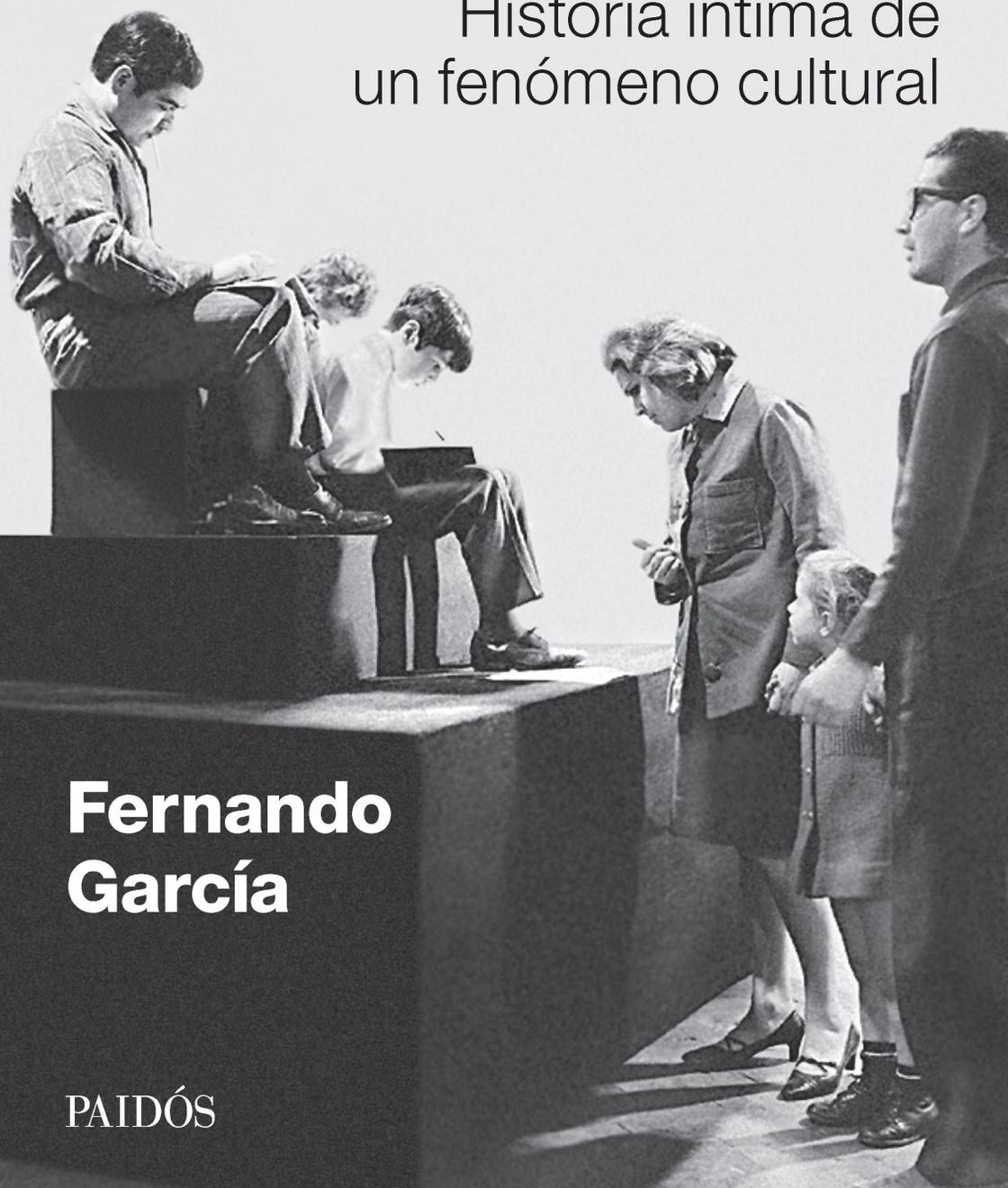


El Di Tella

Historia íntima de
un fenómeno cultural



**Fernando
García**

PAIDÓS

FERNANDO GARCÍA

EL DI TELLA

HISTORIA ÍNTIMA DE UN
FENÓMENO CULTURAL

TEMPORADA 1

FLORIDANÓPOLIS

EL FUTURO (DEL FUTURO)



Divino Amore. La estética de Alfredo Arias vigente en 2018. Aquí, una escena de su puesta en el Teatro San Martín de Buenos Aires. Fotografía: Carlos Furman, gentileza Complejo Teatral de Buenos Aires.

Es febrero de 2019 y las paredes del living del departamento donde viven Ana Kamien y Leone Sonnino están sobrecargadas. Así se veían los museos antes, en la época en que un artista desconocido pintó a la «bisnona» de Sonnino, por ejemplo, cuyo semblante severo y concentrado parece ahora observarnos. La pintura es de 1917 pero podría ser de antes, de la segunda mitad del siglo XIX. Parado en el centro del living, por el rabillo del ojo distingo uno de los gauchos pop de colores rabiosos, casi psicodélicos, que aparecen en algunas obras del dúo Cancela & Mesejean como una traducción al lenguaje visual de los años 60 de las escenas camperas de Florencio Molina Campos que los ca-

lendarios de Alpargatas difundieron en forma masiva desde los años 30.¹ El cuadro es muy grande, mide 190 x 197 centímetros, y ocupa la cabecera de la cama de la pareja. No tiene título pero si por mí fuera lo llamaría *Juan Moreira en el cielo con diamantes*. Leone certifica que es de 1964 y que es anterior a que Delia Cancela y Pablo Mesejean firmaran todas sus obras como dúo inspirados en otros dúos (de música) pop: Sony & Cher; Nancy Sinatra & Lee Hazlewood.

—Este es de Mesejean. Para mí, él pintaba mejor que ella —dice Leone (ese es su nombre italiano).

Y Kamien recuerda que fueron juntos al casamiento de Delia y Pablo en 1965:

—En esa época la gente se casaba.

En octubre de 2018 quisieron vender la obra en la casa de remates Roldán. La pusieron a 15.000 dólares y no tuvieron ninguna oferta. Volvió a la cabecera de la cama.

Leone dice que hay mercado para Delia Cancela porque se la conoce más, pero que a los coleccionistas no les interesa Pablo Mesejean, que ha caído en el olvido. De hecho mientras hablamos despeinados por un ventilador mini, hay gente recorriendo *Reina de corazones*, la magnética retrospectiva de Delia en el Museo de Arte Moderno. Toda la obra comprendida entre 1965 y 1980 está firmada por los dos: desde que trabajaban juntos en un pequeño departamento en la calle Paroissien hasta que recalaron en Londres y después París, donde Pablo murió de HIV en 1986.

—Todavía no fuimos a ver la muestra. ¿Irás Delia el sábado? —pregunta Ana Kamien y le digo que no sé. Ella también lo prefiere a Pablo, no sólo como artista.

—Pablo era divino y Delia..., un poco menos divina.

Parece una conversación de parientes lejanos que se conocen de hace mil años y vienen de un mismo lugar pero que ahora, tanto tiempo después, se han dispersado y entonces preguntan al que los ha estado visitando por separado, tratando de reconstruir la figura por puntos, para chusmear, ponerse al día.

¹ Según datos de Alpargatas, entre 1931 y 1945 se distribuyeron cerca de dieciocho millones de litografías con las obras de Molina Campos en Argentina y países limítrofes.

—¿Cómo está Delia?

—Bien.

—Delia tenía un carácter muy bravo. Una vez nos invitaron a un boliche al lado del Hotel Alvear para hacer con Marilú alguna cosa de las que habíamos hecho en el Di Tella y usamos ropa de la obra *Danse bouquet*. Delia se puso a los gritos a decir que ese vestuario era de ella y que no lo podíamos usar. Yo igual me lo puse.

Marilú es Marini y dice que quizás, pero sólo quizás, sea ella la «Mariluuuuuú» de Los Abuelos de la Nada (circa 1982). Lo más seguro es que sí, el problema es que Miguel Abuelo no está aquí para confirmarlo. Marilú vive en París y estuvo en Buenos Aires en 2018 haciendo una obra en el Cervantes que se llamó *Sagrado bosque de monstruos*. Todavía, en febrero de 2019, quedan pegados en la calle algunos afiches con los que se promocionó la obra. Tienen una fuerte impronta pop y dice en el programa de mano que el diseño está inspirado en la obra gráfica de Edgardo Giménez, que es como el lenguaje del *classic* Hollywood extrapolado a la exuberancia del litoral argentino. El rostro de Marilú emerge como la flor del Irupé entre plantas de formas geométricas y colores vivos, gritones, *estilo* Giménez. Pues bien, en *Sagrado bosque de monstruos* Marilú también hablaba de su familia artística. Introducía la pieza contando que el espectáculo estaba basado en la pasión de Santa Teresa de Ávila, un ícono del misticismo cuya historia desvelaba a Roberto Villanueva, quien más o menos fue responsable de su transformación de bailarina en actriz. *Sagrado bosque de monstruos* quiso ser una suerte de tributo o eco de la pieza que Villanueva había pensado para poner a Marilú al frente de una ópera rock que iba a tener al alucinado trovador Miguel Abuelo entre sus actores.

—Miguelito iba a hacer de Dionisio... Pomo de Penteo. Y Pappo también iba a estar en la obra pero al final no quiso... No sé qué pasó...

¿Pappo en una tragedia griega?

Al final no estuvo nadie porque la versión 1970 que Villanueva había soñado para *Las bacantes* de Eurípides² nunca se hizo. Fue lo

² Tragedia griega datada en el año 409 a. C. que se representó por primera vez a los cuatro años de la muerte de su autor. En 1966 fue traducida a ópera

último que se ensayó en la sala del Di Tella. Marilú lo cuenta en el escenario como prólogo a la obra y me lo vuelve a contar en un bar chiquito sobre la avenida Córdoba. Es igual de subyugante como Teresa de Ávila que como María Lucía (así se llama), de cofia roja y anteojos oscuros. El cuento es que uno de los chicos que ensayaba con el coro era menor y el padre hizo una denuncia. La policía allanó el Di Tella. Dijeron que habían encontrado marihuana y lo cerraron. Todo el elenco de *Las bacantes* (incluido Villanueva, que era el director del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto —CEA—) fue preso. Hay un mito: cuentan que los pasearon encadenados por la calle.³ Marilú dice que no, pero que de todos modos la pasó muy mal, peor que todos: terminó en la cárcel de mujeres y le abrieron una causa por corrupción de menores.

El CEA del Instituto Di Tella de la calle Florida 936 ya tenía los días contados pero con ese estreno abortado de *Las bacantes* se terminó del todo.

En ese momento el director del instituto era un economista llamado Roberto Cortés Conde. Es el único de todos los que ocuparon cargos ejecutivos entre 1958 y 1970 que queda vivo. Una vez a la semana viaja desde las lomas de San Isidro al microcentro para hacerse un tratamiento. Nos encontramos en el bar de un hotel de fachada vidriada sobre la avenida Cerrito.

—Mientras estuve yo solo hubo un allanamiento que lo hizo un juez correccional en base a consumo de drogas. Yo era absolutamente inocente de lo que pasaba adentro y no tenía idea de la cultura de las drogas, por eso no me di cuenta de qué podía pasar.

En *Las bacantes* también iba a actuar Rubén de León, un estudiante de arquitectura que se hizo actor o algo parecido en el Di Tella. Rubén vive en Parque Patricios, en un departamento despojado. Puede remontarse a los 60 con detalle microscópico y es un buen contador de historias. Dice que no cree que hayan encontrado nada

sería por Hans Werner Henze, con libro de W. H. Auden y Chester Kallman, y se estrenó en el Neues Festspielhaus de Salzburgo.

³ En dos de las entrevistas realizadas para esta historia (Alfredo Arias y Alberto Favero) se repitió esa imagen de Villanueva y Marini encadenados hasta la comisaría 15.

en el ensayo de *Las bacantes* porque «en el Instituto no se hacía nada, era como un templo. Lo cuidábamos mucho todos. Fuera de ahí, cualquier cosa».

Su hipótesis, entonces, es que algunos integrantes de *Las bacantes* se declararon culpables para quedar libres.

—Había un chico en el elenco que el padre no podía contener y encontró la excusa de decir que venía al instituto a buscar marihuana. Fuimos todos detenidos. Años después yo no pude salir del país porque tenía una causa abierta por esta cuestión. Había sido sobreseído pero la causa continuaba abierta —dice Rubén de León, que iba a ser Tiresias.

Y Marilú, la madre de Penteo.

Y Roberto Villanueva, el rey Cadmo. Y, además, el autor de las canciones a las que el trío que formaban Carlos Cutaia, por entonces pareja de Marilú, Miguel Abuelo y Pomo iba a ponerle música. El trío se llamaba El Huevo. Los eruditos del rock argentino contienen la respiración cuando escuchan ese nombre. Es uno de sus mayores misterios...

—El Huevo iba a ser Miguel en guitarra acústica, Pomo en batería y yo en órgano. Llegamos a ensayar e hicimos un solo recital, que fue en el Di Tella. Walter Guth lo grabó pero esa cinta no está más.

Walter Guth era técnico de sonido y operaba la cabina de la sala del Centro de Experimentación Audiovisual (la sala del Di Tella) al cuidado de Fernando von Reichenbach, el ingeniero que había diseñado el modélico Laboratorio de Música Electrónica. Allí componían y experimentaban los becarios del programa que dirigía el compositor Alberto Ginastera desde el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) y allí se grababan las bandas de sonido y efectos para las obras.

—No sé si era alemán pero Reichenbach tenía acento alemán, eso sí lo recuerdo... —cuenta Carlos Cutaia en su casa de Villa Urquiza.

Ana Kamien y Leone Sonnino hablan entre ellos de Von Reichenbach:

—Aparte de ser alemán era conde...

—¿Tenía un título?

—No lo usaba nunca.

—¿Era conde?

—No sé si era conde pero en Alemania «von» es algo relacionado con la nobleza. La madre llevaba un anillo con una talla con la corona. Pero hiciste mal, Ana, en decirlo porque él no lo usaba.

—¿Tenía acento alemán?

—Tenía un acento medio raro. Hablaba un poco gangoso. Y tenía una cara...

—Rarísima...

—Si vos tuvieras que poner en una película la cara de un aristócrata...

—¿En decadencia?

—Digamos que sí...

—¿Arruinado por las fiestas? No...

—No, no, no. Producto de alguna manera de...

—Ah, ya sé, ¿de la endogamia?

—De la endogamia. Esa es la palabra. Una cara flaca... ¡Pero era un genio! Si es que había endogamia en este caso funcionó de maravillas.

—Aparte, buenísima persona.

—Una persona extraordinaria.

—Él y la mujer. Aparte era navegante, tenía un barco.

—Pero eso fue después. Se había comprado un barco y navegaba por ahí, por la zona de La Plata.

—¿Y qué había hecho en Canal 7? —le pregunta la Kamien a Leone.

Él le dice que participó como técnico en el montaje del primer Canal 7 y que cree que Von Reichenbach nunca se recibió de ingeniero. De todos modos, no le hacía falta, aclara, porque, ya lo dijo, era un genio. Ana y Leone están juntos desde hace casi sesenta años, desde que él, un inmigrante italiano, pidió permiso para sacarles fotos a las chicas que asistían al seminario de danza moderna de María Fux en la Universidad de Buenos Aires. Allí fue donde Ana conoció a Marilú. Y pusieron la danza patas para arriba.

Señor santo del cielo,

¿dónde pusiste la luz?

Yo sueño y me desvelo,

y no encuentro a Marilú.

Se fue con un marino, lo demás...⁴

⁴ Fragmento de «No te enamores nunca de aquel marinero bengalí», Los Abuelos de la Nada, 1982.

—¿«Marilú» es por vos, entonces?
 —Puede ser, mmm, puede ser...

En 2018, cuando salí a buscar historias para contar la historia del Instituto Di Tella, fue como si las moléculas del edificio se reconstituyeran y se desplegaran en el espacio y el tiempo. Los nombres volvieron a ponerse en circulación en una danza ininterrumpida de eventos (presentaciones de libros, charlas públicas, muestras de arte, obras de teatro) desde febrero hasta diciembre. Los que estaban afuera del país coincidieron sin proponérselo con los que se quedaron acá para lo que hubiera sido el sexagésimo aniversario del instituto. Como una reunión fragmentada, astillada, de sus partes. Un festejo sin salón; sin invitados ni invitaciones y sin un maestro de ceremonias que leyerá con voz grave:

Origen y propósito

Fue fundado el 22 de junio de 1958, como homenaje al ingeniero Torcuato Di Tella en el décimo aniversario de su fallecimiento.

Inició sus actividades el 1º de agosto de 1960.

Creado con carácter de «entidad de bien público sin fines de lucro», fue así reconocido por el Superior Gobierno de la Nación en los decretos n° 11.823 y 6455.

Su fundamental propósito es promover el estudio y la investigación de alto nivel, en lo que atañe al desarrollo científico, cultural y artístico del país, sin perder de vista al contexto latinoamericano donde está ubicada la Argentina.

Guido y Torcuato Di Tella tenían 27 y 28 años respectivamente cuando fundaron el instituto. Con el tiempo se volverían nombres de la política argentina en diferentes versiones del peronismo, movimiento con el que las industrias SIAM Di Tella alcanzaron un nivel de penetración notable en los hogares del país, convirtiéndose en la nave insignia de la burguesía industrial argentina. Guido fue canciller de Carlos Menem, líder carismático de la conversión al neoliberalismo en los años 90, cuando el país sobrevivió a la hiperinflación. Torcuato hijo fue brevemente secretario de Cultura de Néstor

Kirchner, un político patagónico casi desconocido que terminaría sellando una corriente propia («kirchnerismo») de centroizquierda en el nuevo siglo, cuando el país volvió a sobrevivir, esta vez al *default*. Desde ópticas ideológicas casi opuestas (liberalismo versus laborismo), a los hermanos herederos los distinguió la provocación como estilo en la función pública.

Guido, el ministro con mayor sensibilidad artística del gabinete menemista, propuso tener «relaciones carnales» con los Estados Unidos y seducir a los británicos de Malvinas con ositos de peluche.

Torcuato, intelectual faro del efímero gabinete transversal, hizo de su gestión una *boutade* permanente. Hablaba de llevar la Sinfónica Nacional a los gremios y de ir contra los «culturritos». Como secretario de Cultura, su primera declaración pública fue: «No me interesa la cultura». Mentira. Otra *boutade*.

El texto que da cuenta de la fundación del instituto se puede leer en la portadilla de los catálogos y las memorias anuales. Ese material está dispuesto en el archivo de la biblioteca de la Universidad Di Tella, en Núñez, frente a la cancha de River. Llegan envueltos en unas finas cubiertas de plástico y, para manipularlos, el investigador debe cubrir sus manos con guantes de látex.

La colección de catálogos, programas y memorias del Di Tella son un hito del diseño gráfico argentino y tienen *calidad museo*.

—Pero no es arte... —dirán a su tiempo, con palabras distintas pero iguales, Juan Carlos Distéfano y Rubén Fontana, los dos sobrevivientes del Departamento de Diseño Gráfico del Di Tella.

Yo, pues, creo que sí. Mientras repaso asombrado los catálogos tomo algunas notas preliminares:

* Una inspección del archivo revela que el Di Tella disparaba en muchas direcciones simultáneas tratando de ser al mismo tiempo el más avanzado centro de arte contemporáneo (el núcleo de la experimentación de la cultura porteña y su antena de comunicación con el mundo) pero también cumplía funciones de museo, al disponer de una colección propia, una mirada retrospectiva sobre el siglo XX y aun de las novedades de la arqueología y del arte precolombino.

* El Departamento de Diseño Gráfico estableció un patrón estético para tal diversidad de experiencias artísticas. Cuando se recorren

los catálogos —cuidadosamente protegidos por envoltorios plásticos que a su vez se reparten en cajas— lo que emerge es una estética propia, ditelliana. En su momento, estas piezas no deben haber tenido otra función que comunicar, como corresponde al diseño, pero pasadas las décadas, y convertido el ITDT en un archivo dentro de un campus universitario de élite, los catálogos, cuyas formas varían de acuerdo a las muestras, se resignifican. Lo único que comunican ahora es su proyección en el tiempo. Tomemos el caso de la muestra de diseño industrial *Olivetti*, donde a lo largo de sus páginas se exhiben distintos modelos de máquinas de escribir que, para 1969, representaban la tecnología de punta. Hoy son pura materia obsolescente, objetos inútiles desparramados en el mercado de pulgas. Sin embargo, no pasa lo mismo con el catálogo: su portada, aunque tenga las coordenadas visuales de 1969, parece haber sido diseñada desde el futuro. Ese entramado de colores en el que un circuito electrónico deja que se advierta la palabra «Olivetti» en negro sobre naranja y verde causa el mismo efecto que una obra de arte hecha para perdurar. Ya ni se advierte que dice «Olivetti» sino que es apenas una forma más, abstracta, separada de lo que había significado, liberada para siempre de nombrar máquinas de escribir.

Distéfano me dice por teléfono que no tiene nada para agregar que no esté en el libro que presentó en marzo de 2018 con Rubén Fontana en el aula magna de la Universidad Di Tella. El libro se llama *Historia gráfica del Di Tella* y debería ser el catálogo de una exposición permanente en alguna parte. La reproducción de las piezas de mano y vía pública da cuenta de una revolución en la forma de comunicar cultura en Buenos Aires.

En 1972, Fontana y Distéfano visitaron a Guido Di Tella con una idea muy parecida: recopilar las piezas de diseño del Instituto en una publicación. Habían pasado apenas dos años del cierre de Florida y la cultura, entonces, no se alimentaba de sus propios mitos. Al futuro canciller no le interesó. El proyecto fue a parar a un cajón del escritorio de Fontana y, después, a la basura. Siguieron con sus vidas: Distéfano se estableció como un escultor notable y se exilió tres años en España por las amenazas de la Triple A a su mujer, la escritora y dramaturga Griselda Gambaro; Fontana creó una de las escuelas más duraderas del diseño gráfico argentino. Tuvieron que pasar cua-

renta y cinco años para que la obra gráfica del Di Tella terminara reunida en un volumen.

—Nuestro lugar en el Di Tella era muy pequeño, apenas cabían tres mesas y una biblioteca donde dejábamos los trabajos. El primer lugar daba a un aire y luz, y estaba al costado de la cabina de sonido y proyección. O sea que día y noche escuchábamos lo que pasaba en el escenario. Todo el mundo pasaba por ahí. La segunda fue detrás de la sala de ensayo, arriba de la biblioteca. Ahí volvimos a instalar nuestra *villa miseria*. Nos arreglábamos bien de todos modos —recuerda Fontana en su estudio del modélico barrio Los Andes en Chacarita.

Distéfano finalmente acepta ser entrevistado. Aunque vive con Griselda en Don Bosco, cerca de Quilmes, me atiende en su atelier de La Boca. Prepara café y lo sirve en unas tacitas de porcelana.

—No sé si voy a poder ayudarte —insiste, ahora en persona, este hombre franco que fue el primer empleado que tuvo el Instituto Di Tella.

Un poco después de que Guido y Torcuato lo fundaran, antes incluso de que tuviera una sede. Antes de que aparecieran todos los nombres que aparecen cuando se habla de la *famiglia* Di Tella: el ingeniero y director del instituto, Enrique Oteiza; el profesor Jorge Romero Brest y su lugarteniente Samuel Paz; Roberto Villanueva; el maestro Alberto Ginastera; el inventor Fernando von Reichenbach *et al.*

Más atrás está un Distéfano muy joven, cuando Di Tella no resonaba a una forma de la sofisticación (o del esnobismo) en el arte y la cultura argentina.

—Yo empecé trabajando para SIAM Di Tella. Ellos hicieron un concurso de afiches para conmemorar una cantidad de años de la pujante empresa y yo gané el premio. Todos teníamos algo de SIAM en casa. Después, Guido me llamó y me habló de que iban a hacer una fundación y todo eso, cosa que en su momento yo no entendí bien. Entonces me encargó el primer catálogo y el primer afiche para el Instituto Di Tella, que todavía no existía. No tenía lugar físico.

Las cosas SIAM que todos-tenían-en-sus-casas andan desparramadas por la Universidad Di Tella, que es recorrida por más de tres mil alumnos del segmento ABC1. Hiperactivos, los chicos y las chicas van y vienen rodeando un automóvil SIAM Di Tella, que en mi memoria de los primeros 70 es la forma de todos los taxis. El Siam

1500⁵ se empezó a fabricar en Argentina en 1960 y hasta 1966 salieron de la planta de Piñeiro, Avellaneda, 64.500 unidades. En uno de los pasillos se cuenta a través de fotografías y paneles la historia del viejo emporio industrial que llegó a tener nueve mil trabajadores. Allí resiste petrificado un surtidor de nafta de YPF, símbolo del progreso del inmigrante Torcuato Di Tella en alianza con el Estado argentino representado por el general Mosconi y su proyecto de soberanía energética de los años 20 del siglo pasado. Luego está la heladera, el modelo con el que SIAM inventó el mercado del refrigerador eléctrico en Sudamérica. Se empezó a fabricar en 1933 y para 1970 se exportaba incluso a los Estados Unidos.

Hay una heladera así, blanca, radiante, con una manija en forma de bola como la palanca de cambios de un Fiat 600, frente a una oficina minúscula que es lo que hoy, 2018, se conoce como Instituto Di Tella. Casi un sello de goma, un departamento que se ocupa de unas pocas publicaciones académicas subsumido dentro de la universidad. De todas las cosas SIAM que hay expuestas en la universidad esta heladera es la única que funciona. La utilizan los pocos empleados que tiene el Instituto Di Tella para refrigerar comidas y bebidas.

Pero el ITDT, el Di Tella, que es el centro de esta historia, no sobrevive en esa pequeña oficina sino en su archivo con decenas de miles de documentos físicos y digitalizados que estaban guardados en ciento veintiséis cajas, tres cajones y un viejo mueble archivero.

Ciento veintiséis cajas.

Un viejo mueble archivero.

Tres cajones.

Todo ese fervor de Buenos Aires ahí encerrado.

Con el archivo se puede reconstruir la historia pero no la experiencia, que es intransferible. ¿Qué les pasaba, qué veían, qué sentían Distéfano y Fontana trabajando en esa oficina minúscula («villa miseria») desde donde espiaban como *voyeurs* la sala del Di Tella,

⁵ Un aviso publicado en mayo de 1963 en la revista *Primera Plana* lo describe así: «Moderno sin estridencias. Distinguido sin rigidez. Ágil y a la vez cómodo. Tal como el hombre de nuestra época. Este concepto inspiró a Pinin Farina el diseño del Di Tella 1500. Razón de que usted lo identifique como “muy suyo”! En cuanto a técnica... pregúntele a un taxi. Un testimonio técnico así es privilegio del Di Tella 1500!».

esa oficina en donde las ideas por detrás de las muestras de arte, las obras de teatro, los happenings, la presentación de las piezas de música concreta y electroacústica se volvían concepto gráfico, iconografía?

Distéfano y Fontana vieron de todo pero dicen que vieron, sobre todo, sobre todas las cosas, al cordobés Jorge Bonino.

—Yo supe de Almendra ahí, por ejemplo. Pero los balazos venían de cualquier parte. Para mí la gran figura del Di Tella fue el actor Jorge Bonino. Siempre pensé que si hubiera nacido en otra ciudad del mundo hoy estaríamos hablando de él —dice Fontana.

—Nosotros trabajábamos atrás del escenario en esa especie de boliche o galpón donde nos habían puesto. Y todos los días lo veíamos. Es más: teníamos que pasar por el escenario para salir de ese antro. Y no te podías ir porque era desopilante todo lo que él hacía. No tendría palabras para decir lo maravilloso que era Bonino. Nunca volví a ver nada igual —confirma Distéfano.

Marilú Marini fue la que descubrió a Jorge Bonino en una fiesta, luego de la presentación de la obra *Danse bouquet* en Córdoba.

Impactada, le llevó a Roberto Villanueva el cuento de un actor cordobés que hablaba un lenguaje inventado, y así fue como Distéfano y Fontana terminaron viéndolo en la sala del Di Tella.

En noviembre de 2018 el pintor Juan José Cambre realizó una exposición de monocromos en una pequeña galería de arte de Villa Crespo llamada Papel Moneda. Junto a sus obras presentó por primera vez una serie de acuarelas que Bonino le había obsequiado junto a una carta fechada en 1976.⁶

Cambre estaba en la escuela secundaria en 1965 cuando se enteró por los diarios y revistas de que había algo llamado *La Menesunda* en el Instituto Di Tella que provocaba atención y polémica y quiso saber de qué se trataba, conocer el lugar.

—Las colas eran infernales y yo no tenía tanta posibilidad de esperar. De todos modos fue el disparador para que me anotara en un sistema de suscripción que tenía el Di Tella a través del cual te mandaban la información de todo lo que pasaba en el instituto.

Y así, entre los 16 y 18 años, vio a Le Parc, Les Luthiers, Jorge de la Vega cantando, y muestras de Toulouse-Lautrec y Roberto Aizenberg.

⁶ La muestra se llamó *Cambre borra cosas*.

Pero no supo de Bonino sino hasta que se lo presentaron en 1975 en un departamento ubicado en Tres Sargentos y Reconquista, en Retiro. Al poco tiempo Cambre se sumó como asistente a un espectáculo que era el regreso de Bonino a los escenarios de Buenos Aires desde aquellos espectáculos en el Di Tella.

—Tuvimos un *rapport* muy fuerte, después supe por qué. En Córdoba habían matado a Tito, que era su amante o alguien que él amaba, y parece ser que era muy parecido a mí. Lo habían matado en la calle poco antes de que él volviera a Buenos Aires y el día que vuelve me conoce a mí en esa reunión.

En el programa de *Asfixiones o enunciados*, uno de los dos shows que el actor que hablaba en lenguas hizo en Florida 936, aparecen varios colaboradores como el humorista y dibujante Lorenzo «Lolo» Amengual, que conoció a Bonino cuando tenía 8 años en Villa María, Córdoba.

—¡Yo no hice nada ahí! Nos puso porque éramos sus amigos. Eric King,⁷ por ejemplo, que aparece como director, nunca lo vio actuar en Buenos Aires.

Dejó de verlo a mediados de los 80.

—La noche que muere hubo una tormenta descomunal. Jorge estaba internado en un primer piso, eran pisos altos. Con la tormenta la luz del hospital se cortó como tres o cuatro horas y, cuando vuelve la luz Jorge está muerto caído como si hubiera rodado por la escalera. No se supo nunca si rodó porque sí, si se asustó, si se quiso suicidar o si lo empujaron.

En la grabación se escucha que hacemos silencio y entonces sobresale la radio *online* de música clásica que Amengual usa para trabajar. Brahms, tal vez.

También ahora hay música clásica, una sonata de Beethoven de fondo, en el café de la librería que fue elegida como la más linda del mundo en enero de 2019. En los años del Di Tella, esto era un cine: el Gran Splendid.

—¿Bonino? —le pregunto a Alfredo Arias, que apareció como camuflado: anteojos oscuros, piloto y un sombrero de ala que apenas deja ver su rostro.

⁷ Eric King era un arquitecto y artista misionero educado en Córdoba.

—¿Qué?

—¿Lo viste en el Di Tella?

—Sí...

—¿Y qué te pareció?

—Psiquiátrico...

Lo dice rumiando, casi con fastidio. Un iconoclasta de los mitos de su propia generación.

Como Marilú Marini, el *régisseur* Arias vive en París y este fin de semana de invierno le toca subir a escena el music hall *Divino amore* en la sala Casacuberta del Teatro San Martín. La cita la habíamos arreglado en la antesala de una charla performática que Juan Stoppani, Delia Cancela, Marta Minujín y el propio Arias dieron días antes en la casa racionalista de Victoria Ocampo que se convirtió en una de las sedes del Fondo Nacional de las Artes. La sala de exposiciones mostraba entonces pinturas geométricas de Stoppani, acaso el más tapado de los pop, compañero de aventuras artísticas y amorosas de Arias⁸ en los primeros 60.

Por suerte, lo que podría haberse convertido en una tertulia de nostalgia por los días idos del Di Tella mutó en una pieza anárquica de conversación en la que los histriónicos Minujín y Arias ocupaban alternativamente el rol vacante de moderador, justo ellos dos que hicieron, ¡vade retro!, un exorcismo permanente de la moderación.

En el límite con el absurdo, algunos momentos de esta charla inadvertida por el periodismo cultural hubieran podido intercalarse en el guion de *Divino amore*, la pieza que Arias ya había empezado a ensayar.

Minujín tiene ahora el micrófono y hace preguntas. Con su ritmo eléctrico y su voz, que es un mix (en timbre y cadencia) de Charly García y Moria Casán, le apunta a Delia Cancela, la más tímida de los cuatro, que tiene una voz chiquita y la expresión atiborrada de tics.

—¿Por qué te fuiste?

—Yo nunca me fui ni tampoco volví.

Minujín se queda muda unos segundos (raro) y vuelve a la carga como si nunca hubiera escuchado la respuesta de Cancela.

⁸ Alfredo Rodríguez Arias con el tiempo eligió presentarse como Alfredo Arias. A lo largo de esta historia se lo nombrará como Rodríguez Arias, cuando las referencias sean contemporáneas al Di Tella, y como Arias, cuando correspondan al presente.

—¿Por qué volviste?

—Vuelvo cuando puedo porque necesito el sol, la luz de Buenos Aires.

—Claro, en París hay mucha sombra.

Corte.

En Tigre, antes, llovía y mucho. El sol no había acompañado al sonriente Edgardo Giménez, otro de los notorios pop, cuando invitaba a la inauguración de su muestra antológica *Donde los sueños se hacen realidad*. En contraste con sus obras de colores intensos, en las sombras, la política conspiraba contra el artista. Era la apertura de la programación 2018 del Museo de Arte de Tigre (MAT) y se esperaba al intendente peronista Julio Zamora para escuchar las palabras protocolares que los funcionarios dicen sobre la cultura, el arte, la educación. Pero Zamora le hizo un desplante a la directora del museo y dicen que la terminó echando cuando supo que entre los invitados estaba el secretario de Cultura macrista Pablo Avelluto, que finalmente tampoco estuvo.

Giménez ha repetido desde tiempos inmemoriales que la política debe quedar fuera del arte y para respaldar su posición cita a Jorge Romero Brest, el profesor de gimnasia que como crítico y teórico alcanzó una posición dominante en el arte argentino al ser director del Museo Nacional de Bellas Artes, primero, y director del Centro de Artes Visuales (CAV) del Di Tella, después. La presencia de Giménez en el Di Tella es menor de lo que haría creer su exégesis permanente de aquellos años, sobre todo a partir del rescate que ha venido haciendo del discurso de Romero Brest con libros diseñados y editados por él mismo. Es a través de esta muestra, cómo no, que la figura rotunda y calva de Romero se cuele en esta fantasmagórica vuelta al Di Tella en 2018. En una de las salas, Giménez dispone de un gabinete donde se puede ver una película de dieciocho minutos (dirigida por el cineasta experimental Claudio Caldini) de la inauguración de su primera muestra retrospectiva en el Museo de Arte Moderno en 1980. Aunque no es la intención, resulta casi un juego conceptual esto de venir a una inauguración para ver otra de casi cuarenta años atrás.

Muchos desfilan ahí todavía jóvenes (Minujín, Dalila Puzzovio, la *sex symbol* del under Katja Alemann); el Di Tella no había quedado tan lejos después de todo, con «I Feel Love» de Donna Summer de fondo. Y le toca a Romero decir unas palabras, una breve conferencia sobre el estilo de Giménez, quien para entonces ya le ha refaccionado su departamento en la calle Parera y le ha construido una casa de fin de semana, suerte de recreo pop en City Bell. Romero habla —su tono recuerda un poco el de Enrique Pinti— sobre la particularidad de Giménez como diseñador-artista y lleva un objeto que es casi una representación iconográfica de su paso por el arte.

Esto sí es una pipa.

Nadie más que Giménez, que encontró en Romero al padre que no tuvo, puede saber el destino de ese objeto fetiche que parecía una extensión del cuerpo del profesor; que completaba su garbo intelectual y le daba a su vez aires de villano invitado de Batman.

—¿Qué pasó con la pipa?

—Se la regaló a su amigo Luis Jorge Jalfen.

Jalfen, un filósofo al que llamaban «el oscuro», murió en 2001. Y con él se perdió el rastro de la pipa de Romero, cuya colección de obras de arte y biblioteca fueron a parar a Bellas Artes tras su muerte en 1989.

Aquí en Tigre no ha dejado nunca de llover y el río se ve bravo. Si la política hubiese acompañado al arte ahora veríamos flotar y zarandearse a una Isabel Sarli inflable y gigante que Giménez soñó con instalar en la costanera a la altura del museo.

Tampoco aquí los sueños se hacen siempre realidad, entonces.

Las luces ya habían enfocado antes a Giménez en La Trastienda, cuando desde el escenario Nacha Guevara pidió un aplauso para él, en una de las cinco noches de marzo *sold out* en que la actriz y cantante presentó *Las canciones que nunca volví a cantar*, que no eran otras que aquellas con las que se había dado a conocer como «cantante de protesta» en la sala del Di Tella en 1968 y 1969.

Decía el programa de mano del espectáculo:

Artistas que sentían la necesidad imperiosa de expresarse, pero sobre todo, de poder experimentar y manifestarse con creatividad, rebeldía, sin la necesidad de buscar el reconocimiento, ni el éxito, sino más bien la diversión y la libertad interior, ya que la libertad en

si misma, empezaba a ser controlada muy de cerca por la dictadura militar del General Onganía, el mismo que mandó a clausurar el Instituto en 1970.

Nacha, que ha sido tantas, volvía a ser, a caballo de estas canciones, la modelo flaca inspirada por la *chanson* francesa que había introducido en la sala del Di Tella su pareja de entonces, el actor y director Norman Briski, con una obra llamada *Mens sana in corpore sano*.

—Con Nacha no se trataba solamente de canciones. Ella iba adelante en términos trágicos. En ese momento ella estaba creciendo pero ya se le notaba un talento en escena muy fuerte. En la distancia decimos cosas muy lindas uno del otro: hay amores que necesitan del tiempo —sonríe sardónico Briski, parapetado en su búnker, el Teatro Calibán, una sala independiente y pequeña al fondo de un largo pasillo en Congreso.

Dándole la espalda a las gradas, que podrían ofrecerse ahora como metáfora de la sala del Di Tella, Briski también le da la espalda al mito cristalizado de la juventud maravillosa que Nacha trabajaba para presentar su espectáculo.

—El Di Tella reúne pero no une —dice Briski en presente, como si estuviéramos ahora ahí. No se siente, pues, parte de ese colectivo homogéneo al que apelaba la memoria de Nacha.

El Di Tella, entonces, como punto de reunión de todo lo que andaba disperso y por fuera de la cultura oficial pero no la exacta unión de sus partes.

—Cuando yo veía lo que hacían en el grupo de Romero Brest sentía que no tenía nada que ver con eso, con ellos. Por eso no siento una identificación con el Di Tella como si dijera: «Este fue mi lugar». Tuve la suerte de encajar ahí haciendo lo que quería.

Consigno el correo electrónico de Nacha apenas terminada la función. Le escribo una semana después. Tarda más de un mes en responderme. Así estuvimos durante seis meses hasta que el lunes 1º de octubre consigo que la diva esté a las 12.45 en un café en la esquina de Costa Rica y Ravnigani. Hace frío y Nacha aparece por la puerta abrigada neoyorquina, europea: una boina naranja y un sacón largo, botas. No pasa desapercibida para nadie. El café registra su presencia

como un pequeño sismo. Una productora la ataja camino de la mesa donde la espero (después me pedirá cambiar de lugar) para rogarle que vaya a su programa en la televisión de cable. La lozanía de su rostro y el color intenso de sus ojos desmienten los 77 años que sí se advierten en el pergamino venoso de sus manos. Nacha es lo más cerca del mundo del espectáculo que puede estar el Di Tella. Pero entonces ella no era esta diva que todos reconocen y se dan vuelta para mirar (algo que entre ditellianos sólo podría pasar con Marta Minujín). Entonces, para ella, es un recuerdo amoroso, por entrañable, de Roberto Villanueva, del humorista Carlos del Peral que escribió muchas de sus canciones, pero sobre todo de un microcosmos que puertas afuera causaba malestar, rechazo y hasta agresiones verbales y físicas. Ser, estar en el Di Tella, contra todos los males de este (aquel) mundo.

—En la calle te insultaban, podían llegar a tirarte cosas. Recuerdo una noche que estábamos en Mar del Plata y después de una función en un café concert fuimos a cenar. Mar del Plata siempre fue muy atrasado y en verano, con el turismo, se ponía todavía peor. Estábamos cenando con Alberto [Favero] y lo vemos entrar a Kado Kostzer desesperado, como huyendo de una manada de lobos hambrientos. Todo era porque esa noche había salido con unos pantalones rojos y lo habían empezado a insultar, y lo siguieron por la calle hasta la puerta del restaurante tirándole piedras. Ese era el contexto en el que vivíamos y producíamos.

Kado Kostzer es un actor y dramaturgo cuyo atractivo en esta historia es haber visto TODOS los espectáculos que se presentaron en la sala dirigida por Villanueva: desde *Lutero*, el jueves 3 de mayo de 1965, a *María Lucía Marini es Marilú Marini*, el domingo 28 de junio de 1970. Sobre esas memorias escribió el libro *La generación Di Tella y otras intoxicaciones*, que editó Eudeba en 2016. Lo visité en su departamento de la avenida Callao donde hablamos por un largo rato, con su marido mexicano de testigo sentado en las sombras, sirviendo el té y riendo por lo bajo cada tanto. Kado, de un humor filoso, me había advertido sobre el camino sinuoso que podía depararme un encuentro con Nacha. Le conté entonces que no me respondía los *e-mails*.

—Clotilde te va a hacer sufrir todo lo que pueda... No esperes nada de ella...

Clotilde Acosta Badalucco, naturalmente, es Nacha. Su voz, temperamento y leyenda (el Di Tella, el café concert, las amenazas de la Triple A, el exilio, *Evita and beyond*) hacen equilibrio entre dos mundos comunicables. En enero de 2019 el diario *La Nación* titulaba «Entre el Instituto Di Tella y Tinelli», la *review* del show *¿Por qué son tan geniales?* que Nacha presentó en Mar del Plata junto al *gossip master* Marcelo Polino. El nombre del show alude directamente al *poster panel ¿Por qué son tan geniales?*, una obra firmada por Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Charlie Squirru que consistió en ocupar, en el invierno de 1965, el espacio de publicidad de vía pública de la agencia Meca en la esquina de Viamonte y Florida con un afiche en el que los artistas, desconocidos para los transeúntes, se promocionaban a sí mismos como estrellas de cine. Nacha afirmaba así una raíz de vanguardia (el *poster panel* sobrevivió los sesenta días estándar de calle en la consideración mundial como obra pionera del pop conceptual) en un show coprotagonizado por uno de sus compañeros en el jurado de *Bailando por un sueño*, que es decir «Tinelli» o el nombre propio del entretenimiento masivo en la Argentina desde mediados de los 90 hasta la segunda década del siglo XXI.

«Entre el Instituto Di Tella y Tinelli.» Habrá que volver con lupa sobre ese título que comprime más de medio siglo de la historia cultural argentina. Se entiende que es el camino de partida y el punto de llegada de una carrera artística, la de Nacha Guevara, pero también podría estar expresando un desplazamiento de la cultura toda: de la disolución del arte en la vida a su espectacularización total. Decir que ya no sólo Nacha sino la cultura argentina está entre el Di Tella y Tinelli es arriesgar un diagnóstico del cuerpo social que fue del sueño de vanguardia internacional al sueño del *Bailando*, el show de TV como máquina omnipresente.

En los 90, la *intelligentsia* alertaba sobre la «tinellización» de la cultura, una consecuencia del menemismo en el entretenimiento de masas. La «tinellización» como fenómeno del empobrecimiento artístico de un país que se había sabido potencia cultural.

El país ese, aquel, del Di Tella...

Pero en los 60, también se señalaba Florida 936 como la usina de todos los males que podían corromper la cultura argentina. «Esnob» a ojos de la izquierda y el campo popular; «amoral» a los de la derecha reaccionaria y católica. Nadie lo expresó así, pero aquello habría sido

la «ditellización» de la cultura siguiendo las ansias de modernización posteriores al derrocamiento de Perón en 1955.

¿Ditelliana o Tinellista?

Nacha es ditinelliana: las dos cosas; una criatura anfibia adaptada para sobrevivir en temperaturas extremas de la cultura argentina. Por eso hace temporada en Mar del Plata con el malvado Polino pero nos recuerda que ella era compañera de aventuras artísticas de los autores de *¿Por qué son tan geniales?* Una obra que, si hubiera sido hecha en 2018, en lugar de parodiar el lenguaje gráfico de los afiches de cine habría subvertido acaso las aperturas del *Bailando*, porque la fuente de ese arte intrínsecamente ditelliano no era otra que la cultura popular.

El país del Di Tella y el de Tinelli convergen hacia el final de 2018 en el anuncio casi simultáneo de la obra *¿Por qué son tan geniales?* para la temporada de verano y el *opening* de una muestra consagrada al pensador Oscar Masotta en el espacio de arte del Parque de la Memoria. Masotta no era artista pero con sus conferencias y escritos influenció a la generación de artistas jóvenes de los 60 y, a la vez, los puso bajo un audaz paraguas teórico. Esa influencia se despliega en el espacio que, además de mostrar obras de los artistas sobre los que Masotta escribió (Puzzovio, Squirru, Rubén Santantonín), guarda una sala para el «Masotta happenista». Esto es, su participación activa en uno de los fenómenos asociados al pop y al Di Tella con mayor repercusión mediática: la breve fiebre del happening en Buenos Aires. Encontramos evidencia de vida ditinelliana en el programa del happening *El helicóptero*:

EL HELICÓPTERO

happening de Oscar Masotta

Coordinación General: Juan Risuleo

Cita: 14 hs en el Instituto Torcuato Di Tella, Florida 936

Partida: 14,30 hs desde el Instituto Torcuato Di Tella

Dice en el encabezado del programa impreso en un díptico. Entre los créditos se lee: «Bailarina “en vivo”: Nacha Guevara». Bailando por un sueño, sí: el de la vanguardia internacional.

Roberto Jacoby me envía un link de Google Maps con la dirección «Tucumán 689» como respuesta a mi pregunta. Habíamos estado hablando de Oscar Masotta a orillas del río Paraná antes de la inauguración de su muestra *Traidores los días que huyeron* en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO).

—Era el último piso, un dúplex de un edificio de Bullrich, que era propiedad de Victoria Ocampo. La señora era rentista de muchos departamentos y tenía una administración en Paraguay y San Martín, donde Masotta iba a pagar el alquiler. El frente era bellissimo, vidriado en su totalidad, y el dormitorio quedaba arriba. Abajo una cocina, y el escritorio y biblioteca gigantes, un balcón hermoso. Allí se reunían los analistas, los semiólogos, los arquitectos, los artistas de los medios y de los fines también...

Cuando escribe «artistas de los medios y de los fines también», Jacoby se permite ironizar sobre la categoría en la que la teoría lo ha clasificado: «arte de los medios». «Artistas de los medios» viene a ser el grupo de acólitos (Eduardo Costa, Raúl Escari, Juan Risuleo) que orbitaba en torno a Masotta, un intelectual faro, y que se proponía algo tan improbable como la desmaterialización del arte. Jacoby, que ahora es una especie de gurú del arte contemporáneo argentino, se había negado a darme una entrevista sobre sus días en el Di Tella, agotado de hablar sobre eso para innumerables tesis de maestrías y doctorados. Aceptó finalmente con la condición de que viajara a Rosario para estar en la inauguración de su muestra, cinco pisos con los «inéditos» de un Masotta ditelliano que proyectó las experiencias de los 60 en el clima efervescente del regreso de la democracia como letrista del grupo Virus. Juegos de lenguaje dirigidos como dardos al corazón de los testimoniales 70.

Este sábado a la noche te paso a buscar
a bailar el Wadu Wadu que te va a gustar.
Te prometo invitarte muchas veces más.
Todo el tiempo Wadu Wadu para re-relajar.⁹

En la muestra sobresalía un conjunto de veinticuatro fotografías que Jacoby tomó al público de Virus desde el escenario del estadio

⁹ Fragmento de «Wadu Wadu», Virus, 1981.

Obras en 1985. Podrían ser los hijos de aquellos otros que hemos visto en fotos en blanco y negro desfilando con impronta *sixtie* por Florida 936.

Los chicos de Virus podrían ser los hijos de *La Menesunda*, por caso, la obra más fotogénica del Di Tella.



Narciso plebeyo. Una de las obras de la retrospectiva de Pablo Suárez en Malba en 2018.
Gentileza Malba.

En 2018 tres de los protagonistas de aquella ambientación pionera mundial del arte participativo¹⁰ que el tiempo y los medios adjudican a Marta Minujín (solapando la coautoría del sombrío Rubén Santantonín) estuvieron presentes en el calendario artístico porteño. David Lamelas, un dandi que vive entre Londres, Los Angeles, Berlín y Buenos Aires, y Pablo Suárez, muerto en 2006, tuvieron retrospectivas consagratorias en el Malba. Y Minujín, la única artista visual a la que cualquier persona reconocería en las calles de Buenos Aires, reestrenó en la galería Henrique Faria *Frozen Sex*, un raro conjunto de pinturas inspiradas en la subcultura porno estadounidense de principios de los 70. «Popnografía», se diría, que se había visto en Washington y que en 1973, en Buenos Aires, con el nombre *Serie*

¹⁰ Así la definió la historiadora y crítica estadounidense Lucy Lippard.

erótica, apenas duró tres horas en la galería Arte Nuevo hasta que la policía la clausuró. *Close up* de penes y vaginas objetualizados por fuera del contexto porno, aislados y ofrecidos como comida congelada en la góndola del supermercado de la libido. Minujín guía a la prensa alrededor de este catálogo de retratos genitales y, por lo bajo, me susurra:

—Toda esta serie la hice en un momento en el que estaba fumando mucha marihuana. Me aburría en Washington, no tenía nada que hacer.

Yo había visto uno de los penes rosados de *Frozen Sex* en el living de Kado Kostzer, se lo había comprado a Minujín mucho tiempo atrás, cuando nadie se interesaba por estas obras. En 2018, en cambio, se vendió la muestra completa.

—Yo no sé quién puede querer tener eso en su casa. ¿Alguien gay? —me había dicho por teléfono Marta en uno de los escasos momentos en los que pude abordarla, porque el año 2018 lo pasó, literalmente, en un avión.

Minujín, Delia Cancela y David Lamelas coinciden hacia fin de año en un agasajo de esa misma galería que los representa en Buenos Aires.

—¿La señora Minujín vendrá? —le pregunta Lamelas a Delia en la mesa larga donde se improvisa un *brunch*.

Parece vestido por Vivienne Westwood o John Galliano, su artísticidad lo destaca del resto de los comensales, que también son artistas pero lucen mundanos, *normales*. Lo mismo Cancela, que fundió la moda y el arte en su cuerpo y, luego, Minujín que es... Minujín.

—Marta nació así. Es genético eso. No es culpable ella —me había dicho Lamelas en el pequeño departamento de Belgrano R que usa como taller cuando está en Buenos Aires.

Hacía entonces pocos días de la inauguración de su retrospectiva en el Malba. Me impresionó que, cuando Lamelas presentó la muestra en público, se emocionó hasta las lágrimas recordando a alguno de los *Di Tella boys* que ya no están: Rubén Santantonín, Oscar Bony, Pablo Suárez.

Pero estábamos hablando de Marta.

—*Born star*. Marta nació estrella. Pero fue la que me descubrió, le debo eso —dice Lamelas, que fuma unos cigarrillos suaves y va y viene desde la cocina.

Justamente por eso quiero que Lamelas me cuente el día a día de *La Menesunda* desde su ángulo. Hasta que lo canso.

—Bueno, ¡basta de *La Menesunda* y de Marta! ¡Hablemos de las cosas que yo hice en el Di Tella!

Esas «cosas» (obras) habían sido reconstruidas siguiendo más o menos el original para la retrospectiva en el Malba que se llamó, justamente, *Con vida propia*.

Le pregunto a Lamelas por el otro *menesundo* que no vivió para contarla. Dice que la retrospectiva de Pablo Suárez no le gustó pero no explica muy bien por qué.

Marta, en cambio, todavía no la había visto.

En la galería están sentados uno al lado del otro y cuchichean como en la mesa que ocupaban en el Bar Moderno, como en el Di Tella mientras armaban la obra que se volvió ícono del arte argentino de los 60. Igual, pero más de medio siglo después.

Por Suárez hablan las paredes del museo del coleccionista Costantini. En 1968, declinó una invitación para la muestra colectiva *Experiencias 68* (de la que también formaron parte Lamelas y el dúo Cancela & Mesejean, entre otros) y convirtió la carta que le escribió a Jorge Romero Brest en la obra que nunca presentó. Se la reproduce ahora ploteada en las paredes laterales que reciben a los visitantes escaleras mecánicas arriba, tiene fecha 13 de mayo de 1968, está dirigida a Romero Brest y señala al pie: «Esta renuncia es una obra para el Instituto Di Tella. Creo que muestra claramente mi conflicto frente a la invitación, por lo que creo haber cumplido con el compromiso».

La carta de Pablo Suárez a Romero Brest marca si no el divorcio de una generación, el de un entorno de artistas con la institución que los había cobijado. Vanguardia e institución no se llevan del todo bien y, en ese sentido, el Di Tella fue un complejo laboratorio de paradojas. Pablo Suárez había puesto en acto el malestar que trasantaba la radicalización global del 68 pero la mecha de la bomba no la encendió su renuncia sino una mano anónima.

Más o menos por la época en que se jugaba el Mundial de fútbol Rusia 2018, Roberto Plate viajó desde París a Buenos Aires para dirigir a Claire Ruppli, una actriz francesa que se travestía de Copi en

L'uruguayen,¹¹ en El Excéntrico de la 18, un minúsculo teatro del off porteño. Antes del estreno, lo visité en el apart hotel que suele alquilar cuando vuelve a la patria: un altílo en la calle Tucumán atestado de cosas. Plate tenía la tele encendida esperando el partido entre el futuro campeón, Francia, y Australia. Fumaba cigarrillos armados con mezcla de tabaco y marihuana, y, pasados los 75 años, mantenía una estampa de galán recio. Parece enfadado, pero no. Todos dirían después: «Plate es así».

Le decían «Picassito» entonces, antes, pero ni él sabe ya por qué.

Entonces, antes, hizo la obra de *Experiencias 68* de la que más se ocupó la prensa de la época: *El baño público*.

—¡Qué sé yo quién fue!

Ni Plate ni nadie podrá jamás sacar del anonimato a aquel que se metió en ese baño de ficción y escribió algo contra la dictadura de Onganía en sus paredes de cartón.

El baño público no fue el fin sino el comienzo del fin del Di Tella. La policía clausuró la obra con una faja a los pocos días de la inauguración de *Experiencias 68* y, en repudio, los otros participantes arrojaron sus obras a la calle. A la calle Florida.

En mayo de 2018, más o menos frente a lo que era la puerta vidriada del Di Tella, unos funcionarios porteños colocaron una placa como homenaje al debut del grupo Les Luthiers el 14 de noviembre de 1967. Si alguien se toma el trabajo de leer puede saber ahora que allí funcionó el «célebre» (dice así la placa, en lugar de «mítico», que es por lejos el adjetivo más usado por los medios) Di Tella. Por muchos años ese lugar fue utilizado por una fábrica de cueros, imán para turistas en modo *shopping*. Pero ahora es una enorme casa de deportes, como otras que avanzaron sobre cines, teatros y cafés históricos, que comparte la fachada con una joyería de «piedras argentinas» (Argentina Stones).

Jorge Maronna es uno de los dos Les Luthiers (el otro es, era, Marcos Mundstock) que estuvieron entonces en *Les Luthiers cuentan*

¹¹ Copi (seudónimo de Raúl Damonte Botana) escribió *L'uruguayen* (El uruguayo) en formato de novela autobiográfica en los años 70 en París.

la ópera y que están ahora que les pusieron una placa. Esta es la segunda vez que ha vuelto al lugar físico del Di Tella desde su cierre en 1970. Lo visito en su casa de Martínez, en el norte del conurbano bonaerense. Voy a la búsqueda de historias tras bambalinas y salgo casi casi con el testimonio de un arqueólogo urbano.

—El otro día, en el homenaje este por la placa, yo pregunté: «¿Esta la sala todavía?». Porque yo recordaba que años después de los 70 no sé cómo caí en el edificio, que era un local de venta de ropa de cuero, y me dejaron subir y la sala estaba tal cual y me dijeron que la usaban para desfiles de modelos. Estaba igual. Ahora, cuando volví por el homenaje, me encontré con una zapatería medio *outlet*, una cosa feísima. Volví a preguntar si se podía entrar y me dijeron que estaba en obra. Me hicieron subir por una escalera precaria y llegué a un gran espacio que no podía reconocer. Habían unido la superficie del Di Tella con el terreno del fondo. Con lo cual, hay un gran vano ahí, y parte de eso era la sala del Di Tella. Entré con mucho cuidado y me puse a reconocer el espacio. Ya no estaba la escalera de entrada pero sí seguía tal cual todo el espacio de la sala misma, del escenario, la bajada a los camarines, que eran dos. Me resultó muy emocionante pisar el lugar mismo cincuenta años después. A la vez, me resultó deprimente: casi una metáfora de la Argentina. ¿Cómo ese lugar tan pródigo en inquietudes ahora es esto: el techo de una zapatería? Era como entrar en el *Titanic* hundido. Ver que de algo que fue tan enorme no quedó nada.

Florida 936/940: nada más queda.