

Runo Lagomarsino



Torget mellan murarna
The Square between the Walls

Lundskonsthall

Runo Lagomarsino

**Torget mellan murarna
The Square between the Walls**

– 12 juni
29 augusti 2021

Lundskonsthall

Förord

Vi är mycket glada över att kunna erbjuda våra besökare en utställning ägnad en av de internationellt mest framgångsrika konstnärerna från vår stad. Runo Lagomarsino (född i Lund 1977) är numera bosatt och verksam i Malmö. Det är alltid ett privilegium att få arbeta med konstnärer, och särskilt när vi har möjlighet att producera nya verk av någon som har så starka personliga band till Lund och dess historia och som känner kontexten kring konsthallen så väl. Det påminner oss om konstnärernas viktiga roll i samhället och i gemenskapen, och om allt det institutionerna kan och bör göra för att förstärka deras röster.

Lagomarsino arbetar i en rad olika media men gör ofta installationer med upphittade föremål, skulpturala element, fotografi och film, och ibland också med inslag av performance eller interaktivitet. Han använder sig av det självbiografiska för att kommentera sociala och politiska frågor som rör oss alla. Han låter privata minnen utmana det kollektiva. Han gräver upp och visar fram spår av det förflutna i vår vardagliga verklighet och påminner oss på så sätt om de invecklade banden mellan historien – även bortglömda eller åsidosatta händelser – och vår egen nutid. Hans konstnärskap bygger på ett noga uttänkt subversivt användande av språk och symboler och deras institutionella återverkningar, vilket också uppmuntrar betraktarna att fundera över hur de kan påverka framtiden.

Torget mellan murarna, Lagomarsinos separatutställning i Lunds konsthall, samlar ett antal nyare och äldre verk, och dessutom två särskilt framtagna verk som berör hans egen familj och dess förhållande till Lund. Lagomarsinos familj, som

liksom många andra flydde undan militärregimen i Argentina, bosatte sig i Lund i slutet av sjuttioalet. Hans far arbetade på fabriksgolvet hos Åkerlund & Rausing, där pressarna hölls igång dygnet runt och spottade ut tryckt kartong för olika slags förpackningar.

De nya verken *Home Waits for No One* och *Mad Toy* (båda 2021) är inspirerade av konstnärens minnen av besök på fabriken tillsammans med fadern. De visas tillsammans med andra nyligen producerade verk. Besökarna i konsthallen får också en unik möjlighet att se ett av Lagomarsinos tidigaste verk, *En sång av Bola de Nieve* (1997), där han själv sjunger och på samma gång översätter en sång från spanska till svenska. Den ger inblick i en humoristisk, mer undanglidande sida av konstnärskapet.

Katalogtexten är skriven av den chilenska kritikern och kuratorn María Berríos, som elegant och insiktsfullt sätter in Lagomarsinos konst i dess historiska sammanhang och även delar med sig av sitt personliga synsätt. Vi är dessutom glada att kunna publicera *Backspegel*, en ny litterär text av den argentinske författaren Alan Pauls som utgör ett skarpt men övertygande poetiskt komplement till Lagomarsinos två nyaste verk i utställningen.

Vi tackar konstnären för hans generositet och för den inspirerande fortlöpande dialog som har gjort denna utställning möjlig. Stort tack också till likaledes Malmöbaserade Béglica Castro Fuentes för att hon låtit oss visa sina *arpilleras*, berättande textila bilder av ett slag som utvecklades under motståndet mot den chilenska militärregimen under sjuttio- och åttiotalen.

Vi tackar skribenterna María Berríos och Alan Pauls, liksom långivarna: Francesca Minini, Milano, Galerie Nordenhake i Stockholm, Nils Stärk i Köpenhamn och Mendes Wood DM i São Paulo. Till slut vill vi rikta ett särskilt tack till AR Packaging Systems AB och Lund Water Front Packaging District. Utan deras värdefulla och långtgående stöd hade flera av verken i utställningen inte kunnat produceras.

Debora Voges, kurator
Åsa Nacking, konsthallschef

La Place entre les murs

Hur skulle man börja, om inte genom att förflytta en klocka med okända dimensioner? Det är svårt att veta exakt var i utställningen den kommer att placeras, eftersom dess verkliga storlek avslöjas först när den tagits ned från sin upphöjda plats på fabriksväggen. Kanske är den i verkligheten inte alls så stor. Kanske verkar den bara stor för dem vars liv den styr över, vars arbete underkastas dess tidtagande mekanismer. För alla andra kan den lätt försvinna i det halvindustriella stadslandskap där den hör hemma, som en trött detalj i den dagliga promenaden förbi gatuhörnet där den hänger på en röd tegelvägg. Klockan återfinns vanligen ovanför porten till vad som ser ut att vara den gamla kontorsbyggnaden i ett stort industrikomplex för en förpackningsfirma i Lund. Det ligger på Maskinvägen, ett i sammanhanget passande gatunamn. Klockans hemadress är Maskinvägen 1.

Home Waits for No One, 2021

Herr Lagomarsino, konstnären Runo Lagomarsinos far, arbetade i denna förpackningsfirmas tryckeri under flera år i slutet av åttioalet, och då måste han ha gått förbi denna klocka dagligen. Fast den var säkert inte den enda kronometer som övervakade hans arbete. Ett stans kort kan mycket väl också ha förekommit, med små hål gjorda vid in- och utpassering, pyttesmå tomrum som bekräftelse av alla de brottstycken av tid firman hade konsumerat.

Kanske också en ringklocka för att markera tillåtna samordnade pauser eller växlingar mellan skiften. Vid denna tid arbetade man i tre dagliga skift. Ljudet av maskinerna som koreograferade

kroppsarbetet, de pulserande pressarna som spottade ur sig förpackningar för diverse konsumtionsvaror, kanske kartonger för frukostflingor eller små omslag för kaffefilter, tepåsar eller chokladbitar. Tryckpressar som stämplade bort arbetsdagens mekaniska rörelser. Herr Lagomarsino, universitetsstudenten från Argentina som blivit fabriksarbetare i Lund, tillbringade en del av sitt liv i exil under klockan som nu hänger sysslolös i stadens konsthall.

Ett gammalt anarkistiskt ordspråk säger att den som inte stjälar från arbetsplatsen stjälar från hemmet. I slutet av 1800-talet och början av 1900-talet översköldes Argentina av anarkister på flykt undan politisk förföljelse och krig i Europa, många av dem italienare. De blev också kända för sin djupa och ibland våldsamma misstro mot klockor.

Tjuveri och devalvering

Stöld är en viktig del av den politiska ekonomin bakom Runo Lagomarsinos verk. Till hans produktionsmedel hör en byteshandel mellan ord, referenser och material. Värde uppstår i friktionen och kanske rentav alkemin som dessa många utbyten skapar. Men de sker aldrig på lika villkor: kartonger för frukostflingor växlas in mot tusentals oanvändbara bokomslag, en gammal hatt mot en ny, framkallningsvätska mot ett litet stycke silver. Verket tar form i det ogripbara överskott som uppstår, och detta kan förstås som en omvänd vinst från en flykt eller ett läckage lett på omvägar. Även föremål stjäls, allt från belysningselement till döda insekter, och dessutom givetvis bilder och ord.

I verk av Runo Lagomarsino blir ord och berättelser ofta föremål för produktiv förskingring. Han lånar hela tiden fraser och meningar till sina verktitlar och som konceptuella föremål i sig. Man kunde säga att hans verk också fungerar som ett slags maskiner som delar med sig av bytet och ser till att orden sprids. Stulna ord som blir berättelser när de överlappar varandra och överbryggas avstånd i rum och tid. Berättelse som också är hans egna, fastän han vet att de inte tillhör honom. Berättelser som

finns överallt och som kunde tillhöra vem som helst. Berättelser som föremål som vägrar att bli ägodelar.

Mad Toy, 2021

Tjuveri står också i centrum i Roberto Arlts roman *El juguete rabioso* från 1926, vars omslagspärmar Runo Lagomarsino har låtit trycka av på oändliga ark av tunn förpackningskartong med de printrar som nu står i fabriken där hans far en gång arbetade. De ligger i ordnade buntar i Lunds konsthalls främre sal, som om produktionen plötsligt avbrutits och bara omslagen kunnat tillverkats, i spänd väntan på själva innehållet i boken.

Förlagan till dessa serietillverkade omslag är en utgåva av Arlts bok som ingick i det improviserade bibliotek Runo Lagomarsinos familj fick med sig i flykten från Buenos Aires. Det var inte den noga utvalda boksamling man kanske tänker att man borde packa när man lämnar sitt hemland bakom sig, där varje volym borde ha en särskild funktion eller mening. Den bråda flykten tillät inte sådan lyx. Det handlade, som Runo Lagomarsinos far säger, snarare om ”några få böcker som överlevde flykten”. Ändå lyckades familjen få med sig denna pocketbok, först till Barcelona och sedan till Lund.

Romanen av Arlt, en betydelsefull figur i den latinamerikanska litteraturen, är en hårdkokt skildring av en ung mans liv. Silvio Astier umgås med småskurkar – han är själv en av dem – och gör upprepade försök att ta sig ur sitt eget fattiga och kriminella liv. Han prövar flera olika sätt att tjäna snabba pengar, och alla misslyckas obönhörligen.

För Astier ingår böcker och läsande i en märklig ekonomi byggd på egendomslöshet och skuld. En scen i romanen beskriver en episod från hans första inbrott när han och några kumpaner stjälar böcker från en skola – en plats som för dem symboliserar utanförskap och bara är tillgänglig under dessa nattliga utflykter. Planen är att stjäla sådana böcker som kan säljas dyrt. Väl inne skummar de igenom omslag och titlar för att uppskatta deras värde på gatan. Under denna värderingsritual stöter de på

titeln *Charles Baudelaire. Ett liv*. En av ungdomarna utbrister genast: ”Ser ut att vara en biografi. Noll värde.” Den ska kastas på högen av efterlämnade, oanvändbara varor. Astier tar upp den, läser några meningar högt och förklarar: ”*Es hermosísimo*.” (Det är så vackert.) Eftersom boken saknar verkligt värde bestämmer han sig för att ta den med sig hem.

I romanen tjarar hans mor på honom att han borde skaffa sig ett jobb och sluta öda tid på läsning. För henne är läsning liktydigt med förslösade pengar. Böcker är motsatsen till arbete. Astier får till slut anställning i ett antikvariat, men arbetet är fullt av förödmjukelser, däribland ett märkligt system där hans chef tvingar honom att betala ett slags hyresavgift för att få läsa volymerna i butiken. Han blir därefter inblandad i ett misslyckat mordbrandsförsök mot bokhandeln, arbetsplatsen.

Astier har mycket gemensamt med Arlt själv, som var autodidakt och hyste stort förakt mot det förmodat raffinerade kulturlivet. Ett fotografi av Arlt illustrerar bokomslaget, och på det kunde han mycket väl spelat rollen som Astier.

Med sitt poetiska bortrövande av tryckpressarna från en förpackningsfirma i Lund, genom att låta dem trycka en skenbild av ett bokomslag, spelar Runo Lagomarsino också en roll. Det som erbjuds i dessa högar med en mångfaldig bok tömd på innehåll är ouppnåelighet, att händelseutvecklingen i berättelsen förblir okänd. Därmed kan Runo Lagomarsino i sitt konstnärskap sägas spela den roll hans far, den tidigare fabriksarbetaren, kunde ha haft om han förmått följa andra omöjliga vägar än den som ledde till livet i en mindre svensk stad.

Varje hög av *El juguete rabioso* i Lunds konsthalls främre sal skapar ett materiellt tomrum: den upprepade omöjligheten att följa berättelsen till slut och få veta vilket slags maskin den galna leksaken var. Istället erbjuds bokomslaget som ett anti-verk-objekt, ett erkännande av det arbetet stjäls, men också av det pris man får betala för exilen. En galen leksak som vägrar att bli ett liv uppslukat av andras maskiner.

America, I Use Your Name in Vain, 2019

Att bara trycka omslaget är också ett sätt att skydda boken samtidigt som man sprider den och gör den känd, en uppmaning att mångfaldiga oäkta versioner som ett slags förfalskad valuta. Piratkopiering återkommer i många av Runo Lagomarsinos verk. En tilltro till kopians värdighet och ödmjukhet, ett erkännande av att man kan lära sig något genom det noggranna imiterandet av gester.

Exempelvis hos en hand, genom att minnas en tidigare hand, som tillhört någon annan. Genom att försöka greppa ett stycke fallande, devalverad metall, i vetskap om att det inte handlar om att verkligen fånga upp den utan att något nytt och nyskapande kommer att ske när den glider förbi.

Runo Lagomarsinos konstnärskap utmärks av respekt för piratkopian som förgylselritual. Piratkopierade böcker är mycket vanliga i Latinamerika. De är betydligt billigare och kan köpas på gatan, vanligtvis utlagda på en liten filt direkt på trottoaren. Böckerna tillverkas med största möjliga kostnadseffektivitet. Omslaget ser därför verkligen billigt ut och inlagan är fotokopierad. Det som ibland sker med dessa piratutgåvor är att kopieringen eller bindningen går fel, så att sidor fattas eller har blandats ihop. Det skrivna hamnar på fel ställe, budskapet störs ut. När sådana böcker beslagtas av polisen bränns de upp. De förstörs av lågorna för att deras orena ändringar och nyordningar ska elimineras, fast det som anses kriminellt är att de inte har betalat sig in i bokbranschen.

Under sjuttio- och åttiotalsens sydamerikanska högerdiktaturer var bokbål inte ovanliga, och de genomfördes på improviserade sätt av unga oerfarna kadetter, i samband med razzior. Kadetterna brukade stå och försöka se myndiga ut medan de skulle avgöra hur subversiva vänstervridna föremål, böcker eller andra trycksaker verkligen såg ut. Deras egen bedömningsritual ledde till förstörelse av enorma mängder ovidkommande och oskyldiga böcker. Böcker om kubismen eller tekniska handledningar om armerad betong kunde offras på grund av misstänkta

kopplingar till Kuba eller gerillaarméer. En betydande andel rött på ett omslag räckte för att göra en bok misstänkt, särskilt i kombination med svart.

Det ryktas att hela upplagor av vissa böcker ansågs farliga nog att dumpas i havet. Tillvägagångssättet är en kuslig återklang av de berömda dödsflygningarna, en form av avrättning utan rättegång som började användas under fransmäns krig i Algeriet och senare övertogs av diktaturerna i Argentina och Chile. Dessa hårresande grymma brott begicks från helikoptrar och flygplan, några kilometer ut från kusten för att försöka säkerställa att offrens kvarlevor aldrig skulle påträffas. Den sorgligt ändlösa historien om havet som öppen kyrkogård för det totala nedvärderandet av mänskligt liv.

Kvarlevornas många liv

De fabrikstillverkade bokomslagen för den urholkade *El juguete rabioso* åtföljs av ett urval *arpilleras* av den chilenska konstnären Béglica Castro Fuentes. Dessa *arpilleras*, små bildvävar gjorda av kvinnor under den chilenska militärregimen, var de första konstnärliga vittnesbörden om vardagslivet under diktaturen. Väverskorna var mödrar, systrar, hustrur och döttrar till de försvunna. Efter att upprepade gånger ha mötts på sjukhus, i domstolar och på bårhus, dit de gick för att begära upplysningar om var deras närstående befann sig, började kvinnorna känna igen varandra. De kom att sammanstråla regelbundet i olika föreningar, och där började de skapa dessa verk genom att sy ihop trasor och små tygbitar.

Dessa *arpilleras* var en del av kampen och det inre motståndet mot regimen, men de användes också ofta på den internationella arenan för att fördöma brotten mot mänskliga rättigheter i Chile. De fördes ut för att visa omvärlden att regimen också mötte motstånd i det egna landet. De smugglades ut ur landet, eftersom de var lätta att vika ihop och frakta i en utlännings bagage, dolda bland klädesplaggen. *Arpilleras* skickades jorden runt för att säljas till förmån för de försvunnas familjer. Razzior mot kvinnornas möten blev allt vanligare. Man var

på jakt efter de små trasorna och tygbitarna, som ansågs vara subversivt material, och polisen dumpade dem i avloppstankar eller förstörde dem på andra sätt. För kvinnorna var detta en form för protest och kollektivt historieberättande, ett sätt att överleva och visa solidaritet.

Béglica Castro Fuentes hade deltagit i AFDD, *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* eller, på svenska, Föreningen för försvunna fångars familjemedlemmar. Hennes man Raúl San Martín Berrera var en av de tusentals som försvunnit omedelbart efter militärkuppen 1973. 1977 började hon göra *arpilleras* tillsammans med andra kvinnor. De brukade mötas runt ett bord där det låg flera ansenliga högar av tygbitar. ”Vi klamrade oss fast vid de återvunna textilierna, vid tygbitarna, eftersom de hade sin historia, och på så sätt kunde vi väcka våra försvunna till liv igen.”

Dessa samtal ägde rum, och kvinnorna höll sig själva och varandra samman genom att dela sina berättelser och upplevelser. Men efter att ha arresterats flera gånger och efter olika andra svårigheter gick Castro Fuentes i exil och hamnade i Malmö. Hon försökte återvända till Chile i slutet av nittioalet, efter att diktaturen officiellt tagit slut, men det land hon lämnat bakom sig hade upphört att existera såsom hon och många andra exilchilenare hade känt det. Till slut återvände hon till Sverige och återupptog arbetet med *arpilleras*. Sömnad som ett sätt att komma tillrätta med allt som gått sönder och aldrig kan lagas, men framför allt som en form av kamp och överlevnad i vardagen.

Sea Grammar, 2015

Verk av Béglica Castro Fuentes:

Exilio (Exile), 2005

El Adiós (The Farewell), 2006

Nacimiento (Birth), 2014

Mi nombre es Mohamed (My Name Is Mohammed), 2017

Bélgica Castro Fuentes' *arpilleras* är fulla av liv, livgivande. I detta ligger en dialektisk kontrast till de ofta förödande scener som avbildas. Alla bilder visade i Lunds konsthall avslöjar olika dimensioner av sönderfall och splittring som livet i exil medför. Att ta avsked till närstående kan kräva ett helt liv, eller rentav flera generationer. Fartygen som skiljer människor från varandra. En båts segel ersatt av det gytter av nationsflaggor man lämnat bakom sig och av framtida gränser. Kringflackandet på hav som kommer att splittra familjer när vattenstånden blir högre och osäkrar varje känsla av hemmahörande. Erkännandet av den politiska grammatik som slår hål i vattenmassor.

I ett verk svävar en helikopter över havet som en spöklik påminnelse om dödsflygningarna, men det som avbildas är en scen från ett skeppsbrott i Medelhavet: en påminnelse om att dessa berättelser inte hör till det förflutna utan snarare till en oförlätlig samtid som lever och frodas helt skamlöst.

Mjukheten gör dessa *arpilleras* förmänskligande. De påminner om att det finns liv utanför och bortom inskränkande väggar och stängsel, men också bland maskinerna i varje social fabrik. Bélgica Castro Fuentes' *arpilleras* ses ofta på gator och torg, under protester och demonstrationer. På första maj nyligen låg de på gräset i solskenet, som en alldeles egen demonstration. Dessa handgjorda textilier blir brottstycken av sol som tränger in i rummet, fönster mot världen utanför konsthallens vita väggar. De för med sig en viss intimitet, ett inifrånperspektiv på exilens ensamhet, den visserligen delade men ändå isolerande erfarenheten av att alltid befinna sig på fel ställe. Som ett aktivt minne av något ännu pågående skapar de en generös parallell till flyktingarnas mångbottnade erfarenheter. De stämmer oss till ödmjukhet. De förkroppsligar systerskap.

Hem gjorda av rök

Exilfamiljernas hem är små öar. De är givetvis lika oefterhärmliga och sinsemellan olika som de människor de binder samman. Samtidigt är de också förbundna med varandra, särskilt i det ibland påtvingade umgänget inom specifika exilgrupper. Barn till exilföräldrar känner mycket väl till dessa drag: de vuxna, befriade från de kraftiga brytningar som identifierar dem i världen utanför, fyllde hemmet med ständigt pågående samtal som till stor del handlade om det gamla hem de lämnat bakom sig. Som på sätt och vis långsamt försvann medan de talade. Och i det ständiga flödet av barn och mat fanns alltid röken, oändliga mängder rök, eftersom många av de vuxna var kedjerökare.

Jag vet inte om Runo Lagomarsinos föräldrar själva var kedjerökare. Vi har aldrig talat om barndomen. Men under min uppväxt på annat håll, bland andra grupper av latinamerikaner i exil, tycktes det ändlösa rökandet vara ett givet inslag i ett gemensamt reproduktivt rum. Den diffusa materialiteten hos cigarettök var någonting mycket pålitligt, närmast en trösterik försäkran om de vuxnas närvaro.

Trots de avskräckande priserna på cigaretter på de olika destinationsorterna ifrågasattes aldrig de tills synes astronomiska kostnaderna utan införlivades alltid som en del av familjens månatliga utgifter. Det var ingen lyx utan en grundläggande nödtorft för att lugna nerverna och minnena. Också de ljusa minnena – det var särskilt viktigt att hålla dem på avstånd. Rökning var, trots alla uppenbara motsägelser, ett sätt att andas.

Yo también soy humo (Jag är också rök), 2020

I denna film röker Runo Lagomarsinos far en cigarett. Beträktaren ser inte honom utan ett vykort från Barcelona, dit familjen anlände i november 1976. Han berättar om sin ankomst till hamnen tillsammans med sin fru och lilla dotter. Hon tillbringar sin tid med att jaga efter fiskmåsarna.

Fadern berättar om vad de tagit med sig i bagaget, som förutom kläder och sänglinne innehöll

ett par LP-skivor och några böcker. Han berättar om det ögonblick då han i sina tankar lyckades upphäva staden och livet han lämnat bakom sig, om hur hela Argentina tillfälligt försvann. Han berättar om en nutid som utgörs av försvinnande dåtid och framtid. Och om hur säker och bestämd han är att de ska ”finna sig en tillvaro” i den främmande stad där de landat, eller varhelst de skulle komma att hamna till slut. Han fimpar cigarettens mot kullerstenstrottoaren i Barcelonas hamn.

Freedom for Fire, 2020

I utrymmet där filmen projiceras fortsätter andra små eldar att brinna. En serie ljus och glödlampor, deras inneslutna motsvarigheter, har fördelats vertikalt över en installation som känns litet som ett kapell. Men ingen förkunnelse, bara en uppmaning om ”eldens frihet”. De små lågorna svävar som lysmaskar på olika höjd i rummet, som om de utförde något slags reningsritual. De upprätta ljusen ger ett något skarpt intryck, men samtidigt känsligt, påminnande om en varsamt genomförd folkfresning om natten.

Det finns ett gammalt talesätt som ofta hörs i latinamerikanska hamnstäder. ”I det tända ljuset bor en sjömans själ.” Jag undrar om Runo Lagomarsino känner till det. Jag undrar om hans far någonsin sagt så.

La Place entre les murs (Torget mellan murarna), 2017

I ett intilliggande utrymme finns en bild av något som påminner om ett familjeporträtt. Människor ur olika generationer samlade utanför ett av deras hem. Det handlar i själva verket om det motsatta: en grupp människor som tvingats lämna sina familjer bakom sig, även om det också finns en stark känsla av samhörighet, av en ny upplevd släktskap som håller på att uppstå. Förmodligen är det därför man vill föreställa sig ett hem av något slag, hellre än ett skepp med politiska flyktingar ombord. Men det är inget hem, eller rättare, det är ett hem bestående av rök.

Runo Lagomarsino har använt sig av en kemisk process för att utvinna silvret ur den fixeringsvätska som använts i framkallningsprocessen. Många

framkallningar krävs för att det ska räcka till ett litet stycke återvunnet silver. Ordet Argentina kommer från latinets *argentum*, som betyder just silver. Runo Lagomarsino, konstnären, tycks anrika en liten, liten del av det hem som på bilden blir allt mindre för dessa resenärer på drift till andra änden av havet, eller rentav till ett annat hav.

Orden som undflyr oss

Geometry Is Hope, Geometry Is Fear, 2021

A Line Can Now Be Drawn, 2020

Att renodla ord är något som Runo Lagomarsino gör med noggrannhet. Kombinationer av ord används för att försiktigt bända upp saker, som precisionsverktyg för att få naturliga och tillverkade föremål att läcka mångdimensionella berättelser.

I utställningen visas ett verk som, liksom andra han tidigare utformat, omfattar ord som hakar i varandra, kombinationer av ord som faller sönder, stämplade ovanpå varandra, och sedan släpps fria. Rader som sprider sig över väggarna som om de släppts fria från en något överspänd språkvetares eller poets anteckningsbok eller skrivmaskin. Eller som om ett barn måste skriva på svarta tavlan som straff. Som om själva orden, i tvångsmässig upprepning av de noga avvägda förhållandena mellan sina beståndsdelar, längtade efter att kunna fly.

Ett slags geometriskt mantra, ett slags puls. Ett försök att befria sig från sina egna ordnade begränsningar, påminnande om visarens ryckvisa rörelse över urets siffertavla eller om ryttarens hälar som rytmiskt trycks mot djurets länder. Samtidigt gror misstanken om att de omsorgsfullt stämplade bokstäverna till slut ändå bara bekräftar sin egen fångenskap.

Mapa Mundi, 2021

Tales from the Underworld, 2020

Ord förvandlas också till bilder. De brinner av vilja att frigöra sig, om än bara litet grand. De brända orden kan förvandlas till landskap, skrivtecken eller rentav kartor. Kartor medvetna om det absurda i att göra anspråk på hela världen. Deras geografi blir en versfot för hopp och fruktan. I verk av Lagomarsino fungerar orden som koder, som försök att upplösa eller bryta sig in genom rummets vita väggar, att tränga in bakom hörnen. Raka rader som önskar att de kunde bli vågor.

Allt detta är närvarande i Lunds konsthall: illusionen om kolonial överblick, i dess expansiva men också löjliga försök att äga, mäta och avgränsa allt och alla. Mitt ibland dessa ansträngningar finner vi ett slags miniatyrkyrkogård. En samling insekter, lika ömtålig som de små bäddar av ord de vilar på i sina vita hem som ser ut som tändsticksplån. Små varelser som hamnat på en plats där man inte ville veta av dem. Inkräktare i ett annat slags heligt tempel, fullt av stöldgoods som de nya ägarna nu anser sig ha rätt till.

I Runo Lagomarsinos konstnärskap betyder språket allt, och samtidigt är det ett instabilt tomrum som kan ta över vilket ögonblick som helst. Ett tomrum som inte alls är tomt utan snarare kaotiskt befolkat, genomkorsat av våldsamt historia och geografi, av skönhet med många komplikationer. Detta tomrum är vad som finns mellan murarna, inuti och mellan fasta kroppar. Det är *la place entre les murs*.

Språket självt, särskilt i det sammanhang som exilen utgör, är förrädisk på alla dessa sätt. Förmodligen är det denna otillräcklighet hos språket, detta förräderi mot modersmålet som jag delar med konstnären, som gör det möjligt att tilltala dessa arbeten. För den som vuxit upp i exil är det just detta förräderi som gör modersmålet ogripbart även om man verkar kunna tala det väl.

Att kunna ”språket” (majoritetsspråket) perfekt är en grundläggande överlevnadsfärdighet för barnen till invandrade föräldrar. Det krävs och genomdrivs av skolsystem överallt. Också när det finns program som påstås främja barnens ”andra” språk men definierar dem som talas i hemmen som främmande. Därigenom koloniserar även de små öar av tillhörighet som föräldrahemmet kan erbjuda

ett barn. De förvandlas till ”andra platser”. Skolan/fabriken tar på sig uppgiften att mala ned det främmande i barnens språk, för att deras språk ska kunna ”godkännas”, och förbereder dem för ett liv som dubbelagenter.

Ändå lyckas detta aldrig helt, eftersom processen oundvikligen lämnar sina spår. Modersmålet förblir inpräglad. I vissa extrema fall, när hemspråket utsuddats och slutligen glömts bort, hade föräldrarna varit utsatta för så hård press att de till slut lät sig övertygas att denna förlust skulle ge barnen en stabilare framtid, med resultatet att de i vuxen ålder stod som främlingar inför de språk de en gång talade flytande. Fast i sjuttio- och åttiotals latinamerikanska exilkretsar blev barnens språk oftare ett slags personlig dialekt som kommer till uttryck i svårplacerade och nästintill omärkliga accenter.

Ibland förblir dessa oregelbundna märken på modersmålet oupptäckta under många år, tills dessa tidigare barn försöker använda det när de besökte släktingar i hemlandet och främlingar frågar dem ”Var kommer du ifrån?” Det är en fråga som inte har något riktigt svar. Frågan kommer att ställas till dem om och om igen, också senare, i andra sammanhang, när man hör dem tala till sina egna barn på främmande språk.

Runo Lagomarsinos konstnärskap genomsyras av insikten om den grundläggande instabiliteten hos varje ord, i varje föremål, på varje yta i den materiella världen. En materialitet sammansatt av språkets ständiga ofullkomlighet, av språket självt som dålig översättning, som förräderi. Även de invandrarbarn som inte förmår bli perfekta dubbelagenter är experter på att hantera dåliga översättningar. De bär runt på denna förmåga som stenar i fickorna.

Backspegel

1.

I november 1976 går den ännu ofödde konstnären far i land i Barcelonas hamn, med sin fru och sin några månader gamla dotter. Som medlemmar av en beväpnad motståndorganisation har de just flytt från Argentina, undan den terror som i åtta månader utövats av den blodigaste militärdiktatur landet har upplevt. (Och det har upplevt många.)

Sittande på sin resväska röker konstnären far (fast konstnären ska födas först om ett år) en cigarett, glömmer ”rädsan och döden” och tänker på mer omedelbara saker: kofferten han lämnat in till förvaring på stationen, lådorna med det lilla han lyckats få med sig, pensionatet i Raval där en sjöman hade sagt att det fanns billiga rum, det underliga tillstånd, mellan dåtid och framtid, där han nu röker sin första cigarett i landsflykt, känslan – nästan förvissningen – att han och hans familj kommer att överleva. Här, i Barcelona, och var som helst.

2.

I en video som konstnären kommer att spela in ett knappt halvsekel senare, *Yo también soy humo*, tre minuter och 16 sekunder lång – ungefär lika mycket tid som det tar för en cigarett att bli rökt på en resväska i en hamn – tillhandahåller faderns röst litet mer detaljerade uppgifter om den landsflyktiges oansenliga kapital. ”Lakan”, säger han, ”porslin, verktyg.” Dessutom två skivor, en med tango

(Piazzolla) och en med argentinsk rock (Almendra), och så några få böcker. Han säger inte vilka.

För ett ögonblick försöker fadern sluta tänka på det enda han kan tänka på: Hur ska han ”söka sig en tillvaro” i denna nya stad? Han känner inte till mer om den än en handfull trivialiteter från en turistbroschyr. Så ställer han sig upp och fimpas cigaretten mot ett gammalt vykort av Barcelonas hamn.

3.

Fadern håller sitt ord och överlever. Han söker (och finner) sig en tillvaro i Barcelona, och sedan i Lund, Sverige, där hans son, konstnären, föds. Efter många år återvänder fadern till Spanien, där han nu bor. Sonen, konstnären, stannar i Sverige. Om faderns ambition var att överleva är sonens, alltid, mer suspekt: *att få behålla något*. En rest, ett spår, en relik av denna överlevnad.

”Några böcker”, sade fadern där han satt och rökte på en resväska i Barcelonas hamn. Ett knappt halvsekel senare skingrar sonen, konstnären, det vaga diset runt detta ”några” och visar upp en bok, en enda bok, den som blivit kvar, den enda. Hur och varför denna bok hamnat hos honom, på vilka outgrundliga vägar – tankspriddhet, slumpen, slarv, diskret beslagtagande – den nu återfinns bland konstnärens tillhörigheter kan vi inte veta. Ingen kommer någonsin att få veta.

4.

Boken är inte vilken bok som helst. Det är *El juguete rabioso* (1926), den argentinska litteraturens mest udda klassiker. En unik bok, skriven på absolut excentrisk spanska av sonen till preussiska invandrare med ett efternamn ingen kan uttala: Roberto Arlt. När folk frågade honom hur ”det där” stavades, då genmålde Arlt: ”Det är väl inte mitt fel att en förfader, född i någon avlägsen by i Tyskland eller Preussen, råkade heta Arlt.” Om han fått välja, sade Arlt, hade han föredragit att heta ”Ramón González eller Justo Pérez”,

namn som hade väckt betydligt mindre uppseende i det tidiga 1900-talets Argentina. ”Ingen”, sade han, ”hade frågat mig om jag var Roberto Giusti [en samtida intellektuell], och ingen läsarinna hade skrivit till mig med ett mefistofeliskt skrivmaskinsleende: ’Jag vet nog vem ni är bakom ert Arlt.’”

Hur det nu var, med den känslighet för det tvetydiga som vanligen hör till invandrarens *modus operandi* gjorde Arlt något mer än att resa invändningar mot misstänksamheten hans efternamn väckte. Han använde den, främst för sitt eget nöjes skull, precis som de som finner glöd och energi i att förakta och stigmatisera sina offer och ibland går så långt att detta blir en vällustig talisman, en säkerhetsmekanism eller ett magiskt vapen. ”[Arlt.] Är det inte ett elegant och solitt efternamn kanske, värdigt en greve eller baron? Är det kanske inte ett efternamn som lämpar sig för en bronsplakett på ett änglok eller på någon av dessa underliga maskiner som påstås ingå i ’Arlts mångfacetterade maskin?’”

Arlt byggde denna ”mångfacetterade maskin” av ord. Det är en vild, komplex, egenartad litterär maskin, och den väckte lika mycket behag och förstämning som författarens sträva preussiska efternamn. Det sades om Arlt att han var okultiverad, att hans spanska var bristfällig och att han praktiserade ”realism av det mest osmakliga slag”, att han skrev dåligt, att hans ambitioner och uttrycksmedel inte stod i någon som helst proportion till varandra.

Arlt, som den invandrare han var, hade ingenting och ville ha allt. För den rådande smaken, som alltid har utövat sin makt allra effektivast genom att bestämma de ”goda” proportionerna mellan saker och ting, kunde denna brist på skalenslighet bara betyda en sak: skandal. (”Sonen till invandrare”, sade Arlts dotter en gång, ”ska inte vara författare utan fångvaktare.”) Det var en skandal även för hans jämlikar och bundsförvanter, precis som han invandrare utan titlar och prestige, nykomlingar i en värld där ingen väntade dem.

Så här reagerar en av dem, författaren och förlagsredaktören Elias Castelnuovo, kanske den ”naturligaste” samtalspart Arlt kunde ha anförtrött sig åt, på manuskriptet till *El juguete rabioso* (ännu kallad

La vida puerca) som Arlt visar honom: ”Att säga att han inte kunde sin grammatik vore en komplimang”, minns Castelnuevo. ”Utan att ens nämna stav- och språkfelen pekade jag ut tolv illa använda ord, alla mycket etymologiskt laddade, vars betydelser han inte kunde förklara. De förekom dessutom i ett sammanhang med två motstridiga stilar. Å ena sidan märkbara influenser från Maxim Gorkij, å andra sidan återklanger från Vargas Vila [en colombiansk författare av populära erotiska melodramer]. Jag påpekade även denna kontrast... Och så tillade jag att som den var kunde *La vida puerca* inte utges.”

5.

Men den utgavs ändå. Det exemplar som konstnärens far hade med sig i bagaget vid landsflykten är utgåvan från 1968. Den har 122 sidor, mjuka pärmar och ett speciellt format. Med sina 18,5 × 10,5 centimeter får den perfekt plats i fickan och kan läsas på gatan, tunnelbanan eller en bar, vilket var exakt den sociala och progressiva läsmiljö som förläggarna, Centro Editor de América Latina, hade tänkt sig.

En folklig bok, tillgänglig för alla. Den kostade 160 pesos – lika mycket som man idag får betala i en nätbokhandel, fast mellan det förra och det senare priset borde man egentligen återställa de 13 nollor som avdunstat under det vansinnigaste halvsekllet i Argentinas vansinniga inflationshistoria.

El juguete rabioso har nummer 42 i *Biblioteca Argentina Fundamental*. Denna samling av romaner, lyrik och essäer utgavs tillsammans med Centro Editors storartade serie *Capítulo*, 150 år av argentinsk litteraturhistoria samlade i populära, veckovis utkommande häften och erbjudna till försäljning i kiosker bland tidningar och tidskrifter.

(42 år var också Arlts ålder när han dog i tuberkulos. Författaren är mannen som syns på bokomslaget, avbildad i mitten av trettioalet under en rundresa i Marocko. Arlt, som också var journalist, hade helt säkert lagt sig till med skägget och tunikan som en eftergift åt den lokala afrikanska koloriten.)

6.

Vi vet på ett ungefär hur vi ska göra med den berömda öde ön. Men hur ska vi välja vilken bok vi tar med oss i landsflykt? Beslutet måste fattas under tidspress och överhängande fara. Vad ska vi välja? En bok som påminner oss om var vi kommer ifrån, som förkroppsligar språket, platsen och de välkända saker vi snart kommer att förlora och som bevarar dem och låter oss resa dem på nytt, som en flaggstång, på den främmande mark där vi hamnar?

Denna *bakåtbok*, om identitet och uthållighet? Eller en bok som är fullständigt *framåt*, frikopplad och girig, som lätt kan resa och ta sig förbi gränser utan att tappa fart och kan bryta sig in i det okända med nyfikenhet och slughet, som är uppmärksam på ljud, röster, nya berättelser, ständigt på utkik efter möjligheter som gör sig påmind? Vad väljer vi: en motståndsbok? Eller en erövringsbok?

7.

Vi var inte i huvudet på konstnärens far i november 1976, när han skyndsamt fyllde sin koffert och sina lådor. Vi vet inte varför han valde *El juguete rabioso*, men vi vet att han gjorde ett bra val. Att han inte kunde ha gjort ett bättre val. Bland annat eftersom – och detta är hemligheten bakom alla rätta val – Arlts roman vägrar att anpassa sig till de förutsättningar som tycks råda i landsflyktens förkammare. *El juguete rabioso* är – liksom alla Arlts texter, för övrigt – varken nostalgisk eller framåtblickande. Det är en *backspiegelbok* som är på väg framåt och samtidigt ser sig om bakåt, som minns och erövrar på samma gång.

8.

Huvudpersonen, Silvio Astier, är en yngling ur lägre medelklassen i tjugotalets Buenos Aires. Han lever ett liv som är både utsatt och fullt av spänning. Det utspelar sig på gatan, mellan nödvändighet och

brottslighet, men också i hans fantasi, ett uppvärmt källarhål där populärlitteraturens fantasivärldar blandas med tidens tekniska och vetenskapliga rön. En explosiv cocktail.

Hjältens hjältar är karaktärer i marginalen, undantag, avvikare som saboterar och föraktar hela det sociala maskineriet och dess funktionsätt: banditer (Rocambole, den förföriska mördaren i Ponson du Terails romaner), uppfinnare, förfalskare, förtappade poeter i stil med Baudelaire, som alla upphäver världsordningen med den skönhet de uppfinnar.

Besatt av pengar försöker sig Astier på olika sätt att skaffa dem: rån, en rad slitsamma jobb, att avslöja en kupp han själv hjälper till att förbereda. *El juguete rabioso* är en pikaresk bildningsroman tyngd av sociala åthävor, plågsamma transtillstånd och manipulativt självförbättrande, en krönika om en initiationsrit som blir en golgatavandring från det ena flaskot till det andra.

9.

Det enda Astier egentligen vill göra – det enda han önskar att han fick fortsätta göra – är att läsa. Han hyser – kanske som konstnärens far – uppfattningen att böckerna, med all sin fantasi, sin överklighet och sina påhittade världar, inte är illusioner, och än mindre flyktvägar, utan exempel att efterleva, strategiska scenarier, bruksanvisningar att följa. De är ”verktyg”, liksom dem konstnärens far berättar att han hade med sig i bagaget när han gick i landsflykt.

Om han läser för att fly, om han låter sig ryckas med av de följetongsromaner han slukar, är det för att Astier hyser en särdeles icke-eskapistisk uppfattning om flykt. En *kritisk* uppfattning, kunde man kanske säga. De världar han försvinner in i – kioskromanernas sagoberättelser om samhället – är i själva verket anklagelseakter mot de outhärdliga tillstånden i en värld som inte har annat än förtryck, orättvisor och grymhet att erbjuda.

De är inte bara drömvärldar; de är världar i lagens utkanter. De tvåra kast, de regler, de riskfyllda och osannolika händelseförlopp som Astier så villigt

låter sig uppslukas av är samtidigt verktyg som hjälper honom att återvända från sina drömmarier och förbereda sig för ett vakande tillstånd i en värld av elände och förödmjukelser som aldrig vilar, för detta ”svinliv”. *La vida puerca*. Liksom Don Quijote och Madame Bovary, andra legendariska ”läsoffer”, använder Astier läsningen för att ta avstånd från det liv han lever och föreställa sig ett annat tänkbart liv, ett önskvärt liv.

10.

Det talas mycket om ”kampen för tillvaron” i *El juguete rabioso*. Med sina anarko-darwinistiska övertoner framstår uttrycket som en återklang av den fras konstnärens far använder för att utmana sig själv i Barcelonas hamn, när han sitter på resväskan och röker: ”söka sig en tillvaro”.

Det är november 1976. Han har just gått i landsflykt och kan då inte veta att han efter en tid inte kommer att vara i Barcelona eller ens i Spanien utan mycket längre bort, i en svensk stad som heter Lund, och att han kommer att arbeta i en pappersfabrik – han, som bara för några månader sedan studerat sociologi och varit medlem av en gerillarörelse.

Få saker är viktigare än papper i *El juguete rabioso*. Vilket ju låter rimligt för en roman vars handling ofta utspelar sig i bokhandlar och som handlar om just böcker, om böckerna som den läsberoende huvudpersonen läser, böckerna han hyser begär till och stjälar, böckerna han byter till sig, böckerna han bara omvandlar till pengar, böckerna han vägrar att sälja och istället håller för sig själv, och så de ”allra underbaraste” böckerna, alltför hänföra för att han ska kunna låta dem återgå till en ekonomisk logik som förbilligar dem.

Vid två tillfällen figurerar emellertid papper som papper i sig, *innan* det förvandlats till en bok eller något annat, till exempel sedlar. Det ena är när Astier, som anställd i en mer än lovligt sjaskig bokhandel, gör ett försök att hämnas de oförrätter han utsatts för och tar en tändsticka och kastar den mot en pappersbunt i förrådet bakom butiksloken.

Det andra, något senare, är när figuren svetts och sliter som dörrknackande pappersförsäljare, och ska ta ett parti i retur som han lyckats sälja till en slaktare, och plötsligt får syn på papperet som ligger på lagret: solkat, illa tilltygat, nedstänkt med smuts och blod.

På något sätt har papperet i romanen kommit att stå för förbittring. Papperet – i viss bemärkelse en ren möjlighet – är det som bryter ned och bryts ned, vilket leder till de kriser av ordlös förtrytelse som Astier, inte olikt Dostojevskij, försöker ”lösa” genom en blind och till yttermera visso misslyckad handling: att bränna det. (Eller att fimpa sin första cigarett i landsflykt mot det, som fadern gör i sonens – konstnärens – video.)

11.

När han satt på sin resväska och rökte kunde konstnärens far inte veta att hans första liv i landsflykt skulle utspela sig i en pappersfabrik. Han var kanske inte på humör för förutsägelser. Han föredrog kanske att lämna sitt öde kvar i dunklet, i de veck där framtiden vanligtvis kurar. Mellan sidorna i en bok, till exempel. Den bok han hade valt att ta med sig i landsflykt. Kanske visste han inte, men *El juguete rabioso* visste, på sitt eget sätt, som den saga på och om papper den var och fortfarande är.

Men konstnären då? Visste konstnären? Hade konstnären läst *El juguete rabioso* när han presenterade sig för Åkerlund & Rausing (idag A&R Carton) – pappersfabriken där hans far arbetade – och övertygade dem att göra det han ville att de skulle göra: trycka tusentals exemplar av omslaget till den upplaga av Arlts roman som hans far hade valt att ta med sig i landsflykt?

Och om han hade läst den, varför ville han då bara låta trycka pärmens fram- och baksida? Varför utelämnade han texten? 40 år efter att hans far inledde sitt liv i landsflykt, och som arbetare, låter konstnären papperet från det förflutna komma hem och ge sig upp på scenen en gång till. Han låter det spela en ny roll, så att säga. För nu är papperet både papperet från pappersfabriken och papperet i Arlts

roman; det är papperet i vilket hans far investerat sin arbetskraft och papperet på vilket *El juguete rabioso* överlever.

Papperets roll är inte längre att hållas som gisslan av förbittring; det är inte längre syndabock och heller inte symbol för det kapital som förnedrar och måste förbrukas, förstöras, brännas. Det är ett alkemiskt föremål, ett matt mirakel, en hägring kanske: något som återskapar ett minne och samtidigt håller dess innehåll hemligt.

Runo Lagomarsino

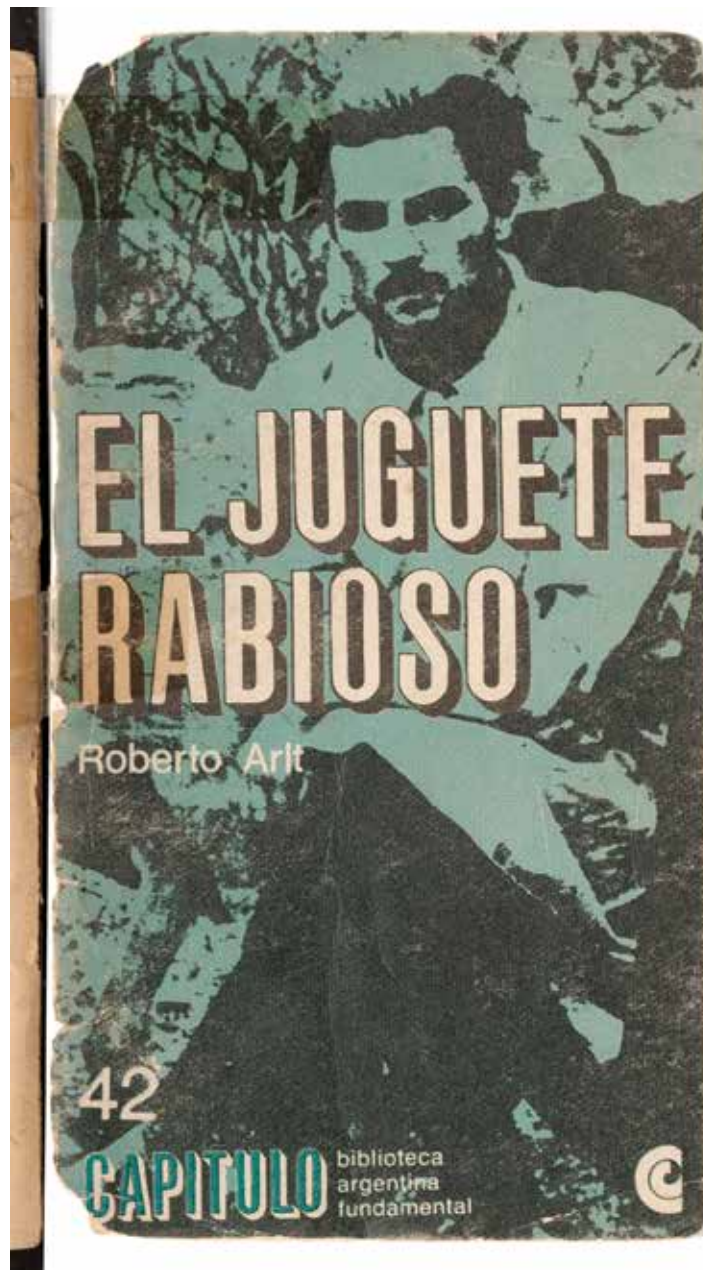
Mad Toy

2021

Installation, printed cardboard by

A&R Carton, Lund

Courtesy the artist



Runo Lagomarsino

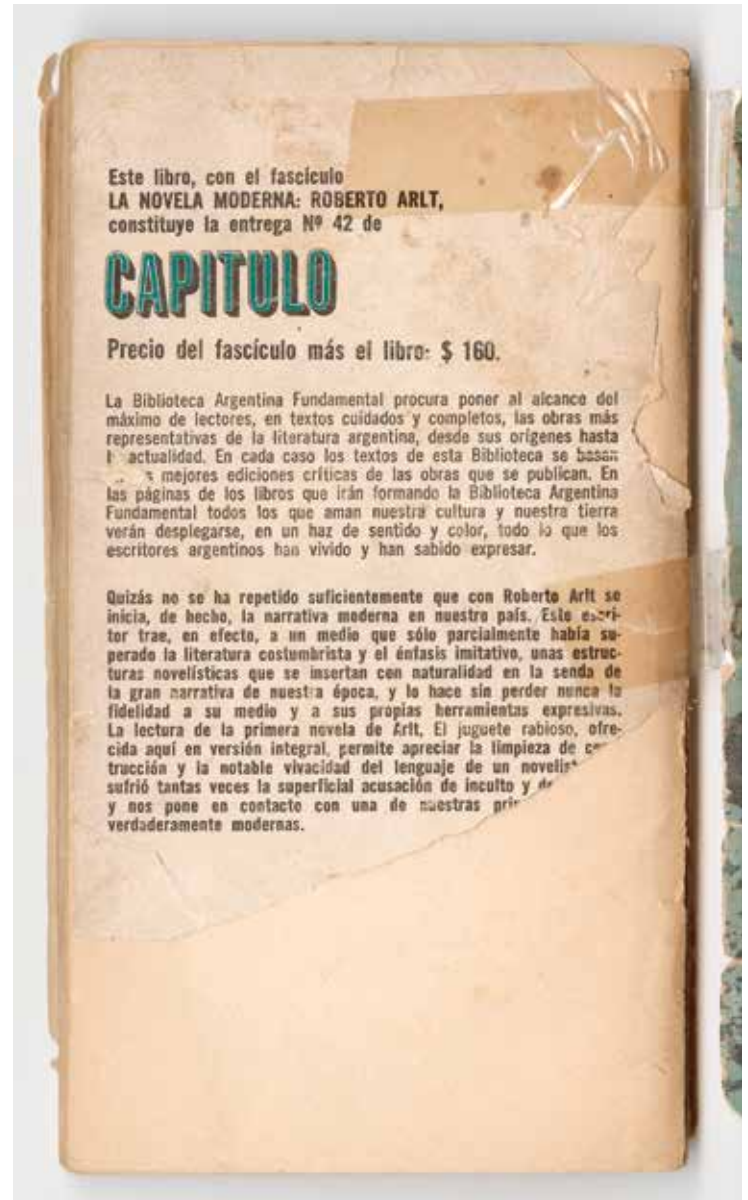
Mad Toy

2021

Installation, printed cardboard by

A&R Carton, Lund

Courtesy the artist



Este libro, con el fascículo
LA NOVELA MODERNA: ROBERTO ARLT,
constituye la entrega Nº 42 de

CAPITULO

Precio del fascículo más el libro: \$ 160.

La Biblioteca Argentina Fundamental procura poner al alcance del máximo de lectores, en textos cuidados y completos, las obras más representativas de la literatura argentina, desde sus orígenes hasta la actualidad. En cada caso los textos de esta Biblioteca se basan en las mejores ediciones críticas de las obras que se publican. En las páginas de los libros que irán formando la Biblioteca Argentina Fundamental todos los que aman nuestra cultura y nuestra tierra verán desplegarse, en un haz de sentido y color, todo lo que los escritores argentinos han vivido y han sabido expresar.

Quizás no se ha repetido suficientemente que con Roberto Arlt se inicia, de hecho, la narrativa moderna en nuestro país. Este escritor trae, en efecto, a un medio que sólo parcialmente había superado la literatura costumbrista y el énfasis imitativo, unas estructuras novelísticas que se insertan con naturalidad en la senda de la gran narrativa de nuestra época, y lo hace sin perder nunca la fidelidad a su medio y a sus propias herramientas expresivas. La lectura de la primera novela de Arlt, *El juguete rabioso*, ofrecida aquí en versión integral, permite apreciar la limpieza de construcción y la notable vivacidad del lenguaje de un novelista que sufrió tantas veces la superficial acusación de inculto y de provinciano, y nos pone en contacto con una de nuestras primeras verdaderamente modernas.

Bélgica Castro Fuentes
Nafragio en el Mediterráneo
(Shipwreck in the Mediterranean)
2017
Arpillera/patchwork, 122 × 150 cm
Photo: Marco Leal



Bélgica Castro Fuentes
El adiós (The Farewell)
2006
Arpillera/patchwork, 58 × 74 cm
Photo: Marco Leal



Bélgica Castro Fuentes

Mi nombre es Mohamed
(*My Name Is Mohammed*)

2017

Arpillera/patchwork, 27 × 26 cm

Photo: Marco Leal



Runo Lagomarsino

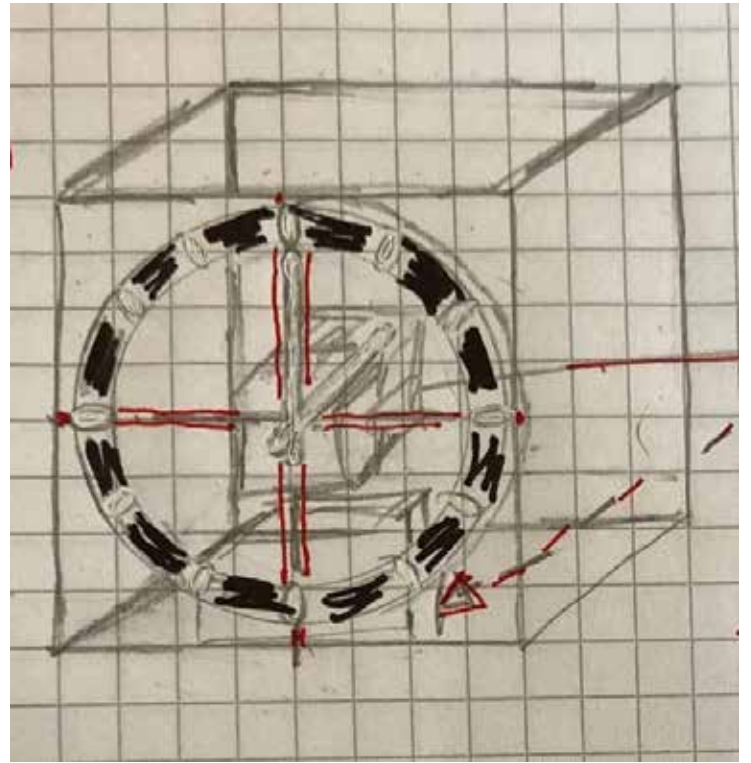
Home Waits for No One

2021

Photograph of the clock in its ordinary
position by Stefan Olsson



Runo Lagomarsino
Home Waits for No One
2021
Drawing: Debora Voges



Runo Lagomarsino

America, I Use Your Name in Vain

2019

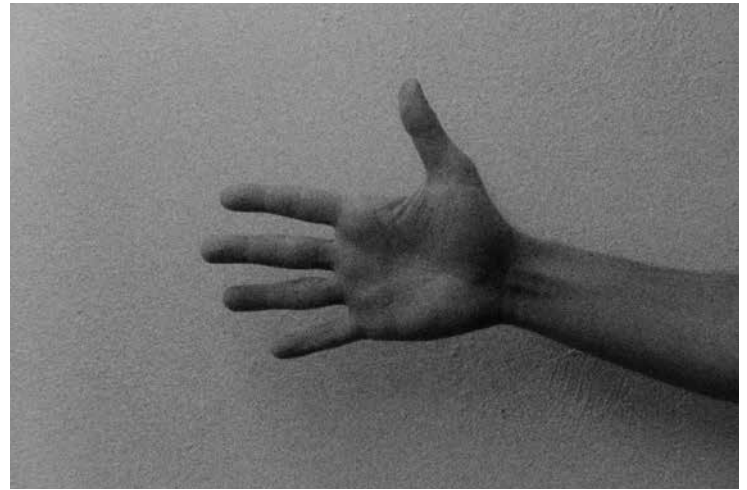
16 mm film transferred to HD,

black and white, sound, 3'11"

Courtesy the artist; Nils Stærk, Copenhagen;

Mendes Wood DM, São Paulo, and

Francesca Minini, Milan



Runo Lagomarsino

La Place entre les murs
(*The Square between the Walls*)

2017

40 gelatin silver prints, each 26.7 × 40 cm;
extraction of silver from photographic fixer,
1 × 1 × 1 cm

Courtesy the artist
and Mendes Wood DM, São Paulo

Photo: Renato Ghiazza



Runo Lagomarsino

La Place entre les murs
(*The Square between the Walls*)

2017

40 gelatin silver prints, each 26.7 × 40 cm;
extraction of silver from photographic fixer,
1 × 1 × 1 cm

Courtesy the artist
and Mendes Wood DM, São Paulo
Photo: Renato Ghiazza



Runo Lagomarsino

La Place entre les murs
(*The Square between the Walls*)

2017

40 gelatin silver prints, each 26.7 × 40 cm;
extraction of silver from photographic fixer,
1 × 1 × 1 cm

Courtesy the artist
and Mendes Wood DM, São Paulo

Photo: Renato Ghiazza



Runo Lagomarsino

Freedom for Fire

2020

Iron, candles, lightbulbs and cables,
10 lamps and 10 candle holders

Courtesy the artist and Galerie
Nordenhake, Stockholm

Photo: Carl Henrik Tillberg



Runo Lagomarsino

Freedom for Fire

2020

Iron, candles, lightbulbs and cables,

10 lamps and 10 candle holders

Courtesy the artist and Galerie

Nordenhake, Stockholm

Photo: Carl Henrik Tillberg



Runo Lagomarsino

Yo también soy humo (I Am Also Smoke)

2020

16 mm transferred onto HD, colour, sound 3'16"

Courtesy the artist; Galerie Nordenhake,
Stockholm, and Mendes Wood DM, São Paulo



Runo Lagomarsino

Sea Grammar

2015

Looped slide projection,
80 perforated images in carousel with timer.
One original image (Mediterranean Sea)
Courtesy the artist; Nils Stærk, Copenhagen;
Mendes Wood DM, São Paulo, and
Francesca Minini, Milan
Photo: Agostino Osio



Runo Lagomarsino

Sea Grammar

2015

Looped slide projection,

80 perforated images in carousel with timer.

One original image (Mediterranean Sea)

Courtesy the artist; Nils Stærk, Copenhagen;

Mendes Wood DM, São Paulo, and

Francesca Minini, Milan

Photo: Agostino Osio



Runo Lagomarsino

We Have Been Called Many Names

2017

28 plaster casts of the insides of hats and caps
collected by the artist from manual labourers in

Los Angeles, on wooden plinths

Courtesy the artist and Nils Stærk, Copenhagen

Photo: Malle Madsen



Runo Lagomarsino

We Have Been Called Many Names

2017

28 plaster casts of the insides of hats and caps
collected by the artist from manual labourers in

Los Angeles, on wooden plinths

Courtesy the artist and Nils Stærk, Copenhagen

Photo: Malle Madsen



Runo Lagomarsino

Tales from the Underworld

2020

49 white matchboxes with dead insects
from the Ethnographical Museum, Berlin,
displayed on newsprint

Courtesy the artist; Galerie Nordenhake,
Stockholm, and Mendes Wood DM, São Paulo

Photo: Carl Henrik Tillberg



Runo Lagomarsino

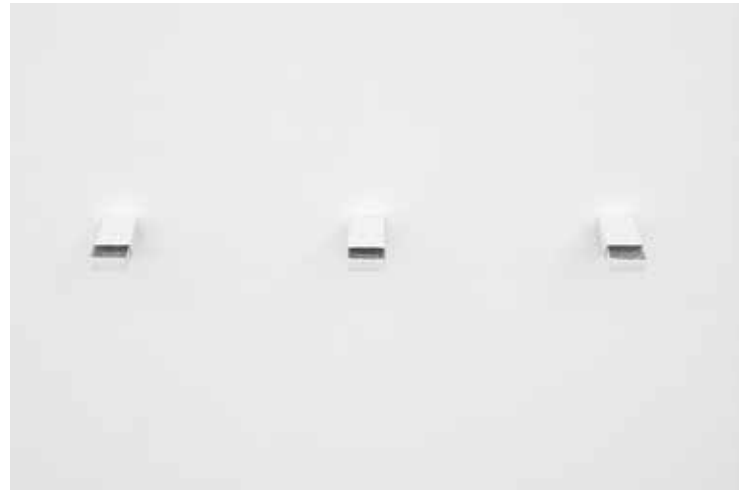
Tales from the Underworld

2020

49 white matchboxes with dead insects
from the Ethnographical Museum, Berlin,
displayed on newsprint

Courtesy the artist; Galerie Nordenhake,
Stockholm, and Mendes Wood DM, São Paulo

Photo: Carl Henrik Tillberg



Runo Lagomarsino

Words Which Really Were Clouds

(The Geography of Hunger)

2019–2020

Burned parchment paper, framed

(each 43 × 38.5 cm)

Courtesy the artist
and Galerie Nordenhake, Stockholm

Photo: Carl Henrik Tillberg



Runo Lagomarsino

Geometry Is Hope, Geometry Is Fear

2021

Stamp on walls, black and red ink,
dimensions variable

Courtesy the artist; Nils Stærk, Copenhagen;
Mendes Wood DM, São Paulo, and
Francesca Minini, Milan

GEOMETRY IS ~~HOPE~~ GEOMETRY IS ~~HOPE~~ GEOMETRY IS

Runo Lagomarsino

A Line Can Now Be Drawn

2020

Carved wood, 19th-century South American
stirrup, electric motor

Courtesy the artist
and Galerie Nordenhake, Stockholm

Photo: Carl Henrik Tillberg



Runo Lagomarsino

A Song of Bola de Nieve

1997

HI8 transferred onto HD, sound, 2'38"

Courtesy the artist



Preface

We are delighted to be able to bring to our audiences an exhibition devoted to one of the most internationally successful artists from our city. Runo Lagomarsino (born in Lund in 1977) now lives and works in Malmö. It is always a privilege to work with artists, but even more so when we have the opportunity to produce new work by someone whose personal history is so closely intertwined with the history of Lund and who is so knowledgeable about the context for the kunsthalle. It reminds us of the important roles artists play in society and within communities, and of the things institutions can and must do to amplify their voices.

Lagomarsino works in a variety of media but frequently creates installations that combine ready-made objects, sculptural elements, photography and film, sometimes also with performance-based or interactive elements. He enlists the autobiographical to comment on social and political issues affecting all of us. He allows private memories to challenge collective ones. He uncovers and highlights traces of the past in our everyday reality, reminding us of how intricately history – even its forgotten or overlooked elements – is embedded in the present. His practice relies on the carefully crafted subversive use of language and symbols and their institutional implications, which also encourages viewers to reflect on their ability to affect the future.

‘The Square Between the Walls’, Lagomarsino’s solo exhibition at Lunds konsthall, brings together a group of recent and older works with two new commissions dwelling on his own family’s history and its relationship to Lund. Lagomarsino’s family, who, like many others, had fled the military

regime in Argentina, settled in Lund in the late 1970s. His father worked on the factory floor at Åkerlund & Rausing, where the presses worked around the clock to print cardboard for different sorts of packaging.

The new commissions *Home Waits for No One* and *Mad Toy* (both 2021) are inspired by the artist's memories of visits to this factory with his father. They are shown together with a number of other recently produced works. Visitors to the exhibition also have the unique opportunity to see one of Lagomarsino's earliest works, *A Song of Bola de Nieve* (1997), in which the artist himself sings, simultaneously translating a song from Spanish into Swedish. It offers a glimpse into the humorous, more elusive side of his artistic persona.

The catalogue essay is by Chilean art writer and curator María Berríos, who elegantly and insightfully sets Lagomarsino's work in its historical context while also sharing her own personal perspective. We are also very happy to be able to publish *Retrovisor*, a newly commissioned literary text by Argentine writer Alan Pauls serving as a sharp but persuasively poetic complement to Lagomarsino's two newest works.

We thank the artist for his generosity and for the inspiring and ongoing dialogue that has made this exhibition possible. We are also extremely grateful to Malmö-based Bélgica Castro Fuentes, with whom Lagomarsino started a dialogue in the early stages of preparing this exhibition, for letting us show her incredible and moving *arpilleras*, a narrative textile technique developed during the resistance against the Chilean military regime in the 1970s and '80s.

We thank the writers María Berríos and Alan Pauls and the lenders Francesca Minini, Milano, Galerie Nordenhake, Stockholm, Nils Stærk, Copenhagen, and Mendes Wood DM, São Paulo. Lastly, a very special thank you to AR Packaging Systems AB and Lund Water Front Packaging District. Without their valuable and extensive support some of the works in this exhibition could not have been produced.

Debora Voges, Curator
Åsa Nacking, Director, Lunds konsthall

La Place entre les murs

How to start anywhere but with the displacement of an enormous clock of unknown dimensions? It is hard to know where in the exhibition it will go because its true magnitude will be revealed only once it has come down from its factory-wall pedestal. Maybe in reality it is not big at all; it just seems like that to those it mandates, those whose labour is submitted to its time-measuring devices. To others it may simply disappear into the semi-industrial urban landscape it inhabits, a tired detail in the daily stroll past the street corner where it sits on a red-brick wall.

The clock normally hovers above the entrance to what looks like the old administrative building of a large factory complex belonging to a packaging company located in the city of Lund. The complex is on Maskinvägen, which roughly and fittingly translates as 'Machine Road'. The clock's home address is Machine Road number 1.

Home Waits for No One, 2021

Mr. Lagomarsino, father of the artist Runo Lagomarsino, worked in the printing plant of that packaging factory for several years in the late 1980s, during which he must have passed beneath this clock on a daily basis. Although it was surely not the only time-keeping device monitoring his work. Possibly a punch-card was involved, making small holes in pieces of paper upon the entry and exit of the premises, minuscule voids to reiterate the pieces of time eaten by the company.

Maybe a bell to mark the coordinated permitted breaks or the change of a shift. Three daily

shifts were in operation at the time. The sounds of the machinery choreographing manual labour to the rhythm of the pulsating printers, spitting out packaging for diverse domestic goods, possibly cereal boxes, small casings for coffee filters, teabags or chocolate. Printing presses stamping away the mechanical movements of the workday. Mr. Lagomarsino, a former university student from Argentina become factory worker in Lund, spent a period of his life in exile under the clock that now sits idle in the city's kunsthalle.

An old anarchist proverb states that if you aren't stealing from your workplace, you are stealing from your home. In the late nineteenth and early twentieth century, Argentina was flooded by anarchists fleeing political persecution and war in Europe, many of whom were Italians. They are also renowned for their profound and sometimes violent disdain for clocks.

Thievery and Devaluation

Theft is an important part of the political economy of Runo Lagomarsino's work. His modes of production entail a barter of words, of references, of materials. Value is created in the friction and even alchemy of these multiple exchanges, which is never a trade of equivalencies: cereal boxes traded in for thousands of unusable book covers, an old hat for a new hat, photographic chemicals for a tiny piece of silver. The work happens in the ungraspable surplus involved, which could be understood as an inverted surplus of escape, a deviated leakage. Things are stolen, ranging from artefacts of light to deceased insects, and of course also images and words.

In the work of Runo Lagomarsino, words and stories are often objects of productive misappropriation. He has borrowed phrases and sentences recurrently as titles and as conceptual objects in themselves. It could be said that his work also operates as a kind of propagating machine, as a way of sharing the loot and spreading words. Stolen words that become stories in their overlappings, crossing geographies, temporalities. Stories that are also his own, although he knows they do not belong to

him. Stories that are everywhere and that could belong to anyone. Stories as things that refuse to be owned.

Mad Toy, 2021

Thievery is also at the core of the 1926 novel *El juguete rabioso* by Roberto Arlt, the cover and back cover of which Runo Lagomarsino has printed onto endless sheets of thin packaging cardboard on the printers currently operating in the factory where his father used to work. They sit in orderly piles in the exhibition space of Lunds konsthall, as if suddenly the production had been pulled to a halt, and only the covers were done, left in suspense for the interior of the book itself.

The edition of Arlt's book used to make these serialised facsimile covers was part of the makeshift library that travelled with the Lagomarsino family when they fled Buenos Aires. It was not the carefully selected collection of books one could imagine taking when leaving a home country behind, where each volume would have a specific function or special meaning. The rush of fleeing does not allow such luxuries. It was rather a salvage, according to Mr. Lagomarsino, the father: 'the few books that survived the escape'. Yet somehow the paperback managed to arrive with the family first in Barcelona, and then in Lund.

The novel by Arlt, an important figure in Latin American literature, is a gritty account of the life of a young man called Silvio Astier, who hangs out with petty crooks – he himself is one – and his reiterated attempts to escape his own life of poverty and delinquency by trying out several ways to make easy cash. All of which are irremediable failures.

For Astier, books and reading form part of a strange economy of dispossession and debt. A scene in the novel describes an episode from his first robbery where he and a small gang steal books from a school, for them a place of exclusion only accessible through their nocturnal excursion. Their plan is to steal books according to how much they can sell them for. Once inside they skim through the covers to assess their street value. During this valuation ritual they read one of the titles, *Charles Baudelaire: A Life*. One

of the youngsters immediately states: 'Looks like a biography, zero value.' It is to be tossed onto the pile of useless goods they will leave behind. Astier picks it up, reads a few sentences aloud and declares: '*Es hermosísimo.*' (It is very beautiful.) Since the book has no real value he decides to take it home.

In the novel his mother nags at him to get a job and stop wasting his time reading. For her reading is equivalent to losing money. Books are a negation of work. Astier eventually finds work in a used bookshop but the job is full of humiliations, among them an odd system imposed by his boss where he has to pay a kind of book-rent to be able to read the volumes in the shop. He then becomes involved in a frustrated arson attempt against the bookshop, his workplace.

Astier has a lot in common with Arlt himself, who was self-educated and felt great disdain for the world of supposedly refined culture. A photograph of Arlt illustrates the cover of the book, and in it he could very well be playing the part of Astier.

In the poetic abduction of the printing presses of a Lund packing company, in running its machines to print a simulacrum of a cover, Runo Lagomarsino is also playing a part. In these piles of a multiplied empty book what is provided is the inaccessibility to the unfolding of a story. In this, Lagomarsino, the artist, could be playing out the unrealised part of his father, the now ex-factory worker, had he been able to follow other impossible paths rather than the one that led to him living in a small Swedish city.

Each pile of *El juguete rabioso* present in the entrance hall of Lund konsthall creates a material void, the serial impossibility of following the story through and finding out what kind of machine the mad toy was. The book cover is offered back as an anti-work object, a recognition of what is stolen by work, but also what was taken by the workings of exile. A mad toy that refuses to be a life consumed by the machineries of others.

America, I Use Your Name in Vain, 2019

Printing only the cover is also a way of safekeeping the book while at the same time propagating it, a

summons for the proliferation of counterfeit versions through a kind of forged currency. In many of Runo Lagomarsino's works there is piracy. A belief in the dignity and humility of the copy, an acknowledgement that there is something to be learned from the careful mimicry of gestures.

For instance in a hand, remembering the hand of someone else before it, trying to grasp a falling piece of devalued metal, knowing that it is not about actually catching it, but that something generative will happen when it slips through.

In his work Lagomarsino shows great respect for piracy as a ritual of regeneration. In Latin America pirated books are very common. They are significantly cheaper and can be purchased on the street, usually displayed laying on a little blanket directly on the pavement. The books are made in the most economical way possible, so the cover is noticeably cheaply printed and the interior photocopied. The issue with these pirate editions is that sometimes the photocopying or collating has gone wrong and there are missing or messed-up pages. The writings are scrambled and interchanged. When confiscated by the police such pirate books are burned, destroyed through a process of incineration to eliminate their bastard alterations, although what is deemed criminal is that they have not paid their way into the industry.

Under the right-wing dictatorships of South America in the 1970s and '80s, book burnings were not uncommon and were executed by young inexperienced military cadets in an improvised way during raids. The cadets would stand around trying to look authoritative while attempting to figure out what insurgent leftist artifacts, books or other printed matter actually looked like. In their own ritual of valuation vast quantities of unrelated, innocent, books were destroyed. Books on cubism or technical volumes on armed concrete would be sacrificed due to suspected links to Cuba or armed guerrilla warfare. Significant proportions of the colour red on a cover was enough to turn a book suspect, particularly if in combination with black.

Entire print runs of books are rumoured to have been deemed dangerous enough to merit being

dumped into the ocean. A *modus operandi* that is a sinister echo of the sadly notorious death flights, a mode of extrajudicial execution inaugurated during the Battle of Algiers and used during the dictatorships in Argentina and Chile. The excruciating cruelty of these crimes were committed on helicopters and airplanes that would fly a few kilometres away from the coastlines, in an effort to make sure the bodies of the victims would never be found. The sadly endless history of oceans turned into open graveyards of the total devaluation of human life.

Multiple Lives of Remains

The industrialised book covers for a hollowed *El juguete rabioso* are accompanied by a selection of *arpilleras* by Chilean artist BÉlgica Castro Fuentes. The *arpilleras*, small tapestries made by women during the Chilean military regime, were the first artistic testimonies of what everyday life looked like under dictatorship.

The makers were mothers, sisters, spouses and daughters of the disappeared. After repeated encounters in hospitals, justice tribunals and morgues, where they would go to demand information on the whereabouts of their loved ones, the women began to recognise one another. They started meeting up in different associations on a regular basis, and in these contexts they began to create these works by sewing together rags and small pieces of fabric.

While the *arpilleras* were a part of the struggle and internal resistance against the regime, they were also widely used to internationally denounce the violation of human rights in the country. They travelled to show the world that there was also resistance inside the regime. They were smuggled out of the country, since they were easy to fold and carry in a foreigner's luggage, hidden among the clothing. *Arpilleras* were sent around the world to be sold and raise money to support the families of the disappeared. Raids of the women's meetings became more and more frequent and the small rags and pieces of cloth

were sought as subversive material and dumped in the sewage tanks or destroyed in other ways by the police. For the women it was a mode of protest and collective storytelling, a means of survival and solidarity.

BÉlgica Castro Fuentes had been a part of the *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* (Association of Families of the Detained Disappeared, AFDD). Her husband Raúl San Martín Barrera was among the thousands of disappeared in the immediacy of the 1973 military coup. She began working with *arpilleras* together with other women in 1977. They would meet around a table where several piles made up of little pieces of cloth would lay. 'We clung to the used textiles, to the bits of fabric, because they had history and, in that way, we brought to life our disappeared.'

These conversations were had and the women held each other together through their shared stories and experiences. But after several detentions and difficulties BÉlgica Castro Fuentes went into exile and ended up in Malmö, Sweden. She tried to return to Chile in the late 1990s, after the dictatorship was officially over, but as for many other exiles who tried to return, the country left behind had ceased to exist as she knew it. She eventually returned to Sweden and began, once again, to work with *arpilleras*. Sewing as a way of making amends with the irreparably broken pieces of everything, but above all a mode of struggle, a form of survivance and everyday life.

Sea Grammar, 2015

Works by BÉlgica Castro Fuentes:

Exilio (Exile), 2005

El Adiós (The Farewell), 2006

Nacimiento (Birth), 2014

Mi nombre es Mohamed (My Name Is Mohammed), 2017

Nafragio en el Mediterráneo (Shipwreck in the Mediterranean), 2017

Bélgica Castro Fuentes's *arpilleras* are full of life, vivifying. In this there is a dialectic contrast with the often devastating scenes they depict. All the pieces presented in Lunds konsthall reveal the different dimensions of breakage and partitions of life that is exile. The parting and farewell of loved ones that can last a lifetime, generations even. The vessels that carry people away from one another. Sails of a boat replaced by the cluttered national flags left behind and the borders to come, navigating the oceans that will separate families, their vast waters flooding and the destabilisation of any sense of belonging. Acknowledging the political grammar of holes being punctured into bodies of water.

In one piece a black helicopter is flying above the ocean. It has a ghostly reminiscence of the death flights, but it depicts a scene of a shipwreck in the Mediterranean: a reminder that these histories are not behind us, but rather an inadmissible present that not only prevails but thrives with remorseless contemporaneity.

In their softness these *arpilleras* are humanising. A reminder that there is life outside and beyond the constraints of walls and fences, but also amidst the machineries of all social factories. Bélgica Castro Fuentes's *arpilleras* can often be seen on the streets, during protests or meetings. This past worker's day they lay on the grass under the sun, in a demonstration of their own. The handmade textiles become pieces of sun entering the space. Windows to the world outside the white walls of the gallery. They bring in a certain intimacy and complicity in the loneliness of exile, the shared yet isolating experiences of displacement. As an active memory of the present, they provide a generous and humbling parallel confection of the multi-layered experiences of refugees. They stand in sisterhood.

Homes Made of Smoke

The homes of exile families are small islands. They are of course as singular and as diverse as the people they hold together. Yet they are also interconnected,

particularly in the sometimes enforced sociability within specific exile communities. The children of exile parents know the traits very well: the grown-ups, freed from the thick accents that identify them outside, filled the homes with ongoing chatter, a large portion of which referred to the old homes they had left behind. One that in a sense vanished slowly as they spoke. And amongst the ongoing traffic of children and food, there was always smoke, endless amounts of it as many of the adults were serial chain-smokers.

I am unaware if Runo Lagomarsino's parents were themselves heavy smokers. We have never spoken about our childhoods. Although growing up elsewhere, amongst other groups of Latin American exiles, endless smoking seemed to be a given part of the shared reproductive space. The diffuse materiality of cigarette smoke was something very reliable, an almost comforting assurance of the presence of the adults.

Despite the prohibitive prices of cigarettes in the diverse contexts of arrival, these seemingly exorbitant costs were never questioned and always included as part of the monthly family expenses. It was not a luxury but a basic necessity to calm the nerves and the memories. Also the good ones, it was especially important to keep those at bay. Smoking was, despite all the obvious contradictions, a way of breathing.

Yo también soy humo (I Am Also Smoke), 2020

In this film Runo Lagomarsino's father smokes a cigarette. The viewer does not see him, but a postcard of Barcelona, where the family arrived in November 1976. He speaks of his arrival to the port, together with his wife and daughter, who was a toddler at the time. She spends her time chasing after the seagulls.

The father speaks of what they have brought in their luggage, which apart from clothing and bedlinen include a couple of vinyl records and a few books. He speaks of a moment where he is able to suspend in his mind the city and the life left behind, of the temporary disappearance of the entirety of Argentina. He speaks of a present that is made up of a vanishing past and future. And of the certainty and determination that they will 'find a life' in the

unfamiliar city where they have landed, or wherever they may end up. He puts out the cigarette butt in the cobblestone sidewalk of the Barcelona port.

Freedom for Fire, 2020

In the space where the film is screened other small fires continue to burn. A series of candles and their contained light bulb counterparts are vertically distributed in an installation that feels a bit like a chapel. But there is no gospel except in the call for *Freedom for Fire*. The small flames suspended like fireflies at different heights all over the room as if performing some kind of purging ritual. There is a certain sharpness in the sculptural semblance of the standing candles, a delicacy even, like that of a slow but precise nocturnal uprising.

There is an old saying that is often heard in Latin American port cities. It states that in the flame of a lit candle lives the soul of a person at sea. I wonder if Runo Lagomarsino knows of this saying. I wonder if his father has ever said it.

La Place entre les murs (The Square between the Walls), 2017

In an adjacent space there is an image of what looks like a portrait of an intergenerational family reunion outside one of their homes. In actuality it portrays a kind of reverse of this situation, a group of people forced to leave their families behind, although there is also a strong sense of kinship, of a new community of kinship being forged. This is probably why rather than a ship carrying political refugees one imagines a home of some kind. But it is not a home, or rather it is a home made of smoke.

Runo Lagomarsino has employed a chemical process to extract the silver present in the photographic fixer used in the development process. Many photographs need to be developed in order to extract enough of the metal to create a tiny piece of silver. Argentina, the word, derives from the Latin *argentum*, meaning silver. Lagomarsino, the artist, seems to be forging a minuscule piece of that home

that in the image is becoming smaller and smaller as the voyagers drift away to the other edge of the sea, another ocean even.

Words That Escape Us

Geometry Is Hope, Geometry Is Fear, 2021

A Line Can Now Be Drawn, 2020

The purging of words is something Runo Lagomarsino does carefully. Combinations of words are used to pry things open, used as small tools to trigger a spilling out of multidimensional stories from material objects and artefacts.

In the exhibition there is a piece that, like others he has elaborated in the past, involves the intersecting of words, combinations that are broken down, stamped on top of one another, and then released. Rows sprawling up the walls as if the tidy lines of an obsessive linguist or poet had run off their notebook or typewriter. But also like the repetitive writing of a punished child on a blackboard. As if the words themselves, in the compulsive reiteration of the precise measuring and placement of their own components, longed for escape.

A kind of geometrical mantra or pulsation. Trying to somehow free itself from its own orderly constraints, similar to the chronometric beat of the hands of the clock, or the heel of a horseback rider rhythmically pressing into the animal's groin. While simultaneously suspecting that the neatly stamped letters cannot but confirm their own confinement.

Mapa Mundi, 2021

Tales from the Underworld, 2020

Words also become images, burning with the will to free themselves even if just a little, scorched words that can become landscapes, glyphs or even maps. Maps conscious of the absurdity of claiming the entire world for themselves. Their geography is indeed a metrics

of hope and fear. In the works of Lagomasino words act as a code, an attempt to dissolve or break into the white walls of the space, to wedge themselves behind the corners. Orderly rows that wish they could become waves.

All of this is present at Lunds konsthall: the mirage of the colonial panoptic, in its expansive and also ridiculous attempts to own, measure, and delimit, everything and anything. Among these efforts is a kind of miniature cemetery. A collection of insects as fragile as the little beds of words they lie on in their white matchbook-like homes, displaced tiny creatures that ended up somewhere they were not allowed to be. Intruders in another kind of sacred temple, one of self-righteously owned looted things.

In the work of Lagomarsino language is everything and at the same time it is an unstable void that can drop on you at any moment. A void that is not empty, but rather chaotically populated, criss-crossed with histories and geographies of violence and complicated beauty. That void is what exists between the walls, within and between solid bodies. It is *la place entre les murs*.

Language itself, particularly in the context of exile, is full of these kinds of betrayals. It is probably only in this inadequacy of language, in the traitorship of the mother tongue that I share with the artist, that the present works can be spoken to. For those who grew up in contexts of exile, it is this betrayal that makes the mother tongue ungraspable even if one can apparently speak it well.

Speaking 'the language' (the majority language) impeccably is a basic survival tool for the children of migrant parents, a skill that is demanded and enforced by school systems everywhere. This even when programmes are in place claiming to support children's 'other' languages, designating the ones spoken in their homes as foreign. By which even the small islands of belonging that a family home can be for a child are colonised as an elsewhere. The school/factory takes on the role of grinding away at the foreignness of children's languages, making sure their language can 'pass', preparing them for a life as double agents.

Yet this never really succeeds, as the process inevitably leaves traces. The mother tongue is always imprinted. In some cases, to the extreme of erasure and the home language is ultimately forgotten, some parents were pressed so hard that they were eventually convinced that this loss would assure a more stable future for their offspring, resulting in adults estranged from languages they were fluent in as children. Although in the case of the Latin American exile communities of the 1970s and '80s more frequently the children's language became a kind of personal dialect, imprinted by imperceptible and hard-to-place accents.

Sometimes these anomalous markings on the mother tongue will not be noticed for many years, until these former children attempt to use it while visiting their families in their parent's home countries where strangers will ask them 'Where are you from?' This is a question that has no real answer. This question will be asked of them over and over again, also later on, in other contexts, when they are overheard speaking to their own children in foreign tongues.

Everywhere in the works of artist Runo Lagomarsino is the acknowledgement of a fundamental instability present in every word, in every object, on every surface of the material world. A materiality composed by the perpetual imperfection of language, language itself as a bad translation, as betrayal. But although migrant children may not manage to become flawless double agents, they are experts in navigating bad translations. They carry this ability around like stones in their pockets.

Rearview

1.

In November 1976 the father of the artist (who isn't yet born) disembarks in the harbour of Barcelona, with his wife and his daughter, only a few months old. As members of an armed resistance organisation they have just fled from Argentina, from the terror imposed since eight months by the bloodiest military dictatorship the country has known. (And it has known many.)

Sitting on a suitcase, the father of the artist (who will be born one year later) smokes a cigarette, forgets about 'fear and death' and thinks of more immediate things: the trunk he has put in storage, the boxes with the little he had managed to bring, the boarding house in Raval which a seaman had told him has affordable rooms, the strange limbo, between past and future, in which he is now smoking his first cigarette – as an exile, the feeling – almost the certainty – that he and his family will survive. Here, in Barcelona, and anywhere.

2.

In a video that the artist will record almost half a century later, *Yo también soy humo*, lasting three minutes and 16 seconds – about as long as it takes for a cigarette to be smoked on a suitcase in a harbour – the father's voice gives some details of the humble

capital of the exile. ‘Bedsheets’, he says, ‘crockery, tools.’ There were also two records, one with tango (Piazzolla), one with Argentine rock (Almendra), and a few books. He doesn’t say which books.

For a moment the father tries to stop thinking about the only thing he can think about: how he will ‘make a living’ in this new city, about which he knows little more than a handful of trivial facts from a tourist guide. Then he gets up and puts his cigarette out on an old postcard of Barcelona’s harbour.

3.

The father keeps his word and survives. He manages to make a living in Barcelona, and then in Lund, Sweden, where his son, the artist, is born. Years later the father returns to Spain, where he now lives. The artist son stays in Sweden. If the ambition of the father was to survive, that of the son is, always, more suspect: to *keep something*. A rest, a trace, a relic of that survival.

‘Some books’, the father said, smoking on his suitcase in the harbour of Barcelona. Almost half a century later the artist son dispels the cloudy vagueness of this ‘some’ and shows us a book, a single one, the one he left, the only one. How and why that book was left with him, by which mysterious ways – absent-mindedness, coincidence, carelessness, stealthy appropriation – it became part of the artist’s belongings, this we cannot know. No one will ever know.

4.

The book is not just any book. It is *El juguete rabioso* (1926), the most anomalous classic of Argentine literature. A unique book, written in absolutely eccentric Spanish by a son of Prussian immigrants with an unpronounceable surname: Roberto Arlt. When people asked how ‘that’ was written, Arlt responded: ‘It’s not my fault that some ancestor, born in who knows which remote village in Germany or Prussia, happened to be called Arlt.’ Had he been able to choose, Arlt said, he would have preferred to

be called ‘Ramón González or Justo Pérez’, much more unnoticeable names in early twentieth-century Argentina. ‘No one’, he said, ‘would have asked me if I am Roberto Giusti [a contemporary intellectual], and that reader with her Mefistophelian typewriter smile would never have written to me: “I know who you are behind your Arlt”?’

For all that, Arlt, with the sensitivity about ambivalence that is usually part of the immigrant’s *modus operandi*, did something more than object to the suspicion his surname aroused. He *used* it, mostly for his own enjoyment, like those who discover a glaring energy in the contemptuous stigmatisation of victims and go so far as to turn it into a voluptuous talisman, a safeguard, a magic weapon. ‘[Arlt.] Isn’t that perhaps an elegant, solid surname worthy of a count or baron? Isn’t it perhaps a surname worthy of appearing on a bronze plaque on a locomotive or on one of those odd machines that supposedly make up “Arlt’s many-faceted machine”?’

Arlt built this ‘many-faceted machine’ from words. It is a savage, complex, idiosyncratic literary machine, and it caused as much discomfort and unease as the author’s harsh Prussian surname. It was said of Arlt that he had no culture, that his Spanish was faulty and that he practised ‘realism in the poorest taste’, that he wrote badly, that there was not the slightest proportionality between his ambitions and his means.

Arlt, being an immigrant, had nothing and wanted to have everything. For the prevailing taste, which has always wielded its power most efficiently by defining the ‘good’ proportions between things, this deficiency of scale could only mean one thing: scandal (‘A son of immigrants’, Arlt’s daughter once said, ‘should not be a writer but a prison guard.’) It was a scandal also for his peers and allies, immigrants like him, also without titles or prestige, newcomers in a world that hadn’t been expecting them.

This is how one of them, the writer and editor Elias Castelnuovo, the perhaps most ‘natural’ interlocutor for Arlt to confide in, responds to the manuscript for *El juguete rabioso* (then still called *La vida puerca*) that Arlt brings to him: ‘To say he didn’t know his grammar is a compliment’, Castelnuovo

remembers. 'Without even mentioning spelling and editing errors, I pointed out twelve badly used words, all highly etymologically charged, whose meaning he was unable to clarify. In addition, they were in the context of two antagonistic styles. On the one hand noticeable influences from Maxim Gorky, on the other hand the presence of Vargas Vila [a Colombian writer of popular erotic melodrama]. I pointed out this contrast as well... I told him, finally, that as it was, *La vida puerca* could not be published.'

5.

But it was published. The copy brought by the artist's father in his exile luggage is the edition of 1968. It has 122 pages, soft covers and a particular format. With its 18.5 × 10.5 centimetres it fits perfectly in a pocket and can be read on the street, on the underground or in a bar, which was exactly the social and progressive reading scene that Centro Editor de América Latina, its publishers, had in mind.

A book with broad appeal, accessible to all. It cost 160 pesos – as much as it sells for in an online marketplace today, although between that price and this you would have to put back the 13 zeros that evaporated during the most insane half-century in Argentina's insane history of inflation. *El juguete rabioso* is number 42 in *Biblioteca Argentina Fundamental*, a collection of novels, poetry books and essays accompanying the popular fascicles of *Capítulo*, a formidable project by Centro Editor compiling 150 years of Argentine literary history into weekly instalments that were sold in kiosks, among newspapers and magazines.

(42 was also Arlt's age when he he died of tuberculosis. The author is the man appearing on the book cover, pictured in the mid-1930s during a trip through Morocco. The beard and tunic are almost certainly concessions by Arlt, who was also a journalist, to local African style.)

6.

We know more or less what to do with the famous deserted island But how to choose which book to bring with us into exile? Pressed for time, faced with danger, we must make up our mind. What to choose? A book that reminds us of where we come from, that embodies the language, the place and the familiar things that will no longer be ours and that preserves them and plants them, like a flag, into the foreign ground where we alight?

This 'flashback' book, about identity and persistence? Or a book that would be pure 'forward', detached and greedy, capable of travelling well, of sneaking across borders without losing steam and of breaking through into the unknown with curiosity and shrewdness, attentive to sounds, voices, new stories, looking out for possibilities that will suggest themselves? What to choose: a book for resistance? Or for conquest?

7.

We were not inside the head of the artist's father in November 1976, as he hurriedly filled his trunk and his boxes. We don't know why he chose *El juguete rabioso*, but we do know that he chose well. That he couldn't have chosen better. Among other things – and this is the secret of right decisions – because Arlt's novel refuses to adapt to the set of terms seemingly on offer in the antechamber of exile. *El juguete rabioso* is – like all of Arlt's writing, come to think of it – neither a nostalgic nor a forward-looking book. It is a *rearview* book, moving forward as it looks back and remembering as it conquers.

8.

The protagonist, Silvio Astier, is a lower-middle-class youth in Buenos Aires in the 1920s. His life, at the same time precarious and exciting, unfolds in the street, between bare necessity and delinquency,

and in his imagination, a heated cellar where the fantasies of popular fiction mix with contemporary advances in technical and scientific knowledge. An explosive cocktail.

The hero's heroes are marginal, exceptional characters, anomalies who obstruct or despise the entire social machinery and its functioning: bandits (Rocambole, the seductive murderer in Ponson Du Terail's novels), inventors, forgers, *poètes maudits* like Baudelaire, who suspend the world order with the beauty they invent.

Obsessed with money, Astier tries his hand at various ways of obtaining it throughout the novel: robbery, a succession of punishing jobs, the denunciation of a coup that he himself had helped plot. *El juguete rabioso* is a picaresque *Bildungsroman* plagued by social mannerisms, tormented trance and manipulative self-betterment, chronicling an initiatory calvary that only adds one fiasco to the next.

9.

Actually, the only thing Astier wants to do – the only thing he wishes he could continue doing – is to read. He has – perhaps like the artist's father – the idea that books, with all their fantasy, their unreality, their imaginary worlds, are not illusions, let alone escape routes, but models to live by, strategic scripts, instruction manuals to be put into action. They are 'tools', like those the artist's father says he brought with him in his luggage into exile.

If he reads in order to escape, if he allows himself to get carried away by the serialised novels he devours, it is because Astier has a particularly non-escapist idea of escape. A *critical* idea, we might say. The worlds into which he disappears – the social fairy tales of penny novels – are in fact accusations against the insufferable conditions of a world offering nothing but oppression, injustice, cruelty.

These are not just dream worlds. They are worlds at the margins of legality; their twists and turns, their rules, their risky and unlikely actions in

which Astier is so fond of losing himself are at the same time tools that help him *return* from his reveries and train himself for wakefulness in the sleepless world of misery and humiliation, for 'a pig's life'. *La vida puerca*. Like Don Quijote or Madame Bovary, other legendary 'reading victims', Astier uses his reading to denounce the life he leads and postulate another possible life, a *desirable* life.

10.

There is much talk about 'struggle for life' in *El juguete rabioso*. With its anarcho-Darwinist overtones, the expression seems to echo the line with which the artist's father challenges himself in the harbour of Barcelona, as he sits on a suitcase and smokes: 'making a living'.

It is November 1976. He has just gone into exile and cannot know then that after a while he will no longer be in Barcelona or even in Spain but much further away, in a Swedish city called Lund, working as a labourer in a paper mill – he, who just months before had been a student of sociology and a member of a guerrilla movement.

Few things are more important than paper in *El juguete rabioso*. Which sounds reasonable for a novel whose action often takes place in bookshops and which speaks of books, of the books its reading addict protagonist reads, the books he desires and steals, the books he exchanges, the books he reduces to money, the books he refuses to sell and those he ends up keeping for himself, the 'most wonderful' books, too intense to be reintroduced into an economic logic that cheapens them.

On two occasions, however, paper figures as paper-in-itself, *before* being turned into a book or into something else, like bank notes, for example. One is when Astier, employed in a rather sordid bookshop, attempts to revenge the indignities inflicted on him and takes a match and throws it onto a bunch of papers in the backroom of the premises. The second, later on, is when the character, now sweating and suffering as a door-to-door paper salesman, receives a batch he had

managed to sell to a butcher in return and suddenly sees that paper in the warehouse: soiled, battered, splattered with mud and blood.

Somehow, the paper in the novel is a site of rancour; paper – which in a sense is pure possibility – is what degrades and is degraded, which leads to those crises of dull resentment that Astier, a bit like Dostoevsky, is only able to ‘resolve’ through a blind and also failed act: by burning it. (Or by putting out the first cigarette in exile on it, as the father does in the video of his artist son.)

11.

As he was sitting on his suitcase, smoking, the artist’s father couldn’t know that his first life as an exile would be lead in a paper mill. Maybe he wasn’t in the mood for making predictions. Maybe he preferred to keep his destiny in the dark, in those folds were the future usually crouches. The folds of a book, for example. The book he had chosen to bring with him into exile. Maybe he didn’t know, but *El juguete rabioso* did, in its own way, as the fiction on paper it was and still is.

But what about the artist? Did the artist know? Had the artist read *El juguete rabioso* when he introduced himself to Åkerlund & Rausing (today A&R Carton) – the paper mill where his father had worked – and convinced them to do what he wanted them to do: print thousands of copies of the cover for the edition of Arlt’s novel that his father had chosen to bring with him into exile?

And if he had read it, why did he want to print only the cover and the back cover? Why did he leave the text out? 40 years after his father started his life in exile, and as a labourer, the artist repatriates the paper from the past and lets it enter the scene one more time. He makes it read from another sheet, as it were. Because now the paper is the paper from the paper mill and the paper from Arlt’s novel; it is the paper in which his father invested his labour and the paper on which *El juguete rabioso* survives.

The role of the paper is no longer to be held hostage by rancour; it is no longer a scapegoat,

nor a symbol of capital that humiliates and must be spent, ruined, burned. It is an alchemic object, a faint miracle, a mirage, maybe: something that reproduces a memory while preserving the enigma of its content.

Retrovisor

1.

En noviembre de 1976, el padre del artista (que todavía no ha nacido) desembarca en el puerto de Barcelona con su mujer y su hija, de apenas meses. Miembros de una organización de lucha armada, acaban de escapar de la Argentina, del terror que impone desde hace ocho meses la más sangrienta dictadura militar que haya conocido el país (que había conocido varias).

Sentado sobre una valija, el padre del artista (que nacerá un año después) fuma un cigarrillo, se olvida “del miedo y la muerte”, piensa en cosas inmediatas: el baúl que ha dejado en la consigna, las cajas con lo poco que ha logrado llevarse, la pensión del Raval donde le ha dicho un marinero que hay habitaciones baratas, el limbo extraño, entre pasado y futuro, en el que fuma su primer cigarrillo de desterrado, la sensación —casi la certeza— de que él y su familia sobrevivirán, allí, en Barcelona, y en cualquier parte.

2.

En un video que el artista hace casi medio siglo más tarde, “Yo también soy humo”, de 3 minutos 16 segundos —casi lo que dura un cigarrillo fumado sobre una valija en un puerto—, la voz de su padre da alguna precisión sobre su modesto capital de exiliado. “Sábanas”, dice, “vajilla, herramientas”. Había también dos discos, uno de tango (Piazzolla), otro de

rock argentino (Almendra), y unos pocos libros. No dice cuáles.

Por un momento, el padre busca dejar de pensar en lo único en que puede pensar: cómo se “buscará la vida” en esa ciudad nueva, de la que apenas conoce un puñado de trivialidades de guía turística. Después se pone de pie y apaga el cigarrillo sobre una vieja postal del puerto de Barcelona.

3.

El padre cumple su palabra y sobrevive. Se busca (y encuentra) la vida en Barcelona; después en Lund, Suecia, donde nace su hijo, el artista. Años más tarde, el padre vuelve a España, donde vive ahora. El hijo artista se queda en Suecia. Si la misión del padre era sobrevivir, la del hijo, más sospechosa, siempre, es *quedarse con algo*, un resto, un rastro, una reliquia de esa supervivencia.

“Algunos libros”, decía el padre fumando sobre una valija en el puerto de Barcelona. Casi medio siglo después, el hijo artista disipa la nube vaga de ese *algunos* y muestra un libro, uno solo, el que quedó, el único. Cómo, por qué le quedó a él, por qué misteriosas vías —distracción, azar, desidia, apropiación sigilosa— ese libro forma parte de las cosas del artista, eso no se puede saber, nadie lo sabrá nunca.

4.

El libro no es cualquier libro. Es *El juguete rabioso* (1926), el clásico más anómalo de la literatura argentina. Un libro único, escrito en un castellano absolutamente excéntrico por un hijo de inmigrantes prusianos de apellido impronunciable: Roberto Arlt. Cuando le preguntaban cómo se escribía “eso”, Arlt contestaba: “Yo no tengo la culpa que un señor ancestral, nacido vaya a saber en qué remota aldea de Alemania o de Prusia, se llamara Arlt”. De haber podido elegir, Arlt decía que hubiera preferido llamarse “Ramón González o Justo Pérez”, nombres más bien imperceptibles en el contexto argentino de principios

del siglo XX: así, decía, “no me preguntarían si soy Roberto Giusti [un intelectual de la época], o ninguna lectora me escribiría con mefistofélica sonrisa de máquina de escribir: «Ya sé quién es usted a través de su Arlt»”.

Con todo, Arlt, con esa sensibilidad para la ambivalencia que suele formar parte del *modus operandi* del inmigrante, hacía algo más que protestar por las sospechas que despertaba su apellido. Las *usaba*. Las usaba ante todo para gozar de ellas, como quien descubre en el desprecio o la estigmatización de los que es víctima el fulgor, la energía, incluso la voluptuosidad de un talismán, un salvoconducto, un arma mágica. “¿[Arlt] No es acaso un apellido elegante, sustancioso, digno de un conde o un barón: ¿No es un apellido digno de figurar en chapita de bronce en una locomotora o en una de esas máquinas raras, que ostentan el agregado de «Máquina polifacética de Arlt»?”

Esa “máquina polifacética”, Arlt la fabricó con palabras. Es una máquina literaria salvaje, compleja, idiosincrática, que despertó la misma incomodidad, el mismo malestar que el áspero apellido prusiano de su autor. Se dijo de Arlt que no tenía cultura, que practicaba un castellano aberrante y un “realismo de pésimo gusto”, que escribía mal, que no había ninguna relación proporcionada entre sus ambiciones y sus medios.

Arlt, que, como buen inmigrante, no tenía nada, lo deseaba todo. Para el gusto dominante, que nunca ejercía tanto su poder como cuando definía las “buenas” proporciones entre las cosas, esa falta de escala no podía no ser un escándalo. (“A un hijo de inmigrantes”, dijo alguna vez la hija de Arlt, “no le correspondía ser escritor sino guardiacárcel”.) Y era un escándalo incluso para sus pares y aliados, inmigrantes como él, sin títulos ni prestigio, recién llegados a un mundo que no los esperaba.

Esta es la respuesta que da uno de ellos, el escritor y editor Elías Castelnuovo, quizás el interlocutor más “natural” en el que Arlt podía confiar, cuando Arlt le lleva el manuscrito de *El juguete rabioso* (que entonces se llamaba *La vida puerca*): “Decir que no conocía la gramática significa un elogio”, recuerda

Castelnuovo; “sin incluir los errores de ortografía y de redacción, le señalé hasta doce palabras de alto voltaje etimológico mal colocadas, de las cuales no supe aclarar su significado. Había asimismo, en su contexto, dos estilos antagónicos. Por un lado, se notaba la influencia de Máximo Gorki, y por el otro la presencia de Vargas Vila [un escritor colombiano de melodramas eróticos populares]. También le señalé este contraste... Le dije, finalmente, que así como estaba, *La vida puerca* no se podía publicar”.

5.

Pero se publicó. El ejemplar que traía el padre del artista en su equipaje de exiliado es la edición de 1968. Tiene 122 páginas, tapa blanda y un formato particular, 18,5 × 10,5 cm., ideal para caber en un bolsillo y dejarse leer en la calle, el subte, el bar, que era exactamente la escena de lectura social, progresista, que tenía en mente el Centro Editor de América Latina, la editorial que lo publicó.

Un libro popular, al alcance de todos: costaba 160 pesos —la misma suma que piden por él hoy en una plataforma de comercio electrónico, sólo que entre aquel precio y éste habría que reponer los trece ceros que evaporó el medio siglo más demencial de la demencial historia inflacionaria argentina. *El juguete rabioso* es el número 42 de la Biblioteca Argentina Fundamental, una colección de novelas, libros de poesía y ensayos que acompañaban los fascículos populares de *Capítulo*, formidable proyecto del Centro Editor que compendia 150 años de historia literaria argentina en entregas semanales que se vendían en los kioscos, entre periódicos y revistas.

(Eran también 42 los años que tenía Arlt cuando murió de tuberculosis. El escritor es el hombre que aparece en la portada del libro, retratado a mediados de los años ‘30 durante un viaje por Marruecos. Es casi seguro que la barba y la túnica son concesiones de Arlt, que también era periodista, al color local africano.)

6.

Se sabe más o menos cómo hacer con la famosa isla desierta. Pero ¿cómo elegir el libro para llevar al exilio? El tiempo apremia, todo peligra, hay que decidirse. ¿Qué elegir? ¿Un libro que nos recuerde de dónde venimos, que encarne la lengua y el lugar y la familiaridad que ya no tendremos y que las preserve y las plante, como una bandera, en el suelo extraño donde caeremos?

¿Ese libro *flashback*, de identidad y persistencia? ¿O un libro que sea puro *forward*, desapegado y ávido, capaz de viajar bien, sortear fronteras sin perder fuerza y abrirse paso en lo desconocido con curiosidad y perspicacia, atento a los sonidos, a las voces, a las historias nuevas, al acecho de las posibilidades que no dejarán de insinuarse? ¿Qué elegir: un libro para resistir? ¿Uno para conquistar?

7.

No estuvimos en la cabeza del padre del artista en noviembre de 1976, cuando llenaba apremiado sus baúles y sus cajas. No sabemos por qué eligió *El juguete rabioso*, pero sabemos que eligió bien. Que no podría haber elegido mejor. Entre otras cosas —es el secreto de las decisiones justas—, porque la novela de Arlt se niega a encajar en el juego de términos que la situación parecía ofrecer en la antesala del exilio. *El juguete rabioso* —como toda la literatura de Arlt, por otra parte— no es un libro nostálgico ni un libro prospectivo. Es un libro *retrovisor*, que avanza mirando hacia atrás y recuerda conquistando.

8.

El protagonista, Silvio Astier, es un adolescente de clase media baja en la Buenos Aires de los años ‘20. Su vida, a la vez precaria y excitante, transcurre en la calle, entre la necesidad y la delincuencia, y en su imaginación, un sótano caldeado donde las ficciones de la literatura popular se mezclan —cóctel

explosivo— con los saberes de la divulgación científica y técnica de la época.

Los héroes del héroe son figuras al margen, excepciones, anomalías que entorpecen o desprecian el funcionamiento de toda maquinaria social: bandidos (Rocambole, el asesino seductor de Ponson du Terail), inventores, falsificadores, poetas malditos como Baudelaire, que suspenden el orden del mundo con la belleza que inventan.

Obsesionado con el dinero, Astier ensaya en la novela una serie de formas de obtenerlo: el robo, una sucesión de trabajos penosos, la delación del golpe de cuyos preparativos él mismo participó. *Bildungsroman* picaresca, plagada de costumbrismo social, trances atormentados y maquinaciones de salvación personal, *El juguete rabioso* es la crónica de ese calvario iniciático que no hace más que encadenar un fracaso con otro.

9.

En rigor, lo único que Astier quisiera hacer —lo único que quisiera que lo dejaran seguir haciendo— es leer. Tiene —quizá como el padre del artista— la idea de que los libros, con toda su fantasía, su irrealidad, sus mundos imaginarios, no son ilusión, mucho menos vías de escape, sino modelos de vida, libretos estratégicos, manuales de instrucciones para actuar. Son “herramientas”, como las que dice que llevaba en su equipaje de exiliado el padre del artista.

Si lee para evadirse, si se deja llevar lejos por las novelas por entregas que devora, es porque Astier tiene una idea especialmente poco evasiva de la evasión. Una idea *crítica*, digamos. Los mundos en los que se pierde —esos cuentos de hadas sociales que son los folletines— sólo acusan la condición insoportable de un mundo que no ofrece otra cosa que opresión, injusticia, crueldad.

No son sólo mundos de ensueño. Son mundos al margen de la ley; sus peripecias, sus reglas, sus acciones arriesgadas e inverosímiles, en las que tanto le gusta extraviarse a Astier, son también las

herramientas con las que Astier *vuelve* del ensueño y que ensaya en la vigilia, en el mundo insomne de la miseria y la humillación, el mundo de “la vida puerca”. Como el Quijote o Madame Bovary, otros *reading victims* legendarios, Astier usa lo que lee para denunciar la vida que vive y postular otra vida posible, una vida *deseable*.

10.

Se habla mucho de la *struggle for life* en *El juguete rabioso*. Con su acentos anarco-darwinianos, la expresión parece encontrar un eco en frase con la que el padre del artista se desafía a sí mismo en el puerto de Barcelona, mientras fuma sentado sobre una valija: “buscarse la vida”.

Es noviembre de 1976, acaba de exiliarse y no puede saberlo entonces, desde luego, pero mucho tiempo después no estará ya en Barcelona ni en España sino más lejos, en una ciudad sueca llamada Lund, trabajando como obrero —él, que años atrás estudiaba sociología y era un cuadro de una organización guerrillera— en una fábrica de papel.

Hay pocas cosas más importantes que el papel en *El juguete rabioso*. Lo que suena sensato, tratándose de una novela que transcurre a menudo en librerías y habla de libros, de los libros que lee su protagonista adicto a la lectura, de los libros que desea y que roba, de los libros que canjea, de los libros que reduce a dinero, de los libros que se niega a vender y con los que termina quedándose, libros “hermosísimos”, demasiado intensos para reincorporarse a una lógica económica que los desprecia.

Hay dos momentos, sin embargo, en que el papel es clave como papel en sí, *antes* de ser libro o cualquier otra cosa, billetes de banco, por ejemplo: uno, cuando Astier, empleado en una librería más bien sórdida, intenta vengar los oprobios que le han infligido y prende un fósforo y lo arroja sobre un montón de papeles en la trastienda del local. El segundo, más tarde, cuando el personaje, que ahora suda y sufre vendiendo papel a domicilio, recibe la devolución de una partida que había logrado venderle

a un carnicero y ve de pronto en el depósito ese papel sucio, maltratado, salpicado de barro y de sangre.

De algún modo, el papel en la novela es el lugar del rencor; el papel —que en un sentido es pura posibilidad— es lo que degrada y se degrada, lo que deriva en esas crisis de sordo resentimiento que Astier, un poco a la Dostoievski, sólo atina a “resolver” mediante un acto ciego y para colmo fallido: quemarlo. (O apagarle encima su primer cigarrillo de exiliado, como hace el padre en el video de su hijo artista.)

11.

Sentado sobre su valija, fumando, el padre del artista no podía saber que su primera vida de exiliado la viviría en una fábrica de papel. Quizá no estaba de humor para hacer predicciones. Quizá prefería dejar su destino en la oscuridad, en esos pliegues donde suele agazaparse el futuro. Los pliegues de un libro, por ejemplo. El libro que había elegido llevarse al exilio. Quizás él no lo sabía pero *El juguete rabioso* sí, a su manera, como la ficción de y sobre el papel que era y sigue siendo.

Pero ¿y el artista? ¿Lo sabía el artista? ¿Había leído el artista *El juguete rabioso* cuando se presentó en la Åkerlund & Rausing (hoy A&R Carton), la fábrica de papel donde había trabajado su padre, y los convenció de hacer su voluntad: imprimir miles de ejemplares de la tapa de la edición de la novela de Arlt que su padre había elegido llevarse al exilio?

Y si lo había leído, ¿por qué hizo imprimir sólo la tapa y la contratapa? ¿Por qué dejó afuera el texto? Cuarenta años después de que su padre inaugurara su vida de exiliado y de obrero, el artista repatria el papel del pasado y lo hace entrar en escena otra vez. Le hace jugar, como se dice, otro papel. Porque ahora es el papel de la fábrica de papel y el papel de la novela de Arlt; es el papel en el que su padre invirtió su fuerza de trabajo y el papel donde sobrevive *El juguete rabioso*.

El papel del papel ya no es el de rehén del rencor, el de chivo expiatorio, el de símbolo del capital que humilla y debe ser gastado, arruinado, quemado.

Es un objeto de alquimia, un tenue milagro, un espejismo, quizás: algo que reproduce un recuerdo y preserva, al mismo tiempo, el enigma de su contenido.

