

# OCNi

OBJETO CULTURAL NO IDENTIFICADO

## ENTREVISTAS

Daniel Freidemberg

Liliana Herrero

Daniel San Martín

INVESTIGACIÓN  
CRÍTICA  
FOTOGRAFÍA  
CINE  
POESÍA  
NARRATIVA  
MÚSICA



**Dirección:**  
Martín Aleandro

**Coordinación editorial:**  
Gabriel Estévez

**Edición:**  
Carlos Martins  
Christian Ardiles

**Consejo Editorial:**  
Jorge Lafforgue  
Sofía Spanarelli  
Beatriz Hall  
Guillermo García

**Consejo Académico:**  
Elena Vinelli  
Laura Tantignone

**Redactores:**  
Patricia Iovine  
Guillermo García  
Juan Ponce  
María Colombo  
Natalia Barrenha (Brasil)

**Colaboradores:**  
Daniel San Martín  
Marina Suarez  
Héctor Cáceres  
Gabriela Fernández  
Eduardo Oswald  
Claudia Patricia Paz  
Leandro Koren  
Johanna Merep  
Martín de María Giacola

**Corrección:**

Patricia Iovine  
Marisa García

**Fotografía:**

Irene Farías  
Nora Lezaño

**Arte y diseño:**

Pamela Royo

**Coordinación General:**

Luz Canella Tsuji

**Dirección de OCNiweb:**

Federico Faulhaber

**Contacto:**

ocniweb@gmail.com  
www.ocniweb.com  
TE: 4293-3637

**Dirección:**

Camino de cintura y Juan XXII,  
Llavallol, provincia de Bs.As. (CP:1836)

ISSN en trámite  
Derechos de la propiedad  
intelectual en trámite

## DEL NU-SHU A LA PALABRA LIBERADORA

Junichiro Tanizaki en el *Elogio de la sombra* (1933) dice que sus antepasados consideraban a la mujer como un ser inseparable de la oscuridad, y se esforzaban, ellos, en sumergirlas por completo en la sombra, en tratarlas como objetos de placer carnal; decían, también, que estaban investidas de una sustancia, su piel, que resultaba embriagadora e incomprensible. Las geishas agitaban sus abanicos como alas de libélula tras la diáfana pantalla de un bastidor de seda. Arrebatadas de sus humildes familias desde muy temprana edad, las geishas eran educadas en los placeres del hombre; les inculcaban la lectura y la poesía y la música, la ceremonia del té, la del incienso y la de los placeres carnales: avivar pasiones detrás del biombo de las apariencias. Pintoras, poetisas, músicas y bailarinas a la vez, las geishas encarnaban, para ellos, los antepasados, una *mujer de sueño*: ni madre, ni esposa, ni mujer, ni niña, ni prostituta... Adornadas, aduladas, mimadas como a un ídolo se paseaban las adolescentes por las calles del Japón antiguo durante los cinco días que duraba la celebración, el rito iniciático que las convertía en entes de placer y las sumiría para siempre en sus prisiones doradas. Mujeres muñeca de rostro redondo y de boca de cereza mostraban sus hombros y sus lascivas curvas para tentar a los libidinosos pájaros de la noche y del día de Yoshiwara, barrio picante del antiguo Tokio; decían ellos, los antepasados de Junichiro Tanizaki.

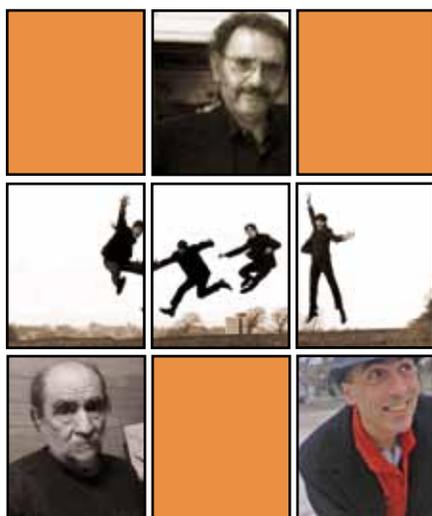
El *Nu-shu* es el único lenguaje secreto utilizado exclusivamente por mujeres para comunicarse a escondidas de los hombres. Su origen es milenario, ellas, las educadas en la poesía servil, lo escribían, lo bordaban en sandalias y en vestidos. Fue el lenguaje de la resistencia a la sombra del falo, dice Andrea Baronzini. El *Nu-shu* se convirtió para Yang Huanyi en su secreto y en su libertad. El lenguaje del cuerpo mudo mutó del sometimiento a la palabra liberadora de la ciega visión masculina.

La cineasta Naomi Kawase comunica su propia historia, su relación con la cinematografía es su forma de relacionarse con la vida. El cine es su universo, su discurso propio y su diario íntimo. Natalia Barrenha dice que "la idea de Kawase es ver con qué elementos sonoros, verbales y físicos se puede construir una emoción fijada en el recuerdo de uno". Según Gabriela Fernández, la escritura se ha convertido, para la mujer, en una actividad que las condujo a su discurso propio (en contraria posición al silencio sumiso), a un discurso diferente que mantiene viva la tensión entre capitulación y desacato.

El relato se escribe, se piensa, dice lo que, de algún modo, la palabra expresa: el sentimiento de culpa de haber mordido la manzana cristiana se arrastró, a la sombra y al sol, por el tiempo y por el silencio. Se incineró el secreto en las piras de las vanidades y es el día de hoy que Odette De Crécy es vista como heroína y justiciera.

Por Martín Aleandro

# Sumario #2



**Pag. 4**  
Entrevista: Daniel Freidemberg. *Por Patricia Iovine.*

**Pag. 12**  
En torno al sujeto del conocimiento en las sociedades hipertextualizadas  
*Por Guillermo O. García.*

**Pag. 18**  
Mujeres y poesía.

**Pag. 28**  
Entrevista: Daniel San Martín.  
*Por Elisa Zenobi.*

**Pag. 32**  
Cuento: El Orden  
*Por Daniel San Martín.*

**Pag. 38**  
Fotogalería  
*Por Lic. Irene Farias.*

**Pag. 42**  
Entrevista: Jorge Pistocchi  
*Por Marina Suárez.*

**Pag. 50**  
Lectura y escritura en la Universidad. *Por María Colombo.*

**Pag. 56**  
Cambio tecnológico, cambio ideológico y cambio cognitivo.  
*Por Héctor Cáceres.*

**Pag. 60**  
Entrevista a Liliana herrero.  
*Por Martín Alejandro.*

**Pag. 76**  
El cine de Naomi Kawase.  
*Por Natalia C. Barrenha.*

## OCNIweb



*Una página digna de visitar y navegar*

[www.ocniweb.com](http://www.ocniweb.com)

# Daniel Freidemberg | Entrevista

Por Patricia Iovine

**“Tiendo a desconfiar del intelectual al que el destino político de su sociedad le resulte indiferente”.**

**Daniel Freidemberg** (Resistencia, 1945). Poeta, crítico, ensayista y periodista argentino. Una de las voces más importantes de la poesía argentina actual. Publicó en poesía *Blues del que vuelve solo a casa* (1973), *Diario en la crisis* (1986), *Lo espeso real* (1996), *La sonatita que haga fondo al caos. Antología* (1998), *Cantos en la mañana vil* (2001), y *En la resaca* (2007). Hasta 2005 integró el Consejo de Dirección de Diario de Poesía, en cuya fundación participó en 1986. Escribió innumerables trabajos críticos y ensayísticos sobre poesía y realizó una veintena de antologías de poesía, en su mayor parte argentina y latinoamericana. Escribió con frecuencia trabajos para los diarios La Opinión, Página 12 y Clarín y para la editorial popular Centro Editor de América Latina. A fines de los '70, formó parte del consejo de redacción de la revista “El Ornitorrinco”, dirigida por Abelardo Castillo y Liliana Heker. Ha producido la edición y estudios preliminares de decenas de libros, entre otros, *Lunario sentimental* (de Leopoldo Lugones), *Poesías completas* (de Evaristo Carriego), *La calle del agujero en la media/Todos bailan* (de Raúl González Tuñón), *Soledades y sonetos* (de Luis de Góngora), *El gigante de ojos azules y otros poemas* (de Nazim Hikmet), *Libertad y otros poemas* (de Paul Éluard), *Cantos de vida y esperanza* (de Rubén Darío), *Defensa de Violeta Parra y otros poemas* (de Nicanor Parra), *Antología* (de Juan L. Ortiz), *Noche Tótem* (de Oliverio Girondo), *Tifón* (de Joseph Conrad) y *El vino generoso* (de Italo Svevo). Realizó una antología y estudio de los poetas argentinos de la Generación del 50 y la primera recopilación de trabajos de la Generación del 90 (*Poesía en la fisura*). Es colaborador habitual en el suplemento Radar Libros de Página 12. Integra el grupo de coordinación del Espacio Carta Abierta. Dirige la colección de poesía “Musarisca” de Ediciones Colihue y la revista de poesía y ensayo “Bárbara”.

En la entrevista concedida a OCNI, se refirió a un tema que durante el transcurso de este año estuvo en boca de muchos: la figura del intelectual en la actualidad.



**Antonio Gramsci decía que los intelectuales modernos no son simplemente escritores, sino directores y organizadores involucrados en la tarea práctica de construir la sociedad, ¿te parece una definición muy utópica?, ¿qué vigencia tiene?**

No estoy seguro de haber leído bien *Los intelectuales y la organización de la cultura* cuando lo leí, hace años, pero algo que tal vez pueda decir es que estos tiempos son otros y que Gramsci elaboró esa reflexión en función de horizontes muy distintos de los actuales, incluyendo al que hoy puedan tener quienes hacen suya en serio la herencia gramsciana. Pero además, los intelectuales, si entendemos por tales a “personas especializadas en la elaboración conceptual y filosófica” (la frase es de Gramsci) tampoco son lo que eran: diría, supongo, que no es mucho su peso en la tarea práctica de construir la sociedad. O sí: ¿no es un intelectual Durán Barba? Es la expresión “tarea práctica”, la que, como se dice ahora, “me hace ruido”. Durán Barba cumple, sin duda, tareas prácticas. ¿Las cumple Horacio González (y no estoy hablando de su gestión al frente de la Biblioteca Nacional)? ¿Grüner, Borón, Sarlo, Abraham, las cumplen? ¿Los encuestadores son intelectuales? ¿Y los que arman la agenda que el multimedio Clarín ofrece o impone a la sociedad? ¿Y Spolsky? Hay personas que, efectivamente, están en la tarea práctica de construir la sociedad, incluyendo en primer lugar a Cristina Fernández, pero no sé decir si caben o no en el rótulo “intelectuales”, aun cuando Cristina Fernández, por ejemplo, no ha hecho poco por dar mayor calidad a los modos en que la sociedad argentina piensa la política, por redefinirlos y despejar nudos viciosos de lugares comunes cuyas consecuencias en la vida política concreta de la sociedad eran –y no han dejado de serlo del todo– serias trabas a la posibilidad de un pensamiento menos enajenado, más capaz de encarar la realidad concreta y de hacerse cargo de las necesidades populares.

**¿Cuál es el papel que un intelectual debería tener en este presente?**

¿Cómo podría saberlo? ¿Y para qué? No me

veo estableciendo lugares, roles, funciones, tareas, o, más exactamente me molesta el sólo tener que pensarlo: palabras como “debería” o “debe” no entran sin disgusto en mi vocabulario. Y si a eso le agregamos el hecho de que –ya lo dije– no suelo tener muy claro si estamos hablando de lo mismo cuando distintas personas decimos “intelectual”, la cosa se complica. Entiendo, en general, que nos estamos casi siempre refiriendo a gente que dedica más tiempo y más trabajo que otros a pensar la sociedad, incluyendo a los propios modos de pensar la sociedad. De lo que puedo hablar, a partir de ahí, es de lo que me pasa a mí cuando pienso la palabra “intelectual”: tiendo a imaginar a alguien que, como hizo notar inolvidablemente Aldo Rico, le da mucha importancia a la duda. Intelectual, para mí, es alguien que se la pasa cuestionando los supuestos, que no da nada por resuelto del todo, que, al andar perpetuamente en busca de lo que podría ser verdad, sabe, por eso mismo, que las verdades son provisorias, que tiende a preguntarse mucho y a interrogar lo que le llega a los ojos y a la mente, que no cree que a cada significante le corresponde un significado único y pegado con cemento, y muy especialmente, es alguien que tanto como pone en cuestión al mundo, a los otros y a lo que dicen los otros, se cuestiona a sí mismo: ¿Desde dónde estoy pensando esto? ¿Estoy seguro de que esto es lo que quise decir? ¿No me engaño?

Claro que entre este modo de entender al intelectual –como una tarea antes que como un rol–

y otros modos en que la sociedad lo entiende, hay serios conflictos. Pienso en Beatriz Sarlo jugando en 678 el papel estelar de la intelectual que se dedica brillante e insistentemente a resaltar su autoridad ante un entorno al que no deja de descalificar en cada frase y cada gesto (no solamente en 678, claro: uso ese ejemplo porque ahí se vio escenificado particularmente bien un funcionamiento y sus mecanismos): si hablamos de la figura del intelectual, de las personas que se ocupan de cumplir el papel que en la comedia o el drama o el sainete de la vida social le está destinado al personaje “El Intelectual”, eso que tan deslumbrantemente hace Sarlo, propinando conclusiones terminantes, verdades acabadas y certezas rotundas a una tropa de ansiosos de recibir el destiladísimo elixir del saber definitivo, eso no tiene nada que ver con el ejercicio de la duda y la sospecha que me interesan. En vez de cuestionar supuestos, este modo de entender la tarea del intelectual los establece, o, en todo caso, reemplaza unos supuestos por otros.

No digo que esa gente no se ocupe del trabajo intelectual, pero no tanto como de “ser intelectuales”, sostener ese lugar social y sostenerse en él. Tenerlo en cuenta, para mí, es decisivo, y por eso insisto con el Show de La Titular del Saber que nos mostró la TV Pública: alguien que, en vez de aportar instrumentos para que podamos pensar mejor las cosas, introducir conceptos, suscitar inquietudes, se dedica a mostrar su presunta superioridad y a determinar qué debe decirse y qué no, quién puede hablar y quién no puede. Si pudimos ver bien lo que ahí, ante las cámaras, estaba ocurriendo, debería resultarnos útil: así se ha entendido durante décadas y se sigue entendiendo el lugar y la figura del intelectual, tal vez no de un modo tan histriónico como el de Sarlo, pero manteniendo siempre ese modelo, que ya no sirve para mucho, o al menos no para el tipo de relación entre el pensamiento y la vida social que a uno le interesa y que quizá esté abriéndose paso. Cuanto más pueda deshacerse ese anquilosado consenso, mejor va a ser para el trabajo intelectual y para romper los malentendidos por los cuales quienes



llevan a cabo ese trabajo suelen ser vistos con tanta desconfianza, con razón o no.

**¿Creés que casi por naturaleza, el escritor y el pensador tienden a “embarrarse” y participar en el juego del poder?**

¿Tienden a algo por naturaleza? ¿Existe una naturaleza del escritor o el pensador? Algunos se meten más, otros menos y otros nada: cada uno sabrá en qué puede o quiere trabajar mejor, la realidad es muy vasta. Que siempre se participa es obvio. Aunque uno no quiera, aunque uno no sepa o no le importe. Porque le hacen participar o porque el solo hecho de que existan poderes, disputas de poderes o disputas por el poder hace que uno termine, quiéralo o no, envuelto en el juego, y no siempre jugando para el mismo lado, o jugando para varios al mismo tiempo según quién decida utilizarlo o según el punto de vista de quien considere lo que uno hace. En el caso de los escritores, poetas y artistas, de todos modos, tiendo mucho a pensar que, cuanto más compleja, profunda y singular es la obra que producen, más resistencia esa obra opone a ser manipulada por algún poder. Van a hacerlo, así y todo, pero no les va a resultar tan fácil y algo, o mucho, va a quedar ahí, latiendo con fuerza propia en la obra, sin que lo puedan someter: es como si ciertas obras fueran capaces de hacer de su propia riqueza un poder. Digo, por si hiciera falta: Cervantes, Joyce, Vallejo, San Juan de la Cruz, Mozart, Pasolini, Tarkovsky, Paul Klee,

Saer, el Cuchi, Marechal, Monk, Lennon, Michelangelo, Plissetskaia, Lispector, Ortiz, Auden, Pound, Favio, Baudelaire. Obras, digo, que se dan el poder ellas mismas: tienen algo muy propio e irreductible que hacer, no dependen, o no dependen tanto. Fundan, por así decirlo, su propia política, porque siempre están hablando de otra cosa de lo que se supone que hablan, o de algo más, aun en los casos en que asumen posiciones notorias respecto de las disputas de poder. Así y todo nunca dejan de entrar, de algún modo, en los juegos de los poderes, que todo lo que puedan aprovechar lo aprovechan, así sea desnaturalizándolo o haciéndolo pasar por algo muy distinto de lo que realmente esa obra está ofreciendo.

Si de lo que estamos hablando, sin embargo, es de la decisión de los escritores y pensadores de involucrarse en la política y tomar posición, puedo al menos decir que hoy se da, sí, y de un modo mucho mayor que hace, digamos quince o veinte años. ¿Por convicción, por necesidad, por moda? Por todo eso, seguramente. Parecía una certeza instalada para siempre, a fines de los 80 o principios de los 90, que buscar para el pensamiento alguna posibilidad de incidir en la política era una cosa del pasado, y que lo que a uno le correspondía era ahondar en la escritura si es escritor, en la búsqueda plástica si es artista o, en general, en las particularidades del oficio de cada uno, sea filósofo, historiador, semiólogo o psicoanalista. La política se veía como algo lejano, una actividad de profesionales que en realidad no nos importaba mucho, o nos importaba pero no veíamos que pudiéramos hacer algo. No fue del todo malo, en tanto a algunos nos permitió liberarnos de algunos mandatos bastante esterilizadores, que supeditaban todo lo que uno hiciera a la aprobación de un superyó político que no siempre estaba en condiciones de comprender la complejidad y diversidad de la realidad humana, pero también nos llevó a una suerte de encierro en nosotros mismos muy parecida al egoísmo, la mezquindad y la infatuación, que en una buena parte de quienes tuvieron un protagonismo destacado en el campo intelectual de aquellos años sigue siendo algo así como una marca de ori-

gen, lo que los lleva a sentirse tan a disgusto en una situación como la actual, en que aquellos supuestos entraron en crisis. Hoy la vida política es, para muchos, y me incluyo, una cuestión candente, que atrae porque la concreta realidad de nuestras sociedades mueve mucho a pensar qué está pasando, por qué, a dónde puede llevar, al menos en América latina. Lo que no quiere decir que necesariamente haya que “embarrarse”, aunque en algunos casos resulta necesario. Como sea, tiendo a desconfiar del intelectual al que el destino político de su sociedad le resulte indiferente: ¿no está vedando algo a su pensamiento? ¿No está anulando algún aspecto en su sensibilidad? Lo que a partir de ahí se establece es una tensión entre la necesidad de poner en cuestión los supuestos, propia del pensamiento crítico, y la adhesión a tendencias políticas, que a veces resulta inevitable. No me parece una mala tensión, puede ser muy productiva, y cada uno la resolverá como pueda.

**¿Es posible que el individuo que escribe literatura (excelente literatura) esté escindido del individuo que opina sobre el poder y sus múltiples manifestaciones? Te lo pregunto pensando en, por ejemplo, Vargas Llosa en la Feria del Libro.**

Todos estamos escindidos, todos somos muchas personas a la vez, con niveles distintos y contradictorios en su vida, con diferentes roles que pueden o no armonizar en distintos grados, con intereses y zonas de trabajo muy diversas. Pero a la vez nadie deja por completo de ser el que es como padre, marido, militante o integrante de una generación o una nacionalidad, a la hora de escribir, aunque sea un poco, aunque sea muy lejanamente. ¿Pesa eso en su obra? Hay que discutirlo en cada caso. No creo en la unidad absoluta ni en la separación absoluta. Hay que ver cómo se presenta concretamente, en cada caso, con qué fuerza, de qué modo, la interrelación entre las distintas zonas de uno y la posibilidad de que algunas de esas zonas tengan un fuerte despliegue al margen de las otras. Ya dije, por otra parte, que, si hablamos de cierta literatura, de la gran literatura, los altos grados de sofisticación y complejidad que alcanza, la singularidad y audacia de su avance en el trabajo con la materia verbal y el pensamiento, la llevan a conformarse como una realidad propia, un núcleo de poder propio: el desafío al que se enfrenta uno en tanto escritor, en esos casos, le reclama poner en juego otras zonas de su subjetividad, otras virtudes, otras capacidades, que las que pone en juego en la vida cotidiana, en su profesión o en su militancia. De modo que sí, puede haber importantes

diferencias entre lo que alguien hace o dice en una novela y lo que hace o dice en un artículo de opinión o un discurso de campaña electoral. Marx, Lenin, Engels, Trotski, ya lo advirtieron. Que T.S. Eliot, monárquico y ultrarreaccionario, haya abogado por que Inglaterra se alineara con Hitler no me impide disfrutar como disfruto su tremenda poesía, que además es una poesía que amo y necesito, incluso para seguir escribiendo y pensando mejor todo. Y no es que





Eliot, al escribir poesía, traicionara sus ideas (como en cierto modo lo hace Vargas Llosa en *La fiesta del chivo*): son las ideas de Eliot, es su pensamiento, lo que está ahí, en sus poemas, pero la elaboración poética hace que ese pensamiento alcance un nivel, una riqueza y una profundidad que lo lleva a expresar mucho más que cuestiones coyunturales: dice “algo más”, y ese “algo más” es lo más importante. A la inversa, el poema del desaparecido Joaquín Areta que

conocemos grabado con la voz de Néstor Kirchner me conmueve muchísimo, pero me conmueve como testimonio personal: ahí está esa persona que era Areta, y también esa persona que era Kirchner. Si lo tuviera que ver como poesía, no puedo hacerlo: dice eso que explícitamente dice y ya está. Y tampoco tengo por qué pedirle que sea otra cosa.

De todos modos, las generalizaciones son siempre engañosas. No pasa lo mismo con todos los escritores porque los casos son siempre particulares. En el de Vargas Llosa, por ejemplo, se da que cuando intentó ser más clara y arrojadamente político en algunas novelas, y expresar en ellas su liberalismo de derecha, lo que le salió es lamentable, no sólo por una cuestión política. *Historia de Mayta* es, literariamente, una bazofia.

**¿Cuál es la opinión que te merece Ernesto Sábato como intelectual comprometido con una época (me refiero a la CONADEP) y el lugar que los medios le asignaron a partir de su muerte?**

No leí mucho lo que se escribió o dijo de Sábato cuando murió, porque hace mucho que Sábato no ocupa ningún lugar importante en mi interés. Supongo que habrá pasado lo que pasa siempre en las necrológicas: los muertos no pueden no ser ejemplares, y cualquier cosa que se aparte de eso o cuestione demasiado la figura del occiso va a ser contraproducente para los intereses del medio que se ocupa de recordarla. Y lo mismo respecto de los políticos, sean del partido que sean. Probablemente Aníbal Fernández apreciaba realmente a Sábato en una medida tan grande como la que expresó, pero, aunque no lo hubiera apreciado, no podía salir a decir otra cosa, y no se lo reprocho. Y respecto del compromiso político que a lo largo de su vida mantuvo Sábato, ya sea con la Conadep (condena de la cúpula militar, por un lado, Teoría de los Dos Demonios por el otro) o defendiendo fervientemente a la dictadura en las páginas de la revista *Gente*, ya sea jugando al guevarista en los 70 o acercándose hace algunos años a los Kirchner, no le veo ningún valor que no sea el que pueden tener las operaciones calculadas en función de un objetivo superior, obsesivo y omnipresente que no es político sino personal. Fue un ansioso de notoriedad y de poder que siempre hizo todo lo que pudo para estar en el lugar que más le convenía. A veces le salió bien y a veces no. ¿Fue por eso que durante la Libertadora tuvo un gesto de dignidad en defensa del peronismo perseguido? No lo sé. Pero, si de lo que hablamos es de trabajo intelectual y no del lugar social del intelectual, muy poco o prácticamente nada



de lo que hizo Sábato me interesa.

**David Viñas dijo que “los intelectuales comprometidos argentinos se suben a caballo de la historia por la izquierda y se apean por la derecha” (Nov, 2010). ¿Estás de acuerdo?**

Es muy interesante que el antiperonismo de Viñas no le impidiera usar a menudo esa frase, que es de Jauretche, y que se entiende mejor dicha por Jauretche que por Viñas. Estoy de acuerdo si lo entendemos como una síntesis que no hace más que describir algo que ocurrió muchas veces, muchísimas, y sigue ocurriendo, pero de ninguna manera lo aceptaría como una ley general. Walsh, justamente, hizo lo contrario. Hay algo, sin embargo, en esa frase, que no deja de resonarme, más allá de los casos puntuales, y que quizá sea un malestar que comparten Viñas y Walsh. Cuando al intelectual lo que ante todo le importa es “ser intelectual”, como decíamos de Sarlo, cuando “ser intelectual” es más sostener un status que llevar a cabo un cierto tipo de trabajo, es casi inevitable ir a parar a la derecha, porque se impone la necesidad de mantener ciertos privilegios, cierto lugar en la sociedad. Uno entra, en cierto modo, a formar parte del poder y no va a aceptar que quede puesto en riesgo ese logro. Tenemos, por el contrario, el caso del padre Castellani, un tipo de la derecha nacionalista que en su intransigente, honesto y permanente cuestionamiento al status del intelectual, termina por llevar a cabo un profundo y radical cuestionamiento de la cultura en que busca sustentarse el poder real. Voy a permitirme ser un poco esquemático: diría, suelo tener la impresión, de que el trabajo intelectual, o eso que llamo “trabajo intelectual”, cuando se lleva a fondo, siempre termina por ser de izquierda, en tanto erosiona las bases intelectuales del sentido común cuya persistencia necesita el poder. Al poder real me refiero: a los que tienen mucho y no pueden dejar de tratar de tener cada vez más quitándoselo a los que menos tienen para poder dominarlos mejor.

**Por un lado encontramos opiniones como la de Viñas, que pensaba que un intelectual no debía**

**ser oficialista; por el otro, Horacio González que cree que el intelectual debe probarse en la función pública, si está de acuerdo con las líneas centrales de un proyecto, aunque debe preservarse ante la posibilidad de hacer críticas al espacio político que integra. Incluso él se pregunta si los “no oficialistas” Marcos Aguinis o Juan José Sebreli son intelectuales libres, ya que están inscriptos en distintas formas de reproducción de los medios de comunicación...**

Comparto por completo la respuesta de González. Y en cuanto a la frase de Viñas, bueno, habrá que ver a qué se llama “oficialista”. ¿Apoyar a un gobierno? ¿No apoyó Viñas cuando estuvo en Cuba al gobierno de Fidel Castro? A decir verdad, para ser sincero, me parece que esa frase está bastante por debajo del nivel intelectual que caracteriza al pensamiento de Viñas. Es más bien de ese tipo de cosas que se dicen para resultar contundentes y provocar algún tipo de conmoción, lo que no quiere decir que no sean sinceras. Conozco hasta el cansancio ese tipo de operaciones tan propias del campo intelectual argentino: Viñas, Piglia, Fogwill, Osvaldo Lamborghini. Gestualidad que, reintentada por algunos de sus pretendidos discípulos, alcanza niveles grotescos de provocación altisonante, vana y vacua. Francamente, a mí me importa un pomo que un intelectual sea o no sea oficialista, si de lo que estamos hablando es de su trabajo intelectual. Lo que me interesa es ver qué hace cuando hace su trabajo, cómo lo hace. Si ser oficialista le impide cuestionar supuestos y le limita la capacidad de considerar mejor las cosas, ¿cómo estar de acuerdo? Pero también la tarea intelectual puede sufrir gravísimos menoscabos cuando la limita una actitud antioficialista, como, por ejemplo, la que se observa, en general, en los materiales que vienen del espacio de los partidos trotskistas. Que es también lo que ocurre con las penosas restricciones al pensamiento que se imponen algunos teóricos marxistas cuando entienden su defensa del marxismo a la manera de guardianes de la fe.

**¿Cuál es para vos el matiz –si es que lo hay– entre intelectual “oficialista” e intelectual “militante”?**



Creo que ya lo dije: depende de a qué llamamos “oficialista” y a qué llamamos “militante”. No son cuestiones que me interesen: quiero ver cómo es el trabajo literario o intelectual que esa persona lleva a cabo, sea oficialista o no, militante o no.

**Tras la muerte de David Viñas, Beatriz Sarlo escribió una necrológica para La Nación en la que cuenta el último encuentro casual que tuvo con quien fuera su maestro. Ella lo refiere así: *Nos habíamos alejado, y ambos nos abrazamos pensando que posiblemente la mayoría de las cosas presentes seguían separándonos, pero que valía la pena abrazarse porque nunca se sabe. Hoy ya se sabe. Quizás esta misma nota lo habría enojado a Viñas: “Hermanita, ¿en el diario de los Mitre?”*. La pregunta forma parte de lo mucho que nos separaba. Sin embargo, soy su alumna, de la manera infiel en que se puede serlo, de la única manera en que David lo habría admitido. Me encantaría saber su opinión respecto a “la fidelidad o infidelidad entre mentor y alumna” que ella desliza, o entre lo que separa y acerca a los que supuestamente ostentan el “pensamiento crítico”.**

Cuando la conocí a Sarlo (hubo un tiempo, durante la dictadura sobre todo, en que la traté un poco) su admiración hacia Viñas no difería en casi nada de la devoción. Después hubo desencuentros, o algo más que desencuentros, graves y notorios entre ellos. Y una mutua admiración. Cuestión in-

fidelidad: si estamos hablando, como creo que lo hacemos, de pensamiento crítico, de tarea intelectual como cuestionamiento de supuestos, qué más puede querer uno, como maestro, que lograr de su discípulo una extrema capacidad de pensar por su cuenta, sin subordinarse a nada. Lo que entiendo, en ese sentido, como intelectual, implica siempre un grado alto de infidelidad, hacia sus maestros y hacia cualquier otra fuente de autoridad, real o supuesta. Si es así, nadie más fiel que el infiel a la enseñanza del maestro. Pero hay una diferencia nada insignificante entre la infidelidad del que supera a su maestro o encuentra otro camino y la del que le es infiel porque no lo supo entender o lo olvidó. Esta última es, me parece, la manera en que Sarlo le es infiel a Viñas, si me fijo en cómo piensa hoy la política, la sociedad, el poder. No sé si ella supone que, en ese aspecto, lo superó a Viñas: desconfiaría mucho de la calidad de su trabajo intelectual si así fuera, al menos de la de esa zona de su trabajo intelectual. Pero nunca hay que desestimar la capacidad de la gente de engañarse a sí misma.

Y en cuanto a qué nos separa o acerca a los que ejercemos el pensamiento crítico y nos ubicamos en, por así decirlo, trincheras opuestas, no estoy en condiciones de generalizar. Hablo por mí: si en alguien ubicado ahí enfrente (y alguna que otra vez me ocurre con Sarlo) encuentro una idea inteligente, una observación que me lleva a pensar de otro modo, un hallazgo que me permite ver mejor las cosas, le estoy infinitamente agradecido. Como a cualquiera que sea capaz de demostrarme, seriamente, que había estado equivocado. Como sea, suele enfurecerme o indignarme mucho más que un pensamiento sea banal, estúpido o simplificador que su orientación ideológica, sea la que fuere. Al que me viene con simplificaciones, frases hechas y conclusiones apresuradas tiendo a considerarlo un enemigo, al menos en ese aspecto, aunque lo haga para defender lo que defiendo yo. Hay una frase que no sé de quién es, “la simplificación es fascista”, que me gusta porque le veo mucho de cierto, aunque también es una simplificación.

# *En torno al sujeto del conocimiento en las sociedades hipertextualizadas*

Guillermo O. García

El estatuto del sujeto en las sociedades donde los medios hipermediatizan de modo creciente la circulación de los discursos está signado, inevitablemente, por la complejidad; siendo esa misma complejidad, además, la que permite asumir un mundo donde los mensajes se generalizan de tal manera que el paradigma textual (escritural-real) *está dando* paso al hipertextual (digital-virtual): la construcción con gerundio alude a la situación en que nos hallamos, la de la duración del cambio y, por ende, la de un todavía indefinido. No obstante, tres puntos clave describen “las consecuencias prácticas de asumir al mundo complejo”: (1) “El todo deja de ser conjunto de las partes”, (2) “la sociedad es una red de conexiones y puede ser contradictoria”, (3) “se debe trabajar con las conexiones y los flujos dentro de las redes sociales” [GEGUNDE, CANELLA, MICHELINI, 2011: 37 y PÉREZ, 2006: 67-79].

Lo anterior explica, en parte, que la situación del sujeto cuya acción cardinal es codificar/decodificar mensajes de común incesantes, se defina, al presente, como eminentemente problemática e imprecisa. Así, “la lógica hipertextual que funda Internet y su concepto de red (...) requiere de” un “saber hacer (...) que se traduce en la apropiación de las prácticas de acceso, búsqueda, recuperación y producción de conocimientos en Internet”, e “implica comprender al usuario como sujeto” que, desde su situación en el mundo virtual (que equivale, hoy, al mundo real) “requiere de la superación de las limitaciones conceptuales que imponen las tradiciones

de investigación”, porque “en la lógica hipertextual los usuarios deciden su recorrido” [TSUJI, CANELLA, ALBARELLO, 2011: 82].

La posibilidad de actuar libremente, de decidir un recorrido propio, amenaza en no pocas ocasiones con tornarse inacción y estancamiento pasivo ante la vertiginosa pluralidad de alternativas. Decodificar ha devenido una tarea no exclusiva, sino diversificada por la acción codificativa recíproca, desigual y creciente de un haz indefinido de mensajes simultáneos. El hipertexto juega, precisamente, con esa posibilidad permanente, paulatina, abierta, de seducción, diversificación y desvío. Disimetría entre fuentes cada vez más complejas y plurales y un receptor (sujeto *enredado*) que ya no volverá a enfrentarse a un mensaje por vez, sino a una eventualidad de ofertas de mensajes ramificados que demandan pronta respuesta.

Esto se problematiza aún más en el caso puntual del sujeto de conocimiento (de aprendizaje) y sus necesarias producciones discursivas. El exceso de opciones comunicacionales (de canales, de mensajes simultáneos, de propuestas de sentido) presupone la permanente amenaza de un desvío: de los objetivos, de las hipótesis de trabajo, de la atención (en fin: del comprender). Así fue como, entre nosotros, se comenzó a hablar en los noventa de una cultura *zapping*: esto es, de un receptor que anhela decodificar, a la vez, todos los mensajes (¿sin hacerlo con ninguno?).



En este contexto, el mensaje de quien transmite un saber ha perdido la exclusividad de antaño y, víctima de la extrañeza que el asedio constante de otras opciones genera, es uno más entre muchos otros. De ahí la reformulación necesaria, al presente, de lo que significa enseñar (de lo que significa lo enseñable, de lo que significa quien enseña y quien aprende). En otras palabras, se trata acá de replantear y volver a responder la serie de preguntas que una política universitaria (y educativa en general) sería no puede de ningún modo evadir: “¿Quién transmite? ¿Qué? ¿A quién? ¿Con qué apoyo? ¿De qué forma? ¿Con qué efecto?” [LYOTARD, 1993: 103]. La sola enunciación de estas preguntas en el contexto del pasaje de la esfera textual (escrita) a la hipertextual (digital), supone replantear la situación de transmisión de un saber y de sus actores tal y como la concebimos hasta ahora.

En el devenir del texto escrito al digital, la transmisión de un mensaje de saber, evidentemente, no puede equivaler ya al mero traspaso unilateral de un enunciado de conocimiento, sino de la orientación para acceder a él en el laberinto de enunciaciones alternativas en el que nada (y a veces peligra ahogarse) el sujeto. “Y yo, ¿cuándo enseño?”, inquiera una profesora de literatura para quien la instrucción “no tiene que ver con las computadoras (...) sino con poder transmitir esa pasión por los libros, por las historias y las formas de contarlas”, en fin “por el lenguaje” (fundamentalmente escrito) [DUSSEL, SOUTHWELL, 2010: 26]. Lo cierto es que las computadoras también (y subrayemos este adverbio todas las veces que sea necesario) “implican (...) trabajo con los textos, con los libros” y, por ende, “con los lenguajes”. Por ello son “herramientas para construir historias”, algo que se hace aún más evidente después de “115 años de cine, 60 de televisión” y varios de “videojuegos”. Más aún si se piensa que lo anterior de ninguna manera invita a “abandonar los libros, sino a enriquecerlos con otras posibilidades narrativas”, cosa que probadamente ocurrió con la aparición del cine. En

efecto, la progresiva pérdida de la linealidad asociada a las operaciones de codificación y decodificación de mensajes no es algo nuevo. Desde mediados del siglo XIX hasta la Gran Guerra, la continuidad, hasta entonces sin fisuras, de la superficie donde la transmisión de los mensajes se escenificaba comenzó a fragmentarse merced al influjo creciente de la tecnificación. Las consecuencias en el dominio artístico no se hicieron esperar e, incluso, se anticiparon a la irrupción de esas novedades [HAUSER, 1969]. Las vanguardias y sus replanteos en torno al fenómeno receptivo constituyeron, al respecto, una derivación necesaria. Derivación que explicaría, en ese mismo contexto, la emergencia de inéditas especulaciones: ya sea la ruptura del hábito perceptivo asociada a la decodificación de la obra de arte teorizada por los formalistas rusos o, más cercanamente, la sorprendente categoría del ‘lector saltado’ propuesta por Macedonio Fernández. Y por qué no: la accidentada –y comercialmente catastrófica– recepción del filme *Intolerancia* (1916), de David W. Griffith.

La imperioso de la cuestión es que, hoy, el incremento vehemente de esas transformaciones ha llegado a afectar de modo perentorio la percepción de la realidad en su conjunto: la cultura digital transforma la totalidad de las disciplinas del conocimiento, hecho que ha determinado un cambio en las maneras de pensar (de concebir o representar) el “espacio, el pasado, la naturaleza igual que antes de contar con las tecnologías” que “abrieron mundos mucho más amplios” [DUSSEL, SOUTHWELL, 2010: 28]. Los bancos de datos “constituyen la ‘Naturaleza’ para el hombre postmoderno” [LYOTARD, 1993: 109]. Esa amplitud no es ajena a la posibilidad inmediata de “disponer de un enorme archivo de la cultura como nunca antes estuvo disponible” y, consecuentemente, “de participar en la construcción colectiva de conocimiento”, reformulando los “criterios de validación de los saberes de una manera que antes no conocíamos” (procesos de escritura y edición, motivos de desacuerdo, interpretaciones alternativas y consensos en torno a un concepto: imposibilidad de

una historia universal) [DUSSEL, SOUTHWELL, Id.].

Por ello, una clave radicaría en sustituir la categoría 'libro' por la de 'lectura' y, más aún, por la de 'producción de significado a partir de lo leído'.

De lo expuesto, puede ser bosquejada una definición provisoria de complejidad en el marco de la adquisición del conocimiento. Complejidad en un doble sentido: ya sea desde el punto de vista de la emisión, ya sea desde el de la recepción. Así: (1) La pluralidad de mensajes es directamente proporcional a su inabarcabilidad, pues aquellos "exceden la capacidad de cada utilizador" [LYOTARD, 1993: 109] y (2) la pluralidad de mensajes inabarcable clausura toda posibilidad de respuesta definitiva, cerrada.

Entonces: transmitir un saber (esto es, instruir) es enseñar a:

(1) saber elegir una serie de mensajes de conocimiento entre una pluralidad indefinida;

(2) saber jerarquizar los mensajes seleccionados y, por último y más complejo,

(3) saber relacionar los mensajes escogidos y jerarquizados, disponiéndolos de manera impensada con vistas a la producción de un nuevo mensaje abierto de conocimiento. "Se puede llamar imaginación" a la "capacidad de articular en un conjunto lo que no lo era", siendo la velocidad "una de sus propiedades" [LYOTARD, 1993: 111].

Una cuestión crucial, entonces, radica en la elección del mensaje en tanto primer paso del conocer. En otros términos: conocer no es acopiar (ahí están los bancos de datos al alcance de 'un *click*'), sino poseer la efectiva competencia para saber optar por tal o cual mensaje, a fin de situarlo, luego, en un lugar de menor o mayor relevancia en el marco de tal o cual situación enunciativa para, por último, saber corresponder provechosamente el mensaje elegido con otros (u otro), a fin de generar sumas de saberes novedosamente coherentes. Y no puede ser dable entender acá por coherencia otra cosa que una relación entre enunciados de saber en cadena, esto es, orientados a una finalidad que no puede ser otra que la creación de un sentido inédito. El vocablo 're-

ciclaje' (otra palabrita muy en boga desde los noventa) debe ser leído, desde esta perspectiva, no como remedo sino como resignificación de algo previo (en este caso puntual, otro saber).

Repasemos lo expuesto: una vez abandonada la lógica de la linealidad, propia del texto, y ya instalados dentro de la lógica de la simultaneidad, propia del hipertexto, saber es saber elegir, saber ponderar y saber ligar datos con vistas a una finalidad: la resignificación. Sin embargo, cabe aclarar que esa finalidad no solo atañe al saber (entendido como teoría) sino al saber-hacer (en tanto acción). He aquí un relevante nexo entre la proliferación de mensajes fundada en la multiplicación de soportes tecnológicos (más y más manuales, más y más accesibles y sofisticados) y sus efectos sobre 'la realidad': así, "los partidos y sus juventudes orgánicas tienen en el presente una gran posibilidad de sumar o articular participación de diverso tipo" mediante "dispositivos de participación novedosos, abiertos, escalables, modulares, temporales, tecnológicos" y "con nuevas estéticas", sabiendo aprovechar el "vínculo generacional con las nuevas tecnologías y sus artefactos", los cuales atraviesan "barreras sociales, como sucede especialmente con el celular". En consecuencia, nos hallamos "frente a una nueva sensibilidad tecno-social, que organiza buena parte de la vida": blogs, en tanto "espacios programáticos y de debate"; Facebook y su combinatoria de recursos ("capacidad de interacción", "comunes intereses", "construcción de identidades") y Twitter, en lo que tiene de "plataforma de agitación y movilización". Fenómenos todos que nos llevan a hablar de "cibermilitantes como un nuevo frente de trabajo político", por un lado, y de la conformación de "un nuevo campo sociocultural en el que disputar comunicacionalmente la hegemonía del sentido" [BALARDINI, 2011: 40].

Esto no deja de entrañar una paradoja: si, por una parte, "los fenómenos comunicacionales, como interacción simbólica, son inseparables de las disposiciones de poder en la misma sociedad", por otra, en esos mismos espacios comunicativos de ejercicio del poder se desarrollan prácticas de resistencia a él, "potenciadas a partir de los avances tecnológi-



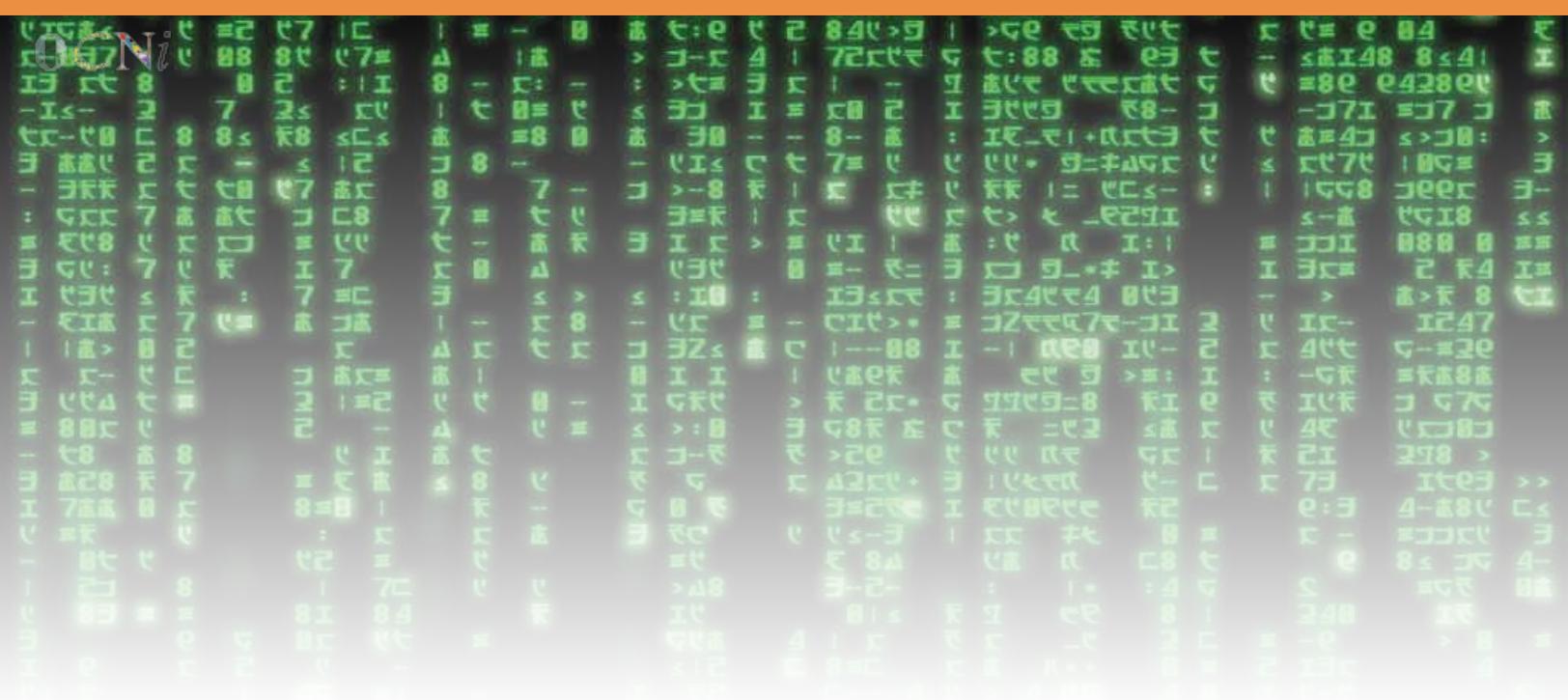
cos y las nuevas formas de comunicación socializada" [ARAGÓN, CANELLA TSUJI, MICHELINI, FAIR, 2010: 102]. Los recientes episodios acaecidos en el mundo árabe, Londres y Santiago son, al respecto, elocuentes. En ellos, resultó palmario el objetivo de toda comunicación: "modificar la conducta del otro". Es en este sentido, precisamente, que 'abrir' el aparato mediático a "las intervenciones de todos los actores que participan en él aparece como la realización de una estrategia de comunicación válida para construir un sistema de medios más participativo, más democrático e igualitario" [ARAGÓN et al., 102].

Las anteriores incidencias, empero, no son ajenas a la complejidad a la que venimos aludiendo: ellas encierran una serie de contradicciones, implican una suerte de guerrilla en el campo del sentido por el control y la manipulación de los mensajes y reclaman una discusión (necesaria y pendiente) acerca "de cómo se va a construir la idea de 'lo

público', en el marco de las redes sociales cada vez más volcadas hacia lo privado". En este contexto no puede (ni debe) ser desdeñable la acción de las instituciones académicas y educativas al "sostener referencias comunes y debates comunes sobre qué vale la pena ser/hacer público", además de "qué creemos que debe ser parte de la conversación colectiva y la discusión política y cultural de la sociedad" [DUSSEL, SOUTHWELL, 2010: 27]. Según lo apuntado más arriba, la Facultad de Ciencias Sociales-UNLZ no ha sido ajena a la apertura y profundización de tales debates.

¿Cómo deben ser entendidas, dentro de este panorama, las tecnologías digitales en toda su dimensión? Estas tecnologías que son, actualmente, cardinal factor de mediación entre lo real y lo virtual e ineludible vehículo de integración social. Sin un efectivo acceso a ellas, el sujeto se margina de una red de cruces significativos que lo definen y, aún más, le confieren entidad. Pero la posesión de un pasaporte o de la destreza sin un efectivo conocimiento de la cartografía del ámbito al que se accede resultará, por fuerza, inefectiva. Una vez más, asoma en este punto la importancia del sujeto de enseñanza frente al sujeto de conocimiento: aquel no transmitirá saberes que 'ya están allí', sino que sugerirá habilidades y tácticas de acceso a los saberes en red para su posterior re-utilización. He aquí la relevancia de la nueva teoría estratégica que piensa a la comunicación (y al mundo) desde el criterio de complejidad, esto es, en tanto "red de relaciones donde los intercambios y flujos entre cada uno de los nodos construye la vida misma" [CANELLA, 2011: 17], porque "la sociedad se (hiper) textualiza en tanto cada uno de los sujetos que la componen se sitúa sobre 'cruces' de circuitos de comunicación, por ínfimos que ellos sean" [GARCÍA, 2011: 66]. Es en este sentido que se habla del Estrategar o aquel "sistema operacional que supone la capacidad estratégica de los seres humanos" [CANELLA, 2011: 19] para interactuar efectivamente en el seno de una realidad construida a partir de acciones de comunicación, es decir, de construcciones de significado.

Estos cambios de roles poseen fundamentos



y alcances muy profundos y, por cierto, ligados a transformaciones epocales: he aquí, de nuevo, la razón última de la complejidad de la que al principio se hablaba. Por lo que tiene de crítico, todo cambio de visión de mundo (de paradigma) deberá, irrevocable, inaugurar perspectivas complejas. Así como fue el pasaje -ya sea en torno al siglo -VI, en el horizonte de la cultura antigua, ya en el XV, en el despuntar de la moderna- de la perspectiva trascendental (de sesgo simbólico y sagrado) a la discursiva (amparada en el logos), de igual manera, actualmente, imperan condiciones críticas análogas en la transición operada entre la cosmovisión textual, fundada en la palabra escrita y fijada en el libro, a la hipertextual, ligada al mundo virtual y simulado de las redes. Así, “el saber se descentra en un doble sentido”: (1) “de las instituciones que tradicionalmente monopolizaron el conocimiento (...)” y (2) “de la tecnología del libro que se constituyó, a partir de la imprenta, en el eje privilegiado e indiscutido de acceso al conocimiento” [COMBA y TOLEDO, 2011: 54].

Tales descentramientos ejecutan, como más arriba se adelantó, esa pérdida del lugar (la desorientación) de los sujetos emisor, receptor e, incluso, de los enunciados de saber que median entre ellos. Si conocer atañe a la activación de determinadas competencias culturales por parte de los usuarios a fin de construir sentido, “una de las transformaciones que se han producido en los últimos tiempos es que” aquellos “pasaron de ser lectores-consumidores a ser productores de contenidos” [Id., 55]. Esto se vincula con dos tipos de nuevos medios: medios DIY (*do it yourself* = hágalo usted mismo) y medios DIO (*do it*

*ourselves* = hagámoslo nosotros mismos): en ambos casos (aunque en el segundo más que en el primero) se trata de modos de cultura participativa [DUSSEL, 2010b: 35], sustentadas en “nuevas herramientas cognitivas y comunicacionales de la tecnología digital”, a través de las cuales “las prácticas del conocer” y “las operaciones de creación de sentido” asumen, por fuerza, “modos particulares” [COMBA y TOLEDO, 2011: 55]. Al respecto, “la lectura será cada vez más colaborativa y social”, ya que hoy el valor no está dado por la información que abunda y es fácilmente distribuida por los medios electrónicos, sino por la información “que se pueda compartir con otros” [STEIN, 2011: 23].

Los sujetos inmersos en las aguas (dobles) del pasaje del paradigma textual al hipertextual padecen el desconcierto de los signos. El desafío es grande: ¿cuál es el lugar de la palabra poética en este contexto? ¿Cuál el lugar de los relatos (Moral, Religión, Historia Universal, Verdad, Democracia) que cimentaron la (¿caduca?) visión de mundo de quienes nos hemos formado en torno a los libros? Las tecnologías digitales multiplican los mensajes hasta el vértigo y, al multiplicarlos, disuelven cualquier atisbo de certeza. Quizá una clave la hallemos en el adjetivo ‘virtual’ (en el sentido de ‘posible de ser construida’, ‘en construcción’ y, por lo tanto, ‘calculable’, ‘previsible’, ‘a la medida de nuestros deseos’) de la expresión ‘realidad virtual’. O en el prefijo ‘ciber’ (del griego *kybernetes*, ‘timonel’, ‘arte de gobernar un navío’, ‘quien controla’ y, en sentido tecnológico, ‘control de las máquinas’) de neologismos como ‘cibercultura’, ‘ciberespacio’ o ‘cibernauta’. Actual-



mente, ambos signos se confunden en la noción de “alucinación consensuada”, según expresión del escritor *cyberpunk* norteamericano William Gibson. La realidad controlada y controlable sobre la que se funda y versa la cibercultura deberá ser, inevitablemente, virtual, simulada en lo que tiene de lejanía -o de alternativa- respecto del Ser. En lo que tiene, en fin, de nuevo lenguaje propiciador de una ontología atenuada: “porque el lenguaje no es un sistema para representar al mundo o para transmitir información, sino ontología” [COMBA y TOLEDO, 57]. El lenguaje, entonces, “hace que los hombres (...) tengan mundo” ya que “la existencia del mundo está constituida lingüísticamente” [Id., 58].

La última fase del mundo moderno, quizá, esté signada por la ilusión. Ilusión en el sentido arriba

aludido de simulacro, espejismo o quimera, como lo significado en las expresiones ‘ilusión óptica’ o ‘ilusionista’; pero también en el sentido de juego, derivado del término latino *illudere*, ‘jugar contra’. Ilusión, en fin, como significando, a la vez, ambas posibilidades conjugadas: ‘juego’ y ‘fantasía’, esto es, en la acepción freudiana de ‘ensoñación diurna’ y sin perder de vista la ligazón que esta última categoría guarda con la actividad poética. Como sea, y si por obra de la técnica [gr. *Tejné* = lat. *ars*] la realidad se des-realiza al di-simularse tras las capas incesantes de mensajes que la (re)producen, se trata aquí, por fuerza, de una realidad artificial -y artificiosa- [*artifex* = *poeta* = artesano]. En otras palabras: construida [*poiesis*]. Y construida, además, a una medida: la nuestra. Léase: la de nuestro deseo y, por qué no, la de nuestros desvaríos y aprensiones.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGÓN, Santiago, Luz Canella Tsuji, Gabriela Michelini y Hernán Fair (2011): “Estrategias de la comunicación para la generación de políticas participativas en el mapa de medios”. En R. Canella y H. Gegunde (Comps): *El Estrategar: experiencias de aplicación de un modelo*. Lomas de Zamora, UNLZ.
- BALARDINI, Sergio (2011): “Las nuevas militancias, entre la plaza y las redes sociales”. *El monitor de la educación*. Bs. As., N° 28, 5° Época.
- CANELLA, Rubén (2011): “Estrategias de comunicación desde la complejidad”. En R. Canella y H. Gegunde (Comps): *El Estrategar... Op. Cit. Supra*.
- COMBA, Silvana y Edgardo Toledo (2011): “Modos de conocer y modos de comunicar en la web 2.0”. En R. Canella y H. Gegunde (Comps): *Estrategias para la difusión y divulgación científica en la web 2.0*. Lomas de Zamora, UNLZ.
- DUSSEL, Inés y Myriam Southwell (2010): “Aulas conectadas. Los saberes en la era digital”. *El monitor de la educación*. Bs. As., N° 26, 5° Época.
- DUSSEL, Inés (2010b): “Los nuevos medios y la democratización de la cultura”. Entrevista con Henry Jenkins. *El monitor de la educación*. Bs. As., N° 26, 5° Época.
- GARCÍA, Guillermo (2011): “Mensaje poético y comunicación generalizada”. En R. Canella y H. Gegunde (Comps): *Estrategias... Op. Cit. Supra*.
- GEGUNDE, Horacio, Rubén Canella y Gabriela Michelini (2011): “La nueva teoría estratégica como marco para abordar los fenómenos locales”. En R. Canella y H. Gegunde (Comps): *El Estrategar... Op. Cit.*
- HAUSER, Arnold (1969): “Bajo el signo del cine”. En *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama.
- LYOTARD, Jean-Francois (1993): *La condición postmoderna*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- PÉREZ, Rafael (2006): “¿Una nueva teoría estratégica? Razones y sinrazones”. *Hologramática*. Año III, Número 4, V2.
- STEIN, Bob (2011): “El libro digital cambiará nuestra forma de pensar”. Entrevista de María Gabriela Einsink. *Adn cultura-La Nación*, Buenos Aires, 8/7/11.
- TSUJI, Teresa, Rubén Canella y Francisco Albarello (2011): “Estrategias de la comunicación para la reducción de la brecha digital en la educación”. En R. Canella y H. Gegunde (Comps): *El Estrategar... Op. Cit.*

# Mujeres y poesía

*Verónica Viola Fisher  
Laura Wittner  
Roberta Iannamico  
Fernanda Laguna  
Gabriela Bejerman*





## Verónica Viola Fisher

Nació en Buenos Aires en 1974. Publicó *Hacer sapito* (Nusud, 1995; Gog y Magog 2005), *A boca de jarrro* (Edición a Secas, 2002), *Arveja negra* (Vox, 2005) y *Notas para un agitador* (Santiago de Chile, Libros La calabaza del Diablo, 2008).

En otro idioma mi primer apellido es un color  
pero en mi país se utiliza como verbo  
Cuando me pusieron mi primer apellido  
cuando me lo pusieron  
con fuerza era yo muy chiquitita y no podía  
hablar  
para explicarles que se olvidaban, para mí  
la última sílaba  
que haría ese apellido definitivamente mío  
perteneciente a mí  
La sílaba agregada en otro idioma  
no es un color, significa que el sujeto u objeto  
es de ese color pero en mi país  
se utiliza con otro contenido Es diferente  
mi primer apellido a mí  
porque carece de un final apropiado  
de una terminación correcta  
En otro idioma mi primer apellido quiere  
decir violeta Estoy incompleta  
Me falta la sílaba "da", al último  
doy por sentado que se entiende  
aunque estuviera completa en mi apellido  
no sería yo entera, algo me han quitado  
Cuando nací  
y hasta cuando fui concebida, en mi país  
en mi lengua

De *Hacer sapito*, Nusud, 1995.

## Arveja negra

Tengo un problema:  
arranqué los ojos de mi muñeca  
y ya no ve. Desde el noveno piso  
lancé con ímpetu al patio interno  
de mi vecina un ojito, el izquierdo.  
En una alcantarilla, único  
ojo abierto que permite  
entrar a la imagen hecha cuerpo;  
es de saliva poderosa  
seduce agresiva cualquier intento  
de entrega externa, la convierte  
en interna destrucción. Allí  
abandoné el otro ojo que rodó  
como una arveja negra.  
Mi muñeca: muñón del alma mía  
no está ciega, es simple  
no tiene en la cara ojos  
y su cabeza recuerda  
pequeño el patio que se agiganta  
a gran velocidad, un agujero.  
Yo le muestro  
determinada cantidad de dedos, ¿cuántos  
hay? le saco la lengua, me burlo  
lloro en silencio y no lo nota, la amenazo  
y nunca tiembla: Ojos que no ven  
corazón que no siente. Necesito  
dos ojos, o un corazón  
autosuficiente. Mi lágrima no sabe  
parir otros, mi problema es  
operar en el hueco  
de la mirada. No,  
caer en él.

De *Arveja negra*, Vox, 2005.

detrás del encierro asomó un tendón  
blanco como la espuma del mar  
y se pierde cuando debe seguir  
la orquestación que el programa anuncia:

de lo que no se puede hablar, mejor hacer  
los días están contados  
son arvejas negras y el guiso  
se cuece con ojos desconocidos

De *Notas para un agitador*, La Calabaza del Diablo, 2008.



## Laura Wittner

*Nació en Buenos Aires en 1967. Publicó Pintado sobre una jaula (Grupo Editor Latinoamericano, 1985), El pasillo de tren (Trompa de Falopo, 1996), Los cosacos (Del Diego, 1998), Las últimas mudanzas (Vox, 2001), La tomadora de café (Vox, 2005) y Lluvias (Bajo la Luna, 2009).*

### Verano puro

El calor trajo un zumbido permanente:  
un rumor de edificios electrizados  
mantiene en equilibrio  
tanta inmovilidad.  
Ventana tras ventana  
exhibe una persona tendida leyendo  
a la luz insectívora de veladores.  
Unas pocas escenas iluminadas  
por el televisor. Dos que ofrecen  
partes de cuerpos  
recién duchados.

A medianoche el cielo ronca como un mar.  
Abajo el viento arrastra cosas ligeras  
contra superficies duras.  
Lanza formas  
varios metros hacia arriba  
que aterrizan segundos después. Reposeras  
en balcones  
aun plegadas  
caen de panza.

Alguien avanza sobre el patio con linterna  
pensando cómo prevenir la inundación.

Hay un punto  
titilando en la memoria  
y varias líneas de pensamiento  
que primero se desbocan pero después  
decaen. La piel está húmeda  
de múltiples maneras.  
Se hace imposible desenredar  
el detalle de la cita de la intención de teoría.  
Se hace evidente que no hay nada que entender.

De La tomadora de café, Vox, 2005.

### Me cuenta mi padre...

Me cuenta mi padre que Toronto  
es de vidrio y colores contra el blanco  
de la helada  
y tiene diez quilómetros  
de ciudad subterránea.  
Aquí hace calor, yo paso en la oficina  
algunas horas de la tarde,  
vos tenés encendida la TV  
y me llamás por teléfono. De paso  
desbaratás Toronto  
decís que una ciudad  
intercomunicada bajo tierra  
es una idea insensata —que si fuera por vos  
no existiría población en Canadá,  
tan a trasmano de un clima razonable.  
Me quedo un rato largo sentada  
frente al escritorio, pensando  
en un material que pueda  
ser modelado con los dedos  
pero que también, con la presión  
y la insistencia  
se empiece a deshacer en migajas  
hasta devolverse al vacío.

De Las últimas mudanzas, Vox, 2001.

### Ventajas de fumar

Los pensamientos son silenciosos  
como sombras,  
oscuramente torpes al maniobrar  
en la noche cerrada  
hacia una idea sobre algo.  
El cigarrillo que se enciende  
con su señal ígnea en equilibrio  
permite contemplar los pensamientos.  
Camiones que rompen filas  
en lenta marcha atrás: cada cual  
hace su maniobra y se aleja  
y se pierde, por el camino oscuro.

De Los cosacos, Del Diego, 1998.



## Roberta Iannamico

Nació en Bahía Blanca en 1972. Publicó *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado* (Vox, 1997), *Mamushkas* (Vox, 1999), *Tendal* (Del Diego, 2000), *El collar de fideos* (Vox, 2001), *Celeste perfecto* (Ed. Crudo, 2005), *Dantesco* (Vox, 2006) y *Muchos poemas* ("Voy a salir y si me hiere un rayo", 2008).

### Loquita

*Si no encuentro mi cuaderno  
me escribo en la cara  
me escribo en las manos  
como cuando iba a la escuela  
me escribo en las piernas  
como cuando me sentaba  
en la pelela*

### Cuerpo humano

*Como una piel  
más suave  
que cualquier tela  
desnuda  
al aire  
la belleza animal  
la diferencia  
en la igualdad  
lo que por siglos  
se intentó tapar  
esta perfecta  
simplicidad*



### Las cosas

*Siempre con las cosas  
la ropa  
los platos  
los huevos duros  
el agua de la canilla  
los juguetes tirados  
lo caliente  
lo frío  
lo suave  
lo pesado  
las cosas que entran  
en una mano  
eso es lo que tengo  
para armar un mundo.*

### Tornquist

*Martes a la mañana  
todo el pueblo está trabajando  
el panadero el mecánico la maestra  
todos trabajan  
pero no se escucha nada  
porque en ese momento  
todos trabajan silenciosamente  
es un instante especial  
las flores trabajan de estar lindas  
las hojas aprovechan  
el momento de santa quietud  
para hacer rondas y corridas  
por la calle  
libertinas  
la hamaca continua  
en su eterno yin yan  
la plaza es un laberinto  
abandonado bajo el sol  
en un sector  
el lago con patos  
patos blancos  
y orondos jaspeados.*



## Fernanda Laguna

*Nació en Buenos Aires en 1972. Es poeta, artista plástica y curadora. De 1999 a 2007 condujo el espacio de arte Belleza y Felicidad. En 2003 crea, junto a Washington Cucurto, el espacio "No hay cuchillos sin rosas" y la editorial Eloísa Cartonera. Publicó El loco, La ama de casa, Salvador Bahía, Ella y yo, Los celos no ayudan y la culpa tampoco, Samanta y Amigas.*

### La ama de casa

La ama de casa  
estaba cansada  
tantas cacerolas,  
tantas tazas.

Se levantó el domingo  
cansada  
hacer el jugo  
y tender las camas.

Trabajo duro  
la tiene harta  
lava la mesada  
pero vuelven  
las cucarachas.

Empezó a descubrir la ama  
que la casa era mala,  
lavaba el piso  
y ella lo ensuciaba.

Ese domingo  
al abrir la ventana  
descubrió la ama  
que en vez de ama  
era una esclava.

Observó el mate con hongos  
que anoche había lavado,  
miró los vidrios sucios  
que con el paño había limpiado.

Sus ojos dejaron ver  
un brillo extraño rojo,  
la ama pensó que la casa  
era una batalla.

A pesar que estaba cansada  
fue al super por la mañana  
y llenó el changuito  
de artículos de limpieza.

Al volver tomó varias bombachas  
y las convirtió en franelas,

se calzó las chinelas  
y comenzó la batalla.

La ama dijo:  
—Yo soy humana  
y más inteligente  
que la casa,  
a ésta limpiada  
nadie me gana.

Frotó, frotó la casa  
frotó la mesada,  
frotó las ventanas.  
Frotó el piso, el espejo, los zapatos.

Arrasó con las cucarachas  
y con los productos vencidos  
de los cuales, los primeros en caer,  
fueron los condimentos.

Y ella repetía:  
—De esta batalla  
nadie me gana.

Frotó, frotó, frotó tanto  
que la casa jadeaba  
se escuchaba desde afuera  
un gemido de extasiada.

Sacudió el colchón  
ventiló la sábanas  
y al tender la cama  
vio los ojos de Dios  
que a través de la trama  
la miraban.  
Era Dios hecho humedad.

Sola en la noche  
se tiró en el piso  
de cerámica jaspeada  
a descansar un momento.

La luz de la luna entraba  
vestida de virgen.

Ella se posó  
del lado izquierdo  
de la ama  
y acarició sus manos,  
cerró sus ojos  
y besó sus labios.

Este es un cuento muy antiguo  
y Dios es la encarnación  
de lo viejo,  
es el tiempo que todo lo ensucia,  
es la muerte de las estrellas.

La casa se ensucia  
y por eso existe una ama  
que la limpia  
y que la frota.

Por eso existen manos  
y todos los utensillos  
y estos se ensucian.  
Es el beso insistente de Dios  
que todo lo estropea  
para que la ama  
con sus deditos cuidadosos  
lo arregle.

El mundo es una casa  
de objetos rotos,  
las cosas se caen,  
las llaves se pierden,  
las personas se mueren,  
la comida se pudre.

¡frota la Reina de la creación  
cada día las calles,  
embellece el jardín  
y entierra a los muertos!

Fragmentos de La ama de casa ,  
Belleza y Felicidad, 1999.



## Gabriela Bejerman

Nació en Buenos Aires en 1973. Publicó *Alga* (Siesta, 1999), *Crin* (Belleza y Felicidad, 2001), *Pendejo* (Eloísa Cartonera, 2002), *Sed* (Cen-cerro, 2004), *Presente perfecto* (Interzona, 2004), *Linaje* (Mansalva, 2009). En 2007, bajo el seudónimo Gaby Bex, editó su primer disco titulado *Mandona*.

las cosas están muy caliente  
meto el dedo  
y tienen hongos  
el guante para bañarse  
mi tajo  
y seguro mucho más tiene hongos  
pero no se ven  
a veces te pica  
a la pared le pica  
no entiendo cómo las nubes no están limpiando los hongos que hay en todas estas cosas

estoy confundida  
no sé que hora del sábado es  
no puedo salir ni creo que lo haga  
el cielo es un anfitrión demasiado grande para rechazarlo  
por eso estoy escuchando la música que la radio elige por mí

no entiendo qué hora es  
tal vez las cinco de la mañana  
no pienso mirar el reloj  
las cosas siguen hirviendo  
meto el dedo  
muy caliente  
me va a quemar si me limpio por dentro

el cielo es un gran anfitrión  
que me tiene acá atada  
¿viste que hoy no salí?  
sólo comí hasta reventar  
ya no soy de plástico  
a mi alma la depilaste  
te espero despierta  
hasta mañana

todo más abajo  
al hervor el tiempo lo disolvió  
menos que tibio  
el té  
y sin miel  
los honguitos  
se fueron a dormir a otro país



¿por qué te amo tanto?  
 hoy fosforecías  
 estabas despierto  
 escuchaste mis pasos por la casa  
 y cuando me acerqué  
 fosforecías amándome como yo

ey, quiero darte algo en la boca  
 tenías honguitos por todas partes  
 era más pitufo que yo  
 que soy un hongo  
 esta crema nos va a transformar  
 sólo se pone por fuera  
 adentro va otra cosa  
 estoy calzándote el anillo peludo que significa lo que hoy te prometi  
 ¡vos sí que no le tenés miedo al amor!

¿viste que día tan hermoso?  
 ¿por qué no salimos?  
 ¿está bueno  
 ir a tomar café y mirar libros con olor?

todos se preguntan si puedo escribir un poema  
 y si esto es un poema  
 es una pregunta que no les importa  
 sin embargo  
 la mancha en la pared me dice que siga

¿te fijaste?

estoy tan alterada que no puedo recibir tu amor  
 ¡y sé que está ahí!  
 ¡que me toca!  
 pero no lo siento  
 y vuelvo a preguntártelo  
 ¿me amás?

pendejo  
 sos divino  
 un dios de carne blanco-fluo  
 me estoy volviendo loca  
 no quiero soltarte  
 no quiero dejarte ir a las fiestas de pendejos  
 ni a las fiestas judías  
 a ninguna fiesta  
 sin mí  
 pero no me hagas caso  
 cuanto más veas la noche en que no estoy  
 más te voy a desear  
 estaré bailando por vos con los dientes



¿por qué te fuiste a tu casa?  
 no encuentro la pileta donde nadamos a la tarde  
 ¿dónde quedaba? ¿en la cama?  
 ¿en la guitarra? ¿en boris vian?  
 sigo siendo cómo me enamoro de vos  
 ¿viste? ¡qué buena película!  
 yo no estaba enojada y celosa  
 sólo quería chuparte a fondo todo el hueso espiritual

fumo lápices  
 como nubes  
 rasco llamadas  
 por vos soy loco robot

me tiré en una pandereta para hacerme bebé de percusión  
 cerré la piernas  
 apretame bien  
 ahora nazco en tu barriga  
 y el ombligo me hace un laberinto  
 no sabía que eras así  
 ha sido una estupenda sorpresa

De pendejo, Eloísa Cartonera, 2005.



# La escritura del género: mujeres y poesía

Lic. Gabriela Fernández

*“No se nace mujer, se llega a serlo”*

*Simone de Beauvoir, El segundo sexo.*

## La palabra, esa herencia

Heredar la palabra ha sido y es heredar el mundo. Un mundo que configuramos, valoramos, categorizamos, clasificamos y creamos con ella y a través de ella. No hay inocencia ni neutralidad: campo de poder y lucha por el sentido, el discurso se impone como fortaleza a conquistar: “Por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño, pues el discurso (...) no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo (...)” (Foucault, 1996: 15). El discurso, agrega Foucault, es aquello de lo que uno busca adueñarse: la palabra, esa herencia secular, esa urdimbre de significados que persiguen su legitimación como triunfo.

En este juego de apropiaciones simbólicas, el género, categoría que permite pensar tanto la experiencia como la manera de evaluarla, traza un mapa complejo de relaciones en el que la palabra y su ausencia son, precisamente, una expresión cabal de las tramas del poder. La literatura ha dado cuenta de un camino en el que las

voces de la diversidad pugnan por el reconocimiento y el derecho a existir, a ser oídas, legitimadas y valoradas en paridad. En tal sentido, la problematización de la escritura se ha convertido en eje de una polémica a veces soslayada pero siempre irresuelta.

La entidad y existencia de una escritura femenina ha sido objeto de discusión y análisis desde posturas diversas. Si el discurso es poder, si constitutivamente entrafía relaciones de fuerza, si en su opacidad descansa un orden de legitimidad o exclusión, el correlative obligado es, a su vez, la legitimidad o exclusión de sus portavoces. Sesgadas por ese orden discursivo, las voces femeninas han intentado, logrado y padecido erigirse haciendo de sus palabras estandartes de una subjetividad otra, en algunos casos, o complaciente asentimiento de la imperante, patriarcal, extranjera a la propia condición.

No es ocioso considerar que las inequidades de género, lejos de haber sido abolidas, conviven *naturalizadas* con nuestro presente. En palabras de Bourdieu, “la fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación:

la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina (...)” (2000: 22). Esta lógica ha permeado todos los ámbitos de la vida y la experiencia, entre los cuales debemos mencionar el orden discursivo y, como consecuencia, la literatura.

La palabra negada a las mujeres a través de complejos mecanismos de coacción, solapada o abierta, es por tanto el punto nodal de nuestro interés. “Siendo lo femenino zona de colonizaciones sucesivas, su expresión no cabe en la lógica masculina discursiva que es la sintaxis de la organización de la sociedad política, y es también la manera que tiene lo masculino de representarse a sí mismo como única muestra válida de lo detectable, de lo aceptable y de lo inmutable”, ha dicho Angélica Gorodischer; “hablar/escribir es entonces a veces una batalla que no se da. Usar un lenguaje que no es el nuestro es aceptar el silencio y por lo tanto, la muerte”, prosigue. La escritura femenina justifica entonces su entidad a partir de su carácter

de respuesta e interpelación: “si nuestra palabra está condicionada, comprimida, estrangulada, ¿cómo no va a existir una literatura femenina distinta, problemática, apasionante? Eso sí, es sorprendente que exista, que no haya muerto, que haya resistido” (Giardinelli, 1989: 17). Frente a esto, otras posturas consideran la categoría de “literatura femenina” o “escritura femenina” como una constricción y un confinamiento, un intento más de reclusión en el gineceo, una forma de negación de la calidad estética bajo un rótulo tendencioso.

Es imposible olvidar, no obstante, esa supuesta “neutralidad” del orden instituido que no requiere justificaciones. Si ese orden es tal, si heredar la palabra es heredar el mundo, podemos pensar en un discurso de impugnación, en voces disidentes (y sexuadas/generizadas con la impronta de la otredad) que se conciben a sí mismas como expresión de una alteridad insumisa.

#### El deseo de la palabra

*Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.*

*Alejandra Pizarnik, “El deseo de la palabra”.*

El texto de Pizarnik ilustra como pocos la idea de escritura como imperativo vital, como necesidad que el lenguaje (limitado, accesible pero a un tiempo remiso y cercenado) no puede satisfacer en plenitud. Así lo expone Judith Butler, al referirse a los planteos lacanianos: “el lenguaje es el remanente y una realización alternativa

del deseo no saciado, la elaboración cultural variada de una sublimación que nunca se sacia realmente” (2007: 114). Y en verdad, una ausencia lo marca como huella insalvable: la ausencia de un logos que no obedezca a la “hegemonía discursiva”<sup>1</sup> que impone y atribuye significados.

Escribir, por tanto, ha sido para las mujeres una actividad que ha requerido encontrar las brechas (literal y metafóricamente hablando) que permitieran construir el discurso propio, ya sea como contradiscurso, como baluarte de la diferencia, o como adhesión siempre problemática, siempre configurada en la tensión entre capitulación y desacato. Como expresara Virginia Woolf en su conferencia de 1928, haciendo uso de su ironía característica, “todo lo que podría hacer sería ofrecerles una opinión respecto de un punto menor: para poder escribir novelas, la mujer debe tener dinero y un cuarto propio” (1993: 14). Ese cuarto que hay que construir (y atreverse a habitar).

Si escribir es visibilizarse – para los demás y para sí misma – la escritora, más allá del género que frecuente, asumirá la palabra como herencia (el mundo como herencia) con los riesgos y el desasosiego que esto entraña. Como bien señala Cristina Peri-Rossi, los costos que han pagado ciertas escritoras (Silvia Plath, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, las mismas Pizarnik y Woolf) dan cuenta de la ruptura de un precepto, del quebrantamiento de un mandato: “escindidas entre la transgresión y el orden, entre su rebeldía y su sometimiento, entre su deseo imprevisible y la necesidad de estructurarse socialmente, terminarán arrojándose al mar o internadas en un manicomio” (1995: 5). La muerte o la locura como precio de enarbolar la palabra, de

decir/se en lugar de ser dicha, de asumir el deseo (de la palabra, es decir del poder) como legítimo en clave femenina, ambición de ser sujeto sin aspirar a disculpas pero tampoco a tregua.

#### La palabra poética

Si la palabra femenina ha sido, como afirma Gorodischer, coartada, silenciada, temida como sortilegio maléfico, cabe esperar un discurso (contradiscurso antihegemónico, a veces diatriba, otras, alegato) que busque desordenar e instalar incertidumbre. En ocasiones como trabajo consciente y deliberado con la materia del lenguaje. A menudo, como filtración inconsciente casi, que se cuele por resquicios sin un propósito voluntario de ruptura.

La escritura femenina entraña siempre una paradoja: la mujer, el invitado no deseado al banquete del lenguaje, se regodea en sus sentidos como en un manjar selecto. Y esta paradoja se agudiza cuando es el texto poético el que convoca: ese constructo en el que la sonoridad, la materialidad de la palabra potencia y disemina significados, abre puertas ignotas y habilita ese placer insurrecto de degustar sonidos y cadencias.

Pero aun allí las expectativas constituyen una suerte de límite que la poeta debe sortear: “de la mujer poeta no solo se espera que utilice adjetivos femeninos para caracterizar a su ‘yo lírico’ (y que diga, por ejemplo, “esta mañana soy **otra**”) sino, además, que muestre su ‘sensibilidad femenina’, que exhiba su vulnerabilidad, que exprese la primacía de los afectos en su vida, que hable de su mundo privado, que despliegue sus sentimientos como amante y como madre (...) que deje testimonio de las limitaciones y recortes

1 Según July Cháneton, “Marc Angenot (1989) propone la noción de hegemonía discursiva. La define como un ‘sistema regulatorio global’ pero no estático y sostiene que el efecto de ‘masa sincrónica’ del discurso social propio de la hegemonía discursiva sobredetermina la legibilidad de los textos particulares que forman esa masa” (Cháneton, 2007: 56).





inherentes a su rol tradicional..." (Reisz, 2000).

Mientras al hombre esperan los grandes temas del universo, las mujeres se ven abrumadas por la demanda de la cotidianidad, del sentimiento amoroso, de la carencia que parece ser constitutiva de la femineidad desde un impiadoso imaginario colectivo. Atávicamente sujetas a los imperativos de género, para las mujeres será necesario en primera instancia desarticular esos discursos que imponen lo ilusorio como real, lo culturalmente construido como atemporalmente verdadero.

La trampa, sin embargo, estriba también en la consideración genérica como igualadora, como negadora de diferencias. Así lo resume Ana María Fernández: "es sumamente interesante la puntualización que realiza C. Amorós al respecto, afirmando que 'la mujer, en tanto grupo genérico que no alcanza la individuación, constituye el conjunto de las *idénticas*'. Portadoras de una esencia que deberá hacer acto en sus cuerpos, en sus deseos, en sus anhelos" (Fernández, 1993: 42).

La asunción de la palabra poética como propia, entonces, supone la asunción de la subjetividad, de la unicidad indeclinable, la intención de habitar y comunicar la experiencia a través de una voz femenina y al mismo tiempo unívocamente personal. En un gesto doblemente desafiante (mujer que escribe, mujer que escribe poesía) la pertenencia al colectivo –mujeres– desdibuja la imagen de "las idénticas" para celebrar la singularidad.

En la selección de autoras aquí reunidas, se despliegan así los artificios poéticos, coordinadas de sentido arduamente construidas. Una de ellas, el pasaje de lo trivial a lo trascendente, dibuja continui-

dades entre la cotidianidad y el universo: "las cosas que entran/ en una mano/ eso es lo que tengo/ para armar un mundo" ("Las cosas", Roberta Iannamico). Esta continuidad, se delimita también en la simetría entre la casa (ámbito doméstico y "femenino") y el mundo: "El mundo es una casa/ de objetos rotos, / las cosas se caen, / las llaves se pierden, / las personas se mueren, / la comida se pudre" (Fernanda Laguna, "La ama de casa").

Por otra parte, la violencia (material, ejercida sobre el cuerpo, simbólica, en ese apellido "incompleto" que aleja al yo poético de su constitutiva identidad): "En otro idioma mi primer apellido es un color / pero en mi país se utiliza como verbo" (Verónica Viola Fisher). En otros poemas, asoma la problematización de la escritura: "todos se preguntan si puedo escribir un poema/ y si esto es un poema/ es una pregunta que no les importa/ sin embargo/ la mancha en la pared me dice que siga" (Gabriela Bejerman). Incluso, tal problematización invita a pensar la creación como sople demiúrgico: "Me quedo un rato largo sentada/ frente al escritorio, pensando/ en un material que pueda/ ser modelado con los dedos/ pero que también, con la presión/ y la insistencia/ se empiece a deshacer en migajas/ hasta devolverse al vacío" (Laura Wittner, "Me cuenta mi padre...").

Las voces femeninas, lejos del silencio, han asumido la palabra como destino y vocación. Si la palabra es morada, a la par que es herencia, habitar la palabra no puede ser sino conquista y permanencia: la escritura femenina, como asedio simbólico, pugna por entramar un sentido que, más allá del logos imperante, devuelva especularmente una matizada imagen de lo femenino, de lo masculino, de lo humano.

## Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (2000) *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Butler, Judith (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Cháneton, July (2007) *Género, poder y discursos sociales*, Buenos Aires, Eudeba.
- De Beauvoir, Simone (2008) *El segundo sexo*, Buenos Aires, Debolsillo.
- Foucault, Michel (1996) *El orden del discurso*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta.
- Fernández, Ana María (1993) *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires, Paidós.
- Giardinelli, Mempo (ed.) (1989) *Mujeres y escritura*, Buenos Aires, Puro Cuento.
- Pizarnik, Alejandra (1998) *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor.
- Reisz, Susana (2000) "¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n.º. 2 (disponible en Internet en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Reisz.htm>).
- Woolf, Virginia (1993) *Un cuarto propio y otros ensayos*, Buenos Aires, A-Z Editora.

# Daniel San Martín | Entrevista

Por Elisa Zenobi

Licenciado en Letras, inicia su carrera de escritor con la poesía. Más tarde aparecerá la narrativa, como interpelándolo, al punto de instalarse definitivamente en su escritura. Sus cuentos fueron trascendiendo el anonimato al ser leídos en programas radiales y publicados en formatos digitales. “Afonía” e “Hijo mío, ¿por qué me has abandonado?”, entre otros, fueron traducidos al inglés, y el último también a portugués para su publicación en Brasil. En 2003 estrena su primera obra teatral “El Desajuste” a sala llena, y tiene solicitado “El Fabricante” para la realización de un cortometraje. Pero el libro que más repercusión ha tenido hasta la fecha fue *Amoralejas*, con 24 de sus cuentos más reconocidos, publicado en 2006 con el auspicio de la UNLZ.

Y la ductilidad de San Martín pareciera ilimitada: no sólo también realiza el arte de cubierta de sus libros impresos porque lo considera parte de la obra, sino que también edita SE LO CUENTO, publicación digital con miles de suscriptos de todo el mundo, abriendo una gran ventana para quienes quieran ventilar al mundo sus obras literarias.

En entrevista con OCNI, Daniel San Martín nos habla de su primera novela, NOVELA POLICIAL, y nos invita a reflexionar sobre el proceso de creación, la búsqueda de estilo propio, la formación académica y el oficio del escritor.



Según tu experiencia personal, ¿Escritor se nace, o se hace?

¿Es un talento, un oficio? ¿Es un don, una disciplina?

Esta pregunta la contestaría del mismo modo si no incluyera la palabra "escritor". Si nazco robusto no puedo pretender ser un jinete de carreras exitoso, pero para cualquier otra cosa que no venga determinada por una cuestión biológica mi respuesta es que "se hace". Claro que con "se hace" no quiero decir que uno realmente tenga las riendas, esa es otra cuestión. La palabra que hace falta acá es "pasión", si tenés tu pasión puesta en escribir,

escribís; si a esto le ponés disciplina, escribís de otro modo; si tenés talento o no... tal vez eso esté más en las lecturas que hagan de tus textos que en los textos en sí. Pero vuelvo a la palabra "escritor". Para mí es escritor cualquiera que se imagine escritor, incluso aunque no deje rastros de esto en papel, como Henry Miller, que se consideraba escritor antes de escribir "Trópico de Cáncer". Y por supuesto aunque no haya publicado, como Kafka y tantos otros, que fallecieron antes de haber sido publicados. Entonces... creo que no sé cómo contestar la pregunta. (Ríe.) Bueno, sí: voto por "lo hace" su historia de vida.

**En tu obra se puede percibir claramente un estilo personal ¿Cómo se va definiendo y delineando el estilo propio?**

Creo que ese estilo personal es más claro para los demás que para mí mismo. Ya me lo decían con los cuentos de *Amoralejas*, que yo sentía como muy variados, como si no tuvieran un estilo propio, pero la gente reconoce que hay uno. Según la extensión, lo encaro distinto. Hay varios cuentos que escribí de una sentada, sin preguntarme demasiado qué estaba haciendo, y después, al día siguiente o cuando lo volvía a agarrar le encontraba el funcionamiento y lo pulía. Pero en un texto largo eso es difícil que se dé, normalmente se tiene un plan. En cualquiera de los dos casos siempre empiezo escribiendo, no me pongo frente a una pantalla en blanco y me pregunto cuál será la primera palabra sino que dejo que mis manos presionen teclas y voy acompañando lo que sale, luego habrá tiempo de podar generosamente si es

necesario. En ese acompañar lo que sale voy tomando el control, es como si un autor inconsciente arrancara el primer brote y luego un autor consciente le acercase un tutor y riego, hasta que en un tercer momento el texto ya crece solo y no se lo puede obligar a lo que no quiere... a riesgo de arruinarlo, por supuesto. En todo esto hay una exploración hacia dentro, lugares a los que puedo llegar a condición de que sólo piense en el lenguaje mientras lo intento. Es una especie de transacción y el resultado es una producción de texto.

**¿Si arriesgo que este proceso te resulta fascinante, al menos como para explorarlo en NOVELA POLICIAL, estaría muy errada?**

Creo que este proceso es lo que me hace escribir. En NOVELA POLICIAL se me hizo bastante evidente. Antes de comenzarla había escrito cincuenta páginas de lo que iba a ser una novela bastante autobiográfica. Hasta ahí llegué sin planificar mucho, pero para continuar necesitaba una traza previa, me resultaba difícil avanzar más allá de las cincuenta páginas sin algún tipo de orden, algún plan que señalase una dirección y un sentido. Pero sucedía que al querer delinear un plan para esa historia de base autobiográfica mi necesidad de escribir desaparecía. En otras palabras, al condicionar el texto a lo consciente de mi historia de vida, estaba impidiendo el proceso que me permite escribir, pues estaba queriendo hacer trampa al pretender saber por qué estaba escribiendo antes de haber escrito. Entonces abandoné esa historia y me propuse un esquema policial con la idea de que me proporcionara la posibilidad del plan necesario para escribir un texto largo y, al mismo tiempo, dejara otros espacios libres. Lo que buscaba era algo que funcionase como un continente en el que se irían acomodando

esas significaciones ocultas que me motivan a escribir. No sé si se entiende, es algo psicológico... Bueno, el asunto es que funcionó: comencé pensando en detectives, asesinos, policías, en un Los Angeles de 1952... Todas cosas que no tienen ninguna presencia en mi vida real. Y supe, pues seguía escribiendo, que la trama se completaba con lo que se iba colando de mi vida real. Así sucedió, pude verlo después.

**¿Estás diciendo que podés escribir a condición de desconocer sobre qué estás escribiendo?**

No desconocer todos los niveles de significación, pero sí algunos. Escribir es como sacarse una foto en un mundo donde no existen los espejos. Es una foto que es una metáfora, una imagen que no hace foco en eso que motivó tomarla, pero le da un lugar, aunque sea un lugar con poca luz, casi escondido, que no llama la atención en un primer momento... pero ahí está, disponible para que en algún momento una nueva lectura lo ilumine. En NOVELA POLICIAL los personajes están representando distintas partes de mí: uno es el que dejé de ser, otro el que soy, otro el que me propongo ser... Y el problema de esto es que el texto no avanza si no avanzo yo en mi vida real, el texto queda atado a mi propia maduración, lo cual me impide escribir una novela por año, obviamente.





**Todo un desafío, más si destacamos que venías de escribir un libro de cuentos...**

Inicié NOVELA POLICIAL antes de publicar el libro de cuentos, tardé mucho en escribirla, un poco por eso que te dije recién de la exploración personal implícita, una maduración de algo que se va colando en esa trama que aparentemente habla de otra cosa... o que para el lector efectivamente habla de otra cosa. En el acto de escritura hay significaciones que cumplen la función de combustible pero que luego no pasan de forma evidente al texto. Por otra parte, NOVELA POLICIAL fue la primera que terminé, pero hubo intentos anteriores.

**Entonces, ¿te considerarás un cuentista que escribe novelas, o un novelista que escribe cuentos?**

Me considero un escritor de ficción. El cuento vino primero, luego se sumó la novela y este año me entusiasmé con el teatro.

**Me llama la atención la honestidad con que revelás tu método. ¿No tenés miedo que esto te saque el "aura", la "magia" que los que no escribimos queremos que tengan los escritores?**

Esa cosa del aura se siente lindo, es divertido, halagador... pero, como toda idealización, al mismo tiempo que crea un lazo, impone una separación. No sé si quiero eso. Podría ser menos pincha-globos y decir que pasada la medianoche una copa de vino me pone en contacto con divinidades telúricas que a través de mí llegan al común de los mortales. Pero lo cierto es que todo lo que hay, antes o después de la medianoche, es un mortal que está produciendo en base a lo que otros mortales produjeron antes.

**NOVELA POLICIAL tiene un título al menos desafiante, y que sólo cobra sentido una vez que damos inicio a su lectura... Ahora, ¿Vos la definirías como tal? ¿Es, tu novela, netamente un policial clásico?**

NOVELA POLICIAL no es una novela policial, aunque el título haga pensar esto a más de uno. De todos modos, quienes se interesen en ella por tener afición al género no se verán defraudados, porque dentro de la novela que no es policial hay una novela policial.

**Te licenciaste en Letras, ¿Qué rol juega lo académico a la hora de encarar el "oficio" de escribir?**

Me ha influido. Las reflexiones sobre la literatura que la carrera me llevó a leer, me estimularon mucho a es-

cribir. En una época me confundió porque la carrera no forma escritores sino críticos, docentes... pero de esto salí más convencido de que lo que a mí me interesa es escribir ficción. La teoría literaria me estimulaba mucho a escribir pero no era algo que podía sostener en lo académico, me costaba mucho recordar los nombres de todos los autores y qué había dicho exactamente cada uno. Sin embargo, esas cosas me quedaban dando vueltas hasta que disparaban un texto de otro tipo. Jimi Hendrix decía que cuando escuchaba a guitarristas de flamenco se admiraba y deseaba poder tocar como ellos, cosa que consideraba imposible porque él no podía hacer algo distinto a "eso que le salía". Haciendo un paralelo con esto, yo me admiro de la capacidad de lectura y la memoria de gente como Jorge Dubatti, por ejemplo, pero es algo que decididamente está fuera de mi alcance. Por otro lado, una vez Jorge, en una clase, contra lo que era su costumbre, intentó inventar un ejemplo, en lugar de citar uno, y no pudo. Me sorprendí porque creía que lo difícil era entender y recordar bien, no inventar. Pero para cada quien funciona diferente. Y hay también quienes pueden con ambas cosas, pero no es mi caso.

**Decís que la carrera te estimuló mucho a escribir, ¿puedo deducir, entonces, que sos de los que niegan el mito ya casi extinto de que La Academia coarta la creatividad?**

No creo que funcione del mismo modo para todo el mundo, ya con esto podría estar en desacuerdo con ese mito. Me parece que en algunos casos lo que inhibe es la comparación, leer obras que nos causan admiración y vemos como inigualables pueden asustar a la hora de escribir. Pero la única manera de que esto no suceda es no leer en absoluto, tampoco fuera de un ámbito académico, y no leer en absoluto no creo que sea aconsejable para escribir. Tal vez ese mito es una excusa para quienes no quieren tomar el riesgo de producir algo. No escribir es una forma efectiva de no escribir mal.

**¿Qué lugar hay en el mercado, según tu opinión, para los "nuevos" escritores?**

Casi ninguno, creo yo. O más bien, citando el comentario que me hizo alguien que entiende mucho más de esto y desde hace décadas: "Es azaroso". Esto si hablamos de que el mercado dé de comer a los escritores. Hace dos días Savater comentó que cada vez hay más gente que quiere escribir y menos que quiera leer. A mí

me da la impresión de que realmente es así y de este modo a las editoriales no les va a quedar otra que concentrar la inversión de publicidad en los autores que les aseguran las ventas. Pero por otro lado las nuevas tecnologías abren nuevas posibilidades, desde la impresión por demanda hasta la distribución por Internet de formatos digitales, que va haciendo que la producción a escala y existencia de ejemplares en librerías sean cada vez menos relevantes, lo cual hace más fácil la publicación de autores independientes.

### ¿Este panorama es el que te inspiró a editar SE LO CUENTO?

No sé... Lo que sé es que me gusta que me lean, me da un motivo más para escribir y me estimula a escribir. Con SE LO CUENTO, que tiene algunos miles de suscriptos, puedo enviar el cuento que escribí la semana pasada y contar con que al menos cientos de esos suscriptos lo leerán casi inmediatamente. Algunos envían correos electrónicos con comentarios que demuestran que han leído el material y esto hace sentir que hay lectores, que hay personas justificando mi trabajo. Antes de publicar los cuentos en formato libro, la gente que me leía opinaba con más libertad, había un *feedback*. Pero luego del libro ya no recibí casi opiniones, como si el objeto impreso se los impidiera. Contestando a la pregunta, creo que lo que me motivó a lanzar SE LO CUENTO en 2004 fue simplemente salir en búsqueda de lectores, hacer de esto de escribir narrativa algo menos solitario. Si hubiese comenzado escribiendo teatro tal vez no hubiese tenido esa necesidad.

### Recibiste elogios y reconocimiento en medios y exposiciones nacionales y del exterior ¿considerás que es por mérito de la obra en sí, o se conjuga también con un trabajo de comunicación, promoción, difusión?

Esto me hace acordar a una experiencia realizada con música pero que puede extenderse a la literatura. Se armaron dos sitios web que brindaban la posibilidad de escuchar música inédita y de votar según preferencias. Cada sitio era independiente del otro, pero contenían la misma música. Además, cada sitio estaba destinado a un grupo distinto de oyentes. La única diferencia estaba en que un grupo podía ver las opiniones de los demás integrantes y los resultados de las votaciones, y el otro no. Con esto se encontró que donde los oyentes votaban solamente por su propio oído los resultados coincidían con las estimaciones de calidad musical que los diseñadores del experimento habían asignado a los temas. En cambio, los resultados del grupo cuyos integrantes tenían acceso a los resultados de las votaciones y las opiniones de los otros integrantes, daba resultados diferentes. La regla era, dicho en argentino, que "el que pica en punta gana". Si bien no se encontraban entre los más

votados los temas de peor calidad, tampoco era la calidad lo que ponía a un tema entre los más votados, sino las opiniones, rivalidades, etcétera que "la sociedad" había creado alrededor de ellos. Con esto pretendo contestar a que está en las dos cosas, en la literaturidad, si es que esto equivale a mérito de la obra, y en lo institucional, donde entra en juego la promoción y todo eso.

### ¿Dónde se pueden conseguir tus libros?

En algunas librerías de Buenos Aires, Gran Buenos Aires, La Plata y New York. En Internet está la lista con las direcciones. Además, por Internet se los puede comprar desde cualquier país y te lo envían a domicilio. Agregando "Amoralejas", la búsqueda se acota bastante y no salen otros Daniel San Martín.

### Si tuvieras que mencionar autores u obras emblemáticas, que te hayan marcado de una u otra manera ¿Cuáles destacarías?

Puedo decirte aquellas que me marcaron concientemente, pero seguramente esté dejando afuera muchas otras que han sido importantes. Tendría que nombrar, en primer lugar, la poesía de Sergio Schiavini. Comencé escribiendo poesía y con él logré escribir mis primeras poesías. De esta experiencia me quedó no dar por terminado un texto hasta que me suene bien leído en voz alta. Henry Miller y Rabelais me ayudaron para animarme con el lenguaje obsceno. Borges incluso aparece "citado" en uno de los cuentos... No es fácil determinar estas cosas. Por ejemplo, no se me ocurre estar influido por "La vorágine", de Rivera, aunque es una novela que se encuentra entre las mejores que leí. Entiendo la pregunta y de alguna manera intento contestarla como se espera, pero la verdad es que las influencias me llegan mucho desde fuera de la literatura también, así como de autores que están muy lejos de Borges y Rabelais. De hecho fueron significativos, para mi escritura, documentales sobre la naturaleza, artículos del diario, o películas que uno haría un favor en no recomendar. A la hora de escribir un texto literario no puedo deshacerme de las marcas que me han hecho productos culturales no literarios.

### ¿Qué recomendarías a los escritores que están empezando?

Que escriban, que corrijan, que muestren y que sigan escribiendo, pero que siempre dejen que el texto les diga por dónde ir. Y si el texto los lleva por donde otros no han ido, o por lo que parece "no literario", incluso por lo que podría parecer cursi o gastado... que no se asusten: el próximo Borges no va a escribir como Borges.

# El Orden

Por Daniel San Martín

Destino turbio el de Rodríguez que antes de prender esas tres luces ya sabía que iba a terminar en un pozo. Muchas veces él le había puesto el pecho a las cosas, a los problemas, a las desgracias y hasta a las balas pero no siempre la vida es justa como bien podrían decir las víctimas de Rodríguez que no pueden decirlo porque están todas muertas y cualquiera sabe que están muertas porque el padre del pibe lo necesitaba así. Mejor sería decir entonces que fueron víctimas de Barrios, el padre del pibe, pero Rodríguez nunca dejó de hacerse cargo de lo que su mano ejecutaba menos aún para pasarle esa responsabilidad a su jefe. Él, Rodríguez, era un tipo leal y no sólo porque el corazón se lo dictaba así (que se lo dictaba así) sino también porque le gustaba decir que su lealtad era su capital más importante, más importante que su valor o su falta de escrúpulos a la hora de sacar del medio a cualquier don Equis sólo porque Barrios se lo mandaba, y como le gustaba decirlo porque era la frase más inteligente que había logrado armar en su vida no le quedaba más que hacer lo que decía lo cual no era tan difícil para Rodríguez tan acostumbrado a hacer lo que Barrios le decía. Sin mi lealtad no como, decía Rodríguez, mi lealtad es más importante que mi revólver porque mi revólver se puede reemplazar con mi cuchillo o con un alambre (de última con las manos) pero la lealtad le daba de comer, le llenaba la panza a él y su familia, decía Rodríguez. Claro que esto de comer era una forma de decir porque Rodríguez tenía una casa de dos pisos donde cada uno de sus nueve hijos tenía su propia habitación. Y nunca se le ocurrió que algún día tendría que retirarse y menos se imaginó el modo en que esto iba a suceder.

Un día Barrios le dijo que la mujer de Sotero había amenazado con ir a los diarios. Así lo dijo Barrios porque en realidad la mujer de Sotero había dicho a la televisión porque la mujer de Sotero no había tocado un diario con sus manos desde que cumplió los quince, muchos años atrás, cuando envolvía de a media docena los huevos de gallina que luego vendía



su padre de casa en casa, pero esto había pasado hacía mucho tiempo porque un día a Sotero le comenzó a ir bien y le comenzó a ir bien después de conocer a Barrios como todo el mundo sabe y ese día Sotero le propuso que no toque otros huevos que no sean los de él y ella aceptó con un brillo en los ojos, un brillo de entusiasta ambición por un vestido blanco que no sabía bien si era el de su casamiento o el de su cumpleaños y desde ese momento no volvió a tocar un solo diario pues tonta y todo como era y como lo siguió siendo entendió que el único modo de saltar de envolvedora de huevos a señora con chofer y mucama dueña de un marido calentón que pagaba cualquier capricho por desagotar su manguera adentro de ella era envolver con sus encantos de jovencita hermosa y tonta al panzón que ya peinaba canas y decía morir por ella. Tanta era su hermosura que hasta le quedaba bien ese horrible teñido rubio con el que

daba marco a su antipático y ahora engraido gesto, pero la tontería y tantos caprichos saciados tienen sus bemoles especialmente la tontera extrema de mezclar caprichos imposibles con los indecentes negocios del señor de canas y por eso, por eso Barrios le dijo a Sotero la culpa es tuya gordo no tendrías que haber abierto la boca, esas no son cosas para contarle a la mujer de uno y menos a la tuya, le dijo, que no tiene hijos que no es una mujer de verdad, una mujer con familia porque la familia es lo que hace mujer a una mujer, es lo que la hace de su casa como debe ser y por eso sos un pelotudo Sotero, le dijo Barrios, y ahora no me dejás otra alternativa y el pelotudo lloró como un chico y pidió piedad pero finalmente se calmó y tuvo que admitir que Barrios tenía que hacerlo aunque no le gustara porque si no lo hacía no era Barrios y si no era Barrios todo se desmoronaba y eso ni Barrios ni nadie lo iba a permitir ni siquiera él mismo que gordo y canoso y pelotudo después de tantos años de desagote comenzaba a sentir que la jovencita ya había escapado del cuerpo de su mujer y esto no dejaba de ser una forma de traición por parte de ella, por parte de su mujer y por parte de la jovencita primorosa envolvente de huevos y panzones, y si no era traición era defraudación o estafa o alguna de esas cosas por las que a él lo querían meter preso y entonces por qué oponerse al castigo si ya hacía rato que esa nena andaba necesitando que la encarilen porque él fue demasiado bueno y hasta crédulo y si al fin de cuentas no tuvieron hijos y a la familia nunca más quiso verla nadie la iba a llorar excepto él que ya la había llorado y, secándose las lágrimas, le dijo a Barrios no te preocupes yo sé cómo son las cosas yo sé comprender viejo y entonces Rodríguez fue leal y Barrios siguió siendo Barrios y Sotero comenzó a pensar en volver a ser Sotero y nada se desmoronó excepto el cuerpo todavía hermoso de una mujer tonta a la que ya nadie quería.

Pero la vida tiene sus vueltas, su armadura en do bemol mayor, y una tonta que te ve entrar y que te conoce y sabe a qué venís, que sólo podés estar ahí para una cosa te dice matame si querés pero el hijo de Barrios se coge a tu mujer desde hace diez años y vos le decís callate puta lavate la boca antes de hablar de mi mujer y ella que tuvo mucama durante veinte años y pudo comprarse todos los perfumes y ropas que las revistas le mostraban y que ya no le importa morir porque ya hizo cambiar los pisos de dos casas media docena de veces ahora va a causar

un lindo problema a todos estos señores machos a los que el marido se refirió siempre con tanto temor y, sonriente, sonriente de entusiasmo aún con el cañón del revólver de Rodríguez en la frente cuenta, y él escucha, todos los detalles que su calentón esposo le había ido confiando en todos esos años y ella tonta pero memoriosa tonta pero vengativa había atesorado como las piezas de una bomba que haría estallar alguna vez, que era esta vez, con un resentimiento que no alcanza a entender, tonta como es, pero del que está tan segura como lo estuvo cada uno de todos los días que vivió con Sotero y cuando el último resorte que casualmente es también el resorte del revólver de Rodríguez está en su lugar dice: y ahora matame, y Rodríguez la mata de un tiro, de un solo tiro, y la bomba estalla y Rodríguez sabe que la bomba acaba de estallar. Pero ya nada puede hacer.

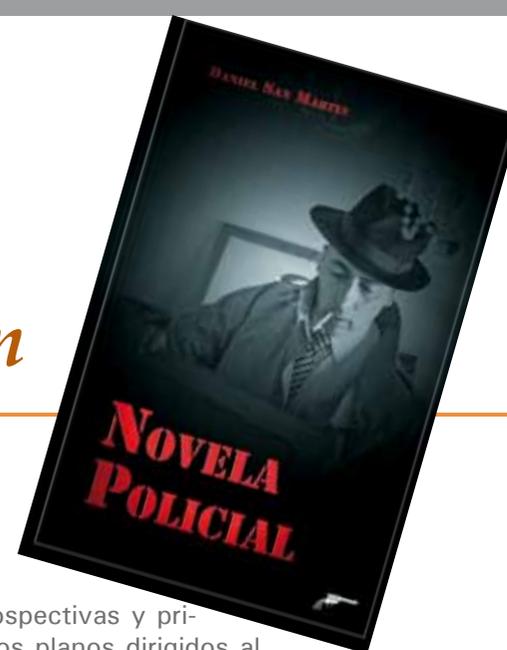
Y va directamente con el hijo de Barrios, le dice algunas palabras mirándolo a los ojos escucha su tartamudeo y hasta le da la piadosa concesión de que intente unos torpes movimientos de escapista inexperto, concesión piadosa que sus anteriores víctimas nunca habían disfrutado y que el hijo de Barrios antes de las tres luces que le cierran los ojos, las tres luces que también le cerrarán los ojos a Rodríguez, recibió como beneficio por ser el hijo del jefe, jefe al que Rodríguez siempre le fue o le había sido o le siguió siendo leal.

Rodríguez que no sabe tomarse tiempo porque el tiempo no es necesario cuando las cosas están tan claras como siempre estuvieron claras para Rodríguez se presenta ante Barrios, ante su jefe, ante el jefe de todos y frente a frente, solos, como su hombre de confianza, Rodríguez saca un revólver con dos balas apunta a Barrios amartilla el arma y dice: acabo de hacer algo que no me podés perdonar y Barrios, sin saber, porque no es necesario saber cuando las cosas están tan claras, responde pensá en tu familia y Rodríguez piensa en cada uno de sus nueve hijos y el jefe escucha: vas a cuidar a mis hijos y su madre, siempre y Barrios, el jefe, dice: tenés mi palabra y a Rodríguez le basta y sale de la habitación y de la casa y de los jardines de la casa y busca y abraza a nueve hijos que tienen nueve habitaciones y les dice papá se va, cuiden a su madre. Y nadie pregunta. Y Rodríguez se va.

Y cuando Rodríguez, que se fue, estuvo solo, dejó caer su revólver y, a su revólver, aún le quedaba una bala.

# Un milagro de rara invención

Por Walter Iannelli



NOVELA POLICIAL arranca de un modo enigmático e inquietante. El lenguaje propio del policial negro norteamericano traducido al español me hizo pensar en que no estaba nada mal que el narrador compusiera una voz alejada de su origen para contar una historia también alejada de su tiempo y geografía. De manera que en diez o veinte líneas, ya atrapado por la prosa vertiginosa y la acción, tuve a un detective de Los Ángeles tratando de encontrar no sólo el hilo de su pasado sino también la primera puntada para avanzar en un caso que de pronto encontraba en sus manos.

Las páginas siguientes me absorbieron. Llevado de la mano por el movimiento de los personajes y los diálogos fluidos que hacían innecesaria demasiada introspección seguí los pasos de este detective hasta que se encontró en un laberinto sin salida. Es aquí cuando descubrí que ésta no era una novela lineal... y no lo sería nunca.

Al mejor estilo Bertolt Brecht, cuando hacía irrupción en el escenario para romper el concepto de ficción, en NOVELA POLICIAL la acción se detiene de un modo inesperado y de pronto surgen nuevas reglas de juego, se confirman otras y, en este acto fundacional, el personaje principal encuentra las

motivaciones para seguir adelante en la búsqueda de un destino que, en lo inmediato, le impone descubrir los resortes de un caso que empieza a ampliar sus horizontes.

Desde aquí en adelante la novela es un torbellino. El protagonista, habiendo cobrado otro cuerpo e identidad, hace gala de un estilo que bien envidiarían los personajes de Chandler. La trama es inteligente, los personajes ricos, sugerentes y la estructura del relato no se conforma con la lógica geométrica que Borges consideraba indispensable en ciertos relatos policiales. La vida de NOVELA POLICIAL, entonces, no se cifra sólo en los resultados matemáticos de la investigación sino también en la naturaleza de los elementos de una ecuación que se resiste a no tener carnadura.

Así llegué a mitad del libro andando un sendero de cajas chinas y sentí que NOVELA POLICIAL me había dado suficiente, ya no podía pedirle más. Sin embargo...

Ahora el detective y protagonista, Harry Gelemur, orondo en su capacidad de gestor de su propio mundo, resuelve el caso para el cual fue contratado y da por concluido el trabajo. Este protagonista, que no pretende ocuparse del clima narrativo y no cierra su caso con tres o cuatro páginas de inflexiones

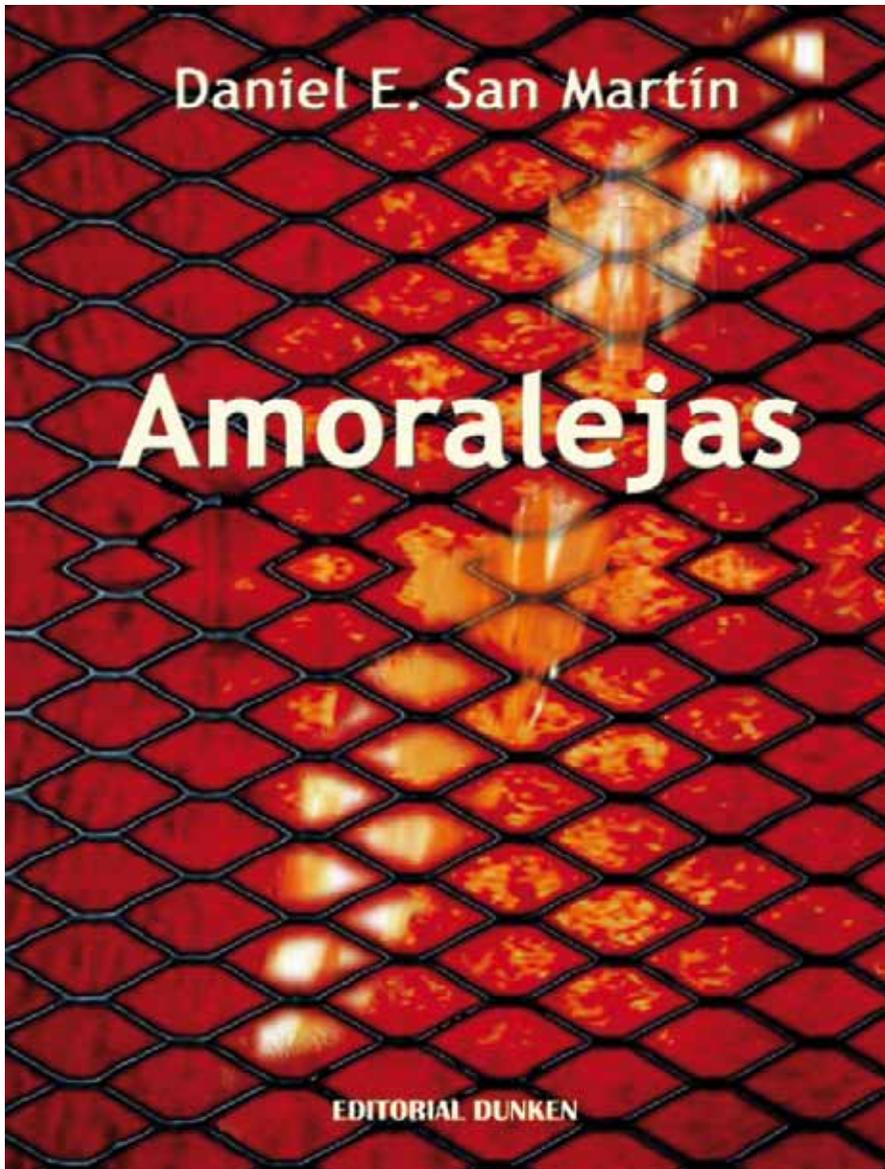
introspectivas y primeros planos dirigidos al lector, vive la novela como su vida real y nos sorprende privándonos de la imagen congelada que necesitamos para cerrar el libro. Así como la vida real termina sus escenas de golpe, sin explicaciones y deja muchos cabos sueltos aun cuando no estemos preparados para que esto así suceda... Hasta que el texto nos rescata: Una vez más una situación especial parece dar otro curso a la novela, haciendo que ésta cifre su composición en la relación de todo el mar de elementos que quedó flotando tras la acción del protagonista. Pero no es otro curso, es un nuevo paisaje donde los hechos se encuentran, se recuentan y se rehacen documentalmente. El autor de NOVELA POLICIAL, experto en manejar multiplicidad de registros, explora con destreza la subjetiva de los personajes secundarios para meter el dedo en la llaga y terminar de iluminar los más íntimos rincones de una historia –ahora casi de tintes metafísicos– que nos estremecerá con sus vericuetos.

La realidad no es una sola. La realidad, igual que algunas novelas, igual que esta novela, es como Bradbury tituló uno de sus cuentos: "Un milagro de rara invención".

## El universo de Amoralejas

### *Con el calor y la humedad que los cambios de gobierno no le cambian a Buenos Aires*

Por Ulises Gonzáles



Hay universos que se van estableciendo de a gotas. Ideas de ciertas realidades y sus seres particulares que el buen escritor de ficción va construyendo con cada obra. Si bien el lector fiel lo reconoce; el lector tardío de la obra, al asomarse a ella por primera vez, también es capaz de intuir que allí se manejan ciertas leyes particulares, algunas inevitables, todas ellas magníficas cuando el escritor las ha extendido como certificado de una realidad que autentifica las tramas y los personajes. Amoralejas, los 24 cuentos de este libro que Daniel San Martín clasifica en etapas que representan el antes y el después de su carrera como escritor, tiene esa cualidad. Aquí los personajes son sombríos o van perseguidos por una sombra. El universo jamás dejará que el perverso o el infiel se salgan con la suya, no sin haber sufrido dentro del marco de la historia. La realidad de Amoralejas es como esa masa negra ominosa que en la serie Lost espantaba a los sobrevivientes que deambulaban por la isla: te mueves porque yo dejo que te muevas, yo te poseo y siempre te observo. Y no intentes escapar.

Tal vez la palabra clave de Amoralejas sea desesperanza. Como si la esperanza, en este universo, también se hubiera escapado de la maldita cajita de Pandora. Es Bue-



# Crítica

nos Aires, “con el calor y la humedad que los cambios de gobierno no le cambian” pero también no es Buenos Aires. Se vislumbra, en cada una de las discretas aventuras del libro, en estos juegos de la ficción con que San Martín quisiera trasladar la magia de Poe o de Onetti, la paciente construcción del universo del autor.

En las últimas páginas de *Absalom, Absalom!*, Faulkner hace que sus personajes, los jóvenes estudiantes Quentin y Schreve, asomados al invierno de Cambridge, juzguen al sur. Después de habernos contado la tragedia individual de los Sutpen y los Coldfield, Schreve, el yanqui, le pregunta a Quentin “¿por qué odias al sur?” Como si después de aquella calamidad que ha sido narrada, en la que la sociedad sureña ha sido una de las mayores responsables de su propio aniquilamiento, lo único que le quedara a un hijo de los confederados fuera aceptar sus raíces y tratar de entenderse a sí mismo. Después de leer la relación de calamidades que suceden en este libro, casi que a uno le provoca también preguntarle a San Martín “¿por qué odias a Buenos Aires?” Pero la pregunta en sí es un elogio, porque la realidad de Amoralejas, ese opresor y calamitoso día a día en que caminan las cucarachas que se han

despertado una mañana en Buenos Aires, es también una ficción.

Es una realidad tan abrumadora que condena incluso al pobre personaje que osa salir de ella, como ese periodista sedentario, el Américo Luis Colombres de “El desamparo”, que viaja para ver los pueblos que pinta en su insípida columna del diario y es identificado y marcado: regresa o muere. Como si allí en la provincia también supieran que lo que sale del mundo de Amoralejas solo puede ser una mala noticia.

La violencia es, en ocasiones, una carta bajo la manga del creador de ficciones. Redondea una situación, crea un climax. Así vienen las gotas del ácido de “La traición”, el fuego con que piensa saldar sus deudas el Calabria de “El desajuste”, torturas salvajes que apaciguan frustraciones amorosas en “El dolor”, o la moto con la que resuelve sus problemas el muchacho de “La imposición”. Otras veces la violencia se manifiesta con cierto humor negro (todo tiene que ser negro en este mundo amoraléjico) como en “El fabricante” o con la apabullante cotidianeidad con la que Graciela acepta su suerte en “El adulterio”. Sin embargo, esta violencia editada –porque todo buen cuento es el resultado de la edición adecuada de sus elementos– posee la importante cualidad de entremezclarse

sin conflicto con los personajes. Estos, si bien piezas de la máquina de la trama, manifiestan su independencia a través de gestos insignificantes, como aquél bostezo que deja escapar el suicida cuando acaba de decidir que no va a reventarse los sesos, o en la lista de quehaceres habituales que nos describe el esposo que prepara el desayuno en “Afonía”. Esos detalles permiten que el lector identifique a las criaturas y las confunda, como si el amante con frustraciones de “La pared” fuera ese gordo con el que nos cruzamos una tarde por la calle.

¿Es posible querer a un universo donde campea la muerte y la traición? Tal vez esa sea la pregunta detrás de “Piedad” o “Hijo mío ¿Por qué me has abandonado?”. Y la respuesta sea un gesto de resignación, o el aprovechar la compasión como oportunidad para escapar.

Este universo de Amoralejas, donde se pasean todos estos personajes que podrían también ser las diferentes versiones de un solo ser atrapado por la monstruosa realidad que envuelve a sus habitantes, es lo más logrado del libro. Si bien los lectores se llevarán siempre como recompensa los finales bien elaborados de cada cuento, la promesa cumplida de un buen escritor de ficción.

## Silencio, dejemos hablar a las fotos...

Lic. Irene Farias

Desde variadas teorías, se ha estudiado la fotografía como elemento comunicacional, como analogon de la realidad, como dispositivo que se relaciona íntimamente con la sociedad en la organización de poder, con el contexto ideológico para la creación estética. Se la estudia como lenguaje, cómo génesis de la cinematografía. Se la analiza, se la desacredita como arte, pero se la incorpora en los circuitos comerciales. Se la asocia con la ética visual. Se la utiliza en la explotación de temas polémicos. En fin, lo fundamental es que la fotografía siempre está presente con un discurso que no puede ser desoído.

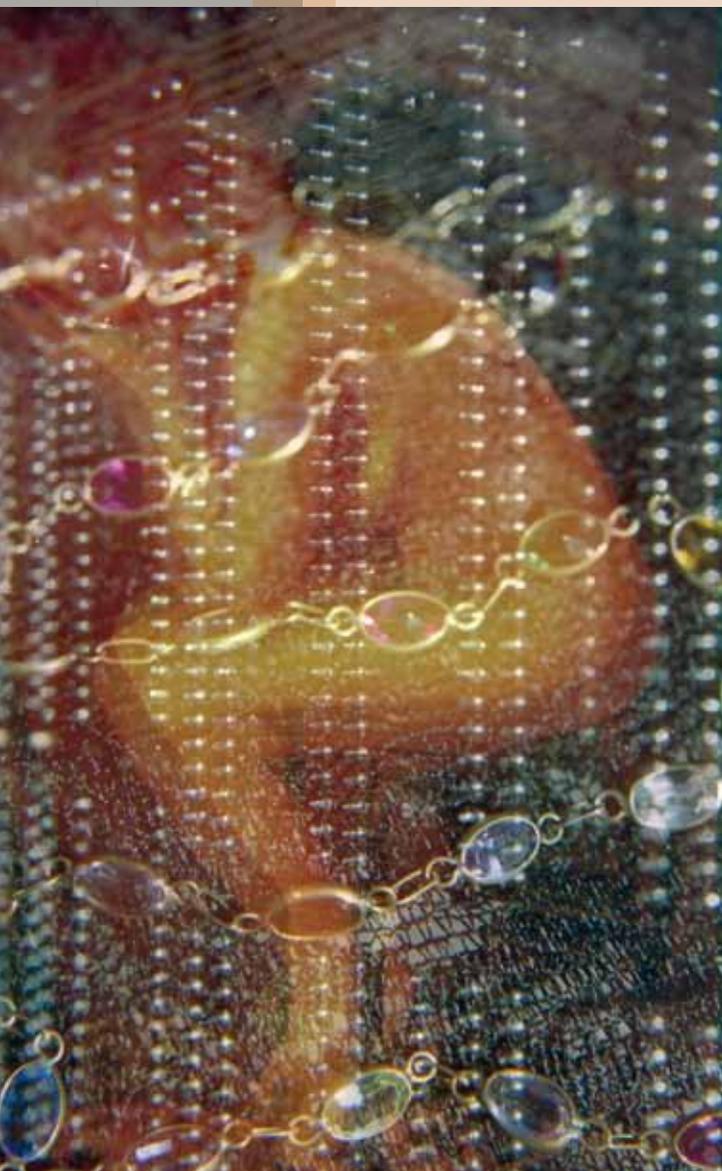
Podría desarrollar alguna de esas propuestas o realizar algún tipo de análisis

sobre obras fotográficas, pero en realidad prefiero detenerme en el disfrute de su estética y la magia de sus "decires". Me distanciaré de las que buscan un golpe emocional con el muestreo feroz de realidades que se nos cruzan a diario por noticieros o por en exceso bien remunerados premios internacionales, en los que se compite por ver quién logra captar la imagen más impactante de las miserias e irracionalidades humanas.

Desde otra óptica -término ambivalente en este caso-, la fotografía es un relato que se construye a través del recorrido que va desde sus formas, líneas y colores, hasta la percepción de quien se detiene a mirarla. Se presenta in media res, inserta en un tiempo perennemente pretérito, y su contenido icónico con desbordes simbólicos la convierte en disparador de significancias infinitas puesto que cada mirada hará de ella una nueva historia, distinta de la realidad que intentó registrar el fotógrafo.

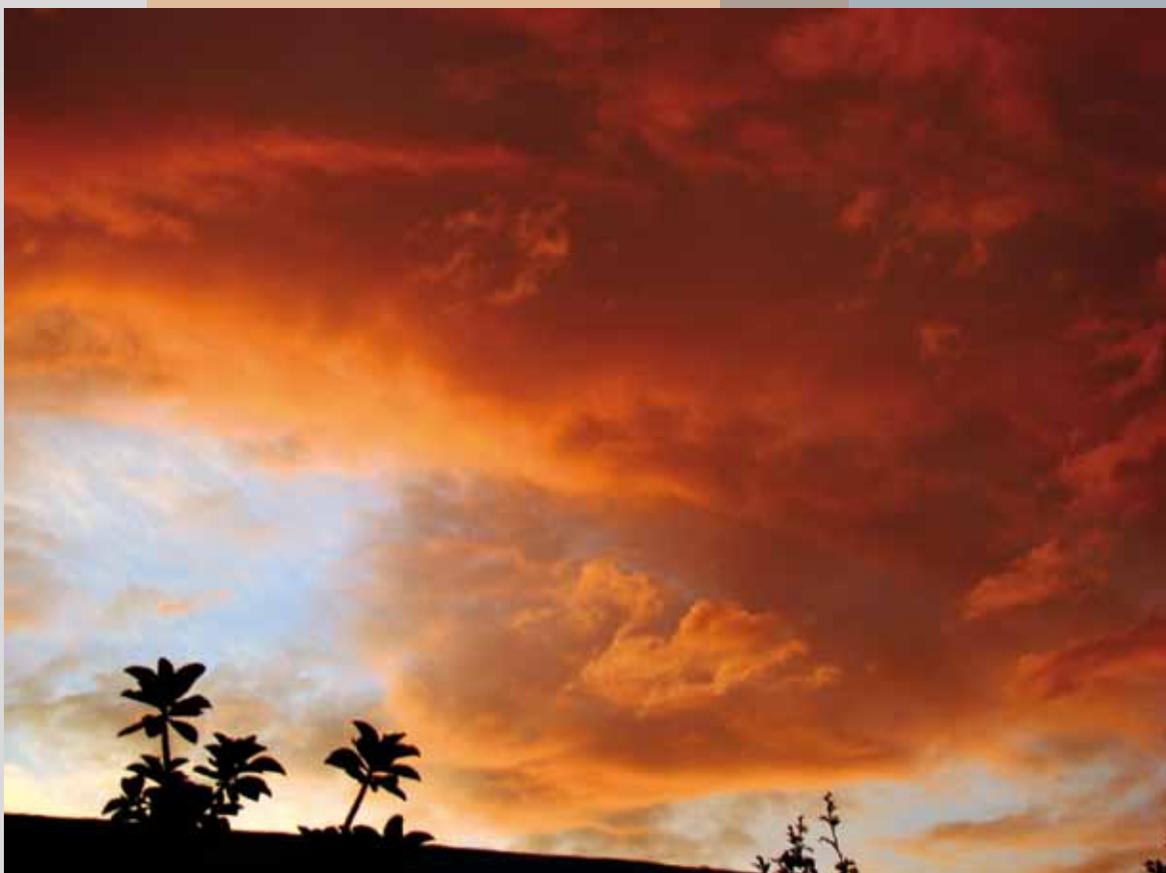
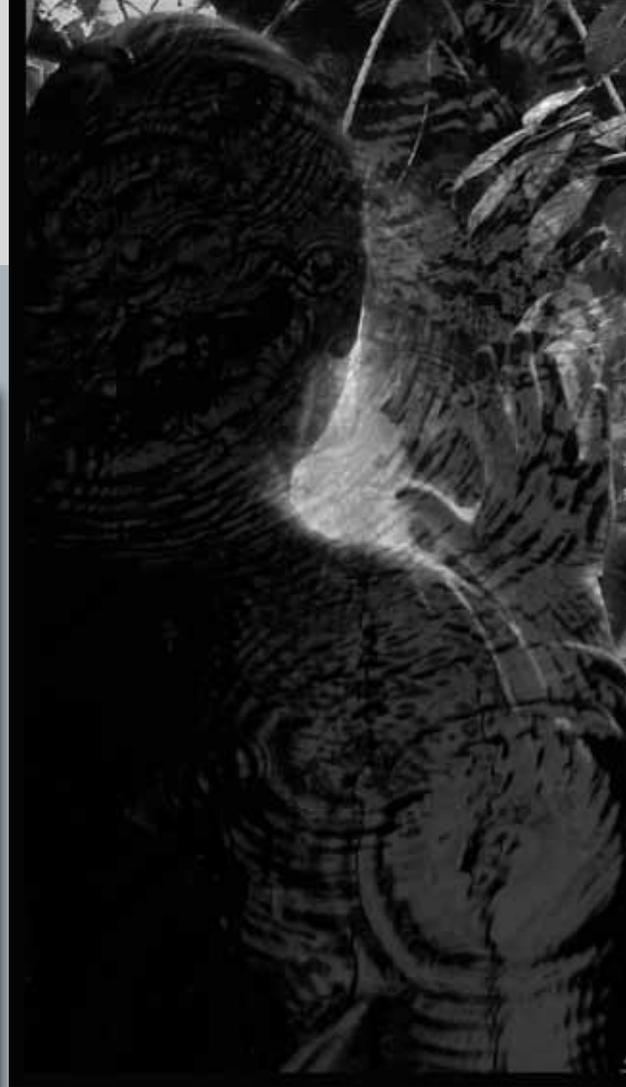
El artista insiste en acotarla a una sola línea de lectura y por eso la acompaña con un título o un epígrafe que funge como referente. No obstante, quienes lo hacemos sabemos que es un intento vano porque, si bien las imágenes han sido filtradas por un enfoque particular, sabemos que la foto es como un texto que nunca ha de cerrarse y que será reescrito por cada nuevo receptor.

Si el arte necesitara explicaciones, perdería su esencia; por ello, mi propuesta es hacer silencio, mirarlas y permitir que se construya la narración visual que nos ofrecen.



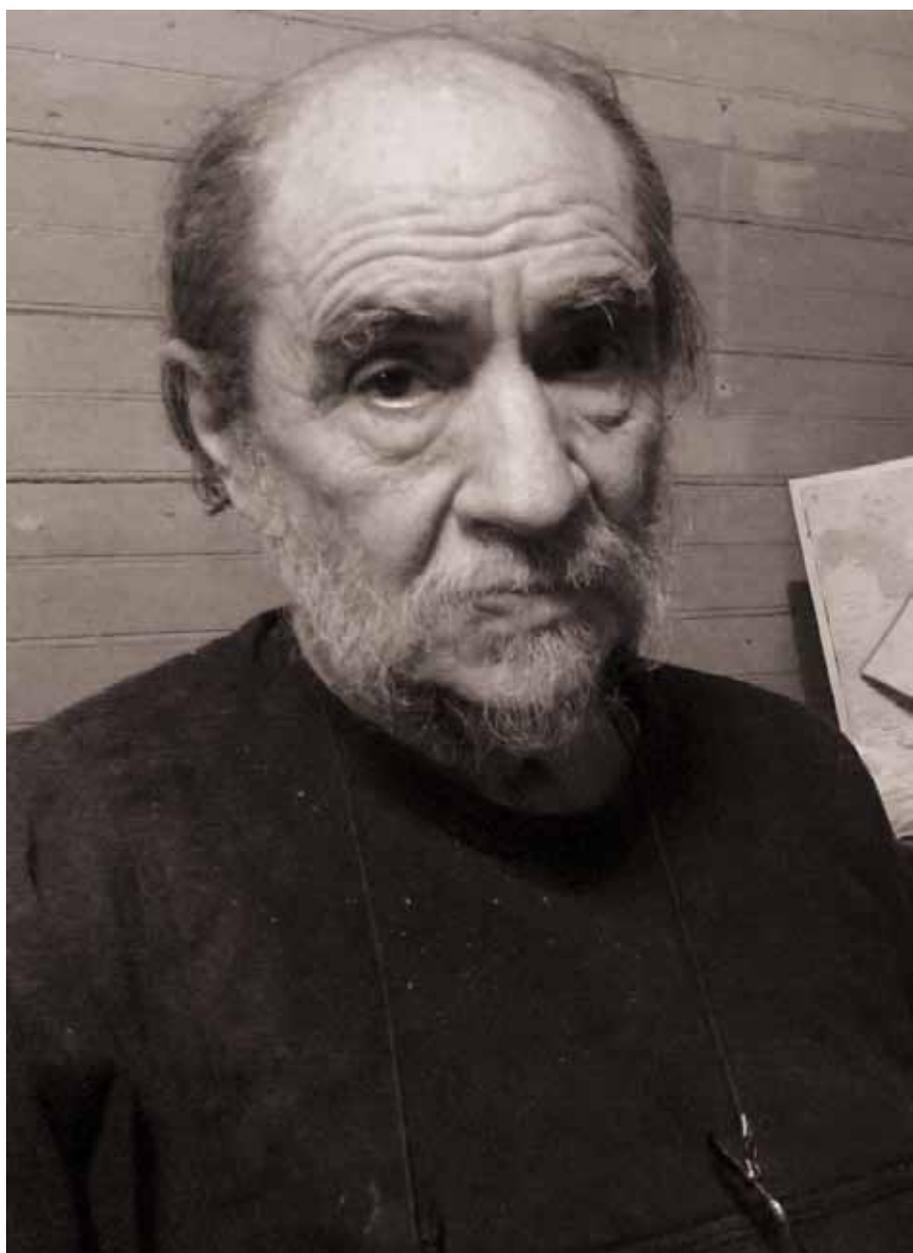






# *Jorge Pistocchi* | Entrevista

Por Marina Suárez





Calle Olavarría, La Boca. La gente pasea entre crisoles de frutas y remeras. Distintas culturas colorean el recorrido con voces, llantos de niño y mantas recostadas en la vereda. Entre las vidrieras saturadas aparece una puerta de conventillo. Es una puerta añosa y gastada, de esas que dan ganas de abrir para encontrar historias. Toco el timbre y sale a mi encuentro Tuca, la perra, asomando parte de su hocico por la rendija del correo. Luego aparece Jorge con su cordial sonrisa. Vamos por un pasillo largo que nos conduce a un patio inmenso. La huerta, el estanque y el hermoso mural del Movimiento Orillero comienzan a ponernos en tema. En el interior las esculturas de barro y bronce, el hueso tallado, el dibujo de Rocambole, las notas sobre Amat y las tapas del Expreso parecieran contrastar con el rincón donde están la computadora y los equipos de radio. El pasado y el futuro y un mismo deseo. Sólo Jorge Pistocchi puede reunir tantas aventuras ligadas a la cultura de nuestro país. Él se define como un “marginal”, a mí se me ocurre pensar en *Everything and nothing*, el cuento que Borges le dedicó a Shakespeare. Por dos horas compartimos unos nobles mates y más de una rica anécdota.

**Entre la cultura popular y vos existe una relación muy estrecha. ¿Cómo nace ese vínculo?**

Últimamente, entrando en la séptima década, me replanteo un montón de cosas porque mi vida fue totalmente atípica. En principio mi origen es más marginal, no pertenezco a una clase social definida. Mi viejo me reconoció a los ocho años, lo que en esa época era muy fuerte. Empecé el colegio a los nueve, estudiando, pero de una manera totalmente libre. Por un montón de circunstancias, casi no asistía al secundario y eso hizo que me conectara con la experiencia callejera. A partir de allí, me salvó el vínculo permanente con el arte, un amor por el arte que siempre tuve presente y que después, a los veinte años, empecé a desarrollar, sobre todo porque me formé en la calle de los sesenta que era una calle muy rica en experiencias. Por otra parte, siempre me involucro mucho con lo que está pasando alrededor. Si alguien se pelea al lado mío, enseguida tomo partido, no me puedo quedar afuera, de espectador. Estoy en un lugar y al poco tiempo me siento totalmente consustanciado. Me pasa en La Boca, me pasó en Llavallol donde, en los noventa, fui a los talleres Croto que estaban frente a la Palmolive y participé en una cantidad de desarrollos porque era un lugar muy rico en máquinas: mecánicas, serigrafía, de confección, etc.



Para una persona creativa era una oportunidad. A mí me gusta la cultura. Al principio me conecté a través de la plástica pero también me interesaban muchas cosas a la vez; por eso resulta difícil definirme.

**Sí, puede ser muy difícil definirte. ¿Será por la cantidad de instrumentos que manejas para comunicarte?**

Todos somos un montón de cosas al mismo tiempo. Cuando comencé a vincularme con el arte, que en los sesenta era muy intenso, con sus galerías y calle Corrientes, era a la vez una especie de insatisfecho. Nunca me adapté con facilidad a esta sociedad, por ejemplo nunca trabajé bajo patrón. Quizás pasé hambre, pero nunca me preocupé. No pienso en eso. Sé que algo va a pasar. En esa época también eran muy intensas las cuestiones políticas y sociales. Por esos años conocí a un anarquista que me abrió mucho la cabeza, Pedro Godoy, un anarco-pacifista que me dio una nueva conciencia con respecto a lo que yo entendía por izquierda o por política. Lo que aprendí de él fue que no podés separar tus pensamientos de tus acciones. Yo ya había aprendido a sobrevivir, quiero decir a cuerppear y a no hacerme demasiada mala sangre. Todo lo que hice tenía que ver con cosas que me apasionaban y me metí en eso. Así comencé a vincularme con el mundo del rock, que para mí fue muy estimulante porque había una nueva propuesta y conocí gente muy talentosa. En los setenta se empezó a vivir una situación de gran polarización en la que yo no participaba por mi condición de marginal. El marginal está fuera de juego, del sistema, sin bando. Empecé a ver que me apretaban de un lado y del otro. Era un cuestionamiento muy extremo, cosa que me revelaba. Entonces el rock fue el vocero del intento de generar un espacio de pensamiento independiente. Creo que consciente o inconscientemente mucha gente trabajó para eso, porque si en ese momento se permitieron un montón de cosas no fue por lo político, fue por lo que se gestó dentro de esos otros ámbitos culturales, dentro de la contracultura; porque entonces no hubiéramos tenido libertad, sobre todo en una sociedad como ésta, tan represiva culturalmente. Ante todo lo que pasaba, quizás el azar me hizo encontrar la herramienta más propicia para ese momento.

**¿Qué fue lo que te llevó a recurrir a las revistas como modo de expresión?**

Empecé a escribir prácticamente con las revistas. Antes no había tenido demasiada afición por la es-



critura, pero sí eso que me llevaba a buscarle la vuelta a las situaciones que me oprimían individualmente y a aquellas otras relacionadas con lo social. De casualidad lo acompañaba a Spinetta a la redacción de la revista Pelo. En ese momento estaba pasando de todo, la llegada de Cámpora, etc. La situación ya era terrible y en la revista todavía seguían hablando del rock and roll, de lo que pasaba en Estados Unidos y en Chile. Entonces les dije que no podía ser que no se hablara de la realidad, de lo que estaba sucediendo, y me dieron media página para decir lo que quisiera. Lo tomé como un desafío y comencé a escribir; tenía muchísima respuesta. El diálogo que se empezó a generar, me movilizó para encontrar y desarrollar otros aspectos míos, como el dibujo con el que comencé en una historieta. Empecé a disfrutar de la creación dentro de un momento muy, muy difícil en lo social y personal. Escribí estas notas, al poco tiempo un grupo de chicas me propuso sacar una revista, y después de una cantidad de avatares salió Mordisco. Fue un éxito y muy curioso, porque ni yo ni mis compañeros de redacción teníamos la menor idea de cómo hacer una revista. Lo que pasa es que soy muy intuitivo. Si me propongo hacer una cosa, te aseguro que lo logro. Sé llegar a esa instancia, busco, sé que vos sabés hacer tal cosa y el otro tal otra, y reúno. Esa es mi especialidad. La fui descubriendo a través del tiempo porque a los veinte años era una



especie de basura social pero, como todo ser humano, tenía un montón de cosas latentes que si están bloqueadas, quizás no las podés sacar afuera en toda tu vida. A esa edad había pasado por una cantidad de circunstancias bastante extremas, tenía otra mirada, porque vos en tu vida sos tu experiencia, no sos otra cosa. Por más inteligencia que tengas, por más que te imagines, no podés cambiar las veces que te sentiste triste o alegre. Con respecto a cualquier otra persona, tuve una vida rica en experiencias, maestros alucinantes en muchos niveles como Pedro Godoy. Conocí a muchos personajes interesantes, como escultores, pintores, músicos, entre ellos a Miguel Abuelo, Spinetta, Pappo. Transité por diversos y riquísimos mundos y tuve una pequeña pero fundamental ventaja: me atreví a hacer las cosas. Muchas veces las cosas no suceden porque no las provocamos o porque no nos animamos a que sucedan. Ahí empecé a concebir que había dos cuestiones. Algunos tenían el conocimiento pero no tenían el coraje; otros tenían el coraje y les faltaba el conocimiento. Entonces me puse a escribir, no porque me gustara, sino porque sentía que éramos muchos los que estábamos en la misma situación. Más allá de las movilizaciones, más allá de los partidos políticos, la gente no siente muy distinto. Después nos adaptamos, nos convertimos, somos fruto de un montón de cosas, pero saberlo es importante. Ese período terminó

con Pan Caliente y pude comprobar lo que pensaba, que mucha gente sentía lo mismo que nosotros, porque eran muchas las personas a las que llegábamos. Por ejemplo: ¿quién quiere la guerra? Cuatro tipos en el mundo. Por eso es fundamental la comunicación. Nosotros no sólo hicimos las revistas, también armamos festivales, empezamos a generar, de una u otra manera, movimientos de resistencia a partir de nuestro trabajo.

**Generalmente el común de las personas permanece al margen de las cosas que pasan. ¿Por qué a vos la realidad te encuentra cerca, en el borde, o haciendo algo para lo mismo?**

Hay cosas que te encuentran en el lugar justo. Recuerdo, por ejemplo, el bombardeo a Plaza de Mayo. Gravité mucho en mí porque iba al Otto Krause. Bajaba en la plaza. Después del bombardeo vi todo destruido y que habían matado a no sé cuantos pibes. Me agarró una especie de shock. Hay otras cosas que, en cambio, te exigen mucho trabajo. Yo creo que la experiencia del Expreso Imaginario y de las revistas no fue tan diferente a la experiencia de la fábrica Amat porque las situaciones grupales son parecidas en el fondo. Quiero decir que están en juego los mismos componentes. El grupo se transforma en algo creativo, que de alguna manera intercambia energías. Pienso que la libertad es lo más importante que te da la existencia. Sin libertad no podés hacer absolutamente nada. Las cosas que decíamos en el Expreso sobre las huertas orgánicas, la relación en el trabajo, la creatividad, son cosas que pudimos llevar a la práctica. En apariencia pueden parecer distintas pero no lo son. Cuando en los noventa recuperamos la fábrica yo me encargué del departamento de prensa. A pesar de tener todo en contra y un aparato de destrucción absoluta, logramos hacer algo. Incluso la podríamos haber conservado. Por lo menos nosotros nos pusimos en juego. Así, todo te da la posibilidad de hacer infinidad de cosas.

**Es muy común que veas las cosas como una oportunidad. ¿Será porque tenés los objetivos muy claros, o por lo menos más claros que el resto?**

Es posible. Creo que también intento ser riguroso conmigo mismo. La mayoría de la gente es rigurosa con los demás pero no consigo misma. Trato de pensar y ser consciente. No te digo que soy bueno o malo, pero si sé por qué hago las cosas y por qué elijo. Yo creo que si no sos consciente, te dejás llevar

por un montón de cuestiones. Cuanto más consciente sos, más libre sos y no lo padecés, porque son tus elecciones. Este hombre que conocí, Pedro Godoy, era poeta. En el verano cuidaba coches en Necochea y con lo que ganaba vivía durante todo el invierno en una carpa. Era un ejemplo. Lograr unir el pensamiento con la acción, ver únicamente a través de la conciencia es la única manera que tenés de disfrutar de esta existencia. Pensá que ya tengo setenta y uno, vengo medio jugado, pero me divierto totalmente.

**Esto mismo se deja entrever en las canciones de Pappo, por ejemplo, Sucio y desprolijo, No obstante lo cual, entre otras. ¿Es por eso que siempre se te asocia al mundo del rock?**

Porque el rock es la música de la marginación, en ese aspecto. El tango dejó de expresar lo popular porque se produjo un quiebre cultural. El rock fue más vivencial, emotivo, recuperó los instintos que también estaban perdidos. Quizás por eso tuvo tanto empuje.

Ésta, la de ustedes, es una de esas épocas en la que algo está naciendo; hay una conciencia. Es así porque es ahora o nunca, no demos muchas más vueltas. No sé muy bien si es así, pero es ahora o nunca. Por lo menos a mí me da mucha fuerza. Primero, porque siempre me la han dado las situaciones adversas. Esas cosas que son absolutamente extremas, momentos en los que es imposible que haya más páldas, ni aunque te pongas a inventar. En segundo lugar, porque me parece que la página y la radio por internet en la que estamos trabajando ofrecen una posibilidad de juego alucinante, con casi nada, al mismo tiempo que llegan a todo el mundo. El hecho de que un argentino que esté viviendo en cualquier país de Asia, pueda tener la oportunidad de escuchar la radio del Expreso Imaginario, o leer qué es lo que está pasando de verdad en su país, tiene un potencial extraordinario. Sobre todo si estás en un ghetto argentino, porque a otros ámbitos no entrás. Yo tuve la posibilidad de ir a New York en los setenta. No te dan ni cinco de pelota. Es un modelo que de a poco hemos ido importando. Los bares, por ejemplo. Un bar de antes era un sitio hecho para que te quedaras, un lugar de encuentro. Ahora se han transformado en lugares de paso. Allá, la libertad en la calle consiste en que nadie te da pelota. Vos podés ir como quieras que nadie te da bola. No es porque te permitan ser

libre, sino porque no les importa. ¿Querés ir desnudo por la calle? Andá. Nadie te registra. Acá todavía hay por lo menos alguna percepción del otro. Ahí es una indiferencia total, total. Si no tenés guita, no te podés conectar. El "pase" es un billete. El modelo es el sabotaje de la comunicación. En los sesenta se dieron muchas cosas porque estaba lleno de bares, lleno de lugares abiertos durante todo el día, lugares de encuentro diversos. Hoy, en un bar no podés siquiera fumar. Hay un montón de sitios que sirven para mostrarse porque los medios de comunicación manejan la cultura y es lo que te venden.

### **¿Vos pensás que esto puede cambiar?**

Personalmente creo que todo suma. Pero si no se generan trabajos consistentes y que tengan una continuidad, no hay posibilidades de cambio. Si por ejemplo, no replanteás profundamente los sistemas de energía, y las manifestaciones no sirven para transformar algo, no hay salida. En cien años el ser humano liquidó gran parte de sus recursos naturales. No hay más bosques, no hay más agua, no hay más nada. Esto es gravísimo. Ahora, que nadie reaccione es más grave todavía. Por eso digo que la conciencia tiene que crecer vertiginosamente, en los pibes, en la sociedad. Yo eso lo vi en la fábrica, que la gente estaba indefensa. Vi que había trabajado toda su vida, había cumplido un horario, había mirado televisión, había desayunado, pero no había vivido nada. Ni había conversado con la familia. Se cerró la fábrica y estaban todos en pelotas. Era gente con muchas condiciones, pero incapaz de reaccionar. Así estaba todo el país. ¿Por qué pensás que tenemos niveles tan altos de violencia? Son planes para aniquilarnos. Por eso hay que ver cómo influir en lo político para generar otro tipo de cosas, porque tampoco lo podés lograr desde el margen. Se pueden plantear muchas cosas. Por ejemplo, me gustaría armar un equipo de trabajo para hacer algo en el Borda que tenga que ver con el replanteo y la ayuda. Pero hay que organizarse. Sin organización, por más que hablemos, no pasa nada.

### **¿Eso no será mucho viniendo de un anarquista?**

Ojo que el anarquismo es organización. Acá se ha tergiversado la cosa justamente porque el anarquismo permitió muchas formas de pensamiento distintas. De hecho, la línea de Severino Di Giovanni no era la más respaldada por la gente. Se hizo famoso por violento pero los sindicatos son de origen anarquista. Yo creo que si todavía se mantiene una conciencia de libertad es gracias a los anarquistas, sin duda. Y digo anarquismo para decir libertad y no anarquistas. Digo búsqueda, construcción, organización para afianzar espacios de libertad, para generar estabilidad, para mejorar la cultura social. Si no hacemos esto, podemos estar hablando diez años y



no hacer absolutamente nada. Lo que tratamos de hacer acá es un trabajo concreto, un hecho concreto, donde cada uno hace su parte y se potencian unos con otros, que es un poco el objetivo, ser una fuerza. Entre todos somos una fuerza, descartando a los aprovechados o a los que tienen otros objetivos. Hay que ser selectivo. Yo lo soy, dentro de mis posibilidades, y trato de poner lo puntos cuando los tengo que poner. En este momento el problema es que no hay ningún tipo de distinción. No se distingue más nada, todo es lo mismo, un cambalache. Entonces es un lío. Yo puedo ser un mal tipo, decididamente una mala persona, pero soy alguien. Prefiero eso a aquellas personas que no sabés qué son. No sabés para dónde van a disparar. Quizás está todo bien y de repente te traicionan de la manera más canallesca. Yo prefiero lo otro. Porque como es arriba es abajo. ¿Viste el SIDA? El SIDA es un virus que se camufla y no se lo reconoce. Aparentemente todo el mundo piensa lo mismo y no es así.

**Aquí hacemos un parate porque cae un amigo de improviso, alguien que tiene un proyecto para compartir. Nada se interrumpe porque en este lugar todo es un proceso constante. La pregunta de Jorge es crucial: ¿Qué vas a hacer? Se reanudan los mates y los acuerdos. El chico habla de murgas y Jorge aclara:**

Nosotros en la fábrica Amat hicimos El último carnaval del milenio, donde pasaron todas las murgas. En La Boca estuvimos desde el principio con Los Amantes de La Boca y en Llavallol con Los Caprichosos. Ahí conocí a varios de los pibes, porque convivimos en Croto.

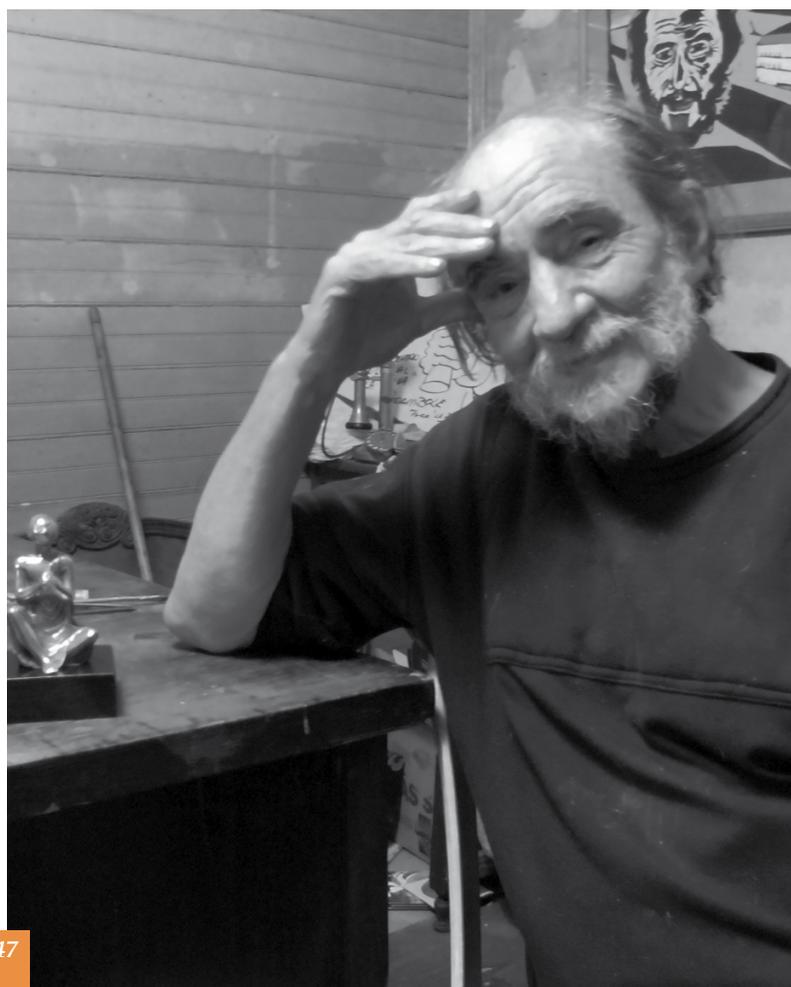
Ya encontraron un lugar compartido. A estas alturas parece imposible relacionarse con la cultura sin descubrir rastros de Pistocchi. Otra vez se vuelve al trabajo y la charla gira en torno al Borda:

Conozco y me hice amigo de una mujer que realiza un trabajo por la noche para la gente de la calle y que a su vez está con la cuestión del Borda porque allí no tienen estufas, ni alimentos, etc. Ella se incorporó al Expreso y nos está entusiasmando para que hagamos algo ahí. Me conectó con un médico y él me dijo que allí hay un montón de colegas trabajando ad honorem, que no hay vidrios, etc. Yo creo que a la vez se trata de un problema de organización, porque si no hay vidrios podés tratar de conseguir aunque sea un plástico para el invierno. ¿Cómo no articulan algo para que la gente no se muera de frío? No es tan difícil. Ahí nadie se hace cargo de nada. Con el Expreso, con la radio es distinto. Nosotros tenemos llegada, de alguna manera hacemos una cobertura por dentro. Me quiero acercar bien al tema para ver qué es lo que podemos aportar, aunque sea para poner mano de obra. Introducir a un pequeño grupo, hacer investigación, por ejemplo, la historia

del Borda, preguntarnos por qué lo quieren vender, subirlo al sitio y a la radio y organizarnos. Porque creo que esto que pasa es a la vez culpa de la gente que no se organiza. No se trata de organizarse para llevar una bandera que a estas alturas cambia poca cosa, pero sí meterse adentro. Todavía no sé bien qué hacer, pero me imagino que habrá mil cosas que pueden ser piolas. Hay gente que ya está haciendo. Habría que conectarse primero con ellos. ¿Conocen a Tito Ingenieri? Él era plomo de una banda de rock, lo conozco hace muchos años; se hizo famoso por construir una casa con botellas. Ahora hicieron un documental de su vida. Un flaco increíble y con una historia terrible. Estuvo ocho años internado en el Borda. Si quieren podemos ir a verlo.

Así funcionan las cosas, delante de mí y de cualquiera, con ideas, con trabajo y con una red de personas que están dispuestas realizar acciones conjuntas.

Soy yo la que interrumpe la conversación y seguimos con la charla para hablar de lo que vendrá.



# LA LÓGICA DE LAS BOAS ▼

NO FUE SU CABEZA AL FILO RAPADA NI LA FLAGGIDEZ DE SU PIEL [PODÍA VER COMO ÉSTA COLGABA DEBAJO DE SU GUELLO Y DE SUS ANTEBRAZOS; INCLUSIVE ERAN VISIBLES LOS COLGAJOS FORMADOS ENCIMA DE SU ESTÓMAGO] SINO SU CAPACIDAD DE SOPORTAR HAMBRE LO QUE MÁS ME SORPRENDIÓ. HABÍA APARECIDO EN CASA QUINCE DÍAS ATRÁS, EN PLENA MADRUGADA, COMO SI LA HUBIESE TRAÍDO EL NACIMIENTO DEL SOL, Y DURANTE SU ESTADÍA NO PROBÓ BOCADO ALGUNO. INCLUSO SE ENCARGABA DE EVITAR POSIBLES SOSPECHAS DE MI PARTE DE QUE COMIESE A ESCONDIDAS. FUERON PASANDO LOS DÍAS Y MI PREOCUPACIÓN ERA APACIGUADA POR SU PERSUASIÓN: LA EXCUSA PARA SU CONDUCTA ERA QUE SU CUERPO Y SU MENTE SE RELACIONABAN DE MANERA INDISTINTA. EXPERIMENTABA Y ESO FUE SUFICIENTE PARA MÍ, ASÍ SE SUCEDIERON AQUELLOS PRIMEROS DÍAS, HASTA QUE UNA MAÑANA UN EXTRAÑO OLOR INVADIÓ LA CASA, UN OLOR NATURAL PERO FÉTIDO, CARGADO DE UN VICIO INAGOTABLE. CINCO DÍAS DURÓ AQUEL OLOR, O QUIZÁS MÁS, NO PUEDO DECIRLO. UNA NOCHE DESPERTÉ MASTIGANDO PEDAZOS DE SALIVA U OTRA ESPECIE DE LIQUIDO VUELTO SÓLIDO. SENTÍA DOLOR EN MI PEGHO, ADORMECIMIENTO EN MIS PIERNAS, CONFUSIÓN EN MI CABEZA Y DOLOR, POR SOBRE TODO UN AGUDO DOLOR. APENAS PODÍA VER BORROSAMENTE. LEVANTÉ EL GUELLO, AGASO LO ÚNICO QUE PODÍA MOVER, INTENTÉ FROTAR MIS OJOS CON LAS MANOS, PERO NADA: MIS ARTICULACIONES SE HABÍAN EMANCIPADO DE LAS ÓRDENES DE MI CEREBRO. COMO UNA REVELACIÓN, ENTONCES, ENTRE LÁGRIMAS Y SANGRE PUDE VERLA EN PLENA TRANSFORMACIÓN: SU PIEL SE ESTABA LLENANDO DE MÍ, TOMANDO SU FORMA REAL.

# LOS SIETE BANQUETES



PARA SER FRANCO, DEBO REFERIR QUE AQUELLA REUNIÓN, DE LA CUAL RESULTÓ LA HISTORIA HASTA HOY SOLO CONOCIDA POR RUMORES, NACIÓ DE DOS ENCUENTROS CASUALES Y DE LA FORMA IGNOTA DE LAS CONSECUENCIAS. YO, QUE ERA UN PRINCIPIANTE, DESANDABA LAS CALLES EN BÚSQUEDA DE ALGÚN DETALLE QUE IMPULSARA LA CONTINUACIÓN DE MIS ESCRITOS. ALLÍ FUE QUE AL ENCONTRARME CON EL SEÑOR L. FUI INVITADO A ASISTIR A LA CENA ORGANIZADA POR EL SEÑOR F. RESULTÓ SU HOGAR EL MEJOR DE LOS ESCENARIOS PARA EL DUELO QUE ESTABA POR SUCEDER. CONCURRIMOS: ÉRAMOS SIETE Y CADA UNO TRAÍA UN PROCEDIMIENTO, UN CONOCIMIENTO Y UN DOLOR POR EXPONER. NOS DEDICAMOS A BEBER ANTES DE CENAR. COPA TRAS COPA SE IBAN AGUMULANDO DIVERSOS TEMAS, PROFUNDIDADES Y VAGUEDADES; MI INEXPERIENCIA ME IMPOSIBILITABA COMPRENDER QUE TODO ERA PARTE DE UNA FORMALIDAD. PUES, DE REPENTE, Y CASI EN UN INSTANTE IMPERCEPTIBLE, EL TEMA TAN ARDUO DE EXPRESAR SE SOLTÓ: AGASO ESTA HISTORIA SÓLO MERECE SER CONTADA POR ESA DISCUSIÓN. RELATAR DESDE EL COMIENZO LA DISPUTA QUE COMENZÓ CUANDO EL SEÑOR G., EN UN ARROJO DE VALENTÍA O ESTUPIDEZ [...] Y LUEGO DE MIRAR A CADA UNO A LOS OJOS, SE AGUSTÓ SOBRE LA MESA, ENTREGÁNDONOS CON FACILIDAD LOS RINGONES DE SU CUERPO. ENTONCES TUVIMOS NUESTRO BANQUETE; HUBO QUIENES DEVORARON RÁPIDO Y A QUIENES LES BASTÓ UN PEQUEÑO PEDAZO DE SU CEREBRO. LUEGO DE CENAR, LA SATISFACCIÓN FUE GENERALIZADA. Y SIN EMBARGO, NO HABÍA CALMA. LO DEVORAMOS EN SILENCIO, DEJANDO QUE EL EGO DE SU VOZ TODAVÍA RETUMBARA EN EL SALÓN: TUVO EL DERECHO DE TENER LA ÚLTIMA PALABRA. Y AÚN DESPUÉS DE HABER SIDO DESPEDAZADO, SU SENTENCIA SONABA EN LOS OÍDOS DE CADA UNO COMO UNA DERROTA. Y ES QUE, DE HECHO, ESO HABÍA SIDO: ÉL HABÍA GANADO LA MUERTE Y NOSOTROS, NOSOTROS LA HABÍAMOS PERDIDO.

# Lectura y escritura en la Universidad

Por María Colombo

*Habría que ir sin duda más allá de la noción del “alumno productor de textos” y tomar en consideración al “alumno productor de prácticas”.*

**A** sí, afirma Bautier proponiéndonos pensar en las intervenciones didácticas posibles que favorezcan y permitan acercarnos al sujeto alfabetizado. Siguiendo esta mirada, me propongo volver a lo reflexionado en el texto anterior, donde instalábamos a la alfabetización académica como necesaria y bajo la propuesta de debate. Pensando en relación a la creación de un nuevo espacio curricular a nivel institucional que se proponga su desarrollo, o al abordaje institucional a lo largo de toda la carrera universitaria en cada una de las cátedras, mediante espacios destinados al tratamiento de las prácticas del lenguaje.

Teniendo en cuenta, considerando múltiples investigaciones llevadas a cabo especialmente por autores anglosajones, que los estudiantes universitarios a lo largo de los primeros años leen sin objeto propio, ya que se les da para leer y no tienen los elementos suficientes para comprender y sostener la lectura, y pueden aportar escasos conocimientos sobre el contenido de los textos porque están tratando de elaborarlos, sugiero que nos preguntemos: ¿cuántos alumnos ingresantes poseen los saberes previos necesarios para poder dar sentido a los textos científicos y académicos propuestos en las diferentes materias que deben cursar?

Los textos podrán ser significados en la medida en que los alumnos logren aportar sus saberes previos, y de este modo construir significados nuevos. Las dificultades aparecen cuando los docentes demandamos a los alumnos la comprensión de los textos que componen la bibliografía de cada una de nuestras asignaturas, sin tener en cuenta que estos forman parte de una comunidad cultural que ellos desconocen, pues cada materia se caracteriza por contar con conceptos específicos y un vocabulario propio, ajeno a la comunidad cultural a la que

los alumnos pertenecen.

Por lo tanto, resulta imprescindible llevar a cabo un proceso de acompañamiento donde los docentes podamos ofrecer, mediante condiciones didácticas, propuestas de enseñanza que vinculen a los alumnos con los textos y los instalen en situaciones de escritura y lectura, insisto, no conocidas especialmente por los ingresantes (aunque podemos extender esta situación a los primeros años de recorrido universitario).

Considerando entonces que los alumnos se enfrentan con la lectura teniendo escasas estrategias, la anticipación, la hipotetización, la confrontación de ideas se hace muy dificultosa. En este marco, las diferentes realidades institucionales permiten comprobar que la lectura se instala y queda a cargo de los alumnos, sin que estos reciban el acompañamiento de los profesores. La lectura que realizan nace huérfana (Paula Carlino).

Si abordamos el análisis de la producción de textos académicos, nos encontramos con dificultades semejantes, especialmente en lo concerniente a la falta de competencias de escritura. La planificación de textos, la elaboración de borradores, la textualización, la revisión, la comparación con otros tipos textuales, la transformación del propio conocimiento teniendo en cuenta al futuro lector, es decir, la realización de los ajustes textuales necesarios que consideren las demandas del destinatario etc., son prácticas que resultan lamentablemente desconocidas por muchos.

Si nos preguntamos por qué nos encontramos con esta situación, debemos remitirnos al tiempo que los niveles educativos le dedican a la escritura, a su saber hacer, a los propósitos del texto escrito, a los destinatarios, (haciendo uso de las competencias arriba aludidas), como así también considerar que la mayoría de los alum-



nos funcionan como sujetos escritores para ser evaluados. Debemos preguntarnos:

¿Cuánto tiempo a lo largo de los diferentes recorridos escolares fueron destinados a la enseñanza de la escritura pensada en estos términos y no como producción para ser evaluada? ¿Podemos evaluar lo no enseñado? Nuestros alumnos hacen uso de la escritura con lo aprendido, mientras que los docentes evaluamos los conceptos incorporados a partir de la lectura de textos académicos, que les resulta inabordable; la escritura de textos universitarios (parciales, monografías, trabajos de campo, elaboración de resúmenes, informes, monografías, etc.), vinculada no sólo con la capacidad de expresarse, cumple una función cognitiva, pues facilita la adquisición de conocimientos, la organización del pensamiento, aclara las ideas. Pero dicha función, ante este panorama queda soslayada.

#### **¿Cómo sería pensar en el acompañamiento docente?**

Muchos docentes consideran que estas competencias de escritura y lectura deben adquirirse en los niveles anteriores al mundo académico, por lo tanto no es la universidad quien debe hacerse cargo de lo no adquirido. Resulta necesario reflexionar acerca de esta problemática que caracteriza la realidad de los alumnos a lo largo de los primeros años en la universidad, ya que la misma impacta fuertemente en múltiples situaciones de fracaso y posterior abandono.

Los docentes operamos como mediadores entre nuestros alumnos y la cultura. Aquí aparece la posibilidad de pensar el acompañamiento que intento convocar, remitiendo a nuestro saber-hacer en relación a la lectura y a la escritura en la universidad; de esta interacción depende la adquisición de capacidades cognitivas que faciliten a los universitarios el ingreso a nuevas comunidades culturales.

Primero, tengamos en claro que al ocuparnos de las producciones escritas y de la lectura que llevan a cabo nuestros alumnos, favorecemos el aprendizaje de los conceptos propios del corpus teórico de cada materia. Facilitamos entonces la apropiación de estrategias de aprendizaje que luego podrán utilizar.

Si realizamos una escucha de la palabra docente acerca del manejo que los alumnos universitarios poseen a lo largo de los primeros años respecto de la lectura y de la producción de textos, nos encontraremos con amplias coincidencias acerca de las profundas dificultades que existen en el desarrollo de estas prácticas sociales. Creo necesario reflexionar sobre:

#### **¿A qué llamamos dificultades?**

Autores como Smith y Haswell, hablan de la falta de repertorios comunes entre los textos y los lectores, situación que les impide significar, dar sentido al material presentado por los docentes.

Debemos agregar que la propuesta bibliográfica suele estar constituida por artículos científicos cuyos lectores no son alumnos ingresantes universitarios. Por lo tanto, el vocabulario con el que se encontrarán y las temáticas desarrolladas allí no los tienen como destinatarios. Lo mismo sucede con otro tipo de textos académicos que dan por sabidos conceptos que los alumnos no han aprendido. Tengamos en cuenta que la lectura resulta comprensiva, insisto, si el sujeto que lee logra interactuar con el material escrito de una manera selectiva y autorregulada. Hipoteticemos, teniendo en cuenta el contexto analizado, cuánto de este accionar puede ser llevado a cabo por nuestros alumnos.

Por lo tanto, ¿estamos en condiciones de hablar de dificultades de comprensión y producción de textos por parte de los alumnos universitarios? ¿O debemos





neran propuestas de escritura y de lectura en las que se puede materializar la figura del profesor como mediador de la cultura.

### ¿Cómo se organiza el Taller?

Se cursa una vez por semana durante cuatro horas, llevándose a cabo en cada uno de los turnos a fin de cubrir el ingreso de todos los alumnos.

La palabra taller nos remite a la idea de práctica. Bajo este planteo, el trabajo entre docentes y alumnos demandará una fluida interacción, un rol activo por parte de ambos, intercambio y conocimiento con el propósito de facilitar la adquisición de competencias de lectura y escritura académicas.

Entonces la clase, precedida por la lectura previa, se convierte en un espacio de intercambio donde las guías de lectura son un instrumento facilitador que permite despejar el texto, priorizar información, aprender a seleccionar, conocer cuánto se sabe del tema y cuánto es necesario saber. El docente plantea problemas de escritura y de lectura complejos, que propician la generación de conflictos cognitivos. Los profesores recurren a la acción directa para con sus alumnos propiciando situaciones de asistencia a los productores de textos en cada una de las instancias que componen el proceso de escritura, aportando elementos que faciliten la reescritura de los textos.

A lo largo de cada clase los alumnos se encuentran con una propuesta de trabajo que requiere de la lectura previa domiciliaria, lectura que les permite llevar a cabo una tarea sobre consignas que plantean la reflexión a partir de un texto determinado. Esta situación didáctica los lleva a enfrentarse con la comprensión general, el proceso de composición textual, el aspecto formal, las propiedades del texto o del lenguaje, etc. Los alumnos ingresantes reciben al finalizar cada clase, una guía de resolución de actividades sobre un texto (ficcional o académico), con el propósito de que analicen sus propios procesos de lectura y escritura y tengan la posibilidad de meditar acerca de sus logros y sus dificultades, para luego plantearlas en las clases siguientes.

### ¿Qué lograrán los alumnos a lo largo del taller?

Desarrollar habilidades básicas que faciliten su incorporación a la vida académica y su permanencia.

Abordar distintas ciencias sociales (desde aquí la convocatoria a los docentes de las materias de primer año para seleccionar los materiales que resultan de mayor complejidad para los alumnos ingresantes) en el marco de un campo de estudios interdisciplinarios.

Favorecer la lectura y la escritura a nivel universitario, facilitando el acceso al conocimiento de las carac-

terísticas de estas prácticas sociales que nos convocan a través de su uso en el mundo académico.

Abordar contenidos y recursos que permitirán adquirir las convenciones discursivas y genéricas propias de la comunidad académica, aprendizaje que no se lleva a cabo en la escuela secundaria, ni se realiza de manera natural y espontánea con el ingreso a la universidad, sino que requiere de un entrenamiento que se complejiza progresivamente, a medida que los alumnos conocen las características de cada disciplina.

Aprender para qué, dónde, cómo obtener, interpretar y usar información sobre un área del saber. Reflexionar sobre la elaboración de los textos propios y ajenos.

Habituar a poner en relación el texto con sus circunstancias de enunciación.

Identificar los saberes previos necesarios para abordar un texto, cuál es la información con la que se cuenta y a qué otras fuentes es imprescindible recurrir para incorporar la faltante.

Establecer una distancia crítica respecto del texto propio, con el propósito de llegar a una escritura autorregulada e independiente.

Hacer uso de las tres instancias desplegadas en el proceso de producción textual: planificación, textualización, revisión.

Conocer las características de diferentes géneros discursivos ficcionales y no ficcionales.

### ¿Qué se trabaja con el uso de los textos académicos de las materias de primer año en el Taller?

Convengamos en que cada campo del saber presenta un cuerpo de textos, hábitos de lectura y de escritura, formas de comunicar los saberes, modos de construir el conocimiento, estrategias de indagación, etc. que les son particulares. Se trata de hábitos discursivos históricos, que generalmente están muy codificados y que han adquirido estructuras y modos particulares. Esto hace que el vocabulario técnico de cada campo del saber, la lógica de los textos que le son propios, sus modos de lectura, las diversas maneras de operar con la información, las diferentes estrategias que se ponen en juego a la hora de leer etc., deban ser aprendidos con la lectura y frecuentación de los textos inherentes a cada campo.

Los alumnos, a través del uso de estos textos, además de leerlos para significarlos y darles sentido, pueden reflexionar acerca de la lectura y la escritura en los estudios superiores, acerca del discurso científico y sus condiciones de producción y circulación social; Pueden identificar el vocabulario propio de la comunidad cultural a la que pertenece cada uno de los textos de las diferentes

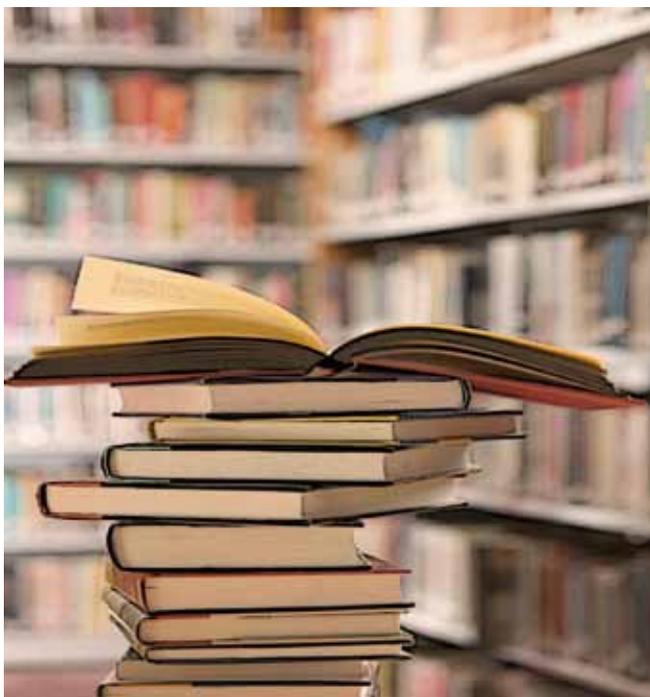
materias, así como sus diferencias. Estas situaciones les permiten acercarse lentamente al uso de este vocabulario e involucrarse directamente como miembros del mundo académico al que ingresan.

La elaboración de hipótesis de lectura es una situación de enseñanza en derredor de la cual gira el tratamiento de los textos académicos en el trabajo del taller. Resulta común escuchar a los alumnos expresar sus dificultades para elaborarlas. Por lo tanto, la interrogación al texto en el proceso de lectura se instala como protagonista. La interpretación, análisis y reflexión de la lectura de textos académicos, entendiendo estas actividades en el marco de la búsqueda del sentido, es también otro de los ejes de las intervenciones didácticas en este espacio curricular nuevo.

Temáticas como el abordaje de las Ciencias Sociales, su estructura de organización disciplinar y sus categorías básicas, su objeto de estudio y conformación histórica, junto a los paradigmas, son ejemplos de conceptos que los alumnos encuentran facilitados a la significación, a través de la lectura de los textos de las materias de primer año en el taller.

#### **¿Por qué el uso de textos no ficcionales paralelamente al uso de textos académicos?**

Es necesario plantear, en primera instancia, que resulta imprescindible que todos los alumnos se sientan convocados a intervenir, autorizados a expresar sus ideas,



interesados en escuchar las ideas de los demás y en poder confrontarlas, sabiendo que el error forma parte del aprendizaje.

Cuando se usa el lenguaje se pone en juego una actividad comunicativa, cognitiva y reflexiva. Por medio de él todos participamos de la vida social y, a su vez, construimos nuestra individualidad: expresamos ideas, defendemos nuestros derechos, debatimos, establecemos relaciones afectivas, trabajamos, influimos sobre los otros, nos informamos, organizamos nuestro pensamiento, etc. Hablar un lenguaje implica estar inmerso en una manera de organizar y entender el mundo; Pero a su vez, lo que llamamos “el lenguaje” no puede ser tomado como una sola cosa homogénea y estable; en la medida que se trata de un hecho social, todas las complejidades, variaciones, cambios, etc. que enfrenta el hombre como miembro de una sociedad y de una cultura tienen su correlato en el discurso.

Todo lector establece un vínculo creativo con lo que lee, en un proceso dinámico donde texto y lector interactúan en una transacción donde se produce el sentido. Cuando la interpretación de un texto se presenta de antemano, cuando se explica un texto, o cuando la interpretación se abre con la pregunta “¿qué quiso decir el autor?”, la búsqueda del lector, en general, pierde sentido porque en estas intervenciones subyace la idea de una interpretación unívoca, lineal, “correcta”. Y nada más lejos de la riqueza, diversidad y amplitud de lecturas que ofrece un texto literario. Nuestra tarea se dirige, entonces, a fomentar la variedad de interpretaciones mediante propuestas didácticas que propicien esta multiplicidad de sentidos y que no centralicen la atención en aspectos exclusivamente estructurales. La descripción de aspectos formales debe estar al servicio de la formación de un lector estético, de la recepción variable de las obras, de la discusión acerca de los significados construidos, y de las imágenes evocadas al leer. Hacia estos sentidos está guiada la decisión de trabajar con textos ficcionales en el taller.

Además de que la lectura de textos literarios convoca directamente a la experiencia personal, hay otro aspecto tan importante como el anterior que es el de lo social, lo público, lo compartido. Promover la lectura de literatura implica entonces:

Poner a los estudiantes en situaciones en las que se encuentren con una variada gama de textos, autores, géneros, estéticas, estilos, poéticas; Construir ámbitos de intercambio de ideas donde ellos, como lectores, puedan expresar sus puntos de vista acerca de los textos y profundizar sus lecturas en un diálogo con otros lectores;



Favorecer, tanto en las discusiones orales como en las prácticas de escritura donde se pongan en escena estos puntos de vista, la pluralidad de lecturas y opiniones de los ingresantes reflexionando sobre las diferentes formas de comprender los textos, sobre la diversidad de estrategias de lectura, de concepciones estéticas, etc. que cada uno pone en juego a la hora de leer.

La Literatura, como arte, se constituye como una forma de conocimiento, en la medida en que pone en juego conceptos. Esos conceptos deben ser analizados en las obras, de modo que los estudiantes puedan llevar a cabo un proceso que les permita identificar estilos, poéticas, rasgos de época, de escuela, discusiones con otras posturas frente a la literatura, etc.

Asimismo, en forma gradual se deben advertir los rasgos propios de la ficción y reflexionar sobre ellos, sobre los contextos socio-históricos de producción y su influencia sobre la obra misma, estudiar los diferentes movimientos de estilo y sus particularidades, establecer regularidades y rupturas. El tener en cuenta todos estos aspectos, facilita a los alumnos la posibilidad de construir conocimiento, avanzar en sus conceptualizaciones, formar hábitos y estrategias de estudio.

Leer textos literarios que tratan sobre la problemática del hombre en tanto ser humano con sus grandes dilemas existenciales (el amor, la muerte, la libertad), nos instala en la pregunta ética.

La literatura, en tanto que da lugar a la creación de mundos y realidades posibles, permite constituir subjetividades, tomar posicionamiento, encontrar ideales.

El debate a partir de la lectura de los textos literarios, permite ir consolidando las propias ideas y encontrar argumentos para defenderlas. También contribuye a la socialización, a la aceptación de ideas diferentes y a la valorización del diálogo.

Apropiarse del lenguaje estético favorece la simbolización, y ésta, el crecimiento intelectual y la posibilidad de pensar de un modo crítico, lúcido.

Por lo arriba expuesto, deviene la decisión didáctica de incorporar textos ficcionales en el taller de lectura y escritura.

Abordando la literatura, corriéndose del lugar de la interpretación unívoca y lineal, hablando de la complejidad del lenguaje y también de la complejidad de la realidad que ese lenguaje representa, generando, brindando a los estudiantes ingresantes, a partir de los textos leídos y escritos, la posibilidad de escuchar a los otros y de hacerse escuchar, debatiendo, y produciendo conocimiento, pensamiento, problematizando la realidad e interrogándola, favoreciendo el análisis de los discursos sociales.

## BIBLIOGRAFIA

Alvarado, Maite *La escritura en la universidad, en: Ciencias Sociales. Publicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, N° 43, pp. 1-3.*

Bandura, W *Mecanismos autorreguladores y autoeficiencia, Barcelona, 1987.*

Carlino, Paula *Escribir, leer, y aprender en la universidad, Buenos Aires, FCE, 2009.*

Cassany, Daniel *Describir el escribir. Como se aprende a escribir. Buenos Aires, Paidós, 2006.*

Diseño Curricular para la Educación Secundaria de la Provincia de Buenos Aires, Dirección general de Cultura y Educación de la Pcia. de Buenos Aires, 2006.

Van Dijk, Teun *La ciencia del texto, Barcelona, Paidós, 1989.*

# *Cambio tecnológico, cambio ideológico y cambio cognitivo*

Por Héctor Cáceres

**E**l Mundo digital es una realidad indiscutible que trascendió espacios específicos para llegar a la totalidad de la producción cultural generando un cambio comparable con grandes revoluciones de la historia de la humanidad. Este cambio es una transformación radical respecto al pasado inmediato y se manifiesta en la manera de interactuar socialmente, de comunicar, de definir las identidades, de producir riquezas, de vincularse con el conocimiento, o compartirlo. Estos aspectos son suficientes para justificar la redefinición del mundo en términos digitales, ya nada puede ser como antes. Este tipo de cambios pueden considerarse como violentos y súbitos pero en realidad sólo responden a una nueva concepción de tiempo. Según el especialista y el campo que nos interese, podemos hablar de una revolución económica ya que la producción, distribución y consumo de bienes y servicio se ha modificado. Si nuestra mirada se dirige a lo social vemos la revolución en los vínculos, interpersonales de los integrantes de una sociedad. Para no seguir pensando el cambio o la revolución desde fragmentos o recortes de la realidad, prefiero considerar el cambio en el sentido más amplio y general que la cultura lo puede hacer: desde lo

ideológico.

**Lo ideológico no tiene entidad por sí mismo requiere del hombre quien es el poseedor de la ideas** y que en su conjunto lo subjetiviza y en la subjetivación lo hace real. Esto quiere decir que no es el mundo el que está cambiando, sino las ideas que los individuos tenemos sobre ciertas cosas, (identidad, lo real, el conocimiento, la comunicación) que hacen que el mundo cambie y que a su vez actuemos de un modo distinto. De ninguna manera quiero desmerecer la tecnología sino tan solo ponerla en su lugar: La tecnología me provoca una nueva racionalidad que conlleva un conjunto de ideas que modifican el mundo. El verdadero impulso de cambio está en las ideas que se gestaron de la mano de la tecnología, no estoy diciendo nada nuevo, el poder de cambio está en las ideas de cambio.

El hombre es lo racional, la famosa distancia entre el hombre y los demás seres de este mundo se referencia incansablemente en su capacidad de razonamiento. La racionalización del mundo implica poder pensarlo y para ello son necesarias las ideas, que como acabamos de decir surgen inéditas por la provocación de este nuevo mundo digital. Las ideas inéditas exigen a nuestra racionalidad proce-

dos cognitivos también inéditos. Por ello nos encontramos ante el más profundo e interesante tipo de cambio de la humanidad: Un cambio cognitivo. No es la primera vez que ocurre, pero sin lugar a duda no son frecuentes.

## **LO NUEVO Y LO DE SIEMPRE (IDEOLÓGICAMENTE)**

La digitalización del mundo nos habla de un nuevo espacio, un nuevo concepto de tiempo y desde ya una múltiple posibilidad de comunicación. Los sectores hegemónicos son los primeros en reconocer y ser parte del cambio, este ser parte implica poner a su servicio todas estas nuevas ideas de tiempo, espacio y comunicación. Claramente estamos en una década de una fuerte presión en torno a la inclusión de la tecnología en la educación. Ahora sería interesante diferenciar como esta presión pueden reconocerse con diferentes direcciones e intenciones. La promoción del uso de la tecnología puede ser parte solo de un producto más del mercado de consumo. Una segunda línea de promoción del uso tecnológico puede estar interesada en cambiar cierto orden de poder determinado por el viejo mundo analógico que basa su poder en la posesión del conocimiento. Es aquí donde podemos encontrar un in-



menso y silencioso choque de intereses. Siguiendo el análisis de estas dos opciones, que promocionan o que impulsan la inserción de la tecnología a nuestra cotidianeidad podemos considerar como individualmente nuestro comportamiento se suma a uno de los dos lineamientos mencionados. Somos meros consumidores cuando hacemos uso de la tecnología, un paralelismo entre instrumentos: una homologación entre la computadora y la máquina de escribir, ahí es donde nos sumamos al consumo de tecnología como producto de mercado sin apropiarnos racionalmente del potencial de la nueva herramienta. Al igual que cuando cambiamos el celular por uno nuevo sin saber cuales son las nuevas utilidades, que nunca usaremos porque no conocemos y están fuera de nuestras alternativas para la resolución de conflictos. En cambio, si podemos incorporar las tecnologías desde su racionalidad nos permitimos comprender el nuevo mundo digital que potencia al suje-

to, lo enriquece ya que lo posiciona como productor de ideas y de conocimiento. En definitiva el uso de instrumentos tecnológico es diferente al uso de la racionalidad tecnológica. Un ejemplo para graficar lo antes dicho: Una niña de tres años jugando en la computadora de escritorio llama a su mamá para mostrarle cómo ha decorado su habitación virtual, la mamá le dice que no puede ir porque está ocupada. La niña toma el celular de la madre le saca una foto al monitor y le acerca el teléfono para que vea lo que ella quiere. La mamá dice: "qué ocurren la nena, yo solo use la cámara del celular un día que me olvide la cámara de fotos". La niña además de ocurrir posee una racionalidad que le permite operar cognitivamente sobre su entorno digital mientras que la madre solo consume un producto de mercado. Desde ya que este posicionamiento no sólo es responsabilidad de cada uno de nosotros como individuos sino que hay una responsabilidad so-

cial que debe ser conducida como una política de Estado. Al respecto de esto, dice: Inés Dussel - Luis Alberto Quevedo en "Educación y nuevas tecnologías: los desafíos pedagógicos ante el mundo digital" 2010.: "La escuela ha sido señalada como una institución estratégica para la recepción de las TIC ya que es allí donde se concentran los procesos de creación y transmisión de conocimientos, pero lo cierto es que las inversiones en infraestructura en materia de nuevas tecnologías que se produjeron en los años noventa apuntaron más a la conectividad organizacional, a la venta de servicios en los hogares y –últimamente– a la conectividad móvil de los usuarios particulares, sin que se haya registrado una inversión paralela en el ámbito de la educación –pública o privada– con el fin de promover su apropiación y uso creativo por parte de los jóvenes". La racionalidad tecnológica es ir mas allá del uso de las TIC para los aspectos comunicativos, es intervenir en

los discursos sobre el aprendizaje en grupo, en colaboración. Es intervenir cognitivamente en la visión y construcción de un conocimiento que trascendió lo individual pero no como opción sino como redefinición del mismo conocimiento. De este modo, las TIC ya no se contemplan como una herramienta de interés para el aprendizaje individual, sino como un soporte para el aprendizaje grupal y la creación conjunta de conocimiento. La tecnología está proporcionando un nuevo plano racional que permite crear espacios de comunicación, sistemas de documentos compartidos, de escritura grupal, de discusión a través de foros virtuales, etc. Estos entornos colaborativos suponen un reto a nuestra racionalidad ya que introducen formas de trabajo muy diferentes a las que se están utilizando en la mayoría de las instituciones de todos los niveles educativos. No se trata sólo de que los estudiantes aprendan a partir de un modelo colaborativo sino que también las instituciones aprendan, ya que la dimensión social del conocimiento no alcanza sólo a la persona sino también a la propia organización.

### INCLUSIÓN DIGITAL

La expansión de la tecnología nos lleva a enfrentar un nuevo desafío que es la **inclusión digital**. ¿La expansión siempre tiene que ser acompañada de la desigualdad? Es una pregunta inevitable que sólo podemos responder en relación a la existencia de políticas de Estado. Éstas tienen que considerar la expansión tecnológica como algo fundamental y un derecho de los ciudadanos al acceso, a la relación y a la producción del conocimiento. Sin políticas de Estado que aborden este problema como fundamental es imposible superar los problemas de acceso vinculados con la desigualdad social, territorial y de género. Los programas como "Conectar Igualdad" de

una computadora por niño o los planes que apuntan a la adquisición de competencia para el uso de las TICs, son evidencias de que la Argentina se encuentra en la dirección de este tipo de políticas de estado.

Hay que resaltar que los cambios tecnológicos pasan siempre por un período de inestabilidad en términos más precisos, en la historia de la tecnología denominado como... "una ventana de flexibilidad interpretativa". Los historiadores señalan que cada vez que se incorpora una nueva tecnología "hay un período de flexibilidad en la que distintos actores sociales se movilizan para construir el nuevo sentido de un artefacto tecnológico." (Ito et al., 2010). Con el tiempo, esa indefinición se estabiliza y se convierte en un nuevo sentido común. Ese es el tiempo que estamos viviendo actualmente, en el que los nuevos pasos dependen, en gran medida, de las decisiones y debates que encaremos hoy (Jenkins, 2009).

Dice Inés Dussel en el (VI Foro Latinoamericano de Educación; Educación y nuevas tecnologías: los desafíos pedagógicos ante el mundo digital): "Por estas razones de oportunidad histórica, compromiso con la democratización de la cultura y preocupación por el devenir ético-político de nuestras sociedades, el sistema escolar, basado en una noción de "cultura pública común", debería ocuparse de garantizar la equidad no sólo en el acceso a las nuevas tecnologías sino también a una variedad y riqueza de prácticas de conocimiento. Al mismo tiempo, debería también abordar la cuestión ética y política de la formación de las audiencias y de los nuevos espectadores/productores de cultura, para plantear otros ejes de debate y de interacción que tengan en cuenta múltiples voces y perspectivas".

La inclusión pone de manifiesto la brecha entre sectores sociales y también generacionales. Esta última



brecha (generacional) juega un papel determinante ya que el ámbito donde se manifiesta de modo privilegiado es en la escuela. Privilegiado, porque estamos hablando de un gran número de sujetos y porque el intercambio es diario. Los alumnos definidos como nativos digitales son los jóvenes que nacieron en un entorno dominado por los botones on-off, artefactos inalámbricos y pantallas. Su condición de nativo no suprime la necesidad de



hacer referencia a un amplio abanico de competencias tecnológicas disímiles que podemos encontrar entre ellos. **¿Los docentes que los agrupo en dos categorías; el inmigrante digital, que busca con mayor o menor intensidad la visa para ingresar y permanecer en este mundo y los indocumentados digitales, negadores del mundo digital que se encuentran en él, sin papeles y circulando por zonas marginales?**

La inclusión digital genuina, recupera tanto en el nivel de los propósitos como en el de los contenidos y la propuesta didáctica, el impacto que los desarrollos tecnológicos tuvieron en los procesos de producción del conocimiento en los diversos campos disciplinares. La exclusión tergiversaría los propósitos de la enseñanza y daría lugar a un empobrecimiento de la propuesta al implicar procesos de banalización, simplificación o recorte de los contenidos de la enseñanza. Por el contrario, la inclusión favorecería la comprensión "genuina" de los contenidos de la enseñanza (Perkins, 1995). La inclusión genuina tiene razones que son del orden de lo moral, en el sentido de la buena enseñanza (Fenstermacher, 1989). Las buenas prácticas de formación en la universidad aparecen vinculadas en general con tareas de investigación en campo. Estas tareas se encuentran "marcadas" por la interconexión de los equipos entre los centros del mundo, la divulgación casi inmediata de los trabajos más actuales a través de las redes, el acceso a bases de datos compartidas, la producción en colaboración. En este sentido, entre otros, las nuevas tecnologías impactan en los procesos de construcción del conocimiento.

**Los profesores no han elegido incorporar nuevas tecnologías para la enseñanza porque esto los ayudaba a ellos o a sus alumnos, lo han hecho tomando nota del impacto de las tecnologías en sus prácticas como investigadores y como profesionales y en el desarrollo de ambos ámbitos.**

#### Para seguir pensando...

La inclusión digital implica la posibilidad de compra o posesión pero no es solo una cuestión de consumo es una cuestión de igualdad ante la cultura. Incluir a todos en este cambio de mundo analógico a mundo digital es permitir que todos seamos protagonistas en el cambio epistemológico y cognitivo de la época. Este protago-

nismo para algunos es un privilegio de pocos, que se encuentra en manos de quienes pueden acceder al mercado y consumirlo como un producto más. Mal que les pese a esos pocos existen políticas de inclusión que podrían transformar esos privilegios de algunos en derechos de todos.

Facilitar el acceso a este mundo digital es apostar a un cambio cognitivo de la humanidad ya que la redistribución no puede comenzar desde la riqueza, que comience desde el conocimiento. Es poco probable que los ricos decidan dejar de serlo para lograr un cambio en el que no tienen garantía de privilegios. Si el cambio y la redistribución comienzan desde la racionalidad y el conocimiento, tenemos chance que surjan alternativas y razones inéditas para la época. Este mundo digital nos presenta un conocimiento sin dueños, sin títulos de propiedad, producido por un colectivo que a su vez se apropia y lo distribuye..... ¿Podrá ser esta una alternativa original y válida para el cambio?

1. Dussel, Inés, VI Foro Latinoamericano de Educación; Educación y nuevas tecnologías: los desafíos pedagógicos ante el mundo digital / Inés Dussel y Luis Alberto Quevedo. - 1a ed. - Buenos Aires : Santillana, 2010.
2. Fenstermacher, G. "Tras los aspectos de la filosofía de la investigación sobre la enseñanza". (1989) En: Witrock, M. (comp.) La investigación de la enseñanza. Enfoques, teorías y métodos I. México: Paidós.
3. Ito, M. et al. Hanging Out, Messing Around, and Geeking Out. Kids Living and Learning with New Media. Cambridge, MA, The MIT Press, 2010.
4. Jenkins, H. "What Happened Before YouTube". En: Burgess, J. y Green, J. YouTube. OnLine Video and Participatory Culture. Cambridge, UK, Polity Press, 2009.
5. Perkins, D. "La escuela inteligente". (1995) Madrid: Gedisa.



La voz de Liliana Herrero es brisa y es viento. Se deja llevar por la geografía de su tierra y le canta como los pájaros: *el Lapacho solito en el monte esconde el día y la vida siembra su color*. Ella es como el cauce de un río del litoral que lleva tierra adentro la profundidad y la vida, desconoce fronteras y aúna sus pueblos en las melodías más cristalinas y líquidas. Sus interpretaciones dejan por sentado que aún no se ha escrito la tradición. Liliana Herrero es río y es fuego y es viento, es canción auténtica y renovación. Desteje y vuelve a tejer, dialoga con la cultura para buscar nuevos parámetros. La selección de su repertorio es una mirada joven a una tradición que esperaba a la vera del Paraná una nueva voz que la cante. Los autores que la artista nos trae con su voz y con su memoria son parte de la tierra misma, ellos son nosotros en la hondonada del canto de Liliana Herrero.



# Liliana Herrero la voz de nuestra tierra

Nota: Martín Alejandro  
Fotos: Nora Lezano

*“Tengo el color del río y su misma voz en mi canto sigo,  
el agua mansa y su suave danza en el corazón,  
pero a veces, oscura, va turbulenta en la ciega hondura  
y se hace brillo en este cuchillo de pescador”.*  
Jorge Fandermole

Tu lugar en el folklore, no se agota en el folklore. Sos incalificable. ¿Cómo definirías tu música, y cómo definirías la palabra identidad? ¿Existe la identidad Nacional en este momento que Latinoamérica se presenta frente al mundo como un conjunto unido?

No sé si soy absolutamente inclasificable. Yo diría que me inscribo en una tradición que es el folklore que es lo que más conozco. Pero al mismo tiempo si bien afirmo que los géneros existen, es necesario establecer diálogos con los diversos géneros de la música popular argentina y establecer un diálogo creativo con los legados latinoamericanos y universales. La identidad me parece que consiste precisamente en eso, en poder conversar con una memoria cultural y política particular sin desoír los préstamos culturales con los que cada identidad se ha ido constituyendo. Saber entonces que la identi-

dad es una construcción incesante que no descarta lo que ha sido construido. El pasado no es nada sino es interrogado por el presente, pero el presente no tiene entidad sino interroga el pasado. En esa tensión entre un presente radicalmente diferente de aquello que se interroga se produce una extraordinaria tensión creativa que nos puede permitir pensar un país y una obra artística. Este dilema ha sido pensado en Latinoamérica de diversos modos. Brasil por ejemplo lo pensó -entre otros- con el manifiesto antropofágico de Oswald de Andrade en la década del 20. Como en Brasil la mayoría de los países latinoamericanos tuvieron sus movimientos artísticos en donde la cuestión de la identidad estaba claramente problematizada. Tal vez ese sea un gesto que nos unifique ya que no sólo persiste esa interrogación y ese debate, sino que en estos tiempos se han encon-

trado por fin formas institucionales más aptas para la unidad latinoamericana. Pero es ilusorio pensar en la disolución de las naciones, unas subsumidas en otras sin más. No existe tal cosa. Para sintetizar diría que pienso que las realidades culturales-musicales surgen de experiencias de legado, interrelación y préstamos. Pero hay que agregar que esas realidades no son solamente “mezclas” complacientes sino nuevas obras donde es posible percibir la fuerza a veces intocada de un estilo fuerte o dominante. Allí descubrimos las tensiones culturales que son las que caracterizan no sólo a los géneros musicales sino también al continente latinoamericano.

**La música va marcando, transformando a la sociedad, la configura y la representa de alguna manera. ¿Sentís que tus interpretaciones representan la sociedad que se da hoy en día?**

Las obras que yo interpreto que pueden ser de autores conocidos o propiamente folklóricos, están siempre implicadas en sucesivos planos de interpretaciones. Investigar esas capas, desarmar la forma en la que coagularon y volverlas a armar es parte de mi trabajo. Cuando se espesan esas capas culturales a través de un texto inicial aparecen variaciones muy estimulantes para pensar la actualidad. La obra que cada uno encuentra en esa búsqueda es una de las tantas posibilidades que tienen las obras antiguas de ser restituidas. De modo que yo no hablaría de representación sino de un tejido cultural que uno intenta desarmar para rearmar nuevamente. Más que de representación de una realidad yo hablaría del intento de resguardar las tensiones culturales evitando las cristalizaciones a las que generalmente se adhieren los géneros o los estilos a lo largo de su recorrido cultural e histórico. A través de esas tensiones oscilan los distintos sostenes de la identidad nacional y los pliegues de la memoria tenaz y exquisita de los pueblos.

**¿Cómo es la selección de temas, el proceso**



**que lleva interpretar y elegir el repertorio que va desde Hugo Fattoruso, Juan Falú a Renato Texeira y Luís Alberto Spinetta de un disco como Litoral (2005), o como Este tiempo (2011), por ejemplo?**

Mi voz dialoga efectivamente con una galería de temas y autores. Mi canto propone en primer lugar



una geografía y se cobija en la memoria. Pero en la memoria dolorosa que ninguna voz está preparada de antemano para recuperar en su totalidad. Quiero decir que una voz se debate con los infinitos planos de la memoria. Me he preguntado muchas veces si es posible una empresa que intente pescar todas las cartas que están echadas en una canción ya sea que

pertenezca a un autor del pasado o contemporáneo, ya sea estrictamente folklórico o que provenga de otro género, sea argentino o no. Como esta es una pregunta que ni siquiera puede responderse entonces lo primero que hago es ver si me siento estimulada por esa canción en su diseño estrictamente musical y luego en su texto. Tal vez sea apenas un fragmento de cualquiera de esos planos. Pero ese fragmento tiene que ser lo suficientemente estimulante para ver qué puedo hacer con él. Me propongo en todo caso recorrer, derivar, reunir, llevar los autores que me gustan hacia una nueva obra. A veces lo consigo, muchas veces fracaso ya que lo que hay es una búsqueda abismal pero eso no te lleva necesariamente a un final feliz. Hay múltiples espejos detrás de una canción.

**En tus shows a veces decís que: “somos un punto en la vida” ¿A qué te referís con este pensamiento?**

Tal vez sea una expresión que surge de un tema de Diego Schissi llamado “Un punto solo en el mundo”. Lo grabé en el último álbum *Este tiempo*. Bellísimo tema por cierto. Podría decir que las personas navegan por el litoral de la memoria. Su movimiento profundo toca recintos de un mapa singular donde un nombre se transforma en una pena y el territorio en un sueño. En ese momento estamos absolutamente solos. Aunque para ser más justos diría que si bien es muy complejo y difícil representar un terruño o un país de esa dificultad se puede extraer una enorme fortaleza. Tal vez sea a eso a lo que me he referido.

**En los carnavales carperos del interior los músicos tocan frente a un público que no deja de bailar un instante, frente a un público que levanta polvareda con el zapateo incansable. ¿Cómo vivís el momento del show cuando cantás para un público sentado en prolijas butacas en un teatro porteño?**

Hay una apología del baile como representación cabal

de lo que se ha dado en llamar participación. Yo no reniego de ella pero no creo al mismo tiempo, que el hecho de estar sentados signifique necesariamente una ausencia de participación. Hay formas quietas y mudas que son más activas que muchas otras a las que se le atribuye ese don. Cuando uno deja de cantar fragmentos de un tema conocido por el público, la gente repone en silencio aquello que está ausente en el canto. Esa es para mí una enorme actividad de la memoria musical.

**Tus interpretaciones son originales desde el comienzo hasta el fin. ¿Considerás que tu música es vanguardista o rupturista? ¿Por qué?**

¿Qué se puede hacer ahora que parece definitivamente instalada una resignada visión de lo popular como un terreno ya entregado a las luchas entre las empresas comunicacionales? ¿Qué se puede hacer, cuando se ha impuesto la aceptación pasiva de prácticas comunicacionales definidas por mercados de consumo cultural muy pautados y estereotipados? Estas son mis preguntas. Este presente desbastado culturalmente, todo lo estandariza. Estoy convencida que no hay que ser cómplice de eso. Las manifestaciones culturales más variadas siempre se entrelazan y se cruzan, arman un libro cultural, no solo, creo yo por proximidad temporal sino por estar montados sobre preguntas o enigmas similares. Lo que está rutinizado nos sorprende en una nueva dimensión. Cuando no hay preparación del terreno que me advierta acerca

de lo que puedo esperar se produce un corte con la estandarización. Me parece que se puede insistir en esto. No veo que en esas formas más estandarizadas y mercantilizadas de la cultura se realicen interrogaciones fundamentales para pensar un país.

La palabra globalización es más bien nueva y despierta en nosotros toda clase de dudas en relación a qué conexión es posible pensar entre ella y las culturas regionales. Por supuesto que su llegada coincide con fenómenos extensivos de las políticas capitalistas y por lo tanto, de un profundo empobrecimiento para los pueblos. Pero en el terreno cultural ha traído consecuencias paradójales y enigmáticas, que es necesario analizar. En la música este fenómeno se ha dado en llamar World Music, que literalmente significa Músicas del Mundo, con lo cual se señala una crítica a la homogenización de la música y cierta atención y resguardo de las músicas étnicas diseminadas por el mundo. Son expresiones que se ubican en un terreno cultural y geográfico específico pero, al mismo tiempo se extienden al mundo como algo

**El disco *Litoral* propone en primer lugar una geografía. Pero en realidad va navegando por el litoral de la memoria. Su movimiento profundo toca recintos de un mapa singular donde un nombre se transforma en una pena y el territorio en un sueño.**

**Ríos ensoñados, formas inactuales del recuerdo del agua, siempre la misma y siempre otra. Desde luego, el agua es un elemento esencial de toda poesía. Corre, crece, la absorben, se espuma, se agota, confluye, mana, desemboca. Es la forma viva que se encauza y se desmadra.**

**Alguna vez aparece su débito con la música y lo que la música le adeuda. Así crea litorales.**

Horacio González en el disco *Litoral* (2005)

singular que puede universalizarse. Así toda música que pertenece a un terreno, a una geografía, a un territorio sería meritoria si tiene la capacidad de provocar una escucha generalizada, una audición mundial. La paradoja esencial que debemos analizar es que este concepto particularizador emana de esta idea de World Music, que en sí misma es también uno de los tantos efectos de la globalización. Desde luego, muchos músicos nos esforzamos para que nuestras interpretaciones y creaciones sean ubicables en un territorio histórico y cultural determinado. Pero la globalización supone que la condición de esas músicas es que deben ser escuchadas y transmitidas en un contexto que no les pertenece. Es decir, en el mundo. Pero el mundo no es la nación, sino un "mundo" definido ya por patrones de escucha y de recepción técnica que sí produce un efecto homogenizador. Entonces las diversidades culturales quedan inscriptas y apresadas en una clara equiparación técnica que las pre-digiere en esos patrones auditivos y las dispone para el mercado mundial.

**Danos tu opinión sobre la Ley de Música que está siendo tratada políticamente en estos momentos.**

La ley nacional de la música traerá entre otros beneficios la creación del Instituto nacional de la música en donde democratizaremos la actividad musical y crearemos sin duda muchísimas mejoras en la actividad misma para muchos músicos que hoy están fuera de toda lógica del sistema.

**El músico brasileño Hermeto Pascoal es un científico de la música muy admirado por nosotros, siempre nos causó intriga su personalidad. Vos has trabajado con él hace poco. ¿Cómo es Hermeto en persona?**

La experiencia de compartir música con Hermeto es siempre una experiencia de libertad porque él así piensa la música y su propia vida. Piensa la música en estrechísima relación con la naturaleza y con el cosmos. En eso me recuerda al Cuchi Leguizamón que así también pensaba. Hermeto es una persona agradable y divertida. También es cordial y franco.



# “No podrán callar nuestra voz”

Por Leandro Koren y Johanna Merep

*La medida avanzó y a fines de septiembre será discutida. Se trata de un proyecto que no tiene parangón a nivel mundial, tomará la posta en el desarrollo de una cultura musical independiente y federal.*



El proyecto de la ley de la Música Nacional, que prevé la creación del Instituto Nacional de la Música para fomentar la actividad musical independiente en todo el país, tuvo su primer espaldarazo en el Congreso durante el plenario de comisiones de Educación y Cultura, y Presupuesto y Hacienda del Senado de la Nación. Luego de

casi un año y medio sin haber sido tratada, la medida pasará a ser discutida el próximo 28 de septiembre en el recinto de la Cámara Alta.

Así fue que casi cinco años después de burocracia y espera, el proyecto cruzó las puertas del Congreso como la alternativa real a la calamitosa Ley del Ejecutante de 1958, aplicada y derogada, que apelaba al feudalismo: relación social entre el señor y sus vasallos, en este caso, los músicos.

El Instituto sería la piedra

angular de un proyecto que augura el surgimiento, sustento y desarrollo de una actividad musical independiente masiva a nivel federal, respaldada por los beneficios derivados de este Instituto y su colaboración material e intelectual en las distintas instancias del proceso productivo de un proyecto musical.

Esta medida fue propuesta por el senador del Frente por la Victoria Eric Calcagno, y además lleva las firmas de sus compañeros de bloque Daniel Filmus y Miguel Ángel Pichetto; Ernesto Sanz, presidente de la Unión Cívica Radical; Liliana Negre de Alonso, del peronismo disidente, y Samuel Cabanchik, de Proyecto Buenos Aires Fe-

deral. Esta lista, tan heterogénea, demuestra la transversalidad del proyecto.

Para este tema, OCNi consultó al músico, docente y representante de una de las comisiones creadoras del proyecto, Roberto Schimkus, y a uno de los fundadores de la Unión de Músicos Independientes, Diego Boris.

### Nacimiento del proyecto

La nueva medida tiene en

su origen en 2006. El presidente Néstor Kirchner y su ministro de Trabajo, Carlos Tomada, aprobaron y reglamentaron, en presencia del Sindicato Argentino de Músicos, la ley del Ejecutante Musical, promulgada pero nunca reglamentada durante el gobierno radical de Arturo Frondizi, en septiembre de 1958.

Poco tiempo después de la reunión entre Kirchner, Tomada y el Sindicato de Músicos, comenta Schimkus, se generó un intercambio de correos con músicos y artis-

tas que desembocó en una reunión en el BAUEN, donde se juntaron casi 2 mil músicos “de distintos géneros y estilos preocupados por la ordenanza de esta ley que reglamentaba algo así como ‘el ejercicio ilegal de la música’”.

El paso siguiente fue una reunión con el propio Kirchner, quien ante la movilización masiva de músicos y artistas, derogó la ley vieja y abrió la posibilidad de la creación de una nueva norma que fomente la producción, distribución y difusión de la música nacional y que defienda los derechos del músico en todas sus actividades.

Para la creación del proyecto “se tomó en cuenta mucha legislación comparada para algunos puntos principales, –explica Boris-, por ejemplo: el Circuito Estable de Música en vivo se tomó de una ley de las Islas Canarias, y así otras cosas puntuales”. Y además señala que “no es un proyecto similar a otro, porque, según nos lo hicieron saber músicos de otros países, el movimiento de Músicos Independientes que existe en Argentina (y que impulsa esta medida) es inédito en el mundo”.

Esta reunión de músicos y artistas confluyó en el colectivo Músicos Argentinos Convocados, donde distintas uniones y entidades independientes de todo el país, en un total de casi 4 mil músicos, adhirieron a la medida.

### El proyecto de ley y su difusión mediática

La cobertura de este pro-





yecto fue pobre, sólo un puñado de notas ilustraron la trivial aparición de este tema en los diarios de mayor tirada del país, que tuvo su punto fuerte en las redes sociales y distintas entrevistas subidas a la Web. Pero para Schimkus, esto se debió a que todavía “no está claro para muchos qué puede cambiar con este proyecto”. Además, el músico propone que una unión de los distintos partidos que tengan una mirada acorde con las problemáticas culturales actuales sería más enriquecedora y conveniente que un proyecto asociado únicamente a la impronta del bloque oficialista.

“Los medios ocultan muchas cosas. Esperemos que la ley de medios venga a solucionar este tipo de cosas, que haya más voces”, expresó Schimkus. La Ley 26.522 tiene como pilares promover la igualdad de oportunidades de acceso, la desmonopolización y democratización en búsqueda

de la presencia y participación de la sociedad civil. Que un grupo de músicos originen la propuesta y estructuración de determinados artículos de esta ley se transformó en un punto de partida significativo para la continuidad en los debates por la ley de música.

“Si bien los medios masivos -salvo Página/12, La Nación, Tiempo Argentino, Duro de Domar o 678- no se manifestaron mucho sobre el tema, sí fue impresionante la respuesta positiva de los medios alternativos”. Un apoyo que es hoy concebido como “multiplicador de la quijotada” que están protagonizando, opinó Boris.

En instancias de debates y adhesión a la Ley de Medios, la discusión entre los artistas que llevaban adelante el proyecto de la ley de la música pasaba por si brindaban su apoyo o no. “La primera postura fue no apoyarla porque no decía nada de la música y una de las ideas era ‘un porcentaje de mú-

sica nacional” y así, en el artículo 65 de la Ley 26.522, quedó reconocida la creación del fondo de comercio para el Instituto Nacional de la Música. Ése fue el empujón que necesitaban para darle al proyecto un piso estable desde donde desarrollarse, aunque Boris admite que “si bien son fondos insuficientes, permitiría arrancar con la Construcción Federal del Instituto, pero inmediatamente hay que empezar a trabajar en otras leyes que le otorguen más financiamiento”.

### **Industria cultural, masividad e independencia artística**

Si bien las nuevas tecnologías, las redes sociales y páginas como YouTube permiten la difusión instantánea de material musical, la masividad, a nivel de ventas de discos y promoción de shows, les queda todavía a unos pocos.

Una de las problemáticas históricas del músico indepen-

diente continúa siendo la misma, aunque ahora sea más fácil para un músico llegar a tener un instrumento de calidad, aún persiste la dificultad para encontrar lugares donde tocar. “Ahí hay varios factores –admite Schimkus-, primero es que hay mucha más oferta que demanda, hay muchos más que quieren tocar que lugares donde tocar, y eso genera una situación aprovechada por los dueños de los boliches porque toca el que trae gente, consume y te llena la barra”. Una de las ideas centrales de la ley es cómo generar espacios y circuitos que no tuvieran que ver con los dueños de los boliches.

Según Schimkus, aunque las problemáticas de hace 20 años eran las mismas que antes “no existía una Escuela de Música Popular como la de Avellaneda, no

había tantos videos ni había acceso a la información y los instrumentos eran más caros o no se importaban. Eran distintas épocas”.

Por su lado, Diego Boris se arrima un poco a la misma visión. La situación es “dual, por un lado existen pocos lugares donde poder tocar, pero por otro la evolución tecnológica, sumada a las conquistas en relación con el Estado, como la Ley de Medios y el Instituto BaMúsica, en la Ciudad de Buenos Aires, hace que la situación sea ambigua”, explica.

Con este proyecto lo que se intenta es que desde el Instituto “se generen circuitos culturales donde escuchar música y que sea federal, que incluya a los Pueblos Originarios, las manifestaciones folclóricas y a casi todas las vertientes musicales, no sólo al rock

independiente. Además que surjan espacios que tengan que ver con que se fomente la cultura. Planteado desde una mirada del Estado, no como formador de cultura, sino como propiciador para el surgimiento de una cultura. Hay que gente que está tratando de hacer arte, no un producto comercial que es parte de la industria cultural”, explica Schimkus.

Un ejemplo claro de la propuesta actual de la industria cultural es Marcelo Tinelli. El conductor y su programa convocan a más de tres millones de espectadores cuatro noches por semana frente al televisor. Eso también quiere decir que hay 37 millones de personas que están mirando otra cosa o no están mirando televisión. “Pero 3 millones de personas, cuando pienso que con mi banda junto 100





o 120 personas en un Pub, decís 'bueno, caramba'. Roger Waters ya tiene siete fechas vendidas, eso son casi 400 mil personas y es impresionante, pero si lo comparás con los 30 puntos de rating de Tinnelli, todavía sigue siendo nada", concluye Schimkus. Son medidas diferentes, eso sí, pero la puesta en marcha del Instituto no tiene que ver con esos números tan grandes, "sino con un laburo más de hormiga". Se asemeja a la propuesta del Instituto Nacional de Cine (INCAA), con apoyar proyectos que tengan que ver con la cultura. "Vamos a eso, a que bandas que tienen una propuesta cultural interesante dentro de un sistema federal, logren acceder a un estudio de grabación", agrega el docente.

### Masividad e independencia, una brecha inconmensurable

Hoy vivimos en un mundo caracterizado por lo soportes digitales, la inmediatez y abundancia de la información que generan una brecha entre la masividad extrema, de artistas que venden millones de discos y llenan estadios alrededor del globo, y los otros, que luchan a la sombra de los grandes productos de la industria cultural reinante, sin leyes ni circuitos que fomenten una actividad independiente, por fuera del mercado. De ese lado "queda la gente que toca en un pub. Y con lo que pasó en Cromañón desaparecieron los lugares de mil personas y quedaron los espacios para 60 personas o los grandes estadios", explica Schimkus para describir la enorme diferencia.

El economista, músico y melómano francés Jacques Attali

presentó, a finales de la década del setenta, un libro llamado "Ruido: economía política de la música". Si bien, a primera vista, cualquier persona se puede preguntar "¿qué tiene que ver la economía política con la música?" Attali es conciso, "la música es profética", "la música, en algunos casos, va señalando qué tipo de sociedad se va configurando" o "se pueden explorar esas diferentes formas de organización en la música, más simple y rápidamente de lo que lo haríamos con las diferentes formas de organización de la realidad". Esto se puede relacionar a la movilización de músicos y cantantes, de artistas y representantes de la política, en la creación de esta nueva norma. Una norma que intenta romper con la ley del mercado, según la cual para tener éxito es necesario ser parte de la industria cultural lobotomizada y sin contenido que ocupa gran parte de las bateas.

Así que siguiendo las ideas

de Attali respecto de un futuro en que cada vez más gente tocará música pero tendrá menos posibilidades de vivir de la música, este proyecto podrá, al menos, generar una alternativa al nudo gordiano de

## La independencia como bandera

En 2001 nació la Unión de Músicos Independientes (UMI), una Asociación Civil sin fines de lucro que propone la autogestión y mejoras en las actividades de los artistas.

La UMI es un emprendimiento inédito en el ambiente artístico ya que ofrece a los músicos un espacio desde donde podrán recibir y difundir informaciones útiles y actualizadas, así como asesoramiento adecuado para aquellos que autogestionan sus trabajos musicales. La opción de acceder a convenios y descuentos marca la diferencia respecto a la propuesta marketinera que caracteriza a los grandes sellos discográficos, las editoriales o el Sindicato.

El proyecto de la Unión comenzó tras los debates que mantuvieron nueve músicos que llevaban adelante distintas iniciativas independientes. Fueron las primeras propuestas y el intento por mejorar el desarrollo de sus actividades lo que provocó una "catarsis" -explicó Boris-, y luego comenzaron a organizarse para trabajar por un proyecto conjunto. Desde un estatuto y la conformación en Asociación civil sin fines de lucro hasta la impronta en la lucha por la Ley de Música son algunos de los logros durante los 11 años de trabajo arduo.

En 2004, llegaron los reconocimientos. La Legislatura porteña la declaró de interés cultural y la Honorable Cámara de Diputados de la Nación lo declaraba de interés parlamentario.

Actualmente, la organización posee una comisión directiva que está representada por Cristian Aldana, el cantante de El Otro Yo, y Estéban Agatiello de la banda Richter, entre otros músicos independientes que alzan las banderas por una Ley de Música.

las industrias discográficas y que, de esa manera, una gran cantidad de músicos pueda desarrollar y difundir sus creaciones, y así, poder romper con la profecía del francés y dejar que la música sea la brújula de este nuevo movimiento cultural que aflora de la mano de estos músicos militantes.

# TRÍADA (Beatle)

Por Claudia Patricia Paz - Eduardo Pastor Osswald

*“ ... En resumen, si hay que filosofar, es preciso filosofar, y si no hay que filosofar, es preciso igualmente filosofar; así pues, en cualquier caso es necesario filosofar. Si existe efectivamente la filosofía, todos estamos obligados de cualquier forma a filosofar, dado que existe. Pero, si no existe, aun en este caso nos vemos obligados a investigar por qué no existe la filosofía; pero investigamos, filosofamos, porque investigar es la causa de la filosofía”.*

*Aristóteles*



**Boys** Pertenece al primer álbum de los Beatles (1963); es un rock que cuenta una historia de chicas y chicos que cuando se besan sienten dar la “vuelta al mundo”; Cantada por Ringo acompañado por un coro de tres (John, Paul, George), era un número puesto en el *Cavern*, el club de Liverpool donde los descubrió Brian Epstein, quien sería su *manager* y el lugar en el que fueron contratados después de sus estancias en Hamburgo, donde se convirtieron en músicos profesionales.

Ringo emerge desde la batería, su no delicada voz y el coro que no deja de responderle crean un efecto hipnótico; la canción hacía su trabajo en el público (basta con ver el vídeo<sup>2</sup>). Convengamos que no es una canción destacada

de Los Beatles, que no fue compuesta por ellos y que canta Ringo: un tema para El Cavern, una canción *exterior* podría decirse, un rock desmañado y gestado más en la excitación del ambiente que por algún impulso artístico.

Todo eso es cierto, pero para mí fue una revelación: la escuché a los trece años y sea por el ímpetu, sea por el efecto del coro, o por lo que fuere, algo de ella me dijo: “Esto es para toda la vida”, como la voz de un destino, con la fuerza de lo que no tiene nombre. Puedo decir que en mi vida, quizás, no haya hecho otra cosa que escuchar a Los Beatles. *Boys*, fue

la ocasión para que toda una rapsodia de fuerzas, de sentidos, de sentimientos se unificaran en una pasión, que sabemos que es un poder: “El enamoramiento es ciego, el amor es clarividente”, las pasiones, como el amor, orientan y destinan; los *afectos*, como el enamoramiento, son intensos y fugaces, pero suelen irse sin dejar rastros.

En la fuerza de ese inicio puede *vislumbrarse* una *historia*: algo que surge y se transforma según un sentido unificador algo que merece tener un final.

## Norwegian Wood (This Bird has Flown<sup>4</sup>)

En 1965 los Beatles están cansados de giras y, sobre todo, de haber dejado de ser artistas para convertirse en objeto de un culto superficial, excitado y desprolijo; en sus actuaciones ni siquiera conseguían escucharse, aplastados por un permanente y horrible griterío.

En el álbum *Rubber Soul* aparece con claridad el cambio (que ya se anticipaba en *Beatles for Sale* donde John dice que es "un perdedor" y luego en *Help!* cuando pide "¡Socorro!"). En *Rubber* ya no habrá canciones para los seguidores.

Conocer a Bob Dylan fue, tal vez, el inicio de un curso de transformaciones que los guió a horizontes inesperados, mucho más allá del rock y de las multitudes ululantes. Al disminuir su exposición a la locura de la fama y al negocio del espectáculo y, a la vez, vincularse con músicos que admiraban, Los Beatles descubrieron que eran artistas. Ya no más chicas y chicos enamorados ni canciones levemente eróticas. A cambio de eso, en *Rubber Soul*, *Nowhere man*, el "Hombre de ningún lugar" que conduce a ninguna parte; lo sexual es -ahora- veladas ironías y comienza a surgir la palabra "amor", pero como un poder universal, desprendido de asentamientos individuales.

Hay una secuencia en la

película *Help!*, en un restaurante hindú, donde toca una pequeña banda con instrumentos típicos. En un momento libre, George comienza a jugar con una cítara, luego se compra una y escucha al célebre músico hindú Ravi Shankar, de quien dice que su música le resulta particularmente familiar. Lennon compone *Norwegian Wood*, que es

canción; basta escuchar las versiones en la que ese instrumento está presente o no. Aventuramos que el hecho de haber introducido a la India en ese tema, sacó de su provincialismo a los Beatles y los situó frente a un camino en el que se convertirían en un laboratorio de experimentación de su propia época, un camino que ya no deja-



una canción que cuenta en tono de ensoñación, deslizante, una aventura amorosa: en lugar de muebles baratos, como los que podría tener en su departamento una chica que tiene su trabajo, dice *madera noruega*; en lugar de contar lo que le pasa, describe con dos o tres brumosas alusiones la situación. Pareciera que, más que contar una historia, lo decisivo es sumirnos en una atmósfera evanescente.

La incorporación de la cítara, por su parte, es clave en la

rían de transitar.

El siguiente y decisivo álbum, de 1966, es *Revolver*. Los Beatles han dejado de actuar en vivo y dedican más tiempo al estudio de grabación. Ese álbum incluye temas como "Eleanor Rigby", "Here, There and Everywhere", "For No One", el inclasificable "Tomorrow never knows", en fin, una secuencia de experiencias de las que uno, todavía no ha podido salir. Lo que aparece en *Revolver* y que fuera insinuación en *Rub-*



*ber Soul* es, podríamos decir, una *reflexión*, en el sentido de un *Re-Volver* connotado por el título del álbum. No se trata, obviamente, de una operación intelectual, sino de un movimiento en el que *todo* se pone en juego: se despojan de sus ataduras *externas*, vuelven sobre sí mismos, sobre el rock del origen, *negándolo*. No importa tanto la excitación, sí la poesía, la ironía, el humor. Pero a la vez, dan lugar a posibilidades antes inexploradas. Esta liberación, también habría de terminar con ellos como grupo, pues en cada uno la historia habría de seguir sus caminos.

**The End**<sup>5</sup> Los Beatles en 1969, luego de la amarga experiencia de *Let it be*, sin haber podido extirpar a ese cuerpo extraño, *Yoko Ono*, que con sigilo y perseverancia oriental se instalará en medio de ellos como una permanente objeción. Cada uno estaba con todo su *mundo* a cuestas. Poco podía el optimismo voluntarista de Paul que se empeñaba en gestar planes para una continuidad a todas luces imposible. No han podido olvidar a Brian Epstein, su *manager*, muerto en 1967. Salvo Ringo, cada uno tiene orientaciones musicales propias.

Esas son las condiciones en las que se encuentran cuando le proponen a George Martin (su productor musical y el "quinto Beatle") un álbum de *despedida*; Martin acepta "siempre y cuando todo vuelva a ser como antes". De hecho se despojan de las diferencias y, si bien se encuentran unas

pocas veces para grabar, producen *Abbey Road*, la formal despedida de los Beatles. La última canción del álbum<sup>6</sup>, la última canción de los Beatles, es *The End*, que comienza con el único *solo* de batería de la historia beatle, y sigue con un largo solo de guitarra tocado por John, Paul y George respectivamente; al final, las palabras de Lennon: "And in the end, the love you take is equal to the love you make" ("En el final el amor que te llevas equivale al amor que creaste").

Podemos imaginar que cada uno sale a escena para tocar a su turno el mismo rock pero ya no motivado por multitudes ululantes, sino por un íntimo designio: todo final es un regreso: *The End* es *Boys* transfigurado.

La misma fuerza que estaba en *Boys*, es reencontrada pero estilizada artísticamente, puesta en el escenario no ya del *Cavern* sino del mundo.

Lo notable de Los Beatles es que la de ellos es una historia: algo que se propone como un sustrato moldeable, expuesto al cambio, *necesitado* del tiempo y orientado por un sentido. Es lo que intentan exhibir las tres canciones: la fuerza espontánea y expansiva del inicio; *la necesidad* de la *reflexión* o re - volver; el conjetural regreso al origen.

Pero (y esto alude al "sustrato"), las tres canciones observan una unidad inaparente. Y, como sólo podemos conocer (enlazar) lo que es uno, resulta que lo que las volvería inteligibles se funda en que puedan ser conce-

bidas en su singularidad y, a la vez, albergadas en una unidad. "Unirlas" es encontrar un sendero común entre ellas, un sendero que nadie establece, sino que inexplicablemente las hace yacer unidas frente a nuestra atención.

Esto último parece "misterioso" pero es, sin embargo, lo más cotidiano; ¿No estamos acaso, en cada momento de nuestra vida, enlazando espontáneamente *algo* que nos subyace y que se propone en una unidad indescifrable que con insalvable ambigüedad nombramos como lo que *nos pasa*?

Los Beatles, como le pasó a aquel chico de trece años, fueron la ocasión para que se expusieran, desplegaran y consumaran en una unidad visible (una pasión) una multitud de sentidos que se *desconocían* entre sí. Los Beatles fueron la fuerza que los congregó y le otorgó a aquel adolescente un principio de visibilidad para su propia vida, algo que le otorgó una medida y dispuso un camino.



5 En Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=gI38vPDCoao>; ver también: <http://www.youtube.com/watch?v=9murNUrAIQM>

6 En realidad es la antelúltima; la que sigue es una humorada de unos pocos segundos, *Her Majesty*; por el contenido, *The End*, no sólo es la *última*, sino una formal despedida.



# Estoy en casa

## El cine de Naomi Kawase

Por Natalia C. Barrenha

¿Cómo desapareció? Desapareció así. Sin más. Sin creación de clima. De repente. Callejuelas de una ciudad milenaria, árboles en el camino, nubes pesadas, las campanadas cadenciosas de un ritual fuera de campo. Así. Cruzó el túnel en construcción. Huyó entre las bananeras del patio, entre los árboles al borde de la carretera de tierra. Murió.

En las películas de Naomi Kawase, algo desaparece. Pero no se sabe cómo; simplemente desaparece. Sea el hermano mellizo en *Shara* (2003); el tío en *Suzaku* (1997); Toi en *Nanayo* (2008); Shigeki en *Mogari no mori* (El bosque del luto, 2007); el amigo terminal Nishii Kazuo en *Letter from a yellow cherry blossom* (La danza de los recuerdos, 2002). La ausencia es una presencia que marca.

Naomi nació en 1969, en Nara, ciudad más antigua de Japón y vieja capital del imperio. Los padres se separaron y desaparecieron; ella fue adoptada por la tía-abuela y tío-abuelo. Jugaba basquetbol en la escuela, pero pensó que no podría hacer eso para siempre: el máximo, hasta los 30 años. Tampoco se imaginaba trabajando en una empresa, y meditaba acerca de cómo sostenerse. Desde niña ella tenía la necesidad de crear cosas; siempre le interesó la creación en todos los sentidos. Así, para canalizar esa inquietud creativa, ella entró en la Escuela de Fotografía de Osaka (hoy, Escuela de Artes Visuales de Osaka).

Naomi cuenta en una entrevista a Aaron Gerow, la anécdota de un profesor que aconsejaba a los alumnos que se centraran en cosas que parecían inevitables; algo con lo cual no existiera otro remedio que no fuera el enfrentamiento. En la época, eso correspondía a la desaparición de su padre. No lo eligió porque su ausencia la molestaba, pero era una temática irresistible. El hecho de no saber qué tipo de persona la había traído al mundo le generaba inseguridad, y ella tenía que resolverla en la identidad para continuar creciendo. Esa cuestión emerge desde los primeros corto-metrajés de Kawase, y es el centro de *Embracing* (En sus brazos, 1992), filme con el que la cineasta llamó la atención de la crítica. *Embracing*



*Shara* (2003)



*Genpin* (2010)

fue seguido de *Katatsumori* (1994) y *Seen the heaven* (1995), en los cuales Naomi retrata la relación cariñosa con su tía-abuela Uno Kawase, y que fueron premiados en el Festival Internacional de Documentales de Yamagata. Después del reconocimiento con *Katatsumori* y *Seen the heaven*, Naomi estalló para el mundo al tornarse la cineasta más joven (¡28 años!) premiada en el Festival de

Cannes por ganar la Cámara D'Or por *Suzaku*, en 1997. A partir de entonces, ella estuvo en los principales festivales del mundo, pero la gran consagración vino con el Gran Premio del Jurado para *Mogari no mori* (2007), en la 60ª edición de Cannes.

Kawase adoptó su propia historia como materia-prima de sus producciones que, sobre todo en el comienzo, son como diarios filmados. Ella misma comenta que su relación con el cine es su forma de relacionarse con la vida, el reconocimiento del hecho de vivir en sí. Naomi prescinde de la visión global del mundo y describe las cosas a partir de su conexión con ellas. Construyendo un nuevo universo que emana de sus sensaciones y sentimientos, la idea de Kawase es ver con qué elementos sonoros, verbales y físicos se puede reconstruir una emoción fijada en el recuerdo de uno.

Cuando hablan de Naomi, es casi segura la referencia a Chris Marker y al *Pillow book*, de Shei Shonagon, sobre las cosas que hacen el corazón latir más fuerte, en *Sans Soleil* (1983). A Kawase no le gustan las comparaciones - cada uno hace su película, dice -, y ella es mucho más afable que el esquivo Marker, pero es imposible no relacionarla con el cineasta francés debido a la atracción por la memoria del perdido. Ella dice que filma porque hay cosas que no debe olvidar. Tal vez podría guardarlas en la memoria, pero necesita dar forma a sus recuerdos.

Los recuerdos de la cineasta están materializados en treinta películas (entre cortos, medios y largos) que conformaron la muestra exhibida entre mayo y junio en Brasil: *O cinema de Naomi Kawase*. La muestra dio la oportunidad de acompañar la carrera de la cineasta como un *work in progress* - o, como comenta el crítico español José Manuel López (editor del libro *El cine en el umbral: Naomi Kawase*)-, un *life in progress*.

Un poco antes de eso, aquí en Buenos Aires, me encontré con Shara en la tele. Ya había visto el filme hacía algunos años, pero no pude resistirme y lo vi otra vez. Hermoso. Unos días después, descubrí la muestra en Bra-



Tarachime (2006)

sil, y me quedé muy triste pues no podría participar. De esa manera, organicé mi muestra personal Naomi Kawase y vi/reví todas las películas de ella que pude encontrar, compré el libro de José Manuel López y pasé unos días en retiro filmico-espiritual.

Como decía el catálogo de la muestra *O cinema de Naomi Kawase*, las películas de la cineasta japonesa se parecen a las horas que anteceden a la lluvia (casi omnipresente en su filmografía): el viento, los colores y los olores se perciben más fuertes y perceptibles. Además, al filmar ese fenómeno natural y cómo el ser humano lo acoge, Kawase reinserta el hombre en el tiempo circular de la naturaleza. La gestación de la lluvia, el viento que acaricia los árboles, un Japón atemporal entre montañas... elementos de una simplicidad refrescante que permiten el entrelazamiento del tiempo del hombre al tiempo de la naturaleza, algo que podría parecer tan raro en el mundo frenético de hoy. Llevados por la cámara fluctuante de la cineasta, esos elementos permanecen recurrentes en la memoria, así como la necesidad del toque, que abunda en su cine - tocar lo que se ama, lo que está bien cerca en los close-ups -. Las películas de Kawase poseen esas necesidades orgánicas, y dan unas ganas tremendas de salir corriendo y abrazar, sentir el olor, acostarse en la

cama y acariciar a quien nos gusta, dormir con el ventilador en el pelo y enroscado como Toi y Saiko en *Nanayo*. A pesar del dolor latente que también existe - otra condición bastante orgánica -, las películas irradian una increíble generosidad con la vida: son la celebración de algo banal como estar en el mundo, sentirlo y escucharlo; de cosas chicas filmadas como grandes sucesos, del

Mogari no mori (2007)



redescubrimiento del deslumbramiento.

En diversas entrevistas, Kawase dice que su pulsión creativa venía, en el comienzo, para matar la soledad. Sin embargo, la maternidad cambió su relación con el mundo pues la puso en contacto con otros mundos. De sentirse sola, un ser individual, pasó a considerarse parte del universo, pues empezó a aceptar y comprender mejor las personas. Así, después del nacimiento de su hijo, en 2004, ella se dedicó a no preocuparse por la soledad, sino a hacer películas para retratar y celebrar la belleza de la conexión entre las vidas. En *Tarachime* (2006), Naomi filma el parto de su bebé y, una vez más aparecen su relación con la tía-abuela, -entonces de 92 años-, la permanencia y la renovación de la vida de manera simultánea, a través de una corriente de afectos. Y el movimiento del tiempo guiando todo eso: el candor espiritual en el cuerpo arrugado de la abuela, la luminosidad en el cuerpo del bebé. Es la convergencia de todo el cine de Kawase – convergencia que, para mí, también es pulsión en *Nanayo*.

*Nanayo* es la primera película de Kawase rodada fuera de Nara. En Tailandia, una japonesa y un francés se encuentran en una casa de masajes y pasan a convivir con la dueña del local y su hijo, más un amigo taxista, todos tailandeses. Naomi va paseando con su cámara (como en todas sus películas, plácida, sutil, muchas veces en la mano) por las vicisitudes de esa casa, adonde las personas no saben quiénes son, no pueden compartir historias de sus vidas, no consiguen comunicarse tradicionalmente y, así, siendo, hacen masajes. El entendimiento a través de las palabras se desplaza al lenguaje del cuerpo, y es acompañado por los cambios climáticos, por la melancolía que exhala de la floresta, por la guerra que estalla y por la paz que rodea.

No importa que Kawase nos muestre lo que está en el lejano Japón, o en la enigmática Tailandia. Así como ella escribe “estoy en casa” en la ventana empañada de *This world*, sus películas nos despiertan un reencuentro con nuestras cosas que se deslizan hacia una sensación de pertenecer fabulosa. Nos sentimos en casa.

(Publicado originalmente en portugués, en la Revista Beta – *O cinema online*, en 21 de mayo de 2011)

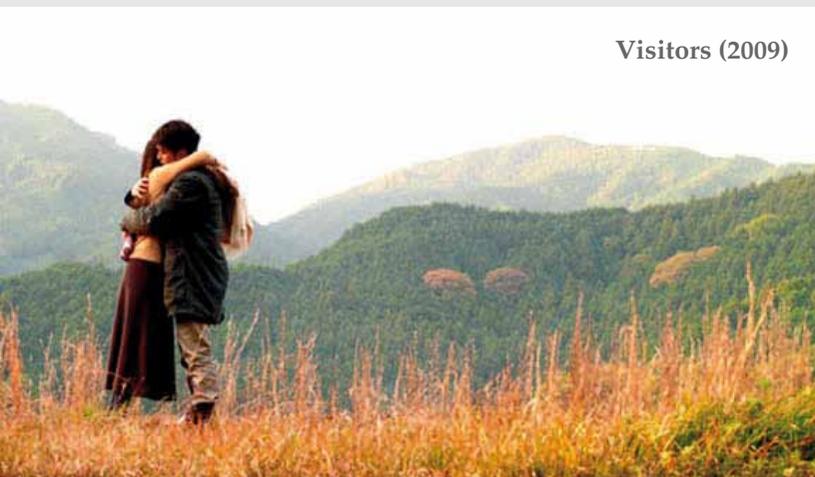


**Nanayo (2008)**

### Filmografía de Naomi Kawase

- Watashi wa tsuyoku kyômi o motta mono o ôkiku fix de kiritoru - I focus on that which interests me* (1988, 5 minutos)
- Watashi ga ikiiki to kakawatte ikô to suru jibutsu no gutaika - The concretization of these things flying around me* (1988, 5 minutos)
- My J-W-F* (1988, 7 minutos)
- Papa no sofuto kurîmu - Papa's Icecream* (1988, 5 minutos)
- Tatta Hitori no Kazuko - My Solo Family* (1989, 10 minutos)
- Ima, - Presently,* (1989, 5 minutos)
- Chiisana ôkisa - A Small Largeness* (1989, 13 minutos)
- Megami Tachi-no-pan - The Girl's Daily Bread* (1990, 25 minutos)
- Shiawase modoki - Like Happiness* (1991, 20 minutos)
- Ni tsutsumarete - Embracing - En sus brazos* (1992, 40 minutos)
- Shiroi tsuki - White moon* (1993, 55 minutos)
- Katatsumori* (1994, 40 minutos)
- Ten, Mitake - Seen the heaven* (1995, 10 minutos)
- Kaze no Kioku 1995,12,26 Shibuya ni te - Memory of the Wind* (1995, 30 minutos)
- Utsushyo - This world* (1996, 60 minutos)
- Hi wa katabuki - Setting Sun* (1996, 45 minutos)
- Suzaku* (1997, 95 minutos)
- Somado Monogatari - The weald* (1997, 73 minutos)
- Mangukyo - Kaleidoscope* (1999, 90 minutos)
- Hotaru* (2000, 117 minutos)
- Kya Ka Ra Ba A - Sky, Wind, Fire, Water, Earth* (2001, 55 minutos)
- Tsuioku no dansu - Letter from a Yellow Cherry Blossom - La danza de los recuerdos* (2002, 65 minutos)
- Shara* (2003, 100 minutos)
- Kage - Shadow* (2004, 26 minutos)
- Tarachime - Birth / Mother* (2006, 43 minutos)
- Mogari no Mori - The mourning Forest - El bosque del luto* (2007, 97 minutos)
- Nanayo* (2008, 90 minutos)
- In Between days* (2009, 40 minutos)
- Koma* (2009, 32 minutos. Integrante de la película *Visitors*, que incluye cortos dirigidos por Hong Sang-Soo y Lav Diaz)
- Genpin* (2010, 92 minutos)
- Hanezu* (2011, 91 minutos)

### Visitors (2009)







# Un problema estructural

Por Christian Ardiles

*“Mientras no comprendamos que hay una superestructura que rodea al estado y lo somete a sus fines, constituida por la finanza, no comprenderemos nada. El vigilante no está puesto para cuidar la libertad de los argentinos sino para impedir que la libertad de los argentinos lastime los intereses de la finanza”.*

**Arturo Jaureche**

Un ardiente palpar ha despojado a la argentina de los pesados coturnos con los que caminaba. Las razones del estado de bienestar no son sólo las emblemáticas pulsaciones de un modelo que traza un nuevo camino para nuestro país, sino la construcción de una joven y emergente militancia nacionalista, cuya esfera de acción es la sociedad y sus recursos, facilitar el acceso al progreso económico y afianzar la cultura propia. El camino es largo y sobre todo difícil, todavía existen vestigios de viejos modelos que adulan el compromiso en la coyuntura que nos encuentra fuera del huracán que sacude al capitalismo mundial.

Cómo pensamos a nuestro país es una pregunta que abarca demasiado. Es necesario modificar la pregunta, reducir el espacio del cuerpo seleccionado y recortar, volver a preguntar. Preguntarnos por nuestra sociedad supone una respuesta que nos ubica en ella. Preguntarse por el

país y su sociedad es preguntarse por uno mismo y por el otro.

Las sociedades visten ropajes que son esencialmente discursivos, ropajes lingüísticos que se difunden, en un amplio porcentaje, en lo que Raymond Williams ha llamado el *flujo*, los estratos discursivos de los medios de comunicación.

El punto que me parece relevante, y que me motiva a escribir este texto, es el mismo que los medios han elegido para exaltar desde hace un largo tiempo. ¿Quién no escuchó en radio, televisión, en el barrio, en casi todos lados, el término *inseguridad*?

¿De qué se habla cuando se habla de *inseguridad*? ¿A qué remite esa palabra, esa idea, esa intención? El signo *inseguridad* es repetido hasta el hartazgo, tanto que se nos pega al discurso cotidiano como se nos pega la peste.

En el campo mediático nada surge por generación espontánea, nada es azaroso. Me parece que hay

un punto de inflexión en lo referente al signo *inseguridad*. En el año 2004, el asesinato de Axel Blumberg dio pie al lanzamiento mediático, no solo del padre (Juan Carlos Blumberg), sino del signo en cuestión. Desde entonces el lema de Blumberg, dicho por él mismo en reiteradas entrevistas y discursos es “orden y disciplina”. En una oportunidad dijo: “...lo que más se necesita es orden. Teniendo orden se puede avanzar, sin orden no podés lograr nada. La provincia es un caos total. Contra la inseguridad no se hizo nada, y si miras cualquier encuesta te das cuenta de que es el tema que más preocupa a la población...” (Blumberg, revista *Noticias*, junio 2011)

¿Cuál es el espacio físico de la inseguridad? ¿Cuál es el terreno en el que descansa el signo? Por supuesto que ninguno de los medios del monopolio menciona que la inseguridad, referida por ellos a la violencia ejercida por ciudadanos hacia los ciudadanos mismos, es un problema de

orden estructural. ¿Pero qué significa esto, qué significa “problema estructural”?

Si comprendemos a la sociedad como una totalidad orgánica, la estructura es aquella que se compone del aparato material productivo, la infraestructura tecnológica, las relaciones de trabajo, la maquinaria. La estructura se diferencia de la superestructura porque en la segunda se ubica la religión, la ciencia, la educación. Lo que los medios han llamado inseguridad se ubica en ambos niveles, porque ambos están en estrecha relación. Lo que se ha llamado *inseguridad* es una consecuencia casi lógica de modelos neoliberales que responden a intereses foráneos antes que al bienestar nacional. El neoliberalismo se enmascara hoy bajo el discurso de los medios hegemónicos, su tarea es la construcción de una opinión pública que de ninguna manera condice con la realidad coyuntural de nuestro país.

La administración pública escapa hoy a la dominación extranjera. Tanto el porcentaje del PBI destinado a las tareas de investigación científica como la inversión en el área educativa, emparejada ésta al desarrollo de la pequeña y mediana empresa son algunos de los tantos caracteres que han logrado mermar los índices de desocupación y deserción escolar. Estas particularidades son elaboraciones arraigadas en el nivel de la estructura y superestructura en pos del bienestar y el desarrollo social.

El crecimiento de Argentina se explica por un aumento del gasto público consolidado. Los resultados de tal aumento son la inclusión social y la expansión del mercado interno, lo que Federico Bernal, titular del CLICET llamó “estatización del desarrollo”. Las inversiones en educación, cultura, ciencia y técnica alcanzaron un 6,68 % del PBI. En materia de salud, el índice alcanza el 6,21 %. Los incrementos destinados a estas áreas no aparecen, siquiera por asomo, en los medios hegemónicos. La estatización de las administradoras de fondos de jubilación y pensión (AFJP), la autonomía del Banco Central de la República Argentina en relación al banco mundial y al FMI, el trabajo sobre el desendeudamiento nacional y el proceso de sustitución de importaciones son sólo algunos de los puntos centrales con los que la gestión nacional le hizo frente a la inseguridad causada por el neoliberalismo.

La prensa tiene un poder de persuasión cuya esfera de acción es no sólo lo dicho, sino como dice Paul Virilio “[...] el problema de la prensa

y la televisión ya no es tanto lo que son capaces de mostrar, sino, indudablemente, lo que están en condiciones de borrar, de ocultar y que, hasta aquí, constituyó lo esencial de su poder”.

Es cierto que la xenofobia es una importante herida social que necesita ser curada, pero también es cierto que Latinoamérica sólo culminará su proceso de descolonización cultural con un trabajo realizado en conjunto. Latinoamérica unida se desliza hacia el futuro con lazos de hermandad, con economías regionales cuya proyección fundamental es el desarrollo de la industria en la conformación de un mercado interno que responda a las exigencias de las diferentes comunidades.

Los recursos mediáticos para desestabilizar a una sociedad oscilan entre lo perverso, lo ingenuo y lo ridículo. La inseguridad es el *speech* mercantilista de la prensa hegemónica que, como afirma Jaureche, “cuanto más grande es un periódico más depende de los grupos financieros”.



