundo y enterarnos de todo, aplicar para becas en Malasia si querés... Pero lamentablemente muchos ni se plantean cuestionamientos en relación a la producción en sí misma y su vínculo con el entorno y las posibilidades de la profesión.

**“... Si me siento culpable es, supongo, porque dejé que él siguiera soñando cuando yo ya había dejado de soñar. Estuve engañándoles durante un tiempo porque quería pulirme un poco, pero sabía muy bien que jamás llegaría a ser una estrella de cine. Es demasiado esfuerzo; y si eres inteligente, da demasiada vergüenza...”**

Truman Capote, *Desayuno en Tiffany's*. Buenos Aires, Contemporánea, 2006, p. 38.

Están faltando cosas claves para el funcionamiento del arte Dani, ¡el mercado! Hace falta que vuelvan las ferias de arte y las bienales en Córdoba (creo que es uno de los grandes faltantes y que esto ya empieza a modificarse). Además del público, que es muy difícil en un punto, muy tradicional, muy de la pintura... Acá es difícil hasta elevar la propia voz del discurso del arte con-

temporáneo. Vos lo estás viviendo porque estás formando coleccionistas, estás generando un mercado. El trabajo que ustedes están haciendo tiene mucho valor, es una experiencia inesperada, y veo que tienen muchas posibilidades de crecimiento y expansión. A veces ponerte a hablar de arte contemporáneo es chocarte contra una pared ciega, es la pared de los susurros... ¿entendés? Te vuelve lo que dijiste. ¿Cuánta gente hay realmente formada a nivel espectador, en el llamado ámbito de la recepción? Es casi nula, además el público, acá, no puede leer una buena crítica porque no hay crítica, no hay casi textos curatoriales fuertes y sólidos de contenido... Hay mucho hueco por cubrir.

Tenemos muy buenos artistas, pero evidentemente para sostenerse y para que sigan produciendo, se necesita un mercado, se necesita prensa, se necesita crítica...

**"... Antonio Machado decía que siempre se le atribuye a Dios la creación del mundo ex - nihilo, la creación de algo a partir de nada, pero que habría que reconocerle un poder muy superior, el haber creado la nada a partir de algo..."**

Jean Baudrillard / Enrique Valiente Noailles, *Los exiliados del diálogo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006, p.144.

¿Cuál es la situación del artista hoy en Córdoba? ¿Por qué los artistas no se relacionan? ¿Qué pasa con los artistas y los intermediarios? ¿Por qué no tienen confianza en Córdoba? Quizás esta desconfianza, resistencia, actitud combativa, se deba a que debieron autogestionarse (nadie los apoyó), a un mercado ausente y a falta de lugares donde publicar lo que hacían... Los artistas vivieron un proceso de autogestión desde el desgaste, por ejemplo con obras rotas o sustraídas en sala porque no había un guardia, sin que nunca saliera una nota, sólo una gacetilla... Ese tipo de cosas generaron un resentimiento hacia el propio lugar.

Todas las puertas abiertas que hay en Buenos Aires o quizás en Rosario acá no están todavía tan dispuestas, me refiero a museos, galerías, clínicas, talleres, conferencias, exposiciones de primer nivel, el contacto directo con la escena y problemáticas contemporáneas. Los artistas cuando van allá, a una galería, se sienten respetados y en la luz de la vidriera, en poco tiempo construyen su carrera o encuentran el dedo que los señala con precisión. En Córdoba esa vidriera podríamos decir que empieza a iluminarse, que el público empieza a interesarse, se está construyendo un coleccionismo, joven por cierto; estamos, como te decía, en un principio auspicioso, en una etapa inicial...

Cuando comiencen a pasar cosas acá, y esto sea más evidente para los artistas, seguramente van a volver a respetar su lugar.

Sobre estas figuras, estos intermediarios, a quienes a veces se les critica esta situación de poder, creo que acá a los artistas les vendrían muy bien; en el buen sentido, el poder no siempre es negativo. Ese señalamiento, ese aleteo que provoque algo. Pero no encontramos todavía estas figuras fuertes que señalen. Por ahora me gusta pensar en la idea de ingenieros silenciosos que están diseñando y construyendo los cimientos y la plataforma desde donde se podrá trabajar en serio.

Esperemos y creo que esto va a ser inevitablemente así, que con el nuevo escenario que tiene Córdoba, todos estos "ingenieros", "hacedores" de la cultura, comiencen a construir los cimientos de una nueva historia en la ciudad.

Che, bueno ¿qué hacemos: tomamos un café y cortamos un ratito o seguimos? Bueno dale, siga-

~~Falta en la~~  
~~Universidad un lugar~~  
~~de formación para~~  
~~estos intermediarios~~  
~~gestores, para la~~  
~~crítica, la curaduría y~~  
~~un artista de este~~  
~~tiempo.~~ Es una  
institución que  
~~todavía de alguna~~  
~~manera~~ pregona el  
arte académico

mos, sigamos...

**“Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo extraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia”.**

Martín Cuccorese, *Jean Baudrillard y la seducción* (cita perteneciente a Paul Virilio). Madrid, Campo de Ideas, 2007, p. 89.



**Luz Novillo Corvalán** :: Licenciada en Pintura UNC. Artista plástica.

Desde 1997 hasta el 2000 forma parte del grupo artístico “Familia Lovera”.

Del 2001 al 2003 integra la Comisión Mixta de revitalización del Centro Histórico y áreas promovidas, Municipalidad de Córdoba.

En el 2002 es convocada por el Centro Cultural España-Córdoba para programar el área de Artes Visuales, donde se especializa en la gestión de exposiciones, diseño de montajes y prácticas curatoriales.

Ha publicado, junto a otros autores, el libro *Inconsciente colectivo*, de ediciones Ábaco- Universidad Blas Pascal.

Docente del seminario “Gestión de Exposiciones y Diseño de Montajes de Artes Visuales”, Secretaría de Extensión de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

**Daniela Lamanuzzi** :: Estudió Comunicación Social y Bellas Artes en la Universidad Nacional de Córdoba.

Reconoce su formación artística en el taller del escultor Carlos Peiteado.

Desarrolló durante cinco años actividades de post-producción en artes visuales en múltiples espacios no convencionales de exposición y venta de la ciudad, teniendo en su haber la gestión de más de setenta muestras individuales de artistas locales emergentes.

Hace tres años que dirige junto a Daniela Dagatti la galería Corazón Cordobés Arte Contemporáneo, abocada a la formación de un mercado local, con presencia ya en tres oportunidades en la feria internacional de arte contemporáneo arte-Ba, con importantes incorporaciones artísticas en el coleccionismo local, nacional e internacional.

Maitena, ¿qué ves aquí?  
(como un Test de  
Roscharch pero sin  
Roscharch)

# Maitena

por Gabriela  
Borioli

Hay pocas cosas que Maitena no haya dicho ya a través de su obra o de las entrevistas y conferencias que ha dado a lo largo de su carrera artística y editorial.

La estética Maitena creada a partir de una mirada aguda y un trazo limpio se ha convertido, en sí misma, en un fenómeno cultural que inunda -en extremos- tanto las vidrieras de la industria editorial a escala planetaria, como las heladeras y escritorios de miles de mujeres en todo el mundo.

Los gestos de sus personajes -tan humanamente genéricos que después de Flo casi no necesitaron nombre propio- han descrito, uno a uno, a cada uno de nosotros en algún momento o circunstancia. Detrás del gesto y de la circunstancia, todavía más, con gracia y solvencia nos ha contado sobre su propia madurez ideológica, mucho sobre nosotros mismos, y sobre el estado zozobrado de las cosas en el segundo milenio.

Maitena es, además, una lectora insaciable, devoradora de películas, observadora emocional del arte, de lo que el arte hace a las culturas, y de lo que el arte y la cultura hacen sobre el cotidiano. Y ha dedicado gran parte de su vida a transmitirlo críticamente y -el eje de su arte- con hondo sentido del humor y sin conversar. Lo que sigue, entonces, no es un ping pong de preguntas y respuestas, no es un reportaje, ni es una oportunidad para psicoanalizar a Maitena.

Es una entrevista hecha en dos tiempos.

Uno, sobre la emoción inmediata de una artista frente a ilustraciones, fotos y pinturas extraídas de internet. Las imágenes seleccionadas, que capturan casi aleatoriamente estampillas del arte y de la vida occidental en distintos tiempos y espacios, son en este caso preguntas que encierran apenas nociones sobre las culturas contemporáneas, el poder a veces sobrevaluado de la imagen, la velocidad y lo efímero, la disponibilidad instantánea, y algo de lo que significan el imperio de la imagen y las comunicaciones.

Otro, con la recopilación de algunos conceptos publicados entre 2001 y 2007 en medios gráficos de todo el mundo, y reproducidos total o parcialmente en sitios diversos de Internet. Los textos seleccionados son los que responden -con la capacidad de síntesis y la mordacidad características de la entrevistada- a las "preguntas frecuentes" que se reiteran con distintas formulaciones.

## **Uno, como un test de Roscharch pero sin Roscharch**

Las veinte imágenes extraídas de Google -paradigma insuperable de la imagen y la velocidad / días de los tiempos que corremos- se presentan como manchas de la memoria colectiva. Y a la manera de un test de Roscharch (pero sin Roscharch) Maitena, de puño y letra responde, en todos los casos: a una misma y única pregunta: Maitena, ¿qué ves aquí?

Desierto:

CELULITIS

Discos:

ÉXTASIS

Marcel Duchamp:

UN MAESTRO MAESTRO

Casablanca:

UNA RELIQUIA

Maitena:

¡PRODUCCIÓN!

Sigmund Freud:

CAMINOS ESCARPADOS

Los Ingalls:

CIENCIA FICCIÓN

Juanito Laguna:

los de abajo

La Pietá:

¡POBRE MADRE!

Manhattan:

los de arriba

Salida del sol en el mar:

MI MOMENTO Y LUGAR FAVORITOS

Inmigrantes:

HUEVOS DE ACERO

Celulares:

ANSIOLÍTICOS / CONSOLADORES

Río de la Plata:

UN PUENTE

Test de Roscharch:

¿UNA ORGÍA?

Los Simpsons:

REALISMO SUCIO

Sirena:

QUE SI ESTÁ BIEN CONTADO, EXISTE  
/ EL TRIUNFO DE LA FICCIÓN

Televisión:

DROGAS PELIGROSAS

Blade Runner:

POESÍA

Las Mil y Una Noches:

SEXO DROGAS & ROUANROL

## **Dos, [www.maitena.com.ar](http://www.maitena.com.ar): Las cosas en su sitio**

### **Principios**

<http://www.clubcultura.com/clubhumor/maitena/notas12.htm>

Me preguntaron muchas veces cuáles son mis dibujantes preferidos. He reducido la lista a tres: un judío, un negro y un puto. Son, en ese orden, Sergio Langer, el negro Fontanarrosa y Ralf König. Y como esto es casi una declaración de principios me gustaría agregar, a esta lista de discriminados, a una mujer: Claire Bretecher.

<http://www.clubcultura.com/clubhumor/maitena/notas20.htm>

¿Dónde estudió dibujo?

No lo hice, en realidad. Fui a Estímulo de Bellas Artes donde aprendí figura humana con modelo vivo, y tomé algunas clases en el taller de Menchi Sábat, pero nada más. Además, nunca fui buena estudiante de nada. Se aprende a dibujar dibujando. Por más que se estudie con Steimberg, si después el dibujante no se quema las pestañas unas ocho horas por día en el tablero, no aprende nunca. Creo que dibujaba muy mal hasta hace poco. No es que ahora dibuje bien, pero he mejorado mucho. Y eso me lo da el training.

### **Género y género**

<http://www.clubcultura.com/clubhumor/maitena/notas18.htm>

Tener personajes variados te permite dibujar a gente de mierda, y hay una parte de mierda de las minas que me encanta mostrar. Pero cuando estoy dibujando a una mina jodida no me dan ganas de decir nosotras. En mi historieta yo hago lo que quiero y de jodida no aparezco.

<http://www.clubcultura.com/clubhumor/maitena/notas12.htm>

¿Por que hay pocas mujeres humoristas?

Ésta es la auténtica pregunta del millón... del millón de veces que me la han hecho. A veces me parece que en vez de preguntármelo a mí, deberían preguntárselo a las mujeres que se dedican a otras cosas, que seguramente podrán hablar del tema con más conocimiento de causa que yo, que me he dedicado toda la vida a esto con total naturalidad, y no le encuentro nada de raro... Salvo que tengo pocas colegas, ¿no? Hablando un poco más en serio creo que tiene que ver, como casi todo, con los mandatos culturales, con lo que se espera de las mujeres y con lo que se espera de los hombres. Tradicionalmente la mujer no ha sido educada para el humor. Porque el humor es zafado, irónico, trasgresor, y éstas no son características de lo que se supone femenino, de lo que se espera de una buena chica. Una buena chica se supone que debe ser recatada, discreta, dulce... y eso es todo lo contrario de lo que se necesita para hacer humor.

<http://www.clubcultura.com/clubhumor/maitena/notas20.htm>

¿Por qué considera, como ha dicho, que su humor es más sobre mujeres que femenino?

Porque creo que refleja más sus conductas que un punto de vista que yo comparta. He dicho alguna vez que no me embarco en un combate contra el machismo –que sin duda existe– porque creo que a veces las mujeres son más machistas que los hombres. Soy una defensora acérrima de que la mujer no es superior al hombre. Ésa es una posición new age que detesto. Tampoco creo en la igualdad de los sexos. Somos diferentes al hombre, y viva la diferencia. Lo que acepto es que tenemos los mismos derechos, pero somos diferentes. Todos sabemos, por otra parte, que hay gente de mierda en ambos sexos.

### **Cultura, arte, humor**

<http://www.clubcultura.com/clubhumor/maitena/notas19.htm>

A veces me jode que me tomen como punto de referencia femenino. ¿A quién le importa lo que yo piense? ¿Quién soy yo para decir algo? No soy una abanderada de las mujeres. Me gusta cuando me llaman como humorista, pero no para responder preguntas fundamentales de la sociedad contemporánea.

<http://www.mujereshoy.com/secciones/186.shtml>

Sin duda Argentina ha creado escuela con humoristas tan incisivos como Quino.

¿De dónde proviene esa forma tan ácida e irónica de ver la vida?

Supongo que de la desesperación. Vivimos en un país en el que no recuerdo una época en que no estuviéramos en crisis. Más leves o más profundas, pero siempre estamos en crisis. Y ese vivir en la selva nos aporta una mirada muy irónica y muy sarcástica. En España, por ejemplo, noto que son muy divertidos y tienen un gran sentido del humor, tal vez mayor que el nuestro, pero son mucho menos sarcásticos.

[www.revistaescala.com.mx/articulos.php?id\\_sec=4&id\\_art=162&id\\_ejemplar=22](http://www.revistaescala.com.mx/articulos.php?id_sec=4&id_art=162&id_ejemplar=22)

A poco de la caída de las Torres Gemelas, diarios y revistas replicaron esa viñeta en la que una Estatua de la Libertad, con los brazos caídos, lloraba desconsolada, abrazada al hombre. La repercusión fenomenal de esa escena fue también un descubrimiento personal.

Gracias a ella empecé a pensarme como artista. Siempre me consideré una modesta ilustradora, pero después de esa viñeta, un amigo súper talentoso con el que compartí el taller muchos años (pero quedaba claro que, de los dos, el artista era él) me dijo algo que todavía me emociona: que yo era una artista por la capacidad para conmovir a tanta gente. Y a partir de ahí me reconocí como tal y entendí que uno no es sólo artista por su obra, sino también por la vida que lleva, las experiencias que tiene, los riesgos que toma y la manera en que se planta ante la vida. Y no importa tanto cuán bien dibuje.

### **Futuro**

[www.casamerica.es/es/horizontes/cono-sur/volvio-maitena-filosa-y-reflexiva](http://www.casamerica.es/es/horizontes/cono-sur/volvio-maitena-filosa-y-reflexiva)

Muchas cosas con las que había soñado toda mi vida se me hicieron realidad al mismo tiempo. Y fue cada vez más difícil tener deseo. Dejé de publicar todos los meses, pero sigo trabajando, apren-

do a escribir.

<http://joventycristiana.spaces.live.com/blog/cns!DF7E4D2699FF0A911119.entry>

La verdad es que hoy no me interesa nada que pudiera alejarme de la rutina que he adoptado. Me han propuesto escribir guiones de cine, dibujar películas animadas, pero no estoy dispuesta a cambiar mi vida por ello. ¿Quién dijo que cuanto mejor te va más tienes que trabajar?



**Maitena Burundarena** :: Nació en Buenos Aires. Es la sexta de siete hermanos. Maitena vive entre la Argentina y Uruguay, está casada y tiene tres hijos.

Autora de la tira *Mujeres Alteradas*, Maitena ha sido traducida a doce idiomas y sus tiras son publicadas en diarios y revistas de más de treinta países, incluyendo a los más importantes de Latinoamérica, a prestigiosos medios de Europa (El País, La Stampa, Le Figaro) y a los de culturas tan distintas y distantes como las de Islandia, Grecia, Alemania, Holanda o Corea. Recopilada en forma de libros, la serie *Mujeres Alteradas* lleva vendidos, sólo en idioma español, más de un millón y medio de ejemplares.

En sus comienzos publicó historietas eróticas en medios europeos como la mítica revista Makoki de Barcelona y, en la Argentina, en Sex Humor, Fierro, Humor y Cerdos & Peces. Trabajó como ilustradora gráfica para diarios y revistas y para editoriales de textos escolares. Fue guionista de televisión, tuvo un quiosco 24 horas, un restaurante y un bar. Su primera tira cómica, Flo, se publicaba en el diario Tiempo Argentino, de Buenos Aires. Esos trabajos fueron compilados en un libro de Ediciones de la Flor, titulado *Y en este rincón, las mujeres*. En 1993 la revista argentina Para Ti le propuso hacer una página de humor semanal. Así nace *Mujeres Alteradas*. En 1999 *Mujeres Alteradas* comenzó a aparecer en El País Semanal, la revista dominical del diario El País, de Madrid. A partir de entonces y en forma creciente, comienza la internacionalización de Maitena.

Las viñetas de *Mujeres Alteradas* fueron recopiladas en una serie de cinco libros traducidos al inglés, al italiano, al portugués, al griego, al catalán, al alemán, al coreano, y están en preparación las versiones en polaco y húngaro.

Desde 1998 y hasta mediados de 2003, Maitena publicó un chiste diario en la página de humor del diario argentino La Nación bajo el título de *Superadas*. Esta serie de también fue recopilada en forma de libros. En 2003 Maitena comenzó a publicar *Curvas Peligrosas* en la Revista dominical del diario La Nación. Esas páginas fueron recopiladas en dos libros que salieron a la venta en España y Argentina. En noviembre de 2006 salió a la calle *Mujeres Alteradas 1, 2, 3, 4, 5*, una antología que en España apareció bajo el título de *Todas las Mujeres Alteradas*.

**Gabriela Borioli** :: Nació en Córdoba en 1965. Estudió Arquitectura y Urbanismo y Comunicación Social.

Entre 1984 y 1996 trabajó como profesora de música, como redactora y publicitaria y como prensa institucional para distintas organizaciones oficiales y no gubernamentales, y en producción radial. Entre 1992 y 1996 se dedicó a la gestión y a la producción artística y cultural para empresas privadas, para la Secretaría de Cultura de la Provincia (Festivales Nacional y Latinoamericano de Teatro) y Dirección de Cultura de la Provincia de Córdoba (Feria del Libro Córdoba y eventos especiales). Entre 1997 y 2002 fue encargada de las áreas de comunicación y de artes plásticas en el Centro Cultural España-Córdoba. Entre 2002 y 2006 fue gerente de Proyectos para Fundación AVINA Argentina.

En 2007 asumió el cargo de Coordinadora de la Fundación Teatro del Libertador San Martín, y es coordinadora y editora de las publicaciones Escenario Cultural y "abc cultural (primeros auxilios para un posible público de arte)". Es colaboradora externa del CCE.C y ha sido convocada como docente por la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad Empresarial Siglo 21.

En el ámbito privado, es socia de la agencia de diseño y comunicación HII mujeres comunicando.

# Nos las ONG: ¿Representantes de la sociedad civil?

Quisiera agregar a la idea de Texeira sobre la polis, la figura que Sennet ha resaltado en "Carne y piedra": el ágora era un lugar heterogéneo, que mezclaba a los sofistas con los tragafuegos, a los ciudadanos con los magistrados y los banqueros en un ambiente de intercambio, de entretenimiento, de deambular. No era un sitio fijo, con marcas rígidas y ceremonias prefijadas sino un escenario móvil, tanto en términos físicos como en posibilidades sociales y simbólicas.<sup>1</sup>

# Claudia Laub por Franco Rizzi

Este diálogo pretende ser una reflexión sobre el tercer sector, entendido éste como ni público ni privado, y en el que entran organizaciones civiles de las más variadas, pero que es, sin dudas, una especie de caja de Pandora de la que puede (y de hecho pasa) salir cualquier cosa. Desde paquetonas señoras con culpa burguesa, estudiantes con conciencia social, comedores comunitarios, equipos técnicos especialistas en algo, artistas, intelectuales, militantes, personas con mucho por ganar y gente con tiempo que perder. Pero si algo iguala, o mejor dicho, si algo le da sentido a este espacio ni público ni privado, es que tienen algo para decir de la cosa pública. Conciente o inconsciente, pertenecer al tercer sector es una toma de posición sobre la sociedad y el Estado. El Ágora es una de estas asociaciones civiles y tiene un concepto y una práctica particular.

## ¿Cómo surge El Ágora y por qué, Claudia?

En relación a lo que me preguntás me gustaría, primero, decir tres cosas:

1

Es cierto que cuando nos referimos al "tercer sector" podemos estar refiriéndonos a muchas cosas y esto es porque la sociedad civil organizada está compuesta no sólo por los más diversos intereses y motivaciones, sino por una diversidad de concepciones del "cómo" llevar a cabo tales intereses y fines.

2

La palabra "tercer sector" a mi entender es, si no deliberadamente errónea, al menos ingenuamente incorrecta. ¿Por qué digo esto? Justamente porque al caratular la acción de la sociedad organizada como "del tercer sector", ni público ni privado, se la está colocando en un espacio indefinido cuando no lo es. La actividad de la sociedad civil es claramente pública-no-estatal.

3

La particularidad de El Ágora es justamente los posicionamientos que, sin ser monolíticos -ya nuestro interior también es diverso, crítico, cambiante-, implican modos particulares y en muchos casos compartidos con otras organizaciones de entender y actuar en relación a las cuestiones de índole pública.

Dicho esto, vamos a los inicios. El Ágora se crea en el año 1996 con un grupo de profesionales que luego de cumplir funciones en el Estado, teníamos el convencimiento de que como funcionarios habíamos encontrado una gran debilidad en la posibilidad de interlocución con las organizaciones de la sociedad civil. Por lo que nos propusimos ocupar ese lugar y fortalecer el diálogo posible y el debate de los asuntos de interés público, intentando impactar en la opinión pública.

El Ágora es una asociación civil orientada centralmente por la convicción de que es necesario y compatible, o mejor aún, de que es imprescindible compatibilizar equidad con democracia y avanzar sólidamente en profundizar la justicia social y radicalizar la democracia. Ello requiere desarmar las múltiples asimetrías y opacidades que las instituciones, los gobiernos, los mercados y las democracias formales construyen.

El Ágora no puede, por su propia lógica, buscar voluntarios, ni reclutar "mano de obra" para sus propios proyectos. Tiene en cambio la necesidad de asociarse, de permanecer abierto, como una plaza, como un espacio público para todas y todos aquellos que se sienten ciudadanos activos,

militantes o activistas sociales, y que no quieren, no sienten la necesidad o no pueden por el momento generar su propia institucionalidad. Puede definirse como una asociación política, como una ONG con objetivos sociales y políticos en el sentido más amplio de la palabra, orientada al fortalecimiento de la ciudadanía y a la democratización del conocimiento y de la participación. Su trayectoria ha logrado hacer consistencia en una práctica que hoy representa un patrón, una cierta regularidad en sus formas de trabajo: diálogos ciudadanos, planificación estratégico-participativa, traducciones en el sentido más amplio de la palabra y expresión en lenguajes múltiples, redes, educación de adultos, documentar buenas prácticas en diferentes soportes, por citar algunas. Puede encontrarse también una consistencia a lo largo de más de una década en sus ejes temáticos: seguridad ciudadana, proyecto jóvenes, extensionismo jurídico, derecho a la salud, buenas prácticas, democratización del conocimiento, salud internacional, desarrollo urbano y gobernanza.

En este sentido más que una ONG de bajo presupuesto es una ONG que no se puede permitir, y de hecho no ha permitido, que ningún financiamiento externo le marque la agenda, o la coloque en tareas y actividades que no quiere hacer. También quisiera aclarar que la forma jurídica se hizo necesaria para poder existir legalmente, siendo que en el fondo el espíritu que nos animaba era más bien de una "cooperativa", a fin de producir e intercambiar saberes, lugar de militancia, de reflexión en el abordaje de los problemas, mejorar el vínculo con el Estado y donde cada uno aportara recursos disponibles (ideológicos, financieros, humanos y organizacionales), miradas disciplinarias diferentes sin arrogarnos ninguna representación social.

### **Presente del tercer sector**

**En los últimas dos décadas y después de la derrota de los grandes relatos, con una generación diezmada por desaparecidos, exiliados y miedos, el triunfo del neoconservadurismo político y una sociedad mayormente apolítica y sin representación, el rótulo de consumidores empieza a ganar terreno al de ciudadano y empieza a gestarse una nueva forma de ser social. Con el auge del liberalismo conservador de los 90 casi no quedó nada de los puentes que vinculaban al Estado con la sociedad. Los partidos políticos quedaron totalmente deslegitimados y los sindicatos ni hablar. La bomba terminó de explotar con la crisis del 2001 y, de ahí en adelante, se puso en evidencia al tercer sector como el "tapa baches" del Estado. Es decir, pulularon ONG de la sociedad civil de las más diversas índoles, unidas por esta idea de que el Estado estaba en otra parte. ¿Qué fue de eso y cuánto queda de esa mirada entre romántica y benéfica (en el peor de los sentidos del término)? ¿Qué saldo positivo surgió de eso?**

En realidad fue en los años 90 que la sociedad civil -organizada deliberadamente, de manera proactiva o espontáneamente de manera reactiva ante la emergencia de nuevas problemáticas y necesidades- cobra un protagonismo diferente. De hecho en esos años se comenzó a emplear la palabra "tercer sector".

Existen, creo yo, dos etapas en el devenir de las ONG desde principios de los 90 hasta los primeros años de este siglo. Estas dos etapas presentan diferentes concepciones acerca del protagonismo y rol que la sociedad civil debía asumir. En el contexto de las políticas estatales de ajuste estructural y reforma del Estado, las organizaciones de la sociedad civil se presentaban y enten-

dían de manera dominante en clara dicotomía en relación al Estado. De hecho muchas organizaciones asumieron roles "desechados por el Estado" en el marco de una concepción que podían hacer más y mejor que el propio Estado.

Luego la crisis de 2001 puso de manifiesto la desilusión generalizada, no sólo el descrédito del gobierno de turno, también en las inversiones internacionales, en la justicia. "Que se vayan todos" no sólo hacía alusión a los políticos de turno. De alguna manera "todos" fuimos responsables de una situación que llegó a su punto crítico un día de diciembre de 2001. Y las organizaciones de la sociedad civil, el tercer sector como alternativa ¿dónde estaban?

El comienzo de siglo puso en evidencia la ausencia de proyectos políticos y sociales alternativos y el desafío ya no pasa por mejorar los instrumentos y modelos de gestión de nuestras organizaciones, sino por la posibilidad de hacer una contribución en la reconstrucción del sentido de lo colectivo, discusión que durante mucho tiempo estuvo ausente en nuestra sociedad. La despolitización de la sociedad no dejó fuera a las ONG y la mejor manera de demostrar neutralidad política era poner énfasis en las estrategias "gerencialistas" para abordar problemáticas sociales complejas. En este sentido decimos que El Ágora no es una ONG filantrópica y apolítica. Por el contrario entendemos que la sociedad civil tiene que estar comprometida (quizás desde distintas visiones y motivaciones específicas) en la causa del cambio, en la remoción no sólo superficial sino profunda de los obstáculos que impiden tener una sociedad más justa, equitativa y sustentable. Y este compromiso no es un recurso que pretende sustituir al Estado, sino por el contrario alimentar, incidir en, y fortalecer a la acción estatal.

La sociedad civil ha sido protagonista de un significativo capital de prácticas que, fundamentalmente durante los años 90 en nuestro país, permitieron atenuar los efectos de las sucesivas crisis de gobernabilidad y de las políticas estatales de ajuste estructural. Este contexto se convirtió en motor y condicionante de la organización y acción de muchos actores que desarrollaron mecanismos para la atención directa de un sinnúmero de problemáticas sociales y se movilizaron activamente para tener una voz respecto a los mismos y frente a las instituciones con responsabilidades en torno a ellos. Se puede decir que el proceso de construcción de la democracia en la Argentina confluyó con el de la construcción de una sociedad más activa.

**En este sentido, ¿qué rol creés que juegan (o deberían jugar) las organizaciones de la sociedad civil en la construcción de la democracia?**

El rol de la sociedad civil es lo que tenemos que discutir. Hoy por hoy en la sociedad civil existen concepciones de lo más diferentes acerca de cuál es nuestro rol. Y esto hace referencia a nuestro tiempo y el contexto que nos toca vivir. El auge del neoliberalismo y la colonización de la lógica del mercado a todas las esferas (si querés a los tres sectores), pretendió encontrar los "medios óptimos" para "mejores resultados". En lo personal creo que la sociedad civil -y quizás no sólo ella- debe dar una discusión reflexiva y crítica acerca de "roles y medios". En este proceso desde El Ágora hemos optado por facilitar, hacer puentes, producir y hacer accesible la información para que este tipo de discusiones pueda darse. Y en torno a esta idea pensamos los principios-ejes que orientan nuestras acciones: democratización del conocimiento, traducciones, buenas prácticas y participación ciudadana.

En relación a esto último, por ejemplo, luego de muchas discusiones llegamos a una síntesis que nos permitió comprender que, cuando nos referimos a prácticas de participación ciudadana las concepciones subyacentes que orientan dichas prácticas son sumamente diversas como así también su potencial. Esta realidad se inserta en una sociedad con profundos síntomas de fragmen-

tación y asimetrías de poder en donde no todos los sectores e intereses tienen la misma capacidad de ser escuchados. En este sentido se entiende que el proceso de búsqueda de consensos en torno al significado y sentido de la participación, como así también el aprendizaje desde las prácticas, pueden contribuir al enriquecimiento de la sociedad civil y el poder del ciudadano en este ámbito. Los espacios de intercambio y reflexión crítica están orientados a promoverlos.

En este marco, El Ágora explicita una determinada concepción de buenas prácticas en participación ciudadana sobre la que le interesa construir un disparador para la discusión y la crítica reflexiva que puede darse a la luz de las prácticas existentes.

Las buenas prácticas de actores sociales siempre son relativas al contexto sociopolítico en que se insertan. Este contexto las condiciona y motiva a la vez. El contexto como condicionante permite ver qué factores son tenidos en cuenta en la definición de los objetivos de transformación y cuál es la fuerza transformadora (organizativa, argumentativa, creativa) que ha sido necesario poner en marcha en relación a los mismos. Las buenas prácticas son aquellas que han tenido en cuenta esos contextos y han logrado un significativo poder transformador, institucionalizando (clara, visible y sustentablemente) nuevos modos de hacer y pensar en torno a determinadas cuestiones. Podemos decir que el "éxito" de una práctica está necesariamente autorreferido a sus objetivos de transformación, o mejor dicho, es relativo a ellos.

Desde El Ágora, y junto a otras organizaciones, desde hace más de 10 años no sólo actuamos como sociedad civil organizada, sino que pensamos y reflexionamos de manera crítica sobre la sociedad civil y su rol en los contextos sociopolíticos contemporáneos. Nuestra posición al respecto en algunos aspectos y en determinados momentos se presentó como marginal en un marco en el que las ONG o "Tercer Sector" se planteaban como sustitutivas del Estado y en la medida que planteábamos la necesidad de fortalecer a la sociedad civil a la vez que al propio Estado. Una sociedad civil que no genera instancias de diálogo y articulación con el Estado y con las Universidades es una sociedad civil auto-referenciada, miope, con capacidad de acción muy limitada e incapaz de contribuir en la construcción de sociedades más equitativas y democráticas.

#### **¿Qué sería entonces participación ciudadana desde la concepción de El Ágora?**

Es la acción organizada con el fin del abordaje conciente, reflexivo y sistemático de temáticas/problemas públicos con el fin de generar poder social y de influencia en el tratamiento social y político de los mismos. El fin principal no es la acción directa (implementar soluciones), sino elaborar prácticas y modos de entender y actuar sobre el problema en determinados contextos sociopolíticos. Esto con el fin de nutrir e incidir en la forma en que determinada sociedad percibe, entiende y actúa sobre las cuestiones de índole pública. Implica el "reconocimiento" de cuestiones de interés y valor público y la necesidad de la reflexión e involucramiento social en torno a las mismas. Se trata de una acción movilizadora y militante desde la reflexión, la organización y la acción. Es una búsqueda de construcción de poder social, y en este sentido también una búsqueda por la incidencia en el poder político. La participación ciudadana es un medio para la transformación social.

Podríamos entenderla también desde cuatro dimensiones:

- 1- Como proceso de construcción social: en tanto permite la definición de los problemas comunes, de lo valioso para el conjunto. Permite incluir, reconocer al otro, aprender e interrogarnos con otros. Permite el consenso en torno a ideas de lo justo, de la equidad y la igualdad.
- 2- Como acción: en tanto implica una intencionalidad: la de producir respuestas y cambios en torno a cuestiones que se han definido socialmente como de interés público.

3- Como poder: en tanto se constituye como medio para la construcción de poder y capacidad de incidencia en las políticas públicas y en las definiciones sociales sobre qué es lo valioso en el espacio público.

4- Como democratización: en tanto expresión de la más plena realización del ideal democrático a partir de una redefinición de la relación Estado-Sociedad en las sociedades contemporáneas.

#### **El tercer sector muchas veces tiene una mezcla de militancia y profesión. ¿Hasta dónde eso no se vuelve una contradicción?**

Primero que nada vuelvo a repetir que no nos sentimos identificados con el concepto de tercer sector. Pero sí hay un espacio público no estatal, importante como recurso simbólico valioso del lenguaje político.

Ahora, ya que me preguntás por la compatibilidad o contradicción de "militancia" y "profesión" me das pie para que traiga a colación que la palabra "profesión" hace referencia tanto al empleo, oficio, actividad que se realiza habitualmente a cambio de una remuneración como a la manifestación pública de una creencia. En este sentido creo que no siempre de manera explícita las organizaciones de la sociedad civil se han manifestado militantes de determinados principios y creencias. Por el contrario, en muchos casos intentan protegerse bajo el falso velo de la "neutralidad ideológica", neutralidad que nunca existe. Muchas veces también cuando elegimos una profesión nos guían nuestras creencias y convicciones. Poner los saberes particulares al servicio de determinadas "causas" me parece de una coherencia muy benéfica. No existen contradicciones y pesa menos la vida cuando esto ocurre.

**Totalmente de acuerdo, sobre todo en la no existencia de la "neutralidad ideológica". Lógica peligrosa que hoy se está trasladando también al Estado, con sectores políticos como el macrismo en la Ciudad de Buenos Aires, que alegan no tener ideologías, sino capacidad de gestión. Eso sí es contradictorio... y ¡terrible!**

#### **Futuro del tercer sector**

**¿Cómo ves a las organizaciones de la sociedad civil en esta etapa de la Argentina, donde hay un crecimiento sostenido de la economía, donde el Estado volvió, al menos discursivamente, a tener un rol activo en lo social?**

Como siempre, los resultados y los valores priorizados por las organizaciones de la sociedad civil se verán reflejados en las definiciones de las prácticas que construyen y a su vez estarán fuertemente condicionados por el contexto (local-nacional-regional) en el que nos insertamos. Toda organización realiza su propia lectura del contexto y de los problemas, y establece determinada toma de posición que incluye una definición de los medios más eficaces para la transformación de realidades no deseadas.

**¿Y cuáles creés que son los principales desafíos del tercer sector para los próximos años?**

La gran contradicción que debemos sobrellevar es la de perseguir ideales democráticos en una

sociedad muy desigual.

En todo caso, para nosotros en este contexto, la democratización ofrece condiciones favorables para las organizaciones en tanto oportunidad política propicia para la intervención, y sobre todo para la producción de información y argumentación de los ciudadanos organizados.

Y así poder hacer emerger lo que no se ve, ni se oye. En nuestro caso nos interesa levantar temas e instalarlos en la agenda pública.

Una deuda importante es la de comprometernos a crear el ámbito óptimo para la construcción de partidos políticos sólidos.

**Por momentos pareciera que la participación ciudadana organizada en el tercer sector suple al Estado, luego le exige y finalmente desaparece, dependiendo de los ciclos de las crisis sociales y/o económicas. Tengo la sensación que en ese sentido el tercer sector es funcional al mismo Estado que quiere cambiar. ¿Hasta qué punto construye otro mundo posible?**

Acuerdo con que como ocurrió en algunos períodos históricos las asociaciones pueden ser instrumento del sistema político. A veces nos sentimos incitados no porque creamos que podemos hacer aportes concretos sino porque tenemos alguna visibilidad, con cierto prestigio. Y también pensamos que la relación entre el Estado y la sociedad civil ha adoptado muy distintas formas, y da lugar a distintas valoraciones. El Estado y la sociedad civil son manifestaciones de un mismo proceso histórico, pero su desarrollo no es inexorable ni un valor compartido necesariamente. El cambio entre el Estado y la sociedad civil se va dando de a poco, pero se hace indispensable una cultura democrática que incorpore a todos, funcionarios y ciudadanos.

**¿Podrías marcar algunas semejanzas y algunas diferencias entre el tercer sector y los partidos políticos?**

En realidad, responden a lógicas diferentes. En este momento apuntamos al fortalecimiento ciudadano con la "Escuela de ciudadanía" de manera que las personas con mayor conocimiento pueden realmente optar por incluirse en distintos ámbitos de asociación. Los primeros pasos de esta escuela los dimos en el espacio del CCE.C en el año 1998; como verás, los procesos son lentos y vamos obteniendo logros sostenidos.

Las organizaciones sean unidas... ésa es la ley primera.

**En el tercer sector se ha dado en los últimos años el auge del trabajo en red. Casi diría que si uno hoy no trabaja en red desde una ONG es un hereje social o un ermitaño. Tomando este comentario como una exageración y una mala chicana, ¿por qué considerás que es fundamental el trabajo asociativo con otras organizaciones?**

Porque la esencia de las redes la constituye la asociatividad. Un ejemplo es nuestra articulación con el espacio del CCE.C, que para nosotros pasa a ser uno de los espacios públicos que necesitamos ocupar. De esta manera pudimos articular trabajos con el tema de violencia y derechos humanos, de migraciones y de residuos.

Creemos que redes parece ser la forma espontánea como la gente se organiza, son parte de la experiencia de la memoria colectiva.

Sea cual fuera el origen de las trayectorias que nos conducen a redes, el enunciado fundamental nos lleva a enfatizar que nos referimos a redes de personas. Nuestra propuesta enfatizó desde el principio que eran los vínculos entre las personas y la circulación entre éstas, lo que produce las transformaciones.

La sociedad civil no es homogénea, está integrada por diversos sectores sociales, bien diferentes y lo que hemos logrado es organizarnos en redes muchas veces asimétricas. La asociación con otros nos permite convertirnos en sujeto social identificado como sociedad civil, me refiero a organizaciones sindicales, empresariales, de académicos, cooperativas, asociaciones políticas y muchos otros.

La posmodernidad ha sido descripta con el efecto de un espejo roto que puede una y otra vez ser reparado, pero no volverá a ser lo que era. La fragmentación tiende a repararse en una lógica de redes sin la pretensión de volver a ser el espejo entero, tendiendo a articularnos en nuestras heterogeneidades constituyéndonos con otros.

El tema de la escala es importante, trabajamos a pequeña escala, mediante el aporte y la participación personal, y llevarlos a otra escala requiere de mucho trabajo, que requiere de tiempos de maduración que no son los que tienen los gobiernos. Por eso no debemos perder la perspectiva de combinar la capacidad de proponer intervenciones que den resultados inmediatos pero que permitan iniciar cambios estructurales que vayan en una dirección que lleven a reacciones distintas de equidad y justicia, que son procesos más lentos.

**Supongo que en estos trabajos asociativos muchas veces los distintos egos y posicionamientos de los actores que participan de una red de trabajo generan asperezas. ¿Cómo se logra que todos tiren para un mismo lado y cómo se define cuál es ese lado?**

En las dinámicas grupales pasan cosas, los grupos son y al mismo tiempo se constituyen, aparecen tareas específicas y en algún momento las personas deciden transferir una parte de su identidad, o narcisismo, a una especie de narcisismo de grupo. En vez de estar orgullosa de lo que yo hago, estoy orgullosa de pertenecer al grupo, y hacemos algo que ninguno de nosotros podría hacer solo. También podríamos pensar un narcisismo de institución e ir más allá al pensar en un narcisismo de red. Pero lograrlo requiere de niveles de construcción para llegar al nivel asociativo donde el valor fundamental es la confianza.

**¿Qué ejemplos de asociatividad tuvieron en El Ágora y cuáles fueron los resultados?**

Cuando mencionamos la idea de redes estamos suponiendo un carácter nómada de las mismas redes, que se desplazan en el espacio y en el tiempo, que devienen en pos de determinados objetivos, permitiendo actuar colectivamente desde la autonomía, es decir desde la memoria y la identidad.

Este dispositivo reticular que parte de la autonomía y de la adhesión voluntaria, que sostiene la diversidad y lo heterogéneo, que reconoce la subjetividad y los múltiples discursos que promueve una reconstrucción polifónica e intersubjetiva de la realidad, un mecanismo que genere resultados sin homogeneizar ni disciplinar, tiene que ser bienvenido al reducir las incertidumbres a las que estamos expuestos por fuera de los cielos protectores de lo actualmente conocido.

**Respecto a estos trabajos asociativos con el CCE.C, ¿cómo fue la experiencia en el caso de "Violencia y Derechos Humanos" y qué efectos buscaban?**

La propuesta buscaba reflexionar a través de manifestaciones artísticas y culturales que nos permitieran acercarnos a este tema tan difícil de abordar y a modo de rompecabezas, con diferentes lenguajes y manifestaciones que permitirían reconocer diferentes tipos de violencias y derechos. La violencia de Estado, identidad, salud, discapacidad, libertad, trabajo fueron los ejes en este ciclo.

En la invitación pusimos un párrafo de la conversación de Lenin con Gorki, relatada por éste en su libro sobre Lenin y el mujik<sup>2</sup> que decía:

"Yo no puedo escuchar música, excita mis nervios. Me dan ganas de decir pavadas y acariciar a la gente que, viviendo en este infierno inmundo, puede crear tanta belleza. Porque hoy día no hay que acariciar a nadie: le mordería a uno la mano. Lo que hay que hacer es romper cabezas, romper cabezas sin piedad, aún si, idealmente, estamos opuestos a toda violencia".

Desde El Ágora fue muy grato colaborar con la propuesta del CCE.C, ya que para nosotros transformar la cultura de la violencia en cultura del diálogo supone soñar con la reinstauración de la plaza como símbolo de lo público. Las personas que hemos creado El Ágora sentimos una terrible nostalgia de la plaza y la consideramos el espacio privilegiado para construir ciudadanía. Nosotros nos nucleamos alrededor de la vigencia de los principios democráticos como fundamentales para el mejoramiento de la vida en las ciudades porque estamos convencidos de que si queremos humanizar los espacios urbanos, es necesario reanimar prácticas sociales casi desvanecidas como la conversación, la solidaridad, la complicidad, el pensar juntos, la participación comunitaria y la confianza.

**¿Por qué un ciclo sobre "Violencia y Derechos humanos" desde El Ágora y con el CCE.C?**

Norberto Bobbio -especialista italiano en ciencias políticas- denominó al periodo vivido por la humanidad, desde la segunda mitad del siglo XX, como la Era de los Derechos, que después de todo lo ocurrido, bien podríamos decir que es la era de la expectativa de derechos. Es otra la visión que podemos tener, pasando de las prohibiciones a los derechos.

Nosotros decimos que tenemos valores, no hace falta que los inventemos. Todos los países han ratificado varios instrumentos de derechos humanos. La cuestión es llevarlos a la práctica. La Declaración Universal de Derechos Humanos, que proclamaron estos valores como un derecho inalienable de la persona, ya desde el artículo 1: "Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos" pone a la dignidad, antes que los derechos. El artículo 29, que no se cita lo suficiente dice: "Toda persona tiene deberes respecto de la comunidad". Tampoco hemos hecho realidad esa visión. Sobre todo nosotros, los que nos dedicamos a trabajar en favor de los derechos humanos. Hemos hecho hincapié siempre en la mitad de la agenda, que para nosotros es muy importante -no a la tortura, no a los asesinatos extrajudiciales, independencia de los jueces, libertad de prensa, libertad religiosa-. Por supuesto todo esto es vital. Y nos preguntamos ¿cómo es posible que no veamos que los derechos humanos son nuestros aliados y no nuestros enemigos?

Debemos destacar el derecho básico de las personas a tener comida, agua potable, salud, educación. Esos también son derechos humanos. Los derechos humanos tienen que adoptar la agenda de la dignidad y los derechos. Dignidad, es decir, respeto a uno mismo, identidad cultural y todas

sentimos una  
terrible  
nostalgia de la  
plaza y la  
consideramos  
el espacio  
privilegiado para  
construir  
ciudadanía.



las formas de hacer una mejor globalización.

Los derechos humanos son derechos inalienables desde que nacemos, necesitamos un mundo en el que haya derechos mínimos indiscutibles al alcance de todos.

La jerarquización de unos derechos frente a otros derechos, no hace más que confundir, ya que de la mano de esta intromisión en las identidades culturales se deduce un deterioro de las condiciones para desarrollar otros derechos de los que consideramos prioritarios. (A los ricos cultura y a los pobres alimento.)

Ya no cabe discutir acerca de la naturaleza de los derechos... creemos que debemos hacer lo necesario para ponerlos en práctica. Hacerlos valer, ya no es una cuestión filosófica, religiosa o moral. Es política, se trata de ponerlos en marcha, de garantizarlos en la práctica cotidiana.

La violencia es un tema de actualidad. Y no sólo como tema de grandes orientaciones sino lo que concierne a nuestro cotidiano. La vida cotidiana de cada uno de los habitantes sobre la cual la violencia en cualquiera de sus formas tiene mucho más impacto que el que le queremos reconocer: la violencia de los otros, mostrada por las imágenes en los medios, o los mecanismos del acto violento propios de nuestras vivencias. Usar la violencia o sufrir. Abiertamente o escondiéndola, silenciándola. Irritación, trastornos, malos tratos, opresión. Es en lo cotidiano, precisamente, donde la violencia toma innumerables formas, tiene múltiples causas y consecuencias. Algo es inmutable: la violencia genera víctimas.

Cierro la idea con el diálogo entre Kublai y Marco en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino: "Tú que exploras en torno y ves los signos, sabrás decirme hacia cuál de estos futuros nos impulsan los vientos propicios.

"Y Polo: -El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquel que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar y darle espacio".

#### **En el caso de Migraciones y en el caso de Basura y Reciclaje, ¿cómo fueron las propuestas y qué resultados lograron?**

¿Por qué nos ocupamos de las migraciones?, por lo mismo que venimos diciendo con respecto al ciclo sobre Derechos Humanos y Violencia, es decir, las iniciativas se fundan en el cumplimiento de los principios fundamentales de la Declaración Universal de los Derechos Humanos que reconoce que todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos, y que toda persona tiene todos los derechos y libertades proclamados en esa Declaración, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición. Y además porque pensamos que es un fenómeno que aún no tiene tanta visibilidad en la Argentina y nos parece importante comenzar a hacernos cargo del tema.

Uno de los fenómenos asociados a la globalización es la multiétnicidad, es decir, la convivencia en un mismo territorio o ciudad de personas procedentes de diversas áreas del mundo. No es una novedad, sabemos que en todas las grandes ciudades y los grandes imperios de la antigüedad convivían personas procedentes de lugares muy alejados entre sí. Pero si los fenómenos migratorios no son nada nuevo, en estos momentos se están produciendo con una intensidad y generalidad sin parangón en la historia.

Las migraciones son desplazamientos de grupos humanos que los alejan de sus residencias habi-

tuales. Esta definición permite englobar fenómenos demográficos muy diversos, puede referirse a movimientos pacíficos o agresivos, voluntarios o involuntarios.

Los flujos migratorios, que según los organismos especializados, se mantendrán y aún aumentarán en el futuro, están motivados por las dificultades de absorción de nuevas demandas de la fuerza de trabajo y el deterioro de los niveles de vida de numerosos grupos poblacionales. Asimismo se reconocen como factores determinantes de estos desplazamientos los avances en la tecnología, de la información y las comunicaciones sobre oportunidades distantes, las mayores facilidades para el transporte y la existencia de redes de comunidades de migrantes.

Una primera clasificación de las migraciones distinguen las migraciones internacionales y las migraciones internas; ambas constituyen dos aspectos de un mismo proceso.

Es necesario examinar las múltiples relaciones entre la migración y el desarrollo, con el fin de determinar medios adecuados para lograr un máximo aprovechamiento de los beneficios que supone la migración en términos de desarrollo. Por lo cual es ineludible profundizar en el conocimiento sobre: ¿quiénes son los migrantes?, ¿qué les espera?, ¿qué consecuencias demográficas, espaciales, económicas y sociopolíticas, entre otros aspectos, tiene su migración tanto para las comunidades de origen como las de destino?

#### **Pasando en limpio**

**En principio estoy de acuerdo en que Estado y sociedad civil deben confluir en pos de una cultura democrática como ideal de construcción ciudadana. Pero después me subo a un taxi -discutimos de política como se debe hacer en un taxi justo después de analizar la cuestión climática- y me siento un tanto naif. Leo los comentarios de la gente en las páginas de los diarios, en los blogs y ya me voy sintiendo peor y si le sumo para cerrar el día, una cena con viejos amigos y/o parentela extendida, seguro que esa noche me duermo convencido de que soy un boludo.**

**Lo que quiero decir es que no estoy tan seguro de que la sociedad esté representada en el tercer sector entendiéndolo como concepto amplio -aunque como dijimos, erróneo- y hasta diría que el concepto de Sociedad Civil -en tanto sociedad organizada-, no es más que grupos de personas con algo que decir, pero que no representan(mos) más que a nosotros mismos o peor aún, no se representan allí, más que los intereses de quienes subsidian los proyectos. Ojalá que las organizaciones de la sociedad civil fueran representativas de verdaderos movimientos sociales con pretensiones de un mundo mejor, pero creo que si hay un mensaje de las ONG, no está llegando, debe haber mucho ruido porque el pueblo (sí, el pueblo) está en otra parte. Tal vez en la propia definición de pueblo -muy bastardeada en las últimas décadas- palabra a la que las organizaciones le tienen(mos) cierto miedo, ¿no? Se usan otras muy feas como, población objetivo, grupos vulnerables, pobladores y, en el mejor de los casos, ciudadanos.**

**Siempre en estos casos me surge la convicción de los zapatistas que dicen que van lento porque van lejos y me parece que nosotros vamos lento porque no sabemos para dónde salir disparando. Pareciera que el ágora -parafraseando la organización- ya no pasa por el supuesto tercer sector, ni los**

**partidos políticos, y mucho menos por las organizaciones sindicales, sino por los medios de comunicación de masas que hacen las veces de falsos puentes entre lo público y lo privado, no decidiendo la agenda política, pero sí instalando el orden jerárquico de esas políticas. Ya sé que mi postura parece la de un viejo nostálgico que está de vuelta, pero nada dista más de eso, sino que en estas épocas de crisis revolucionarias, donde cualquiera se pone ropajes del pasado y levanta banderas ya caídas, es fundamental la discusión constante y la crítica permanente, para barajar y dar de nuevo. Y, para no volver a perder, creo, también debemos dejar de mirar al pasado desde vestiduras ya no más rasgadas (sin olvidar y mucho menos perdonar).**

**Si buscamos una nueva sociedad -sin desconocer los efectos y defectos que en el pasado tuvieron los proyectos novedosos- tal vez, haya que hacer como los zapatistas, que no proponen un mundo nuevo, sino, dicen, algo muy anterior: la antesala del nuevo mundo, que deberá ser un mundo donde quepan todos los mundos. Seguramente tengamos que replantearnos muchas, pero muchas más cosas, del cómo, dónde y cuándo intervenir la realidad y cuáles son los espacios a ocupar ¿no?**

Lo que planteás, como reflexión solitaria, es lo que tratamos de convertir en reflexiones colectivas, generando un ámbito de confianza, donde poder compartir estos temas, pero claro, uno por vez.

**¡Ja! Excelente respuesta a mi catarsis política. De todas maneras hay que continuar la búsqueda como hacen desde El Ágora y, principalmente, no bajar los brazos por, aunque más no sea, la antesala de ese nuevo mundo.**

La libertad es como la mañana. Hay quienes esperan dormidos a que llegue, pero hay quienes desvelan y caminan la noche para alcanzarla.

Subcomandante Marcos



**Claudia Laub** :: (Buenos Aires) Socióloga egresada de la UBA, especializada en Política social y en Planificación y políticas en salud mental.

Docente en la Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Católica Córdoba y docente invitada en FLACSO.

Se ha desempeñado como funcionaria en diferentes áreas de gobierno: nacional, provincial y municipal.

Actualmente es directora de programas de la Asociación El Ágora ([www.elagora.org.ar](http://www.elagora.org.ar)).

**Franco Rizzi** :: (Córdoba, 1980) Sociólogo. Fue co-director de la revista "Contramano-intervención escrita" y de Contramano Espacio Cultural. Ha publicado artículos para varios medios. Actualmente trabaja en el área de Producción de la Subsecretaría de Cultura de la UNC y colabora en diversos ciclos en el CCE.C.

1 Extraído de Rey, Germán (2002) "Cultura y Desarrollo Humano: Unas relaciones que se trasladan", en: Organización de los Estados Iberoamericanos (OEI): Pensar Iberoamérica, Revista de Cultura Número 0-2002.  
<http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric00a04.htm>

2 Citado por Richard Pipes, The Russian Revolution, Nueva York, Vintage Books, 1991, p. 3

Uma fonte inesgotável  
de surpresas

# Felipe Taborda

por Sebastián  
Della Giustina

Llamo al estudio de Felipe en Río de Janeiro y atiende él mismo el teléfono. Felipe habla un español suave, calmo y absolutamente comprensible. Me cuenta que está aburrido porque no funciona su correo electrónico y dice

¿Qué hacemos de nuestras vidas si el correo electrónico no está funcionando?

Lo dice con humor. Lo dice como quien sabe qué hacer cuando su correo electrónico no funciona.

Hablar con Felipe es como hablar con quien uno conoce de hace mucho. Y aunque nos encontramos cada uno frente a un teléfono, la distancia se reduce a cero y comenzamos a charlar en la virtual intimidad de una mesa de café.

Después me cuenta que está terminando los detalles del libro que prepara para la editorial Taschen. El libro es una recopilación de diseñadores latinoamericanos.

Estará listo a fines de junio. Es un gran libro sobre los diseñadores gráficos de América Latina. 600 páginas. Con más de 200 diseñadores seleccionados para participar. Cada diseñador cuenta con dos páginas, y algunos con hasta cuatro páginas.

Su voz deja ver que está muy entusiasmado con el proyecto

## **Primera**

Con Felipe nos conocimos en Córdoba un año atrás cuando vino en el marco de la exposición de sus afiches en el Centro Cultural.

Le pregunto qué imagen se le viene a la cabeza cuando piensa en Córdoba. Cuál es su recuerdo visual de la ciudad. Bromeando dice que

Sin duda alguna la Torre Eiffel, y en segundo lugar el Empire State fuera de esos dos marcos importantísimos de la arquitectura de la ciudad no recuerdo más nada... estoy bromeando, encontré y la encuentro una ciudad bellísima, con una calidad de vida maravillosa. Y las mujeres son lindas.

En Córdoba creo que estuve dos veces, y me encanta el tamaño de la ciudad, toda la gente, esas calles peatonales por las que me encanta caminar. Y además claro, específicamente, el Centro Cultural España es hermoso, es un sitio maravilloso, bien arreglado.

Felipe ahora se encuentra en su estudio, aunque me cuenta que están mudándose en dos semanas.

Aquí trabajo con dos personas más, el máximo de personas que ha trabajado en mi estudio fueron cinco o seis pero nunca más de eso. En el libro de Taschen, por ejemplo, están trabajando siete personas entre el equipo brasilero y alemán, con colaboradores en toda América Latina. El proceso de selección de piezas fue realizado por la calidad y la excelencia de los trabajos en sí mismos. Por ejemplo, de Córdoba Octavio Martino está en el libro participando con cuatro páginas, trabajos realizados en su mayoría para el España.Córdoba.

**¿Qué se ve al recopilar a todos estos diseñadores gráficos latinoamericanos? ¿Existe alguna característica que una al diseño latinoamericano?**

Es toda una producción estupenda, unida por la característica de ser en su mayoría desconocida en todo el mundo. Nosotros no sabemos nada de lo que pasa en la Argentina, ustedes no saben nada de lo que pasa en Bolivia, Bolivia no sabe nada de lo que pasa en Perú, ¡no nos conocemos! Somos países que nos quedamos completamente cerrados para conocer lo que pasa en el diseño de nuestros vecinos.

Cuando le pregunto por qué piensa que pasa eso me contesta que

Es una cuestión cultural. En algunos países de América Latina se da un poco mejor con otro tipo de áreas o disciplinas, por ejemplo con el intercambio y consumo de música, que se da un poco mejor. La música viaja mucho más. Pero el diseño, no.

Acá en Brasil, por ejemplo, en Río no sabemos lo que pasa en San Pablo, y así.

**Siendo que cada vez tenemos más acceso a todo y estamos conectados con otras partes del país y del mundo, lo que llamamos la Globalización, ¿por qué crees que sigue existiendo este desconocimiento?**

Esto del mundo globalizado es una cuestión de doble mano. Y esto no es porque yo lo piense. Cada vez estamos más aislados, cada vez más somos personas individuales que nos cerramos en nuestra casa con nuestra computadora. O sea, la falta de interés siempre fue una característica humana, pero cada vez más estamos desinteresados de lo que pasa alrededor, aunque podamos conectarnos con ese exterior.

Este libro que estamos haciendo va a servir para que la gente mire los trabajos de los otros latinoamericanos, al menos se queden entusiasmados, fascinados con el descubrimiento de que hay mucha gente haciendo trabajos espectaculares. Porque sabemos de los ingleses, sabemos de los norteamericanos, los alemanes, los holandeses, españoles, sabemos de ellos, pero no sabemos nada de nosotros.

**Cuando empezaste a trabajar en el libro, ¿venía muy pautado cómo debían mostrar los trabajos?**

Sí, sí. Tuvimos muchas reuniones sobre las cuestiones editoriales de este libro. Y finalmente va salir como yo propuse. Es decir, no se va a dividir por países, y tampoco se divide entre diseñadores vivos o muertos. Están estos más de 200 diseñadores o estudios, ordenados en secuencia alfabética. Reunidos los maestros de ayer, con los jóvenes contemporáneos, todos están juntos.

**¿Y qué nos distingue del resto del mundo en cuanto al diseño?**

Lo que realmente nos distingue es nuestra manera de ser, más suelta, despojada, más abierta al mundo, también más interesada en lo que pasa fuera de nuestra casa. Esa manera de ser se refleja en nuestro diseño.

**¿Cómo pensás que es la situación del diseño en Brasil con respecto a Lat**

**noamérica?**

En Latinoamérica hay, como en todo el mundo, profundas cuestiones económicas que determinan los caminos de ésta o aquella profesión o actividad. En Brasil, así como en la Argentina, o México, Colombia y Chile (y tal vez Venezuela) tenemos una economía mayor que otros países de Latinoamérica. Por lo tanto, esa diferencia determina una situación diferente para Brasil... además de ser los únicos que hablamos portugués.

**El laburo**

**Cuando tomás un proyecto de cero, después de visitar a tu cliente, ¿cómo empezás a pensar en el trabajo?**

Ahhh, de varias formas, no hay una regla de cómo hacer esto. Hay tantas formas de pensar. En general, todo se da en mi cabeza, en el pensamiento.

Te respondo con una frase que mi hija Olivia, de cuatro años recién cumplidos, me dijo hace cuatro días. Se despertó en medio de la noche, fue a mi cama para dormir conmigo. Eran como las tres de la mañana. Ella estaba acostada conmigo, la miré en un momento, y ella estaba con los ojos abiertos, entonces le pregunté: "¿Qué pasa Olivia?" y ella me dijo "Papá, mis pensamientos no me dejan quedar sola". ¡Es fantástico! ¡Tiene cuatro años! Yo me quedé completamente impresionado, porque es el pensamiento curioso.

**¿Vos tenés dos hijos, verdad?**

Sí, dos hijas: Antonia y Olivia.

**A partir de que llegaron los niños, ¿vos sentís que hubo algún cambio en tu trabajo o en la forma de encarar los procesos?**

No, no en la forma de encarar. Pero sí teniendo en cuenta que muy pronto mis hijas van a entender o a percibir todo lo que yo hago. Y claro, todo lo que yo hago ahora y todo lo que hacía antes es para ellas. En este libro yo quería hacer una dedicatoria, pero Taschen no me permite dedicatorias personales.

En todos mis trabajos yo las pienso a ellas en el futuro mirándolas.

**Felipe**

Felipe ha cosechado un amplio reconocimiento internacional con sus piezas. Por ello le pregunto a qué cree que responde ese reconocimiento. Él contesta que...

Existen mil factores de reconocimiento: el momento justo en el lugar justo, exotismo, contactos con personas adecuadas, etc., etc. No siempre el reconocimiento deviene de la calidad del trabajo o del talento de su creador.

**Le pregunto cuál es la particularidad que tiene que tener alguien que trabaja con él.**

Curiosidad. Es lo que siempre le digo a la gente en mis conferencias cuando me piden una sugerencia o un consejo. Yo no tengo consejos de nada, pero sí les digo que hay que tener curiosidad para todo, no sólo para el diseño, sino para las comidas, el cine, los libros, los viajes. La curiosidad es fundamental, en todas las profesiones. Yo pienso que un dentista tiene que ser curioso, hablar sólo de dientes es aburrido, lo mismo pasa con el diseño, hablar sólo de diseño es aburrido.

**Se nota que Felipe es una persona atenta, que escucha, pregunta, indaga. No faltan en sus respuestas anécdotas y referencias al cine, a la música, a la comida... parte de esa curiosidad lo llevó a vivir y estudiar en el exterior durante un tiempo, y cuando le pregunto cómo tomó esa decisión contesta...**

Desde siempre quería salir de mi país, para estudiar afuera. Hacer esto es excelente para mirarnos a nosotros mismos, a nuestro país y familia desde lejos. Estar en otro país te da una nueva visión de todo, te cambia el pensamiento de esas cuestiones personales.

**¿En qué lugares estuviste?**

Yo estuve en Inglaterra y en Estados Unidos, dos años en cada uno.

**¿Y qué extrañabas cuando estabas afuera de tu país?**

Ahhh, somos latinos, ¿no?... Además vivir en Río es algo muy distinto de vivir en cualquier otra parte del mundo. Lo que más extrañaba era la amistad, el calor, lo humano. En todo ese tiempo no volví a Río, ni a Brasil. Porque yo sabía que después iba a vivir por siempre en Brasil, por eso en las vacaciones no volvía a mi país, sino que aprovechaba para conocer otros lugares: Grecia, Turquía, toda Europa.

Siempre extrañé la gente, algunas cosas de la comida, pero no morí por esto. Aunque es real, la frialdad europea es real.

**¿Qué otras cosas notaste?**

Primero está la idea de que en Inglaterra o EEUU todo funciona correctamente, es sólo un mito, no existe esto. Es bueno para saber que las universidades también tienen malos profesores, así como tienen buenos maestros. Este proceso de desmitificar un concepto, es muy bueno. Nada mejor que vivir en otro país para entender los dos lados. Te ayuda a ver las cosas que no funcionan o los problemas, y para esto fue excelente este periodo que pasé viviendo afuera.

**¿Y si ahora tuvieras la posibilidad de irte a vivir por un tiempo afuera?**

Ahhh no, actualmente el ofrecimiento tendría que ser muy bueno para que me fuera. Porque yo soy feliz viviendo en Río de Janeiro. Me encanta vivir aquí, claro me encanta viajar también. Así que para irme el ofrecimiento tendría que ser con excelentes condiciones. Es que yo no viviría

hay que tener  
curiosidad para  
todo, no sólo  
para el diseño,  
sino para las  
comidas, el  
cine, los libros,  
los viajes.

como viví hace treinta años como estudiante.

#### **¿Pero si pudieras elegir un lugar para vivir, que no fuera Río?**

Y a mí me encanta Barcelona, que es espectacular. Pero tendría que mantener la forma de vida que tengo acá en Río. Porque no viviría como viví en Europa cuando era estudiante. Hay que hacer las cosas en su tiempo.

Hoy no quiero salir a acampar, ya hice eso cuando yo tenía dieciséis o diecisiete años. Hoy en día quiero ir a un hotel con un baño bueno. Cuando tenía dieciséis años yo quería dormir en la tienda, acampar, hacer pipi en el campo. Hoy quiero una buena sala de baño y todo eso.

Es que las cosas tienen su tiempo, y hay que hacerlas en su propio tiempo.

Con esto es lo mismo, para vivir en Barcelona tendría que ser con las mismas condiciones que vivo en Río: de trabajo, de calidad de vida, y eso cuesta.

#### **¿Tenés algún formato preferido, o algún trabajo que te guste hacer más que los otros?**

No, no, en realidad no. A mí me encanta hacer libros, a mí me gusta hacer mis propias proyectos, a mí me encanta hacer carteles, me encanta hacer tapas de CD. En general yo tengo el privilegio de trabajar con clientes muy buenos, que entienden lo que yo estoy haciendo. Por ejemplo, recién hicimos toda la nueva marca y todo el "branding" como se dice hoy, de una espectacular galería de arte que inauguró en Río hace tres semanas y... está muy bueno el trabajo, estoy muy feliz, estoy muy orgulloso de este trabajo porque la cliente fue muy buena, entendió todo lo que le propusimos y todo se pasó perfectamente. Es un privilegio poder trabajar con clientes que entienden lo que les estás proponiendo y te pagan, es muy bueno.

#### **¿Y alguna vez tuviste una mala experiencia con algún trabajo?**

Hay pocos casos de clientes que o no me pagaron, o que no la pasé bien. De las malas experiencias con esta gente aprendemos, claro, pero siempre lo nuevo que va a surgir en tu vida va a ser distinto. Pasa lo mismo en las relaciones humanas, con una nueva novia. OK, aprendemos con la "ex", pero no sabemos cómo va a ser la otra, la nueva. Entonces, aprendemos, no queremos cometer los mismos errores, pero las personas son distintas, los trabajos son distintos, los clientes son distintos. Hay pocas historias de errores en mi vida profesional... son pocas. Afortunadamente yo tengo más historias buenas que malas.

#### **Felipe, de tus proyectos personales ¿cuál fue el que más te gustó o disfrutaste hacer?**

En realidad, yo siempre disfruto de las cosas que estoy haciendo en este momento. Por eso, en este momento el libro de Taschen me da un placer enorme, además es una recopilación importantísima para todos nosotros, para todos los países de América Latina. Es un logro maravilloso hacerlo y además por la editorial Taschen. Estoy seguro que este libro va a estar en las tiendas de Tokio, de Zurich, de Pekín, o sea este libro estará literalmente en todo el mundo. Esto me da un placer enorme. Claro que nosotros podríamos haber hecho este libro acá en Brasil o en la Argentina con una editorial local, pero estoy seguro que siendo así este libro no estaría en Tokio. Pero con Tas-

chen sí. Este libro ¡estaré! en las vitrinas de una tienda de libros en Tokio.

#### **Se viene la segunda**

#### **¿Pensás que existen marcas de un diseño latinoamericano?**

Si vos decís de un diseño contemporáneo, NO tiene marcas propias, o sea, hay una gran globalización y unificación de patrones. Eventualmente hay un color que algún país no usa, una manera más osada de hacer una ilustración, etc., etc. Pero básicamente no. Existen, eso sí, nombres conocidos y sus trabajos.

#### **¿Cómo pensás que la globalización influye en la producción de diseño de los grupos locales?**

Prefiero contestar esto con una metáfora que siempre utilizo, "La manera como nosotros nos vestimos": tú no estás ahí en este momento al otro lado del teléfono vestido de gaucho, yo no estoy vestido aquí con una ropa de Carmen Miranda. Seguro que tú estás con jeans, y unos tenis Nike o no importa qué marca... yo también. Todos nosotros nos vestimos en cierta forma iguales, y si estuviéramos hablando con un diseñador de México él tampoco estaría vestido como mariachi. Esto que algunas personas dicen que la globalización va a acabar con las cosas reales, yo digo, mira cómo nosotros nos vestimos, caminamos, y la música que escuchamos, todo esto es parte del mundo en que vivimos, esto es bueno. Claro que es importante mantener las cosas nacionales y celebrarnos por ejemplo Mafalda, Hermenegildo Sabat, y claro la obra importantísima de los viejos tangos y los gauchos. ¡Pero vivimos en un mundo en donde se escucha todo! Desde pop, Massive Attack, pasando por Gotan Project, por Juanes, por Caetano Veloso, entonces es un mundo en donde bebemos, comemos, vestimos, todos al mismo tiempo. Y eso influye la manera en que los trabajos son hechos, no sólo los trabajos gráficos, sino también los trabajos de literatura, los nuevos escritores están escribiendo en sintonía con lo que se escribe en el mundo, así como los cineastas y todo eso. Un film como *El abrazo partido* es un film universal, es hecho en Buenos Aires, pero tiene una estética universal, una calidad universal, no es que digas "Ahhh es argentino", sino "Ahh está hecho en la Argentina" y se da en Buenos Aires. Pero es un tipo de tema que podría pasar en un montón de lugares distintos. Entonces este film ¿vos podés decir que es global? Por supuesto, sólo que hecho en Buenos Aires, con actores maravillosos argentinos, y una historia argentina, en la Argentina y hablada en español, en porteño, pero... es universal.

#### **¿Hay algún diseñador del que vos digas: ¡cómo me gustaría poder diseñar como ese tipo!?**

No, no, no. No pienso de esa forma. Hay muchos trabajos que cuando los veo me da una envidia buena de "Ahh me gustaría mucho haber hecho este trabajo..."  
Cómo no se me ocurrió a mí... Claro, hay muchos trabajos buenos, del mismo Octavio Martino, en los que uno dice, guau qué espectacular o de Alejandro Ros. Eso me da ganas de hacer algo tan bueno, y ésa es la buena envidia. Eso también pienso que es una buena característica a tener, la buena envidia "Yo puedo hacer algo tan bueno como eso" y no "¿Qué pasó conmigo, que este trabajo no es mío?" O sea, no existen personas, existen trabajos.

### ¿A qué diseñador le guardás afecto, o te marcó?

Son tantos también, pero voy con los maestros: Aloísio Magalhães, Milton Glaser, Ronald Shakespear, Dicken Castro, Vicente Larrea, Alain Le Querrec... entre tantos que conocí. Fuera de la lista enorme de los que no conocí.

### ¿Qué tipografías usas? ¿Preferís alguna?

Sí: ¡todas!

### ¿Cómo te imaginás el Diseño en el futuro?

Siempre prefiero imaginar el futuro como una fuente inagotable de sorpresas y descubrirlas.

### Si tuvieras una caja vacía para guardar lo que sea, ¿qué elementos guardarías en ella?

Cartas antiguas de personas que fueron importantes. Y estarían todas atadas para no tener curiosidad y leerlas nuevamente, y así conservarlas preservadas apenas en mi memoria.

### ¿Qué objeto de diseño no dejás de llevar cuando vas de viaje?

Mi querida y adorada lapicera punta fina Paper Mate negra.

### ...Un libro, una película, una canción y una ciudad.

Un libro: el que estoy leyendo en el momento

Una película: El abrazo partido y Lucía y el sexo (linda Paz Vega... uff)

Una canción: casi todas las de los Beatles.

Una ciudad: la próxima donde voy.

### Como docente ¿qué te interesa transmitir?

Que lo más importante es mantener siempre la buena educación y respeto. Sólo así se trabaja.

Felipe me cuenta que estará en Buenos Aires a finales de julio en el "Encuentro Latinoamericano de Diseño en Palermo", organizado por la Universidad de Palermo. Bromea con ser "el invitado de honor". Me cuenta que Mario Eskenazi también estará allí.

Envía saludos y recuerda alguna reunión donde ha tomado unos malbecs.

Nos despedimos después de treinta minutos de charla. Saltando de un tema al otro, de lo académico a lo doméstico, de lo personal a lo global, como dos latinos charlando en un café.

Mayo de 2008



**Felipe Taborda** :: (Río de Janeiro, 1956) Diseñador gráfico brasileño, formado en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (PUC/RJ). Estudió cine y fotografía en el London International Film School (Inglaterra), Communication Arts en el New York Institute of Technology, y Diseño Gráfico en la School of Visual Arts (EEUU). Es catedrático de la UniverCidade/RJ. Desde 1990 tiene su propio estudio y trabaja principalmente en el área cultural, editorial y fonográfica. Ha tenido a su cargo proyectos como la coordinación y edición de *Brazil Designs* un número especial de la revista americana Print, y la idealización y curaduría del evento *30 Carteles para el Medio Ambiente y el Desarrollo* durante la Eco 92 de Río de Janeiro. Ha tenido a su cargo la conceptualización y curaduría de *A Imagem do Som (La imagen del sonido)*, un proyecto que rinde homenaje a los principales compositores brasileños a través de la creación visual de artistas contemporáneos. Es el único diseñador latinoamericano en la publicación *Graphic Design for the 21st Century - 100 of the World's Best Graphic Designers (Diseño Gráfico para el Siglo XXI - 100 de los mejores diseñadores gráficos del mundo)*, editado por Taschen; y también *World Graphic Design*, editado por Merrell Publishers (Inglaterra). Actualmente está trabajando en la coordinación y montaje de la exposición y libro *Brazil Ad Design*, para el Art Directors Club de Nueva York; y la edición y diseño del libro *Latin American Graphic Design*, la primera compilación de diseño gráfico histórico y contemporáneo de esta región.

**Sebastián Della Giustina** :: (Córdoba, 1977) Diseñador gráfico argentino, formado en la Universidad Blas Pascal de Córdoba. Es Diplomado en Gestión de Actividades Artísticas y Culturales y en Diseño Tipográfico. Es docente de la carrera Licenciatura en Diseño Gráfico de la UBP y director del Área de Digitalización de la Agencia de Comunicación Creativos Unidos. Fue parte de la revista digital *Fe de Ratas* y organizador del Primer concurso de Diseño Mínimo de Córdoba. Participó como invitado especial del libro *Proyecto Cartele*. Algunos de sus trabajos fueron seleccionados para diversas publicaciones. Forma parte del colectivo *Carácter Tipográfico*, desde donde organiza diversos eventos relacionados a la tipografía y la caligrafía, acercando a Córdoba exponentes del diseño tipográfico nacional e internacional como Francisco Gálvez Pizarro, Fabián Sanguinetti, Darío Muhafara, Marcela Romero y Pablo Cosgaya, Alejandro Lo Celso, etc. Actualmente se encuentra organizando la exposición en Córdoba de la Tercera Bial de Tipografía Latinoamericana *Tipos Latinos 2008*.

Rumbo.Proa

Pensamiento. Palabras. Acción.

# Adriana Rosenberg por Tomás Bondone

<http://ccec.org.ar/10anos/rosenberg/>

En las últimas décadas, y en casi todo el mundo industrializado, la presencia de nuevos centros para la cultura, museos, talleres de artistas o galerías de arte significó la revitalización no sólo de las zonas urbanas en las que estos se insertaron, sino también la concepción de una nueva imagen positiva de las ciudades que los acogían. Esta combinación de renovación arquitectónica y generación de fuerza económica y cultural era el doble objetivo buscado por ejemplo en París con el Centro Pompidou en el Beaubourg, en el casco viejo de Valencia con el IVAM, o en Liverpool con la Tate Gallery of the North en el Albert Dock. En Sudamérica, particularmente en nuestras tierras, surge esta tendencia al promediar los años 90, con un interesante proyecto que por su complejidad y alcances se constituye hoy en un caso singular que merece una consideración especial dentro del mapa cultural en la Argentina de las últimas décadas. Estamos hablando de Fundación PROA, con su sede en el porteño barrio de La Boca, que desde su fundación en el año 1994 suscitó sin lugar a dudas nuevos aires dentro del circuito artístico rioplatense. Con el tiempo este espacio fue constituyéndose en un destacado polo cultural que, con sus 12 años de trayectoria, se ha consolidado como un centro ineludible para las artes en la ciudad de Buenos Aires. PROA desarrolla una programación caracterizada por la solidez y la diversidad de sus propuestas, con exposiciones temporarias, conferencias, programas educativos, seminarios y recitales. Un formato forjado por un equipo de profesionales junto a la concurrencia de expertos y concebida a través de diversos intercambios con prestigiosas instituciones culturales de todo el mundo. La coherente y sostenida labor de PROA se desarrolla por medio del sustento privado con el que cuenta, gracias al apoyo de la Organización Techint (un grupo originado en 1945 líder mundial en la producción de productos tubulares para la exploración y producción de petróleo y gas). Los distintos entes que conforman este grupo empresario se caracterizaron desde sus inicios por establecer profundas raíces en los países en los que opera, como una metáfora de su profundo compromiso e integración cultural a largo plazo. Pero la relación entre empresas y emprendimientos culturales no sólo se limita a los aportes económicos sino a un "diálogo creativo" con el cual es posible dinamizar la cultura.

Para entender y conocer realmente la historia, la significación y los alcances de esta pionera iniciativa nos dirigimos al encuentro con su principal referente: Adriana Rosenberg, quien conduce Fundación PROA desde sus inicios.

No fue una tarea sencilla acertar con ella la concreción de algunas horas de entrevistas, ya que debido a la complejidad de su agenda de trabajo (por momentos vertiginosa), la organización de nuestro relato tuvo necesariamente que diseñarse en sucesivas etapas. En los últimos meses, Adriana se desplaza acompañada diariamente por un torbellino de actividad incesante, que incluye viajes, reuniones, visitas, en una constante labor creativa y potente, sin dejar de accionar y concretar proyectos. Dueña de una personalidad tan dinámica como atrapante, ella hace que PROA sea una institución que se distingue por su vitalidad renovadora. Así, durante un típico mediodía estival porteño, acariciado por una suave brisa húmeda que soplaba desde el río, encontramos el momento ideal para el inicio de una serie de varios encuentros. Café de por medio, bajo el reparo refrescante que

nos regalaba la sombra de una vieja y frondosa acacia, comenzamos nuestra primera instancia dentro de una extendida serie de sustanciosas conversaciones, en las que se fueron hilando las tramas de nuestro relato. Para ello no elegimos el tradicional modelo de “preguntas y respuestas”, no fue necesario determinar de antemano una estrategia para organizar nuestra charla, nuestra plática fue fluyendo de una manera natural, como el apacible hálito del céfiro que nos acompañaba.

Lo que hoy es Fundación PROA es producto de una historia que se remonta muchos años atrás cuando la Organización Techint, en vísperas de la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América, propuso una iniciativa relacionada con la revitalización global del barrio de La Boca. Con esta idea prestó su colaboración encargándole en 1987 al arquitecto Eduardo J. Ellis un pormenorizado estudio sobre el tema. El objetivo general era formular una serie de proposiciones para la puesta en valor de uno de los sectores más significativos del barrio que por entonces se encontraba degradado. El concepto rector de aquel trabajo fue destacar la importancia de la revalorización de ciertas características que la zona había adoptado hacia fines del siglo XIX, cuando la actividad portuaria creó fuentes de trabajo y atrajo la radicación de inmigrantes italianos, en su mayoría genoveses, logrando con todo ello la configuración de una tipología urbana singular. Cuando comenzaron a declinar las actividades productivas que dieron origen a La Boca, su estructura ambiental empezó a deteriorarse a través del tiempo: algunos edificios quedaron desocupados o cambiaron su destino, otros fueron demolidos y se construyeron nuevas casas y nuevas formas en desacuerdo con el carácter del resto del barrio.

La idea de lograr mejores condiciones de habitabilidad en zonas urbanas deprimidas presenta antecedentes históricos señeros en otras partes del mundo como la apertura en 1958 del Moderna Museet de Estocolmo en unos astilleros abandonados. Dentro de esta tendencia surgen en Nueva York la Dia Art Foundation y sobre todo el New Museum of Contemporary Art instalado en un antiguo almacén de Broadway en 1977, y luego en Burdeos, donde se reabrió en 1979 el Centre d'Arts Plastiques Contemporaines en un enorme almacén aduanero del puerto de la ciudad. En Buenos Aires, La Boca parecía entonces un sitio ideal para la aplicabilidad de proyectos enlazados con esta tendencia global y la instalación de la sede de Fundación PROA en el barrio porteño se dirigía en ese sentido. Emplazada en Avenida Pedro de Mendoza 1929, muy próxima a la esquina de la calle Caminito, en una reciclada casa de fachada italianizante de finales del siglo XIX (lo que implicó su restauración, rehabilitación y refuncionalización), muy pronto la sede se convirtió en un espacio de anclaje con su entorno, en un punto de encuentro entre la tradición y la contemporaneidad, originando una singular sinergia entre arte, performance, tango, baile, escultura pública, proyecciones. Cualidades artísticas que sin lugar a dudas ya han sido apropiadas por todo tipo de públicos. Y así lo comenta Adriana cuando afirma con contundencia que

“la relación con el entorno en el que nos encontramos siempre se trabajó en una situación sinérgica con el barrio. Por ejemplo en el caso de *Luces en el Puente* la Fundación eligió llevar adelante un proyecto inusual realizado por Jorge Pastorino, consistente en un espectáculo de luces de última generación que cerró el 25 de diciembre de 2007 a las nueve y media de la noche

con un concierto de sirenas de barcos y fuegos artificiales. El evento pudo apreciarse desde Av. Pedro de Mendoza y Caminito por una multitud de espectadores”.

Otra iniciativa que habla claramente de la intencionalidad en cuanto a establecer una simbiótica concordancia de la institución con su entorno quedó plasmado en la reciente exposición *La ciudad y el barrio: La Boca* en la que se presentaron fotografías históricas del finales del siglo XIX y principios del XX seleccionadas por Luis Priamo. Todo hábilmente complementado con la vivencia creativa que hoy tienen del barrio las obras de los artistas contemporáneos. Esta exposición fue una valiosa oportunidad para poner en discusión un tema revistado en la actualidad, gracias a los renovados aportes provenientes de los estudios culturales, profundizando y poniendo en diálogo la significación y las problemáticas del Río de la Plata en la actualidad metropolitana.

Concebir y sostener un proyecto como PROA no es una tarea sencilla, y teniendo en cuenta que la Argentina aún no cuenta con una ley de mecenazgo u otro tipo de incentivos que favorezcan la promoción de la cultura, la tarea a veces es compleja. Pero a pesar de ello su directora sentencia con firmeza:

“Como centro para las distintas manifestaciones del arte contemporáneo nuestra propuesta siempre estuvo marcada por un trabajo riguroso, para de esta manera brindar un servicio a la gente. Trabajar en equipo implica dinamismo, eficacia y coherencia en el diseño de una multitud de situaciones, no sólo para mantenerse sino también para renovarse constantemente. La idea es ofrecer propuestas que estén a la altura y al nivel de una ciudad cosmopolita”.

## Curar

En otro de nuestros encuentros, continuamos conociendo las facetas del trabajo que Adriana Rosenberg despliega desde PROA sin cansancio. En una animada conversación, ya inmersos dentro de un sosegado living, extendimos nuestra charla, mientras las luces del atardecer resaltaban aún más la belleza de sus profundos ojos marrones. Una cualidad corroborada por la mirada de su retrato dibujado por Berni, el que nos acompañaba colgado desde una pared lateral del placentero recinto en el que nos encontrábamos.

Las exposiciones organizadas en sus salas por la Fundación a lo largo de todos estos años lograron crear un panorama rico y actualizado relacionado con las diversas facetas de múltiples creadores, contribuyendo de esta manera al crecimiento de nuestra cultura museográfica, al ofrecer al público general de una manera inédita la posibilidad de conocer y contemplar obras de arte mundialmente consagradas junto a las nuevas creaciones de artistas. Las exhibiciones de PROA, que siempre cuentan con cuidadas curadurías, son una modalidad que ha contribuido a la profesionalización de la disciplina. Y en esta tendencia promovió y organizó en el año 1999, conjuntamente con el Museo Guggenheim de Nueva York, el Primer Seminario Internacional “Diseño, coordinación e implementación de exhibiciones de arte contemporáneo” en colaboración con el Fondo Nacional de las Artes.

A la fecha se han realizado ya en su sede 40 exposiciones y el tema podría ser

abordado aquí con profundidad, entendiéndolas como medios de comunicación, como valiosas instancias para transmitir los significados del arte. Pero precisamente por ello, debido a su riqueza en la conjunción de calidad semántica y resoluciones sintácticas, seguramente será un argumento para sucesivos trabajos e investigaciones, abordajes más reflexivos o interpretativos. De lo que no hay dudas, es que las exposiciones realizadas en y por PROA dejaron una marca, una positiva huella en la cultura museográfica dentro de esta parte del mundo. Y originaron un nuevo tipo de público.

La modalidad puesta en juego con sus producciones debe inscribirse en líneas generales dentro de una tendencia que emergió en los años 80 del siglo XX con el giro cultural de la posmodernidad (sea o no acertado este término) cuando comenzaron a surgir nuevas características en las formas de narrar el arte, dejando de lado los valores absolutos y las cronologías totalizantes o demasiado exhaustivas. Fue el Centro Pompidou, dirigido entonces por el sueco Pontus Hultén, el que abrió una nueva era en este campo al ofrecer una serie de exposiciones como *París - Nueva York* en 1997, *París - Berlín* en 1978 o *París - Moscú* en 1980, propuestas que sin dejar de lado la perspectiva histórica, determinaron un período cronológico que lo revitalizaban, introduciendo conexiones y cruces tanto geográficos como disciplinares, iniciando con ello la tendencia de las llamadas *cartografías del arte* en sustitución de la sola comprensión temporal. Este tipo de planteo transversal abrió nuevas formas de relato en el ámbito curatorial internacional, con la intención de reescribir la modernidad artística, adoptando nuevos marcos teóricos, con la inclusión de márgenes más amplios de libertad creativa e intelectual.

Desde el inicio se realizaron en PROA numerosas exposiciones (sería complejo comentar aquí a todas y a cada una, por lo que deberán ser objeto de reflexiones posteriores). Sumadas tuvieron cada una un ingrediente que la destacaban: *Rufino Tamayo* como muestra inaugural en 1996 con curaduría de Juan Carlos Pareda, *Mario Sironi. El Trabajo y el arte* (diciembre 1997 / febrero 1998) curada por Vittorio Fagone, y organizada conjuntamente con la Galería d'Arte Moderna e Contemporánea, de Bérgamo, Italia, transitó por toda la producción del artista. *Experiencias '68. Instituto Di Tella* con la curaduría, investigación y reconstrucción de obras de Patricia Rizzo (mayo / julio 1998), la luminosa (y por primera vez presentada en la Argentina), *Dan Flavin* (octubre / noviembre 1998) curada por Michael Govan del Dia Art Center for the Arts de Nueva York, *Lucio Fontana* (noviembre 1999 / enero 2000) evento celebrado en conmemoración del nacimiento del artista, que contó con la invaluable colaboración curatorial de Enrico Crispolti de la Fondazione Lucio Fontana de Milán, tuvo un carácter inédito en la Argentina, *Diego Rivera* (septiembre / octubre 2001), *Sol Lewitt* (diciembre/marzo 2002) organizada conjuntamente con la colaboración de Paula Cooper Gallery, *Mario Merz* con su obra histórica e instalaciones (octubre 2002 a enero de 2003), *La transvanguardia italiana* (2003) con el aporte de la Embajada de Italia y la curaduría del emblemático Achille Bonito Oliva, *La magia de la risa y el sueño. El arte prehispánico de Veracruz, México* (abril / julio 2004) organizada con el Museo de Antropología de Xalapa, México y con la curaduría de Rubén Morante López junto al curador invitado Pepe Pérez Gollán, actual director del Museo Histórico Nacio-

nal de Buenos Aires, *Alighiero Boetti. Casi todo* (septiembre / diciembre 2004) curada por la dupla italiana Corrado Levi y Giacinto Di Pietrantonio.

Podríamos decir que la primera etapa de estas magníficas exposiciones estuvo signada por un carácter de "grandes referentes" del arte moderno, una sabia estrategia que convirtió a PROA en un imán que comenzó a generar expectativas de excelencia, ejerciendo obviamente la gran atracción en el circuito del arte. Con todo ello el objetivo era dotar al barrio de una oferta contundente, de calidad, sobre todo teniendo en cuenta la persistencia de una cierta debilidad o marginalidad en las estrategias de oferta cultural que se venían ofreciendo hasta entonces, con algo que podríamos denominar como un sistema débil de *turistización* hasta ese momento.

Después de la crisis argentina del año 2001 vino otra etapa de reflexión y de trabajo. Como nos comenta Adriana

**"se comenzó a operar más en exposiciones y eventos que tenían que ver con lo experimental y le dimos el apoyo a grupos artísticos emergentes, a gente que tenía ganas de hacer cosas. La institución tiene que tener destrezas para captar las problemáticas y la densidad de la realidad cotidiana y poder operar con prontitud en relación a ello".**

Un ejemplo queda reflejado en la exposición *Ansia y devoción. Imágenes del presente* (febrero 2002 / marzo 2003) pensada por Rodrigo Alonso, y aunque fue un proyecto polémico de alguna manera, la propuesta brindó una imagen de lo que había sucedido con la crisis y cómo la cultura se comportó en medio de aquella situación tan particular.

Como con las exposiciones iniciales y las siguientes, PROA continuó con su deseo de internacionalización y montó *Arte abstracto argentino* (mayo / julio 2003) con la excelente curaduría de Marcelo Pacheco y nuevamente el aporte y la colaboración del curador invitado Enrico Crispolti de la Galería d'Arte Moderna e Contemporánea, de Bérgamo, Italia, exposición reconocida como la mejor exhibición realizada en el país por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Después vino desde noviembre de 2003 a febrero de 2004 *Escena de los 80. Los primeros años* donde se expuso pintura, fotografía, con la inclusión de música, fotoperiodismo, teatro y medios. Un sustancioso ensamblaje, en el que, en palabras de Ana María Battistozzi, su curadora, "se rescataron obras para ser inscriptas en un contexto donde se relacionaban con otros fenómenos que se sucedieron en la época, como la parodia, por ejemplo".

Todas estas exhibiciones fueron acompañadas por una nutrida agenda de actividades que las complementaban, ciclos de conferencias, foros, paneles o en su caso charlas con los propios artistas. Como el impecable coloquio internacional organizado sobre la producción del venezolano Jesús Rafael Soto en el marco de la exposición dedicada a su obra, ciclo coordinado por Cecilia Rabossi y que contó entre otros panelistas internacionales con la participación de la historiadora del arte cordobesa Cristina Rocca Valdemoro, especialista en las Bienales Americanas de Arte de la década del 60, las ya emblemáticas Bienales patrocinadas por

IKA, donde Soto obtuvo tras la decisión de un destacado jurado internacional el Gran Premio Bienal en la Segunda edición del certamen celebrada en 1964 con su obra cinética *1 blue 15 noirs* (hoy en exhibición contextualizada dentro de las salas especiales dedicadas a las Bienales en el Museo Superior de Bellas Artes Palacio Ferreyra de la ciudad de Córdoba).

Un caso especial merece la producción teórica documental especialmente concebida para las exposiciones, materializada por medio de ediciones de catálogos que podríamos decir que ya se han constituido en referentes ineludibles de consulta, como ejemplares clásicos, de cita obligada dentro de la historiografía del arte en la Argentina. Un auspicioso modelo de gestión de exposiciones que ha generado la motorización de otros centros culturales o museos del país.

Todos estos años de experiencia y trabajo, que se iniciaron originalmente allá por 1982 cuando Adriana abrió una galería de arte en la calle Arenales, le sirvieron para ser clara al definir conceptos centrales referidos a su rol como curadora, al concepto y al significado de este trabajo. Sabiamente y con tino Adriana prefiere perfilarse como intermediaria (algo indispensable), en diálogo con la tarea específica de los curadores y siempre por detrás de la obra de los artistas, cuidando todos los aspectos relacionados. En este caso la elección de un tema o un eje que dé sentido a la propuesta es de trascendencia, para que luego esto se constituya en el diseño de una propuesta clara de un período del arte, que sea valioso por sus significaciones particulares. En este sentido, en relación a la programación integral de una exposición, desde sus aspectos teóricos, económicos o técnicos, la intención de Adriana es esclarecedora y contundente:

“que el público que nos visita haya aprendido algo, que se lleve un mensaje claro, que valore y entienda el concepto preciso que el artista quiso transmitir con su obra”.

Y eso es algo que estuvo muy bien en la organización del envío argentino a la Bienal de Venecia, cuando tuvo que configurar un complicado juego de piezas a la hora de organizar el complejo evento, llevando la obra del artista argentino Jorge Macchi. La Cancillería alquiló un espacio de 140 metros cuadrados llamado Oratorio de San Filippo Neri, un edificio barroco del siglo XVII. Entusiasta y memoriosa Adriana evoca aquella experiencia:

“fue un lugar muy bien elegido ubicado por la Bienal como uno de los sitios de exhibición fuera de los clásicos Jardines. En el Oratorio hay un fresco barroco de 8 x 8 metros, pintado en el techo por un artista veneciano con tema sacro, que lleva el título *La Asunción de María a los Cielos*. Macchi toma la forma del fresco, y el tema de la Asunción, y propone hacer una cama elástica siguiendo la forma del marco barroco que contiene el fresco, pero más que con la idea de que la gente salte, se entiende que es para saltar y poner a prueba la Asunción, aunque más allá de probar la cama elástica o no, lo más sugerente fue el momento en que el espectador dimensiona el concepto de la obra. El sonido de Edgardo Rudnitzky fue muy importante, una obra para viola da gamba -un instrumento barroco- que fue registrado mientras un acróbata saltaba arriba de la cama elástica. O sea, la ejecución de la viola da gamba en vivo adentro del Oratorio, más los ruidos que hacía el acróbata cuando saltaba en la cama elástica, fue algo genial, con el registro de música escuchándose de manera permanente, de modo ambiental”.

əup ɔɔɪldùq lə əup  
ɛɣəh ɛtɪzɪv zɔn  
,ɔplɛ ɔbɪbɯəɾqɛ  
nɯ ɛvɛll ɛs əup  
əup ,ɔɾɛlɔ ɛɪzɛnɛm  
ɛbɯɛɪtɯ ɣ ɛɾɔlɛv  
ɔtqɛɔnɔs lə  
lə əup ɔzɪɔɾq  
ɔzɪɯp ɛtɪtɾɛ  
nɔɔ ɾɪtɪmzɛɾt  
ɛɾdɔ nɛs

## ¿Y la elección de Machi?

“Me jugué por una propuesta de artistas jóvenes un poco consagrados, en el sentido de que son mirados internacionalmente desde cierto momento, como para darles un espaldarazo. La idea es apoyar la acción de jóvenes que puedan tener futuro, como lo que sucedió con Leandro Erlich con su obra *La Pileta* (Bienal de Whitney, Nueva York), a quien a partir de allí se le abrió una carrera internacional importante. La idea también fue hacer un proyecto especial, y no una muestra de pintura o de obras, o sea, ir a Venecia a llamar la atención, cosa que no es tan fácil en un evento central y multitudinarios del arte internacional”.

## Luces por todo lo alto

Por estos días la sede tradicional de Fundación PROA en La Boca está en obras, ya que se encuentra en pleno proceso de transformación, no sólo edilicia. La nueva etapa se iniciará con la inauguración de los trabajos de ampliación durante la primavera de 2008, lo que supone una apuesta que redobla sus esfuerzos originales. Sobre la pregunta si podríamos ya adelantar algunos aspectos acerca de su renovado espacio y de las futuras líneas de acción, Adriana Rosenberg, con la misma claridad, cordura y aplomo de siempre contesta:

“Cuando cumplimos 10 años en 2006 sentimos la necesidad de una renovación. El aggiornamiento implicaba pensar en una expansión tanto física como un enriquecimiento y diversificación de nuestras actividades. El nuevo edificio es el resultado de una profunda reflexión acerca de los conceptos que hoy están en debate sobre la idea de espacio artístico y/o de museo”.

La propuesta arquitectónica dialoga con el marco teórico y el programa de acción que Fundación PROA se compromete a realizar en los próximos años. El resultado es un edificio donde lo antiguo conversa con las nuevas tecnologías, donde se ponen a disposición de los artistas los elementos actuales para la experimentación artística, como también se habilitan más áreas para la reflexión y la capacitación en arte. El objetivo es pensar y concebir un espacio para artistas, conocedores, productores, para el conjunto de público de todas las edades.

Los servicios tienen que ver con una buena recepción, guardarrota, confitería, baños, lo que permitirá a los visitantes poder pasar más tiempo y sentirse más cómodos. La contemporaneidad se va a ver reflejada también en un espacio concebido para poder reflexionar: poco decorado, más bien con una estética minimalista, sin grandes distracciones visuales o retóricas, donde predominarán el color blanco y la madera. La luz jugará un papel fundamental, mucha luz.

El proyecto arquitectónico tiene la firma del estudio italiano Caruso - Torricella, un equipo prestigioso y de dilatada trayectoria de profesionales especializados en el diseño museográfico y la construcción de espacios para el arte. Son autores del proyecto que realizaron para el Museo Diocesano de Milán el pasado año o en 2006 la exposición “a Ferro e a Fuoco” también en Milán con el diseño y la puesta de un programa de exhibición de fotografías de Carlo Valsecchi. La filosofía que guía a Caruso - Torricella y que está aplicada en su nuevo proyecto para PROA, se basa en entender a la arquitectura como arte, tomando como referen-

cia y constante conceptual los lineamientos teóricos de artistas como Boetti o Lewitt. Ellos se ocupan de la realidad como es, reduciendo al mínimo “la intervención artística” y “personal” dejando expresar una relación entre los elementos existentes. Piensan incluso que si una intervención del diseño es necesaria y si los testimonios ya no se encuentran, esta actitud consiste en evitar toda “intervención pintoresca” o efectos sobre-diseñados e ir exclusivamente a la perspicacia del usuario. El nuevo proyecto arquitectónico, de blanquísima fachada, respeta el sentido histórico del edificio, tanto exterior como interior, a la vez que se compromete con la contemporaneidad de una institución como PROA. En la planta baja habrá una amplia y confortable recepción y tres salas de exhibición. En el primer piso habrá otra sala para exposiciones, una librería-archivo, un auditorio para cien personas y un foyer. El segundo piso albergará un bar restaurante y la terraza. Y en esta línea de trabajo Adriana nos ofrece algunos adelantos:

“Se compraron más casas y se tomó la decisión de seguir alojados en el barrio de La Boca. Con la anexión de los nuevos espacios lindantes, se ofrecerán nuevos servicios con nuevas tecnologías acordes a los nuevos estándares internacionales. En estos días todo se está reciclando para ofrecer un nuevo proyecto, para brindar más espacios para muestras, actividades culturales y servicios que permitirán que el visitante pueda permanecer todo el tiempo que desee. El edificio que ocupaba hasta ahora –en Av. Pedro de Mendoza 1929– crecerá en superficie total un 150%. Y en cuanto a metros lineales de salas de exhibición, el crecimiento será del 92%. Todo el proyecto se trata de una gran inversión privada de la Fundación Rocca”.

El modelo al cual PROA se aproxima o se asemeja mucho a una *Kunsthalle* (lo que del alemán podríamos traducir literalmente como “sala de arte”) pero la cualidad y la aplicabilidad de este concepto va mucho más allá, refiriéndose especialmente a un espacio que, en continua redefinición, va al ritmo de la ciudad, un ámbito en el que se montan exhibiciones temporales de arte, destinando todos sus esfuerzos a ello y que por lo tanto no cuenta con una colección, es decir con un fondo o acervo patrimonial que constituya su esencia, al que se le deba la atención de cuidados especiales. Como centros vivos, una *Kunsthalle* es generadora de pensamiento, una casa de la cultura para el siglo XXI, una compleja y apasionante tarea, pero para nada imposible, y en relación a ello Adriana comenta:

“Nos manejamos desde el punto de vista de una casa de cultura, y el concepto de cultura precisamente hoy es mucho más amplio que antes; una parte son exhibiciones, pero también el video, las instalaciones, la proyección en la fachada, el teatro, las herramientas sonoras. También en el proyecto se contempló la interacción con el entorno urbano. Conceptualmente, la parte exterior será tan importante como el interior”.

## Duchamp

Hacia fines de 2008 Fundación PROA reabrirá sus puertas con un evento fuera de lo común. La inauguración de la nueva sede se realizará con una excepcional exposición sobre el artista francés Marcel Duchamp (1887-1968), que llevará el

sugestivo título *Marcel Duchamp: Una obra que no es una obra "de arte"*. El proyecto fue ideado por Jorge Helft y la pasión que siempre lo caracterizó, cuenta además con la coordinación general de Cintia Mezza y la valiosa curaduría de la estadounidense Elena Filipovic, quien como historiadora del arte y curadora independiente merece una atención especial, en sus ya varias visitas a Buenos Aires. Está especializada en el estudio de la vida y obra de Marcel Duchamp, escribe y brinda conferencias sobre el tema de modo intensivo y desarrolla, al mismo tiempo, estudios y aportes a la teoría del arte contemporáneo. Fue co-editora de la publicación *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe* (Roomade y MIT Press, 2005), y entre sus trabajos de curaduría más recientes se destacan *Let Everything Be Temporary, or When is the Exhibition?*, en la galería Apex Art en Nueva York, y *Anachronism*, en el Argos Center for Art and Media en Bruselas.

Actualmente se encuentra completando su doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Princeton, sobre las exposiciones organizadas por Marcel Duchamp y su rol como curador y, entre sus otras actividades, se desempeñó como co-curadora junto con Adam Szymczyk, de la 5ta. Bienal de Berlín (abril 2008) y como docente en el Programa de Posgrado en estudios curatoriales en De Appel, Ámsterdam.

La exhibición sobre Duchamp (una megamuestra) es una producción propia de PROA en la que se está trabajando desde hace dos años. Tomará todo el edificio y reunirá 150 obras de relevancia, como, por ejemplo, el emblemático *Gran vidrio* (del Museo de Estocolmo) y sus ready mades. Adriana Rosenberg señala muy entusiasta (¡y no es para menos!) que es la primera muestra latinoamericana sobre Duchamp. Es un gesto audaz y de una gran responsabilidad la organización de este evento, ya que se trasladan por primera vez a esta parte del mundo piezas fundamentales de valor museológico. Obviamente se completará con un estupendo catálogo ad-hoc y un coloquio internacional sobre el artista. De este modo, el Coloquio dedicado a Duchamp en Buenos Aires se convierte en una plataforma de discusión e investigación sobre el arte contemporáneo y la influencia de la obra de Marcel Duchamp no sólo en el ámbito de las artes visuales, sino también en la música, la literatura, el cine, el teatro y otras artes performáticas, donde destacados investigadores locales e internacionales especializados en el estudio de la vida y obra del artista, discutirán, abrirán debates y aportarán sus conocimientos en nuestro país. Se desarrollará los días 14 y 15 de noviembre de 2008 con la presencia de los representantes más importantes de la intelectualidad "duchampiana" contemporánea; un evento sin precedentes en Buenos Aires y será organizado por Paul Franklin, historiador de Duchamp que reside en París y editor en jefe de la estimada publicación *Etant donnés Marcel Duchamp*.

Un hecho principal que motivó la consumación de esta exposición fue que la ciudad de Buenos Aires, junto con París y Nueva York, fueron los únicos ámbitos urbanos donde Duchamp vivió (el artista permaneció en Buenos Aires durante 9 meses desde 1918 hasta 1919 y fue aquí donde realizó varios estudios fundamentales para su *Gran Vidrio*). La exposición sobre Duchamp, que no es una retrospectiva en el sentido ortodoxo propone un despliegue original en relación con las "epistemologías de la recontextualización" favoreciendo interpretaciones

transversales, confluencias interpretativas o paralelismos espaciales.

Un evento extraordinario que ya está dando que hablar en el circuito internacional y un acontecimiento que dejará una positiva marca en la cultura argentina.

Y en relación a todo ello, casi como una consecuencia natural, en esta nueva etapa de PROA se desplegará más el concepto de experimentación, y la idea de contar con un auditorio y una librería-archivo está enmarcada en la tendencia actual acerca de la reflexión y la crítica sobre el circuito del arte. El objetivo es que todos los ámbitos del edificio estén interconectados.

"Hoy el artista se maneja en todos esos ámbitos",

señaló Rosenberg, y prosiguió:

"Por eso es emblemático que abramos en noviembre con una muestra sobre Marcel Duchamp, porque fue él quien abrió el camino de todo ese territorio. Y la muestra va a mostrar eso, un artista que juega al ajedrez, que saca una fotografía, que hace un libro de artista, que pinta".

Durante esta nueva etapa de PROA se piensa, entre otras cosas, captar a un público más joven debido a la promoción de proyectos con carácter más experimentales. Siempre va a haber también una muestra importante de la historia del arte.

"Nos vamos a ir aggiornando en el siglo; vamos a estar mucho más cerca de la segunda mitad del siglo XX que de la primera",

enfaticó Adriana. La entrada seguirá teniendo la modalidad de bono contribución. De esta forma PROA continúa con su apuesta de crecimiento cultural en el sur de la ciudad de Buenos Aires, iniciativa pionera en su momento y que hoy se acrecienta con otros emprendimientos como la inminente ampliación del Museo de Arte Moderno en Av. San Juan, con sofisticado proyecto de Emilio Ambasz, o la mudanza de nuevas galerías de arte a la zona.

Todo ello comenzó cuando la Fundación PROA se instaló en La Boca, y a partir de allí hubo pensamiento, palabras y acción, mucha acción y concreta. Modalidad que lleva el sello inconfundible de Adriana Rosenberg, una personalidad generosa en el campo de la gestión cultural, lo que quedó demostrado, por ejemplo, en su visita a Córdoba, con su primera participación en el Segundo Foro de Gestión de Exposiciones organizado por el CCE.C y coordinado por quien estas palabras escribe, donde acompañada de Sergio Avello, artista visual y jefe del equipo de montaje de exposiciones de PROA, brindó eficientes reflexiones sobre el tema focalizado en su trabajo.

Y los esfuerzos por generar sinergia no cesan, apoyando y asociando energías, como por muestra cabe destacar la realización del ciclo *9 Curadores discuten su obra* desplegado conjuntamente con el Centro Cultural de España en Buenos Aires en su sede de la calle Paraná. Una actitud de empatía que se vincula con el espíritu colaboracionista que guía el trabajo de la AECID (Agencia Española para la Cooperación Internacional y el Desarrollo), materializada en esfuerzos concre-

tos y activos para determinar una meta solidaria, ya sea con recursos propios, con creatividad y sensibilidad o mediante el esfuerzo de la colaboración con otras entidades nacionales e internacionales y organizaciones no gubernamentales.

Hemos hablado mucho con Adriana, lo que de alguna manera queda expresado en este texto, pero los dos estamos seguros de que lo seguiremos haciendo, tranquilos, aquí o allá, cuando las brisas del otoño con los reflejos de su luz nos congreguen nuevamente.



**Adriana Rosenberg** :: En los inicios de la década del 80 comienza su actividad dentro del mundo del arte, con extensión en la esfera empresarial. Estudió y trabajó con Jorge Romero Brest, con quien en 1982 crea la Editorial Rosenberg - Rita, especializada en libros de crítica de arte contemporáneo. Entre 1989 y 1992 gestionó un espacio de arte dedicado a la promoción de artistas jóvenes. Desde 1994, año de creación de la institución, se desempeña como presidenta y directora general de la Fundación Proa. En la actualidad también es integrante del Consejo Asesor del Museo Nacional de Bellas Artes.

En 2003 curó el envío argentino a la IV Bienal del Mercosur en Porto Alegre y en 2005 la Cancillería Argentina la designó como curadora del envío argentino a la 51ª Bienal de Venecia. Referente indiscutible dentro del campo de la gestión cultural, periódicamente es invitada como panelista en diversos encuentros y foros sobre curaduría y gestión de las artes visuales tanto en el país como en el exterior.  
[www.proa.org](http://www.proa.org)

**Tomás Ezequiel Bondone** :: Profesor de Historia del Arte y Museólogo. Realiza tareas de investigación y extensión dentro de la especialidad, dicta cursos y seminarios, realiza diversos diseños museográficos y curadurías y publica artículos y ensayos en libros y revistas argentinas y extranjeras. Es miembro de ICOM (Consejo Internacional de Museos) y de CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Arte). Ha sido becario de Fundación Antorchas, de la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), de la Secretaría de Cultura de la Nación (Argentina) y del Ministerio de Cultura de España. Fue colaborador de ARCO - Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid. Producto de largos años de pesquisas Ediciones Museo Caraffa publicó en 2007 con formato de libro de arte su trabajo de investigación titulado *Caraffa*.

# Melancolía, humanismo y rock and roll

Intimamente sé que la vida es basura, igual,  
soy brutalmente feliz, como un tractor.  
Lucas Tejerina

# Rep

por Emanuel  
Rodríguez

El chico de la camisa a cuadros la conoció en su trabajo nuevo: una mujer de una delgadez tan elegante como atractiva, el rostro definido por ángulos duros, el pelo como un enjambre de garabatos. No tenía muchas excusas para estar cerca, pero cuando podía se inventaba algo: pedirle azúcar para el café, o tener muchas dudas sobre algo. En dos o tres conversaciones confirmó lo que una primera vista le había sugerido, y comenzó a forjar un plan.

El chico de la camisa a cuadros me lo contó en un bar: lo invité a tomar un café porque lo notaba entusiasmado y radiante. Nos cruzamos en la calle, él tenía un diario en la mano. Le regalo todos los días un chiste de Rep, me dijo, con el gesto de quien confiesa una estrategia secreta para desbanicar al casino. "Todos los días".

Le pregunto qué pasa si el chiste es malo. Me contesta que no le regala el chiste del día, que tiene una colección enorme de recortes. Y me cuenta que la chica del pelo aceptó salir a tomar un helado.

Exactamente el mismo día que me crucé con ese plan un poco cursi me propusieron entrevistar a Rep. Si no fuera por ese café con el chico de la camisa a cuadros no hubiera aceptado.

La primera vez que vi a Miguel Repiso fue en una charla en la Escuela de Comunicación Social de la UNC y me cayó mal. Me habían invitado a compartir una mesa con él, una mesa de humoristas en la que yo haría las veces del chico nuevo. Yo tenía un entusiasmo desmedido: hacía dos años que había empezado a hacer una revista que se llamaba *La Piedra en el Zapato* y era la primera vez que me sentía oficialmente reconocido. Terminé la charla con la sensación de que Rep no me había dejado hablar.

La segunda vez fue hace poco, en la fiesta de los 10 años del España. Córdoba. Él estaba rodeado de amigos y yo ya lo había entrevistado dos veces: una para el diario para el que comencé a trabajar un año después de aquella charla, y la segunda para escribir, a destiempo, esta misma nota. Por e-mail y por teléfono había formado para mí la opinión de que Rep era un tipo de pocas palabras. ¿Cómo había hecho para no dejarme hablar? Mientras todos brindaban pensé en acercar mi copa de champagne y decirle: ey, yo te entrevisté dos veces, y tengo un amigo que está tomando un helado con una chica gracias a tus dibujos. Pero no lo hice: una educación en la imprudencia me había llevado, aquel día de la charla en la Escuelita, a tenerle una bronca injustificada. Me acuerdo de que durante varios meses después de aquella primera vez, dejé de leer sus chistes: no me iba a permitir reírme de un tipo que me cayera tan mal. Después, el efecto se fue diluyendo: con la distancia me di cuenta de que yo mismo no me había dejado hablar en aquella ocasión. Y volví a leerlo. Y cuando me lo crucé en el brindis del España. Córdoba casi lo saludo. No lo hice por las dudas me estuviera equivocando, y en medio del brindis el tipo me interrumpiera y no me dejara hablar.

Para mi generación, Rep es Gaspar el Revólú. Aunque un hombre nunca es sólo una parte de su obra -y aunque un hombre nunca es ni siquiera su obra completa- Rep ha quedado afectivamente ligado a una vuelta de tuerca en la manera de trabajar la ideología y el humor. Y la melancolía que resulta de ese cruce, claro. En la resignación poética de Gaspar, Rep encontró su lugar original en la historia del humor gráfico argentino, y un lugar de cruce entre la literatura más o menos canónica, el humanismo, el absurdo, las luchas sociales y la sensibilidad rock. Para mi generación, Rep fue de los primeros en mezclar todo eso y representar de a ratos la confusión, la impotencia, la indignación y la resignación de un país hecho pedazos. La de Rep es una pluma anti épica que no deja de ser heroica en su rescate intimista: probablemente este país haya acabado con nuestras ganas de pelear por la libertad. Pero probablemente la libertad no haya dejado de ser inalienable. Tendría que haber hablado con Rep de estas cosas. Bueno, estaba brindando.

**Pregunta típica número uno (yo quería ser humorista, no entrevistador de humoristas): ¿Te acordás de tu primer chiste?**

Rep responde por e-mail:

Era un dibujo único sobre la llegada de una nave terrícola a un planeta lejano, recibida por extraterrestres con hambre, en la revista Cuarta Dimensión, que trabajaba el tema de los ovnis. Ahí intuía que se me abría un mundo expresivo. Tenía 14 años.

Era un niño Miguel Repiso cuando se dio cuenta de que tenía una profesión por delante. ¿Habría coleccionado dibujos suyos para seducir a compañeras de la escuela?

**Pregunta típica número dos (pero vamos: la pregunta sobre si alguna vez sedujo mujeres con dibujos es para un programa de radio de medianoche, no para un libro). ¿Cómo llegaste a la contratapa de Página/12?**

Responde Rep, y usa mayúsculas en todas las palabras. Luego se las cambio por letras regulares:

Me llamó Jorge Lanata cuando el diario estaba en preparación. Publico allí desde el primer número, todos los días.

Bien. Son cosas que hay que preguntar en una entrevista de personaje. A mí lo que más me gustaba de Rep cuando lo leía con la militancia de un estudiante de letras era que sus tiras estaban llenas de guiños literarios. En el éxtasis del ñoño, un chiste de contratapa que hace referencia a Sartre puede provocar un desastre.

**Pregunta típica número tres: ¿Cuáles son los libros que más consultás de tu biblioteca?**

Rep responde sin nombrar a Sartre:

Unos sobre símbolos y signos de todos los tiempos. Uno que se llama *Secretario gráfico*, de los

años 50. Uno de tapas de jazz. Uno de Chaissac, otros de Picasso, de Matisse, de Krazy Kat. Y algunos de fotos antiguas, históricas, de mi ciudad y de la Argentina.

**Vamos a lo que (no) importa: ¿Leés poesía?**

Rep (no) responde:

Juan Gelman, Hugo Mujica, Vallejo, Baudelaire. Pero poco.

**¿Escribís poesía? me refiero a que si escribís sin dibujar, a veces.**

Sólo en momentos de mucha angustia, cosas desesperadas y privadas.

**¿Algún libro te cambió la vida?**

*Hamlet. La naranja mecánica. Gente en su sitio.* Pero no la vida, sino que son hitos. Los hechos, las personas y los sentimientos me cambian la vida, no los libros.

**¿Qué música escuchás mientras trabajás?**

Reencuentros y novedades. Y mucha radio AM.

**¿Me contarías qué 5 discos de rock te llevarías a una isla desierta?**

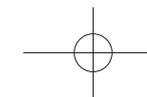
5 discos preparados por mí, con canciones o temas de Radiohead, Beatles, Caetano, Battiato, Calexico, Blur, Billie Holiday, King Crimson, Antony & The Johnsons, Brad Mehldau, Bowie, Costello, Lennon, Mina, Morrissey, Muse, Pulp, Los Redonditos, Sumo, The Cure, The Smiths, Yorke, Lou Reed, Tori Amos, algún chamamé.

Stop: ¿Qué porcentaje de la afinidad que mi generación siente por este tipo -que es de una generación anterior- pasa por la música que escucha? ¿O será la música la que define a las generaciones sin golpes de Estado encima? Que te defina una experiencia estética y no una experiencia de la muerte, ¿te hace peor persona? Rep está al medio de dos generaciones separadas por un abismo: Rep está en el abismo. Parado en la zona de buffer entre un golpe de Estado y un cacerolazo, dibuja los restos de un país desdibujado. Para mi generación es genio porque habla de Radiohead. Para mi papá es un genio porque está en contra de los milicos.

**¿Tenés "preferidas" entre tus tiras?**

Uh, qué difícil. Una de mama sutra. Una que hice sobre el Guernica y alguna del Niño Azul.

¡El Niño Azul! Apuesto mil pesos a que el chico de la remera a cuadros elige las tiras del Niño Azul entre todas las otras para seducir a la chica del pelo: ¿Puede la ternura ser un discurso revolucionario? ¿Por qué no le pregunté esto a Rep? Porque la respuesta está en el Niño Azul.



**Pregunta típica número mil: ¿Qué hacés ante el famoso bloqueo? ¿Te pasa, a veces?**

No, lo que tengo a veces es fiaca. Nunca bloqueos. No me siento la isla de Cuba.

Por eso me cae mal Rep: porque me hace quedar como un idiota. Pero por eso también lo admiro. Su humor está todo el tiempo llamando la atención sobre la propia idiotez. Allí radica su humanismo demoledor.

**Otra lista: los 5 dibujantes de los que más aprendiste:**

Picasso.  
Quino.  
Herriman.  
Pratt.  
Breccia y Muñoz.  
Y mil etcéteras más.

**Si bien el concepto de bellas artes ya parece perimido, ¿por qué el humor gráfico ha quedado siempre afuera de esa categoría?**

Es justo. Porque el humor es subsidiario de las costumbres, y las costumbres son exitistas y pasan de moda, o de tiempo. Lo verdaderamente artístico es la sátira y lo profundamente autoral. Eso queda. Eso entrará en la historia del arte.

Rep trabaja mucho sobre los límites entre el humor y el arte, sus puntos de contacto, sus posibilidades. En general sus chistes, a pesar de que se publican en la contratapa de un diario, exigen del lector una competencia intelectual formada básicamente en la historia del arte. De hecho, su primer gran libro se llamó *Bellas Artes*.

**¿Qué significó para tu carrera ese libro? ¿Es importante para un humorista que publica todos los días llegar al formato de libro?**

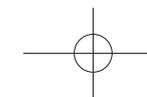
Lo más importante para mí, en este trabajo gráfico, es dejar buenos libros. Lo de todos los días es pan que se digiere y regurgita. Lo de los libros es sedimentación.

**De tus libros, el que más me gusta es *Rep hizo los barrios*. ¿Cómo surgió esa idea?**

Me pidieron que dibujara un barrio, Palermo. Lo hice, gustó, y siguieron pidiéndome. Así se fue formando el libro con todo Buenos Aires.

**También tengo siempre a mano *Contratapas*. ¿Acaso tu libro definitivo, hasta el momento?**

Lo  
verdaderamente  
artístico es la  
sátira y lo  
profundamente  
autoral. Eso  
queda. Eso  
entrará en la  
historia del arte.



Me gusta mucho mucho ese libro. Junto con Postales, que salió en 1993, son mis libros más auténticamente autorales. Es decir, que sólo yo podría haberlos hecho.

#### **¿Cómo te conectaste con el Quijote de Cervantes para ilustrarlo?**

Se me ocurrió caminando por calles de Madrid. Y cuando apareció un Quijote estilizadísimo salido de mi mano, me excitó, lo propuse y lo ilustré con 260 dibujos.

#### **¿Qué sensibilidad esperarás de tus lectores? O por lo menos ¿qué sensibilidad permitiría, para vos, que tus obras sean comprendidas de la mejor manera?**

Que en ese momento de lectura sean solamente mis lectores, y que sepan que esa sensibilidad con la que creé es sólo para ellos y no para ese sentido común que es el público masivo, informe, indiferenciado y masa.

Respeto mutuo, conexión, y un momento para salir de la fealdad general juntos.

#### **Si pudieses pedirle a un lector novato que, antes de conocer tu propia obra, lea o conozca otras obras, ¿las de quién/es recomendarías, en función de que llegue, ese lector, más "preparado" para tu obra?**

Que lea mucho de literatura, y de ensayo, y que trate de inmiscuirse en la historia del arte. Y 10 autores del noveno arte: Pratt, Herriman, Quino, Oesterheld, Chris Ware, Calé, Oski, Schultz y Sempé, para empezar. Y cine del bueno, es decir, de autor, no de factoría.

#### **La última lista: top cinco de películas que vio Rep y dijo ¡quiero dibujar algo ya mismo!**

1. La noche del cazador.
2. La naranja mecánica.
3. Muerte en Venecia.
4. Amarcord.
5. Freaks.

Me vuelvo a cruzar con el chico de la camisa a cuadros. Quiero recomendarle que cambie de estrategia pero se anticipa y me dice que le funcionó. Es raro, pienso, porque ya no se usan estas cosas para seducir mujeres y es por eso que la gente no lee tanto. Leer ya no te sirve como antes.

¿Cómo son las chicas a las que les gusta Rep? Tengo una amiga que tiene un Niño Azul arriba de su cajonera: es una chica sensible y toma decisiones con una ficción de sensatez construida sobre un sentimentalismo incurable.

Mi amiga sabe, como Rep y como toda mi generación, que la vida es basura. Igual es brutalmente feliz, como un tractor: la obra de Rep nos llega tanto porque apunta a lo mismo, a la construcción de una felicidad a pesar de todo, en la resaca de un desastre, en los márgenes de un país desdibujado, en lo que quedó de

lo que dejamos que se lleven.

En sus sueños, mi amiga es un dibujo de Rep. Se junta con el chico de la camisa a cuadros y engendran monstruos adorables.

#### **¿Soñás con tus personajes? ¿Se te aparece Gaspar en sueños?**

La verdad, no. Sueño con ellos despierto, sobre todo con el Niño Azul.

#### **¿Alguna vez soñaste algo que te inspirara un dibujo?**

Alguna postal, que tenía que ver con mi papá muerto, antes que se enfermara y muriera.

#### **¿Te interesa esa zona, la de los sueños, como materia de trabajo?**

Considero que el Miguel de los sueños es otro Miguel, y si hay algo que detesto, a diferencia de muchos colegas, es plagiar. No voy a copiar al otro, no lo necesito. Tengo bastante conmigo.

En sus sueños, mi amiga y el chico de la camisa a cuadros son dibujos de un Miguel Repiso que sueña despierto la aventura anti épica y heroica de ser feliz a pesar de todo.



**Rep** :: Miguel Repiso nació en 1961, en San Isidro, provincia de Buenos Aires. Es dibujante y humorista gráfico. Publica diariamente una tira de humor en *Página/ 12*, desde el primer número. Autor de varios libros, entre ellos *Y Rep hizo los barrios*, *La grandeza y la chiquera*, *Bellas Artes* y *Contratapas*. Realizó numerosas exposiciones: Rep en Recoleta (C.C. Recoleta, Buenos Aires, 1992), RepTrospectiva (ICI, Buenos Aires, 1993) y Mutiladitos Suplicantes (C.C. San Martín, Buenos Aires, 2000). Su versión ilustrada del Quijote es una joya editorial. Obtuvo numerosos premios nacionales e internacionales, entre otros, el Primer Premio del Concurso Fin de Siglo del ICI, Buenos Aires, y los premios Fine Work y Excellent Prize del concurso de humor The Yomiuri Shimbun, Tokio. Fue seleccionado para participar en el Festival Internacional de Animación de Annecy, Francia (1999), por su corto de animación para UNICEF sobre los derechos del niño.

**Emanuel Rodríguez** :: Es lo que puede ser. Nació en 1978, en Córdoba. Trabaja en la sección Cultura de La Voz del Interior desde 2005, pero antes había hecho una revista que ahora volvió a salir, *La Piedra en el Zapato*, y había formado parte de la dirección de *La Intemperie*. De vez en cuando colabora en otros medios, como Clarín, Ñ y Metrópolis. Actualmente vive en Agua de Oro y dirige *Diccionario. Revista de letras*. Condujo el programa La Piedra en el Zapato TV, por Radio Universidad, hasta que lo echaron. También había pasado, sin pena ni gloria, por Radio Nacional. Quiere ser escritor pero tiene un blog: <http://pinchilonfonseca.wordpress.com>. En el Centro Cultural España.Córdoba fue guionista de la fotovideografía *Cuestión de piel*, producida por el CCE.C en el ciclo *Cielo al Revés*, y participó del *Música con todas las letras* junto a Gabriel Simja Dujovne.

Diálogos con alguien  
que no es un irreverente

# Walter Cammertoni por Pablo Belzagui

Día 1: tardecita de marzo. Patio de Medida x Medida. Hace calor. Hablamos de nuestras infancias y juventudes, coincidentemente, transcurridas en pueblos de "la pampa gringa". La abulia, la lejanía de un paisaje inmenso -¡pero inmenso de verdad!-. Las tardes de verano, de invierno. El campo infinito. No hay ni grabador ni libreta de apuntes. Inventamos un plan para comenzar este emprendimiento.

Día 2: caminando encontramos un bar, en un entrepiso, por encima de una playa de estacionamiento. - ¿Podrá ser?, casi al unísono nos preguntamos. Bursátil es el nombre. Salvo una mesa con un hombre y una mujer que de a ratos se besaban, estábamos solos. Hicimos bajar la música cuando notamos que el volumen no nos iba a dejar conversar. Mesas con manteles negros; uno al revés. 2 cafés y un jugo de naranja. Comienza la "entrevista".

## Las obras llevan al lugar

*Furtivos* fue una obra que me hubiese encantado seguir haciendo. Había mucho más público para verla pero no pudo ser. Yo creo que fue porque había "malambo y flamenco", entonces la gente decía "qué será eso que junta malambo y flamenco". Y cuando la veían se emocionaban y se quedaban luego que terminaba... Había público que sabía que era un grupo de danza contemporánea y eso, también, era muy atractivo.

A *Entretanto nosotros* fue mucha gente pero no sucedió lo que con *Furtivos*. Ahora que lo pienso, creo que el "malambo y el flamenco" convocan mucho público.

Cuando comencé a coreografiar lo hice en el Teatro San Martín, aquí, en Córdoba. Lo primero fue un solo, *Fruta prohibida*. Después un trío, *Variaciones para tres mujeres solas*. Fue con Chet Cavagliatto, en 1996, que empecé a trabajar en espacios no-convencionales. Y es verdad que desde allí casi no trabajé más para teatros a la italiana. *Wang Fo* lo hicimos en el Museo de la Industria, *Cartas para los días de lluvia* la montamos en Medida x Medida, que es un espacio independiente. La trilogía de la Divina Comedia que dirigió Chet se hizo al aire libre (*El Infierno* y *El Purgatorio*) y en el Salón de los Pasos Perdidos de Tribunales (*El Paraíso*). *Lorca, poeta incorregible* fue en el CCE.C.

Hice nuevamente obras para teatros a la italiana en una convocatoria del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín de Buenos Aires que se estrenó en el Teatro Alvear y el trabajo que hice para el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), que se montó en el Teatro del Centro Cultural de la Cooperación, también en Buenos Aires. Hice un trabajo para Maximiliano Guerra, que aún no se estrenó, y es para teatro a la italiana. Ahora estoy pensando un trabajo nuevo para el CCE.C y, tenés razón, no hago muchos trabajos para teatros convencionales.

**Creo que pensar un trabajo en artes escénicas abstraído del "espacio" es casi imposible.**

Sí, yo cuando estudiaba, y pienso que porque lo hacía en el Teatro San Martín, creía que era así: el teatro era a la italiana. Pero después algo me pasó... pienso que fue la experiencia de *Wang Fo*, ese espacio tan grande, ¡un museo de la industria!... algo que no me lo puedo sacar de la cabeza. Aún cuando pienso en "el lugar", también tiene que ver quién te convoque a trabajar. Hay cosas que ya están preestablecidas: te llama el CCE.C, como fue para *Furtivos*, y sé que será allí. Yo digo voy a utilizar los patios y que la gente circule. Hay algo también intuitivo en el momento de pen-

sar "el lugar". Tal vez sea que el espacio convencional, el teatro a la italiana, hoy me aburre, si lo pienso como lugar para trabajar. Cuando trabajás al aire libre sabés que tenés que correr para sacar los "tachos" cuando se larga a llover. ¡Y siempre después de suspender sale el sol!

Ahora que lo vuelvo a pensar, me gustan mucho los espacios con desafíos extras. Con Maximiliano Guerra me sucedió algo diferente. Él me pidió un trabajo que pudiese montar en la Sala del Colón o en un escenario en una calle, quiere decir, que el público pueda ser el de una sala a la italiana o alguien que la mire mientras come un choripán.

¿Y?

Le dije que me iba a volver loco. Me preguntaba cómo iba a hacer una obra para que la viera alguien a 2 cuadras del escenario, que la mira proyectada en una pantalla, y alguien sentado en la butaca de las plateas de un teatro. Pensé mucho en el despliegue de la obra, algo lo suficientemente atractivo e inteligente a la vez. No sé si lo logré. Tengo muchas ganas que se la estrene, tengo muchas ganas de verla.

#### **Al principio hay una idea**

*Entretanto nosotros* surgió de esta idea: había mesas, largas y negras, veía 6 o 7 (al fin terminan siendo 5) y eran como ataúdes. Por detrás -en perspectiva- veía un bailarín sentado haciendo gestos. Era una composición espacial, que después terminó en estas especies de mesas-camas-rampas y de color rosa, nada más alejado del negro. Al principio siempre hay una imagen o una sensación en la que tengo que confiar. Anoto todo, todo lo que me sucede. No terminaron siendo mesas ni cajones de muertos, pero la obra terminó teniendo que ver con la muerte, la muerte para comenzar algo otra vez. Por eso la música de la obra, que eran versiones en inglés y francés de "No me dejes, no", sólo dos veces está en español, y antes la antecede un minuto de silencio. Para que el público entienda que es un homenaje que hago a todos los que alguna vez se animaron a morir de amor.

Siempre hay algo biográfico que trato de universalizar; pero el único tema que trato -aún siendo recurrente- es el amor; no hago otra cosa que hablar siempre de lo mismo. Hay algo que no entiendo y que intento descubrir. Cambio los elencos, pero los textos con los que trabajo, las pausas, son las de siempre... parezco un irreverente pero hablo siempre de lo mismo: el desamor.

#### **La lejanía, los viajes y el regreso**

Cuando viajé, cuando estuve en España, nunca monté nada allá. Tal vez porque siempre pensaba en que me volvía. Aquí me siento en "familia" porque conozco las cosas. No logré comprometerme con "un trabajo". Algo similar a esto me sucede en Buenos Aires; me surgen proyectos y voy, trabajo y me vuelvo. Después del trabajo que hice con el San Martín de Buenos Aires, creo, que era la ocasión. Me habían recibido bien. Era "el momento"... pero acá estoy; y estoy contento. Aún cuando aquí -igual debe ser en todos lados- pasen cosas alucinantes y otras no tanto.

Tengo una imagen de cuando chico: en el campo, jugando con barro, atardeciendo, viendo las gallinas que se iban a dormir a los árboles y escuchar el sonido de los vecinos hablando, que estaban muy lejos. Era angustiante. Cuando nos fuimos del campo, mi padre no quiso más volver allí.

Parezco un  
irreverente  
pero hablo  
siempre de  
lo mismo: el  
desamor.

Mi madre va todos los años al Festival del Malambo y aprovecha para visitar los familiares. ¡Esa llanura es terrible!

Cuando viajé a Australia a poner *Lonano Blu* encontré semejanzas en esas geografías; claro que con otras culturas, la italiana y la inglesa. Pero los eucaliptos... era la misma vegetación. Un día, fumando un cigarrillo fuera del ensayo, se me acerca la directora y me dice "Es tan angustiante". ¡Ella sola me lo dijo! Podía ser un paisaje de mi infancia en Argentina. Tal vez sea el conocimiento de eso "cultural" lo que me hace volver.

Distinto fue cuando me fui a España después de *Wang Fo*. Estuve quieto por 2 años. No pude hacer nada. Después volví y monté *Entretanto nosotros*. De allí que lo biográfico se mezcle en mis obras porque me acosté muchas noches con una rara sensación como queriendo que una guillotina me cortara al medio. ¡Quería desaparecer! Por eso los personajes de la obra quieren ahorcarse, no para suicidarse sino para dejar de existir.

### **Estar vivo para crear**

Si no estoy enamorado con lo que quiero hacer no puedo llegar a la gente, no puedo manipularlos -en buen sentido- para atraparlos, para que se enamoren de lo que ven. Me pasó estar trabajando con grupos que se reían un poco de esto. ¿Pero de qué sirve estar 24 horas ensayando, saltando como un loco, si no sentís nada ni sentís al otro? Allí dije basta, les dije que buscaran una casa, yo hacía la cena. Nos juntamos a ver videos de danza -que es otra forma de seguir trabajando- y sucede que conversando se dan cuenta que no se conocen. Aún trabajando juntos todos los días no saben qué piensa el otro. ¡No se dan cuenta que trabajan con otro ser humano! A mí no me sirve el artista que no trabaja desde la pasión más allá de la exquisitez del movimiento. Creo que a veces tiene que pasar "algo", algún texto tiene que poder ponerte un poco loco, y no hablo de catarsis. Algún día hay que desbordarse. La gente con la que tengo que trabajar tiene que estar viva. Aún con el riesgo y la exposición que esto significa. He trabajado siempre -por suerte- con artistas que me dieron lo mejor en los procesos creativos.

### **¿Y vos cómo terminás?**

Muerto. Con la felicidad de haber recibido mucho más de lo que pedía... No puedo evitar apasionarme.

Final día 2: no terminamos, sino que nos pidieron que nos fuéramos para poder cerrar el bar. Para el próximo encuentro debemos buscar un lugar que permanezca abierto más tiempo. La pareja hacía largo rato se había retirado, tal vez para poder besarse sin espectadores.

Día 3: tardecita. Buscando un nuevo bar, nos detenemos en uno que está, ahora, debajo de un gran edificio (de esos nuevos que han pululado dentro de las fronteras de Nueva Córdoba). No hay nadie dentro, pero parece que no cierran temprano. Esta vez las mesas no tienen manteles, pero hay un televisor encendido. Pedimos que bajen el volumen y de buena gana aceptan. Creo, ambos coincidimos, que parecemos un tanto raros. Pedimos 2 cafés. Le coloco el micrófono solapero y doy "rec" al grabador. Walter abre su cuaderno y me lee unas palabras

que anotó del encuentro anterior.

### **¿El arte no sirve para nada?**

Hay algunas cosas que van sucediendo que me remiten al tema del maltrato. ¿Qué puedo hacer con la danza? ¿Cómo puedo servir para trabajar sobre ese tema? Me está seduciendo mucho el trabajo en barrios con personas que tienen menos que uno. Me puse a buscar y encontré que en Buenos Aires, por ejemplo, hay un sitio que se llama "Crear vale la pena" que lo coordina María Inés Sanguinetti -una bailarina-. Me seduce mucho la posibilidad de este trabajo, al cual accedés con sólo salir del "teatro". Son los momentos de frustración -aquéllos que hablamos en el encuentro anterior- en los que me cuestiono qué aporte hago yo (o hacemos, digo, por el equipo con el que trabajo). ¿Cómo puedo hacer para que desde la danza ayude a cambiar algo del entorno? Me encantaría saberlo; sería encontrarle el sentido, y esto me lo pregunto cuando yo soy el que lo pierde. Muchas veces pienso (y no soy el único colega del medio que lo pensó alguna vez) "dejo todo y me pongo un bar". No podría; no sé hacer otra cosa, y aunque tampoco sé si lo hago bien, al menos sí reconozco que estoy en una búsqueda. Entonces es allí cuando pienso en cómo debería hacer para que lo que hago sirva socialmente. Quizás lo próximo que haga sea enfocado hacia ese lugar. Se necesita preparación y contención. Tendré que estudiar y leer mucho. Tengo una experiencia realizada en La Granja, donde hay chicos con capacidades especiales. Lo hice de atrevido; aún cuando estaba muy contenido por profesionales. La experiencia me resultó excelente. Esas personas me devolvieron algo inexplicable. Los profesionales que allí trabajan me decían que estas personas eran muy hiperkinéticas, pero resultó que se quedaban, después de terminar el trabajo, 15 o 20 minutos escuchando música, quietos. Los profesionales no lo podían creer, se había logrado un especial clima de trabajo, aún desde la intuición. Un trabajo así es algo que tengo pendiente y me gustaría desarrollar.

Yo creo que el arte tiene una función social, aún cuando me resulte difícil definirla. Si no, creo que no tendría ningún sentido que exista.

### **Cómo es el trabajo**

Convoco a la gente que la obra necesita. Cada vez me doy cuenta que estoy trabajando con gente con formación más ecléctica, o con una visión diferente de la danza, o de lo que consideramos "danza". Una técnica que me acercó mucho, porque es muy humana, es la improvisación de contacto. La gente se sorprende por las cosas que se pueden hacer, y eso me gusta y me sirve. También está bueno que el público se identifique y no que vea como un imposible lo que está sucediendo. Por eso le pido a los bailarines: ¡No bailen! Cuando busco "otra cosa", algo verídico, les pido que traten de no bailar. Tengo que desarmar a las personas que más técnica académica tienen, y es curioso porque éstos me ofrecen otra cosa. Algo me está pasando porque mi búsqueda es otra, y me resulta fantástico cuando poseen el manejo de distintos lenguajes. La gente con "otra" formación no tienen preconceptos y se los puede armar, y cuando mezclás gente de distintos tipos de lenguajes, éstos se van contagiando y eso que sucede es algo mágico. Hoy ése es el trabajo que me gusta.

Todos los trabajos previos, las lecturas, las charlas, las músicas, deben verse en el escenario. El bailarín baila desde "ese" lugar, todo queda impregnado en el cuerpo. Cuando esa información no

está se produce un vacío, y eso se ve.

Creo en una danza narrativa, aún cuando puedo apreciar la danzas de otro tipo y disfrutarlas. A veces pecho de obvio, pero quizás no se deba explicar lo que se ve. A veces me dicen "No entendí nada", y yo respondo, "Por dios, hay una cantidad de discursos... incluso demasiados". No se trata tan sólo de "entender". Los espectadores interpretan cosas que yo jamás imaginé, y eso me parece alucinante, y les digo: ¡Eso a mí nunca se me ocurrió! Como "público" cada cual debe asumir el "estado" con el que asiste a ver esto o aquello. ¿Con qué ganas voy? ¿Con ganas a recibir qué? Muchas personas están obsesionadas por entender pero no se dejan invadir por lo sensorial. "Algún día nosotros seremos dignos de Shakespeare, y Shakespeare será digno de nosotros", dijo Borges. ¡Genial!

Yo parto de ideas sencillas y simples, entonces les digo a las personas con las que trabajo que partan de una pauta concreta, después de una pauta sensorial, pero siempre trabajando desde lo simple. Hay una sistematización en el trabajo de la danza clásica, pero no existe en nuestro caso. Me parece que pasa algo similar con la música contemporánea. Con quienes trabajo, trato de hacerles desaparecer lo evidente de la técnica.

Me gusta lo simple y por eso no me "llegó" lo tecnológico. Me gusta lo artesanal. Tampoco fui en busca de la tecnología, aunque la disfruto cuando está bien utilizada. Me gusta la puesta en escena y trabajo con lo que hay, con personas que hacen magia con la luz y si éste es un trabajo digno y respetuoso, ¿por qué decir no? Hay una fiebre por destruir algo que todavía no se ha construido. Yo digo si es esto lo que hay y lo que tengo para trabajar... sobre todo tengo la gente. Siempre me encontré con gente alucinante para trabajar... y se dio solo. Sentir que esa persona es única. En ocasiones no he repuesto una obra porque una o dos personas estaban ausentes, y eran escenas y/u obras para esas personas. Trabajo con las personas, con su temperamento, y, últimamente, cada vez más desde la improvisación y su aporte creativo. Confío en ellos.

Trato de estar atento a la gente y de cuidarlos. Es importante la contención. Soy un romántico - tal vez un enfermo- pero creo que a la gente hay que cuidarla. Volvemos a hablar del maltrato: pasa demasiado afuera para que un bailarín llegue a una clase o a un ensayo y se le grite o se lo maltrate. El momento del ensayo es el momento de felicidad; aunque sea después de hora, cansado. Y qué decir de la función... ahí padezco, pero una vez que comienza no creo que haya otra cosa que me haga más feliz. Siempre termino llorando de felicidad.

### Ahora sí: ¿qué es la danza? ¿Qué es el arte?

No lo sé. Es una pregunta muy difícil. Siempre le tuve pánico. A William Forsythe le preguntaron qué es la danza y él dice que no sabe lo que es y que cuanto más se dedica a ella menos la conoce. Una respuesta maravillosa, que comparto. Qué es el arte es aún más difícil. Una de las preguntas de *Wang Fo* era si nos podíamos salvar a través del arte; yo creo que el arte es lo que nos salva. El arte es un medio para dar y recibir. Es como una relación de amor. A veces el público te exige o te pide más, pero en ese momento es... Por eso le digo a la gente con la que trabajo: nosotros vamos a hacer un regalo, vamos a ofrecer esto.

Final día 3: antes de terminar pedimos 2 whiskys. Walter se quedó solo. - Un rato más, para pensar algunas cosas, me dijo. Tenía el cuaderno abierto y el lápiz en su mano.

Día 4: tardecita. En realidad siempre nos encontrábamos a esa hora. Ahora era el

mes de abril. Fuimos al mismo bar y las mozas nos reconocieron. "Vuelven los raros", habrán pensado. Micrófono, grabador y comenzamos.

### El estado actual de las cosas

Hay gente que autogestiona todo y yo lo he hecho. Y lo volvería a hacer. Pero tengo la idea de que hay que mejorar las condiciones para que cada integrante se encargue de su área y la resuelva de la mejor manera. Por eso prefiero el trabajo en equipo. ¿De qué siento culpa? Desde *Wang Fo* que me planteo poder trabajar sólo de 9 a 14 y que la gente tenga un sueldo. Es un sueño mío. Dedicarte a la danza (al arte) puede significar que tengas serios problemas económicos. No es tan fácil esperar que te vengán a ofrecer hacer cosas, hay que generarlas. Si me hubiese quedado esperando... no hubiese hecho ni la mitad. Mucho, poco, malo, bueno, pero hay que generar. Es un crecimiento constante. No hay que esperar. Hay que juntarse a trabajar, porque tenés ganas de experimentar o contar algo. Si llegás a una obra, mejor. Pero lo que importa es ponerse a trabajar. Y cuando uno siente que hay que quedarse quieto, hay que hacerlo. Tal vez hoy la quietud es general y se vea como un período de "efecto meseta". Algo pasó y no me resulta claro. Tenemos buenos artistas, y para hablar de danza, lo pude comprobar cuando estuve en Buenos Aires. Muchos bailarines cordobeses están en los elencos del Colón y del San Martín. También hay gente que comenzó a estudiar en esta ciudad y se fue al exterior. Me da un poco de tristeza pensar que a veces le he dicho a la gente que yo no tenía más que ofrecerle y si querían crecer se tenían que ir, lo cual no creo que sea así de cierto, porque uno puede seguir creciendo y se lo tiene que procurar uno. Yo también me fui y volví. Y estoy contento de eso. Pero nunca sé cuánto tiempo más me voy a quedar...

Excepto los trabajos -cuatro- que hice en Buenos Aires, el resto están producidos en Córdoba. Yo me formé en Córdoba, España y Francia, pero me volví aquí. Y si bien hay conflictos como los inconvenientes económicos para producir, hay recursos humanos que no son tan fáciles de encontrar en otros lugares. Tuve la suerte de formarme allá, pero al momento de pensarme trabajando solo, me vine. Aquello tampoco es el paraíso.

La frustración y a veces los enojos te llevan a tomar decisiones; pero el desarraigo, extrañar, todos los que nos fuimos lo sentimos... pero en definitiva uno elige. Córdoba no tiene la culpa de nada, creo que es una crisis generalizada.

Final día 4: conversamos de muchas otras cosas, todas ellas fuera de esta entrevista. Nos debemos otros whiskys.



**Walter Cammertoni** :: en su Laborde natal hacía patinaje. Los prejuicios con la danza son muy grandes en los pueblos chicos para poder decir, por ejemplo, me gustaría bailar. También asistía, año tras año, al Festival del Malambo mientras estudiaba música. Deja el campo, la llanura de la pampa húmeda, para instalarse en Córdoba. ¿Era la meta estudiar Arquitectura? Al poco tiempo una maestra le dice de una audición para ingresar al Seminario de Danza Clásica del Teatro San Martín. Se prepara y rinde. Ingresa. "Los hombres la tenemos más fácil en la danza", dice Walter. No pasa mucho tiempo y otro amigo le avisa de una audición en Buenos Aires para un elenco de "musical". Por qué no?, piensa esta vez. Su abuela le financia el viaje en tren. Arquitectura ya es parte de su historia pasada. Gira por el país y Chile con el elenco de *El diluvio que viene*. Desde allí, ni él ni la danza se dieron tregua.

**Pablo Belzagui** :: en San Francisco, donde vivió hasta los 18 años, le gustaba el cine, la música y leer. En Córdoba, donde vive, entre otras cosas, también.

La mezcla es lo mejor **π**

# Alfredo Prior por Gustavo López

Esta frase, que uso como título de nuestras charlas, es una observación que Alfredo plantó como una sentencia cuando desgranábamos ideas sobre las prácticas pictóricas y simultáneamente le recomendaba no mezclar los distintos tragos alcohólicos que pasaban en las bandejas el día de la inauguración de su muestra en el espacio Vox de Bahía Blanca.

“La mezcla es lo mejor, te coloca muy rápidamente”. No hacía falta agregar nada más. Todo lo dicho y observado sobre la pintura y sus problemas se cerraba de manera perfecta y podíamos dedicarnos a disfrutar de los cuadros, de la alegría de estar pasándolo bien y tomar unas copas mientras atrás, en las paredes, las pinturas hacían lo suyo. Esta instantaneidad, mezcla de la sabiduría oriental, ironía de barrio y la certeza que da el oficio está presente cada vez que este rito se nos presenta. Esta economía es además ilustrada por una serie de coreografías gestuales que potencian la ironía y el humor con que Alfredo Prior aborda todos los temas y que en el formato entrevista escrita quedan afuera, pero que cada uno puede imaginar.

**Alfredo, a pesar de que nos conocimos por tu actividad de artista plástico siempre estamos refiriéndonos a la literatura y sobre todo a lo que se produce en esta época.**

Sucede que mi formación o, mejor dicho, mi experiencia está cruzada por varias disciplinas o actividades con las que me relaciono a través del interés que me van despertando. Poetas, narradores, teóricos, músicos, etc. componen un universo de afinidades y filiaciones donde la literatura tiene un lugar muy importante. Además con Amalia Sato trabajamos años en editar textos actuales y también producir la revista *Tokonoma* y tener amistad con escritores y editores.

**¿Y qué escritores te interesan?**

Muchos: los poetas, especialmente T.S. Eliot, Ezra Pound, pero también Thomas Pynchon, y de los argentinos Copi es uno de mis preferidos. Estoy siempre muy estimulado por el mundo de la literatura.

**Además de los amigos que tenés desde tu época de estudiante de Letras...**

En la universidad lo conocí a Arturo Carrera con quien rápidamente entablamos una amistad. Él estaba escribiendo *Escrito con un nictógrafo*, y conocí a través de él a otros escritores como Osvaldo Lamborghini y César Aira con quienes tuve una gran interlocución. También la época de la revista *Literal* fue de gran movilidad.

**Y de esta experiencia siempre hay en tu obra alguna referencia a la literatura.**

Y sí, el pintor está siempre en funciones, recolectando información.

**¿Cómo es eso?**

Y cuando estás pintando, metido, concentrado en lo que vas desarrollando, no podés irte del taller a tu casa o a encontrarte con amigos o a comprarte un saco y olvidarte de lo que estás haciendo como si fueras un oficinista. Las pinturas te quedan en la cabeza y cualquier cosa que te llama la atención o que lees o te interesa hace colisión con esta obsesión que tenés dando vuelta y que tiene que ver con la pregunta que nos hacemos los pintores o que al menos siempre me hago yo: ¿Cómo lo pinto? ¿Cómo resuelvo los problemas y las exigencias que cada pintura me plantea?

**Y la relación que estos problemas tienen con la tradición pictórica.**

Claro, como dar cuenta de viejos problemas que siguen teniendo vigencia y que podemos atacar con una mirada contemporánea. Es lo que me interesa de la pintura, el modo versátil con que divirtiéndome, jugando, ironizando a veces, es posible dar cuenta de ciertas intensidades o producir algunas perturbaciones. La pintura tiene además sensualidad, una materialidad, olor, y lo táctil está muy presente en el trabajo, en el proceso material de la obra. Es una disciplina bastante diferente a la música donde no se usan estos sentidos. Siento que saca de mí una parte de animalito que tengo.

**Pero a la vez es una herramienta de gran uso para la reflexión.**

Por supuesto. La pintura es reflexión sobre el mundo, y en las imágenes que se producen se condensan y asimilan varios saberes.

**También en algún momento trabajaste con la pintura histórica, cuando parecía un genero olvidado hiciste esa serie sobre Napoleón.**

Sí, mi intención era reformular desde la experiencia de la pintura en la actualidad una práctica que estaba olvidada, incluso descalificada. Esta acción tiene un antecedente magistral que no puede soslayarse, me refiero a *Portrait du genre George Washington* de Marcel Duchamp. Por ello esa serie y la elección de Napoleón se debió a que es una figura emblemática como un arquetipo cuya silueta se desplazaba sobre fondos de distintos pintores: Turner, Goya, Ingres, Contabile, etc. Además Napoleón movilizaba la representación a nivel popular de un estado de locura que me gustaba asociar en el circuito Napoleón - loco - artista. Incluso también está por ahí la alusión de *Napoleon Symphony*, una novela escrita en el 74 por Anthony Burgess, el autor de *La naranja mecánica*. Burgess siguió en el libro la forma de la sinfonía *Heroica* de Beethoven, quien retiró a Napoleón de la dedicatoria de su *Tercera sinfonía* (1803) cuando éste se coronó emperador. Y en esa novela lo pintó como un déspota demente.

**Un continuo de mezclas y cruces, citas cultas que se sostienen en guiños a la cultura baja. Menos mal que una vez te escuché quejarte de la posmodernidad...**

Sí, sucede que por allá con lo que me cuesta acordar es con cierto facilismo, con esa operación más cercana a la imitación. La parodia, incluso la burla, son fantásticas y les echo mano en cuanto puedo pero creo que se confunde citar con ilustrar ideas que generalmente vienen de algún centro estimulador. La cita es un disparador que atraviesa todas las formas del arte y puede

conectarlas, pero cuando retomamos indefinidamente los procedimientos y lo que se busca es representar las ideas de los curadores ya me interesa menos. El mingitorio de Duchamp ya huele mal, ¿no? Tal como me hice grabar en una remera: *Esta carga de juego e ironía es una manera de poner mis acentos.*

**Me da mucha gracia en esa mezcla que armás de dar frases contundentes y sesudas y en la línea siguiente un disparate que suena en el mismo tono y que después los teóricos tratan de ajustar en interpretaciones y que para vos funciona más que nada como una ironía, una bufonada que desinfla y relativiza la sentencia anterior. Algo muy parecido a lo que sabe hacer tan bien Cucurto y que después aparece en un diario o una revista como una definición de la literatura.**

Sí, claro. La ironía y poder reírnos de nosotros mismos (y de los demás) hace la cosa mucho más vivible. Siempre está esa cosa de la ironía a ultranza. Recuerdo que una vez establecimos una teoría por la cual sacábamos una patente de corso y podíamos piratear todo el arte internacional. Con Monzo, Pablo Suárez y Duillo Pierri, era el año 1987 y preparábamos una muestra conjunta. Nos sacamos una foto fantástica vestidos con ropas de piratas, parches en los ojos, tatuajes y pañuelos en la cabeza y se la mandamos a Jorge Glusberg que dijo "Se murió Olmedo y aparecen otros cuatro payasos, déjense de joder y manden un dibujo".

**Siempre te gustó trabajar con otros artistas y pintores, sos amigo de asociarte, de compartir el trabajo.**

Sí, en algún momento hicimos con Rearte, Monzo, Kuitca obras entre varios. Una etapa muy vital, divertida y de la que quedaron trabajos que creo que están bien. Ahora estoy trabajando con Nahuel Vecino. Ya hicimos una muestra de obras a cuatro manos sobre clásicos de la pintura, interpretaciones que dimos en llamar *Cobres*, la muestra se llamaba: *La pinacoteca de los genios*. Ahora son covers reales sobre temas musicales pero pintados también a cuatro manos. Son obras de Stevie Wonder, Mussorgsky, Pepino Di Caprio, John Lennon, Santana, Frank Zappa, un popurrí muy ecléctico que nos divierte y entusiasma mucho pintar. La muestra será más cerca de fin de año y ya tenemos más de quince trabajos.

**Hace un tiempo me comentabas que la música en muchos casos te modificó e influyó más que lo que ves en pintura...**

Sí, como concepto la música me cambió mucho más la cabeza. El Álbum Blanco de los Beatles por ejemplo, el jazz, y varios músicos de rock. Frank Zappa, por ejemplo, en relación a la pintura hacía conexiones, hiatos o detalles con fragmentos donde el trabajo pictórico lo pensaba como sonidos.

**Producís mucha cantidad de obras, acá en tu taller es posible ver cientos de pinturas inconclusas de otras épocas.**

Estoy pensando en retomar varias de las líneas en las que trabajé y que han quedado en obras sin concluir con la idea de armar una autobiografía pictórica volviendo a modos de tratar los materiales, técnicas y posiciones de aquella época desde una perspectiva actual. También pienso men-

tir mucho, mandar fruta.

**También hace un tiempo empezaste directamente a hacer música y editar un disco.**

Sí, se llama *Mi madre la foca*, música instrumental realizada con teclados midi y máquinas. Ahora tenemos un grupo que nos estamos por presentar en público junto a Sergio Bizzio, Francisco Garamona y Alan Curtis. Muy recomendable y catastrófico.

**Siempre nombrás con admiración a dos pintores que no suelen ubicarse como centrales en relación a su época: Victorica y Del Prete.**

Ambos me gustan mucho. Victorica es un pintor enorme que siempre está dando señales de riesgo en su trabajo, señas que un pintor entiende muy bien. Ya mi tío Rafael Prior me enseñó a dar cuenta de estos códigos y a lo largo de todos estos años he seguido indagando. Un pintor verdaderamente comprometido sin ninguna grandilocuencia. De Del Prete me encantó la capacidad que tenía para ir desde lo maravilloso hasta lo espantoso.

**¿Eso es lo que valorás de estos pintores?**

Entre otras cosas sí, diría que les agradezco o admiro ese riesgo.

**También te gustó arriesgar como en la muestra de los heterónimos en Ruth Benzacar. ¿Cómo se te ocurrió esa propuesta?**

Tenía trabajos de distintas épocas: algunas figurativas, otras abstractas que había producido durante la dictadura y que no había querido mostrar oportunamente. Se me ocurrió entonces una muestra donde participaban ocho artistas jóvenes y yo era el curador, una especie de acción neo-conceptual que por ese momento estaba surgiendo, fue como una parodia también y me puse a trabajar escribiendo textos para cada uno y produciendo las obras que eran bien distintas entre sí. Había instalaciones frías, rígidas al estilo de la época, pintura abstracta, figuración con toques de transvanguardia etc.

**Los textos son muy divertidos e irónicos pero a la vez encierran una especie de crítica a las prácticas artísticas que emergían en la época y que se expresaban a veces de un modo un poco forzado.**

Era un juego, con sus correspondientes guiños pero entre líneas se podía leer esa especie de crítica.

**Hay obra que hiciste hace más de 20 años y conserva una notable vigencia, como las imágenes del libro con Arturo Carrera, *Niños que nacen peinados*.**

Sí, evidentemente no progresé nada.

**Incluso podríamos decir que empeoraste ya que en aquella época al menos los hacías de tres metros...**

estable@imos  
una teoría por la  
@ual sa@ábamos  
una patente de  
@orso y  
podíamos  
piratear todo  
el arte  
interna@ional.

Eso creo que es el estilo.

**Y de todo lo que has pintado en casi cuarenta años ¿qué es lo que más te conforma?**

Hay un cuadro que es mi preferido aunque esto no signifique que sea el mejor, es *En cada sueño habita una pena*. Tengo muy presente cuándo lo pinté. Hace bastante que ya no lo tengo conmigo, por suerte, ya que lo hubiera retocado y seguido pintando hasta cambiarlo completamente.

**Es una pintura hermosa. La recuerdo muy bien ya que llama mucho la atención la imagen del conejito acostado en un bote a la deriva en un lateral del lienzo y en el lado opuesto una pincelada semicircular muy grande que se va del rectángulo y genera una abstracción muy rara.**

Por suerte ya no la tengo. A veces continúo algunas viejas pinturas pero casi siempre empeoran. Es difícil conservar esa espontaneidad o la espontaneidad que da un trabajo no terminado del todo.

**Yendo a otro tema: qué bien la pasamos cuando hicimos la muestra de Córdoba...**

Es cierto. Hacía muchos años que no iba a Córdoba y me gustó todo lo que allá pasó. Una hermosa experiencia donde supimos combinar amistad, discusión sobre arte y momentos relajados y placenteros.

**Demasiados, ¿no?**

Nunca es demasiado.



**Alfredo Prior** :: (Buenos Aires, 1952) Su obra ha sido central en la escena artística argentina desde comienzo de la década del 80 hasta la actualidad. Ha producido dibujos, pinturas, objetos, performances, videos, instalaciones, intervenciones, música instrumental, poesía, textos críticos y literarios, etc. Ha expuesto en las principales salas de la Argentina y sus obras integraron muestras individuales y colectivas en Chile, España, EEUU, Uruguay, Ecuador, Venezuela, Brasil, Francia, Perú, Suecia, Costa Rica, Turquía, etc. Entre otros premios obtuvo el Gunter de la Asociación Argentina de Críticos de Arte en 1987, el premio Jorge Romero Brest de la Universidad de Palermo y la Beca Antorchas del 2002.

**Gustavo López** :: (Bahía Blanca, Buenos Aires, 1959) Trabaja desde 1982 en la Fundación Cultural Senda como coordinador general de las gestiones culturales realizadas en la institución. Funda y dirige en 1999 el Centro Cultural Vox en la ciudad de Bahía Blanca. Es editor de las revistas Vox, Vox virtual y de la editorial de libros-objeto Vox. Es curador y artista plástico.

10.años.en.diálogo

# José Manuel Berenguer por Gonzalo Biffarella

<http://ccec.org.ar/10anos/berenguer/>

**Este tema tiene su origen en realidad cuando nos conocimos en Bourges<sup>1</sup>, ¿no?**

Sí. Nos conocimos en Bourges, ¿hace cuántos años?

**Fue en el 95, eso implica... claro un interés fuerte común en algo... un punto de encuentro que nos permitió desarrollar a nivel personal una muy buena amistad, pero a nivel profesional generar un nexo muy importante entre Barcelona, la Orquesta del Caos, la Universidad Nacional de Córdoba y todo lo que hicimos en el Centro Cultural España.Córdoba.**

La verdad que sí, había muchos intereses en común... Creo que el más importante al menos como lo veo ahora en retrospectiva era que teníamos unas visiones parecidas de la creación musical con medios tecnológicos. Especialmente de la forma en que ese tipo de producción artística debería ser presentada en la sociedad. Y cuál podía ser la función, si no política, pero sí social de la música con medios tecnológicos especialmente de la música electroacústica, que al principio pues nos unió... Entonces eso es lo que yo puedo recordar, por lo que encontramos muchos puntos de conexión y muchos puntos estratégicos comunes. Por otra parte, muchas opiniones de cómo se debían elegir e impulsar las estrategias para llevar a cabo una inserción social de las músicas con tecnología en una sociedad de verdad y no puramente universitaria. Desde luego es muy importante que la música electrónica o electroacústica tenga un punto de anclaje en la universidad, que es desde luego donde más se estudia, pero estábamos convencidos que tenía que ser en conciertos públicos, tenía que ser un material que no debía ser para nada elitista. Porque es falso que la música con tecnología sea elitista y todo ese tipo de discursos, pues pensábamos que existía la posibilidad de mostrar eso de una manera tal como es, a la gente que está en la calle y tiene ganas de escuchar cosas que no son las de siempre.

**Además un punto que nos contactó fuertemente fue la libre circulación del conocimiento. Todas aquellas herramientas desarrolladas, todos los saberes aprendidos, en definitiva, que lo mejor que uno podía hacer para que eso se desarrolle y se multiplique era darlo a los otros... ¿No?**

Evidentemente. La ley de circulación de conocimiento. La libre circulación de productos de conocimiento, tanto de herramientas de todo tipo: informática, conceptuales, y no sólo, sino también obras. Yo, personalmente hace muchos años que no creo en los derechos de autor. Creo que la obra, tanto si es una obra plástica como una obra puramente tecnológica o herramienta conceptual, una herramienta de software, una vez que está hecha es un patrimonio de la humanidad; en ese sentido no existe el derecho a percibir royalties o dinero por ese tipo de trabajo. Ese trabajo ya está hecho y ya está; se tuvo que haber cobrado una vez para hacerlo.

**Eso sí, debería ser bien pagado en el momento del encargo.**

¡Hombre, claro! Debería de ser bien pagado en el momento. Porque es un trabajo que se hace. Lo que no se debería de hacer es pretender tener plusvalías por esas cosas. De la misma manera que no se tiene plusvalías por una pared.

**Por eso cuando el plomero va y arregla la canilla en tu casa, vos cada vez que abris la canilla para servirte un vaso con agua, no le pagás de nuevo al plomero por el derecho de uso.**

Evidentemente, no le pago al plomero. Tampoco le pago a la persona que puso los ladrillos uno encima de otro. Precisamente, eso es algo que desde mi punto de vista debería de tender a desaparecer. Esa propiedad sobre las cosas debería de ser revisada. Yo no soy comunista pero no puede ser que muchos tengan mucho y tantos otros prácticamente no tengan nada. Entonces, en esa filosofía, los derechos de autor están puramente para proteger a los derechos de pocos... y no los comparto.

**En relación directa con el libre circular del conocimiento, me gustaría hacer hincapié en una faceta muy importante de nuestro trabajo en conjunto. Ya has estado tres veces en Córdoba. Se puede pensar que no es tanto, pero en mi visión tu presencia ha sido importante en el desarrollo de una generación de jóvenes compositores, "media artists" y artistas multimediales de Córdoba. Estos jóvenes te han contactado y han recibido un gran caudal de conocimiento y herramientas. En muchos casos herramientas desarrolladas por vos mismo. En realidad has seguido el proceso de toda esa generación. Hoy, en el momento de este diálogo, estamos en un punto intermedio entre Barcelona y Córdoba: estamos en Colombia, Bogotá, y acabamos de salir de un concierto donde uno de esos jóvenes que siguió ese proceso, Yamil Burguener, presentó una obra excelente.**

(Interrumpe) ¡Excelentísima!

**Por supuesto que el gran mérito es de Yamil. Pero en alguna medida también hemos contribuido con nuestro trabajo conjunto para brindarle el acceso a nuevos caminos. Menciono a Yamil porque es quien estuvo acá. Pero es toda una generación que se inició a través de las experiencias específicamente electroacústicas. Me acuerdo cuando ibas al Seminario de Composición con Nueva Tecnología a escuchar el trabajo de ellos y hacer una crítica directa con ellos.**

Claro, ésa fue la primera vez.

**Una actitud poco común de alguien, me refiero a alguien con tu reconocimiento, que vaya y escuche el trabajo de todos los jóvenes compositores y genere un diálogo como lo hiciste vos, y después presentes tus obras en el mismo lugar donde ellos lo estaban haciendo, exponiéndolas a una discusión abierta con ellos.**

Mira, eso no es mérito mío. Yo lo aprendí de alguien tan importante como Luigi Nono. Él era una persona que escuchaba nuestras obras. Nosotros éramos unos pibes o unos "chinos" como dicen aquí en Bogotá. Luigi nos escuchaba y hacía una crítica dura de las piezas, pero fraternal en todo caso. En ese sentido estoy repitiendo el modelo de Nono. Yo no puedo considerarme alumno

suyo ni nada parecido, lo que sí es verdad es que le tuve mucho cariño. Hablé mucho con él, sobre todo de política, de música no demasiado, pero en cualquier caso su actitud hacia la juventud era ésta, la de escuchar. Yo te diría que sí es verdad que en el trabajo de Yamil, de Yaya, o en el de Alarcón, o en el de Del Boca, o Catalano, o Sorrentino, es verdad que todos ellos han escuchado mi trabajo pero yo también he escuchado el suyo y yo también he aprendido del trabajo de ellos. De Yamil concretamente, la verdad tengo que decir, es una persona de la cual he aprendido cosas. No cosas directamente porque él me las haya enseñado, pero sí en observarlo. Observando su trabajo he visto cosas muy interesantes. Entonces eso me ha dado mucho que reflexionar y muchos trabajos míos pues... han evolucionado gracias a que yo he tenido ese feedback con esta generación, que tú dices que quizás yo haya influido. No lo niego, es posible, pero yo también me siento influido por ellos. ¿Sabes? Y es un placer poderlo decir; a mí me gusta eso.

**Además has tenido una actitud generosa que sigue haciendo crecer ese puente. Tu propio crecimiento personal, que no se circunscribió a la música electroacústica, sino que empezaste a adentrarte en los nuevos medios y en el tratamiento de la imagen y en la captación y el procesamiento de datos en espacios sensibles. Todo esto, cada vez que podíamos conseguir un acuerdo y lograr que volvieras a Córdoba, se manifestaba en esa actitud generosa de presentarnos lo que estabas trabajando en ese último momento. Entonces en la segunda venida, recuerdo que nuevamente el Festival Synthese de Bourges fue el punto de encuentro que disparó un nuevo proyecto. En esa ocasión yo simplemente te ayudé a montar tu muestra con los "Comedores de Sol", o "Sun Eaters", que luego trajimos a Córdoba.**

(interrumpe) No, nada de un simple ayudante, yo recuerdo que tu saber museográfico ayudó mucho a la exposición. Es verdad que muchas de las obras ya estaban hechas pero...

... Inclusive hubo varias que hiciste ahí en Bourges.

Sí, unas las hice ahí, sí... pero en la manera de ponerlas, yo recuerdo que tú tuviste mucha importancia, quedaron muy bien puestas esas obras.

Muchas gracias Maestro (risas).

Quedaron muy bien. ¿Te acuerdas? Hombre, ¡peleaste ahí un montón!

**Fue bellissimo en aquel viejo tanque de agua "Le Chateau d'eau" de Bourges, un castillo de agua, o tanque de agua de origen romano, dentro del cual se hizo esa muestra excepcional. Eso disparó que en el Centro Cultural España-Córdoba pudiéramos armar un proyecto en tu segundo viaje donde generamos siete u ocho grupos de producción artística.**

Ocho grupos, de unas 24 personas.

**Integrados por jóvenes que venían de distintas ramas del arte: la plástica, la música, el cine y el diseño: gráfico, industrial y de modas. El denomina-**

**dor común era que en cada grupo había un músico. Pero la experiencia nos llevó mucho más allá de la música o la imagen en sí mismas. Aquí rescato un concepto que a mí me gusta mucho y que viene de alguien que hemos conocido y con quien he trabajado de manera muy cercana durante varios años, me refiero a Klaus Schöning del Estudio de Arte Acústico de la radio de Colonia, la WDR 3, en Alemania. Schöning siempre decía que la función de un productor, como era él, (productor entre otros de Mauricio Kagel y de John Cage), era la de instar a los compositores a ir más allá de lo que ellos mismos creían que eran sus límites. Empujarlos más allá de sus propios límites. Para mí el accionar de un docente es similar y creo que esa experiencia de construcción de los “Comedores de Sol” llevó a todo ese grupo de artistas, que se sentían inclusive algunos de ellos virtuosos en el manejo de los materiales de su especialidad, como las artes plásticas, el diseño o la música, a ir más allá de lo que para ellos era territorio conocido. Se encontraron frente a una experiencia colectiva, que en definitiva no era ni una escultura, ni una obra musical, ni la obra de un diseñador de moda. Al principio todos intentaron poner su visión particular a partir de sus experiencias previas, pero en realidad estaban ingresando en un terreno que estaba más allá, tal vez una metáfora de la vida misma. Estos “Comedores de Sol” eran seres que captaban la luz, la metabolizaban y producían una nueva forma de energía (movimiento, luz o sonido).**

Desde luego, iba más allá de los puros dominios de acción de esos artistas. Iba en realidad más lejos porque trascendía esos dominios. En realidad, porque me interesaba a mí ir más allá de mis propios dominios que eran inicialmente musicales, y es porque me había basado en algo tan argentino como el manifiesto blanco de Lucio Fontana, que estuvo escrito en el 46. Para Lucio Fontana el arte no existía más como tal si no había una expansión hacia límites que trascendían al propio arte (o aquello que era entendido como arte en esos días). Precisamente fijate que estamos hablando de música que es un arte, de las artes plásticas, del cine y del diseño y por otra parte la cuestión de la ingeniería, matemática, de la teoría del conocimiento, la vida artificial, y todo eso son cuestiones que, en principio, claro que trascienden el arte, por ser cuestiones filosóficas. Precisamente esas cuestiones filosóficas están en el fondo de todo y creo que en particular en este trabajo de los “Comedores de Sol”, éste que estuvimos desarrollando con los ocho grupos de artistas, puede ser presentado como muy esquemático en este sentido y por eso pues permitía ir más allá de las propias disciplinas tal como las concebíamos anteriormente. La pregunta que planteamos es ¿qué se podía hacer de diseño con cuatro hilos de cobre... y con cuatro componentes electrónicos? ¿Qué era lo que se podía hacer con artes plásticas con eso? Muy poco. ¿Qué era lo que se podía hacer de música? Con eso muy poquito. (Ríe) Realmente estábamos en el límite de cada una de esas especialidades. Lo que se veía más claro era que había una metáfora, como tú bien dices, de unos insectos, de unos seres medio vivos, que utilizaban una luz, de la cual comían y utilizaban esa energía para moverse. Estaban metabolizando una determinada cuestión. Esos dispositivos no eran otra cosa que consumidores de energía, la cual transformaban en movimiento, y eso sí, tenían características formales que demostraban el uso de mucha imaginación para producir los ejemplos que se llegaron a presentar luego en la exposición del CCE.C. Recuerdo casos notables de esa plástica en la realización de los “Comedores de Sol”, que yo, por otra parte, nunca hubiese llegado a producir. Había un dominio de materiales que yo nunca tuve. Quizás

tuve un dominio conceptual, si quieres un dominio filosófico de la cuestión, y dominio tecnológico, pero no el dominio plástico y formal, tanto en el plano sonoro y visual, como muchas de las personas que asistieron al taller, que pusieron allí todo su saber hacer y todo su cerebro.

**Me parece importante rescatar que cada una de tus visitas fue acompañada por tus conciertos, exclusivamente sonoros o audiovisuales. Cada una de tus presentaciones iba mostrando la evolución de tu línea de pensamiento y trabajo. Y así llegamos a tu tercera visita ahora en el 2007, con el apoyo del CCE.C.**

Sí.

**Que ya se insertó con el curso de “Especialización en video y tecnologías online/offline” de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Este proyecto de posgrado que también muestra un crecimiento desde aquel “Seminario de Composición con Nuevas Tecnologías”, a fines del 99, para llegar a un desarrollo que nos permite generar y profundizar la masa crítica local, es decir la gente que está pensando y haciendo alrededor de la problemática del arte con los nuevos medios. Entonces viniste a darnos uno de los seminarios de ese curso de la especialización. Esto ya planteó un montón de problemáticas nuevas. Nuevos tipos de interfaces, nuevos modos de captación de datos. Por ejemplo, la información que captas y procesas a partir de las ondas electromagnéticas. Me gustaría hablar de algunas de esas nuevas experiencias, que se constituyen en un nuevo eslabón en los modos de pensar y construir un discurso artístico en la actualidad. Y luego ver cómo repercutió eso en nuestros estudiantes. Podríamos empezar por lo de las ondas electromagnéticas.**

Sí, claro. Lo de las ondas electromagnéticas es como apasionante. De repente darse cuenta que hay un montón de cosas que no estamos viendo como que estamos bañados en una sopa electromagnética. Y esa sopa electromagnética tiene tanto tamaño como el universo... (ríe) es grande. Hay zonas más vacías, otras más densas de campos electromagnéticos. Pero claro eso a mí me llama muchísimo la atención. Estuvimos recopilando trabajos relacionados con el espectro electromagnético para una exposición que teníamos que hacer en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). Una exposición es una cosa muy interesante si quieres y muy exhaustiva pero no es un trabajo artístico. Lo que me di cuenta luego de esta investigación, es que había muy pocos trabajos consistentes realizados con el espectro electromagnético. Es decir se lo había tenido muy poco en cuenta.

**Básicamente para explicarlo en una síntesis es captar esta información y transformarla en datos que puedan ser revertidos y manifestados a través de luz, imágenes, sonidos...**

Claro, resulta que la Tierra está bañada en ondas electromagnéticas naturales. No me refiero a las ondas de las emisoras de radio. Hay emisiones naturales de radio que hacen que sea posible la vida en la Tierra. Y también son manifestaciones electromagnéticas: las aureolas boreales, las tempes-

tades y todo tipo de fenómenos meteorológicos, que siempre tienen un correlato electromagnético y es para mí extremadamente interesante. Claro, ésta es una información que está precisamente "informada" y no deformada. Es una información no necesariamente ruidosa, pues tiene una estructura y esa estructura puede ser aprovechada para generar procesos artísticos, plásticos, visuales, acústicos y de todo tipo. Claro que eso no se escucha al principio.

**Viniendo de la tradición musical, siempre hablamos acerca de que la nueva luthería, es decir los nuevos instrumentos, han condicionado los nuevos lenguajes y eso ha sido dialéctico, ya los nuevos lenguajes han condicionado los nuevos instrumentos. Pero aquí estamos hablando de nuevos medios. Los nuevos medios también han seguido repitiendo, en general, formalizaciones que correspondían a los medios anteriores.**

Exacto.

**Y creo que durante mucho tiempo nosotros también hemos seguido ese camino. Pero en tu última visita a Córdoba nos has presentado un trabajo que tal vez no esté tan formalizado en obras, pero que está buscando nuevos materiales y nuevos modos de expresarlos.**

Bueno, sí. Pero aquí hay una cuestión, yo siempre he sido muy díscolo. Yo he tratado de ser un espíritu muy libre y quizás haya que pagar el precio de eso. Pero precisamente si hay algo que me interesa de los nuevos medios es que permitan nuevas formas. Siempre... Entonces a mí, esas historias de la realidad virtual que sirven únicamente para reproducir la puñetera realidad que tenemos me producen pánico. Esas historias del sonido 3D, para reproducir las condiciones sonoras de una determinada sala, me puede parecer tecnológicamente o "ingenierilmente" interesante, pero no me parece conceptualmente interesante, no me parece humanamente interesante. Lo que me parece humanamente interesante es que se pueden producir sonidos nuevos. Lo que me parece humanamente interesante es que se pueden producir relaciones nuevas entre las personas. Lo que me parece humanamente interesante es que se pueden crear obras que son distintas de las obras que había antes. Porque para producir las mismas obras que teníamos antes, ya teníamos los medios de antes, no hacían falta medios nuevos. Esta cuestión para mí es fundamental y por eso al darme cuenta que existía el espectro magnético por ahí... comencé a tenerlo en cuenta como un sintetizador, pues pensé, aquí tenemos un sintetizador maravilloso. De momento tenemos el sistema solar y obviamente la Tierra, como generador, ya no sólo de sonidos, sino como sintetizador y generador de realidades. Pero allí también tenemos una cuestión que me parece fundamental. Si hay algo que me interese de una parte del arte contemporáneo es que no representa si no más bien presenta. Esto es para mí fundamental. No es un invento mío esto de la presentación.

**Claro.**

Esto de la presentación yo se lo he escuchado a un teórico francés (francés-catalán), que fue el teórico de la escuela de París, en la que estaba Niki de Saint Phalle e Yves Klein, entre otros. Estoy hablando de Pierre Restany. Este señor hablaba de presentación, en el sentido del arte contemporáneo. Es decir que el arte no estaba recreando ninguna realidad, estaba haciendo una reali-

hay un montón de cosas que no estamos viendo como que estamos bañados en una sopa electromagnética. Y esa sopa electromagnética tiene tanto tamaño como el universo...

dad nueva. Y yo la verdad es que eso me lo tomé muy en serio. En cuanto lo escuché por primera vez, mira, yo dije, tiene razón este hombre. Es eso lo que me ocurre a mí, yo quiero realidades nuevas, yo quiero realidades que no existan hasta ahora y que puedan existir. Eso es lo que me interesa hacer.

**Vos sabés que desde nuestro punto de vista, tu última visita fue realmente conmovedora. Creo que de la gente que asistió a tu curso, la mitad que ya tenía todo, una información y una formación, en distintos grados de programación, te siguió con mucha pasión. En tanto, la otra mitad se sentía un poco sobrepasada y decía "es que esto está fuera de los límites que yo entiendo por arte". Algunos se preguntaban "¿adónde se ha ido este hombre?, ¿qué es esto de generar estructuras estéticas a partir de ondas electromagnéticas?". Y lo notable fue que a medida que los participantes de tu seminario iban avanzando en la formación y en el curso de la "Especialización en video y tecnologías online/offline", hubo una clara toma de conciencia de toda la información que habían recibido. Y algo que me parece fundamental es que no sólo nos dejaste la información durante las clases, sino todas las herramientas concretas que habías desarrollado. Es decir, las programaciones que servían para hacer eso que vos nos presentabas. Entonces los estudiantes, en lo que podríamos llamar "la segunda revisión", concretada a través de lo que fueron viendo a través de las materias de la especialización, adquirieron la posibilidad de introducirse realmente en ese tipo de experiencia. Claro está que para desarrollar experiencias similares en forma propia, tendrían que dedicarle todavía, mucho tiempo a la experimentación.**

Creo que tu seminario nos marcó mucho, fue muy profundo. Fueron unas sesiones que hasta cierto punto provocaron una división interna en el grupo. Por un lado los que te podían seguir y por el otro los que pensaban que lo que presentabas estaba fuera del tema de estudio. Esto me parece que a la larga generó un gran movimiento, un gran crecimiento, inclusive el sentido de conmover (mover-con), es decir moverlo al otro del lugar donde estaba, sacarlo de su comodidad.

Por eso digo, y lo digo en nombre de todos los que estamos en el equipo de este curso de especialización, que sentimos que ese encuentro realmente fue un gran aporte.

Y ahora viene la próxima, la que sería tu cuarta visita. Lo que será la lógica consecuencia de una relación que ha ido creciendo con los años. Hay toda una generación de jóvenes artistas y algunos no artistas, que han ido creciendo alrededor de esto. Para esa próxima experiencia, que según hablamos con Pancho Marchiaro y con Daniel Salzano, será durante el 2008, ya estamos pensando y dialogando acerca de un tema concreto, los distintos procesos de captación de datos. Pero ya no sólo desde la óptica del técnico, que te enseña cómo utilizar distintos tipos de sensores, sino desde el cómo incluir la información censada dentro de un discurso que manifieste una reflexión filosófica de estas nuevas realidades, de estos nuevos modos de presentar realidades nuevas.

Claro, yo para esta posible nueva ocasión, lo que más me gustaría hacer es tratar herramientas conceptuales, para llegar a hacer algo en conjunto entre todos. Digo esto por una razón. Fijate que la última vez que estuve no es que haya presentado demasiadas obras, más que nada lo que les presenté fueron herramientas. Y es porque a mí me cuesta mucho hacer obras. Yo no hago muchas obras, precisamente por esta cuestión de que cuando ya he hecho una cosa el repetirla no me produce ningún placer. Digamos que tengo que aprender muchas cosas nuevas para poder meterlas en una obra otra vez. Entonces en ese sentido, lo que yo puedo aportar a esto, son herramientas conceptuales de cómo utilizar la captación de información para hacer un trabajo conceptual, un trabajo artístico si se quiere. Pero no pretendo hacer una autoría propia sola; lo que pretendo en esta nueva situación de taller sería que entre todos los asistentes hiciésemos algo que fuera verdaderamente nuestro. Y claro que me gustaría dar todas mis opiniones y dar todas las herramientas conceptuales que tengo al respecto pero lo que no pretendería nunca es tomar todo eso para mí solo, sino que quisiera que fuese algo compartido.



**José Manuel Berenguer** :: (Barcelona, España). Director de En Red O-Simposio de Música Electroacústica y Co-Director del Sonoscop de la Orquesta del Caos, con sede en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Presidente de la International Conference of Electroacoustic Music del CIM/UNESCO y miembro de la Académie Internationale de Musique Electroacoustique/ Bourges. Profesor de Sonido Digital en el GMMD-Universitat Oberta de Catalunya y en ESDI-Universitat Ramon Llull. Colabora con otras universidades e instituciones de investigación artística como Metrònom, MECAD, Universidad Pompeu Fabra, Universidad Politécnica de Catalunya y Universidad Autónoma de Barcelona. Artista inter-media, fundador de Còclea con Clara Garí, y también de la Orquesta del Caos, colaborador del Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges (Francia), fue el diseñador y primer responsable del Laboratorio de sonido y música del CIEJ de la Fundació la Caixa de Pensions. Ha enseñado Electroacústica en el Conservatorio de Bourges y Neurofisiología y Psicoacústica en el CSIC y el Departamento de Psiquiatría de la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona.

Su obra musical, editada en Música Secreta, Hyades Arts, Chrysopée Electronique, Còclea, ha sido objeto de encargos y distinciones de instituciones como los Internationales Ferienkurse de Darmstadt (Alemania), Gaudemus Foundation (Holanda), Prix de Musique Electroacoustique de Bourges (Francia), Concorso di Musica Elettronica de la Fondazione Russolo-Pratella (Varèse, Italia), Tribuna Internacional de Música Electroacústica del CIM/UNESCO, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. INAEM. Ministeri de Cultura, Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges, RNE Ràdio Clàssica, Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca, Festival de músiques contemporànies de Barcelona, entre otras.

<http://www.sonoscop.net/jmb/>

**Gonzalo Biffarella** :: Nació en 1961, en Sancti Spiritu, Santa Fe, Argentina. Vive en la ciudad de Córdoba. Se formó como compositor en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba - Argentina. A lo largo de su trayectoria recibió numerosas distinciones, en el ámbito nacional e internacional. Fue tres veces becario del Fondo Nacional de las Artes y también fue distinguido en tres ocasiones por la Fundación Antorchas. Sus obras se han presentado regularmente en 10 países de América y en 12 de Europa. Ha realizado obras por encargo para algunos de los principales centros de producción de música electroacústica, entre ellos: el IMEB (Instituto Internacional de Música Electroacústica - Bourges - Francia), la Cadena Radial WDR3 de Colonia, Alemania, el CSC de Padova, Italia, el Festival Zeppelin del CCCB, Barcelona, España y los Festivales Inaudito y de la Imagen de Colombia. Sus composiciones han sido reproducidas en diversas ediciones discográficas entre la que se destaca el CD monográfico Mestizaje, editado en 1997 por el sello Chrisopée Electronique de Francia. Una parte importante de su producción está dedicada a experiencias multimediales, trabajando con artistas plásticos, bailarines, fotógrafos, videoartistas y actores. Entre sus obras se destacan: La Empresa para la Bienarte Córdoba 1993, El Concierto de las Campanas Córdoba 1993, "Laberinto", para Trienal de Colonia (Alemania 2000), Historias a 2 voces para el Centro Cultural Reina Sofía (Madrid 2002), obra presentada en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires en el año 2003, y "El Soñador Soñado" (2003), "La Casa" (2004) y "Arquetipos" (2007), con el grupo "Los de al lado", el cual dirige junto a Sonia Gili desde 1989. Desde el año 2000 es profesor titular del Seminario Anual de Composición con Nuevas Tecnologías en la misma Universidad Nacional de Córdoba (UNC). En el 2005 se adjudica la Titularidad de las cátedras Taller Experimental de música I, II y III. Desde 2007 es Director de la carrera de posgrado "Especialización en Video y Tecnologías Digitales Online/Offline" de la UNC. [gbiffarella@agora.com.ar](mailto:gbiffarella@agora.com.ar)

# Diálogos inconclusos

Siempre estamos en el dominio de la invención, en el dominio del no saber, en el dominio del riesgo...la arquitectura no puede tener otro objetivo que el de transformar.  
Jean Nouvel

# Clorindo Testa por Diego Schmukler

Después de recorrer la ruta devenida en boulevard con las palmeras ajenas sembradas en su cantero central y escoltado por variados restaurantes y estaciones de servicio, cruzamos el puente y adivinamos ya la azul iglesia que surge justo allí donde comienza la cuesta que nos lleva a Cosquín. Las sierras chicas ya son nuestras y si giramos a la izquierda en el Cú-Cú, mitológico pájaro serrano que nos da la bienvenida, entramos a la calle principal que serpenteando se sumerge en el mar de imágenes de locales, edificios y casas de todo tiempo tapados de vidrieras, carteles y letreros que conforman el centro de toda villa turística. En esta babel que desconoce el sentido de lugar la irreverente frase que Baudrillard le sugiere a Nouvel acerca de un cierto sentido de la arquitectura resulta premonición: "...radicalidad que se expresa como distancia de su propia identidad, que hace que se cree una especie de vértigo donde entonces pueden intervenir todo tipo de estados..."<sup>1</sup>. En esta villa mediterránea que crece en escandalosas formas bajo el impulso frenético de efímeros veranos y humanas pasiones comerciales TODOS los estados incitan al vértigo y TODOS los objetos definitiva e inexorablemente se distancian de su identidad.

Atravesada la apoteosis de la esquina más céntrica donde bares y teatros congestionan los autos de lunes a domingo, más allá de alfajores serranos y artesanías, una pequeña obra pasa desapercibida en la ignorancia de locales y expertos. Discreta emerge de una esquina en banales colores sepia y vainilla pálidos, para hacerse anónima, ajustando muros al trazado y al código parapetándose detrás de árboles y ramas, postes y cables, asustada quizás de un entorno impropio. Alguna ligera curva que aplaque tanto rigor se levanta por sobre los techos casi sin ser vista, como las ventanas allá arriba, tímidas, ladeadas sobre la frente del edificio. Como sus gafas. Sólo él es capaz en tanto grotesco, de rescatar un sentido de arquitectura que se acerque a ese "exotismo radical de las cosas"<sup>2</sup> transformándose en el más venturiano de sus proyectos. Radical en su insolencia y exótico en su complacencia, el Banco Nación de Villa Carlos Paz, única pieza reconocida de su trayectoria en esta geografía cordobesa, nos saca la lengua burlando historia y contexto apoyado en cuatro columnas singulares. Se olvidan allí sugerentes transparencias o sutiles reflejos, todo es masa y volumen para ornar un desubicado frontis griego como signo de ingreso. Espontáneo como le gusta ser, Clorindo Testa nos desarma en nuestro propio territorio con una obra cercana y ubicua. Y por primera vez, con recatada regionalidad y la debida reverencia, debo dar gracias a tanta filosofía francesa que nos animó a deconstruir un impenable espectáculo.

Nada más natural para quien en los años 50 conoció y trabajó con Ernesto Rogers en los planes urbanos de la Buenos Aires y hoy opina que la ciudad superó las expectativas proyectuales, y a los arquitectos sólo nos queda:

"hacer sugerencias, insinuaciones para una ciudad que tiene su ritmo natural".

Ritmo, el de Villa Carlos Paz, que desoye las tímidas sugerencias del maestro e ignora toda razonabilidad territorial para dilapidar paisaje y emociones.

## Lugares

Lejos de allí, en el sexto piso de una tradicional esquina porteña, y varios años después (después de los bancos y tanto concurso, después de *La peste en Cepaloni* y de los colores y las formas, después de una involuntaria fama ignorada y la paciencia para construir UNA biblioteca, después de tanta curva y contra curva de una lapicera carente de líneas rectas que reconocidos arquitectos desearían hurtar<sup>3</sup>, después incluso que tradicionales vecinos repudien su Tumbona que desvaloriza sus propiedades en el inmediato entorno de Pinamar), abre la puerta de su oficina para permitirnos el placer de compartir su espacio de tiempo. Sobrio y recto. Saco de tweed marrón, camisa blanca y corbata al tono identifican al hombre que es igual a su foto, la de ahora y la de años atrás en el moderno sillón de su departamento rodeado de la colección de objetos que como un niño, superpone barcos con máscaras guerreras o escultóricas muñecas. Como si el tiempo fuera una abstracción que a él no le concerniera. No fue más que mi ingenuidad pensar que este privilegio concedido me permitiría organizar las coordenadas de un horizonte pleno de obras seductoras y volubles. Cordialmente me invita a sentarme en una silla de totora alrededor de una mesa que no llega a ser escritorio. Sobre la mesa, una maqueta. Elevada sobre madera balsa el concurso para Aerolíneas Argentinas en Catalinas Norte, memoria de lejanos años de estudiante dice presente 30 años después. Inevitable distraer la mirada a tanta actualidad, historia de una argentina ciclotímica reflejada en concursos ganados y nunca construidos. Ideas y proyectos que construyeron en una ecuación vital el pensamiento y la actualidad arquitectónica que barrieron los años 70 y que nos obligaba, a nosotros, jóvenes arquitectos, a debatir, reflexionar y apasionarnos. Una hora después, un grabador cómplice borronea su voz, oscurece palabras en el fondo del ruido de sirenas y murmullo ciudadano, y como un lejano croquis ajado de tanto tiempo, obliga a arriesgar en la definición. Así sea.

## Alto en la torre

Esta disciplina esquivada que es la arquitectura acumula a través de los siglos definiciones que escatiman exactitudes sobre su arte para abundar en catalogaciones que organizan regiones de acontecimientos formales que articulan las reglas que permiten comprender los avatares de nuestra profesión. Clásicos y góticos, renacentistas o barrocos, modernos o deconstructivistas son algunas pocas de las denominaciones con que se etiquetan en declamaciones retóricas las intuiciones formales. Recurrente voluntad de tomar partido. En esta cotidiana construcción de mampuestos, piedras, vidrios y espacios, algunos necesitan estar de un lado o del otro e identificar enemigos, aquellos que son otros y ajenos para justificar también agresivas ediciones de revistas especializadas. Según unos transitamos edades posmodernas luego de haber aniquilado los monstruos de la modernidad y la racionalidad para sumergirnos en las aguas del placer y el hedonismo de las imágenes. Según otros vivimos los tiempos de transición que obligan a veces a avanzar en penumbras, pero siempre adelante con nuestras legítimas antorchas

para desandar espacios basura y conmovier con arquitecturas informales. Desplegamos nuestra ciencia en consonancia con los dogmas que nos identifican lidiando con los conflictos eternos de la norma y el comitente, cuando no de la gravedad (porque a saber ése fue el primer y permanente conflicto: que no se te caiga la losa según palabras del mismo mago blanco Peter Eisenman) y de vez en cuando, y sólo de vez en cuando, alguno se sale del molde y construye fuera de los campos previstos. De vez en cuando un francotirador se aposta en lo más alto de la torre y tira a mansalva, sin orden ni criterio, desconociendo órdenes y letanías. Allí en ese campo se mueve con soltura Clorindo (¿por qué esta confianza?, ¿será por la habitualidad de ser tan nombrado?, ¿o que de tanto reiterarnos en recorrerlo nos resulta como uno de esos familiares ilustres que se visitan cada tanto?). Mejor será referirnos a él como Testa, nombre preciso e insinuante. Capotesta se divierte zigzagueando a través de las palabras enunciando las frases que, como los vanos de sus obras, se abren en geometrías diversas para develar las limitaciones de nuestros prejuicios. Irónico y burlón (una vez más), nos sorprende negando la excepcionalidad (él, tan común y sencillo):

**"Nos repetimos eternamente, la casa es la misma desde hace miles de años, la modificás pero siempre es igual".**

Como la casa Di Tella, una vuelta a las cavernas en lo más residencial del barrio de Belgrano en plena Capital. Habitaciones socavadas de hormigones y chapas para sostener una iconografía introspectiva que resguarde de las agresiones de una realidad exterior incomprensible de medianeras y geometrías restrictivas. Un paisaje salvaje entre la generosa artificialidad de las torres de vivienda de grandes pisos y espléndidos balcones adornados con exuberantes plantas. Un sofisticado regreso a mundos prehistóricos plenos de fantasía. Como decía, de vez en cuando nos sorprendemos y nos permitimos salir a jugar al patio para refrescarnos un rato y luego volver a nuestras cotidianas costumbres, también necesarias. Volvamos entonces a Santa Fe y Callao.

## Vamos a jugar

Marginal por derecho propio Testa sigue apoltronado detrás de una imperturbable y lejana amabilidad que desarma cualquier argumento en su verbosidad parquedad. En su estudio no se reciben revistas de arquitectura que mitiguen el indecible aburrimiento de la hiper información permanente de televisores, Internet, radios o celulares (nada de eso a mi vista cercana o lejana). Ni falta que hacen en ese ámbito donde todo es intrigante. Cuadros y esculturas (¿o instalaciones? en mi ignorancia plástica concedo la posibilidad) desplegados en pasillos, halles y estancias de este decimonónico departamento, comparten su lugar con maquetas varias. Codo a codo se disputan una primacía insustancial como las circunstancias actuales donde todo sucede al mismo tiempo y en el mismo lugar. ¿Arquitecto o artista? Inútil e insípida cuestión. Testa aplana las coordenadas del arte y la arquitectura en un sustrato único que evita definiciones. Sobre su fren-

te las ineludibles gafas (pues ésas son gafas, no vulgares anteojos) ubicadas siempre donde deben estar, ven más allá de las teóricas estrategias de los técnicos de turno. Lo suyo es el juego, el placer de la gambeta única e irreplicable, el arte de esquivar convenciones que lentamente demuele todo prejuicio. Si por ventura queremos descubrir el misterio de esos dibujos juguetones que prefiguraban una arquitectura sin tiempo, nos revela que no. Nada de misterio,

**“los dibujos sólo reproducen lo que tenés en tu cabeza, se dibujan las cosas pero en realidad no los necesitás, no forma lo que estás pensando”.**

Es más, por si te quedan dudas,

**“ni siquiera es una herramienta. ¿Comprendés?”.**

¿Comprendés?... Lejana, se escucha el eco de la no menos revulsiva declaración de John Hejduk, aún decano de la Cooper Union: “Yo creo que el mundo es bidimensional... no creo que nadie pueda concebir un edificio en tres dimensiones...”<sup>4</sup>. Sus dibujos son el arte del puro plano y la línea profunda. En Testa los croquis son volumen, espacio y tiempo, aún así...

Insisto. No deja de provocarme el croquis del Banco (el ÚNICO, cuando hablo de Banco, ahora hablo de aquel que frente a mis ojos infantiles resultaba un gigantesco queso gruyere y ponía en duda la credibilidad de mis mayores que suponían un acierto cultural en los iniciáticos años 60 llevar a dos criaturas a visitar semejante... ¿semejante qué? ¿Cómo suponer que tradicionales muros de sólidos mampuestos y escrupulosos huecos se podían desdoblar en grácil estructura y contundente vidrio?

Indefinible, no coincidía con ninguna de las quimeras que jalonaban el paso de mi infancia a la adolescencia. Como la Sagrada Familia de Gaudí sería un venturoso acertijo para que el tiempo, estudios y viajes acrecentaran posibilidades y renovar un compromiso imaginario en cada visita virtual), aquel que desconoce límites municipales y supone bandejas flotando en un espacio continuo de vereda, calzadas y hall. Espacio público y espacio privado se diluyen en un nuevo entorno urbano que, heredero de las modernas visiones corbuserianas, recompone su relación con la ciudad histórica en nueva armonía de gente y actividad. El dibujo es revelador en la inocencia de los diminutos personajes que disfrutarán eternamente la insinuación del aire y la luz en la vital city porteña. ¿Ni siquiera una herramienta? Doscientos y pico de años antes en Londres, Sir John Soane caligrafaba un pequeño dibujo que daba cuenta de la intencionalidad de combatir las sombras en el interior profundo de su vivienda. Deudor de los grabados de Piranesi el entresuelo de un pequeño estudio de coleccionista se suspende entre sólidos muros para imprimir definitivamente el carácter del vacío en la arquitectura. Trazos de una historia genética de improbables familiaridades para deleite arqueológico. Un dibujo se transforma en el tiempo, se hace texto y deviene arquitectura aunque sólo sea pensamiento. ¿Importa si Testa desconoce el dibujo?

## **Viejos amigos**

Será que como capitán experimentado tiene el don de navegar los mares más inciertos en uno de sus barcos soñados guiándose por las estrellas y el viento sin necesidad de mayores instrumentos. Dice, a quien quiera creerle, que comenzó los estudios de arquitectura frustrado de la facultad de ingeniería naval donde despuntaba la relación con su primer amor, los barcos, pues sin duda para un desactualizado argonauta de nuestro tiempo “navegar es preciso, vivir no es preciso”. Descubrió en sus divagaciones que en la esquina estaba la escuela de arquitectura y qué más da, dibujo por dibujo y una cosa por otra, allí, y de casualidad, se cruzó con su destino el hombre que hizo el Banco de Londres. Y aprendió lo que ya sabía, contraviniendo esquemas y modelos, pues en realidad

**“el que quiere ser arquitecto aprende solo, la Universidad enseña los códigos y los profesores sólo ayudan a ganar tiempo”,**

y por tanto desechó tal tarea (digo la docencia, enseñar y aprender) pues sólo le gustaba “trabajar con los buenos estudiantes, los elegidos, y eso no es bueno”. Como formar parte de algún movimiento, moderno o de los otros. Lógicas contradicciones para quien “hace del trabajo en equipo una religión donde debatir y conversar la cantidad de cosas que la arquitectura involucra pero se mantiene al margen de sus cotidianas tendencias”.

Las referencias carecen de sustancia cuando la razón de ser de la arquitectura es el cambio permanente y donde las coincidencias son fruto del azar o del espíritu de la época más que de una vocación de compartir una construcción ideológica común.

**“Los cambios son permanentes, y hay que investigar en la búsqueda de cosas distintas, en la coherencia de la intuición”.**

Rememorar a James Stirling en la voluntad de acordar posiciones es un capricho, una manera de armar constelaciones de estrellas dispersas, pero un capricho tentador y personal. Paralelos en la construcción de expresiones plásticas de perfiles estructuralistas y contestarios en la resolución de excitantes estructuras de hormigón o acero para resolver espacios de austera y rigurosa materialidad en tiempos heroicos (Facultad de Historia en Cambridge / Hospital Naval Central), convergen en la explosión de colores y formas de ulterior madurez desplegadas sin limitaciones en piezas urbanas como la Staatsgalerie de Stuttgart y el Centro Cultural Recoleta en momentos neoliberales. Este intento de asimilar trayectorias sin embargo es para él una pirueta intelectual que le resulta indiferente mientras para mí un modelo de estar en el mundo, una manera de atar cabos que deduzcan un recorrido que permitan seguir en camino. Una especie de mapa de ruta. Corroboro con seguridad:

**“Vos estás ubicado en el lugar en que estás, investigás sobre lo posible...”.**

Lo posible son quizás las mismas cosas en distintos lugares al mismo tiempo. De cualquier manera creo que hubieran simpatizado Clorindo y Bob (como Testa, usaba siempre la misma corbata celeste gastada sobre camisa azul debajo de su eterna sonrisa, aún para la inauguración de la ampliación de la Tate cuando fue la reina y todos le dijeron: "Vamos Bob, cambiarás esa camisa y la corbata manchada ¿no?". No, y además y seguramente llevaba algunos vasos de buena cerveza encima). Iconoclastas ambos seguro hubieran coincidido con Merleau Ponty en que: "Querer lo eterno cuando el saber descubre mejor la realidad del tiempo, querer el concepto más claro cuando la misma cosa es ambigua, es la forma más insidiosa del romanticismo, es preferir la palabra razón al ejercicio de la razón"<sup>5</sup>. No imagino romántico a ninguno de los dos, sería una desilusión. Intentaré otro ángulo.

#### **Columna, paredón y después...**

"¿... *investigás lo posible?*" . Deberé arriesgarme con el hormigón, iterada reiteración de uso de una sensata (¿sensata? resulta paradójico en la exactitud de su definición) trayectoria. La propuesta para el concurso del Edificio de la Caja Notarial impone esa única columna como manifiesto de un programa que se define en su estructura como síntesis absoluta. El espacio es columna y la columna centrifuga el espacio. Podría ampliar los ejemplos estableciendo cronológicamente una serie disímil que remite a una posible obsesión investigativa. La estructura como fachada horadada que articula una nueva relación entre arquitectura y ciudad en el Banco de Londres, estructura como trama repetitiva y prefabricada que organiza un sistema visual en el Hospital Naval, la estructura como una serie de hechos casuales y venturosos que alberguen lúdicamente eventos formales en el Centro Cultural Recoleta, estructura como contenedor y cobijo existencial en la casa Di Tella.

¿Le parece? ¿Existe una intencionalidad manifiesta en esta secuencia de posibilidades de espacio estructural? ¿Estudios vanguardistas para revelar nuevas verdades tecnológicas? Mientras yo desesperadamente intento devanar razones su sonrisa parece estar en otra cosa.

"¿El hormigón? Una lógica consecuencia de trabajar con los recursos posibles. Ningún sentido que lo intente con placas de titanio. La historia de la humanidad es la constante búsqueda de cosas reiteradas, hacés algo sin que se te ocurra que lo que hacés va a cambiar algo. Los resultados los descubris una vez que la obra está hecha".

Generoso con su invitado acuerda que los cambios se producen cuando menos se piensa en ellos.

#### **Tiempo final, fuga y misterio**

La hora fue un suspiro. Obligados a repetirnos eternamente no puede menos

el que quiere  
ser arquitecto  
aprende solo, la  
Universidad  
enseña los  
códigos y los  
profesores sólo  
ayudan a ganar  
tiempo.

que despreocuparse de lo que pueda pasar mañana o en cien años y se arraiga en el lugar que habita para "hacer lo que tenés que hacer". Suficiente. Toda su obra resume sus pocas palabras. Alguna de sus obras está en el recuerdo de toda alma. En una noche de estrellas Gary Burton y Daniel Piazzolla rinden nuestros espíritus musicales en el atrio de la Biblioteca, nunca más sublime, nunca menos biblioteca en la ciudad expuesta. Otro techo en el banco nos alberga bajo la lluvia en la desapacible esquina atropellada por las urgencias bursátiles y las bocinas porteñas. Las largas arcadas en Recoleta o en Mar del Plata (¿es él con un sombrero, remedando a Hitchcock el que aparece en la foto oculto en las sombras?) obligan al camino, a moverse, a entrar y salir. Los balcones de Rodríguez Peña... Recurrencia de cobijos para individuos solitarios en búsqueda de compañía. Apago el grabador y previo a la despedida le sugiero algunas fotos. El pudor me impide autorretratarme a su lado (guardo en el estudio una foto conjunta con otros varios amigos en una de las tantas bienales que me sirve de consuelo). Inesperadamente como si tal cosa indica sonriente para mi sorpresa que tiene otra obra en Córdoba. ¿CÓMO? Me explica que hace muchos años un cliente de quien no recuerda el nombre le solicitó una vivienda en algún lugar cruzando el río, mientras para ser más explícito alza su mano en elegante gesto elevándola de derecha a izquierda como si esto confirmara su ubicación. Es entonces cuando ocurre lo sorprendente pues sin vacilar toma mi block de notas que de poco había servido hasta el momento y con mi lapicera (acostumbrada sólo a líneas rectas) traza los surcos de esa ilusoria casa en algún lugar arriba después del río en algún sitio de nuestra ciudad de Córdoba. Y yo me siento como un personaje de Stevenson en *La Isla del Tesoro* con el secreto mapa de un maravilloso descubrimiento. ¿Clorindo (porque después de todo ¿puedo decirle Clorindo?) sería tan amable de firmarlo?

### Colofón

El día después es un viernes fantasmagórico en la ciudad cubierta por el humo. Los aviones no salen ni entran y son ocho las horas que me mantienen atrapado en este aeropuerto de los Buenos Aires. Decliné ya, a pesar y debido al esfuerzo, extraer más jugo del cassette lavado. En la indolencia una frase se escribe nítida como croquis en la servilleta usada:

Una arquitectura de anécdotas, de pequeñas revelaciones, de chispazos de humor que trasciendan la gravedad de la vida.

17|04|08



- 1 Baudrillard, Jean y Nouvel, Jean, *Los objetos singulares. Arquitectura y Filosofía*. Fondo de Cultura Económica, Capital Federal, 2002.
- 2 Baudrillard, Jean y Nouvel, Jean, ídem anterior.
- 3 Solsona, Justo, Conferencia Aula Magna Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNC.
- 4 Hejduk, John, *Constructing in Two Dimensions*, Architectural Record, McGraw-Hill Publication, abril 2002..
- 5 Merleau-Ponty, Maurice, *El Mundo de la Percepción. Siete Conferencias*, Fondo de Cultura Económica, Capital Federal, 2003.

**Clorindo Testa** :: (Nápoles, Italia, 1923) Reside en la Argentina desde los 5 años. Arquitecto recibido de la UBA (Universidad de Buenos Aires) en 1948. Con su flamante título ganó una beca en Europa, en la que estudió a lo largo de 4 años y cuando regresó de Italia comenzó a desarrollar su carrera de arquitecto formando parte del estudio que preparaba el Plan Regulador de Buenos Aires dirigido por Jorge Ferrari Hardoy, donde también participaban Juan Kurchan, Antonio Bonet y Ernesto Rogers entre otros.

Como pintor, en 1952 realiza su primera muestra individual en la Galería Van Riel. En 1961 obtiene el Premio Nacional de Pintura del Instituto Di Tella. Desde entonces participa en numerosas exposiciones como pintor entre las que se destacan Retrospectivas en el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1997 y la VI Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia, Italia (1996), entre otras.

En 1976 fue nombrado "Académico de Número" en la Academia Nacional de Bellas Artes. También fue Profesor Honorario de la Facultad de Arquitectura de la UBA, en 1996, año en el que la misma universidad le concede el Doctorado Honoris Causa.

Entre sus numerosas obras concretadas, siempre por concurso, se destacan: el Campus Universidad de San Luis, la Universidad Di Tella, el Hospital Quilmes, el local del ICI, el Banco Nación sucursal Carlos Paz en Córdoba, el Centro Comercial Paseo de La Recoleta, Centro Cultural de la Ciudad De Buenos Aires, el Banco de Londres. El libro *Clorindo Testa: pintor y arquitecto*, de Jorge Glusberg, recorre toda su carrera.

En la edición 2008 de ArteBA, fue uno de los tres vanguardistas homenajeados de la historia del arte moderno junto Gyula Kosice (1924) y Enio Iommi (1926).

**Diego Schumukler** :: (Buenos Aires, 1955) Arquitecto egresado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), profesor adjunto de Arquitectura VI de esta institución desde el año 1994, Director de Carrera de la Carrera de Arquitectura de la Universidad Blas Pascal (UBP) y autor del Proyecto académico de la Carrera de Arquitectura de la UBP (aprobado por el Ministerio de Educación y Cultura de la Nación) desde el año 1997. Guest Professor de la School of Architecture del Kent Institute of Art and Design (Inglaterra) .

Dicta conferencias en diversas universidades nacionales y extranjeras. Tiene publicados artículos en la revista Summa, y en los suplementos de arquitectura de los diarios La Voz del Interior, La Mañana de Córdoba y La Nación, entre otros varios. Cuenta con numerosos premios nacionales e internacionales, además de distinciones y reconocimientos públicos. Forma parte del Comité Editorial de la Revista Tendencias, publicación científica de la UBP, y es editor de *1997 | 2007 diez años de arquitectura*, publicación de la Carrera de Arquitectura de la UBP.

Poeta.con.grupos  
de.personas

# Arturo Carrera por Carlos Schilling

Tal vez la larga lista de títulos que compone la obra poética de Arturo Carrera (Pringles, 1948) bastaría para justificar que sea mencionado como uno de los autores más reconocidos e influyentes de la poesía argentina de las últimas décadas. Por si fuera necesario subrayarlo, ahí están *Animaciones suspendidas*, *Mi padre y yo*, *La banda oscura de Alejandro*, *Noche y Día*, *El vespertillo de las parcas*, entre muchos otros. Pero los caracteres de ese nombre y apellido impresos en las tapas de tantos libros no serían los mismos si no comunicaran a la vez un carácter singular.

Fuera de las páginas, aunque dentro de ese continuo de poesía y vida con el que asume cada día como una promesa de intensidad, Arturo Carrera nunca ha dejado de brindar lo que él llama su "presencia plena" a experiencias que pueden tener la forma de cursos, seminarios o talleres, pero que siempre desbordan esos límites institucionales para generar nuevas posibilidades y nuevos espacios de intercambios.

Si bien vive en la ciudad de Buenos Aires y su territorio emocional está demarcado por las banderas de su infancia y adolescencia en Pringles, Córdoba también se convirtió en un lugar con nombres propios para Carrera desde que a principios de la década de 1990 fue invitado por el Museo Caraffa a un ciclo de conferencias y muestras sobre nuevas tendencias artísticas. Desde ese momento hizo amigos, presentó varios libros, ofreció lecturas de sus poemas, y estuvo al frente de un proyecto novedosísimo denominado Troquel, un taller interdisciplinario con artistas de diversas disciplinas que tuvo amplia resonancia en la ciudad. En mayo de este año se presentó un libro de Cecilia Pacella, *Muerte e Infancia, en la poesía de Arturo Carrera* que reflexiona sobre su obra desde una lectura intencionalmente personal. El Centro Cultural España.Córdoba fue el escenario de buena parte de esas experiencias.

## **¿Qué recibe y qué da tu poesía en el intercambio constante que mantenes con jóvenes poetas y lectores?**

Digamos que hay diferencias entre profesar y escribir poesía... Mi deseo es que las personas que se acercan a mis poemas o a participar de mis talleres o conversaciones (decir "clases" me resulta pretencioso y ajeno), sientan que viven conmigo "devenires de una imago", de una alteridad causada tal vez por mi presencia plena, si eso fuera posible. Que hallen en eso que soy, que es difícil, una especie de transmisión de energía, de ímpetus cambiantes, renovadores. La poesía es un *ímpetu* que no puede durar mucho, como dijo Leopardi, pero es ese ímpetu su historia póstuma, el encuentro, el hallazgo, el poema. El poeta irlandés Seamus Heaney dijo algo más pertinente aún en lo que atañe a la relación de eso que llamamos profesor o alumnos. Dijo: "Al principio del semestre, yo suelo decirles a mis alumnos de los talleres de poesía: me voy a ocupar de sus *capacidades* como escritores, pero sus destinos como escritores son cosa suya... Sin embargo, incluso ahora que lo estoy diciendo, tanto por protección mía como suya, reconozco que una vez que se establece un nexo personal con un estudiante, merced a mi respeto por su potencial o por sus logros -o viceversa-, uno de los dos ha afectado, aunque sea fugazmente, lo que el otro entendía por *destino* en la poesía". Y aquí está la respuesta a tu pregunta: se comparten "destinos", acaso

sea éste un sentido de la poesía.

**¿Ese bloque fluido que forman tu vida y tu poesía ha sido desviado de su curso más previsible por alguno de estos encuentros?**

Jamás; por el contrario, se ha intensificado y enriquecido eso que uno imagina ser. Y hasta me ocurre no poder y no querer prescindir de esos encuentros, en todo caso de esas enseñanzas. Ellos, los participantes, me enseñan a vivir en ese borde fractal de sus propias creaciones.

**En Córdoba tuviste la oportunidad de realizar una experiencia o un experimento novedoso con jóvenes artistas. Contame ¿cómo fue el proceso y qué te resultó más interesante?**

Para mí, fue extraordinario; esa experiencia es una de las más ricas que he experimentado junto a las de mis seminarios en Fundación Antorchas. Quizá porque la de Córdoba tuvo un rasgo más experimental. Los jóvenes que asistían a mis visitas, porque yo viajaba especialmente y estaba sólo dos días, me enriquecieron con sus ideas y trabajos. No puedo decir con sus poemas porque no todos escribían poesía. Mucha responsabilidad y mucho empuje provino del Centro Cultural España. Córdoba. Se organizó un gran taller interdisciplinario y allí trabajé con videastas, bailarinas, poetas, fotógrafos, artistas plásticos. El grupo se dividió en cuatro bandas, podríamos decir, y cada uno abordó bajo mi seguimiento un proyecto diferente. La que tuvo una resonancia inesperada, por demás interesante, fue la que encaró el *Proyecto Troquel*, cuando se intervinieron durante un tiempo las páginas de avisos clasificados del diario La Voz del Interior y en ellas se publicaron fragmentos de poemas, notaciones de los participantes que se intercalaban al azar en las distintas secciones de los clasificados. El resultado produjo una sorpresa enorme en el público lector y hubo una respuesta inmediata: cientos de e-mails con opiniones, conjeturas, preguntas... en fin... los lectores se transformaron en algo más que lectores.

**Vos pasás de la multitud de los talleres literarios, las lecturas, los seminarios y los cursos a la soledad de tu escritura en Pringles, ¿cuál estado es más propicio para tu poesía? Si tuvieras que recomendar un "ejercicio espiritual", ¿por cuál de los dos optarías: la soledad o la mundanidad?**

Me gusta siempre recordar al respecto la inolvidable "prueba de soledad en el paisaje", atribuida por Juan L. Ortiz a Antonio Machado. Machado afirma, decía Juanele, "que es un desafío muy importante para ciertos escritores, o para ciertos intelectuales o para ciertos espíritus, vivir con la naturaleza, fuera de la ciudad, porque si bien es muy humano y muy necesario contrastar lo que uno hace, someter a la opinión de los colegas o cómplices, lo que uno está creando, saber a qué atenerse sobre su valor, si bien ello es necesario para la conciencia poética, artística en general, lo otro, es decir la contrastación solamente con las cosas que no responden, quizás sea más determinante o más profunda en distinto sentido. Machado dice que él en las provincias no podía preguntarle a un árbol, a una piedra, lo que valía eso que hacía, eso que sentía que debía hacer. Y que le hubiera sido relativamente fácil irse a Madrid a preguntárselo a otros escritores, pero que prefería someterse a la prueba misma, si es que puede considerarse prueba, a esa resonancia que, no sé si imaginativamente, las cosas tienen en el mismo mundo que las rodea". Ahora bien, no es asombroso ni increíble que esta prueba de soledad en el paisaje coincida con el espíritu de "Soledad Eterna", un principio artístico-religioso específicamente japonés, puesto en práctica por los poetas Saigyō y Matsuo Bashō, inventor del haiku. Se conoce bajo el nombre de *sabi* o *wabi* o *shibumi*. Bashō lo pone en práctica en la etapa de su madurez, en la que "el regreso a la naturaleza" era más importante que "el regreso al hombre común". El estilo *sabi*, se refiere a la soledad impersonal y lejana, a una forma de vigilia profunda o estado de alerta más allá de la emoción personal y de la conciencia del yo. Imágenes dominadas por un alejamiento sugestivo, quietud, suave melancolía y tranquilidad. La prueba de soledad en el paisaje se acerca profundamente a esa Soledad Eterna o *sabi*. No es gratuito que se diga que Machado conoció el haiku y casi lo practicó en sus poemas aforísticos. Y no es raro comprobar el profundo acercamiento de Juanele al mundo oriental y al zen. En suma: Pringles y mi residencia en marcha allá en plena pampa húmeda me han hecho experimentar la prueba; mis libros son las notaciones, la entrega a eso que llamé "el campo": lugar donde los niños confunden la belleza con la felicidad...

**En 2001 armaste una antología titulada *Monstruos*, ¿cómo evaluás ahora la influencia que tuvo ese libro? ¿Los poetas que incluiste te siguen pareciendo pertinentes?**

Absolutamente. Todos ellos han triunfado luego. Triunfar quizá sea excesivo para la poesía: digamos que han seguido escribiendo, oficiando en ese "oficio", que no es poco. La publicación es algo superfluo, aunque a veces necesaria. Me gusta citar una antigua broma de Philip Sollers: él habla de la *poubellication*, "faire la poubelle" en francés es revolver la basura. Sin revolver demasiado, publicar a veces suele ser una contribución a la quema.

**Tu poesía y tus ensayos evidencian una pasión por las artes visuales, ¿cómo se establece ese diálogo con la imagen y en qué medida puede ser productivo para el ejercicio de una sensibilidad?**

Dialogamos con las imágenes primero: lo hicimos desde muy pequeños; después, con la imagen... ¿Pero qué es la imagen? ¿Qué, si no el mismo impulso que nos deja escuchar el murmullo que proviene de un color, de unas nubes, de las campanas secretas de una iglesia en un pequeño formato y que se une con el rumor del arroyo que juntó esos tañidos? Y más tarde en una pintura vemos que esa extraña transposición que cité, se cumple en el cuadro. Que un pintor es capaz de mostrar con un solo trazo lo que un poeta puede intentar quizá con muchas palabras. Y creo que esa fuerza secreta de la pintura para construir perceptos, es decir, una suma de sensaciones en un átomo expresivo, acicatea desde el principio la imaginación del *fanciullino* o niño que llevamos adentro. Pero en mi caso esto se acentuó porque mi madre, que conocí en sueños, era una pintora naïve. Pinté después sobre sus cuadros. Y hasta intervino adolescente, con César Aira, en una exposición de nuestros cuadros y poemas.

De ahí en más mi relación con la pintura es continua. No puedo pensar un poema sino como una posible intelección de la imagen, del color, de su "capacidad negativa" (Keats) para llevarnos al lugar de lo inmediato.

**Otro ejercicio: la traducción, ¿cómo la entendés y por qué la seguís practicando?**

La traducción tiene algo de ese transponer pictórico. Pero traduzco únicamente poesía, y a mi vez en esa osadía de no querer traducir más que poemas, entiendo que me he planteado desde el comienzo, desde mis primeras traducciones, la connivencia absoluta, única, entre traducción y poesía. Tal vez porque entiendo la traducción como experiencia que no puedo apartar, que quizá no deba apartarse nunca del impulso poético. Una manera de poner en acto la oralidad secreta, el murmullo de un lenguaje que evoluciona en su futuro.

**Quisiera que me hablaras de tus poetas o narradores argentinos preferidos: los que lees constantemente y no abandonás o no te abandonan.**

Recién me doy cuenta que mi actitud en relación con los poetas que amo y que he leído con intensidad no es continua sino intermitente y depende de mis momentos de "trance" -hay que llamarlos así porque creo en la inspiración poética- que existen aun en la experiencia de lectura. Puedo leer y entrar en trance, y buscar así al poeta invisible dentro de mi propia escritura que recomienza en ese *locus* espacio-temporal intenso.

Y esos poetas vienen de la promiscuidad de mi memoria. Que elige en el murmullo de la sensación, es decir haciendo tabla rasa en el conjunto de sentimientos y pasiones. Y aquí vale la exclamación de un pintor joven que conocí hace mucho: "No entiendo, me gusta y me confundo". ¡Qué extraordinario decir!

**En el CCE.C se presentó un libro sobre tu obra escrito por Cecilia Pacella, ¿qué significa para vos ver materializada una lectura exhaustiva sobre tu poesía?**

Cecilia vino a corroborar mucho de lo que sentí cuando escribía mis libros y ahora siento también en su texto mi propia voz por momentos, en una especie de potlatch y patchwork infinitos, aunque no coincidan exactamente nuestros decires. En verdad, al leerla, me amalgamo a su sentido. O para no ser tan duro, me abrazo como en el amplexo de los sapos y las ranas, en ese abrazo que dura días y noches enteras. Sí, tan afectuosa y productiva es su escritura adentro mío.

**Con esta pregunta voy a caer violentamente en la realidad política, pero la verdad es que en tus poemas aparece el campo en su dimensión idílica, como una suerte de paraíso de la infancia, pero también, y al mismo tiempo, en su dimensión económica, productiva y laboral. ¿Este actual conflicto te habla de algún modo o te es completamente ajeno?**

En mi libro *Potlatch* aparece una visión sociopolítica y económica de las emanaciones campesinas. Y es cierto que cuando hablo del campo hablo de un campo en la niñez, cuando no podía decirlo y era la inmediatez el sosiego y el vértigo extraordinarios. Cuando estuve en Siena, estudiando los poetas del Novecientos italiano y escribiendo mi librito *Children's Corner*, me iba a la Piazza del Campo, que así se llama, a pensar o soñar y a maravillarme de estar allí y poder tomar notas... y eso era "el campo". De modo que el campo ahí en apariencia fue algo que está más allá del conflicto actual, más allá de la disputa por un modelo de país y un modelo de Estado que tenga o no intervención en la puja distributiva. Es en todo caso una construcción simbólica si eso existiera. Pero es obvio que la necesidad de resolver esa puja también necesaria está planteada a

mis libros son  
las notaciones,  
la entrega a eso  
que llamé "el  
campo": lugar  
donde los niños  
confunden la  
belleza con la  
felicidad...

otros niveles en mi libro *Arturo y yo* quizá de manera inconsciente, ¿por qué no? Un texto epílogo del poeta Sergio Raimondi, en la última edición del libro hecha por VOX, parece corroborarla.

**Estás armando una fundación en Pringles, contame ¿cómo es el proyecto y a qué está orientado?**

Es una asociación que se llama Estación Pringles y está ligada a mi libro *Las cuatro estaciones*, pero también a la actividad frenética que siguió después para conseguir una antigua estación de ferrocarril abandonada que se llama Quiñihual y que el Onabe y Ferroexpreso Pampeano nos cedieron para iniciar el proyecto. Reúne amigos como Daniel Link, Alfredo Prior, César Aira, Guillermo Kuitca, Vivi Tellas, Diana Aisenberg, Alan Pauls, Sebastián Freire y también amigos-socios como Juan José Cambre y Chiquita Gramajo, que es el alma mater del proyecto, más Rosa Beatriz López, María Celia Vázquez, Guillermina y Ernesto Alfano, entre otros. Transcribo: "El proyecto se propone fundar en la Pcia. de Buenos Aires un sitio que fomente la producción literaria y artística y que facilite, en un medio rural, un ámbito creativo y de intercambio a poetas y narradores/as, traductoras/es literarios y artistas de todo el mundo. El Espacio Quiñihual (a 20 kilómetros de Pringles) ofrecerá una residencia temporaria donde vivir y trabajar interactuando con la naturaleza y la comunidad. Procurará la inclusión de mujeres, jóvenes, niños y niñas en actividades que fortalecerán la identidad cultural y la visión acerca de otras culturas. Vinculará aspectos diversos de la creación en un espacio común e iniciará animaciones culturales que permitan extender la frontera del desarrollo". Esto que parece el preámbulo de una constitución es la síntesis de un proyecto ambicioso que ya está en marcha y que nos provee mucha alegría. Y una impostergable actividad.



**Arturo Carrera** :: (Buenos Aires, 1948) Aunque nació en Buenos Aires toda su infancia y adolescencia transcurrió en la ciudad de Coronel Pringles, espacio de algún modo mitificado por su poesía y que se ha transformado en un lugar de referencia para la literatura argentina actual, ya que allí también nació César Aira. En esos días iniciáticos de Pringles, Carrera y Aira cultivaron una intensa amistad intelectual, por la cual compartieron sus primeras experiencias literarias. A los dieciocho años, en 1966, viajan juntos a Buenos Aires y fundan la revista literaria *El cielo*. Allí el poeta conoce a Alejandra Pizarnik, que participa en la presentación de su primer libro, *Escrito con un nictógrafo*, publicado en 1972. Desde entonces la poesía de Carrera unirá un gesto fuertemente vanguardista con la profunda recreación de una rica tradición poética argentina, en cuyo canon personal se hallan Juan L. Ortiz, Oliverio Girondo, Baldomero Fernández Moreno y la propia Pizarnik. Participa de las búsquedas de la revista XUL en los años 80. Es uno de los referentes latinoamericanos del neobarroco. Su obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano y portugués y él ha vertido al castellano algunas de las obras de Stendhal, Stéphane Mallarmé y Henri Michaux. Es autor de: *Escrito con un nictógrafo*, 1972; *Momento de simetría*, 1973; *Oro*, 1975; *La partera canta*, 1982; *Arturo y yo*, 1983; *Mi padre*, 1985; *Animaciones suspendidas*, 1986; *Children's Corner*, 1989; *Negritos*, 1993; *La banda oscura de Alejandro*, 1994, *El vespertillo de las parcas*, 1997; *Tratado de las sensaciones*, 2001; *Potlatch*, 2004; *Noche y día*, 2005; *La inocencia*, 2006.

**Carlos Schilling** :: (Sunchales, provincia de Santa Fe, 1965) Es licenciado en Filosofía, y actualmente editor del suplemento de Cultura y espectáculos del diario *La voz del Interior* de Córdoba. Ha dictado clases de Estética en la Universidad Blas Pascal así como también conferencias y cursos sobre cine y literatura en instituciones de Córdoba y Buenos Aires. Ha traducido a Gustave Flaubert, Pascal Quignard y Jean Allouch, entre otros. Entre las distinciones que ha recibido se destacan el Primer Premio del Concurso de Cuentos Mujica Lainez, el premio de la revista *Puro Cuento* y el premio de poesía Jaime Gil de Biedma en España. Tiene publicados dos libros de relatos *Dos Variaciones* y *Diana y Nadia*, uno de poesía *Mudo* y la novela *Mujeres que nunca me amaron*. Ha participado en revistas como *El Banquete*, *Las Palabras de la Tribu*, *Nombres*, *Poesía y Poética* y *Hablar de Poesía*, entre otras.

De hip.hop  
y algo.más...

# Frank T

## por Homero

A Franklin Tshimini Nsombolay lo llamé a su casa circa 14:40 hora de España y me dijo que debía ir a recoger a su niño a la escuela, así pues cual educada persona, se disculpó y me pidió lo llamara minutos más tarde. Al tiempo volví a intentarlo y entonces surgió una fluida conversación con este particular y locuaz sujeto, estandarte de la cultura hip hop en España. Nacido el 10 de abril de 1973 en Kinshasa (Zaire, actual República Democrática del Congo), emigró a Europa a la edad de 2 años. Me cuenta de su venida a la Península Ibérica en el '75. Por cuestiones laborales de su padre debían viajar hacia los Estados Unidos, mas por problemas de visado se terminaron instalando en España, convirtiéndose así en la primera generación de inmigrantes nacionalizados españoles. Sus padres y su desembarco en Torrejón de Ardoz fueron fundamentales para su amplio contacto con la cultura musical afro americana de principio de los 80 y su posterior interés en el hip hop hasta el punto de resignificarlo "a la española" y empezar una movida e industrias más grandes dentro del hip hop de habla hispana. Esto, su paso por Córdoba en el 2007, su pensamiento del hip hop actual y a futuro y su relación con los medios son algunas cosas que surgieron en esta jugosa charla con el sr. Frank T...

### **¿Qué pasó en los 80 con la música? ¿Cómo se dio el rap?**

En los 80 la música aquí en España llegaba bastante tarde, si un disco salía el 1 de enero no llegaba el 2, llegaba con un año de retraso; sin embargo, nosotros tuvimos la suerte de estar al lado de la Base Americana con lo que estábamos bastante al día. Si un disco salía el 1 de enero, a los dos meses ya estaba en Torrejón al menos y si tenías algún amigo de la base americana, te lo compraba y ya está. Además habían abierto una discoteca, sobre todo para los afroamericanos que les gustaba la música funky que era la música negra de los 80. Toda la evolución de esta música negra de los 80 se plasmó en esa discoteca. Cuando llegó la época del hip hop fuimos los primeros en escucharlo, precisamente gracias a la música que ponían en la discoteca de los americanos, lugar donde se escuchaba la música que estaba de moda por aquel entonces. Eso más que todo para la gente de Torrejón, los que vivían fuera tenían que buscarse la vida como la gente del hip hop ahí en Córdoba os lo tenéis que haber buscado supongo, el que viajaba se informaba, revistas, on line, bueno en aquel entonces no había on line...

### **¿De qué manera te influyó esto? ¿Qué artistas te motivaron a escribir rap?**

Yo tuve la suerte de estar siempre ligado a la música, no por la base americana, sino por mis padres que tenían mucha cultura musical. Mi padre ha sido un aficionado a la música y siempre estaba muy al tanto de los discos. Llegar a España y estar en contacto con la base hacía que siempre hubiera música en casa. El de la música era uno de los caminos posibles donde acabar, porque en casa había música constantemente sonando, de cualquier tipo de la época. A mediados de los 80 (1984 o 1985), cuando empezaron a salir las primeras películas de break dance<sup>1</sup>, todos los jóvenes quedamos embaucados y empezamos a bailar break. A mí no se me dio muy bien bailar, pero me fijaba mucho en la música, me encantaba la evolución que estaba teniendo la música negra en aquel entonces con los teclados y las cajas de ritmo y demás y evidentemente de un modo u otro me sentí identificado con eso y con el tiempo probé a ver qué tal se me daba hacer rap y dio la casualidad que no se me daba muy mal...

**Así como tu familia es apasionada por la música, tengo entendido que tus hermanos también hacen rap...**

Sí, ellos ven a su hermano mayor, que tuvo que ejercer un poco de padre (el nuestro se fue, buscó otro camino) y entre tener una figura cercana en tu casa que admiras y demás... pues así es como ellos siguieron mis pasos. Tampoco nos tenemos mucha diferencia de edad, yo me llevo con mi siguiente hermano -que es el único que no se dedica a la música- dos años y luego tres con el que viene con el Señor T Cee. Él y Kultama son miembros de Kreyentes<sup>2</sup> y dio la casualidad que a ellos se les daba bien y han seguido los mismos pasos. Ellos, igual que yo, han podido ver a grupos que en aquella época me gustaban mucho como Run DMC, Buggy Boys, LL Cool J, Big Daddy Kane, Public Enemy o KRS One, EPMD también, porque era lo que yo oía en casa, no había otra opción. Evidentemente ellos se quedaron con la copla.

**Contanos los inicios con el Club de los Poetas Violentos... Toda la movida que generaron ahí...**

¡Uh, es una historia tan larga! Digamos que el CPV es el resultado de los primeros discos que se publicaron en España. El primer disco de rap que salió aquí fue un recopilatorio *Madrid Hip Hop*, que se publicó en el año 88 con cuatro grupos. Al año siguiente, en el 89 se publicó el segundo disco con unos ocho o nueve grupos, todos eran de Madrid. El disco se llamaba *Rappin' Madrid*, y era un recopilatorio con una canción de cada grupo. En el 90 se publicó un tercer disco recopilatorio también, pero en este caso ya no eran sólo grupos de Madrid sino de toda España: Zaragoza, Barcelona, etc. y se llamó *Rap de Aquí*. Los tres discos en realidad no tienen muy buena calidad, eran los inicios y los grupos eran lo que había en aquel entonces, los que estaban ahí. Sin embargo, de ahí surgieron un par de grupos buenos y gente que hizo otros grupos. Digamos que yo empecé a hacer rap por el 89, 90 y fue una época un poco confusa aunque importante. Digo confusa porque la calidad brilló por su ausencia y era una época de aprendizaje: cómo producir, cómo hacer rap. En una época así grabar un disco no es la mejor de las opciones, pero las multinacionales vieron que podían tener un negocio allí y se hizo. Cuando el negocio se paró y los grupos quisieron ser independientes, originales, auténticos, pues entonces cerraron las puertas. De ese acto de rebeldía surgió un movimiento underground por toda España que sobrevivió precisamente gracias a maquetas<sup>3</sup> y a jams<sup>4</sup> en clubes chiquititos y en fiestas de hip hop. Y el CPV surgió un poco de la iniciativa de querer intentar algo grande, de haber aprendido durante esa época la mejor manera de hacer rap, la mejor manera de producir, así fue como nos juntamos un sector de gente que había participado en algunos de los discos como Paco y Zeta, miembros de Jungle Kinas, prácticamente el único grupo que valía la pena de aquellos recopilatorios.

Surgió un poco de eso, nos juntamos Supernafamacho, Jota Mayúscula, Kamikaze que era de Alicante, el único que no era de Madrid, Zeta, Meswy, Paco y yo, y empezamos a hacer maquetas, demos, buscando la manera de poder hacer algo sólido y en esto surgió Sergio Aguilar que quiso montar un sello discográfico y empezar publicando un disco nuestro y finalmente publicó nuestro primer LP *Madrid Zona Bruta*. Ése sí que fue el inicio real de, no del hip hop, sino de la industria que ahora mismo hay en España dentro del hip hop. Y no solamente eso, digamos que enseñamos a rapear de una forma más verídica con más base. No había poesía dentro del rap, nosotros sí que tratábamos de plasmar esa poesía con agresividad, incluso a veces con violencia pero con esa manera de hacer rap que ahora mismo escuchas en MC's<sup>5</sup> como Natch, Tote King o Kase-O. El origen de todo eso fuimos nosotros en el CPV, que fue el primer sello. Luego aparecieron otros

y así es como se inicia la industria del hip hop aquí en España.

**Y en relación a cómo rebuscárselas para producir, ¿ahora es diferente que cuando empezaron? ¿Es más fácil o más difícil?**

En ese sentido ahora mismo hacer una demo con un buen sonido y con cierta profesionalidad es muy fácil, sólo necesitas un ordenador, un programa y tener un poco de oído, de ojo, de escuchar ¿no? Y esto hace que evidentemente lo tengan mucho más fácil, todo está ya puesto; nosotros tuvimos que inventarlo de alguna manera. A lo mejor eso lo quita cierto mérito pero bueno, es otra época, cada uno le toca vivir la época que le toca y no hay más ¿no?

**En cuanto a la ideología que se expresa en el rap, ¿cómo ves lo de ahora a diferencia de lo que hacían ustedes, que como me dijiste era algo violento pero muy poético?**

Ahora hay un poco de todo. De hecho ahora mismo aquí en España hay una especie de guerra. Antes había una guerra entre hacer una poesía con flow<sup>6</sup> y centrarse en hacer frases que queden chulas o tratar de utilizar ese talento o esa poesía para poder decir algo importante, tener cierto compromiso; eso se ha ido diluyendo y ha pasado a otro contexto. Ahora se ha puesto de moda un poco el concepto "gangster", el concepto "G", el rollo calle. Yo tengo el concepto clásico de lo que es un gangster y para mí es una persona que en realidad está por encima de la ley. Cuando ves al típico raperos que dice que es un gangster yo creo tira por tierra la imagen de gente como Al Capone o Tony Montana aunque sea ficticio. Un gangster es una persona peligrosa, que además no hace ruido en un principio, trata de no llamar la atención y el raperos es justo lo contrario con su gorra, con su bilng bling y su forma de vestir y demás que trata de llamar la atención. Entonces no serías un gangster si quisieras llamar la atención porque si tienes un negocio sucio, tienes un negocio que es peligroso, no quieres que la policía sepa realmente a qué te dedicas evidentemente. Si se hace de un modo entretenido, es decir, soy gangster porque me gusta hablar de ese tipo de cosas en mi rap, pues así sí; o que has sido un gangster que has hecho cosas, en el caso de 50 Cent que dice que le han pegado no sé cuántos tiros y tal y cual. Y bueno ahora se dedica a la música y precisamente gracias a esas experiencias que cuenta en sus canciones está ganando mucho dinero pero con el rap, no con extorsionar o vender drogas o matar gente por pasta. En España se vive bien en realidad y hay gente que hace el mal, que está en lo peor, gente muy peligrosa pero esa gente a mí no me consta que sean raperos. Hay muchos que te dicen "yo soy un gangster" y te piden 10 euros para coger un taxi. Un gangster no me pediría dinero a mí para coger un taxi ¿sabes?

**¿En qué otro lugar además de Córdoba estuviste el año pasado?**

Estuve en San Pablo actuando, veníamos justo de ahí y luego nos fuimos a Santiago de Chile. Aparte hemos estado en Méjico; en el Hip Hop al Parque, que es un festival muy grande en Bogotá, en Colombia. Hemos visitado algunos sitios importantes de Latinoamérica y nos gustaría seguir visitando más.

**¿Cuál es tu opinión respecto a lo que pasa con la cultura del hip hop en Latinoamérica?**

En general lo que he visto es cierta falta de infraestructura que creo se debe un poco al nivel económico de Latinoamérica en general ¿no?, pero del mismo modo veo que la industria del rock o del pop sí funciona en Latinoamérica, o al menos parece que funciona. Veo una gran cantidad de público dentro del hip hop, que por alguna razón por parte de los medios o de las grandes instituciones sigue estando un poco marginado musicalmente, no se lo toma en serio, no se la toma en cuenta. Creo que lo que tiene que pasar, no sé si ha ocurrido ya, tiene que venir desde el underground, desde lo independiente, que un sello independiente pero con fuerza, con criterio y con ganas tire para adelante. Más que un sello tiene que ser un grupo y que eso incite a un sello o a una institución a trabajar por ello. Tiene que salir una especie de CPV en la Argentina, Chile, Brasil. En Brasil creo que la industria está bastante bien, sé que tienen grupos grabando y haciendo cosas. Es lo que falta para que eso embarque a todo el país de alguna manera e incluso se sientan orgullosos. Yo recuerdo que cuando salimos, la gente sintió que en España ya había un grupo de hip hop donde fijarse. Eso ha sido probablemente una de las cosas más importante que ha ocurrido en el hip hop en España, que hubiese un grupo como el Club de los Poetas Violentos. Creo que es lo que hace falta en realidad ¿no? Que salga un grupo y que todos los argentinos digan "Éste es el grupo que nos representa" y a partir de ahí todo mundo se fije en ellos y tire para adelante y a raíz de eso se cree una industria ¿no? Eso es lo que ocurrió en España, ya te digo. Creo que lo que hace falta sobre todo es que haya esa unidad ¿no?

#### **¿Cómo viviste el show que brindaste el año pasado en Córdoba?**

La verdad es que quedé encantado. Como he ido a veces ya a Chile y en Chile desde la primera vez ha habido una respuesta increíble entonces pues siempre que vas esperas la respuesta. Teniendo en cuenta que en la Argentina no teníamos una referencia clara de lo que había, de cómo era el público, además que desde España nos decían que la Argentina es más rockera que hip hopera, entonces no sabíamos qué respuesta tendríamos. Nosotros siempre tratamos de hacer nuestro trabajo lo mejor posible y agrandar al público que venga a vernos. Vino una gran cantidad de gente que respondió tan bien que se superaron las expectativas por parte de las asociaciones que nos llevaron ahí a actuar y que no sabían en realidad qué era lo que iba a ocurrir. Si esto ha sido un punto de inflexión para algo positivo dentro del hip hop, yo encantado. Lo que espero sobre todo es que a partir de ese concierto se tome más en cuenta al hip hop, pero al hip hop que se hace en la Argentina. Que las asociaciones quieran hacer hip hop, quieran contar con ellos de un modo serio y además con grupos de ahí, creo es lo más importante.

#### **¿Cuál es tu opinión sobre los medios de comunicación, sobre cómo marke- tinizan al hip hop?**

Eso es como todo ¿no? Los medios de comunicación tienen su parte buena y su parte mala. Yo trabajo ahora en un medio de comunicación, tengo un programa de radio donde lo que hago más que dar mi opinión, es poner música, es compartir. Para mí un medio de comunicación es eso, un medio donde tú puedes compartir una serie de hechos que han ocurrido. El hecho de que salgan discos, que puedas divulgarlos, que puedas decir "mira ha salido el disco de tal persona, tiene estas características y demás", yo creo es lo más importante en los medios de comunicación. ¿La crítica? Bueno, más que en la crítica yo creo en la opinión. La opinión que tiene una persona, una revista, un medio sobre algo. Creo que es demasiado poco que un medio haga una crítica de un disco y que se base sólo en lo que pueda escribir una sola persona. Vivimos en un mundo muy plu-

ral en el que es muy complicado que una cosa sea blanca o negra. Pienso que si se hace una crítica tiene que ser como mínimo hecha por tres personas. Si no puede ser que la gente a veces se quede con una reseña que a lo mejor no es. La gente a veces es un poco débil y se hace una idea de algo en base a lo que alguien haya dicho. Entonces si alguien dice que es blanco, a lo mejor la gente dice "pues mira, éste que es un experto ha dicho que es blanco y demás" pero es que expertos hay muchos. Ése es un poco el problema de los medios de comunicación, que todos dan su punto de vista desde su perspectiva. Ahora mismo en España hay tres medios de comunicación cada uno con un estilo en concreto que hacen su labor de divulgación y es muy válida.

#### **Y con respecto a Internet ¿qué opinas como medio de comunicación para ustedes como profesionales y para los que recién arrancan?**

Internet lo bueno que tiene es eso. Uno que no es nadie abre una página web y si tiene ciertas características en su página puede embaucar a mucha gente y tener tanto nivel de convocatoria como una web de un artista súper reconocido. Eso es lo que más me gusta de Internet: todo está ahí. Eso también es una parte mala porque las cosas malas también están ahí y hay gente que aprovecha esto precisamente para hacer cosas malas. Luego está la música: Internet está cambiando la industria. Tú pones Frank T y siempre hay una web donde puedes bajarte la música lo que va a impedir que en un momento dado pueda ganar dinero con la venta de los discos. Creo que el artista si quiere vivir de la música tiene que ser desde otra perspectiva, no con las ventas de los discos porque la gente puede encontrar los discos en Internet de un modo gratuito sin gastar ni un duro. Ahí está un poco el problema, que yo ya no voy a llamar problema porque hay que adaptarse. Yo sigo yendo a las tiendas y gastándome dinero en comprar discos, para mí sigue siendo un privilegio gastar mi dinero en el trabajo de alguien, pero si la gente no lo hace no podemos hacer nada, esto es así. Estamos yendo hacia otro sitio pues el que quiere vivir de la música tiene que buscarse la vida de otro modo.

#### **He vendido varios de los discos que me dejaste el año pasado...**

Siempre hay alguien que va a querer comprar, hay que seguir haciendo discos porque sigue siendo importante para la prensa, para los medios. El disco ahora mismo es como un videoclip ¿no? Con un videoclip tienes que ir a un canal y poder verlo ahí. Ahora mismo es eso, es un elemento más de promoción de un artista y está ahí. La industria va hacia otro lado y hay que aceptarlo así ¿no?

#### **¿Cuál es tu opinión y relación sobre los demás elementos del hip hop?**

Si bien es cierto que cada elemento<sup>7</sup> actúa por separado y que hay cierto recelo, sobre todo por el rap (la imagen del rapero, su palabra y su música ha conseguido estar en auge, digamos que está en el tope), haces un festival de hip hop donde hay B-Boys y escritores, gente que hace beatbox y DJ's y lo que siempre va a estar más grande va a ser el rapero ¿no? El que vende discos, el que se hace famoso y demás. Pero es muy importante y por el bien del hip hop que siempre que se haga un festival el resto de elementos queden plasmados de un modo u otro. Y si puede ser de un modo grande, como en el caso del rap pues mejor que mejor ¿no? Hay gente que practica un elemento y a lo mejor no se siente relacionado, identificado con el resto de elementos, porque estamos hablando de cosas muy distintas. Conozco escritores que apenas escuchan rap o rapero que les da igual el graffiti o no entienden mucho. Yo no te voy a decir que sea un experto en graffiti pero creo

que es muy importante, de hecho trabajo bis a bis con gente que se dedica a la escritura y siempre trato de estar involucrado, B-Boys igual. Estoy preparando temas nuevos con un tempo un poco más frenético precisamente pensando en que puedan bailar B-Boys la música. Creo que estos son elementos importantes que siguen estando y mientras haya raperos que sigan hablando de ello y escritores que sigan escuchando rap y B-Boys que sigan bailándolo. Está claro que siempre va a haber una unidad con esto. Hay veces y es normal porque son cosas muy distintas entre sí, que cada uno va un poco por su lado pero siempre con el sello de que el hip hop está ahí.

#### ¿Cómo ves la relación del rap con diferentes clases de música?

En realidad lo que hay que tener en cuenta, porque la gente tendía a decir que el hip hop es muy cerrado y demás es que el hip hop desde siempre es la música que más ha fusionado. Precisamente para hacer hip hop tú tienes que utilizar elementos de otros tipos de música. Yo he hecho hip hop con música de Ennio Morricone, John Barry, Tchaikovsky, James Brown, Barry White, de artistas de todo tipo, de música rock, funky; incluso una de las canciones más clásicas que tengo es con música de The Police, ¿me entiendes? Por eso te quiero decir que el hip hop es la música que más se nutre de otros tipos de música. Lo que ha ocurrido es que ha habido otras músicas que lo que han hecho es nutrirse un poco o mezclarse un poco con el hip hop. Aquí en España por ejemplo, muchos artistas que les gusta el flamenco lo han urbanizado un poco con el hip hop. El flamenco es algo muy de calle y el hip hop también, entonces han visto que se puede relacionar y se puede juntar. A mí en realidad las mezclas me parecen geniales siempre y cuando se deje claro que es una mezcla. Yo no estoy a favor de que un artista X que no tiene nada que ver con el hip hop, llame hip hop a su música porque ha utilizado elementos un poco más urbanos. Eso no. Es un artista de rock o de lo que sea que ha utilizado elementos del hip hop en su música. Dejando en claro eso y haciéndolo evidentemente con cierto criterio pues para mí es totalmente lícito que se mezcle, se experimente, a mí eso me parece genial.

#### Frase y consejos finales para aquellos que se motivan con todo esto...

Yo creo importante, además hace poco estuve hablando con una B-Girl, una bailarina de break dance de Los Ángeles, que ahora mismo, esta época en la que la información es gratuita y puedes saber lo que quieras. Tú te conectas a Internet y si hay algo que no sepas pones esa palabra y te sale prácticamente la historia de eso que estás buscando. Y parece increíble, estoy haciendo talleres de rima por toda España, veo cantidad de chicos que quieren ser raperos y que se compran la ropa y chulean de raperos y que tienen sus Ipods llenos de discos de rap y demás, la poca información que tienen. No saben nada de los orígenes del rap en general, es decir el primer disco de The Sugarhill Gang, o de Afrika Baambata o Grandmaster Flash... Hay algunos que no saben cuál fue el primer disco de rap que se publicó aquí en España. Eso que te he dicho de el Rappin' Madrid. Es como que no tiene nada que ver, y sí tiene todo que ver. Creo que lo más importante es eso: saber qué es lo que estás haciendo. Cuando le preguntas ¿qué es para vosotros el rap?, hay gente que te da una definición que dices "no tienes ni idea de lo que estás haciendo". Haces rap, incluso hay algunos que ves que rapean con talento y no saben explicar lo que es ¿me entiendes? Creo que la gente tiene que saber eso porque la gente te va a juzgar, te va a preguntar, te va a entrevistar, si no sabes lo que eres, no sé. Que un chico que quiere hacer rock no sepa quiénes son Los Ramones, Jimmy Hendrix o Led Zeppelin, es inconcebible ¿no? Con el hip hop pasa exactamente lo mismo. Pienso que si la industria, o la música rap en la Argentina empiezan de

veo una gran  
cantidad de público  
dentro del  
hip hop  
que por alguna razón  
por parte de los  
medios o de las  
grandes  
instituciones sigue  
estando un poco  
marginado musicalmente.  
no se lo toma  
en serio.

algún modo a ser fuertes, la gente tiene que saber quiénes fueron los pioneros. Por muy bien o por muy mal que lo hicieran. Pero tienen que saber quiénes fueron los primeros porque esos fueron los que rompieron el hielo o abrieron la puerta para que los que ahora quisieran hacer rap lo puedan hacer ¿no? Le tienen que agradecer la existencia a eso. Ése es el problema que yo veo que existe. La gente lo hace, parece que lo cogen como si fuese una moda una cosa así. Y los que llevamos más tiempo y tenemos más información somos los que tenemos que dar esa información a los más jóvenes.

Palabras entendidas de parte de un ilustrado del hip hop en español. Frank T o Te Ka Fran como también gusta que le llamen, crudo y en directo para todos los representantes de una nueva cultura que de a poco se hace notar por las calles de Córdoba, la Argentina y el mundo. Interesante y succulento diálogo, con respuestas que dejan a uno pensando, siempre con la idea de que toda transmisión de energía e información recale en las generaciones próximas, en los niños, los principales interesados en formar parte de esta cultura urbana contemporánea que no deja de acaparar adeptos y ofrecer un estilo de vida diferente a aquellas mentes que con palabras y rimas asombran al resto de los mortales...



- 1 Break dance: también conocido como breaking, b-boying o b-girling, es un estilo de baile urbano que forma parte del movimiento de la cultura hip hop surgido en las comunidades latinoamericanas y afroamericanas en los barrios como el Bronx o Brooklyn de Nueva York a comienzos de los años 70. Es posiblemente el estilo de baile dentro del hip hop más conocido. El break dance es uno de los llamados cuatro elementos del hip hop, siendo los otros el MCing (o *rap ping*), el DJing (o *turntablism*) y el Graffiti.
- 2 Kreyentes: Verdaderos Kreyentes de la Religión del Hip Hop (VKR) es un grupo de hip hop español de Torrejón de Ardoz (Madrid), compuesto por FJ Ramos (MC y productor), Kultama (MC), Poison (MC), Sr. Tcee (MC y productor) y Zarman (MC y productor).
- 3 Maquetas: discos demos de poca duración mayormente de distribución gratuita en los diferentes circuitos musicales. Generalmente las primeras grabaciones de los artistas. Término utilizado en España.
- 4 Jams: juntas callejeras donde se producen los 4 elementos del hip hop.
- 5 MC's: Maestros de Ceremonias (masters of ceremony) es la traducción de la sigla que refiere a aquellos que rapean.
- 6 Flow: fluir con la lírica sobre la melodía o base.
- 7 Elementos del hip hop: El hip hop es un movimiento artístico y cultural que surgió entre los años 1960 y años 1970 en las comunidades hispanoamericanas y afro americana de barrios pobres neoyorquinos (Bronx, Queens y Brooklyn) donde desde el principio destacaron como manifestaciones características la música (funk, rap, Blues, DJing), el baile (hustle, uprocking, lindy hop, popping, locking) y la pintura (aerosol, bombing, murals, political graffiti). Africa Bambaata acuñó el término hip hop en aquella época, aunque años más tarde KRS One, originario del Bronx, quiso unificar en cuatro los elementos del hip hop: el MCing (rapping), el DJing (turntablism), el breakdancing (bboying) y el graffiti. Hizo esto con la idea de simplificar la definición de hip hop; pero para muchos esto puede resultar incompleto, ya que existen otras manifestaciones que quedarían excluidas de esta clasificación, como el beatboxing, los murales, el popping, el locking el uprocking o el streetball o basketball callejero en el cual un DJ mezcla sus mix tapes, mientras los ballers o jugadores hacen jugadas. La unión de dos de los elementos, el MC (Master of Ceremony) y el DJ (Disc Jockey), conforman el estilo musical del hip hop: el rap.

El bboying o breaking es el baile popularmente conocido como breakdance. La persona que practica este baile se denomina bboy, bgirl (fly girl), breaker o breakdancer.

El graffiti es la rama artística (pictórica) de esta cultura aplicada sobre superficies urbanas. La estética de los graffiti ha influido en la historieta (como en las tiras de The Boondocks) y en el diseño de ropa, portadas de discos y otros objetos. Quienes practican esta faceta se denominan writers (escritores). Hay otros estilos de graffiti que no tienen por qué formar parte del graffiti en la cultura hip hop. Son: radical & political graffiti, street art & post graffiti y graffiti generado por ordenador. El beatboxing está inspirado en un arte originario de los mayas que consistía en imitar sonidos de la naturaleza con la boca y que resurgió en Nueva York como la técnica de emular sonidos de percusión o instrumentos propios de la música rap con la boca. Los practicantes de esta faceta se conocen como beatboxers o human beatboxers. Se originó este arte en la época de los 80 porque los raperos no tenían suficiente dinero para comprar equipos de audio, entonces empezaron a imitarlos con la boca.

Fuentes: es.wikipedia.org/wiki/Hip\_hop

**Frank T** :: Tshimini Nsombolay (Zaire, 1973) Más conocido por su nombre artístico Frank T, es un cantante y productor de Rap, además de locutor de radio. Es hermano de Kultama, Sr. T.Cee y Shogun XL. Emigró a España a la edad de 2 años. Rapea en castellano con acento madrileño.

A finales de los años 80 comenzó a escribir sus primeras letras de rap, teniendo como única referencia los grupos de hip-hop procedentes de los Estados Unidos, por lo que para estas primeras canciones utilizaba una extraña mezcla de castellano e inglés. Algunas de estas canciones formaron parte de la primera maqueta del grupo Top Producciones. Junto con otros raperos (Jotamayúscula, Kamikaze, El Meswy y Supernafamacho) de la periferia de Madrid (Alcorcón, Torrejón de Ardoz...) fundó el grupo El Club de los Poetas Violentos, con el que grabó en 1994 "Madrid Zona Bruta", Posteriormente abandonó el grupo para continuar su carrera en solitario. En el primer disco de esta nueva etapa, "Konfusional" (1996), ya se puede apreciar el peculiar sonido que evolucionaría hasta dar fruto a "Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces" (1998), su segundo álbum. Más adelante vendrían "Frankat-tack" (1999) y "90 kilos" (2001). El último álbum que ha sacado, hasta la fecha, es "Sonrían Por Favor"(2006).

Cabe destacar además su participación como locutor en "El Rimadero" junto a Jota Mayúscula, el programa radiofónico sobre hip-hop de Radio 3 (perteneciente al ente público Radiotelevisión Española). En 2003, Frank-T volvió a presentar un programa de radio, "La cuarta parte", donde se puede escuchar rap, r&b, jazz o blues. Sus colaboraciones no se remiten sólo al ámbito de la radio, sino también al periodístico: en 20 minutos tiene una sección llamada "Hip-hop por escrito". Sus artículos son opiniones políticas y sociales expresadas poéticamente. También ha sido productor de diversos grupos como SFDK, Zenit, Shuga Wuga, El Chojin, La Excepción o Arianna Puello. [www.frankt.com](http://www.frankt.com)

**Homero** :: Emilio Ernesto Della Schiava (Córdoba, 1984) Diseñador gráfico, skateboarder y graffitero. Mayormente conocido como Homero, desde 1998 formo parte de las nuevas culturas urbanas como el skate y el graffiti lo que desarrolla mi interés por profesionalizarlas, con el sponsorship de una reciente compañía cordobesa de la índole, Area, creada en el 2002; estudio y concluyo la carrera de diseño gráfico en el 2007. Comunicación visual en diferentes productos (isologotipos, ilustraciones para remeras, stickers, postales, flyers, afiches, revistas, fanzines), publicidades y realizaciones para diferentes medios (impresos, audiovisuales, radio e Internet), fotografía, filmación, graffiti por toda la ciudad (trabajos pautados y/o pintados por motus propio), demostraciones de skate, organización de eventos de la movida y hasta escritos, son las diferentes producciones a llevar a cabo desde mi conocimiento y relación con las distintas formas de vida urbana y callejera. El incógnito día a día y mi estilo de vida relacionado a la evolución y dinamismo de las urbes motivan estas producciones, dotándolas de frescura, eclecticismo, actualidad y realidad; cuestiones que son siempre bien recibidas por los usuarios o receptores de esto trabajos ya que en estos se pueden ver reflejados o bien representados esta nueva generación de jóvenes arraigados al gris de la ciudad y a la velocidad de la comunicación en información.

Vivi, la visionaria

El teatro es en realidad la génesis de la creación.  
Antonin Artaud

# Vivi Tellas por Gonzalo Marull

<http://ccec.org.ar/10anios/tellas/>

(Estudio de Vivi Tellas. Amplio. Luminoso. De fondo una gran biblioteca rebalsada de libros. A la derecha una pequeña cocina. En el centro una mesa. Una mesa que no es cualquier mesa. Una mesa en donde se han cocinado ideas, proyectos, sueños, experimentos. Sentados frente a frente Vivi Tellas y Gonzalo Marull, mate de por medio que será cebado en muy pocas ocasiones.)

**G. M.: Existe un elemento que es muy enriquecedor para la cultura de cualquier lugar y ése es el intercambio. Tu presencia en Córdoba, con taller incluido, fue muy corta pero movilizó muchas cosas.**

V. T.: ¿Sí? Es que meterse con la familia, tomar a la familia casi como un hecho teatral, seguramente se mueven cosas allí. Se trata de tu propia historia.

**G. M.: Yo trabajé con mis hermanos gemelos y realmente confieso que fue una experiencia única. Me sacudió. En el calor del proceso desconocí a mis hermanos. Tuve que observarlos desde otra óptica. Aprender a conocerlos de otra manera. Como si estuviera descubriendo a los personajes de una obra en plena escritura.**

V. T.: Eso es lo importante.

**G. M.: Vivi, tenés una capacidad de gestión impresionante. En "Proyecto Museos", por ejemplo, reuniste a los directores/dramaturgos más importantes del país: Rafael Spregelburd, Paco Giménez, Rubén Szuchmacher, Federico León, Cristina Banegas, Cristian Drut, Emilio García Whebi, Alejandro Tantanián, Pompeyo Audivert, Helena Trittek... ¿Cómo hiciste?**

V. T.: Bueno, por ahí no eran tan grandes en ese momento.

**G. M.: No, yo creo que ya eran grandes... ¿Cuál es tu arma de seducción?**

V. T.: Creo mucho en los proyectos. En una idea que produzca interés. Siempre me entusiasmó la idea de reunir directores, ya que yo como directora muchas veces me siento sola.

**G. M.: Lo mismo es muy generoso de tu parte. Ya que podrías haber posado la mirada en los museos y decir, por ejemplo: "Hay algo muy teatral en un museo, en sus espacios, sus ritos, sus situaciones, sus objetos", y así explotar tu gran idea. Sin embargo vos abriste el juego. Como le dijo un niño a Brancusi, el fabuloso escultor rumano: ¿Cómo sabías que había un caballo adentro de la piedra?**

V. T.: Sé que los directores generan sus propios mundos entonces eso lleva indefectiblemente al debate, a la discusión, la polémica. Eso es vital.

**G. M.: Nuestra actividad tiene que generar interrogantes. Ése es el efecto más importante del teatro, cuando uno sale con cierta incertidumbre; y es**

**también una gran contribución del teatro a la libertad de pensamiento. Si intentamos decir sólo verdades no vamos a ningún lado.**

PAUSA. MATE AMARGO.

**G.M. La pregunta del millón: ¿Qué es un Biodrama?**

V. T.: El "Proyecto Biodrama (biografías escenificadas)" surge en el intento de investigar lo documental en teatro, un género que pertenece al cine, pero que me interesaba experimentarlo en un escenario.

Diseñé este proyecto con la idea de invitar a un director teatral y pedirle que elija a una persona cualquiera, viva, que sea argentina.

En eso hay una intención histórica, es decir, que si contamos la historia de una o varias personas, de esa singularidad, se construya una trama histórica entre los sucesos y lo personal. El destino único de una persona y cómo está ligado al acontecer histórico. Hay mucho para investigar en eso. A la vez se rescata un valor, ya que en este momento hay una falta de foco sobre las vidas personales.

El director puede elegir la persona que quiera, tiene absoluta libertad en eso, pero una de las condiciones es que la misma esté viva, y luego junto con un autor, transforma su historia de vida en material de trabajo dramático. Para cada realización se pueden elegir personas públicas o anónimas, siempre que se pueda trabajar con ellas en persona, conociendo su historia de primera mano. Se trata, como es evidente, de una propuesta dramática que se inscribe en torno de lo que se podría llamar el "retorno de lo real" en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella. La tendencia, que es mundial, comprende desde fenómenos de cultura de masas como los reality shows, hasta las expresiones más avanzadas del arte contemporáneo, pasando por la resurrección de géneros hasta ahora considerados menores, como el documental, el testimonio o la autobiografía. El retorno de la experiencia es también el retorno de lo personal. Vuelve el Yo, sí. Pero es un Yo inmediatamente cultural, social e incluso político.

**G. M.: Leí una anécdota sobre una obra del "Proyecto Biodrama" en donde Mariano Pensotti y Beatriz Catani llamaban en vivo por teléfono a Santa Fe. Una llamada en vivo por función.**

**Eso debe haber generado mucha polémica a nivel producción ¿no? Sobre todo en el ámbito oficial. No sólo sos generadora de proyectos atractivos sino también de conflictos. Sos la envidia de todo dramaturgo.**

V. T.: Tengo una idea sobre el teatro, no recuerdo si lo hablamos aquella vez en Córdoba; a la gente que se dedica al teatro básicamente le interesan los problemas. Somos personas ya problemáticas y encima nos interesan los problemas.

John Cage que para mí fue como un gran maestro -hice varias obras de él así tomé contacto con su trabajo y su pensamiento- siempre decía que el arte contemporáneo -creo que lo dicen varios- se mete con la producción. Y esto se da especialmente cuando estás involucrado con las instituciones, que son aparatos muy organizados y bastante rígidos. Poder tomar cosas del arte contemporáneo desde la investigación o la experimentación, siempre es difícil en estos ámbitos.

a la gente que se  
dedica al teatro  
básicamente le  
interesan los  
problemas. Somos  
personas ya  
problemáticas y

PROBLEMATICAS  
encima nos  
interesan los  
problemas.

Me interesa mover esos ámbitos, sacudirlos, porque ahí se producen espacios interesantes de pensamiento y entonces cuando las cosas tocan la producción se arma una discusión muy rica en el corazón de donde se generan las cosas.

Si trabajás de manera independiente es otra cosa, incluso en el ámbito privado.

Acá en Capital Federal hay tres formas de hacer teatro: "Oficial", donde el Estado es quien tiene el presupuesto y se da lujos -pero a la vez es muy institucional-. "Independiente" en donde no tenemos un mango, hacés lo que querés pero sin nada; y "Comercial" que aspira a ganar dinero.

**G. M.: Tres ámbitos muy bien delimitados. Es interesante porque en Córdoba los límites son muy difusos, me atrevería a decir que no existen.**

V. T.: Es en realidad una clasificación que con el tiempo empecé a darme cuenta que sucedía.

**G. M.: Y existe. Se nota. Hay directores, como por ejemplo Rubén Szuchmacher, que tienen como meta anual dirigir una obra en cada uno de esos tres ámbitos.**

V. T.: Es muy interesante esa meta.

**G. M.: Es un objetivo maravilloso. Cómo puedo como artista navegar por estos tres mares sin naufragar. Cómo me desempeño. Cómo me relaciono.**

PAUSA.

**G. M.: ¿En qué consiste el "Proyecto Archivos"?**

V. T.: El trabajo gira alrededor de una idea: buscar la teatralidad fuera del teatro. Hasta ahora hay cuatro obras o archivos: *Mi mamá y mi tía*, *Tres filósofos con bigotes*, *Cozarinsky y su médico* y *Escuela de conducción*.

En todas se trabajó con personas comunes y con los mundos reales a los que pertenecen bajo la premisa de que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes.

El contacto e interés personal por estos mundos es la primera condición para que puedan convertirse en archivos teatrales.

La segunda es que tengan algún coeficiente de teatralidad. El interés es ese umbral en el que la realidad misma parece ponerse a hacer teatro: el Umbral Mínimo de Ficción.

**G. M.: Actualmente en el "Proyecto Archivos" ¿estás trabajando con las "Visitas guiadas"?**

V. T.: Tengo una lista que voy haciendo, una idea atrás de la otra para el "Proyecto Archivos". Después de la obra *Escuela de conducción* tuve la necesidad de trabajar con otros materiales y postergar para la próxima las Visitas guiadas, que se haría con tres personas que se dedican a esta actividad. Estuve investigando, realizamos con todo mi grupo el año pasado todas las visitas guiadas de la ciudad, siempre pedíamos que fuera con una mujer... un tanto raro ¿no?... pero en realidad queríamos ver la actuación de la mujer en la visita guiada. Mi idea es armar la obra con tres muje-

res. Hicimos la visita guiada a la Chacarita, al Botánico (de noche), Casas Virreinales, Desagües de la Ciudad, al barrio de Caballito. Todas organizadas por el Gobierno de la Ciudad, gratis.

Y por último hicimos una visita guiada paga en un micro que recorre los lugares en donde se produjeron los crímenes más importantes de la Ciudad, los más atroces. Es muy interesante porque la guía con guantes negros y música de terror de fondo te va contando los casos. Es una gran puesta en escena arriba del micro.

**G. M.: ¿Entonces era guía turística o actriz?**

V. T.: Me parece que esta guía en particular había tenido alguna incursión por la actuación.

RISAS. PAUSA.

V. T.: Otro aspecto importante es que tomás contacto con un material súper atractivo. Empezás a ver la Ciudad desde otra óptica. Descubrís mundos nuevos. Hicimos también la visita guiada al congreso.

**G. M.: Requiere de mucha investigación.**

V. T.: Claro. Todo nació, o empecé a darme cuenta de todo esto en un viaje a Perú. Fui con mi familia, hicimos muchas visitas guiadas y yo me quedaba fascinada con el guía. Lo veía como un unipersonal.

**G. M.: Los guías turísticos tienen grandes monólogos. La ficción está cargada en el texto que emiten -en lo que dicen-, y el patetismo se da en cómo lo dicen. Son un ejemplo maravilloso para enseñar monólogos a los alumnos de escritura. Este estado que tiene el monólogo de SOS, de pedido de auxilio, en donde el actor/portavoz/personaje parecería decirle a los espectadores: "Sos mi única excusa/razón de ser y sólo existo gracias a vos"; a este estado el gran dramaturgo uruguayo Sergio Blanco lo llama "Estado GT". Hasta se atreve a cambiarle a "vos" la s por la z: "Sólo existo gracias a voz". El "Estado GT (guía turístico)" es el mejor ejercicio para comprobar cuánta carga ficcional tiene un texto y cuánto poder evocador.**

V. T.: El Proyecto de las visitas guiadas requiere tiempo de maduración. Por eso por otro lado con Alan, mi marido, estamos escuchando música hecha por Disc Jockeys y también vamos mucho a fiestas en donde hay Disc Jockeys. Bailamos mucho, gente grande que baila, lo tomamos como una actividad física. Como no tenemos tiempo para ir a un gimnasio o ir a caminar entonces vamos a bailar.

El Disc Jockey es alguien que tiene un escenario, una puesta en escena; entonces estoy trabajando con tres Disc Jockeys, ésa es la obra en la que estoy involucrada ahora.

**G. M.: Cuando me contaste cómo surgió Escuela de conducción, en donde fuiste a aprender a manejar y terminaste haciendo la obra y no aprendiste a manejar, recordé que Ionesco escribió La cantante calva de forma similar, se compró unos cassettes para aprender a hablar en inglés y terminó escri-**

**biendo la obra y no aprendió a hablar en inglés.**

**Noto que en donde posás la mirada hay una obra en potencia, ¿siempre fue así o lo fuiste adquiriendo a través de la experiencia?**

V. T.: Creo que, en realidad, es una nueva etapa. Es la post-ficción en mí. Después de hacer el "Proyecto Museos", mi versión de *La casa de Bernarda Alba*, *El precio de un brazo derecho*...

**G. M.: ¿El precio de un brazo derecho es la obra sobre los trabajadores?**

V. T.: Sí, allí en esa obra tuvimos una persona, un obrero de la construcción en vivo que...

**G. M.: ...Construía en tiempo real ¿un muro?**

V. T.: No, era un piso; trabajaba sobre un piso. Un día me di cuenta de cuánto me atraía ver a la gente ocupada trabajando: alguien concentrado haciendo algo, algo que domina mucho, una tarea específica.

La obra era una investigación sobre el trabajo, la historia personal de los tres trabajadores que protagonizaron la obra, sobre las leyes laborales, accidentes, injusticias.

El trabajo me parece una injusticia muy grande, un sistema espantoso que hemos creado entre todos, en el que la mayoría de las personas se dedica a algo que básicamente no le interesa.

Hay que distanciarse un poco de esta realidad y del discurso acerca del orgullo y el bienestar que produce trabajar. Hay una pregunta previa y un poco infantil que yo hago: ¿por qué hay que trabajar, por qué estamos de acuerdo en que la estructura social es así, y que el sistema no ofrece otra salida?

Una investigación teatral no tiene respuestas a ese problema político y social. La obra es como un catálogo de los problemas que surgen del trabajo, porque el hecho de tocar el tema es abrirse enseguida a una cantidad de disciplinas y enfoques: lo económico, lo sociológico, lo político, lo legal. La pregunta básica es: ¿por qué creés vos que te están pagando, más allá del convenio de trabajo, de lo estipulado? ¿Creés que pagan tu tiempo, tu cuerpo, el hecho de tenerte, el derecho a ejercer la dominación sobre vos?

**G. M.: Creo que no se le puede pedir al arte transformar por sí mismo situaciones políticas, despertar conciencias. Después de todo no le podemos pedir al arte aquello de lo que la política es incapaz. Lo que se le puede pedir al arte, y especialmente al teatro, es que participe en aclararle un poco las cosas a las conciencias, que participe sencillamente en una visión diferente de la situación. Me parece que tu teatro es así.**

PAUSA. MATE AMARGO.

**G. M.: Me decías entonces que después de estas obras...**

V. T.: Sí. Después la puerta que me abrió un mundo fue mi contacto con Stefan Kaegi. Ustedes en Córdoba tuvieron la fortuna de contactarlo en primer lugar. Cuando vi *Torero Portero* inmediatamente lo invité a participar en el "Proyecto Biodrama". Yo ya estaba, tímidamente, en esa búsqueda; pero el medio es muy represor, tus contemporáneos, tus

colegas, todos se están midiendo, lo que hacen, lo que no hacen, sentís mucha crítica, tenés miedo de salirte del camino y yo encima siempre hice las cosas por caminos alternativos.

**G. M.: Como un sapo de otro pozo.**

V. T.: Claro, yo vengo de la pintura y después empecé a hacer teatro. Yo sé que hay mucha polémica en torno a eso, trabajar con Stefan Kaegi me empujó mucho a esa zona que yo estaba boceando.

Entonces después de hacer *La casa de Bernarda Alba* que para mí fue el colmo del artificio, de la ficción, de los actores, del autor. Las actrices eran todas de primer nivel, increíbles, buenísimas. Las había elegido a todas por sus vidas personales aparte de ser buenas actrices.

**G. M.: Entonces allí ya estabas iniciando tu búsqueda.**

V. T.: Sí, ya en el "Proyecto Museos" para mí fue también mirar otro espacio. Qué hay en un museo que yo pueda trasladar al teatro.

**G. M.: Creo que la obra Museo Miguel Ángel Boezio, el trabajo con el ex combatiente de Malvinas de Federico León, fue el que más se asemejó al "Proyecto Archivos".**

V. T.: El trabajo de Federico León fue el más conflictivo, más radical, más límite. Aparte creo que Federico es una de las personas de teatro más interesantes.

**G. M.: ¿Y qué te pasó después de hacer La casa de Bernarda Alba?**

V. T.: Me quedé un poco vacía. Dije: "Ya está el teatro para mí".

**G. M.: ¡Y para colmo fue un éxito! ¡El éxito más inesperado del Complejo Teatral San Martín!**

V. T.: ¡Sí! Yo la verdad nunca me esperé que fuera un éxito.

**G. M.: La elección de Lorca te evitó las traducciones que implican las obras extranjeras ¿no?**

V. T.: Yo no estaba preparada para realizar una traducción. Incluso había cosas en mi historia que me llevaban a elegir esa obra de mujeres.

Yo quería mostrar una Bernarda más matizada, más débil: alguien a quien la autoridad se le va de las manos, pero sigue siendo suficiente para que sus hijas se paren junto a sus camas como si formaran parte de un ejército. Quería desmontar ese personaje monolítico que a menudo suele estar representado por un hombre para dar idea irrefutable de autoridad. Porque ella es también una madre que protege, que intenta evitarles el sufrimiento a sus hijas. Eso es lo que más asocio con la represión: no permitir que una persona se prepare para el mundo. Y también quería romper con una cierta solemnidad que hay alrededor de Lorca, cuando él es mucho más provocador, más sucio, más chusma, más sexual de lo que se piensa, y su gracia va mucho más allá del trío

trágico de *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*. Quería mostrar también cómo la gracia puede convivir con la violencia, que es la herramienta de la ignorancia y la necedad. Para las actrices mayores, de más recorrido teatral y más empapadas de Lorca, el desafío era apartarse de lo meramente poético, levantar esa capa para ver la inseguridad de Bernarda, la fragilidad de sus cuidados. Para encontrar dinámicas que por ahí no resultaban tan visibles y atreverse a acciones donde todas nos animáramos a sobrepasar el límite del texto. Un límite muy agradable, pero que es como una piel a la que hay que llegar. Y ver también el lado de comedia que hay, por ejemplo, cuando el personaje de Poncia dice: "Sarmentosa por calentura de varón", o "La encuentro temblona, asustada, como si tuviera una lagartija entre los pechos". Por eso me parece que Lorca está mucho más cerca de las tragedias de Almodóvar, al estilo de *La ley del deseo*.

**G. M.: ¿Y en un futuro volverías a encarar un proyecto así?**

V. T.: Sí, seguro. Aparte hacer un texto clásico es muy atractivo.

**G. M.: ¿Cómo fue tu relación con Guillermo Kuitca como escenógrafo ya que vos sos artista plástica también?**

V. T.: Yo estaba volando, nos juntábamos a trabajar y todo era exquisito, como estar con un genio, nos entendíamos muy bien, él enseguida planteó su idea espacial. Fue increíble el trabajo con él.

**G. M.: ¿Te sucede frecuentemente que muchas personas te manifiesten su deseo de trabajar con vos?**

V. T.: Sí, hay mucha gente que se acerca, que me escribe. Ahora que estoy trabajando sin actores en estos proyectos, muchos se acercan, les gusta el trabajo y otros ni vienen, se oponen a un trabajo que creen los deja afuera.

**G. M.: Pero vos paralelamente mantenés como gestora el "Proyecto Bio-drama" que trabaja con actores.**

V. T.: Claro, exactamente. No tengo nada en contra de los actores.

**G. M.: Lo que a mí me resulta más interesante es que vos supiste sostener teóricamente y defender muy bien tu proyecto ante las diversas críticas. No es una simple idea o un capricho. Tiene mucho tiempo de investigación y estudio.**

V. T.: A mí me da un poco de tristeza el ataque hacia estos nuevos proyectos que van a documentar con personas. Yo tengo un concepto a priori, una teoría sólida. Es una investigación que estoy llevando a cabo ahora. Como artistas y gente que estamos experimentando deberíamos ser más libres de buscar. No estoy en contra de los actores, ni del teatro comercial. Me da un poco de tristeza el prejuicio desde la ignorancia.

**G.M.: Es el ataque del extremista, del fanático, del que cree que hay una sola verdad en lo que hacemos, y no hay una sola verdad. No hay verdades**

**en esto.**

V. T.: Del que tiene miedo de ver que hay otras cosas, yo soy una persona conectada con distintas realidades: las artes plásticas, constantemente voy a muestras, me interesa también la música, la música contemporánea, la electrónica.

**G. M.: Estás estimulada constantemente.**

V. T.: Claro, no es que soy alguien de teatro que desconoce totalmente las otras artes.

**G. M.: Estuviste trabajando con artistas cordobeses en Documenta Escénicas y en el Centro Cultural España-Córdoba, estuviste en Bahía Blanca también. El interior te llama.**

V. T.: Desarrollo un trabajo bastante grande en Ingeniero White (Bahía Blanca). Me invitaron el año pasado del Museo Ferrowhite que es el museo del ferrocarril de Ingeniero White. Escuché un poco sus intereses y propuse hacer un workshop con directores para encarar un Teatro Documental. Fui durante un año, una vez por mes, tres días al mes, y a fin de año logramos que cada director haga un boceto. En una de las propuestas trabajamos con los Bomberos Voluntarios de Ingeniero White que hicieron una demostración; ya que los Bomberos tienen como su propia puesta en escena en donde hacen demostraciones falsas, simulacros; uno hace de herido, otro lo rescata, tiran agua a la nada, es maravilloso. También aparecieron: un pescador artesanal italiano, un buzo que había trabajado para grandes empresas buscando cosas hundidas, un estibador y cuatro ferroviarios.

**G. M.: Te encontraste con un mundo increíble.**

V. T.: ¡Armamos ese mundo! Con los directores. Indagando en los aspectos de su propia vida. En una de esas reuniones por ejemplo un director empezó a contar que de chico se mudaba muy seguido y que su padre en cada lugar al que arribaban fundaba los Bomberos Voluntarios de ese lugar.

**G. M.: Lo que hicimos en Córdoba con vos tuvo un carácter similar ¿no? Recuerdo la muestra en el Centro Cultural España-Córdoba en donde aparecieron: dos personas con el mismo nombre (José Halac), hermanos gemelos que se hacen pasar por el otro, una madre judía que hacía stand up, un fiscal fanático de la música heavy metal. Este mundo cargado de paradojas y contradicciones motoras no lo podría armar una sola persona, o le costaría muchísimo más.**

V. T.: Claro, además lleva un trabajo de investigación importante. Por ejemplo cuando el director comentó lo de su padre y los Bomberos Voluntarios dije, bueno vamos a verlos y nos dimos cuenta que los bomberos tienen vestuario, escenografía, objetos, tienen muchos elementos teatrales y aparte el problema de la ciudad que está constantemente amenazada por el peligro industrial del polo petroquímico, es una ciudad que puede volar en cualquier momento. Hace unos años hubo un accidente muy grave.

Entonces los bomberos son parte central de la vida, y tienen preparadas y ensayadas formas de resolver explosiones químicas, que aparte es mentira porque no podrían. Las campañas de cómo

salvarse en caso de que explote todo las hacen las mismas petroquímicas. Todos estos elementos son muy atractivos para una mirada teatral.

**G. M.: ¿Y todo terminó en una obra?**

V. T.: Sí, se llamó *Nadie se despide en White*. Le pusimos ese nombre porque me empecé a dar cuenta que en todas las reuniones y ensayos nadie se iba al finalizar y nos quedábamos horas y no terminaba más.

**G. M.: Sos la madrina de proyectos en el interior.**

V. T.: Sí, me encanta salir de la Capital. Me entusiasma. Me da energía.

**G. M.: Y cómo es tu relación con el dinero. En este mundo del arte. Te lo pregunto porque yo tengo una relación perversa con el metal.**

V. T.: Soy previsor. A fin de año ya estoy armando el próximo en mi relación con el Estado. Pido subsidios. Y en los proyectos independientes míos, como "Proyecto Archivos", yo pongo plata que después en las funciones trato de que retorne ya que es un trabajo muy experimental que está en el borde y es muy difícil de subvencionar. Nos arreglamos con poco y a veces cuando los intérpretes pueden aportar algo lo hacen. Como una cooperativa.

**G. M.: Yo creo mucho en los proyectos a largo plazo, pero a veces en Córdoba esta creencia parece que va en contra de la corriente. La gente se junta, ensayan un par de meses. La obra permanece en cartel dos o tres meses y luego desaparece. Esta maquinaria de lo efímero es muy peligrosa. Veo que vos creés en lo mismo que yo y podés realizarlo. "Proyecto Museos" duró seis años. "Proyecto Biodrama" lleva ya siete años. ¿Cómo es tu relación también con las salas para lograr este objetivo?**

V. T.: Con el "Proyecto Museos", cuyo marco era la Universidad (esto es muy importante, pensar en el marco en que se realizan los proyectos) trabajamos en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Armé un programa de tres directores. Los invité y les asigné un museo a cada uno, pensando en cuál podría ser de interés de acuerdo a su perfil o a mi conocimiento de su trabajo. Un museo es como una escenografía gigante sin el tiempo, sin el movimiento. Así empezó, con muy poca plata. Un presupuesto muy chiquito. Yo cobraba un sueldito de la Universidad para mantener ese Centro de Investigación. Así fue el primer año. Duró seis.

Por lo general las cosas se cortan, se hace una vez y luego viene otro que tiene más poder. Nunca dejan que quede la experiencia, podríamos asociarlo a la memoria, la experiencia como algo que realmente se despliegue, no que se cierre en una caja y se tire. A ver si tenemos paciencia para ver cómo las cosas se relacionan y se despliegan. Me interesan mucho las relaciones, el otro.

Con respecto a las salas. A la obra del "Proyecto Archivos" Mi mamá y mi tía la hacíamos acá en el Estudio, logramos un momento perfecto. No la publicábamos en medios de prensa, era por invitación personal. Luego salió una nota muy importante en Radar y la gente empezó a llamar y tenían que decir: "Me gustaría ser invitado" que era muy lindo escucharlo a través del contestador. La gente pidiendo ser invitada. No se cobraba entrada. No me animaba a cobrar entrada

para que vean a mi familia, me parecía que no entendía todavía lo que estaba haciendo. Juntábamos 35 personas acá en el Estudio y al finalizar la obra siempre había una picada, una comida. Entonces empecé a desarrollar el "shop", para juntar un poco de plata para pagar la picada y los gastos del estudio. Teníamos "cositas" que aparecían en la obra y que la gente podía comprar.

**G. M.: ¿Una subasta?**

V. T.: No, no eran de la obra, sino a partir de la obra. Por ejemplo mi mamá estudió corte y confección y hacía moldes durante la obra entonces después se vendían agujas, alfileres y todo lo que tenía que ver con la costura. Mi tía era repostera, entonces vendía espátulas para hacer torta. La obra empezaba con un juego de lotería, entonces había loterías para vender. Armamos un "shop" de verdad.

**G. M.: Y todo eso sucedía aquí mismo, en este Estudio, donde estamos conversando.**

V. T.: Acá estaba toda la gente sentada y el espacio escénico armado allá. Yo prendía y apagaba las luces con esa llave desde ahí. Así fue la primera obra del "Proyecto Archivos". Y después hicimos *Tres filósofos con bigotes*, y empezamos a cobrar. Justo pasó lo de Cromagnon y no pudimos hacerla más en el Estudio. Así es que nos trasladamos a una sala. Pero todo seguía igual, picada incluida.

**G. M.: Contame un poco de dónde surge la idea de la picada y de que los espectadores al finalizar la obra permanezcan tomando algo, comiendo y hasta conversando con los actores.**

V. T.: Una vez viajé al Festival del Teatro del Mundo en Berlín y no sé si es por el pasado histórico de ellos de sufrimiento, no sé, pero todo estaba acompañado con comida. Siempre ese acompañamiento gastronómico. No como parte de la obra, pero sí al lado de una obra aparecía el kiosco con las salchichas con chucrut y la cerveza.

Disfruté mucho de salir de ver algo que te moviliza, en donde te hacés muchas preguntas (sobre todo cuando es algo en donde no sabés bien qué estás viendo, a mí me pasa mucho cuando veo muestras de arte: "Qué es esto, una instalación, un video, qué estoy viendo", te deja un poco fuera de eje, no sabés cómo te sentís, qué pensar) y en vez de irte que me parece muy violento, te quedás comiendo algo, charlando, compartiendo, hasta si se da la posibilidad de charlar con los intérpretes mejor.

Había una instalación en un hospital a las afueras de Berlín, en donde llegabas en tren. Una instalación de Boltanski que es un súper artista francés. Había intervenido un hospital de guerra abandonado. Te llevaban en tren, con música, llegabas, recorrías el hospital y en el bosque del lugar había mesas de madera con cosas para comer y te podías sentar, pensar, charlar. El estado ideal para mí.

**G. M.: Es perfecto, porque al fin de cuentas siempre terminamos yéndonos a comer con un grupito a algún restaurante o bar de la zona.**

V. T.: Es un bienestar para el espectador, por eso para mis obras armé las picadas temáticas. Cuan-

do lo hicimos en Córdoba armamos una. Se trata de ver qué come cada uno. Tradiciones. En *Mi mamá y mi tía* era qué se come en la casa de mi abuela. Un clásico: la comida sefaradí, turca. Sencilla. Sin plato. Que se pueda comer con la mano. Bajo presupuesto.

**G. M.: ¿Y en *Escuela de conducción* comían?**

V. T.: Claro.

**G. M.: ¿Qué comían?**

V. T.: Minutas de la ruta. Comida de la ruta. Ésa que te bajás del auto y le decís "¿qué sale rápido?". Milanesas frías, tortilla de papas fría, fainá cortadita, mandarina, soda con Hesperidina. Todo parte de la investigación.

**G. M.: Con los Disc Jockeys no va a ser fácil.**

V. T.: Pensamos en pizza fría. ¿Viste cuando llegás de tu casa a las 5 de la mañana y estás dispuesto a comer cualquier cosa?

PAUSA. MATE DULCE.

V. T.: Entonces es la oportunidad también para que los intérpretes de "Proyecto Archivos" que no son actores y que quedan muy movilizados se relajen también.

**G. M.: Sería muy interesante registrar ese momento de distensión, música y diálogo. Es para otro documental.**

V. T.: Tengo registros en video.

**G. M.: Hay un elemento que me interesa sobremanera de la teoría que va surgiendo a partir de tus investigaciones y tiene que ver con la repetición natural (aparte de las técnicas que se usan en la actuación), esto de que las personas podemos repetir algo que nos provoca siempre la misma reacción, emoción y está ahí intacto.**

V. T.: Sí, la repetición natural. Por ejemplo en *Tres filósofos con bigotes* Eduardo tenía un momento emocional que era como un punto de acupuntura, como tocar un punto que abre una emoción que no es técnica y que no podía dejar de suceder. Siempre intacta. Un momento que no se vaciaba nunca. No formaba un "callo" después de repetirse tantas veces.

Tengo mucho cuidado con esos momentos y trato de que la puesta en escena de ese instante sea lo suficientemente abierta o estimulante para que se produzca con tranquilidad y luego puedan salir sin quedar angustiados. Generalmente de esos momentos se sale con la música. De esa emoción se sale con la música. Emoción que sigue pero te lleva paulatinamente a otro lugar.

**G. M.: Esta repetición es teatro. Es teatro y es un clásico. Porque los clásicos son textos que se hacen, se hacen y nunca se agotan. Textos que tras-**

**cienden. Que logran la excelencia justamente por su capacidad de ser representados infinitas veces y nunca formar "callo", como vos decís. La excelencia de un texto dramático se podría medir entonces por la multiplicidad de hechos escénicos -puestas en escenas- que pueda generar, sin agotarse en uno solo de ellos.**

**Éste es un gran aporte a la dramaturgia de hoy.**

V. T.: Creo que hoy cuando decimos "dramaturgia" estamos hablando de dar sentido a todos los elementos que aparecen en una puesta y relacionarlos.

Pero hay que tener en cuenta que cuando trabajás con alguien que no es actor tenés que armar un sistema distinto, porque ya no tenemos un lenguaje común al que podemos referirnos. No les puedo hablar de "tensión dramática". Tengo que ir también para el lado donde ellos van. Seguirlos pero a la vez conducirlos.

**G. M.: Tenés que ser muy generoso, todos los directores deberían pasar por esa experiencia. Mauricio Kartún dice que las personas deberíamos tener "carnet de personas" que se obtendría si salimos ilesos luego de haber tenido "poder" por un tiempo.**

**Los directores deberían tener "carnet de director" y lo deberían obtener trabajando de esta manera: siguiendo pero a la vez conduciendo.**

V. T.: Un director contemplativo. Que no dice "acá se hace lo que yo quiero" o "vos hacés esto y vos aquello".

Por ejemplo ahora estoy en un momento complicado con los Disc Jockeys porque no tienen texto, me metí en un mundo donde no hay texto. Los textos son: la ropa que uso, lo que dice mi remera, la música, la valija con los stickers, los mensajes de texto. Además me di cuenta que los Disc Jockeys son tristes. Estoy trabajando como una fiesta triste.

**G. M.: Esto me interesa. La paradoja. Por ejemplo: en *Escuela de conducción* trabajaste con una administrativa que no sabía manejar. ¿Hacés consciente la búsqueda del elemento paradójico, contradictorio?**

V. T.: Estoy atenta a que aparezca. No digo desde un comienzo: "Voy a hacer una fiesta triste". Siempre se está atento a los opuestos, a lo dialéctico.

**G. M.: Yo creo que lo busco, pero aparece solo. Aunque como decía Goethe: "Uno nunca va tan lejos como cuando no sabe adonde va".**

**En *Pelotero* por ejemplo uno de los personajes es una animadora infantil que no soporta a los niños y creo haber llegado a ese opuesto luego de observar en Carlos Paz a un hombre disfrazado de Teletubbie, animador de un "Tren de la alegría", que en su receso tomaba whisky de la botella desesperadamente.**

PAUSA.

**G. M.: ¿Bailan los Disc Jockeys?**

V. T.: Bailan en su mundo. Son además, de los no actores con los que he trabajado, los menos inocentes artísticamente.

PAUSA.

**G. M.: Hay algo que quedó en el tiempo pero que me gustaría tocar. Las obras de Orfeo Andrade. El "Teatro Malo". ¿Cómo fue? ¿Cómo surge esta calificación?**

V. T.: Yo hice la carrera de dirección y puesta en escena en la Escuela Municipal de Arte Dramático, cuatro años. Estudié con Lorenzo Quinteros. Mi primer maestro. Un buen maestro es aquel que te impulsa para el lado de tus ideas. Es aquel que te empuja.

**G. M.: "Tirate que yo te agarro abajo". Después no están abajo... porque saben que vas a volar.**

V. T.: Entonces cuando terminé la Escuela estábamos un poco perdidos, viste cuando sos estudiante y desconfiás de todo. Me acuerdo que el último año ningún texto nos daba satisfacción, nada nos representaba, nadie nos entendía. Entonces un amigo me acerca unas obras y me dice: "Vivi tenés que ver estas obras, las encontré en la biblioteca de Saulo". Mi amigo era asistente del escenógrafo Saulo Benavente y parece que Saulo le dijo ordename la biblioteca y él le preguntó: "Maestro qué hago con esto" y Saulo le dijo "tíralo" y él se las llevó a su casa porque no podía creer lo que tenía en su poder.

Estuve un año leyendo esas obras y diciendo "esto no lo puedo hacer". Era como empezar a dirigir en el peor lugar. Eran obras muy mal escritas, con errores de todo tipo: de sintaxis, de tipeo, de ortografía. Pero no podía dejar de leerlas. Se transformaron en un fetiche. Llegó un momento en donde no había nada que me diera más curiosidad que estas obras. La primera que hice se llamó *El esfuerzo del destino* y empecé a tratar de tener una teoría sobre el trabajo y me di cuenta que lo que más me fascinaba era el error. El problema del error. Los líos que se armaban cuando aparecía un error. En vez de tapanlo o corregirlo le teníamos que encontrar un nuevo sentido al error. Y eso marcó mi trabajo: ese lugar donde no hay certezas. Porque además si sé mucho me aburro.

**G. M.: ¿Y cómo fue la relación con los actores? ¿Lo entendieron de la misma manera que vos?**

V. T.: Primero me miraban como si fuera una loca, no me daban bola. Entonces empecé a buscar en la Escuela...

**G. M.: ¿Buscaste a los peores actores?**

V. T.: No a los peores, era más complicado que eso. Fui a buscar a los actores con los que nadie quería trabajar en clase, al raro, o al vivo, o al incomprendido. Y allí estaban: Carlos Belloso y Damián Dreizik.

**G. M.: ¡Los Melli!**

V. T.: Y claro, Los Melli se terminaron armando en esta obra de Orfeo Andrade.

**G. M.: No sabía. Más mérito para el "Teatro Malo". Damián es tío de Gonzalo Dreizik, uno de los actores con más futuro de Córdoba y que casualmente es raro e incomprendido.**

V. T.: ¿Sí? ¿Tío?

PAUSA.

V. T.: Luego también hicimos otra obra con Los Melli, basada en *Trastorno* un texto de Bernhard.

**G. M.: El austriaco Thomas Bernhard es uno de los autores más importantes del siglo que muy pocas veces ha sido representado en la Argentina. Soy un fanático de sus textos y confieso que no sabía de la existencia de la puesta en escena de *Trastorno*, una de sus grandes novelas. ¡Y hace 25 años! Sos realmente una visionaria Vivi. Hasta suena lindo: "Vivi la visionaria".**

V. T.: Y, no sé. Recuerdo que eran dos personajes que se sentaban a comer en un restaurante, el mozo los atendía, y durante toda la gala repasaban la novela de Bernhard. Al final uno le terminaba diciendo al otro: "Vos no la leíste".

(Vivi despliega sobre la mesa álbumes que contienen fotos, artículos periodísticos, la historia más vital del arte argentino.

Aparecen Las Bay Biscuit -Vivi con Lisa Wakoluk, Fabiana Cantilo, Casandra y Mayco Castro Volpe-, Los Redonditos de Ricota, Miguel Abuelo, Batato Barea, Carlos Belloso, Damián Dreizik, Rosario Bléfari, Horacio Fontova, Daniel Melero, Rubén Szuchmacher con atuendo de bailarín.

Gonzalo se queda obnubilado. Vuelve a ese estado infantil de juego. Como dijo George Tabori: "Veo el mundo con los ojos de un niño y siempre descubro cosas nuevas".

La conversación no podrá continuar porque en esos álbumes se encuentran el pasado y el futuro. En el hacer. "Las cosas no son difíciles de hacer, lo que es difícil es colocarnos en estado de hacerlas" reconoce Constantin Brancusi.

Alan Badiou nos arenga: "El teatro se merece que luchemos por él".

Y vamos a luchar por él, porque lo hacen seres humanos, porque produce ese encuentro religioso entre seres humanos. Porque en el teatro sus límites son su mayor virtud. Porque lo sostienen personas como Vivi Tellas, admirada profundamente por Gonzalo Marull.

Y así la luz baja lentamente. Lo que sigue habrá que imaginarlo. En el teatro la imaginación llena el espacio, diría el maestro Peter Brook, y cuanto menos se le da a la imaginación más feliz se siente, porque es un músculo que disfruta jugando. Se acaban las palabras. En el principio de su novela *El innombrable* el gran Samuel Beckett nos da la respuesta a tantas preguntas:

"El hecho parecería ser, si es que en mi situación uno puede hablar de hechos, no sólo que tendré que hablar de cosas de las que no puedo hablar, sino también,

lo que es aún más interesante, sino también que yo, lo que es si es posible aún más interesante, que tendré que, olvidenlo, no importa“.).

Telón.



**Vivi Tellas** :: (Buenos Aires, 1955) es directora de teatro. Egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y de la Escuela Municipal de Arte Dramático, irrumpió en el paisaje teatral porteño de mediados de los 80 con el Teatro Malo, un ciclo de investigación compuesto por la puesta en escena de tres obras de Orfeo Andrade, un dramaturgo tan secreto como irrepresentable.

Innovadora y desconcertante, esa primera experiencia marcó la dirección que seguiría su trabajo: la exploración de los límites de la práctica y la institución teatral. Entre los aportes de una trayectoria vasta y variada, Tellas acercó el teatro al campo del arte contemporáneo (*Homenaje a Xul Solar*, de 1989, en la Bienal de Arte Contemporáneo de San Pablo), puso en escena a John Cage en el Teatro Colón (*Europera V*, de 1995), exhumó la olvidada teatralidad de Roberto Arlt en la Biblioteca del Centro Cultural Rojas (*Los fracasados del mal*, de 1992) y propuso una nueva lectura, junto a Guillermo Kuitca, de *La casa de Bernarda Alba* (2002) en la sala Martín Coronado del Teatro San Martín.

En el 2000, con *El precio de un brazo derecho* (una investigación sobre el mundo del trabajo), su perspectiva de la experiencia teatral emprende un proceso de radicalización que desembocará en el Proyecto Archivos, un ciclo de teatro documental en el que trabaja actualmente y que hasta la fecha incluye las obras *Mi mamá y mi tía* (2003-2004, “teatro de familia” interpretado por su madre y su tía reales), *Tres filósofos con bigotes* (2004-2006, un ensayo sobre las relaciones entre el pensar y la vida personal interpretado por tres profesores de filosofía de la UBA), *Cozarinsky y su médico* (2005-2006), un tête à tête entre el reconocido cineasta y escritor y su médico clínico, el doctor Alejo Florín y *Escuela de conducción*, (2006-2007) inspirada en un curso de manejo que Tellas tomó en el ACA e interpretada por dos instructores de manejo y la única persona de la escuela, una empleada administrativa, que no sabe manejar.

La misma voluntad de innovación anima sus intervenciones institucionales, tan relevantes como sus trabajos de dirección. Vivi Tellas fundó y dirigió el CeT (Centro de Experimentación Teatral de la UBA con sede en el Centro Cultural Ricardo Rojas); allí concibió y coordinó durante seis años el Proyecto Museos, que invitaba a un grupo de directores de teatro a articular los protocolos de la representación teatral con los modos de exhibición postulados por una serie de museos no artísticos de la ciudad de Buenos Aires. Entre 1998 y 2000 fue responsable del área de Artes Escénicas del Centro Cultural Recoleta, donde creó la Sala Contemporánea. Desde el 2001 es la directora artística del Teatro Sarmiento, convertido bajo su gestión en el espacio experimental del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires. Allí creó el Proyecto Biodrama, un ciclo cuyo principio consiste en convocar a un director de teatro para que ponga en escena la vida de una persona real, viva, y que hasta ahora permitió la creación de once obras originales.

**Gonzalo Marull** :: (Córdoba, 1975) Dramaturgo y director de teatro. Egresado de la Escuela de Artes de la UNC. Autor de *Yo maté a Mozart?*, *Tantalegría*, *Quinotos al Rhum*, *Pelotero*, entre otras. Dramaturgista de *Fahrenheit 05* y co-autor de la sitcom teatral *Maldita Afrodita*.

Fue galardonado con el “Cabeza de Vaca a las Artes Escénicas 2004” y con el “Estímulo a jóvenes creadores 2005” en el rubro Mejor Dramaturgo, otorgados por el Centro Cultural España. Córdoba y la Agencia Córdoba Cultura respectivamente.

Diálogo entre artistas

# Luis Vidal por Celeste Martínez

El artista español Luis Vidal, con una intensa trayectoria a nivel internacional, en julio de 2006 presentó la exposición "La Granja de Dios" en el Centro Cultural España-Córdoba.

Esta muestra tuvo un gran impacto y convocatoria del público local. La obra, de un contenido perturbador, nos enfrentó al horror de una temática conocida, pero la mayoría de las veces, velada.

Transcurridos dos años de su exposición, y en el marco de un nuevo proyecto del Centro Cultural España.Córdoba, se nos presenta otra oportunidad para volvernos a encontrar a través del diálogo.

Esta comunicación es una nueva forma de vincular, de generar un espacio de intercambio, recolectar relatos y experiencias, para poder así construir nuevos puentes y comenzar a desislar<sup>1</sup>.

A continuación se presenta el registro de esta conversación que mantuve, desde la ciudad de Córdoba vía telefónica, con Luis Vidal, y que fue recibida en el estudio del artista, ubicado en Barcelona, el día jueves 3 de abril de 2008. Pudo efectuarse luego de un desencuentro horario y su duración fue de, exactamente, 53 minutos. El texto resulta ser la síntesis de ese momento, propuesto en formato entrevista.

## **¿Cómo surgió tu interés y conexión con el arte?**

Aunque suene un poquito tópico, es lo que he estado haciendo toda mi vida, es decir, al menos yo no soy consciente de un momento en mi vida en que dijera qué voy a ser, o a qué me voy a dedicar o hacia dónde me voy a orientar; no tuve que tomar la decisión de ser artista. Desde muy pequeño siempre estuve muy orientado hacia la creatividad, evidentemente todas las actividades extra-escolares que realizaba estaban relacionadas con la plástica, con el arte, porque eso era lo que a mí me gustaba, y a partir de ahí, pues nada, acabé mis estudios obligatorios y me matriculé en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. No fue una decisión, fue una inercia, era lo lógico para donde tenía que ir.

## **Entonces ¿cómo fue esta experiencia en el ámbito académico del arte?**

Me matriculé pero aguanté muy poquito, es decir, el primer año fue horrible, y en el segundo dejé la carrera, porque yo tenía ya un estudio y trabajaba por mi cuenta. Era meterme en algo que no supe cómo digerir y de hecho, ya más adelante, me he posicionado muy en contra de la docencia del arte, pero como mi propia inercia me llevaba a eso -yo nunca decidí que quería ser artista, sino que me encontré con que lo era-, tampoco nunca he creído que alguien pudiera decir que se es artista o no.

**¿Cómo fue tu comienzo en la actividad artística? ¿Cómo se dio este proceso de inserción en la escena del arte contemporáneo de España? Por ejemplo, la generalidad para nosotros por aquí es comenzar a través de la participación en premios, concursos, becas y realizar actividades autogestionadas para poder hacer visible nuestra producción artística.**

En mi caso empecé haciendo exposiciones en circuitos que llamaríamos extra-radios, es decir, fuera de la capital, nunca he sido un artista muy de institución, nunca he tenido ni el apoyo, ni el empuje de las instituciones, sobre todo al principio. Entonces empecé como te contaba, muy en el sector privado, en galerías descentralizadas, emergentes y a partir de allí comenzó mi actividad profesional.

Sí, es cierto que gané un certamen importante, pero tampoco me parece que fue decisivo, fue lo único al principio, fue un certamen que hacía el Centro de Arte Contemporáneo de Gerona y la curadora en aquel momento era Rosa Martínez, que ha sido una de las grandes curadoras a nivel internacional, ella en aquel momento me dio una especie de premio, pero tampoco fue la catalpa mía, que realmente sucedió cuando entré a trabajar con Senda, que es una de las galerías más importantes de España, ubicada en Barcelona. Estuve trabajando cerca de 11 años con ella, esto me marcó un gran crecimiento, a partir de allí empecé a tocar ferias y circuitos internacionales, pero siempre desde la perspectiva privada, y con una actividad privada, más bien.

#### **¿Cómo desarrollas la producción de tu obra? ¿Cómo es tu ámbito de trabajo?**

Yo tengo un estudio desde hace ya seis o siete años, es un estudio bastante grande, que se encuentra en el centro de Barcelona, y tengo dos personas que trabajan conmigo, una que trabaja en la parte del taller, la parte más sucia y la otra persona que trabaja en el tema de comunicación. Esto fue, como te he dicho, en esos años cuando estuve trabajando con esa galería, pues llegó un momento en que se me abrió un poco el circuito internacional y empezaba a haber galerías extranjeras que querían trabajar conmigo, instituciones, exposiciones, curadores y todo eso. En ese momento decidí armar una plataforma de trabajo bien profesional, para poder entonces estar cubriendo todas las peticiones que fueran surgiendo, para en definitiva ir evolucionando.

#### **¿Es posible mantenerse en este complejo escenario del arte sin realizar concesiones en la ideología de la obra?**

Pues en el momento que te metes en el circuito del arte, te vas dando cuenta que hay muchísimas cosas que priman antes que tu trabajo, que se llega, que hay muchísimos casos, pero no tanto por la obra, sino por cómo sabes moverla y cómo te sabes mover y a quién te acercas y de quién te alejas. Y eso fue un poquito el training que he estado llevando durante todo este tiempo en el que empecé a trabajar más a nivel internacional, siempre realizando lo que quiero hacer, sin concesiones, pero sí conociendo las reglas del juego, que en definitiva, es lo que realmente me ha ayudado a irme posicionando y a ir cada día, pues, avanzando.

#### **¿Cómo te definirías como artista?**

Yo no me encasillaría como el artista rebelde, ni marginado, ni nada. El arte ha sido y es mi vida. Con el tiempo me he visto metido en un circuito donde lo menos importante es el arte, entonces he tenido que aprender de ese circuito y empezar a darme cuenta que si yo quería trabajar y vivir de lo que sentía que era mi profesión, de entrada, me tendría que convencer que al final de mi carrera si había encontrado dos personas que realmente me entendieran, ya era mucho.

#### **¿Cómo definirías a tu obra? En tu producción artística se puede observar que no te limitas a un mismo lenguaje plástico, sino que abarcas distintas**

#### **disciplinas de acuerdo a cada proyecto, ¿existe una continuidad conceptual presente en tus obras a través del tiempo?**

Yo me considero un artista que no pretende, que no le preocupa y ni quiere preocuparse por tener un sello personal plástico que lo defina.

También he llegado a la conclusión que me he dedicado a esta profesión, y es de la que vivo, porque me permite cada mañana levantarme y poder decidir lo que quiero hacer, además creo que todo es válido, ¿no? Y esa libertad es lo que me aguanta ahí, porque soy una persona también bastante cambiante. La monotonía, en la profesión plástica, o donde sea, pues, me agobia bastante y de hecho mi obra lo refleja muy bien. Creo que se puede identificar mi sello o mi personalidad, que siempre está en el back, en la manera de decir las cosas. Evidentemente también está el mensaje, el tipo de temática que abordo.

En mis trabajos suelo centrarme, partiendo un poco de mi persona, en los temas sociales: me interesan mucho las cosas que pasan cada día a nuestro lado y a las que realmente, no les damos importancia o no queremos reconocerlas por lo horribles y lo terribles que son.

#### **Por lo tanto, siempre estás en la búsqueda de nuevas estrategias de presentación y comunicación de tu obra.**

Sí, esta libertad me permite eso, que puedo plantearlo de la manera y de la forma que en su momento me parezca más oportuna. Un poquito el sello sería ése.

Ahora estoy en un proceso de cambio, en lo último que he presentado en Milán se ve ese cambio. Sobre todo en el trabajo *Little Artist in a Pig's Land*. Este trabajo lo que está haciendo es analizar eso de lo que estábamos hablando hace un rato: ver un poquito la situación del arte contemporáneo, hablar un poco de arte con el arte, y tal vez, personificar mi situación actual allí, algo autobiográfica, aunque suene un poco pedante. Bueno, en eso estoy.

Pero yo he estado enganchado durante casi siete años en lo relacionado con lo que presenté en Córdoba, con el tema del abuso sexual al menor, que fue la temática eje de mi trabajo, porque precisamente accedí al material de forma casual al estar navegando por Internet. Fue algo que sucedió sin querer, gratis, impunemente y en un ámbito cotidiano, ése fue el detonante para investigar sobre un problema que la sociedad trata de esquivar pero que sin embargo está latente y aumenta día a día.

Entonces estuve trabajando durante siete años con esa temática porque reunía todas las condiciones de las que te hablé y ahora quizás estoy empezando a salir un poquito de ella.

#### **Retomando un poco la pregunta anterior ¿cómo es este proceso? ¿Cómo es esta relación entre el concepto y materialidad de la obra?**

Te lo ejemplifico: la pieza que está dentro de la serie *Abused Gardens* donde utilicé imágenes de niños y niñas bajadas de Internet de webs ilegales de pornografía infantil, la integro en el dibujo donde se representan acciones de depredadores del reino animal devorando a sus presas. La técnica y el soporte elegidos también son fundamentales y la definen: utilizo cueros de animales cosidos entre sí, sobre los cuales quemo las líneas que forman los dibujos.

#### **Al abordar estas temáticas que presentan un fuerte contenido, que "pueden afectar la sensibilidad del espectador", frase que se observaba inscripta en**

**el cartel colocado en el ingreso de tu muestra en la ciudad de Córdoba, ¿cómo es la relación con el espectador de tus obras? ¿Tu intención es generar el impacto o el enfrentamiento?**

En el tiempo en que he estado trabajando sobre la problemática del abuso sobre el menor, siempre lo digo, la provocación vacía de contenido es muy fácil, inmediatamente se consume y hay temas que si uno lo que busca es solamente eso, es muy fácil de obtener. En el caso de la obra *La Granja de la Dios*, antes de empezar a trabajar con esta temática me armé muchísimo, es decir, estuve mucho tiempo pensando cómo afrontar el tema y el discurso plástico para hablar de eso, a mí me interesaba que la realidad no perdiera su fuerza porque realmente no quería minimizarla, pero estando muy consciente que si no conseguía matizar, enganchar... atrapar al espectador dentro de un mundo para luego mostrar esa realidad tal como era, lo que conseguiría era un rechazo inicial y no podría captar a la gente. De ahí viene un poquito todo esto, *La Granja de Dios* hace alusión al mundo de la infancia, es un proyecto muy de "cuento de hadas" a nivel plástico, de hecho, fijate que hay un dato que es lo curiosísimo, que todo este proyecto, con la fuerte temática del abuso del menor, en las exposiciones y en los diferentes espacios en que lo he mostrado, la reacción de los niños es súper positiva, son los primeros en estar súper a gusto con la exposición, es un mundo donde ellos se identifican perfectamente. Mi intención era ésa: poner al adulto dentro de ese mundo con lo cual conseguía que el subconsciente del adulto se relajara, porque ya es un mundo superado, y cuando estuviera ahí dentro, lo tuviera a mi merced, y ya relajado, pues ¡pumba! Darle un coscorrón con esta problemática del abuso, que lo vieran realmente y que ya no tuviera posible escapatoria, ahí metido.

Con la obra *Dots and Numbers* voy más allá, porque lo que pretendía también es poner al adulto en posición del niño cuando aprende a dibujar y que cuando el espectador devela por su cuenta la atrocidad que hay por detrás, que inicialmente no percibes, tiene aquel mensaje: mientras el adulto está llevando a cabo esa unión de puntos, para dilucidar aquello, es aquel adulto que comete la acción.

**¿Cómo fue la repercusión de estas obras en estos diferentes medios en que fueron expuestas, teniendo en cuenta que tuvieron gran visibilidad internacional?**

Ya te digo, he trabajado muchísimo en eso, la otra obra también que funciona de esa manera es la del *Wallpaper*, una pieza que consistía en un wallpaper ilustrado con abusos reales, es una de las que abrió la temática del abuso al menor, la presenté en Art Miami. El wallpaper con dibujitos en blanco y negro, eran dibujos calcados de abusos reales de menores, la pieza cuando tú la veías de lejos parecía de un papel japonés, era súper estético, súper bonito, negro y blanco, pero cuando te acercabas veías realmente la atrocidad.

Esta pieza cuando la presenté en Miami fue un escándalo, vino la policía, se denunció, querían retirarla de la feria, ¡tremendo escándalo con esta pieza! Y al final la compró una sociedad protectora del menor de Seattle, con lo cual dio un giro total al proyecto.

En donde tuve más problemas de aceptación y de moral con respecto a las obras fue en Estados Unidos, la doble moral de este tipo de trabajos como el mío enseguida aparece. Volviendo como decía al principio, esa doble moral, el escándalo, evidentemente me ha beneficiado muchísimo a nivel comercial pero, sin dudas, no es mi finalidad.

**Pero sí ayuda a instalar ciertas problemáticas, a quebrar la complicidad del silencio, manifestando así la capacidad que tiene el arte de despertar, concienciar.**

Sí, siempre viene bien, pero al estar muy cerca de las temáticas sociales me suelen identificar con un artista de denuncia, y yo soy también bastante crítico, no es un traje que me guste, porque simplemente por sinceridad, cuando busco de qué hablar, mi prioridad no es la de denunciar cosas -evidentemente tocando según qué tema lo que al final estás haciendo es denunciarlo-, pero si esa denuncia sirve, yo soy el primero que la apoya y que está a disposición de quien le haga falta, pero no es mi prioridad. Estoy de acuerdo, un artista simplemente debe exponer el problema a través de su obra, y a partir de allí son otros los que deben denunciar y combatir esto.

A eso con *La Granja de Dios* lo encontré muchísimo, porque la ruta de *La Granja*, que fue muy extensa, muchas veces se englobaba con la presentación de jornadas de protección al menor. En estos encuentros y debates que se generaban, yo al menos ahí dejaba bien en claro "no hagan confusiones yo soy un artista, lo que hago es buscar fuentes de inspiración para mis trabajos, que ahí libremente me provocan, y ahí profundizo".

Correcto, se torna en una acción de denuncia, pero repito, no es mi intención primera, es consecuencia, te lo digo porque si mi prioridad fuera eso no sería artista, hubiera montado una ONG.

**¿Crees que tu obra se puede enmarcar en la definición de "realismo traumático"<sup>2</sup> que establece Hal Foster para analizar los modos de presentación de lo real en el arte contemporáneo?**

Yo me siento muy identificado con ese calificativo, creo que el arte evoluciona siempre un paso por delante de la sociedad, y de hecho en muchos caso es anunciatorio de lo que viene. Hace ya un tiempo que se nos está anunciando a nivel artístico y a nivel discurso lo que nos estamos encontrando y hacia dónde vamos, no olvides que el artista lo que hace es nutrirse de la sociedad.

Desde hace mucho tiempo me doy cuenta que respecto de las cosas que a uno le inquietan e incluso preocupan hasta cómo las va a tratar, siempre es un buen momento para tratarlas, te das cuenta de que si no lo haces, la sociedad te lleva a eso.

Pero, además lo que me sorprende es precisamente el horror que produce mi trabajo en distintos ámbitos de una sociedad que está acostumbrada a vivir las 24 horas del día en un mundo que contiene cientos de hechos reales que podrían ser obras mías.

**También has creado un proyecto, que de manera comprometida supera el ámbito puramente artístico, donde creo que se convierte más bien en una acción política y la cuestión de la autoría se desdibuja para dar prioridad a la creación más colectiva.**

**¿Me describirías un poco en qué consistió este proyecto denominado Euro-africanos?**

A este proyecto más bien lo hice con la finalidad de concienciar, pero desde una perspectiva diferente. De hecho, cuando se lo presenté a la Fundación Guné, que trabaja por África, le dije que mi discurso lo que iba a hacer era diferenciarse de los discurso típicos de ONG, y de la manera de hablar de África. El objetivo era romper con la tradicional fórmula de la caridad como vía para obtener recursos para el desarrollo, generando la posibilidad de convertir su creatividad en riqueza.

Este proyecto es muy grande, inventé una historia, una historia que lo curioso fue que poco a poco fue haciéndose realidad, es decir, la propia gente se la creyó, hasta el punto que mi autoría se diluyó y culminó en ellos, como si fueran ellos los que realmente llevaban la batuta del proyecto. Lo que hice fue generar una película, un documental de casi una hora, como registro, donde se explica la historia de Samba Mballo, una persona de África que decide un día, con la preocupación de cómo está su gente, inventarse una manera de recoger fondos, sin ir con la pena, esperando caridad. Pues la película narra toda la historia de él, que transcurre en Senegal, cómo se lo inventa, cómo convence a una serie de animadores para que vayan por diez poblados, convenciendo a la gente de participar, en plan meeting, con un billete de 100 euros ampliado, explicándoles que hay que considerar una nueva moneda, que África es potente, que se acabó la miseria, y bueno, pues al final, moviliza a toda esta parte sur de Senegal, y esos poblados empiezan a fabricar esta nueva moneda: Euroafricans. Son billetes creados por los pobladores, con sus recursos y simbologías, son auténticas obras de arte, maravillas que al final de la película se pueden ver.

Un furgón blindado, con policías y todo, va por los poblados recogiendo todo ese dinero, y éste luego viene a Europa, generando un intercambio entre Europa y África con la creación de esta nueva divisa.

Allí en el estreno de la película, en un gran acto, se instó a una subasta, donde la gente podía cambiar uno a uno con el Euro, es decir por 100 euros: 100 Euroafricans brutales. Todo ese dinero que se recogía volvió a África para continuar con los proyectos de la fundación.

Luego en la exposición que se realizó mantuvimos todo un paquete de 100 billetes que se exponen conjuntamente con la película documental, y este proyecto está itinerando por ahora.

**Además de estos proyectos artísticos ¿realizas otras actividades dentro del campo de la gestión cultural, curaduría, etc.?**

Yo creo que el arte y el trabajo como artista requiere de una dedicación full. Es muy difícil que pueda ser part time y mantener el discurso y la concentración, evidentemente hay que hacerlo muchísimas veces, muchísimos artistas tienen que hacerlo por el tema de la supervivencia. Habrá casos contados que viven de sus obras y otros que no, pero en definitiva el artista a lo que aspira es a vivir de su trabajo, y no solamente vivir de su obra, si no yo daría un paso más allá, vivir bien de su obra. El tópico del artista que necesita pasar miseria para que su obra tenga fuerza, siempre he sido un detractor total.

Cuanto más dinero gane, mejor vive un artista, y más tiempo podrá dedicarle a su trabajo y en mejores condiciones.

Yo me he metido en otras cosas, pero siempre manteniendo esa libertad, por ejemplo con el proyecto *Changing Rooms* que es un proyecto comercial que está ascendiendo, donde también se llevan a cabo publicaciones, diseños, junto al apoyo de marcas que trabajan con artistas. Es un proyecto que también nace desde una perspectiva creativa y que podría ser como una pequeña obra de arte más, como *Euroafricans*: se integran perfectamente.

*Changing Rooms* es un proyecto relacionado con el mundo de la moda y el diseño, que utiliza la idea de las ferias de arte contemporáneo que se llevan a cabo en hoteles. Uno de los referentes de estos eventos fue Nueva York, y a partir de allí creó escuela, por ejemplo también la feria Scope, que se realizó en Miami y en diferentes lugares. Yo he participado en algunas de ellas, entonces me surgió un poco la idea de crear como una especie de evento donde se eligiera un hotel, y en este espacio se invitaran a diseñadores, que distribuidos en cada habitación presentaran sus colecciones, a partir de allí, el público puede acceder no solamente a la colección y a

lo que me sorprende es precisamente el horror que produce mi trabajo en una sociedad que está acostumbrada a vivir las 24 horas del día en un mundo que contiene cientos de hechos reales que podrían ser obras mías.

las prendas, comprarlas y ponérselas, sino también conocer al propio diseñador. Realmente el evento ha sido un boom total, vamos ahora en junio a realizar la cuarta edición, se hacen dos por temporada: la edición frío y la edición calor. Ha tenido un éxito de prensa impresionante, en convocatoria y realmente está funcionando muy bien, es un evento que tiene su tirón, con cantidad de sponsors que quieren participar, con diseñadores de todo el mundo que quieren estar. Pienso que se han cubierto todas las necesidades que estaban en el sector, no son diseñadores que empiezan, sino que son diseñadores que llevan tiempo en el mercado, con sus colecciones y desfiles internacionales, pero tampoco son los top, entonces tiene en cierto punto bastante parecido con el artista, con su realidad, que es la del día a día, y lo que cuesta es cómo pasar el día, por más que estés colocado, porque al final estás "vendiendo humo".

**Sí, realmente es cierto, la situación del artista actualmente es bastante complicada, a nivel general, pero esto se acentúa por aquí, en estos lugares de la periferia.**

**¿Cómo ves la situación del arte y la acción de los artistas en Europa especialmente en España donde existe una fuerte inversión en cultura y una profusión de mega-museos y espacios expositivos? ¿Se ha aumentado el consumo de arte contemporáneo con este movimiento?**

Comparando la situación de Córdoba y la general, evidentemente en España ha habido un movimiento: hay un Ministerio de Cultura que ha trabajado muy fuerte a nivel institucional, realmente se ha potenciado lo cultural, lo contemporáneo aquí se ha utilizado mucho como bandera, pero soy muy crítico con la situación actual, es decir, España para mí ha trabajado mucho más su cara afuera que cara adentro, es decir, se han hecho grandes museos de grandes arquitectos internacionales, se han comprado también grandes piezas de artistas internacionales, que me parece muy bien que se haya hecho, pues realmente es todo difusión y posición de España en el arte, pero claro, todo esto tiene sentido si de veras es tapadera para luego dar lugar a conocer tu producción nacional, pero ahí es donde no se ha hecho, es decir, España no es Francia. Para Francia está Francia primero y luego está el mundo, pero para España, primero está el mundo por delante y luego entonces nosotros.

También yo no soy un artista de institución, aunque aquí en Córdoba se me conozca por haber venido con AECL y con el Ministerio de Asuntos Exteriores, acuérdate, que *La Granja de Dios* es una exposición que circula y que se comisaría desde Lima, Perú, con un director del centro, Ricardo Ramón, y él es el que da a conocer este proyecto a diferentes centros, y son ellos los que reciben el proyecto, en ningún momento *La Granja de Dios* es un proyecto de Luis Vidal, que nace en Madrid y que desde allí se catapultó afuera, por lo tanto mi caso no es el del artista apoyado por las Instituciones que sale y se promociona en el extranjero, sino todo lo contrario, desde mi propia iniciativa, lo que me está pasando, me pasa afuera, los mejores coleccionistas los tengo fuera, las mejores galerías, las galerías que me representan también son de afuera. En este momento, por ejemplo, desde que dejé Senda no tengo galería en España, pero tampoco es un planteo crítico, es decir, estoy con estas galerías internacionales, moviéndome afuera, pero más bien no quisiera que llegara un día de estos que en España se dijera: ¡guau! qué artista cojonudo tenemos aquí porque nos lo han dicho desde afuera. Ya ha habido casos así, Juan Muñoz fue uno, hay casos, no sería el pan nuestro de cada día con la institución, eso es lo que realmente pasa, yo trabajo y vivo en Barcelona, es mi punto internacional para mí y ya está.

El público que consume arte contemporáneo también es muy minoritario, los museos viven de

espaldas a la ciudad, y como te digo son centros turísticos para quien viene a visitar la ciudad, y las actividades que se llevan a cabo, las exposiciones, etc., están dirigidas hacia ese público, pues bueno, yo te podría decir que hace más de un año que no piso un museo de arte contemporáneo en mi ciudad, y así ya te lo digo todo, viven completamente de espaldas a la ciudad, haciendo shows que muchas veces pierden el interés, porque son shows mediáticos, que están dedicados específicamente a eso, al turista que viene con su guía de turistas a ver el museo. Te lo digo: no están destinados a formar al público.

**También creo que es problemática la recepción del arte contemporáneo por parte de un público masivo, porque se necesita una mirada más atenta y formada.**

En realidad, el arte siempre ha sido muy asociado a una élite intelectual y yo a esto tampoco lo comparto, entiendo que para poder hablar de las cosas uno tiene que saber, conocer, pero también yo me he dado cuenta que el arte tiene que ser como el fútbol, que se necesita tener un lenguaje común, que sea algo que todo el mundo sabe, y que todo el mundo se dé con la capacidad de opinar. Y a cuanto más gente llegas mejor, y sobre todo para mi trabajo.

**Y para finalizar, ¿cómo fue la experiencia de exponer en el Centro Cultural España-Córdoba? ¿Cómo fue ese diálogo con el medio cuando presentaste la obra al público?**

Mi paso por Córdoba... Aunque suene un poco pelotas decirlo, lo único que espero es ¡volver a pasar! Córdoba es uno de los pocos lugares donde, como ya le dije a Pancho y a la gente de ahí en su día, lo que tiene es la gente, la gente que está llevando el CCE.C, la manera de llevarlo, el espíritu que hay ahí, te contagia, te hace pensar que estás en la Tate Modern de Londres! Es decir el espacio no tiene nada que ver con la gente, ya te lo digo, yo estuve encantado, muy buen feeling con todo el mundo y encontré mucho respeto de la gente de Córdoba. Era mi primer viaje a la Argentina, y quedé encantado y con ganas de ¡activar proyectos!



- 1 Neologismo que significa "romper las islas", es utilizado en un proyecto de artistas brasileños publicado en la web, denominado: "Desislaciones" (<http://www.desislaciones.net/>)
- 2 Concepto presente en el libro "El retorno de lo real", Madrid 2001, Ediciones Akal. Hal Foster utilizó la noción lacaniana de «lo Real» para codificar una serie de preocupaciones comunes en el arte, especialmente americano, de los años noventa. Desde entonces el concepto se ha convertido en un término maestro de la crítica de arte utilizado para analizar y examinar un tipo específico de arte que trabaja con el trauma, lo obscuro y la abyección.

**Luis Felipe Vidal** :: (Barcelona, 1970) Artista plástico. Participó de diversas exposiciones colectivas en espacios como la Bienal de Arte Contemporáneo de Girona (1990/España); FIAC 00 (2000/París); National Gallery of Georgetown (03/Islas Cayman); 8º Bienal de La Habana (03/Cuba) y en el Museo de Arte Contemporáneo (04/Bs.As.) para el "Certamen Iberoamericano de Pintura", entre otros.

De manera individual, algunas de sus exposiciones fueron: *Lindos y Lindors* - New Art Barcelona (1996/España); *Umbilical Meninos* - Gallery Baró Senna (01/Sao Paulo, Brasil); *The Lambs of God* - LUXE Gallery (04/New York, EEUU); *Abuse Garden* - Walter Otero Gallery (06/San Juan, Puerto Rico).

Además, sus obras forman parte de importantes colecciones como las del Museo de Arte Moderno de Girona (España); Rolf Hoff Collection (Oslo, Noruega); Fundación Privada Vila Casas (Barcelona, España) y Bass Museum of Art (Miami, EEUU), entre muchas otras.

Toda su obra aborda temas tabú y en los últimos años se ha dedicado a denunciar el abuso de menores, siempre con una perspectiva artística y con el claro objetivo de general el debate en torno a estos temas. *La granja de Dios* es itinerante desde 2003 y ya ha estado en los Centros Culturales de España de Lima (Perú), México D.F. (México), Miami (EEUU) y Córdoba (Argentina).

[www.luisvidalweb.com](http://www.luisvidalweb.com)

**Celeste Martínez** :: (Córdoba, 1973) Artista plástica, licenciada en Pintura de la Escuela de Artes, de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Es profesora titular de Historia del Arte II y de la cátedra Proyecto de Producción en la Tecnicatura en Artes Visuales de la Escuela Provincial de Bellas Artes "Emiliano Gómez Clara", Villa María, Córdoba. Integró el equipo de Cultura de la Comisión Mixta de Revitalización del Centro Histórico, de la Municipalidad de Córdoba. Como artista participó en numerosas exposiciones individuales y colectivas, en Córdoba y en Buenos Aires, en la Feria ArteBa desde el año 2003. Su obra forma parte de colecciones nacionales y del exterior.

Este instante  
sin límites

# Gonzalo Rojas por Claudia Santanera

<http://ccec.org.ar/10anios/rojas/>

## **Un poco de agua**

A este copo  
Que se posa en mi mano, deseo  
Asegurarle lo eterno  
Haciendo de mi vida, de mi calor,  
De mi pasado, de estos días de ahora  
Un instante simplemente: este instante sin límites

Yves Bonnefoy

Nevó en Córdoba. Los primeros copos de este invierno. Dos o tres, blancos y abundantes. A esa hora inesperada de la siesta y del cielo cubierto. El día más frío del año, según la locutora de la radio, llegó Gonzalo Rojas a nuestra ciudad. Otro copo entre los poquísimos de nieve, lento y transparente, niño en su niñez de 90 años. La lucidez del recuerdo, del origen de su palabra en la palabra "relámpago" y las búsquedas que ahondan en el pensamiento de 70 años de escritura.

La palabra es difícil, tiene que ver con lo inefable. Tiene que ver con lo enigmático. El mundo se nos da como enigma. ¿A qué hora naces y por qué naces? Inefable tiene que ver con "lo in hablable" (dice para decirlo en chileno). Yo escribo lo mío desde el ejercicio respiratorio que se llama palabra.

## **La palabra**

Un aire, un aire, un aire,  
un aire,  
un aire nuevo:

no para respirarlo  
sino para vivirlo.

Asmático y tartamudo en su infancia, trae al presente la historia y explica la génesis de su obra. Cuerpo y escritura entremezclados. Movidos en el exceso o en la escasez; perturbados y uno en el ejercicio poético. Y dice que a su poesía hay que leerla respirantemente.

Pero si uno no guarda en el fondo un respiro, esa diástole y sístole de tu almacén.  
No sé de la diversificación cuerpo / alma

El cuerpo es sagrado. Hasta el olor le siento a mi esposa que ha muerto hace muchos años. La gente muere, pero esas criaturas hermosas aún viven, aún siento su olor.

Y el primer sentido es el olfato. En el cerebro, el olfato es previo a todo. Los perritos olfatean el mundo. Es el amor el olfateo, portentoso. El olor que a veces es un poquito de hedor. Me fascina.

¡No! ¡los cuerpos tienen su gracia! El cuerpo es sagrado!

Una de las grandes cosas de estos movimientos como el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo es que mostraron el cuerpo, sin miedo. Y de los grandes pintores y poetas, es el cuerpo.

### Río turbio

...

A lo que la posesa: -«Ay, cuerpo,  
quien fuera eternamente cuerpo, tacto  
de ti, liturgia  
y lascivia de ti y el beso  
corriera como huracán y yo fuera el beso  
de mujer para aullarte  
loba de mí, Río  
Turbio abajo hasta la Antártica, loca  
como soy, zumbido del príncipe».

...

Y eso del alma está buena, es más difícil. A mí me gusta Jung cuando hace un desvarío entre "animus" y "anima".

Pero yo soy del cuerpo. Animal ¡Táctil! Animal ¡Auditivo! Y la animalidad que es tan preciosa. El animal que es uno, hijita ¡Qué bonito!

Del asma al silabeo, Rojas domina la lengua y materia de trabajo, nos ofrece algunas pistas para seguirlo y corrobora otra de las hipótesis de este diálogo apresurado y breve: no es posible escindir la vida de la obra. Se cumple en esta oportunidad el precepto contemporáneo "la obra soy yo".

Gonzalo Rojas en una práctica incesante del arte de la palabra recuerda, recita, exclama, evoca o queda detenido en el tiempo sin tiempo de su pensamiento donde se suscitan las correspondencias.

### Ejercicio respiratorio

Azar

con balbuceo son las líneas de Ilón  
en las que está escrito el Mundo, con  
balbuceo y tartamudeo y  
asfixia, el oleaje  
de las barcas exige ritmo, Homero

vio a Dios.

Yo soy un animal poético repetitivo y me demoro. No tengo prisa. Mi visión es casi la misma. Habré modulado el lenguaje. Habré recibido algunos signos más frescos.

La poesía es dos cosas: visión y lenguaje.

Mi lenguaje y mi visión actual es el de mis 8 años.

Mis temas son siempre los mismos. Las cuerdas cardinales de tu pensamiento son siempre las mismas. Son como obsesiones que perduran.

El poeta es fiel a sus obsesiones. El poeta persigue a sus obsesiones y las obsesiones persiguen al poeta y uno persigue a las obsesiones. Así se cumple lo que yo llamo "lo mismo de lo mismo".

Surge inevitable la mención a Ovidio, a quien declara el maestro su maestro. Metamorfosis de lo mismo es el título de uno de sus poemas y da nombre a la compilación de su poesía completa editada en España por Visor en el año 2000. Sobre la tapa negra en letras blancas encuentra su huella esta suerte de continuo poético donde se sintetizan y ponen en tensión las líneas temáticas y rítmicas de su obra.

Los temas son los mismos de siempre, los grandes temas de todo poeta: el tiempo, el aire, la luz, los elementos.

La llamada vida, la llamada muerte.

La palabra.

Estábamos recién hablando, qué es la palabra. Cómo se hace ¿a qué hora te dan la palabra? ¿Por qué empezaste a escribir? Así, con la trepidación respiratoria, como me pasó a mí. Y tú dices, ¿es palabra esto?, no es un objeto más, es palabra.

Todos esos son temas, los grandes temas o motivos que son parte del ejercicio grande llamado: el ejercicio poético.

### Las sílabas

Y cuando escribas no mires lo que escribas, piensa en el sol  
que arde y no ve y lame el Mundo con un agua  
de zafiro para que el ser  
sea y durmamos en el asombro  
sin el cual no hay tabla donde fluir, no hay pensamiento  
ni encantamiento de muchachas  
frescas desde la antigüedad de las orquídeas de donde  
vinieron las sílabas que saben más que la música, más,  
mucho  
más que el parto.

Dice Denise Levertov que el movimiento del verso puede registrar el movimiento de la mente en el acto de pensar / sentir – sentir / pensar. ¿Qué sería entonces?

ces el verso? ¿Nos dejamos llevar por el oído? En este contexto y a la hora de realizar las elecciones ¿cuál es el lugar del ritmo en su poesía?

Otro ¡Otro prodigio, el ritmo!

La gente se burla, los niños que hacen poesía, no sólo los que hacen poesía así vistosa y bonita, un poco objetual. Olvidan el portento del ritmo. Se olvidan de Darío, los chicos se ríen de Darío. Había un poeta semi bueno de Chile que se llamaba Enrique Linn. En el año 67 cuando se cumplieron 100 años del nacimiento de Darío, fuimos a Varadero, ahí al lado de la Habana. Hubo mucho escritor que concurrió a eso. Y Enrique que era muy desabrido y muy encantador y muy mago él, dijo: "Total estamos aquí conmemorando o celebrando un poeta de segunda clase" por Darío.

Darío que le enseñó a oír el español de nuevo a la lengua. Sin Darío no se puede.

Darío fue una figura; además ustedes como argentinos tienen que saber que Darío los amó. Darío empezó a hacer lo suyo en Valparaíso (Chile) pero él vino a respirar a Buenos Aires. Ese par de libros del año 1896, uno que se llama *Los raros* y el otro que se llama *Prosas profanas* son dos prodigios. Darío y más Darío hombre, hay que andar con cuidado con los poetas.

Claro, la liricidad, la lírica de ordinario, se inclina a decir que el ritmo lo es todo. Es que si no es todo es casi todo. Si todo es rítmico.

Ustedes las muchachas, cuando nacen, cuando aman, cuando paren.

Es pura ritmicidad, belleza rítmica.

Y nosotros también.

¡Animales del ritmo!

Y es sagrado si tú vas a los pueblos viejos que no son tan viejos como el planeta: los hindúes, los chinos, todo es ritmo.

Y esto de rotación y traslación que es tan encantador, eso es ritmo hombre. "Ritmus".

Pitágoras que algo sabía de eso, lo que dijo del ritmo.

¡Yo soy animal rítmico!

### Acorde clásico

Nace de nadie el ritmo, lo echan desnudo y llorando  
como el mar, lo mecen las estrellas, se adelgaza  
para pasar por el latido precioso  
de la sangre, fluye, fulgura  
en el mármol de las muchachas, sube  
en la majestad de los templos, arde en el número  
aciago de las agujas, dice noviembre  
detrás de las cortinas, parpadea  
en esta página.

A mí se me da la poesía en un ejercicio semi rítmico, entre rítmico.

No es malo conocer métrica. No es malo conocer el portento de la sílaba. Y las sílabas con sus graduaciones distintas. Las cláusulas silábicas: bisílabas, trisílabas, el verso trocaico, yámbico; el dactílico, el anapéstico.

Safo que era reina de las reinas, esa niña le dio luz otra vez al ritmo.

### Remando en el ritmo

Cada lágrima derramada con pasión es un grano de arena  
robado al desierto del vacío:  
cada beso es una llama para el resplandor de los muertos.

Rojas habla, lee, escribe en un silabeo permanente. Anuncia con los impulsos de su música las ideas y los conceptos. Las pausas, los respiros, las extensiones desmedidas de la sílaba, los acentos.

La sílaba como una forma primaria de acceder a la realidad. De inspirarla. Tal como el silabario que él mismo hizo con los textos de Heráclito para enseñar a leer a los mineros de Atacama. Y ha mencionado en otras ocasiones que como poeta, sólo ha silabeado el mundo.

Respirar y escribir.

Dos necesidades gemelas que es posible localizar en la naturaleza de su expresión poética.

Los verdaderos poetas son de repente. Nacen y desnacen

dice. Entonces, ¿cuál es el vínculo entre la poesía y la literatura?

El fenómeno literario es uno y tiene horizontes muy abiertos.

Otro, es el minuto del encantamiento poético que es distinto. Lo poético no es necesariamente lo literario.

Paul Valéry dijo a la poesía: "Te amo porque eres difícil".

A mí no me da para narrador.

Yo escribo con el viento.

¡Escuchemos al viento!

Yo soy uno que quiere decir lo máximo con lo mínimo. Eso somos los poetas. Pregúntele a Dylan Thomas.

Bueno, y en todo caso, el fenómeno poético y literario también exige eso que se llama la imaginación. La imaginación es el prodigio. Uno es imaginación. Pero no es una imaginación tampoco, acicalada. La imaginación tiene que ver con eso que parece no ser la imaginación y que se llama la realidad. Lo real. Lo real y lo imaginario.

Tú vives en esa preciosidad, en ese vaivén precioso de lo que es real y lo que no es tan real.

Yo estoy por la aproximación. Así defendí en mi discurso de ayer a los científicos que están por la aproximación. El casi es precioso "casi todo es otra cosa".

La imaginación no sólo es privativa de las artes y la poesía, sino también de la ciencia.

¿Y la imaginación? ¿No es un perfume de mujer?

**¿Está el amor entre las necesidades y motivos de su vida? ¿Qué se ama**

### cuando se ama?

Mucho. Yo soy del Eros, mi niña linda. Soy del Eros pero no soy de la concupiscencia o de la pornografía. Creo en el amor. El amor como un estado de gracia. Creo en la preciosidad del amor, con todos sus riesgos, sus tropiezos y yo mismo soy un místico concupiscente. Así es.

El amor es esta fascinación con la llamada "fermosura" con esa cosa que es el apego y el desapego. El amor no sólo se da a escala carnal, hermosísima siempre, sino a escala sensual y también se da a escala mágica ¿por qué me enamoro? ¿Por qué me encandilo de amor? ¿Por qué no puedo vivir sin amor? Si uno viviera sin amor, mejor sería marcharse del planeta. No se puede vivir.

### ¿Qué se ama cuando se ama?

¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida o la luz de la muerte? ¿Qué se busca, qué se halla, qué es eso: amor? ¿Quién es? ¿La mujer con su hondura, sus rosas, sus volcanes, o este sol colorado que es mi sangre furiosa cuando entro en ella hasta las últimas raíces?

¿O todo es un gran juego, Dios mío, y no hay mujer ni hay hombre sino un solo cuerpo: el tuyo, repartido en estrellas de hermosura, en particular fugaces de eternidad visible?

Me muero en esto, oh Dios, en esta guerra de ir y venir entre ellas por las calles, de no poder amar trescientas a la vez, porque estoy condenado siempre a una, a esa una, a esa única que me diste en el viejo paraíso.

### Usted nace en Lebu, en 1917.

Al borde del 18, eso quiere decir que son los días, unos grandes días del planeta europeo y asiático que fueron los de la revolución soviética. Cuando Lenin entra al mundo ya mayor, ésa es la revolución bolchevique. Yo nazco ahí, en ese tiempo.

Soy hijo de un minero del carbón. Ése es el honor más grande mío. Ayer nomás contaba cómo a los 4 años de edad, bueno, yo era de un grupo de chicos hijos de mi madre y de él, éramos 8 y yo soy el número 7. Mi padre murió temprano, al año siguiente. Un día mi padre me llevó a la mina de carbón, yo tenía 4 años y él 40. La mina de carbón era muy linda como eran las de entonces en Chile. Al lado del océano Pacífico y al lado de mi pueblito.

La mina de carbón no estaba a ras de suelo, no señor. Había que bajar porque era un socavón muy hondo y muy bien instalado. Bajé a la mina de carbón a los 4 años, ha sido una experiencia enorme para mí. Oí el ruido del mar, que estaba debajo del agua. El golfo de Arauco se llama y esa experiencia me marcó mucho y tiene mucho que ver conmigo porque afuera hay mucho viento, están las gaviotas volando, es el mar abierto, desencadenado. Un tesoro. Ésa es una primera experiencia mía, de niño, de pequeñito.

Y es tan hermoso para mí el paraje que siempre estoy volviendo a verlo, está un poco más abajo de Concepción de Chile. ¿Qué más te cuento?



Los  
verdaderos  
poetas son  
de repente  
Nacen y  
desnace

**Si volvemos a esa idea de metamorfosis, y más aún, tomamos en forma literal sus palabras de ayer: 90 años y 9 son lo mismo.  
¿Quién es usted en la actualidad?**

El mismo niño moroso, demoroso, sin ninguna prisa.  
Me fastidiaba la locura de andar apresurado. Nervioso.  
Era tartamudo, me costaba mucho la trepidación de los vocablos que empezaban con la p, la t, la k. Eran difíciles para mí. Por eso repetía.  
Ese niño moroso sigo siendo.  
Me aburre la prisa inútil.  
¿Y cómo hizo ese libro tan negro y tan grande dirá usted?  
Salió porque los siglos pasan, los tiempos pasan. Se hizo con tiempo.

### **Ars poética en pobre prosa**

Lo que de veras amas no te será arrebatado.

Voy corriendo en el viento de mi niñez en ese Lebu\* tormentoso, y oigo, tan claro, la palabra "relámpago". "Relámpago, relámpago". Y voy volando en ella, y hasta me enciendo en ella todavía. Las toco, las huelo, las beso a las palabras, las descubro y son mías desde los seis y los siete años; mías como esa veta de carbón que resplandece viva en el patio de mi casa. Es el año 25 y recién aprendo a leer. Tarde, muy tarde. Tres meses veloces en el río del silabario. Pero las palabras arden: se me aparecen con un sonido más allá de todo sentido, con un fulgor y hasta con un peso especialísimo. ¿Me atreveré a pensar que en ese juego se me reveló, ya entonces, lo oscuro y germinante, el largo parentesco entre las cosas?



\*Leufü: torrente hondo, en mapuche original. Después, en español, Lebu, capital del viejo Araucano invencible como dijera Ercilla en sus octavas majestuosas. Puerto marítimo y fluvial, madere-ro, carbonífero y espontáneo en su grisú, con mito y roquerío suboceánico, de mineros y cráteres -mi padre duerme ahí-; de donde viene uno con el silencio aborigen.

**Gonzalo Rojas** :: (Lebu, sur de Chile, 1917) Su padre trabajaba en las minas de carbón y muere cuando él sólo tenía cuatro años. Aprende a leer a los ocho años y en sólo tres meses. Comienza estudios de Derecho que luego abandona para ingresar al Instituto Pedagógico. Dedicó gran parte de su vida a la docencia. Muy joven gana las oposiciones de las cátedras de Literatura Chilena y de Teoría Literaria de la Universidad de Concepción y así queda vinculado a diferentes Universidades de Europa y América. Recibe el *Doctorado Honoris Causa* en sucesivas oportunidades, tal es el caso de la Universidad Nacional de Córdoba este año; y obtiene en la Universidad de Concepción el título de *Profesor Emérito*.

Funda las *Escuelas de Temporada de la Universidad de Concepción* y organiza la *Primera Escuela de Verano*, abriendo así la Universidad al pueblo. En 1958 organiza y preside el *Primer Encuentro de Escritores Chilenos*, que luego sumará a todos los países de América.

Durante el gobierno de Salvador Allende se desempeña como Consejero Cultural en la República Popular China y luego como Encargado de Negocios del gobierno de Chile en Cuba. Su designación de embajador de Chile en Cuba nunca llega a concretarse a causa del golpe militar del 11 de septiembre. Por este motivo no puede regresar a su país y debe viajar exiliado a la República Democrática Alemana y luego a Venezuela. A partir de este momento viaja dictando cursos y seminarios, por innumerables países. Actualmente reside en Chile.

Ha publicado una veintena de libros entre los que se destacan: *Contra la Muerte* (1964), *Transtiempo* (1979), *El alumbrado* (1986), *Zumbido* (1991), *Metamorfosis de lo mismo* (Antología, 2000), *Ocio sagrado* (2002), *No haya corrupción* (2003).

En 1992, le es concedido el *Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*, otorgado por primera vez; y recibe el *Premio Nacional de Literatura de Chile*. En 2002 es nombrado *Académico de Honor* por la Academia Chilena de la Lengua. En 2003 le es concedido el *Premio Cervantes*. En 2005, en Santiago de Chile pone en marcha la Fundación de Estudios Iberoamericanos Gonzalo Rojas, bajo el alero de la Universidad Andrés Bello. En el año 2006, doce universidades chilenas encabezadas por la Universidad Andrés Bello y la Pontificia Universidad Católica, postulan a Gonzalo Rojas al Premio Nobel de Literatura.

<http://www.fundaciongonzalorojas.cl/>

<http://www.gonzalorojas.uchile.cl/>

[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Rojas/](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Rojas/)

**Claudia Santanera** :: Nació y vive en Córdoba. Poeta / Licenciada en Letras. Desde 1997 ha participado en diferentes proyectos de promoción del libro y la lectura en escuelas, bibliotecas, instituciones oficiales y privadas, ONG. Ha trabajado más de 10 años en las escuelas municipales de la ciudad de Córdoba en el programa interdisciplinario de educación por el arte denominado Animación Pedagógica. Responsable técnica del proyecto financiado por Arcor / Antorchas / Navarro Viola *Libros y primera infancia - Iniciación temprana a la lectura* - Creación de 18 bibliotecas en los jardines maternos de Cáritas. Los libros en zonas de alto riesgo social. Proyecto fundado en el vínculo padres / hijos.

Ha coordinado la Sala de lectura infantil y juvenil de la Municipalidad de Córdoba. Ha integrado la comisión de programación de la Feria del libro Córdoba en los años 1999/2000/2001. Desde el año 2003 al 2008 integra el equipo de trabajo del Centro Cultural España. Córdoba: primero como coordinadora de la Mediateca y luego en el área de programación. Ha compilado en tres libros los trabajos de sus alumnos: *El viento entre las cañas / El jardín sonoro / Crujen las chapas*. Estos dos últimos mencionados honríficos *Premio Alberto Burnichón* a los mejores libros editados en Córdoba años 1996/97. En el año 1997 recibe la mención/publicación - *Premio Abuelas de Plaza de Mayo Identidad*. De las huellas a la palabra por su trabajo *In illo tempore*. En el género poesía. Editorial EUBEDA. En el año 2004 publica el libro de poemas *Tartaruga*, Alción Editora de Córdoba. En 2008, el libro de poemas *Cuatro visitas*, Editorial Vox de Bahía Blanca.

