

ENTREVISTAS Pablo de Santis José Luis D'Amato Jorge Nedich

INVESTIGACIÓN CRÍTICA FOTOGRAFÍA CINE POESÍA NARRATIVA MÚSICA TEATRO





Dirección:Martín Aleandro

Coordinación editorial: Gabriel Estévez

Edición:

Marisa García - Daniel Arana

Consejo Editorial:

Jorge Lafforgue - Sofía Spanarelli Beatriz Hall - Guillermo García

Consejo Académico:

Elena Vinelli - Laura Tantignone

Redactores:

Esteban Costa - Marisa García Héctor Cáceres - Natalia Barrenha (Brasil)

Mariana Cuñarro

Colaboradores:

Gabriela Fernández - Jorge Nedich Marina Suárez - Rubén Guerrero Marcelo Velazquez - Edgardo Verón Noelia Beltrán Bertoloti - Irene Farías Carlos Martins - Gustavo Naón Julián Franzil - Patricio Grinberg (selección de poetas brasileños)

Corrección:

Marisa García

Fotografía:

Leonardo Marino - Natalia Raigo

Dibujos:

Luís Scafati (Tapa e interiores)

Arte y diseño:

Pamela Royo

Coordinación General:

Luz Canella Tsuji

Dirección de OCNIweb:

Federico Faulhaber - Daniel Arana Marina Suárez

Contacto:

ocniweb@gmail.com www.ocniweb.com

revistaocni.blogspot.com.ar TE: 4293-3637

Dirección:

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

ISSN: 2250-8147 Derechos de la propiedad intelectual en trámite

VICEVERSA / METAMORFOSIS

GREGORIO SAMSA: UN SER DE TINTA SOBRE PAPEL

Las cuatro paredes que encierran a Gregorio Samsa son, por un lado, su intimidad, y por el otro, su claustro. La familia carcelera, que niega la posibilidad de la transformación, también niega la capacidad de convertir la realidad y de buscar un sentido *otro* a la vida. Es quien propone la cárcel al disparejo. No tan distintos somos cuando nos parecemos, cuando pertenecemos a un lugar común. No tan distintos somos quienes sabemos disimular la agonía del ser frente al espejo. Quienes entendemos que el común denominador es el modelo social impuesto, somos quienes pretendemos un final feliz a semejante determinación.

Gregorio Samsa dijo basta. Es y será en el tiempo el exponente del cambio porque supo distorsionar su cuerpo para ser libre. ¿Qué hubiera pasado si el protagonista de *La metamorfosis* se tomaba ese tren que lo llevaba al centro de la locura capitalista? Seguro se lo comía el León del Imperio al cual él se negó, o una gigante maquinaria le escribía su sentencia de muerte sobre la piel. Pero no, se transformó para demostrar que se puede escapar, que se puede ser único. La cárcel, el manicomio, el aislamiento son, en este caso, un modelo que permite soñar. Porque dentro de nuestro cuerpo y de nuestras mentes habita el germen de la insurrección y de la libertad. Habita quien nosotros permitimos. La luz en el dolor y viceversa: buscar en donde otros temen es ser libre, y encontrarse en ese misterioso doble fin es ser noble consigo mismo.

Su familia lo desconoce, le teme y lo encierra. Como si Gregorio hubiera perdido la razón y fuera peligroso le pasan la comida por debajo de la puerta. Gabriela Fernández en su artículo "Reflexiones en torno a Kafka" dice: "El orden antagónico es ubicuo y omnipotente, vigila sin tregua y sus agentes están en los lugares más insospechados. Cosifica al sujeto, convertido en objeto de observación y acción, sin posibilidad de defensa".

Este paralelo no es lejano, Kafka nos habló de la locura fuera del orden, del encierro impuesto a quienes se alejan del modelo social. En el reflejo de esos ojos monstruosos se deslumbra el genocidio y la intolerancia racial de su época.

Pero Gregorio Samsa es un bicho que es fiel a su pensamiento e infiel a las costumbres burguesas de sus *otros*: encuentra la libertad en esa *locura*. Es un héroe de tinta sobre papel y un tipo existencial que traspasa la barrera del lenguaje. En silencio, y sin palabras, nos dice que la vida puede tener un fin distinto.

Si pensamos a Samsa como a un callado promulgador de libertad, pensamos que en lo discursivo somos incapaces de decir tanto como él nos dijo con su transformación. Porque siendo un bicho sin verbo dijo todo lo que no podemos nombrar. En el silencio están todas las palabras que negamos al hablar. Entonces, es mejor callar que mentir, es mejor transformarnos que adaptarnos.

Por Martín Aleandro

Editorial

Sumario #4





Pag. 12 Entrevista a Pablo De Santis. *Por Marina Suárez*.

Pag. 18Entrevista a José Luís
D'amato. *Por Martín Aleandro.*

Pag. 24 Narrativa Joven UNLZ.

Pag. 34
Entrevista a Jorge Nedich.
Por Verónica Engler.

Pag. 48 La Ciencia y el Arte Compromiso Profesional. Esteban Costa.



Pag. 50 Fotogalería

Pag. 54 Cine.

Pag. 58
John Cage por John Cage.
Por Carlos Martins.

Pag. 70
Entrevista a Daniel Gilardi .
Por Julián Franzil.

Pag. 72 Enseñanza y era digital. *Por Héctor Anibal Caceres.*

Pag. 72 OPINIÓN. Por Jorge Nedich.





Una página digna de visitar y navegar

www.ocniweb.com

revistaocni.blogspot.com.ar





Reflexiones en torno a Kafka: la escritura como imperativo

Por Gabriela Fernández (UNLZ)

...con Kafka las referencias del mundo han desaparecido, solo está el hombre enfrentado al universo acaso buscando su sentido, si es que podemos encontrarlo...

Jorge Luis Borges, "Una valoración de Kafka"

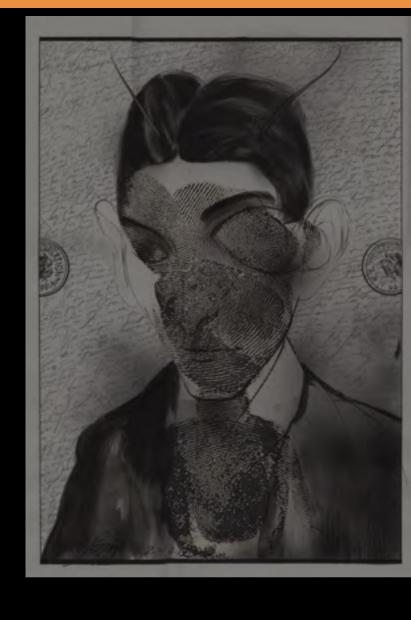
La construcción de un universo

Así como lo dantesco ha ganado en la lengua coloquial un lugar que connota el espanto, lo kafkiano da cuenta del absurdo, de la sensación intolerable de angustiosa extrañeza frente a un mundo incomprensible, una lógica que no puede aprehenderse, la postergación permanente de la resolución esperada.

El universo kafkiano nos ofrece recurrentemente la imagen del laberinto. Un locus donde se quiebran las certezas y se instala, ineluctablemente, el desamparo de la confusión. Metáfora de su propia vida, en Kafka reconocemos el carácter enajenado y descentrado de su propia lengua, su construcción trabajosa de la palabra desde la alteridad de un idioma hegemónico pero extraño. Así lo señala Rodolfo Modern: "y si bien sus predecesores trajeron a la ciudad su idioma, derivado de un alemán primitivamente medieval, con mezcla de vocablos hebreos, que fue el ydish, la mayoría de las familias de origen judío, también en Alemania, prefirió

adoptar una política de asimilación a la cultura dominante ante las posibilidades que les ofrecía el ejercicio de una libertad que nunca conocieron hasta entonces" (1993: 14). El padre de Kafka, de origen judío y llegado a Praga desde muy joven, también prefirió la adopción de la lengua dominante como búsqueda de un ascenso social que, efectivamente, pudo lograr. Así, "esta confluencia y asimismo separación idiomática, fue de enorme gravitación en la obra de Kafka, Como todos sus conocidos, adoptó el idioma alemán de un modo categórico en su carácter de manifestación de una cultura de prestigio superior. (...) Pero algo quebrado o artificial hendía en partes su existencia, según lo reconoce cuando se refiere a esa adopción de una lengua que le era raigalmente ajena, el alemán en su caso" (1993:14).

Tal situación, desarraigo y encuentro a la vez, otorga a ese universo kafkiano un estatus particular. La elección de la lengua foránea a las raíces apunta a construir lo que Deleuze y Guattari denominan una "literatura menor": "una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor" (1978: 28). El alemán de Kafka es así, eminentemente, lengua literaria despojada de coloquialismos, de registros ligados a la oralidad, de giros dialectales: "ese clasicismo otorga una precisión y cristalinidad notables a los contenidos más difíciles o ambiguos que la obra de Kafka ofrece. No hay allí nada de localismos, de dialectalismos ni cosa parecida, pues los germanohablan-



tes de Praga se sentían orgullosos de su casticismo acendrado- esta circunstancia explica que la obra de Kafka haya podido traducirse, y nada mal, a todos los idiomas posibles (...) (Modern, 1993: 15).

El mundo de Kafka se ve entonces signado por esta disyunción, primer factor del extrañamiento. Una lengua otra, cuya sonoridad, cadencia e inflexión no ha sido familiar y cercana. Una lengua que ha servido para la creación de un universo otro en el cual las reglas no parecen poder ser aprehendidas. El mundo de Kafka pre-

senta – con el mismo asombro que el lector experimenta y padece- un no lugar que, en mímesis a nuestro propio mundo, esconde una variante del infierno.

Un orden inapelable

"La ley nada quiere contigo. Te toma cuando llegas y te deja cuando te vas" Franz Kafka, El proceso

La idea de búsqueda traza una constante en la obra de Kafka. Una búsqueda que se resuelve pre-





cisamente en el sinsentido, en la infructuosa indagación acerca del por qué de un orden cuya lógica inaprensible no puede comprenderse, no puede ser entendida con ninguna categoría racional.

La identidad del sujeto sufre, en esta trayectoria, un progresivo borramiento, una lesiva pérdida de su integridad. Desde Josef K. en *El proceso* hasta K. en El *castillo* la nominación se diluye, la propia entidad parece ir anulándose hasta la desaparición. Así, "Kafka ya ha decidido que su literatura se situará en el límite de un universo donde lo absurdo y lo arbitrario se convierten en normas fundamentales; pero un absurdo y una arbitrariedad minuciosamente legisladas para que asuman las apariencias de lo verosímil y lo posible, a la vez que se constituyen en principio inapelable" (Sarlo, 1970: 109).

El sujeto kafkiano se encuentra de este modo inmerso en un estado de cosas que no puede manejar, ni siquiera inteligir. El lector participa de la incertidumbre: ninguna lógica conocida puede aplicarse a las situaciones, a los hechos, a las expectativas que ra-

zonablemente pueden fraguarse. La culpa del sujeto (El proceso da cabal cuenta de ello) es lo único indiscutible y esa culpa pone en marcha el mecanismo, la trabajosamente urdida parafernalia de un sistema perverso y destructivo. Martin Walser ha propuesto la idea del enfrentamiento entre órdenes diversos como el verdadero tema de la obra de Kafka: hav un orden del protagonista y un orden del mundo antagónico y los encuentros entre ambos generan la dinámica de los textos. Tales choques redundan en la progresiva desintegración del sujeto cuyo poder nunca es suficiente para hacer frente al poderoso antagonista y la anulación total es el correlato de esta contienda tan dispar. El orden antagónico es ubicuo y omnipotente, vigila sin tregua y sus agentes están en los lugares más insospechados. Cosifica al sujeto, convertido en objeto de observación y acción, sin posibilidad de defensa. La inacción del "héroe" se constituye así en una de las constantes narrativas: "la anulación del hacer, el nopoder-llevar-a-término de una actividad ligada a una meta, provoca la necesidad de la recaída de tal actividad en su punto de partida, de la reiteración. Del mismo modo esta reiteración favorece la uniformidad de los fenómenos" (Walser, 1969: 98). La recurrencia se instala por tanto como un verdadero leitmotiv, como la asfixiante imposibilidad de un auténtico avance. La situación del personaie se estanca, no hay un más allá donde pueda llegar, al que pueda arribar como instancia de resolución y puerto seguro. La repetición, agobiante para el personaje y el lector,





Arte y Literatura





no da tregua en cuanto a que el orden antagónico no ceja hasta la anulación final.

La escritura como imposibilidad

"Kafka, que aspira a la escritura, sabe que el hombre, corrientemente, es incapaz de alcanzarla y debe, entonces, conformarse con la glosa, una glosa cuya desesperación puede dar la medida de su impotencia, pero también la medida en que es capaz de acercarse a la escritura"

José Isaacson, La realidad metafísica de Franz Kafka

La necesidad de escribir, la imposibilidad de escribir, la compulsión de escribir forman parte de la pesadilla kafkiana, una impronta que, profundamente arraigada en su conciencia como autor, signará su obra y las reflexiones sobre su obra. Desconfiando de su propio talento, Kafka pidió a Max Brod, que destruyera sus textos tras su muerte. La feliz desobediencia de su amigo y albacea nos ha permitido conocer su mundo, participar de la angustia de su mundo, de su ferocidad inusitada tras la apariencia de una calma falaz.

La escritura como imperativo se dibuja de forma recurrente. La preocupación -por escribir, por no escribir- resulta acuciante para Kafka, tal como lo expresa en sus Diarios: "El mundo tremendo que tengo en la cabeza Pero cómo liberarme y liberarlo sin que se desgarre y me desgarre. Y es mil veces preferible desgarrarse que retenerlo o enterrarlo dentro de mí Para eso estoy aquí, esto me resulta perfectamente claro" (Kafka, 1995: 382). La escritura es destino: no concibe de otro modo su lugar en el mundo. Pero es a la vez imposibilidad:

la escritura como desgarramiento y autodestrucción. Escribir es lo único que permite dotar de sentido las horas y los días (lejos del banco, de la profesión de abogado, de las nimiedades de la vida cotidiana): "Mi estado no es la desdicha, pero tampoco es dicha, ni indiferencia, ni debilidad ni agotamiento, ni cualquier otro interés, ¿qué es entonces? El hecho de que no lo sepa se relaciona sin duda con mi incapacidad de escribir" (Kafka, 1995: 12).

La escritura como apremio aparece en la obra de Kafka elaborada en imágenes y situaciones de pesadilla, "En la colonia penitenciaria" (1919) es tal vez el texto que, de manera más ferozmente explícita, pone en escena la escritura como posibilidad de muerte, como instrumento de muerte: en la colonia los condenados son ejecutados a través de la acción de una máquina (descripta pero indescriptible, cuya imagen es imposible construir a pesar del detalle que prodiga el narrador) que les escribe sobre el cuerpo el texto de su sentencia: "así, la sentencia consiste en ser escrito, en que el propio cuerpo se convierta en escritura" (Sarlo, 1970: 110).

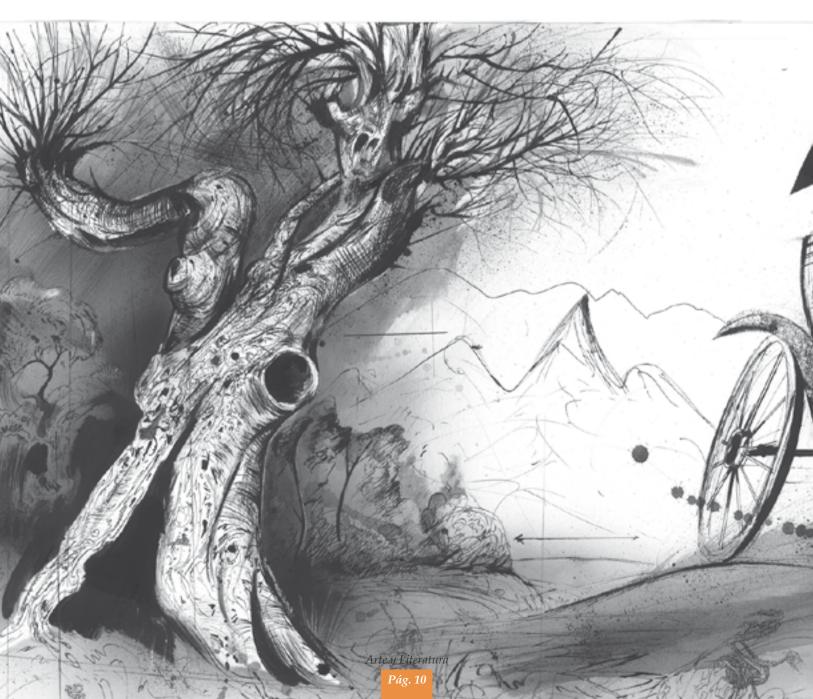
El proceso también nos ofrece un claro ejemplo de esta problematización. En la catedral -en el capítulo homónimo- Josef K. dialoga con el capellán sobre la interpretación de una parábola ("Ante la ley", incluida también, con algunas modificaciones, en el volumen Un médico rural - 1919-). La narración, referida por el sacerdote, es objeto de múltiples interpretaciones, siendo notable el desacuerdo de los comentaristas sobre su exégesis. En palabras del capellán, "la escritura es invariable": las interpretaciones, variadas y diversas, son, sin duda, "expresión de la desesperación causada



por este hecho". Estas lecturas múltiples y contradictorias incluso dan cuenta de un rasgo consustancial de la escritura (esa trabajosa labor que obsesiona a nuestro autor): la imposibilidad de un sentido, en resumen, la imposibilidad del sentido.

El tres de enero de 1912, Kafka refiere claramente su idea de la escritura como destino: "en mí se puede reconocer perfectamente una concentración apta para escribir. Cuando se hizo evidente en mi organismo que la literatura era la manifestación más productiva de mi personalidad, todo tendió a ella y dejó vacías todas las facultades que se orientaban hacia los placeres del sexo, de la comida, de la bebida, de la meditación filosófica y principalmente de la música. Me atrofiaba en todos los aspectos Esto era necesario porque mis energías, en su totalidad, eran tan escasas que únicamente reunidas podían ser medianamente utilizables para la finalidad de escribir. Natu-

ralmente, no di con esta finalidad de un modo autónomo y consciente, fue ella la que se encontró a sí misma y ahora se ve obstaculizada únicamente, pero de un modo radical, por la oficina" (1995: 215). En palabras de Martín Hopenhayn, "Podemos concluir del 'caso Kafka' que la literatura, en tanto desdoblamiento y develamiento de la realidad, en tanto máxima entrega y máximo repliegue, es un logro imposible, pero un esfuerzo posible" (2000: 14). La escritura como im-



posibilidad ha devenido, no obstante, en una paradoja: la producción kafkiana, ese legado estremecedor y único, esa mirada hacia el hombre y su tiempo signada por una lucidez sin precedentes.

Bibliografía:

- Borges, Jorge Luis (1983) "Una valoración de Kafka", *Clarín Cultura y Nación*, Buenos Aires, lunes 30 de junio, pp. 1-3.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1978) Kafka. Por una literatura menor, México, Era.
- Isaacson, José (2005) *La realidad metafísica de Franz Kafka*, Buenos Aires, Corregidor.
- Kafka, Franz (1995) Diarios (1910-1913), Barcelona, Tusquets.
- Kafka, Franz (1982) El proceso, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Hopenhayn, Martín (2000) ¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura, Santiago de Chile, Lom Ediciones.
- Modern, Rodolfo (1993) *Franz Kafka. Una búsqueda sin salida*, Buenos Aires, Almagesto.
- Sarlo, Beatriz (1970) *"Kafka: realidad y absurdo"*, en AAVV, Literatura contemporánea, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 97-118.
- Walser, Martin (1969) *Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka*, Buenos Aires, Sur.







Pablo De Santis | Entrevista

Por Marina Suárez (Letras UNLZ)

Pablo De Santis nació en Buenos Aires en 1963. Su primera novela, *El palacio de la noche*, apareció en 1987. Luego publicó *Desde el ojo del pez, La sombra del dinosaurio, Pesadilla para hackers, El último espía, Lucas Lenz y el Museo del Universo, Enciclopedia en la hoguera, Las plantas carnívoras y Páginas mezcladas*, entre otros libros, en su mayoría destinados a adolescentes. *La traducción* fue finalista del Premio Planeta en 1997. *Filosofía y Letras*, fue publicada en España en 1998. Sus últimas novelas son: *El enigma de parís, El buscador de finales, Los anticuarios, El juego del laberinto*.

Fue guionista y jefe de redacción de la revista Fierro; las historietas que allí publicara junto con el dibujante Max Cachimba fueron reunidas en el volumen *Rompecabezas*. Ha publicado también libros de crítica sobre el cómic. En televisión, fue el autor de los textos de los programas *El otro lado y El visitante*, y guionista de la miniserie *Bajamar, la costa del silencio*.

Dirige las colecciones *La movida y Obsesiones*, destinadas a lectores adolescentes, y Enedé, que reúne los clásicos de la historieta argentina.

¿Cómo fue trabajar en el texto de *Bajamar* y cómo fue guionar la serie de televisión?

Esa fue mi primera experiencia en ficción en televisión. Era una miniserie en la época que no se hacían miniseries. Yo no se si fue la primera pero era un formato un poco incómodo por esos años para la televisión. El director de esa miniserie era Fernando Spiner que este año estrenó *Aballay*, con el que yo me sentí bien y seguimos trabajando juntos. El asistente de dirección era Fabián Bielinsky que después hizo *Nueve Reinas*, hizo *El Aura* en la que yo trabajé con el guión. Esa fue una ex-

periencia rara porque tuvieron una serie de problemas con el guión. Cuando me llamaron ya tenían que empezar a filmar y organicé un poco el trabajo que tenían. No tenía nada de experiencia y encima tuve que apurarme muchísimo. Me acuerdo siempre porque Bielinsky había venido a mi departamentito de ese momento. Yo estaba escribiendo en la computadora y me dijo. "Vos prácticamente no sabes usar la computadora". Yo le dije que no, que lo único que sabía hacer era escribir en una máquina de escribir. El se quedó muy impresionado de que alguien, con esa falta de conocimientos tecnológicos pudiera llegar a escribir algo, y sobre todo a imprimirlo. Pero fue una experiencia interesante sobre todo por el tema de la velocidad. A mí siempre me gustó el tema de los plazos en los trabajos, algo con lo que, en

general, la gente está en contra. A mi, como vengo de la experiencia periodística, siempre me interesó el hecho de tener una fecha de entrega, ese apuro siempre me resultó excitante. Quedé bastante conforme con ese trabajo de *Bajamar* que Spiner filmó muy bien. Ahora, justamente, estamos tratando de hacer algo después de encontrarnos.

¿Lo fantástico te resulta un lugar interesante de trabajo?

El tema de los vampiros siempre me resultó un tema interesante dentro de la literatura fantástica, porque para mi el vampiro es como la enciclopedia dentro del género. Por ejemplo *Drácula*. En *Drácula* está todo. Está la transformación en animal, el tema del fantasma, el tema del muerto que vuelve a la vida, el tema de una antigua traición que hace su irrupción en el presente. Algo que se cree culturalmente muerto de pronto irrumpe en el presente y de alguna manera lo cambia. Para mi la idea del muerto que vuelve a la vida está siempre presente en lo fantástico, pero el tema de los vampiros tiene eso de pasar por todos los temas de lo fantástico. Hay algunas novelas del género fantástico que a mí siempre me gustaron mucho. Por ejemplo Soy Leyenda de Richard Matheson, para mi es una novela hermosa. Me acuerdo que una vez le hice una entrevista a Osvaldo Soriano y él me dijo que empezó a escribir cuando leyó Soy Leyenda. A mi resultó raro porque no lo vinculaba con los intereses del género fantástico pero esa novela lo había impulsado a escribir. A raíz de todo esto intenté hacer una versión porteña del tema del vampirismo, en los años cincuenta en Buenos Aires. Esta época siempre me resultó atractiva porque era la época de la juventud de mis padres. Entonces estaba presente a través de las fotos familiares y los recuerdos que había en mi casa. Era una época que yo tendía a idealizar.

Te resulta cómodo narrar en un tiempo pasado. ¿Cómo construís el relato siempre sin usar el presente?

Cuando uno se aparta de su presente se adentra en una serie de dificultades. Yo por ejemplo la otra vez, hacía





una novela que transcurría en el ochenta y nueve, época de la que por supuesto tengo perfecta memoria. Tuve que cambiar un par de elementos y hacer una especie de reconstrucción como si se tratara de la época de la colonia porque había una serie de cuestiones que no existían. Cuando uno se va a épocas todavía más lejanas cambian hasta los objetos más cotidianos. En una novela de la época de Voltaire cada elemento debe tener una investigación: como se iluminaban las habitaciones, si alguien escribía y no era con pluma con qué lo hacía, entre otras cosas. Por ejemplo las plumas para escribir, que uno ve tan lindas y tan enteras en los cuadros, en realidad se cortaban. Todos esos detalles que tienen que ver con lo físico pueden aparecer como problema cuando uno se enfrenta a ese tiempo. Por otra parte me parece que siempre resulta atractivo alejarse del presente porque del presente el lector siempre tiene el mismo dominio que el escritor. Cuando uno se va al pasado ya se trata de un mundo deliberadamente construido, se trata de un mundo completamente imaginario y me parece que funciona un pacto distinto con el lector. Hay ciertos elementos que tienen una fuerza simbólica mayor cuando uno se aparta del presente.

O sea que en muchos de los casos, en algunas de tus novelas vos hacés un trabajo de investigación. Porque nombraste a Voltaire que tiene todo un aspecto maravilloso y quería saber cómo trabajás. ¿Realizas un

boceto que luego se va puliendo?

Si, yo investigo para las novelas, sobre todo cuando hay un salto temporal muy grande, pero casi siempre es algo que hago después de escribir la novela. Generalmente hay algo de la época que conozco o que me atrae y más o menos puedo escribir un borrador sin tener necesidad de estar recurriendo a los libros, y escribo de una manera muy libre. Después, antes de publicar la novela trato de comprobar que cada detalle esté. A veces uno se equivoca. Por ejemplo esta novela ambientada en los años cincuenta. Se la di a mi papá y me dijo: "acá hay un semáforo", y los semáforos en los años cincuenta no existían. Me había puesto en la mentalidad del personaje pero se ve que no podía imaginarme una ciudad sin semáforos. Cuando uno se ocupa de la época de Voltaire la poca experiencia del lector frente a esa época permite que uno tenga un cierto poder frente al texto.

Se que tus escritos no incluyen la lírica. ¿Cómo se da la elección de género? ¿Cómo se da la elección de lo que uno escribe?

Yo escribí algunos poemas cuando era adolecente. A pesar de que soy un gran lector de poesía tengo incluidos algunas poesías en alguna novela, pero que tienen alguna pista, alguna señal relacionada con la trama policial. Yo creo que el gusto literario se forma a una edad muy temprana. No cambiamos. Me parece que pasa algo parecido con el gusto por la comida. Uno puede

probar otros platos, como la comida japonesa, húngara, pero a la hora de pedir el postre no se nos ocurre pedir un postre japonés o húngaro. Somos fieles a lo dulce. Conservamos una afición a las golosinas, nos gustan las mismas cosas que nos gustaban a los doce años. Lo mismo ocurre con la literatura, a los doce años uno ya tiene la idea de lo que le va a gustar. A mi me gustaban las novelas policiales, los textos fantásticos, los cuentos

El factor tiempo-espacio ¿Es una prioridad en tu escritura? ¿Te preocupa? ¿Cómo elegís el lugar?

por ejemplo de Bradbury, y no salí de ese mundo. Tuve

también otros intereses pero siempre dentro de ese es-

quema mental.

Algunas novelas las ubiqué en otros países, como por ejemplo París. Pero no es el París que conocí a través de los viajes, es el París que uno se imagina. Cuando yo era chico había una enciclopedia muy conocida que se llamaba Lo se todo que tenía un artículo con los dinosaurios, otro capítulo con la historia de Roma, de la fabricación de lavarropas, de un millón de cualidades. A mi me gustaba porque me parecía que era una concentración de la realidad del mundo. De página en página uno iba variando de lugar y no era una enciclopedia de orden alfabético. Cuando escribo me pasa lo mismo, me gusta ese mundo, pero esa París que es como una París que aparece en Lo se todo, no es una París real donde aparecen cosas características sino un ambiente de fábula o de ensueño. Eso también tiene que ver con ciertas ciudades, con las ciudades que tienen algo simbólico muy fuerte. Para mi hay una relación muy fuerte entre la literatura de ficción en general y la literatura infantil. Me parece que siempre las novelas, no importa de que tema sean, hacen que uno recupere el momento en que a uno le contaron los primeros cuentos. La literatura funciona de una manera muy fuerte cuando tienen el mismo funcionamiento de los cuentos populares, cuando uno dice que iba Caperucita quien sea por el bosque, y ya está, ya nos remonta al bosque. Hay algo en la literatura popular, algo en la literatura de trasmisión oral que es de una terrible efectividad y que nos ubica dentro del mundo de los cuentos de una manera automática que no necesita más explicaciones. Me parece que esto se da porque la literatura funciona como lengua universal, como una lengua que todos podemos

entender como ocurre con los cuentos clásicos. Hay en la literatura una aspiración a que las cosas funcionen así, con la naturalidad de la imaginación del lector que se instala con liviandad en el mundo imaginario.

Me interesa mucho la elaboración de tus personajes como por ejemplo *El Hipnotizador*. ¿Cómo hacés para fusionar textos tan acotados con personajes a veces tan fuertes?

El Hipnotizador es una historieta que hicimos con el dibujante Juan Sáenz Valiente, un dibujante extraordinario que construye los espacios en una arquitectura totalmente expresiva. Ahí ayudó mucho el dibujante a la construcción del personaje. Pone una cara y ya esa cara lo dice todo. Cuando escribo un guión mis indicaciones siempre son muy escuetas, a veces me imagino algo pero ni siquiera lo escribo y el dibujante tal vez se imagina por su cuenta y es el resultado mejor que si yo le hubiera dado una indicación más precisa. La historieta me parece que funciona un poco como la poesía, en el sentido de que hay que definir las cosas muy brevemente. Si uno se pone a ver cuantas palabras tiene una historieta va a encontrar pocas. Un personaje puede ser muy conversador pero eso tiene que ser indicado a través de pocas palabras porque tiene que ocupar poco espacio. Inclusive gráficamente la historieta se tornaría pesada con muchas palabras. Así que siempre hay que trabajar de una manera muy especial haciendo que las palabras rindan al máximo, sin poner adjetivos de más, sin poner frases de más. En ese sentido me parece que la historieta es siempre una especie de enseñanza. Me parece que la historieta nos enseña muchísimo a escribir. Primero porque uno le tiene que dar instrucciones al dibujante, y este lo tiene que entender de la manera más precisa posible. Uno tiene que alcanzar esa primera realidad. Luego tiene que construir lo que está dentro de los diálogos y las ideas tienen que ser muy precisas de acuerdo a la velocidad que tiene la historieta. Tiene que haber un paso rápido de las páginas, por lo menos teórico, y esto hace a la gracia del género.

Aclaración: Esta entrevista pertenece a la visita que el escritor realizó a la UNLZ el 11 de septiembre de 2012. Las preguntas corresponden al auditorio presente ese día.



BIBLIOGRAFÍA COMPLETA

- El palacio de la noche, 1987.
- Desde el ojo del pez, 1989.
- Historieta y política en los 80: La Argentina ilustrada, 1992.
- Lucas Lenz y el Museo del Universo, 1992 La sombra del dinosaurio, 1992, con ilustraciones de Fabián Slongo.
- Astronauta solo, 1993, con el dibujante Max Cachimba.
- El último espía, 1993.
- Pesadilla para hackers, 1992, con ilustraciones de Pez.
- Transilvania express. Guía de vampiros y de monstruos, 1994.
- Rico Tipo y las chicas de Divito, 1995.
- Las plantas carnívoras, 1995.
- Rompecabezas, 1995, historietas con el dibujante Max Cachimba.
- Enciclopedia en la hoguera, 1995, con el dibujante Max Cachimba.
- Invenciones argentinas. Guía de las cosas que nunca existieron, 1995.
- · La traducción, 1997.
- *Páginas mezcladas,* 1997, con ilustraciones de Max Cachimba.
- · La historieta en la edad de la razón, 1998.
- Filosofía y Letras, 1998.
- El teatro de la memoria, 2000.
- El calígrafo de Voltaire, 2001.
- El inventor de juegos, 2003.
- Rey secreto, 2005, reúne más de 80 relatos breves, con ilustraciones de Max Cachimba.
- La sexta lámpara, 2005.
- Lucas Lenz y la mano del emperador, 2006.
- El enigma de París, 2007.
- El buscador de finales, 2008.
- Los anticuarios, 2010.
- El juego del laberinto, 2011.



José Luís D'amato | Entrevista

Por Martín Aleandro (Letras UNLZ)

El compromiso como estandarte

José luís D'amato es periodista y ensayista. Fundador de la revista *Mutantia* y columnista en el *Expreso imaginario*, revista que marcó a fuego y definitivamente al Rock Nacional; las figuras más importantes de la música actual tuvieron sus primeros planos en esta revista allá por mediados de los años 70, convirtiéndose en un referente insoslayable para las iniciativas gráficas de Rock venideras.

En el año 1984 se retiró hastiado de la gran ciudad y de la feria de vanidades de los medios y de la cultura, se instaló en las sierras cordobesas donde construyó la primer casa ecológica autosuficiente de la zona, la cual está semienterrada para ser térmica, cuenta con paneles solares, paredes de piedra, huerta, viñas, etc. A partir de este modelo José Luís se dedicó a construir casas ecológicas que son un ejemplo de vida para la humanidad entera. Actualmente escribe ensayos sobre ecología en revistas digitales y da talleres y cursos sobre el tema.

Este reportaje se realizó en el patio de su casa, donde José Luís habló sin pelos en la lengua sobre los medios de comunicación en los años 70 y en la actualidad.

Queridos lectores, con ustedes, una personalidad imperdible de nuestra cultura: José Luís D'amato



¿Cómo era el contexto histórico en el cual se editó *Mutantia* y cuáles eran las inquietudes de sus creadores?

Fue en setiembre de 1979 que con Miguel Grinberg empezamos a soñar y diseñar *Mutantia*. El contexto era duro, durísimo. Se pensaba que aún tendríamos dictadura por diez años más, y que cualquiera podía resultar un desaparecido. La cerrazón cultural, después del mundial, estaba en su peor momento y nadie veía la luz al final del túnel.

Los dos co-creadores de la revista teníamos algunas cosas más o menos claras. Una de ellas era que, si lográbamos mantenernos algunos números en la calle (el proyecto siempre se pensó como bimensual), entonces resultaría probable que tuviéramos éxito. Simplemente por aquello de que "en el país de los ciegos...", o porque cuando la oscuridad es total la diferencia la hace una pequeña lucecita. Los medios de comunicación y toda la cultura nunca habían tocado un piso tan bajo desde la época del virreinato y de la Inquisición. Pero contábamos a nuestro favor que el proyecto que teníamos en mente, si bien era muy contestatario y contra hegemónico, no podía ser encuadrado de ningún modo en las ideologías convencionales de izquierda. Los temas que decidimos tratar eran en estas periferias coloniales

romanto tangoncialos y no entraban en calición

aparentemente tangenciales y no entraban en colisión frontal y "dialéctica" con el poder militar, que buscaba censurar otros discursos.

Los contenidos que trataba eran: ecología profunda, tecnologías y energías alternativas, posiciones antinucleares, psicología y misticismo radical, (o sea, no adaptativos al sistema), presencia fuerte de las culturas indígenas, rebeldía rockera, comunidades anarcas, sexualidad diferente, arte y poesía underground, etc.

¿Quiénes eran los lectores ideales de la revista Mutantia?

Yo hablaría más bien de los lectores reales que tuvimos. A priori o idealmente nosotros pensábamos ser leídos por gente acaso joven, con cierta formación terciaria, que no estuviera muy ideologizada o que ya empezara a ser crítica con sus anteriores ideologías. Gente sensible y perceptiva, no gente que antepusiera los marcos teóricos, los anteojos ideológicos para poder ver las cosas. Pero cuando aparecimos en los kioscos nos sorprendió advertir que existía un espectro mucho más amplio del previsto, un largo espectro que abarcaba diferentes minorías. Para el primer número, salido en mayo de 1980, tiramos 10 mil ejemplares, que se agotaron en una semana. Para el segundo número tiramos 12 mil, y se agotaron en veinte días. Al final nos estabilizamos en una venta de 14-15 mil, lo cual era una barbaridad para el tipo de categoría en que jugábamos. Por ejemplo en ese mismo momento la revista Humor vendía 40 mil.

Mutantia era leída y muy fotocopiada tanto en el interior como en el exterior. La distribuimos sólo en Argentina, pero se daba el caso de que muchos profesionales jóvenes compraban acá 5 o 10 ejemplares y los repartían en los países vecinos o en México, España e incluso Canadá. En el extranjero se sorprendían de que ese producto llegara desde Argentina. Yo creo que la importancia de ese fenómeno cultural que fue Mutantia no residió tanto en lo cuantitativo como en la comprobación de que cada uno de sus números (de 128 páginas formato libro) y casi cada una de sus notas, todavía hoy tienen vigencia. Hay gente que ahora me dice que Miguel y yo debíamos ser visionarios o futurólogos para resistir nuestra obra el paso de casi 30 años. La verdad, mirando para atrás, yo ahora evalúo a aquellos quijotes que hicieron Mutantia como dos tipos que simplemente estaban a la altura de los tiempos planetarios, con un oído más allá de la cortina de hierro de las cegueras nacionales y mediáticas, que aún continúan hipnotizando a nuestros intelectuales y artistas.

¿Qué revistas estaban a la par del *Expreso Imaginario* y cómo fue que llegó a ser la revista de rock más leída de la época?

En el *Expreso Imaginario* participé a full desde diciembre de 1976 hasta agosto de 1979. Me fui por diferencias importantes con uno de sus tres directores. En-

DEN

tonces me quedé calentito y busqué a Grinberg para ver si hacíamos algo juntos, ya que si bien él no estuvo en el *Expreso* yo sabía que él me leía y que no podía colaborar allí porque se había atragantado años antes con otro de los directores. Con Miguel nos conocíamos desde 1964...

A mi juicio, el Expreso llegó a ser la mejor revista de rock (no creo que la más leída, a menos que tomemos en cuenta que un número lo leían como diez personas) porque coincidíamos con quienes venían creando el rock, no con quienes lo veían astuta y arteramente como un buen negocio futuro. Los lectores vibraban que por ahí pasaba la vena principal del rock argentino y del underground. Gente como Jorge Pistocchi, Pipo Lernoud, Horacio Fontova y tantos otros. También, porque éramos serios con el lector, sin ser caretas. Los que la hacíamos éramos casi todos tipos entre 30 y 40 años, pero hablábamos a los pibes de 15 o de 18 años con la suposición de que ellos eran los mismos que éramos nosotros cuando teníamos esa edad. No los tratábamos desde arriba, no nos creíamos adultos, y eso se reflejaba en un lenguaje común y en problemas comunes.

Contanos la anécdota por la cual Charly García se inspira en el enunciado: "Imaginario colectivo".

Bueno, en enero de 1978, en el número 18 del *Expreso Imaginario*, publiqué una nota de divulgación científica titulada "El inconsciente colectivo: Nuestro océano interior". En sólo cuatro páginas tenía veinte imágenes, algunas dibujadas por el Negro Fontova, que era nuestro jefe de arte. Esa nota es una especie de video-clip con una decena de textos y recuadros paralelos e independientes, y con una abundante bibliografía al final (Jung, Lévi-Strauss, Mircea Eliade, mitos, leyendas, etc). El tema es complicado y delicado de trasmitir en un lenguaje llegador, pero la resolución y apoyatura en imágenes lo hace digerible.

En síntesis, lo que traté de decir interlineas es que detrás de la pesadilla que estábamos viviendo era posible que se estuviera gestando un impulso y una reacción colectiva que con el tiempo podía unirnos a muchos más allá de las evidencias. Una maduración como pueblo debido al dolor que atravesábamos. Era una nota que apelaba a la fe en el futuro, para poder pasar con fuerza interior esa tragedia. Esa nota fue leída por Charly y parece que le pegó bien fuerte. Porque después de leerla a la noche soñó enterita una canción, con música y letra completas, y como dice la misma canción "Inconsciente Colectivo", se despertó y la escribió de un tirón. Lo loco es que esa canción fue luego como adoptada por el mismo inconsciente colectivo, hasta el punto que por ejemplo en 1996 la cantaron a capela en Plaza de Mayo unas 100 mil personas en el cierre del acto por los 20 años de la dictadura. Yo creo que el ser colectivo que también nos habita me pulsó a mí una cuerda, y que ésta, por resonancia, hizo sonar otra cuerda en Charly,



y que el inconsciente colectivo sintió que ese acorde que produjimos lo estaba representando bien o que, por lo menos, no desafinaba con él. Fue la experiencia en que más útil al *todo* me sentí con el periodismo.

Notamos que la utilización de los gráficos o fotos impresas en la revista tenían una doble lectura. ¿Podemos decir que era un método para expresar ideas que de otra forma no habrían sido publicadas? Contanos cómo surgían esas formas de expresión.

Sí, es cierto. Tu acotación vale tanto para el *Expreso Imaginario* como Para *Mutantia*. Había que gambetear la censura, especialmente en lo referente a sexo, a política, a problemas sociales, en fin, a todo el paquete ese que forma el criterio "occidental y cristiano" de vivir la vida, la cual es tan afecta a la mentalidad pequeño burguesa de la clase media.

No sé bien cómo surgía de nosotros esa forma de expresarnos. Era una necesidad, una presión que venía desde adentro y que se manifestaba también en las letras de canciones, en teatro y en los mimos, etc. Las palabras que podíamos pronunciar nos resultaban insuficientes para pasar el mensaje. Y una sola imagen tiene la ventaja de expresar más que mil palabras y, además, pasa más fácil por el colador.

El único modo que se me ocurre de contarte ese proceso creativo de la imagen decidora es apelando al presente y a la fantasía de quienes lean esto. Ahora también hay muchos temas que son tabú, que resultan difíciles de tocar sin que te amenacen. Y esto sucede sin



darnos cuenta normalmente y con la creencia de que vivimos en libertad y democracia (esta invisibilidad es justamente lo que se llama "fascismo amigable", el cual tiene un gran éxito en Argentina y otras partes).

Hoy vivimos las dictaduras de las mafias, y todos les tenemos miedo, como antes a los militares. Me parece que en un sentido hoy estamos peor y que se necesita más creatividad que en 1980 para pasar los distintos filtros. Porque éstos son muchos y la mayoría son invisibles, lo cual crea mucha paranoia inútil, parálisis y discursos laterales. En lo global, estamos todos adentro de un Truman Show. Por eso el desplazamiento (del inconsciente) de la atención pública hacia Gran Hermano. Nos escuchan por los teléfonos, nos siguen desde los satélites, nos ponen buscadores para los e-mails, se nos meten con toda facilidad en nuestras PC y en nuestras casas. Una medida de lo que estamos colonizados es que acá casi no se discutió el tema del Plan Echelon de seguimiento de personas, cosa que puso locos a los europeos y a las juventudes del primer mundo (¿primero, en qué?). En lo nacional, se calcula que, directa o indirectamente, trabaja para los diversos grupos de "seguridad" casi el 10 por ciento de los argentinos, sin contar a los pocos pero sofisticados agentes extranjeros que tenemos incrustados.

Por otra parte, ¿cómo hacer para hablar a fondo de la ingeniería social que ejecutan la TV y las radios? ¿Cómo hacer un análisis más o menos serio de los instrumentos que usa el poder para formatearnos y la razón por la cual no se concede estatus firme a las radios FM? ¿Cómo poder revelar a la opinión pública, que está bien hipnotizada como durante los milicos, lo que está pasando con la minería en nuestro país y en Chile; con la presencia de bases (no tan) secretas del imperio en provincias de la Mesopotamia; con las basuras nucleares que nos están transando o que se entierran de noche; con las tierras arrasadas que deja la soja transgénica para las futuras generaciones? Si lo miramos un poco en detalle, estamos sufriendo una guerra silenciosa y larvada con nuestros intelectuales anestesiados o mirando para otros lados.

Si volviera al periodismo impreso, cosa que dudo, me sentiría hermanado con estos y otros temas que los periodistas, aun los más comprometidos, nunca tocan o tocan de oído para las empresas en las que son esclavos. Utilizaría poco texto y muchas imágenes. Porque pienso que estamos peor que con los milicos, en el sentido de que ahora Videla es un poroto comparado con Bush en el 2003, y, además, en estos países todos los que trabajaron para las dictaduras están camuflados al lado nuestro, en el negocio político o narco, en las academias, en las multinacionales y en los medios de desinformación. Ellos son los núcleos de las infinitas mafias.

¿Cuál era la estrategia que utilizaban en el lenguaje

para poder tocar temas políticos sin ser censurados o recortados?

Ya desde el primer número de esa revista-libro Mutantia nos jugamos con una traducción que yo hice de un largo texto de Thomas Merton sobre la tortura; sobre las situaciones límites del torturado al ser quebrado y del torturador al exponer su cobardía. Un texto como de 20 páginas, escalofriante, que sigue siendo válido para cualquier régimen, de derechas o de izquierdas, o de cualquier tiempo, sean los franceses en Argelia y Vietnam, los yanquis en Guantánamo o en Argentina, o de las torturas en la Edad Media y aquí en América contra los pueblos originarios. Pero como se trataba de reflexiones de un cura trapense norteamericano hechas varios años antes de la entronización de (nuestros) militares, éstos no tenían margen para acusarnos de que estábamos haciendo referencia a lo que pocos sabíamos que estaba sucediendo en los sótanos argentinos. ¿Cómo iban ellos a blanquear que nosotros los estábamos destapando si oficialmente nada sucedía? Nuestra propuesta iba dirigida a lectores que, con pocas indicaciones, ya entendían. Esto es lo diferente en las épocas de represión...

También en el primer número hay un párrafo que dice: "La guerra, el racismo, el sexismo, la despiadada explotación de un grupo por otro, y el fascismo o las dictaduras de todo color --embozadas o desembozadas-- están esencialmente basadas en el odio, y la frustración sexual crónica es la fuente primaria del odio". Esto lo publicamos en un artículo sobre terapia corporal y energética de Wilhelm Reich, médico y psicoanalista ajusticiado en Estados Unidos y de quien se cumplen en octubre 54 años de su muerte en la cárcel.

Otro tema que podía crispar a los militares y que tocamos en varias ocasiones, como hicimos también con la psicología de masas del fascismo común y del fascismo amigable, fue el tema de los peligros de las centrales y los laboratorios nucleares. A pesar de que teníamos información contundente de que en nuestro país ya se habían producido accidentes muy graves que los milicos habían logrado tapar, y de que éstos estaban trabajando fuerte para lograr la bomba atómica, en todos los números tocábamos estas cuestiones pero de refilón, hablando de acontecimientos similares en otras partes, tratando en lo posible de despistar más si informábamos de hechos equivalentes ocurridos en los países socialistas.

Un tema como este último, al igual que los del medio ambiente en general y de los cambios de conciencia con o sin psicoactivos, eran temas que las izquierdas de entonces relegaban a un tercer plano, tal como ocurría también con la represión, la

minorización y el exterminio de los pueblos indígenas de cualquier parte del mundo. Todo esto nosotros lo pusimos en primer plano, no con declamaciones *anti* sino con datos concretos, muy fuertes y verídicos.

Culento El arca del tiempo

Por Marisa García (Letras UNLZ)

Deyanira bosteza sobre la sopa caliente. Por momentos cabecea. Teme quedarse dormida sobre ese montón de letras que flotan en el plato, quemarse la nariz, amoratarse los labios, el cutis que tanto cuida para él. Ha sido imposible conciliar el sueño durante la noche: el silencio de la casa, el rumor del mar y un ejército de pensamientos invadiendo su mente, el cuerpo, la cama. La oscuridad ha celebrado un conciliábulo feroz; el insomnio fue adquiriendo un perfil conocido, hasta que las primeras luces del alba la sorprendieron con el retrato del amado apretado contra uno de sus pezones. Presiente que ha dormido algún tiempo; recuerda sueños que tenían la forma de una pregunta incandescente, la misma que acompañó el desvelo nocturno y zahiere esta mañana la esperanza de verlo llegar.

Ninguna pócima de la abuela le ha fallado. Todas las recetas que la vieja preparó han apuntado con certeza a capturar cada una de sus partes sin que se diese cuenta. Así se fue apropiando de sus sonrisas, miradas, besos y abrazos hasta llegar a revertir un ayer de hombre casado y con hijos, hasta lograr que posase los ojos en aquella que el año anterior era sólo la nieta esmirriada del pescador vitalicio de la isla.

¿Por qué no abuela? ¿Por qué no esta vez? Abuela, le había dicho desde el principio, sin daño abuela; igual que con el abuelo que pesca y pesca para usted y le trae flores en cada regreso. La vieja me escuchó, se portó la vieja, me alivió, me salvó de la explosión. Porque no bastaba con hamacarme en mi cama todas las noches pensando en él hasta ahogar el gemido final sobre la almohada. ¿Estás allí Dimas? ¿Por qué no esta vez? Dimas, ¿eres tú?

¿Por qué no esta vez abuela? No puedo seguir así. Bramar sola es como tratar de correr con una pierna, es... Sin daño abuela. Dimas, ¿eres tú? ¿D...

¡Ahhhhhhhh! Otro cabeceo más y se quema el rostro, aunque a juzgar por las caras de los viejos presiente que el líquido ya debe estar helado. La abuela retira el plato y la increpa con sus ojos de serpiente. Vuelca con ímpetu el contenido en la olla y revuelve con la cuchara. Nunca para de elucubrar la vieja. Nada le es gratuito y Deyanira está tan rara hace unos días. Cuando le devuelve la sopa caliente perfora a su nieta con una mirada cómplice, mientras el abuelo la observa arrobado como si la estuviese descubriendo en ese instante, como si fuese la aldeana veinteañera que lo conquistó hace cincuenta años. Ni se da cuenta que la vieja, llevada por su fastidio, derramó parte del mejunje sobre el mantel. Pero Deyanira sabe qué precio tiene eso para ella. Comenzará a acosarla con un interrogatorio incómodo y la única pregunta que a ella le interesa responder es dónde está Dimas.

El abuelo se despide afectuosamente de la vieja y se marcha en busca de sus redes. Alguien grita el nombre de la abuela desde la cerca. Se trata de un timbre joven, con seguridad, el pedido de una receta. Pero éste será rechazado. La vieja tiene toda la energía puesta en la fiesta.

Deyanira se pregunta de dónde sacará fuerzas para enfrentar lo que queda por hacer. No es sólo la modorra que siente, producto de la mala noche; es esa debilidad con la que amaneció, esa laxitud que le invade los músculos. Trata de hacer un esfuerzo y dirige la cuchara hacia la sopa. De algún lado tendrá que obtener el vigor necesario. Esperar una pócima de la abuela sería inútil porque no receta nada en períodos importantes para el grupo familiar; una especie de cábala que la muchacha nunca alcanzó a entender. El sueño la vuelve a acechar... La escena de la semana anterior se le aparece tan vívida que no sabe si la está recordando o le sucede otra vez.

¿Por qué recurriste a mí? ¿Acaso no sabes que tu abuela...? ¿Nunca te has preguntado por qué su hombre es el mejor marido del pueblo?

Claro que lo sé. Pero ese no es asunto suyo. Se dice que sus recetas son tan efectivas como las de ella.



Así es, aunque era bastante mayor cuando me inicié. No sé tanto, hay cosas que nunca logré hacer, pero en cambio aprendí a ser paciente; el tiempo tiene sus misterios y hay caminos que se encuentran de manera inesperada. Erinia parece tener la intención de agregar otras palabras, pero frunce el ceño y promete la pócima definitiva, la que deberán beber ambos y hará que Dimas, dentro de cincuenta años, siga acariciando las manos sarmentosas de Deyanira como si fuesen pétalos. La muchacha siente curiosidad ante esas frases enigmáticas. Luego se resigna. Todas las brujas son así. Tengo que ir a ver a Erinia. ¿Dimas? ¡Usted me prometió fidelidad eterna y ni siquiera aparece en este día crucial! ¡Ay¡ No, no es el estómago, es la piel. Arde, arde, pero no me voy a sacar la blusa que me regalaste Dimas. Es la cábala a la que me aferro para que vuelvas. Abuela no me sacuda, ya empiezo a comer, ya. ¿Por qué me encorvo? No sé. Le tendría

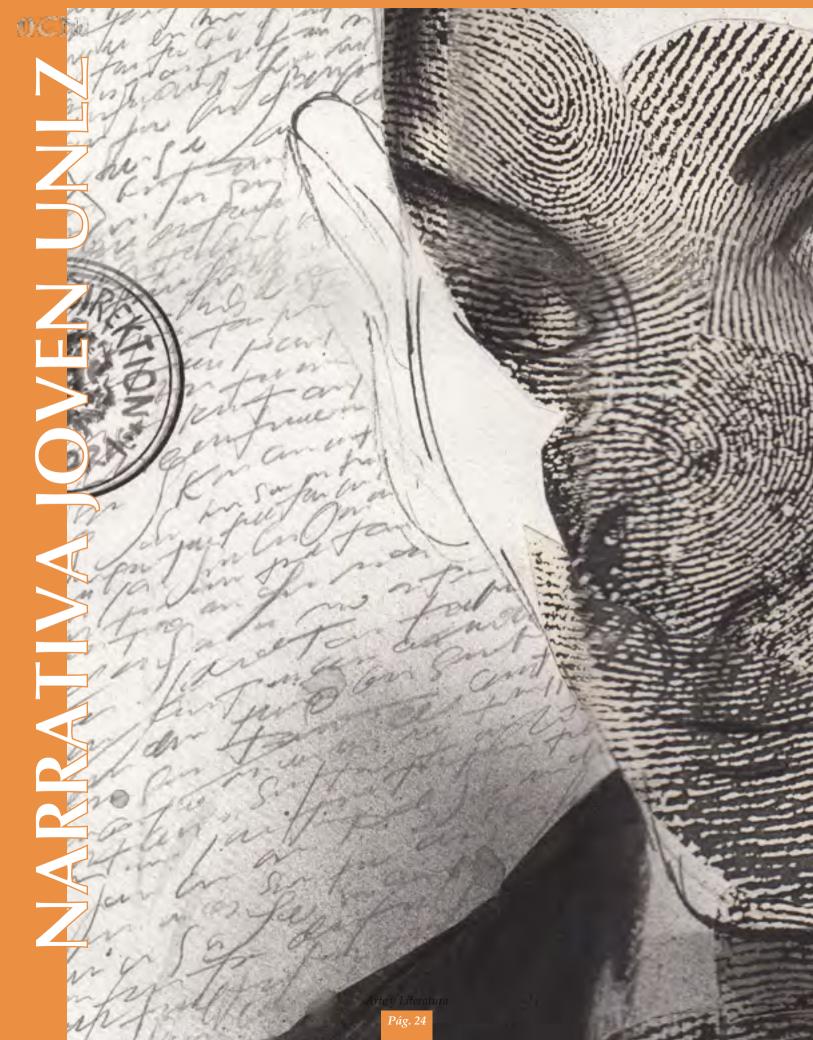
que haber pedido a usted. Esa mujer me estafó. ¡Dimas no pasó anoche por mi lecho! ¿Dimas? Estás pálido. Veo un

reproche en tus ojos. No puedo tocarte. ¡Ay!

El rostro de Deyanira se desploma finalmente sobre las fauces del plato. La vieja corre hacia ella y es entonces cuando presiente que no se trata sólo de una noche desvelada. Descubre horrorizada las escaras en el cuello y en los brazos. ¡Deyanira! Piensa que esa muchacha tonta pudo haber tocado sus brebajes, pero no. Las cosas peligrosas están bien escondidas y nunca tuvo necesidad de usarlas. Al fin y al cabo, su único deseo fue que ese pescador de cutis recio y ojos azules dejara a su novia para entregarse por completo a ella. Después, una vez alcanzada la felicidad, lo suyo se convirtió casi en un apostolado, en el gusto de ayudar a las personas a aparejarse por siempre. Los daños, que los hicieran otros. Y los presentimientos que la acechan. No sabe si le preocupa más la tardanza del novio o el estado de su nieta. Dimas. ¡Qué pálido estás! Vamos a preguntarle a Erinia. Debí sospecharlo. Está demasiado vieja. Me habrá dado el bebedizo equivocado, pero ya te vas a recomponer. ¿Qué? ¿Que me saque la blusa? ¡Ay! ¿Cómo me la voy a sacar Dimas?, si me la regalaste para nuestra fiesta de compromiso. Abuela no me zamarree. Tuve una mala noche, pero ya me despierto. Dimas, no puedo sacarme esta blusa. Es un regalo tuyo. ¿Que yo también estoy pálida? ¿Que tu único propósito era que te fuera fiel aún en la vejez? Igual que yo Dimas, igual... Somos dos almas gemelas. ¿Que hay que devolvérsela a Erinia? ¿Por qué todos me sacuden?

¡Deyanira! ¡Deyanira! La abuela empuja el cuerpo chamuscado de la muchacha que se desliza ahora por debajo de la mesa y da el estertor final. Alguien grita desde lejos el nombre de la vieja con desesperación. Habla de Dimas, de un cuerpo de hombre al rojo vivo encontrado al alba en la playa. La abuela se muerde los puños. Más allá, el humo que sale de la cabaña de Erinia parece decir: "Hay cosas que no aprendí a hacer. Nunca pude recuperarlo. Pero el tiempo, el tiempo tiene sus misterios y hay caminos que se encuentran de manera inesperada".







EL ESPECTRO

Por Daniel Arana (Letras UNLZ)

La calma, el sosiego y varias cosas más; pero eso no es lo que yo tenía que mencionar, sino la participación de los espectros en mi vida, la de un pobre infeliz que no puede ser querido por nadie, solamente por los benditos espectros. Ayer, justo ayer, conversé con uno de ellos y me dijo que nada cambiaría hasta que no limpiara mi alma de pensamientos impuros. Vaya si los tengo, si los tenemos; usted señor que camina por la vida despreocupado u ocupado en cosas efímeras e intransigentes como la cantidad de ratas que viven en Buenos Aires, o si la proyección de la sombra del obelisco afecta la visual del maquinista del tren Mitre. Él, él es un espectro, uno de los tantos que devoran la pobre inconsciencia del infeliz que se ríe, llora y se evapora. Ellos, ellos te piden confesión, te arrastran hacia lo indeclinable, hacia el sin retorno, hacia la profunda desidia que acompaña a los infelices. Ellos, ellos conocen tus debilidades como tu conoces el suelo sarcástico por el cual transcurres sin más inquietudes que las de dar vuelta las hojas del calendario, sacar a pasear a la perra vida, llevar al lavadero tu mugrosa expresión estúpida de los que pisan primero con el pie derecho y otros tantos menesteres que hacen a la vida cotidiana y en sociedad.

Él, él subió por la escalera que conducía al altillo más desvencijado que conoció la humanidad toda. La escalera estaba como siempre ahí esperando que alguien la pise (analogía ésta de la vida humana). La suciedad de años cubría los resbalosos peldaños, la mugre hacía insoportable aspirar el aire que entra por las fosas, algo más que nasales, purificando las entrañas del que se ha quedado con la sonrisa estúpida clavada en la cara amorfa que no se puede reconocer en el espejo de los incondicionales. Un escalón y luego otro, pie derecho, pie izquierdo, un escalón y luego otro, pie derecho, pie izquierdo, pie izquierdo, pie derecho, luego otro y un escalón. Con mucho cuidado al avanzar, no sea cosa de caer al abismo y tener que remontar todo lo logrado con el tesón propio de los sin tierra. Remontar todo lo logrado con mucho cuidado de no caer en el abismo propio de los sin tierra. Pie derecho, pie izquierdo.

Miró por la ventana a los pájaros alados que con fuertes espasmos se contraían y retorcían al pasar. Esto le sonó a presagio; si bien él no era de creer en supersticiones, sentía como tirones en la espalda, justo abajo... a la izquierda, que coincidían generalmente con los malos acontecimientos. Nosotros sabemos que en realidad, se trata de una suposición, ya que la verdad es que uno tiene siempre dolores de espalda y sólo se acuerda de ellos cuando anteceden un hecho desafortunado, pero cómo hacérselo creer a él. Un ave se posó con elegancia sobre el marco, roñoso para estar en concordancia con el ambiente, y simplemente miró. Miró simplemente con elegancia posada sobre el marco al interior de sus ojos. Mejor dicho, detrás de los ojos donde se escondía la vida esperando a alguien que la liberase. Detrás de los ojos esta la vida latiendo, palpitando y esperando ser liberada por alguna ave pasajera que se pose sobre el marco de una ventana del pasillo de una escalera que conduce a un alto altillo donde los espectros nos toman confesión en las noches cuando los ojos sólo quieren llorar. Pie izquierdo, pie derecho ¡Cuidado de no caer¡ Mirar a un ave al abismo de sus ojos puede trastocar la conciencia del ser más firmemente atado al piso. Este mirar, sabedor de vidas pasadas, nos engaña del real problema que es que allá arriba están esperando ellos, los espectros. Con cuidado cuando uno mira para arriba porque se olvida del gran estrépito que nos pueden propinar los resbalosos escalones desvencijados. Subir es la única meta. Llegar airosos al final de la escalera, que espera que la pisemos con ganas, para luego, mansamente, escuchar lo que tienen que decir ellos.



Todo tiene que ser difícil, reza un antiguo adagio, seguramente escrito por alguien para el cual todo era soberanamente fácil. Además de que estoy tiritando, anticipando lo que me pueden llegar a decir cuando este allá arriba, este pie derecho no se quiere mover. ¿Es que todo tiene que ser lógico, seguir su curso? Probaré con el izquierdo que se quedó pensando en lo de las aves. Éste parece que se dignara a moverse. El izquierdo obedecerá. La izquierda se opone con la derecha en el hecho de que justamente una línea imaginaria trazada desde el sol de mediodía perfora mi cabeza vacilante y hace que mi cuerpo se divida en dos mitades simétricamente iguales. El derecho insiste en su necedad y pareciera pesar varias toneladas de esperanzas.

Que pesada humedad. El vaho de la última escalera lo invadía por todo su ser. Nunca, ni siquiera por pura casualidad, se le cruzó asomarse por la ventana donde los pájaros acechan a la espera de conquistar alguna existencia o mirar la vida detrás de unos ojos temerosos.

El problema se resuelve de la siguiente manera, se dijo. Primero sortear toda esta clase de entreveros, segundo escuchar lo que tengan para decir ellos y, por último, lanzarse al vacío con ojos y todo. ¡Qué fácil me engaño! No hay vacío que supla el sopor de escuchar la plática con los de arriba. El cuerpo se me prolonga en una especie de masa gelatinosa que a cada paso gotea existencia. Jadeo sin cesar, no sé si por el cigarrillo y mi vida sedentaria o es la ansiedad que me carcome. Transpiro pesares arrastrados de vidas ajenas. Pie izquierdo, pie derecho ¡Cuidado de no caer¡ Sacó su pañuelo para secarse la pegajosa transpiración de la frente y el cuello. No se pudo sentar como hubiese querido por que era todo pegajoso, gelatinoso, en fin, asqueroso y horripilante. Un escalón y luego otro, pie derecho, pie izquierdo, pie izquierdo ¡se cae!, un escalón y luego otro, pie derecho, pie izquierdo, pie izquierdo, pie derecho, luego otro y un escalón. ¡Cómo me cuesta avanzar! Los pájaros me metieron más miedo del que tenía y la gelatina existencial me une a los escalones, las paredes y el marco de una ventana desvencijada. Pájaros asomados en el marco de una ventana, son algo más que pájaros a la espera de conquistar una existencia desvencijada. Pie izquierdo, pie derecho y espectros esperando allá arriba para tomar las confesiones necesarias al caso de los gelatinosos seres. ¿Cómo puedo avanzar con más velocidad? Si este maldito pie derecho se dignara a moverse, correría lo más rápido que pudiera y los miraría a ellos, los espectros, y los dejaría con la boca abierta como peces idiotas, y me lanzaría al vacío con ojos, existencia, gelatina, pájaros y pies. Pies y pájaros espasmódicos son lo mismo. El calor y la humedad iban en aumento y la ventana parecía seguirlo a cada dificultoso paso que daba este impuro ser reflejado en la apariencia de los sueños roñosos azules que cruzan la cabeza de cualquier ínfimo y nimio espécimen que sube una vieja escalera desvencijada a la búsqueda de la confesión con ellos, los espectros.

El, él que justo hasta ayer solo pensaba en avanzar en el tiempo sin demasiados miramientos sobre ellos, los espectros, apoyaba pesadamente los pies, pie derecho izquierdo, pie izquierdo, jcuidado de no caeri, y esperaba, con una terrible desesperación y miedo incontrolables, escuchar lo que tengan para decir ellos, los espectros que nos toman confesión y sacan cuentas de nuestros actos, aborrecibles o elogiables, en el altillo más desvencijado que conocieron todos los pájaros alados que con fuertes espasmos se contraen y retuercen al pasar y que miran detrás de los ojos donde está la vida latiendo, palpitando y esperando ser liberada por alguna ave pasajera que se pose sobre el marco de una ventana del pasillo de una escalera que conduce a un alto altillo donde los espectros nos toman confesión en las noches que todo se aletarga y se pegotea sobre la masa viscosa de las existencias. Pie izquierdo, pie derecho. Un escalón y luego otro, pie izquierdo, pie derecho, pie derecho, pie derecho, luego otro y un escalón. ¡Cómo le cuesta avanzar!

Ellos, ellos sólo esperan que uno llegue y diga todo, cuente todas sus cuitas, sus faltas y se resigne a escuchar lo que ellos tiene para decir. Para ellos, los espectros, es a veces, sólo un trámite, una



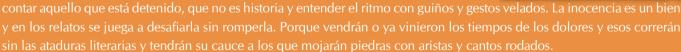
mera cuestión formal; para el hombre de pasos vacilantes que sube una escalera pegajosa, con olores nauseabundos y que lleva a un alto altillo desvencijado, en esta confesión se está jugando algo más que la vida, es una situación desesperante para él y ellos, en algunos casos, se lo toman irónicamente y hablan con despiadada sorna. Pie izquierdo, pie derecho. El infeliz sube con la cara pálida, cansado por el esfuerzo, sucio de transpiración existencial, con los ojos en las manos, con aves pasajeras impertinentes en las entrañas y ellos... nada, ahí esperando que tiene uno para decir, que va a sacar afuera, ellos ahí esperan... sólo esperan. La calma y el sosiego son los atributos de ellos. Ojalá pudiera pensar con calma mi situación: estoy aquí en esta escalera desvencijada, ya superé a los pájaros, hice andar a mis pies perezosos y pegajosos, y ellos me esperan en ese famoso altillo. Totalmente tranquilos lo esperan, tal vez suba corriendo y se tire al vacío con ojos y todo, está en su derecho, tal vez esté meditando sobre cosas ridículas como la cantidad de ratas que hay en el camino hasta llegar a verse con ellos, los espectros, tal vez tenga pensamientos impuros típicos del infeliz que se ha quedado con la sonrisa estúpida clavada en la cara inerte que no se puede reconocer en el espejo de los inconcebibles, tal vez vea mugrosas hojas de calendario que dan vueltas y vueltas; no lo sé, los que si sé es que ellos me esperan allí y esperan que yo vaya, diga todo y llore. Un escalón y luego otro, pie derecho, pie izquierdo, pie izquierdo, ¡cómo avanza!, un escalón y luego otro, pie derecho, pie izquierdo, ¡ya llego!, pie izquierdo, pie derecho, luego otro y un escalón.

La Noche en Rouge

Por Edgardo Verón (Letras UNLZ)

La *Noche en Rouge* es el primer libro de Camila Chico, ganadora del Primer Premio del XXIII Certamen Nacional de Poesía y Narrativa Breve "El Decir Textual 2011"

Ella tiene 17 años. Yo tengo 17 años. Todas tenemos 17 años. La escritura se agita levemente en los pulmones jóvenes, suspira con facilidad, sonríe. El pelo suave y un gato, el saxo y las armonías de la lluvia, unas lágrimas de alegría o tristeza, claro. Elegir



Lecturas variadas, variables canciones ya ocupan, ya hunden raíces en las metáforas de las metáforas. Para entenderlas nos vamos un paso atrás de una muchachita que descubre que su aura tiene palabras, el mundo enrevesado no se ordena pero se agarra desesperado en los versos, en la prosa, en la línea de la partitura. Hay una trama y ella la vislumbra, mete sus dedos en la urdimbre, se atreve como pocas. Lo hace con una sonrisa en los labios porque se cree capaz, se toma el pelo e ironiza el discurso anquilosado, antiguo, viejo, vejestorio de los adultos.

Pero ella tiene 17 años y su cabeza viaja a una velocidad increíble, y su cuerpo detrás jadeando, tratando de comprender la duda. Camino largo que ella emprendió – si no fuera por la edad- sabiamente, la de contar el amor. Porque, ¿cuál tema ocupará por siempre la cabeza de esta mujercita? Muchachos bellos y románticos se acercan a la ninfa y le susurran al oído. Yo tengo 17 años, todas tenemos 17 años y queremos que nos susurren al oído. Y que lleguen hasta allí porque después acaba el cuento en la boda o peor, en la ruptura. Pero Camila no quiere continuar y sus relatos saltan, salpican lo cotidiano y lo llenan de magia, de mitos y misterio. Tan cercanos a la poesía. Van contentos.

Camila Chico







VENGANZA

Por Eduardo Caro (Letras UNLZ)

El Hombre, después de muchos años volvió a recorrer cada rincón de aquel lugar al cual, había sido llevado por la fuerza una fría mañana de julio de 1978.

En ese entonces todavía se escuchaban en las calles los ecos del bullicio de una turba anestesiada, que había salido de su burbuja indiferente durante treinta días, para gozar esa pasión de multitudes que según la voz del Relator de América, era la "fiesta de todos".

El Hombre cerró los ojos instintivamente, recordar el rostro que durante su estancia en aquel pozo del Séptimo Círculo, supo cómo desestructurarlo por medio de la tortura psíquica y corporal.

Cuando abrió los ojos nuevamente recordó que se había prometido íntimamente, vengarse de aquel engendro uniformado, por él, por su familia y por los compañeros que pasaron a engrosar la necrológica más nefasta publicada después de La Conquista.

Cada día que pasaba su alma iba acumulando la hiel del odio hacia aquella cosa con forma de hombre, que se adueñó de su destino para jugar con él en una macabra competencia en la cual el único ganador accedía al premio mayor: oír gritar como a una rata al sujeto, convertido en un objeto sin valor.

La venganza era la única manera de excretar esa materia hecha recuerdo, ese placer de los Dioses que el Hombre esperaba concretar.

Para ello, como un buitre paciente, esperaba con la constancia de la gota de agua que con el tiempo perfora la roca.

La Justicia, procedente del Cielo, de la Tierra o del mismo Infierno que habitó, llegó un día de la mano del destino, ese mismo destino que un día lo arrojara en los brazos de la parca uniformada, sedienta de sangre militante.

Aquella inmundicia humana llegó un día a la casa del Hombre como vendedor de pólizas de seguro, esta vez no violentó la puerta, no portaba armas y, para completar las contradicciones de su especie, tocó el timbre.

Al abrirse la puerta se encontraron frente a frente el Hombre y su verdugo. Este no reconoció al habitante de la casa, pero el sobreviviente del Horror no olvidaría jamás esa cara, la tenía marcada a fuego en su block maravilloso.

Cuando logró salir de esa combinación de sorpresa, estupor y una extraña sensación de placer por tener en sus manos la oportunidad esperada durante treinta años (otra vez treinta, mil veces treinta), sintió que no habían transcurrido en vano tanto tiempo y lo invitó a pasar.

Comenzaba a vislumbrarse la arquitectura de un edificio construido a base de impotencia, dolor, humillaciones y vejámenes.

El Hombre preguntó si podía poner música mientras conversaban, el vendedor asintió y comenzó a escuchar sorprendido, los acordes del Himno Nacional Argentino, en un principio con un volumen tenue, que fue aumentando paulatinamente hasta convertirse en estruendosos decibeles.

Durante dos días se escuchó en el barrio, como una tortura auditiva, el patriótico preámbulo de la aplicación de la ley del Talión.

Suele haber en algunas viviendas, viejas camas con estructura de bronce y elástico de hierro. Allí fue encontrado "Anaconda", tal el apodo de combate del ex torturador, amarrado a los barrotes, desnudo, mojado, con unos cables prolijamente conectados a esa "parrilla" improvisada, similar a la utilizada en aquel lugar, al cual el Hombre había sido llevado por la fuerza, una fría mañana de julio de 1978.





DICE LA GENTE GRANDE...

Por Facundo Nuñez (Letras UNLZ)

Dice la gente grande que yo corro una carrera cortita porque soy pre-infantil y dicen los chicos del cole que es reaburrido correr porque no dura nada y porque corres solo y dice mi hermano el más grande que mejor el fútbol con los pibes que andar haciendo una y otra vez la misma carrera.

Pero yo no sé qué quieren decir con aburrido porque para mi aburrido es esperar en la parada sin nada que hacer, ni con quien hablar, o es aburrido esperar a que mi mamá termine de cocinar papas fritas cuando yo tengo mucha hambre y mamá se queja por el mal olor en toda la casa que para mi es tan rico.

Yo no sé, será porque soy chiquito, el más chiquito de la casa, pero esos sesenta metros me parecen réquete largos o dificilísimos porque antes de correr ya estoy corriendo, antes de tomarme el colectivo con papá ya estoy con los pies que se me mueven y pensando en el disparo y pienso en ese disparo una y otra vez y trato de salir re-pegadito, trato una y otra y otra vez y es re-difícil salir bien pegadito.

Y cuando tengo que correr los sesenta metros mi cabeza va más rápido y va re-fuerte y miro a los lados y me imagino cómo serán los otros chicos y si vendrán de países lejanos y ahí siempre papá me dice que me meta la remera adentro y me concentre y que corra mi carrera y claro no me voy concentrar en la de otro y que me divierta.

Entonces ya hay que salir y siempre pienso que cuando sea grande voy a salir de los tacos de grandes para correr mas fuerte y entonces ahí el señor del costado dice listos y entonces yo miro al piso y salgo lo más pegadito al disparo como en el colectivo pero de verdad y aunque papá diga que no está bien con un poquito del ojo miro a los costado y con otro poquito miro adelante y me grito muchas cosas como FUERTE o RÁPIDO o MUY BIEN y me las re-grito y pienso en la gente grande y en mi hermano y en mis compañeros y siempre que termino tengo ganas de volver a correr pero tengo que esperar al próximo entrenamiento y mi papá me trae un guaymayen y yo lo como entre cansado y con hambre y él ahí tiene esa sonrisa que no es de chiste y yo pienso que se ríe de cómo corro pero después apaga el cigarrillo y eso que él nunca fuma y me dice que corro bien aunque yo sé que a veces no gano y me saca muchas fotos y voy al podio y el sigue con esa sonrisa y yo que no se por qué la tiene pero pasa que yo no sé muchas cosas de carreras, y no sé por qué dice la gente grande que yo corro carreras cortas.



TRADUCCIÓN POESÍA DEL MUNDO PARLANTE

Selección: Patricio Grinberg

Esta pequeña muestra de poesía joven brasileña presenta a cinco autores con pocos puntos en común. Puede que ahí -y en la desestabilización de cualquier noción previa de territorialidad, es decir, en la carencia deliberada de una suscripción a los clichés culturales de "lo brasileño"resida su originalidad, o al menos parte de su potencia y su interés. No necesariamente porque la poesía brasileña de las últimas décadas viniera alimentando una imagen folclorizante o exotista del Brasil, pero sí porque muchas veces los referentes poéticos que eran tomados en cuenta -es decir: las lecturas que los poetas debían hacer- obedecían a un criterio restringido, que por su vez debía fortalecer las convicciones previamente establecidas por los diferentes bandos poéticos.

Esto, sabemos, ha dejado de suceder en muchos sitios –y Brasil es uno de ellos. Así, aunque por ejemplo dos de los poetas aquí presentes (Marília Garcia y Ricardo Domeneck) participen de un mismo proyecto editorial (el sello y portal Modo de Usar – http://revistamododeusar.blogspot.com.es/-) lo que podríamos entender como afinidades lo son más en el plano político que poético. Sus búsquedas no son necesariamente similares, como se verá en sus poemas, en el plano de lo textual, sino más bien en la necesidad de poder contar con la mayor cantidad posible de materiales poéticos contemporáneos a mano, para poder operar, cada uno, su propia síntesis.

FRANKLIN ALVES DASSIE GRANDES MAMÍFEROS

1. Una caja

Yo es un rinoceronte, un hipopótamoun americano idiota golpeando latinos -

de repente, yo estaba en todos los lugares en todos los lugares

y en una caja

Yo es una caja

Esta caja contiene el jugo de quince naranjas y yo adentro

Esta caja contiene el jugo de quince rinocerontes y un hipopótamo americano idiota Esta caja contiene el jugo de quince latinos

golpeados Esta caja con cuarenta y seis personas adentro, más yo adentro, no consigue nadar

- imposible con tanto peso dijo uno de los mamíferos Imposible con tanta gente

2. Mastozoología

Yo es alguien por sobre el peso normal

3. Yo es otro

Escriban correctamente mi dirección porque hay otro Rimbaud por acá otro, un Rimbaud agente de viajes marítimos Me hicieron pagar 10 centavos de tasa extra de franquía porque mi dirección no fue escrita correctamente



4. Un nombre

Un nombre nunca está escrito correctamente -Yo es una persona que espera una tercera persona en la esquina Él es un mamífero, alguien por sobre el peso normal: una caja con yo adentro un nombre mal escrito-Un nombre mal escrito, si caja fuera cajón, si fuese un americano, rechoncho, en forma de barril, intentando escribir Él es la tercera persona, contando desde la izquierda hacia la derecha en esa fotografía-Yo es alguien que escribe la dirección mal en un formulario Un formulario es una caja de nombres y direcciones -una caja con el jugo de rinocerontes, hipopótamos, americanos idiotas v franceses exiliados en el continente africano -estaría bueno que el mundo se llamara Pablo Picasso pero es imposible con tanto peso repitió uno de los mamíferos Imposible con tanta gente

5. Otro nombre

No estoy manejando muy bien todavía el dolor en la pierna izquierda me complica con los pedalestalvez, después de los remedios, la situación mejore, pero no lo creo - imposible con tanto peso imposible con este tránsito

6. Quince naranjas

Yo está sumergidodesconectado de todo lo que no es yo mismo adentro de una caja con el jugo de guince naranjas: listo para beber sin adición de azúcar ni conservantes-Yo tomo el jugo de quince naranjas Yo-hipopótamo golpeando un americano idiota en la pileta de un hotel sudafricano cinco estrellastalvez mejore después de los remedios es posible que no Yo es alguien por sobre el peso normal que está en todos los lugares que no necesita más abrigo ya que una capa adiposa extra es un abrigo -quince naranjas en el bolsillo quince puntos en la pierna enferma No siento más frío pero tengo una sed infernal refunfuñó otro mamífero después de tomar el jugo de quince rinocerontes

7. Gran finale con gastritis

Una caja, dos nombres y quince naranjas: mastique bien los alimentos y recuerde que la sed infernal es síntoma de alguna cosa

Yo es un mamífero -

la pierna todavía me duele, pero ya me saqué los puntos

Yo está en todos los lugares, siempre bien acompañado: rinocerontes, hipopótamos americanos, latinos y franceses exiliados en hoteles cinco estrellas:
Después del diagnóstico nada animador, me pareció mejor dejar las gaseosas, a pesar de saber que una caja con el jugo de quince naranjas contiene el jugo de quince latinos golpeados-lmposible con tanta gente no escribir mal la dirección



Ricado Domeneck

X + Y : UNA ODA

Si hubiera nacido mujer, va habría dado a luz siete hijos de nueve hombres distintos. Ahora, vivo entretenido con las teorías que explican mi gusto por olores específicos, cierta distribución de pelos en las piernas aienas. los cabellos en la nuca y en el pecho sin senos, aunque aprecie ciertas glándulas mamarias de chicos y muchachos con aquella dosis saludabilísima a mis ojos de hipertrofia. Medito sobre las conjeturas de terapeutas, los relatos de una Persona partida, Edipo desnutrido, sin modelo en la infancia de un legendario ejemplar, lanzándome a una supuesta búsqueda entre amantes por mí mismo. Intenté, sin el menor éxito, durante días inducirme la erección frente al espejo. Llegué a la conclusión de que mi ego no es tan eréctil. Oí atentamente la fórmula sobre el padre ausente y la madre dominante creando reinas de bastos, espadas y copas laxas y locas, pero, a pesar de mi historial de progenitora histérica y procreador estoico, mis hermanos con sus prepucios tan precipitados frente a un clítoris echan a perder la estadística. Leí todos los reportajes sobre la posible queerness en la boutique del código genético, esa kermese de las afinidades seducidas, y me reí con el amigo que cierta vez, en broma, me llamó dispositivo

biológico

de una Naturaleza estresada. medicando el hipercrecimiento poblacional. No voy a mentir diciendo que no temo y tiemblo con el peligro del infierno. Llegué, sin embargo, a la conclusión de que mi viaje sólo de ida al Hades no se debe únicamente a la inclinación algo obcecada de mi genitalia hacia el carácter heterogéneo de sus gametos. Si hubiera nacido hembra, ya habría dado a luz once cachorros de trece machos diferentes, y, como puta, asegura el Vaticano (e incluso Hollywood), no se conoce ascensión, solamente caída. Por lo tanto, poeta, pederasta y puta, sigo con mis ojos por la calle a cada portador de esa combinación gloriosa de cromosomas se llamen Chris o Absalom, con sus espaciadas proporciones entre los agujeros del cráneo, la línea que se forma entre orejas y hombros, las alas de sus omóplatos v la cofia de los rotadores. las simetrías volubilísimas entre las extremidades excitantes y excitables como nariz, pene y dedos, la cantidad de pelos entre el ombligo y el nido púbico, el formato de los dientes y su refleio en diámetro en los pies y sus uñas. Si caminan como comen, si bostezan como ríen, si beben como tosen, si cogen como bailan. La absoluta falta de misterio de algunos de ellos, incapaces del famoso disimulo de ciertos personajes literarios del siglo XIX.

solamente la ocasional erección inconveniente. Me sonrojan estas confesiones, pero cedería ciertos derechos políticos por algunas de esas crestas ilíacas va presenciadas en playas, al sol, y cambiaría una ida a las urnas este invierno por esta u otra nuca. Y fijate como el planeta insiste en la demostración empírica de esa abundancia de músculos y sus reflejos cremastéricos: en este exacto momento, mientras escribo este textículo, entra al café, en pleno Berlimbo, uno de estos ejemplares de muchacho desarreglado, zurdo, con la gorra cubriéndole la mitad de la cara, prototipaje de barba y bigotes, pantalones que me catapultan a fantasías con skateboards como props, cejas cual caterpillars sitiando los ojos con promesas de delicias y desfachateces épicas. Sus zapatillas son beige; al sacarse al suéter, se ve su escala de Tanner. Su Calvin Klein. Beige me quedo vo, adivinando qué piel cubre sus rodillas, sus talones. Sueño el sexo biónico y homérico, algo entre Aquiles y Patroclo, interpretados en nuestro mundo por Brad Pitt y Garrett Hedlund, potros chúcaros como búfalos o bárbaros. Y este mundo está llenísimo de esas distracciones casi sádicas para mi masoquismo voluntarioso en vicio, que impiden que componga mi Divina Commedia. mi Paradise Lost. Perdone, Sr. Canon, mi tosca y parca contribución lírica a la zafra de sus contemporáneos, pero no me catalogue entre las farsas, sátiras. Pues no es, consiento, culpa de las masificaciones capitalistas mi attention span poco renacentista, sino de esta explosión de cántaros plenos de testosterona púber yendo y viniendo en los espacios públicos. Cuando pasan, bocados deliciosos,

En ellos, es oblicua



Marília Garcia

finger food en arrogancia cocky v garbosa, murmuro en la cavidad hueca de la boca:

"Deberían estar prohibidos sus exageros de belleza". Mi final será en estos bares de Berlimbo. atiborrándome de café negro y esperando sus ocasiones para escribir poemas que los celebren, actores principales de este largo porno en que me vi concebido, creado y expelido, coayudante contento y doblado. Les agradezco la oportunidad de hacer del adverbio "sí" una interjección obscena. A los demás, les juro que no se trata de encomio, jactancia ni de loa. Si yo quisiera hacer apología, diría a lo mejor que hay más elegancia en "Sé mi erómeno y yo seré tu erastés" que en, al pescuezo, "Mí Tarzán, tú Jane". No busco nuevos adeptos que me hagan competencia. Boys will be boys, hay quien diga, y claro que no espero de cada chico que sea Mozart o Beuvs. Habrá momentos de caza y rendición felices, las pocas veces con suerte en que seremos camareros de un chico pasolínico, con el que se podrá, al fin, hacer el cama-supra, sesenta-y-nueve y entonces discutir en el post-coito otros conceptos con guiones al son de Cocteau Twins, hacer una lista de las guitarras de 1969, nuestro horror por Riefenstahl, la obsesión por Fassbinder, y ojalá sentir en medio de tal loa una nueva erección perforando

las telas entre los dobleces

Cuando lleguen los bárbaros, me encontrarán en la cama; que vengan, sin embargo, armados, pues he de estar acompañado, y en ristre nuestras lanzas.

mientras leemos poemas de Catulo,

del edredón

de Cavafis.

SVETLANA

a ayudarlos

en la víspera de su partida para ny, emmanuel hocquard tipea un poema de george oppen en su máquina de escribir underwood n. 3. es como svetlana queriendo volver a barcelona acá no me quedo ni un día más decía en el café con nombre griego que le hacía falta ver las cosas invisibles de aquella ciudad y su maria contramano cargando en el brazo al niño sin lengua, intentando alcanzar lo que aparecía del otro lado del mar si alguien aún vendría

en esta época del año la tormenta no acostumbra a demorarse (el poema estaba en inglés) y tenían miedo de perderse, ella decía, por eso la distancia, ritmo de escalón siguiendo cortado, por eso

el modo de andar y el zigzag del avión siempre que salían tenían miedo y todos los días hacía

algo para evitarlo, después quería encontrarlo en la calle, perdido, como un accidente: cruza una esquina y ve. colgó el teléfono a la hora precisa, la voz cortada otra vez antes de seguir por las ramblas.

LE PAYS N'EST **PAS LA CARTE**

piensa bien, pero si las calles fueran cuadradas habría ido a otro café, habría dicho todo de otro modo y visto desde arriba la ciudad en vez de perderse cada vez al salir del subte. no es desagradable estar aquí, únicamente es demasiado real dice con las pestañas erguidas buscando un mapa

no es el avión en vuelo rasante sobre el agua ni el cuerpo en la ventana semiabierta viendo el dibuio de los coches abajo -no comenta nada porque prefiere planear en silencio (estaría soñando con colinas?)

desde allá manda largas cartas describiendo el país, los terremotos y la forma de la ciudad. puede decirme que no se abisma nunca pero no se da cuenta que camina preguntando: la cabina es de plástico? es tu voz en la grabación? es un navío en el horizonte? puede ser sólo un margen de error pero no piensa en eso con frecuencia

(puede ser sólo la ventana abierta que se lleva los papeles)

0CNi

POESÍA JOVEN UNLZ

Rubén Guerrero

Nació en 1982 en la ciudad de Avellaneda. Actualmente vive en Adrogué.

Es estudiante de la carrera de Letras en la Universidad nacional de Lomas de Zamora y Redactor creativo. Como poeta participó en el grupo de poesía "Paladar espina" y próximamente la editorial Zindo & Gafuri publicará su primer libro de poesía.

A ver qué.

Suelto las cuerdas por sólo porque soy y en eso me basto.
Salgo a fumar me contraigo el rictus, el labio de pensar y creo en llover cuando estoy sobre ahora es la madrugada de ayer.
Extraño, no de melancólico, sino de h

Extraño, no de melancólico, sino de bucólico, algo que me haga hablar y hablarle y que me hable. La ceniza, lo oscuro, el silencio con las motos, los bichos, los techos altos

el balcón es un campo, una profundidad indecible.

Profundidad plana, no hacia abajo, sólo los días

el paso del tiempo.

Ser así es arrojarse, estar ahí en el aire y caer.

No, ser así no es más que la noche y mirarla y sacarle un tema, un fragmento, una mancha.

Morir muere cualquiera

pero las piedras

no.

Canción

Hacia allá cultivo los pornógrafos las huellas dactilares de lo oculto siempre (cuándo el viento) salgo a sulfurar corazón sulfatado no late, el bombo no acompaña afuera los pájaros son me baño con la idea: lomo educado no transpira



Carne

Yo no sé si es sangre quizá la ropa el apego a las páginas maltratar las ganancias hay que empezar por lo exterior y luego túneles manteca al techo carne desinteresada el drama de la idea y el primer aburrimiento de la palabra de la boca para afuera

Tu aguja mal curada hasta el fin tengo y no a sorbos de a ratos a verso cabalgado cómoda en la solapa filo y contención y desuso es folklore de llanto la planta viva la pirueta, el chiche del tiempo: gira.

Cualquiera sueña

Busco, empecinado como un buey la letra del ritmo una canción para llegar las condiciones del olvido nunca son favorables en si mismas son pedazos de tormenta cuando la hora baja hasta el sueño ahí hay selva, ahí origen del verbo mañana después

Balde

Creo en todo lo que no había que comer solo es: un baldío en Burzaco. No tiene sentido porque la joda no es hamacarse es ser hamacado.
La lluvia, que no es lluvia sin la gotera, se toma el tiempo y baja y suena y hay música música como voces, como todo también vuelve y se evapora.

Decisión

Un envío, un algo que va.
No hay eco de la punta de la flecha.
Ortopedia decidida a ser abrazo, violación constante del será.
No hay, nunca.
Allá es un ojo ideal, improbable.
Hasta la huellas
como fórmulas.
Unos saben que otros sienten.
El tiempo se confunde
la miseria
el ritmo.

Jorge Nedich | Entrevista

Por Verónica Engler

"Hay una mala interpretación de lo que es la cultura gitana"

Nunca fue a la escuela y aprendió a leer y escribir por su cuenta. Abandonó el "nomadeo" y se convirtió en sedentario, pero no reniega de su origen. Escribió varios libros sobre esa cultura y diversas novelas. Es profesor universitario. Aquí reflexiona sobre los gitanos en la Argentina, el racismo y las actuales deportaciones xenófobas de esa minoría en Francia.

-Usted, como integrante de la comunidad gitana, vivió en forma nómade hasta los 17 años. Pero, a pesar de no ir a la escuela aprendió a leer y a escribir de manera autodidacta. ¿Qué sucedió en ese trayecto hasta que ingresó a la universidad a los 39 años?

-Yo ingresé varias veces a la escuela primaria, y así como ingresaba salía. Me había gustado mucho lo poco que había visto, entonces comencé a pedirles a chicos de mi edad que no eran gitanos, obviamente, que me enseñaran a leer. Siempre que veía un chico con guardapolvo preguntaba, y así aprendí a leer carteles y después historietas, y leí historietas muchísimo tiempo, hasta que alguien me dijo "¿por qué no dejás eso y leés un libro?". Ahí empecé a leer y fue mi primer shock, porque no entendía lo que leía, las oraciones complejas me traían muchas complicaciones, perdía el sujeto, por ejemplo. Pero creo que eso fue positivo en un punto porque yo entendía cosas muy disparatadas que aceleraban mi imaginación. Me recuerdo intentado con los clásicos de manera sostenida y no entender absolutamente nada, los terminaba de leer, pero por ahí entendía libros de mecánica, porque leía lo que caía en mis manos. Yo al principio escribía muchísima poesía, una poesía de tambor, declamativa, y cuando lograba en mis relaciones de noviazgo un espacio para hablar

de lecturas y esas cosas, mostraba mis escritos, y ahí me enteré de que no separaba una palabra de la otra, que no usaba los puntos, que no usaba los tildes, y empecé a corregir. Después supe de la existencia de los talleres literarios y creo que aprendí a leer literatura con algún sentido, con alguna utilidad analítica, después de los treinta, antes patinaba todo el tiempo.

- -En el contexto de su familia, de su comunidad primaria, el leer era una actividad, digamos, exótica. ¿Qué le decían cuando lo veían leer?
- -Ellos, en principio, no creían que yo sabía leer. Como yo leía historietas, pensaban que miraba los dibujos, como miraban ellos. Yo leía y ellos me veían mover los labios y pensaban que estaba inventando, porque, entre otras cosas, yo era muy mentiroso, nadie me creía nada. Y ahora miento también, pero cuando escribo (se ríe), soy un mentiroso profesional.
- -En su libro El pueblo rebelde. Crónica de la historia gitana, usted dice que el nomadismo actual se maneja con los parámetros de sedentarismo migrante. ¿Cómo se da de esta manera la permanencia de ciertas tradiciones que tienen que ver con el peregrinar y con la cultura oral?
- -El cambio fue menos traumático de lo que suponían los propios gitanos. Me parece que es algo que se da por





su propio peso. El romanticismo de acampar en algún lugar de cara al cielo hoy ya no tiene sentido, los propios gitanos entienden lo anacrónica de esa situación y tratan de hacer, en la medida que pueden, sus vidas de gitanos, pero ya sedentarizados. Pero como se suelen dedicar al comercio, de todos modos, viajan permanentemente, lo que sí tienen ahora es un destino fijo.

-¿Qué es lo que permanece en esta nueva situación de la cultura gitana, de su ética y de su estética, cuando no está más el nomadismo como eje organizador de la vida cotidiana y cuando los integrantes de la propia comunidad empiezan a aprender a leer y a escribir?

-Hay una mala interpretación de lo que es la cultura gitana, inclusive por los propios gitanos. Los gitanos tienen una cultura oral y un sistema de vida nómade, esto ha hecho que hayan sido rechazados, aborrecidos y detestados por todo el mundo y que vivieran en la marginalidad, y han adoptado a lo largo de los años la marginalidad como cultura. Pero las tradiciones que tiene el pueblo gitano hoy han sido préstamos culturales que han tomado a lo largo de la historia. No hay una sola tradición dentro de la cultura gitana que sea propia. Ahora, escribir, educarse, formarse, también es un préstamo cultural, como los demás, y no modifica en detrimento la población gitana, sino que la enriquece, porque no existe la pureza. Muchas religiones trabajan sobre esta idea de no mezclarse, y el ser humano ya está mezclado, se ha mezclado desde que pudo moverse en el mundo, por lo tanto pedir o exigir determinada pureza no tiene sentido. Lo que une es la conciencia social de grupo, de pertenencia. La nacionalidad es una construcción cultural, no existe la sangre argentina, no existe la sangre italiana, no existen las fronteras, son todas cuestiones culturales.

-Pero en esta construcción cultural que es el pueblo

gitano, lo que la diferencia de otras construcciones es el nomadismo y la oralidad. Entonces, abandonar estas dos características constitutivas es un gran desafío a su propia identidad. Usted plantea en el libro que uno puede quedarse eclipsado sobando su propia tradición o puede ir hacia esto que usted llama el "nuevo gitano" que, en definitiva, es una modalidad minoritaria.

-Sí, es una minoría. Pero de todos modos, a veces se malinterpreta, porque se piensa que cualquier modificación es una renuncia a las tradiciones y a la identidad. Y no es así. La etnia gitana también es una construcción cultural, pero durante mucho tiempo este grupo, mi grupo, ha conservado el nomadismo y la oralidad como elementos naturales del hombre, como elementos menos construidos y más naturales dentro de los cuales vivir. Preservarse ahí dentro en un momento tuvo su lado positivo, pero después empezó a ser negativo, porque hoy el mundo es otro, entonces la educación lo que te ofrece son posibilidades de razonamiento, de elección y de superación, y de una mejor asimilación y defensa de esa identidad. Algunos antropólogos, cuando charlamos, me dicen "vos estás aceptando el mundo moderno y estás perdiendo tu razón de ser y todo lo rico que tiene el pueblo gitano". Pero yo tiré la manga, vendí estampitas, no me escolaricé. Luego me escolaricé, me formé, tengo dos carreras, soy docente y escritor, y entiendo que esto le hace mejor a mi identidad. Y además, ¿para qué voy a quedarme en un estado anacrónico y ver que mis hijos pierden posibilidades de educarse, de formarse, de disfrutar de la vida?

-En el libro también plantea que, justamente, por esta falta de educación, o por rechazo a lo que tiene relación con el mundo sedentario, los grupos gitanos suelen desconocer su propia historia, lo que también les juega en contra a la hora de defender su identidad frente a un



mundo avasallante.

-Claro, porque la oralidad hacía que las personas tuviesen memoria hasta el abuelo, no había una historia escrita, no había posibilidad de análisis del pasado para mejorar el presente y mejorar el futuro, todo dependía de esa memoria oral. En el registro lingüístico del pueblo gitano no existen las palabras pasado ni futuro, por lo tanto, la falta de esas dos palabras hacía que no hubiese previsibilidad en ningún sentido, y hoy la población gitana en todo el mundo tiene estas características: ningún chiquito gitano muere por desnutrición, pero muere por enfermedades perfectamente tratables, y esto tiene que ver con una ignorancia y una discriminación. No ingresan al sistema sanitario, pero de todos modos, debería haber planes de inserción laboral, escolar, sanitaria. Y la excusa es que son indocumentados o pobres, o ilegales, como dice Sarkozy. Me parece que hay una actitud determinista hacia el pobre, hacia el ilegal, hacia el gitano, y el gitano es el paso inicial para un montón de limpiezas étnicas, porque sería ingenuo pensar que va a parar ahí la cosa.

-Sin embargo, ante la embestida del gobierno francés pareciera que sí se están aunando los diferentes grupos gitanos para denunciar y oponerse a estos ataques racistas

–Sí, la movida es muy grande en ese sentido. Es algo que acontece desde el siglo catorce, cuando los gitanos pisaron por primera vez Europa, llegando del noroeste de la India. A partir de 1972, cuando se crea el himno gitano, los gitanos empiezan a fundar las asociaciones gitanas y a defenderse, porque previamente al asociacionismo, en 1948, se establecieron los derechos humanos. Y hoy sí se unen y además reclaman, porque la Comunidad Económica Europea y la Fundación Soros destinan una

enorme cantidad de dinero a todos los países de Europa para que reviertan la situación de marginación de los gitanos, y estos países se quedan con el dinero y no cambian la situación. Por lo tanto, no sólo hay persecución, sino que está a las claras que si se hubiese empleado ese dinero no tendríamos lo que tenemos con respecto a los gitanos. Ese es un problema gravísimo porque "los gitanos son sucios, ladrones, chorros, drogones, violentos", pero esos son los efectos. Las causas de todo eso tienen que ver con que fueron esclavizados desde el siglo catorce y hasta 1858, cuando cae el Imperio Austrohúngaro. Desde la liberación hasta el presente han vivido siempre en la marginalidad.

-Usted también pone un poco en contexto toda la mitología sedentaria en torno de los gitanos, como el gitano chorro, por ejemplo, cuando dice que los gitanos delinquen pero para subsistir, no hay delincuencia a gran escala ni guerras ni, en general, hechos de violencia para obtener algún bien.

-El pueblo gitano nunca tuvo ejércitos, nunca se alzó en armas, no roba a mano armada, en términos generales, porque eso iría en contra de toda la colectividad, lo que hace el pueblo gitano es tratar de ganarse el día de cualquier manera. Cuando los gitanos fueron liberados de la esclavitud, ellos no sabían ser otra cosa más que esclavos, y volvían a los lugares adonde habían sido esclavizados porque no sabían qué hacer fuera de ese lugar. Cuando eran esclavos conseguían un mejor alimento o un mejor pasar victimizándose o haciéndose los enfermos, denigrándose, y esto lo han hecho también cuando fueron liberados, y cuando no conseguían qué comer robaban. Pero los desarmaderos no son de gitanos, o se le puede preguntar a cualquier organización como Missing Children si han encontrado algún gitano involucrado en robo de niños. Se dice que el gitano trata muy mal a la mujer, y es verdad, pero ninguna de las mujeres que muere por violencia (de género) son víctimas de gitanos. Se tratan mal todos, porque viven en la marginalidad. Los integrantes de una familia que sale a vender baratijas por la calle o a mendigar, en el peor de los casos, porque vive de manera miserable, no son estafadores, no son delincuentes. Esto es lo que cuesta mucho cambiar. Pero también quiero decir algo en defensa del que discrimina. El que discrimina está operado, nació sabiendo que los gitanos son parte de los malos y que no tiene que tener ningún vínculo con los gitanos. Inclusive compañeros docentes míos, después de un tiempo de charlar en sala de profesores, por ahí se enteran de mi condición de gitano y no saben qué hacer con eso, me retiran el saludo, después vuelven a saludarme y empezamos de vuelta, hay otros que no me saludan más. Pero no estoy haciendo un reproche culpando a nadie, simplemente estoy diciendo que el

discurso nos opera.

-El "nuevo gitano", una figura con la que se identifica, es el que de alguna manera sale de la comunidad, se forma, tiene afinidad con los valores del mundo sedentario, pero sigue manteniendo elementos de su cultura original. ¿Cómo se relaciona usted con su comunidad de origen? ¿Tiene diálogo, hay fricciones?

-Sí, todo eso se da. Yo soy uno más, pero hasta ahí, porque la incomodidad es más de ellos hacia mí que de mí hacia ellos. Yo, bajo la mirada de ellos adquirí algunas cuestiones que no comprenden bien, esta actividad mía, tan alejada del núcleo gitano, es mirada por ahí hasta con cierto respeto, pero alejada de toda posibilidad para ellos. Yo no estoy en la realidad gitana, estoy en otro lado, y desde mi lado también siento que tengo una deuda a saldar. Les debo lo que soy, lo que me constituye, el amor de mis padres. Yo fui un hijo adorado por sus viejos, muy protegido, muy mimado, dentro de la pobreza y de las necesidades que teníamos, que eran muchas, la comunidad me protegió mucho, y cuando me quise ir me fui, nadie me retuvo. Además, agregaría que yo tengo una identidad lastimada, toda persona que migra se va por algo, y toda persona que emigra pero no es un desclasado conserva algo, y ése es mi caso. Yo me fui porque hay una situación de injusticia y un círculo vicioso del que no se puede salir que me laceraba el alma. Y, por otro lado, aquello que dejé es lo que me constituye. Hay cosas que me conmueven de la cultura gitana que es el sentido de pertenencia, la protección, por ejemplo los hijos gitanos son hijos de la comunidad. En vista de lo que pasa hoy en la sociedad, que haya una comunidad donde todos se protegen entre sí, frente a la desolación y al sálvese quien pueda... veo que dentro de mi colectividad hay todavía algunos valores que me identifican.

-Por lo que cuenta sobre la sexualidad gitana en su ensayo, pero también por cómo la retrata en sus novelas, da la sensación de que hay un gran cuidado por la virginidad de las mujeres, hasta que llegan al matrimonio, pero que a la vez viven su sexualidad con mucha libertad

–Sí, no hay ningún tipo de represión, no hay culpa sobre la sexualidad. Esto ha sido muy valorado, inclusive por la poesía. El sexo entre los gitanos es muy natural, porque no está condicionado por la religión, ni por la culpa, lo que sí se pretende es una llegada al matrimonio virgen, hasta los 16 o 17 años, digamos, pero de ahí en adelante ya no es una exigencia sino una aspiración de deseo. Pero, insisto, no hay represión, no hay culpa. Entonces, los gitanos tienen, o tenían porque ahora ya cambió, relaciones sexuales muy explosivas. Esto ha dado pie a la "pasión gitana", por ejemplo, tan valorada. Por supuesto que ahora el hombre gitano está

muy sometido al metrosexual y entonces se produce y también tiene sexo kilométrico, deportivo. También ha entrado con fuerza el discurso de los medios. Pero la sexualidad dentro de la comunidad siempre ha tenido el lugar que debe tener, nunca fue sobredimensionada como es en la sociedad nuestra, donde si tu pareja no te toca tantas veces en la semana (eso quiere decir que) ya no te quiere, si no estás con el pito rompiéndole la nuca se terminó el amor, eso para los gitanos no tiene lugar en el pensamiento.

-Ahora le propongo que pasemos a su novela "no-gitana". ¿Cómo surge la idea de escribir una ficción sobre Mario Firmenich?

-Con Firmenich la cosa empieza en el '70, yo tenía 10 años, andábamos nomadeando por la provincia de Buenos Aires y teníamos una radio inmensa a pilas, y escuchábamos la novela y el noticiero. Y yo escuchaba de Mario Firmenich, del secuestro del general Aramburu. Escuchaba el apellido todo el tiempo y lo asociaba a Nedich, y un día le pregunté a mi vieja si Firmenich era gitano, y me dijo: "No, éste es peor". Entonces no entendí por qué era peor. Cuando empecé a crecer y nos sedentarizamos en Quilmes, ya tenía 18 años, estaba finalizando la década y Firmenich no era bien visto por la sociedad. Para mis amigos no gitanos, el héroe de ellos era Santucho o Roberto Quieto, pero no Montoneros y mucho menos Firmenich, y yo me enojaba terriblemente porque para mí, Firmenich era mucho más que Robin Hood, lo defendía a muerte, pero no había ninguna razón. Bueno, en realidad había una. Cuando yo tenía diez o doce años había una Unidad Básica en el Quilmes profundo, que es donde vivían mis abuelos y donde después fuimos nosotros. Ahí no había agua corriente, no había asfalto, había que caminar 17 cuadras hasta el colectivo, nosotros estábamos en carpas. Y esta muchachada de la Unidad Básica fue hasta la municipalidad y a punta de pistola trajo la máquina y abrieron las calles, abrieron zanjas, entubaron, trajeron los focos de luz, y yo iba con ellos en la máquina, me llevaban sacando pecho arriba de la máquina, como el dueño de la situación. Para esa barriada, Montoneros era eso, y para mí eso estaba relacionado con Firmenich. Todo eso lo defendí hasta que empecé a investigar y fui entendiendo cierta oscuridad, ciertas cosas que merecían una relectura. Ni las Madres (de Plaza de Mayo), ni las Abuelas (de Plaza de Mayo) ni los HIJOS quieren a Firmenich, la agrupación Montoneros de hoy no quiere a la vieja cúpula. Entonces, yo no entendía cómo había construido mi héroe si era un tipo tan negativo para la sociedad. La novela me gratifica porque al escribirla pude explicarme algunas cuestiones que no entendía.

Nota cedida por Jorge Nedich publicada en Página 12 el 19/9/2010



Cuento

La mula

Por: Jorge Emilio Nedich (Letras UNLZ)

Íbamos caminando con padre, de a ratos tomados de la mano, de a ratos tirando pedos, de a ratos pateando piedras, no muchas, las suficientes como para no pensar en nuestra hermana, cuando de golpe, la lluvia se nos vino encima, parecía que en el cielo hubiese explotado un río. Padre se dio vuelta, miró a madre que venía detrás, le hizo un gesto de impotencia, después levantó la cabeza, miró hacía arriba, bajó la cabeza, miró la tierra y la escupió, puso las manos en la cintura miró nuevamente al cielo y dijo: me cago en Dios.

Madre lo miró y dijo: y yo me cago en tu boca.

Padre se prometió: tengo que llegar a la casa del mulero, golpear la puerta, pedir que me preste una, una sola, atarla al carromato y seguir nuestro camino, con la mula que me prestará; si me ve con ropa decente, de lo contrario que Dios se apiade de nosotros. Qué esperas entonces le dijo madre, que se te estropee el traje con esta tormenta. Eso, dijo él, ¿qué espero? Me dio el sombrero, se quitó el saco, los pantalones, los dobló y los acomodó debajo del brazo para que no se mojaran. Cuando estuvo bien desnudo agarró la delantera y enfiló decidido para la casa, que todavía no se veía, por la lluvia, más que por la distancia. Fue allí que madre, al verlo pasar en culo le gritó, ¡Ey! no tenés calzoncillos. Tampoco tengo mula, le contestó él, mientras se colocaba el sombrero que le había alcanzado.

Padre volvió triste, ya conseguiremos otra le dijo madre. Eso es todo lo que recuerdo, digo, todo lo que recuerdo de padre vivo, de padre muerto heredé la tristeza que él tuvo bajo la lluvia, que se le agrandó, cuando madre, durante del velorio, le dio charla con uno, que era tan haragán, que ni para vago servía. Esa noche había llorado mucho, porque madre me dijo: estamos solas y tengo que pensar por las dos, él nos va a traer una mula. La mula que trajo me gustó. Pero tiraba bien del carromato, pero después, al mirarla, me ponía triste, hasta que madre me dijo: cambia la cara, porque tu padre, de haberla conseguido, igual se hubiese muerto, porque era un hombre enfermo. Así es, dijo el haragán y me sentó a su lado; yo no quería, pero igual me quedé, porque madre sonrió.

Otro día, ya en la buda me dio las riendas; eso sí me gustó. Pero al rato saqué la vista de la huella y me quede mirando la cola de la mula, que iba detrás de las moscas, una y otra vez. El haragán se enojó, porque el carro perdió el rumbo, entonces me dijo:

Dame las riendas, sietemesina.

Miré a madre para ver si había escuchado, nada más que para eso, pero madre no me entendió y me soltó un revés, que a mí no me dolió, porque entendí a madre y me fui para atrás, a aspirarme los mocos y a mirar cómo el camino se alejaba del carromato.

Al rato y no sé por qué cosa vino madre apoyando la nariz en la palma y removiéndola de un lado a otro, se acomodó junto a mí y también se puso a ver cómo se alejaba el camino, pero no la quise acompañar y me a puse pensar en mi padre. Lo veía empapado bajo la lluvia, con la camiseta estirándose hasta taparle las nalgas, aunque lo otro le seguía colgando como a los perros. Creí que madre también pensaba mucho, no tenía certeza, pero se me hizo que ahora pensaba mucho. El haragán se daba cuenta, porque enseguida le gritaba, bre, no te pongas a perder el tiempo, si no mirá cómo lo perdiste pariendo fenómenos como ese; y me señaló. Yo sabía que algo en mí estaba mal, por eso se peleaban todo el día. Fue entonces que le dije a madre, lleváme con el abuelo, pero madre me zamarreó y me gritó:

Callate la boca, sietemesina.

Una mañana mi madre fue al pueblo. Estaba mal y ahí se puso peor, el médico que pasaba todos los viernes, ése no pasó. Alguien le dijo que era mejor que se quedara allí, hasta el lunes. El lunes a la noche mi madre no volvió. Entonces el haragán me llamó y sacándose el cinturón me dijo:

No llores más porque tu madre se murió, o se fue con otro y si es así, jamás volverá, así que no quiero estorbos conmigo. Cuando escuché eso le di la espalda y me aferré a la rueda del carro y esperé los cintazos.

Sacate la ropa, me dijo, y me ató las manos a la rueda, después me tocó y se desesperó como con mi madre, se sacó el pantalón y me tiró su aliento y me sangró. Al rato me desató, subió al carro y se fue. Quise correrlo para que me dijera que lo de mi madre no era cierto, pero tenía las piernas adormecidas y me caí.

Cuando desperté madre estaba conmigo.

No te preocupes, me dijo, este tren nos va a cambiar la suerte. El viaje nos puso contentas y tomadas de las manos nos reíamos de miedo cada vez que el tren bramaba en las alcantarillas. Madre no solía abrazarme, pero cuando me abrazaba no sentía ninguna pena. Al bajar comenzamos a buscarte abuelo.

Ey, preguntaba madre, usted no vio a un viejo en una buda celeste y colorada.

Así pasó mucho tiempo, y después, sólo andábamos por andar, hasta que a los once, mi madre quiso casarme, porque ella se estaba por casar. Yo me enojé y me saqué los zapatos y los tiré, luego agarré el vestido que madre había arreglado para su boda, y lo tiré al suelo, madre lo levantó y me dijo que me fuera, que te buscará sola, agarró una vara y me dio en las piernas para que corriera, mientras gritaba:

Tullida, tullida te vas a quedar si no te casás, con esta vara te voy a comer las piernas. Pero a mí no me dolía, nada me dolía, hasta que madre me dijo: vos me lo quitaste aquella vez, vos, sietemesina. Fue allí abuelo cuando pensé en mi hermana y agarré el cuchillo. Después me puse a pensar que madre sólo llevaba intención de olvidar cuando bebía, aunque a veces solía tomar y entre trago y trago mirarme, luego movía la cabeza para negarme como a una desgracia, pero el alcohol no la dejaba afirmarse en ninguna idea, entonces la emprendía a palos en mitad de la borrachera; o me llamaba y tomábamos juntas.

Para la cuarta o quinta vez que nos sentábamos a tomar, vi que el embarazo se asomaba sin muchas ganas en medio de tanta flacura, la esperanza me duró poco, al ver lo triste que esa panza con cara de pupa ponía a mi madre. Por la noche, llena de rabia le dije a mi padre que el niño sería sietemesino. Muy bien contesto Padre, ahora tengo dos adivinas en la familia. Después de dar varías vueltas y no encontrar el sueño en la cama, padre corrió la cobija de pluma, despacio me tomó de la mano y bajamos del carromato, nos sentamos



en el pasto, despacio armo un cigarrillo, lo prendió, luego me dio el paquete de tabaco, un papiro, y me dijo lo de siempre: disfrutá de su armado, tomate tu tiempo y acomodá las hebras como las palabras en un poema. Y se tendió boca arriba, con el cigarrillo entre los labios.

Qué hablás de poemas si no sabés leer, le dije.

Pero sé lo que es un poema.

¿Y qué es un poema? lo desafié. Se sonrió y me dijo:

Una niña como vos, debajo de este cielo.

Faáh, le dije yo y lo abrace para sentir su olor.

Padre siempre iba a fumar debajo de las estrellas, decía que nunca había que desconectarse de lo de arriba, de allí recibe la tierra lo que necesita y el hombre las respuestas que anda buscando, no sabía a qué se refería padre cuando hablaba pero su cara era segura y esperanzada. Entonces le pregunté, dice allí arriba qué será de mi hermano si nace sietemesino. Tenés más lengua que tu madre, me dijo él. Será le dije yo, pero no me contestaste.

Y cómo voy a contestarte si no sé leer.

Padre, le pregunté: ¿es justo dejar morir un poema? Claro que no, dijo él. Un niño bajo este cielo es un poema, pregunté.

De eso no tengas dudas, me dijo.

Vos tampoco las tengas cuando nazca mi hermano, le advertí.

A los quince días de dar a luz, mi madre tenía los pechos secos, y lloraba desconsolada porque había nacido una niña sietemesina, como yo, padre le decía que sacara su teta, pero ella no la sacaba. El día del parto lloramos un poco con padre, habíamos rogado mucho para que naciera a los nueve meses y para que fuera varón y llevara adelante, cuando creciera, las cosas que padre en su vejez apresurada no podría hacer, pero bueno, Dios no quiso ayudarnos, ni madre tardo mucho en dejar la niña a un costado y agarrar la botella, entre trago y trago, miraba al cielo, a la niña, y movía la cabeza de un lado a otro lentamente. Comprendí que algo muy malo había hecho para que Dios la castigue por segunda vez.

Esa tarde, madre preparó una mamadera y se la puso en la boca, luego la sujetó con un trapo que giraba alrededor del cuello de la beba, más que sostenerla, empujaba la mamadera hacia adentro, la tenía tan metida que ni siquiera había podido llorar. Cuando la encontramos estaba tiesa, boca arriba, una remolacha parecía. Mucho tardé en desatar los nudos. Mientras padre llenaba un fuentón con agua, yo comencé a desnudarla, es bueno que al cielo llegue limpia. Mis manos temblaban de pena, aunque la derecha no, digo que también temblaba pero no de pena.

Cuando terminamos de bañarla la secamos y la dejamos a salvo de las hormigas, envuelta en una manta, dentro del fuentón, a la sombra, para que no le de el sol. Después, fuimos con padre hasta donde estaba tendida madre, había tanto alcohol en ella, que de no ser por la sombra del árbol, el sol la hubiese prendido fuego. Entre padre y yo la acomodamos contra el tronco, nos dio trabajo hacerlo, estaba tan inconsciente que su cuerpo se nos escapaba como si fuese una anguila, pensé que así, con la boca abierta como la tenía, hubiese sido fácil meterle la mamadera, o la botella y sujetarla con el trapo y esperar que el tiempo haga lo suyo, pero en ese momento, la voz de padre sonó como una advertencia.

No pienses ahora dijo, tenemos que enterrar a tu hermana. No dijo más que eso y volvimos hacía el otro árbol, donde dejamos a la niña dentro del fuentón, a salvo de las hormigas, pero ya no se veía el fuentón, sí una manada de chanchos que revoleaban su cuerpito por el aire, comenzamos a gritar y a correr, logramos que la mayoría de los chanchos huyeran como ladrones, pero los tres más grandes se quedaron firmes, esperándonos y en un momento, al saber lo que queríamos, se abalanzaron sobre nosotros que debimos retroceder y armarnos de palos para enfrentarlos, allí fue cuando un cuarto cerdo volvió sobre sus pasos y agarró lo que quedaba de la niña y lo llevó donde la manada, ni padre ni yo, pudimos avanzar un solo paso, para recuperar, aunque sea un pedazo. Esta segunda desgracia me quitó las fuerzas y las ganas de agarrármelas con madre. Cuando despertó de su borrachera, no quiso creer lo del biberón, en cambio, encontró los restos de manta y sangre que dejaron los cerdos y la emprendió contra nosotros, primero a los gritos, luego con un alambre acerado, grueso como un dedo, nos golpeó hasta donde pudo. Incluso muchos días después, el enojo la seguía asaltando, a veces padre y yo estábamos distraídos o dormidos y recibíamos la descarga de lleno.

Para que tolerara nuestra presencia, nos ocupábamos con prisa de todos los quehaceres, es decir, cocinar cuando había algo, limpiar un poco la buda, padre se ocupaba de cepillar la mula y darle un poco de agua, qué extraño, pero la única que le daba felicidad a padre era la mula, claro que me quería, pero todo lo referido a mí lo preocupaba. Cuando yo no lo miraba y él me miraba, sentía que el alma se le ponía en los ojos, no veía futuro en esta vida para mí.

Padre ató la mula al carromato y enfiló para el pueblo, madre como al descuido dijo, con la vida que llevamos que íbamos a hacer con dos sietemesinas, ahí nomás padre analizó las palabras y encontró sabiduría y quizás alivio en lo dicho por madre. Hizo sonar el látigo y pegó la vuelta en seco; la mula sorprendida y obligada a salirse del camino para girar, pisó una vizcachera y se quebró una mano, padre solía recordar que el hueso sonó como una caña, pero lo más difícil para él, fue cargar la escopeta y enfrentarse a los ojos de la mula, decía que el escopetazo que le dio, sonó como un trueno en el medio de su alma. A partir de allí, digo yo, que padre se dejó morir.

La vida sin mula se hizo muy dura, quedábamos fijos mucho tiempo en cada lugar, sin carromato para trabajar, por lo tanto sin posibilidades de hacernos de otra mula; con madre todos los días bebida hasta los codos, con padre débil, aunque no tanto como después de los alambrazos. No tiene sentido, digo yo abuelo, agregar otros detalles, padre se moría un poco cada tarde hasta que un día se murió del todo y después el haragán y todo eso: a veces las cosas se me confundían y bebía un poco, no mucho, hasta que el alcohol me hacía imaginarte parado en tu buda buscándome entre la gente y me nacía la esperanza de verte y empezar a reírme.





Algunas reflexiones sobre teatro, política y realidad social

Por Marcelo Velázquez (Letras UBA) Fotos: Natalia Raigo

Actor, director y docente. Se formó en la Escuela de Teatro de Alejandra Boero y es egresado de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Entrenó en los talleres de Actuación de Alberto Ure, Vivi Tellas, entre otros.

Como actor desde 1987 trabajó bajo la dirección de Mónica Cabrera, de Eduardo Riva, de Marsha Gall. En el 2004 la Compañía logra tener su propio teatro que es DelBorde Espacio Teatral en San Telmo. En el 2007 estrena la obra *Criminal* de Javier Daulte en el Teatro DelBorde que es su debut como director y que se mantuvo tres temporadas consecutivas en cartel. En el 2008 dirige *Destino de dos cosas o de tres* de Rafael Spregelburd.

En el 2009 dirige *Acreedores* de August Strindberg. Esta obra fue distinguida con dos nominaciones para el **Premio A.C.E. 2009-2010** en los siguientes rubros: **Mejor espectáculo de teatro alternativo y Revelación masculina: Marcelo Velázquez por la dirección de** *Acreedores***. Por este espectáculo recibió también el premio Mundo T al teatro independiente como Mejor Director.**

En 2010 estrena las obras *El incidente Nora* de Eduardo Narvay en DelBorde Espacio Teatral y *Ofensa (Esta historia suya)* de John Hopkins en el teatro Andamio 90 en el marco de los festejos por los 20 años del teatro en el que se formó. Este espectáculo fue distinguido con el premio Mundo T al teatro independiente como Mejor obra y Mejor director.

En 2012 dirige la obra *Señorita Julia* de August Strindberg con versión de Enrique Papatino en el teatro El extranjero.

Hoy en día se desempeña como docente de teatro en el Estudio de La Compañía de Teatro La Muda con sede en DelBorde Espacio Teatral, en el Departamento de Artes Dramáticas del IUNA y en diversos establecimientos educativos.



Teatro



En la nota realizada a Rafael Spregelburd en el número anterior de OCNI (Año II, nº 3, junio/julio 2012), el actor, director y dramaturgo afirma: "Somos una especie social. Muy pocas de las cosas que ocupan nuestra cabeza son verdaderamente naturales y, si lo son, se habla poco de ellas. La mayor parte de nuestra vida es social, está gobernada por acuerdos y reglas de convivencia, cuando no de tolerancia. El teatro ha tenido siempre una función de reflejo (distorsionado o no, utópico o no, pero casi siempre crítico) del poder convencional de esos pactos mediante los cuales los hombres se las arreglan para vivir en un mundo de hombres. En tal sentido, el teatro es tal vez la más 'social' de todas las artes, sin que ello implique un juicio de valor positivo". En este mismo sentido y en diálogo con estas afirmaciones, el teatro, históricamente, siempre ha tenido un vínculo ineludible con lo social puesto que es un arte realizado por hombres y mujeres que viven en una estructura social, en espacios -los que sean- que son parte de lo social y para un público que pertenece a la sociedad. Y es, además, una de las artes más convencionales donde todo debe ser construido a partir de reglas muy precisas, es decir, se trata de un juego alta-

mente reglado, convencionalizado. Nada es "natural" en el teatro, más allá de las estéticas y los modos teatrales de las distintas épocas (realismo, naturalismo, absurdo, expresionismo, etc.).

Ahora bien, qué relación guarda este juego tan particular, el del teatro, con la realidad social. Cuando vamos al teatro nos inquieta cuánto de ese juego al que asistimos interpela de algún modo—y no siempre sucede-: a nosotros mismos, a nuestros hábitos, a nuestro contexto social. Pero qué le estamos pidiendo al teatro, a ese juego tan artificioso y convencio-

nalizado que ha pervivido durante tantos siglos. Parecería ser que al teatro le seguimos pidiendo que hable de "cosas importantes". Esto sería -aunque realmente no le corresponda- su misión. Exigimos un teatro comprometido con la realidad social, despertador de conciencias, que se involucre en los temas y en las formas con lo que les sucede a las personas que asisten a verlo. El dramaturgo y director Javier Daulte dice: "Hoy el problema de lo importante es, por lo menos, discutible. Porque veamos un poco, ¿cuáles son esas cosas importantes?, ¿quién las de-



termina? Hov en día, debo confesarlo, si hav cosas importantes no recomendaría ir a buscarlas a un teatro. Se va al teatro a ver teatro. O como dice Alain Badiou, 'se va al teatro a ser golpeado' (por el teatro). El teatro como despertador de conciencias es más una excepción que una regla. [...] Hov es el teatro el que ha caído en una trampa perversa, porque cuando se ocupa de lo que se supone importante ya no tiene el efecto de un despertador de conciencias, sino que muy por el contrario, las tranquiliza, Quizás, el rol de despertador de conciencias actual le corresponda a la televisión. Estamos en una época en que el teatro tiende a recuperar su condición de innecesario, lo cual amplía sus horizontes." Esta idea de "innecesario" puede resultar perturbadora para pensar el teatro y cualquier otra manifestación artística. Sin embargo, y acordando con Daulte, la condición de innecesario del teatro potencia sobremanera el juego y pone de relieve lo artificioso y convencional de sus procedimientos lo cual permitiría ampliar los horizontes de su desarrollo en la contemporaneidad. Pero qué tendría, entonces, para decir hoy el teatro.

Alain Badiou, en sus reflexiones acerca de la relación entre el teatro y la filosofía establece una serie de figuras canónicas de la comprensión filosofante del arte: la didáctica, la clásica y la romántica. En la didáctica: su tesis es que la verdad siempre es exterior al arte y su registro el de la apariencia. Es decir, el arte hace tomar por una verdad lo que es sólo un simulacro. El teatro brechtiano, deudor del marxismo, y todo el teatro posbrechtiano participan de esta figura. En la clásica: su tesis es que la verdad es exterior al arte pero esa exterioridad es inocente. Para el clasicismo, el arte teatral no aspira en modo alguno a la verdad, y no es, por lo tanto, simulacro o impostura. Su función es práctica: el teatro capta al sujeto en una operación de identificación y de transferencia por la cual él proyecta y depone sus pasiones. Es lo que conocemos como efecto catártico. Como hay mímesis está bajo la categoría de lo verosímil no de una verdad simulada. La última, la romántica: su tesis es que solo el arte es capaz de una verdad concreta. El arte es el descenso de la Idea infinita en lo sensible. Este es el tema de todo el drama romántico.

Para Badiou, estas tres figuras de comprensión del arte son las que han circulado hasta el momento y -según él- ninguna nueva se ha inventado. Para contrarrestar esta falta, Badiou propone como hipótesis una cuarta figura: la inmanentista, v dice: "El teatro no tiene la verdad fuera de sí mismo, ni debe contentarse con una catarsis de las pasiones o de las pulsiones, ni es el absoluto que descendió en la finitud escénica. El teatro produce en sí mismo y por sí mismo un efecto de verdad singular, irreductible. Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario." Esta posibilidad abierta por Badiou, nos hace repensar la relación entre lo lúdico propio del teatro v la realidad social de la que el teatro debería dar cuenta. Es decir, no habría nada que pedirle al teatro que sea exterior a él. El juego del teatro es el teatro mismo y, como afirma Daulte, el público va al teatro a ver teatro y no a buscar verdades que estén fuera de él. Y como sigue sucediendo desde hace siglos, el momento de la representación -único y siempre en presente- es el que configura irreductiblemente la verdad en el teatro. Para reafirmar esta categoría, la inmanentista, Badiou propone su caracterización: el teatro es un acabamiento, es decir, el texto es una virtualidad abierta que solo adviene por el hecho de la representación en la ac-

tualidad perecedera del escenario: el teatro hace que se encuentren la eternidad y el instante en un tiempo artificial, por lo tanto, construido. Para Badiou, el arte de la puesta en escena es ante todo el arte de composición de un tiempo; el teatro organiza en su montaje temporal una destinación colectiva de la Idea, es una actividad esencialmente pública: el acontecimiento (la representación) y la experiencia (temporal) se conjugan para un público; el teatro indica dónde nos situamos en el tiempo histórico -v no hablamos de un tipo de teatro histórico- y lo hace en una suerte de amplificación de nuestra situación como sujetos históricos.

Esta propuesta de Badiou establece la dimensión política del teatro como actividad artística y, por ende, su valor social. Se trataría, entonces, de pensar el teatro como un juego muy reglado –y este es su *compromiso*- que vale



como juego porque tiene su realidad propia. Por lo tanto, la intención de conciliar la realidad -aquella que se refiere a cierto recorte del mundo, del universo simbólico y el imaginario- iría en contra de pensar el teatro como un juego que se opone a la realidad. Y esta oposición es lo que lo constituye.

Dice Daulte: "El juego implica un elemento ineludible para su ejecución: el compromiso. ¿Pero de qué compromiso habla el juego? El compromiso con las reglas de ese juego y con ninguna otra cosa. Pero ojo: las reglas del juego pueden ser tales que no lo hagan aparecer al juego como tal, sino como otra cosa; pero esa es justamente la paradoja del juego y su compromiso: cuánto más me comprometa con las reglas, más entretenido y apasionante se volverá el juego, y al mismo tiempo menos parecido a un juego será. El compromiso le da sentido a la regla y la regla sentido



al juego. Si el compromiso no se ejerce no hay juego. Si el compromiso se radicaliza el juego se vuelve temiblemente peligroso."

En este sentido, el juego del teatro -como realidad en sí mismaopuesto a la realidad -al recorte de lo real- posibilita la aparición de la dimensión política. En el mejor de los casos, si esta oposición se da en el acontecimiento teatral, en la representación, potenciaría la función social del teatro ya que se abriría un campo de conflicto que atentaría, y esto resultaría muy positivo, contra cierto paradigma pospolítico propio de nuestro tiempo.

La filósofa contemporánea Chantal Mouffé piensa el concepto de lo político y toma como blanco de su crítica la visión pospolítica/ posmoderna y el paradigma neoliberal que caracterizaría a las sociedades contemporáneas para restablecer, de este modo, el sentido del antagonismo inherente a lo político. Mouffé caracteriza de esta manera esa visión pospólítica: "(...) la idea de que la etapa del desarrollo económico-político que hemos alcanzado en la actualidad constituye un gran progreso en la evolución de la humanidad, y que deberíamos celebrar las posibilidades que nos abre. El 'mundo libre' ha triunfado sobre el comunismo y, con el debilitamiento de las identidades colectivas, resulta ahora posible un mundo 'sin enemigos'. Los conflictos partisanos pertenecen al pasado, y el consenso puede ahora obtenerse a través del diálogo. Gracias a la globalización y a la universalización de la democracia liberal, podemos anticipar un futuro cosmopolita que traiga paz, prosperidad y la implementación de los derechos humanos en todo el mundo."

Este panorama descrito por Mouffé podría caracterizar a un tipo de teatro, muy común en nuestros tiempos y en nuestra ciudad tan prolífica en manifestaciones teatrales. Un teatro que no produce incomodidades, un teatro tranquilizador de conciencias, un teatro de consensos. En el sentido de Mouffé, esto forma parte de una visión común pospolítica: "(...) que se niega a reconocer la dimensión antagónica constitutiva de 'lo político'. Su objetivo es el establecimiento de un mundo 'más allá de la izquierda y de la derecha', 'más allá de la hegemonía', 'más allá de la soberanía' y 'más allá del antagonismo'. Tal anhelo revela una falta total de comprensión de aquello que está en juego en la política democrática y de la dinámica de constitución de las identidades políticas y contribuye a exacerbar el potencial antagónico que existe en la sociedad."

Pensando de esta manera, el teatro -el juego del teatro con sus propias reglas- restituiría la dimensión antagónica, conflictiva, inherente a lo político y configuradora de lo social. No habría que ir a buscar nada en el teatro que esté fuera del teatro. La clave sería sumirse en sus propias reglas v convenciones, siempre v cuando estén muy bien establecidas y muy bien jugadas. Si la inquietud es pensar la relación entre teatro y realidad social, una respuesta hipotética sería la de que el teatro debería generar las condiciones de la manera más efectiva- para su propio juego y así entrar en confrontación con esa otra realidad, que no es juego, y que nos resulta siempre tan difícil de aprehender.

Bibliografía Badiou, Alain. "Teatro y Filosofía", en: *Imágenes y palabras. Escritos* sobre cine y teatro. Buenos Aires: Manantial, 2005.

Daulte, Javier. "Juego y compromiso.
Una afirmación contra la riña entre lo
lúdico y lo comprometido en el teatro". En: Revista Teatro XXI, Buenos
Aires: GETEA, FFyL, UBA.
Mouffé, Chantal. En torno a lo político. Buenos Aires: Fondo de Cultura
Económica, 2007



La Ciencia y el Arte Compromiso Profesional

Por Esteban Costa Psicología Social UNLZ

Sin duda, la ciencia y el arte están más próximos de lo que suele considerarse desde el sentido común. A partir de la ciencia, algo que estaba pendiente al calor de otras racionalidades se elucida. Descubrimiento en unos casos o invención en otras, esa nueva constatación debería ser equiparada al acto creador de la música, la pintura o la palabra poética. Ambos innovan en un terreno donde la razón y la subjetividad ya serán otras; el trazo que representa un antes y un después para la existencia humana. Así, desde la perspectiva de una producción universalista y transformadora, hay tanta estética en la teoría de la relatividad de Einstein como en el Guernica de Picasso. Hubo quienes consagraron su vida al ensamble de esta pertenencia. Es allí donde surge el nombre de Leonardo Da Vinci, donde aparece su vida y su obra. Sin embargo, no debería pasarse por alto una de las síntesis más acabadas de esta idea, presente en el origen de la modernidad: "La Escuela de Atenas", de Rafael Sanzio (1509-1510).

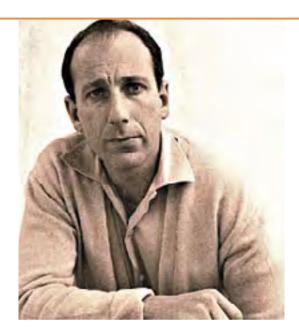
El 11 de septiembre, día en que se llevó a cabo la presentación del tercer número de la Revista OCNI, comenté la decisión de colaborar en la misma, a partir de mi pertenencia a la cátedra de Psicología Social de la UNLZ (como investigador y docente) y al mundo de las letras y el teatro.

Pensé entonces que acaso no por casualidad ese hecho se celebraba en una universidad pública, bajo la democracia, en el aniversario de un golpe de estado como el chileno que siguiera al de Uruguay y que se daría en nuestro país unos meses después.

Nadie, más allá de la disciplina a la que se dedique, podría sustraerse de ser sujeto de su tiempo histórico. Hay quienes en el campo de la ciencia o del arte hicieron de su producción una práctica consciente de compromiso social. Lejos de tergiversar sus objetivos transformadores y estéticos ubicaron su trabajo en el centro de las preocupaciones humanas. Abogaron de una u otra manera por la justicia social porque entendían que toda neutralidad se torna más temprano que tarde en complicidad. Ignacio Martín Baró, prestigioso cura jesuita y Psicólogo Social, enseñó ética y fue el Vicerrector de la Universidad José Simeón Cañas de El Salvador. Escribió más de cien artículos, varios libros y dictó decenas de conferencias en las que no dejó jamás (ni siguiera en USA) de señalar el lugar de los desposeídos y el compromiso de los profesionales en América Latina y el mundo.

Uno de sus textos más renombrados que forma parte de la currícula de nuestra facultad es "El papel del psicólogo en la realidad centroamericana". Sus enseñanzas fueron múltiples, así como las canciones que entonaba con encanto, guitarra en mano. Pero Ignacio Martín Baró fue asesinado en su universidad una noche de 1989 por los grupos para policiales de El Salvador.

Haroldo Conti es uno de los artistas



comprometidos que no fue perdonado por la cruenta dictadura que nos tocara vivir de 1976 a 1983. No le perdonaron su prosa periodística, su intransigencia frente al autoritarismo, su literatura incuestionable. No perdonaron al hombre de Chacabuco, al seminarista, al profesor de filosofía, al hombre de fina pluma desplegada en sus entrañables cuentos, al padre, al que estudió teatro y cine.

El óleo con que pintara sus relatos, pasado el tiempo y cuando los trazos se trasparentan, deja ver otra lírica que vuelve y vuelve. Quien es forzado a irse, siempre está retornando en la estética y el compromiso de un verbo que es de todos.

Recorrió el mundo pero decidió no abandonar su país, ni siquiera su barrio, Villa Crespo. Se quedó aquí, en el sur, y su palabra que reverbera arte del bueno no concede crédito a la injusticia social.



Lo que llevo de la ausencia: Crítica teatral

Por Esteban Costa Psicología Social UNLZ



Al hacer la crítica teatral de una obra basada en el último cuento escrito por Haroldo Conti (A la diestra), uno estaría tentado a hablar de este excelente autor argentino que fue secuestrado y pasado a la condición de desaparecido por la Dictadura Militar, más aún, teniendo en cuenta que es lo único que quedó en pie de su casa aquella madrugada del 5 de mayo de 1976 en que se lo llevaron.

No es ese el objetivo. Conti puede prescindir de presentaciones a estas alturas, no sólo por la calidad de su producción artística, sino también por un sostenido compromiso social que le costara la vida.

Impresiona, sin embargo, la excelente composición de

Alfredo Martín que ha probado ya sus cualidades como dramaturgo y director en "Cyrano, un caballero en las sombras", espectáculo inspirado en Cyrano de Bergerac con el que obtuvo el Primer Premio en Adaptación y Dirección del Festival de Teatro Adolescente.

En esta oportunidad, Martín compone una pieza teatral a partir del cuento "A la diestra" y de otros textos de Conti como "Los Caminos" y "La balada del Álamo Carolina", material que se complementa con la carta de Marta Scavac a la revista Crisis Nº 41 – 1986, el libro "Haroldo Conti: Biografía de un cazador" (Restivo/ Sánchez) y entrevistas realizadas a allegados del autor.

Quizás el acierto conceptual más importante de la obra, aunque se asuma su muerte, es suponer un Conti vivo más allá de los acontecimientos. Vuelve a su casa y a su cotidianeidad. Vuelve de alguna manera y nos rescata, rescatando el texto que quedó allí, en la máquina de escribir, tan diáfano como su decir de siempre. Brota así su verbo y una lírica intacta como la memoria que debemos atesorar sobre su vida, su compromiso social y el Chacabuco que le vio nacer. Nos trae al profesor de literatura, al hombre de familia, al poeta descarnado, a aquel que pudiendo partir y salvarse, decide permanecer en su país como la memoria indeleble de sus cuentos y esa, su propia memoria que nos nombra.

La pieza acontece en un clima intimista, intenso, sin golpes bajos, sin ornamentos, con una puesta en escena que conserva la sencillez y vitalidad del relato.

Se trata de un unipersonal a cargo de Marcelo Bucossi, el cual encarna a un Conti real y entrañable; tan convincente como humano. Este logro es propio de un actor ejemplar que verdaderamente ha efectuado el tránsito de la persona al personaje sin sobresaltos y que logra hacernos sentir que nada de lo que allí sucede y se relata resulta ajeno. Tan impecable es su trabajo, que las imágenes se suceden una a otra confinándonos a un clima y a una verdad que nos atraviesa de pasado, presente y futuro.

Bucossi posee un largo recorrido como actor y se ha destacado últimamente por su actuación en dos obras teatrales, bajo la dirección de Marcelo Velázquez: "Ofensa" de Hopkins y "Acreedores" de Strindberg. Por su desempeño en esta última fue nominado, junto con sus compañeros de elenco, al Premio ACE.

La música de la obra es en vivo y está ejecutada por el guitarrista Antonio Rojas que con una sensibilidad vibrante y desde la penumbra va desplegando acordes al son de los relatos.

"Lo que llevo de la ausencia" es literatura pura, de la mejor, rediviva en esta pieza teatral imperdible de cincuenta minutos. La obra se representa los domingos a las dieciocho horas en el Teatro Del Borde, ubicado en el corazón de San Telmo (Chile 630). Esta construcción perteneciente al viejo Buenos Aires y que fuera convertida en sala teatral por Teresa Sarrail resulta, sin lugar a dudas, el mejor crisol para la intimidad y la calidad de este espectáculo.

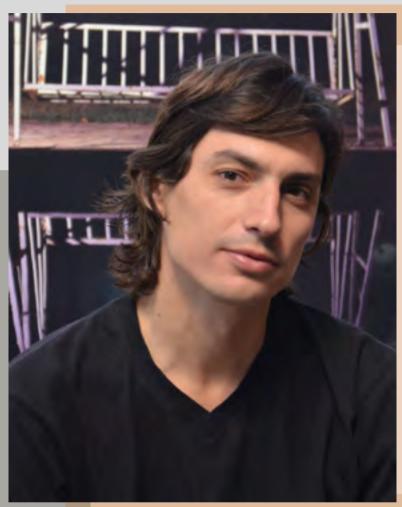
Entre sus paredes estuve hace unos días y, al salir del teatro, el fresco intenso atestiguaba un otoño que se resistía a abandonar Buenos Aires. Entonces tuve la sensación de que Haroldo Conti había estado allí.

En una última carta dirigida a Fernández Retamar el 2 de enero de 1976, Haroldo no ceja frente al enemigo que acecha y lo intenta una vez más desde la literatura: "Para terminar, Sudamericana sacará un libro con la colaboración de todo el mundo (Cortázar, García Márquez, etc.) cuyos beneficios serán dedicados a los presos políticos. Se vería con agrado una colaboración tuya (poesía, relato, lo que sea) y de ser posible la de algún otro notable (Guillén, Carpentier, etc.). Te abraza, Haroldo".

Y es que siempre la realidad demanda un pronunciamiento, una responsabilidad. La palabra responsable viene del vocablo latino *respondere* (de quien se espera una respuesta).

A propósito de Haroldo Conti, tuve la oportunidad de ver una excelente obra de teatro y quiero compartir con ustedes algunos comentarios de la misma ya que se trata de una fina pieza literaria llevada al lenguaje teatral.

Fotogalería OCNi



LEONARDO MARINO

Fotógrafo argentino nacido en 1976, en la ciudad de Monte Grande. Estudio la carrera de Diseño Grafico en la UBA.

En 1998 descubre la fotografía y realiza diversos cursos. Desde ese tiempo trabaja como fotógrafo free-lance en distintos ámbitos, a la vez que desarrolla una actividad artística paralela. Participo de exposiciones individuales y colectivas desde 2001.

Actualmente forma parte de los TEF (Talleres de Estética Fotográfica) de Eduardo Gil, continua desarrollando su obra personal y coordina talleres de fotografía en Monte Grande.

Exhibiciones

2011 – GBA Series. Colectiva Galería Arte y Parte, Buenos Aires.

2010 - Orfanato Lúdico. Galería Arte y Parte, Buenos Aires.

2010 - Orfanato Lúdico. "Fotografos Argentinos 2010, una colección" Galería Roberto Guidotti. Santa Fe. Argentina.

2009 - Orfanato Ludico. Selección para el Premio Foster Catena . Ernesto Catena Fotografia Contemporánea. Buenos Aires, Argentina.

2008 - Corazón de Cuadril. Casa de la Cultura de Alte. Brown. Adrogué, Buenos Aires Prov., Argentina.

2007 - Corazón de Cuadril. Fotogalería de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

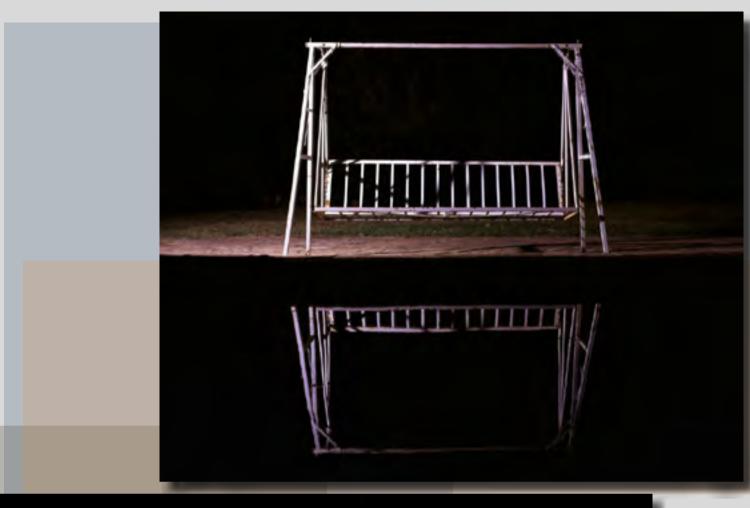
2003 - (En) el Tercer Dia. Esteban Echeverria Casa de la Cultura

2002 - Triadas. Esteban Echeverria Casa de la Cultura - Dia de la mujer. "El telégrafo" Centro Cultural Monte Grande, Buenos Aires.

2001 - Imágenes mezcladas. Casa de la Provincia de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires.

- Imágenes mezcladas. Centro Cultural "El telégrafo", Monte Grande, Buenos Aires. Publicaciones

2010 - JPG Mag. New York. Gender Roles, issue 22. 9 mujeres.











"Caprichosos de San Telmo", de Alison Murray (2011)

Por Natalia Barrenha

La cineasta canadiense Alison Murray acompaña el cotidiano de la murga Caprichosos de San Telmo y arma un retrato interesante de las bambalinas de los desfiles de carnaval.







En su documental *Caprichosos de San Telmo*, la cineasta canadiense Alison Murray se acerca a todo el proceso de creación, mantenimiento y trabajo alrededor de una murga, esto es, cuando las personas se reúnen para un baile acrobático y contagioso al sonido de bombos y platillos. Las murgas, que hacen sus desfiles durante los días de carnaval, son conocidas también como comparsa o corso. Esa mú-

sica de resonancia afro puede resultar rara en el país del tango, de gran mayoría blanca, donde pocos saben que hubo una importante afluencia de negros (cuya "desaparición" es un tabú incluso en los libros escolares). Además, prohibido durante muchos años, el carnaval ha sido recientemente retomado. Esa sonoridad que lo caracteriza debe de haber llamado la atención de la directora – guien divide su tiempo entre Toronto y Buenos Aires – al ver por primera vez una murga, cerca de su casa, en el barrio porteño de San Telmo, y decidir filmar las bambalinas de ese universo. Tras una introducción cuya imagen mezcla suspenso y magia, y mientras una narración en off hace un llamado para que la murga Caprichosos de San Telmo entre en escena, Murray muestra fugazmente el barrio -una de las áreas más antiguas de la ciudad-, que logra unir en sus calles de piedra hoteles cool para turistas adinerados y casas tomadas por familias en dificultades. La voz que acompaña las imágenes desde el inicio se vuelve más solemne al referirse a los aprietos y dificultades padecidos, obstáculos que, sin embargo, no impiden seguir hacia adelante. Luego es presentado el narrador: Pichi, quien trabaja conduciendo un taxi pero no titubea en clamar: "Yo soy murguero, no soy taxista". Las primeras palabras de Pichi sintetizan dos ejes que guían a Murray en su documental: la superación y la pasión.

Caprichosos de San Telmo fluye a través de testimonios de algunos integrantes de la murga: además de Pichi, fundador y director, están Sergio (bailarín deslumbrante que salta de un empleo precario a otro), los amigos Matías y Gaby (jóvenes que ya

estuvieron a punto de caer en el crimen), Graciela (matriarca que sostiene una inmensa familia con su trabajo de enfermera) y María Eva (secretaria enamorada de la danza). La talentosa directora de Train on the brain (2000) y Mouth to mouth (2005) ya se había acercado al mundo de los carnavales con su documental Carny (2008), inspirado por las imágenes de la fotógrafa estadounidense Virginia Lee Hunter, que durante años retrató la fiesta por los rincones de su país. En Caprichosos de San Telmo, Murray sumerge en la percusión magnética que es parte del alma de las murgas y captura las imágenes que brillan a través de la infinidad de lentejuelas de los trajes carnavalescos. La narrativa sigue la vida de esos personajes en cuyos cotidianos la murga tiene un protagonismo inevitable: la perseverancia de personas que, a pesar de vivir un día a día tan amargo, no se resignan frente a los sinsabores que las golpean, sino que se entregan con todas sus fuerzas a aquello que arrebata sus corazones. Es interesante observar cómo Murray, lejos de detenerse en hechos históricos o poner el foco en la investigación (si la hizo, no agrega los resultados en su película), se concentra decididamente en el vínculo que las personas establecen con la murga, priorizando para ello tanto el sentido común como las anécdotas populares que forman parte de ese mundo. Y justamente, abstenerse de una mirada intelectualizada proporciona frescura al material, que logra generar en el espectador un poco de la fascinación que la murga provoca en Pichi, Sergio, o cualquiera de sus compañeros.

(Publicado originalmente en Latin American Movies Database)



"El intento de Don Pío y la función 'sintáctica' del montaje cinematográfico en una escena del filme *El abuelo*"

Lic. Irene Farias (Letras UNLZ)

Un filme es un texto que narra una historia. Imagen en movimiento y sonido (música, voces, ruido), palabra escrita en pantalla. Una banda de imágenes y una banda sonora que nos trasladan al mundo ilusorio de una vida, un contexto, una circunstancia ficcionales. Esa narración se logra a través de múltiples procedimientos y son ellos los que, al ser implementados, permiten construir un relato. El término 'sintaxis' utilizado en el lenguaje puede parecer un intento de transposición forzado hacia el área del llamado lenguaje cinematográfico. Sin embargo, en el diccionario de la Real Academia Española se lee:

Sintaxis (Del lat. syntaxis, y este del gr. σύνταξις, de συντύσσειν, coordinar).

- 1. f. Gram. Parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar las oraciones y expresar conceptos.
- 2. 2. f. Inform. Conjunto de reglas que definen las secuencias correctas de los elementos de un lenguaje de programación. i

Ambas definiciones se adecuan al propósito de este artículo: ver cómo diferentes planos se combinan mediante montajes en una escena de 56 segundos para relatar una historia dramática. Ellos fungen a modo de yuxtaposiciones que crean una "sintaxis" visualⁱⁱ con resultados sémicos.

En la película *El abueloiiiiv*, podemos corroborar cómo se construye el siguiente relato: Don Pío Coronado, agobiado por su vida miserable a causa de sus seis hijas, decide suicidarse. Va hasta el borde del acantilado pero una vez allí, le falta valor y se va sin concretar su objetivo.

Veremos a continuación los cuatro planos y sietemontajes que conforman esta narratividad fílmica.

PLANO 1:

Lo primero que puede apreciarse al comienzo de la escena es un *plano generalísimo* en el que puede observarse el lugar en que ocurre la historia. Es un acantilado que, debido a las características del plano mencionado, resulta majestuoso. La cámara está ubicada a ras de la mirada del receptor quien, a su vez, está a la altura del personaje de Don Pío. Este, como resultante del vasto espacio abarcado por la angulación del objetivo, se ve pequeño, y no solo por la distancia focal sino porque la asimétrica medida de lo contenido en el fotograma en relación a su persona lo minimizan aún más.



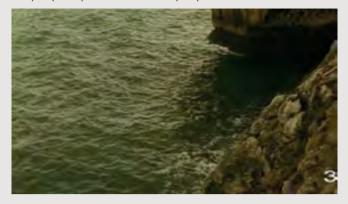
PLANO 2 – PRIMER MONTAJE:

El primer montaje se yuxtapone con un *plano general* pues enfoca el cuerpo entero de Don Pío en el borde del acantilado. La perspectiva de la toma es un *contrapicado*, procedimiento que tiende a dar mayor relevancia al sujeto. Además, está ubicado en el medio del fotograma y este hecho atrae la atención del receptor quien se centra en la figura del hombre y en el agobio que transmite su postura cabizbaja.



PLANO 3 – SEGUNDO MONTAIE:

La cámara asume la mirada del personaje a modo de focalización interna (autoperspectivismo). Don Pío posa sus ojos en lo que tiene a sus pies: el borde de piedra y más allá el mar. La perspectiva del plano es en *picado* (de arriba hacia abajo). En la sucesión de estos primeros tres planos se genera en el receptor una instancia indicial de lo que pasa por dentro de la psiguis del hombre.

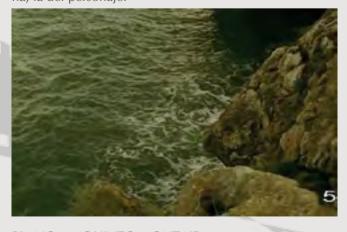


PLANO 4 -TERCER MONTAJE:

El tercer montaje vuelve a enfocar a Don Pío en perspectiva de *contrapicado*. Esta vez, la cámara se sitúa ilusoriamente en lo que el mar "vería" desde abajo. El plano es medio y este acercamientoa su imagen enfatiza el significado de la gestualidad del rostro. Se realiza un *contracampo*, es decir que ambos planos (3 y 4) unidos entre sí por un montaje inmediato remiten a la idea de que el sujeto mira y luego se ve lo que por él es observado.



PLANO 5 – CUARTO MONTAJE. A modo de aliteración, vuelve a aparecer un plano similar al tercero en *contrapicado*, asumiendo una mirada interna, la del personaje.



PLANO 6 – QUINTO MONTAJE.

Se repite el plano segundo, como si la "voz narradora" (la óptica de la cámara) se hubiese situado del otro costado del personaje. Esta *cuasi* aliteración vuelve a poner en observación al personaje que se mantiene quieto, expectante, no hay signos en él de querer concretar su objetivo. Su inmovilidad genera suspenso.



PLANO 7 – SEXTO MONTAJE.

Aparece el personaje empequeñecido en un *plano generalisimo*. La cámara lo toma desde un ángulo opuesto al del planoNº 1 y se ocupa bien de delinear claramente la figura del personaje, diminuta, recortada sobre el cielo gris. El acantilado señorea el escenario puesto que a diferencia del plano primero, no forma parte de la cadena de ellos que rodea la costa.



PLANO 8 – SÉPTIMO Y ÚLTIMO MONTAJE.

Reaparece el plano *generalísimo* y la perspectiva inicial. Esta vez, la diferencia está en que la toma es mucho más cercana de manera que puede verse cómo el sujeto, Don Pío, regresa sobre sus pasos, alejándose del borde del acantilado. Se cierra el relato.^v

Observamos a continuación los planos utilizados:

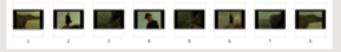


- a- Contexto espacial plano generalísimo.
- b- Personaje plano general
- c- Mirada interna del personaje (contracampo)
- d- Personaje en una aproximación que permite observar más su gestualidad y emotividad plano medio.
- e- Contexto en el que se aprecia con mayor claridad la soledadde Don Pío y su inserción espacial- plano generalísimo.



A continuación veremos cómo, a través de los montajes, hay una *cuasi* (ya que algunos de ellos son similares) aliteración de algunos de los planos y ello contribuye a crear con las imágenes una "sintaxis" en la

elaboración del relato visual.



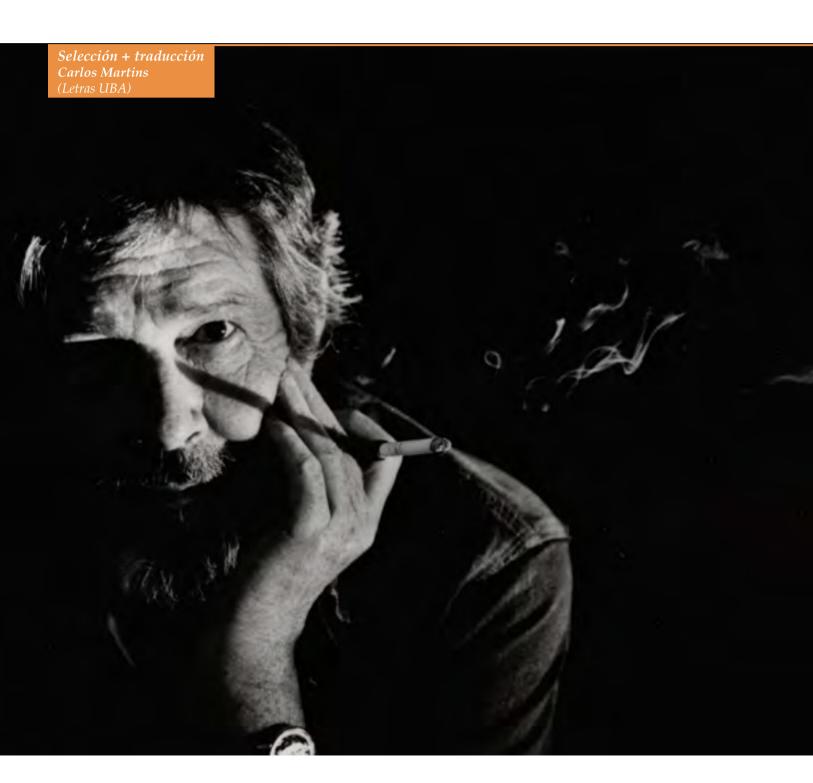
Como ya se ha dicho anteriormente, la escena dura 56 segundos, no hemos considerado la duración de cada plano por parecernos no pertinente al objetivo de nuestro trabajo.

La imagen manipulada por los procedimientos que ofrece el arte cinematográfico ha narrado un acontecimiento en la vida de Don Pío. Se ha hablado a menudo de la intraducibilidad de la lengua con respecto a los diferentes lenguajes. Es posible que, desde el punto de vista lingüístico podamos adherir a ese presupuesto. De todos modos, por medio de los procedimientos específicos de lacinematografía, puede, en este caso, lograrse la concreción semántica de un enunciado visual.

- i Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, 2012, disponible en la WEB: http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO BUS=3&LEMA=sintaxis
- ii No incluimos en este artículo ningún detalle de la banda de sonido.
- iii El abuelo", capítulo 2, "A la carta. Televisión y radio", RTVE, 2012, disponible en la WEB: http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-abuelo/abuelo-capitulo-2/1045360/
- iv CINeol, "Ficha de la película El abuelo", 2012, disponible en la WEB: http://www.cineol.net/pelicula/2718_El-Abuelo
- v Aclaramos que esta escena de 56 segundos forma parte de una secuencia, como podrá observarse la referencia iii



John Cage por John Cage



- **00' 00"** Ninguno de mis padres fue al colegio. Cuando yo fui, lo abandoné luego de dos años. Pensando que iba a ser un escritor, les dije a mi madre y mi papá que era mejor viajar a Europa y tener experiencias antes que continuar en la escuela. Me indignaba ver en el colegio a cientos de mis compañeros en la biblioteca leyendo copias del mismo libro. En vez de hacer lo que ellos hacían, fui a los estantes y comencé a leer el primer libro de un autor cuyo nombre comenzara con Z. Obtuve la mejor nota de la clase. Eso me convenció de que la institución no funcionaba correctamente. Me fui.
- **00′ 15″** Ya que la teoría de la música convencional es un conjunto de leyes que atañen exclusivamente a los sonidos "musicales", sin tener nada que decir acerca de los ruidos, fue claro desde el principio que lo que se necesitaba era una música basada en el ruido, en la anarquía del ruido. Luego de hacer tal música anárquica, fuimos capaces después de incluir en su interpretación aún los así llamados sonidos musicales. Ante todo necesitamos una música en la cual no sólo los sonidos sean sonidos, sino también en la cual las personas sean personas, es decir, no sujetas a leyes establecidas por ninguno de ellos, incluso si se trata del "compositor" o del "director". Por último, necesitamos una música que ya no incite a hablar de la participación de la audiencia, ya que la división entre intérpretes y audiencia ya no existe: una música hecha por todos.
- **00' 27"** Si algo resulta aburrido después de dos minutos, inténtalo durante cuatro. Si aún es aburrido, durante ocho. Luego dieciséis. Luego treinta y dos. Finalmente uno descubre que no es para nada aburrido.
- **00′ 41″** Cuando le pedí a Schoenberg que me diera clases, me dijo, "Probablemente no puedas pagarme". Le dije, "Ni lo menciones, no tengo plata". Me preguntó, "¿Vas a dedicar tu vida a la música?". Esta vez dije: "Sí". Me dijo que me enseñaría gratis. Luego de dos años, se puso de manifiesto para ambos que yo no tenía sensibilidad para la armonía (...) Entonces me dijo que nunca sería capaz de escribir música. "¿Por qué no?" "Vas a llegar a una pared y nunca serás capaz de atravesarla". "Entonces voy a dedicar mi vida a golpearme la cabeza contra esa pared".
- **00′ 58″** Estamos viviendo en un periodo en el cual muchas personas cambiaron su modo de pensar acerca de cuál es o podría ser el uso de la música para ellos. Algo que no se expresa o habla como un ser humano, que no posee su definición en el diccionario o su teoría en las escuelas, que se expresa a sí mismo simplemente mediante el hecho mismo de sus vibraciones (...) Una música que transporta al espectador al momento mismo donde está.
- **01' 07''** La primera pregunta que me hago cuando algo no parece ser bello es por qué pienso que no es bello. Y muy pronto descubrís que no hay ninguna razón.
- **01' 14"** Cage abrió la puerta hacia un mundo inmenso, quiérase o no. Abrió la Caja de Música de Pandora. (Morton Feldman)
- **01′ 29″** Antes de dejar Cornish School hice el piano preparado. Necesitaba instrumentos de percusión para la música de una coreografía de Syvilla Fort que tenía un carácter africano. Pero el teatro en el que ella iba a bailar no tenía bastidores y no había espacio para una orquesta. Sólo había un pequeño piano dispuesto en el frente y a la izquierda de la audiencia. (...) De pronto comprendí que tenía que modificar el piano. Lo hice disponiendo objetos entre las cuerdas. El piano se transformó en una orquesta de percusión que poseía la intensidad de un clavicordio.
- **01' 36"** Los objetores de conciencia de la nueva música lo intentarán todo, por supuesto, en la vía de la contrarrevolución. Los músicos no admitirán que estamos haciendo música; dirán que estamos interesados en los efectos superficiales, o como máximo, que estamos imitando la música oriental o primitiva. Los sonidos nuevos y originales serán rotulados como "ruidos". Pero nuestra respuesta común a cada crítica debe ser continuar trabajando y escuchando, haciendo música con sus materiales, sonidos y ritmos, sin hacer caso

DEN

de las pesadas y molestas estructuras de las prohibiciones musicales.

- **01' 48"** ¿Cuál es más musical: un camión pasando por una fábrica o un camión pasando por una escuela de música?
- **02' 00''** Mi gusto por el Zen proviene de su combinación de humor, intransigencia y despreocupación. Me hace pensar en Marcel Duchamp, aunque en su caso tendríamos que agregar el componente erótico.
- **02' 11"** Seriamente me lamento de que John sea asociado de continuo con Duchamp. La diferencia crucial entre ellos es que Duchamp liberó a la mente del ojo, mientra Cage libero a nuestros oídos de la mente. (Morton Feldman)
- **02′25″** Hay personas que dicen, "Si la música es tan fácil de escribir, yo también podría hacerlo". Por supuesto que pueden, pero no lo hacen. Considero más afirmativa la declaración de Feldman. Volvíamos en auto de algún lugar de Nueva Inglaterra donde se había dado un concierto. Él es un gran hombre y se queda dormido con facilidad. Al despertar de un sueño profundo, dijo: "Ahora que las cosas son tan simples, hay tanto por hacer". Y luego se volvió a dormir.
- **02' 42"** Fue en Black Mountain College donde realicé lo que a veces es mencionado como el primer happening. La audiencia estaba ubicada en cuatro secciones triangulares isométricas cuyos vértice tocaban una pequeña área cuadrada de interpretación y conducía a través de los pasillos entre la gente a la extensa área de interpretación que la rodeaba. Actividades dispares, una danza realizada por Merce Cunningham, una exhibición de pinturas de Robert Rauschenberg y él mismo tocando una victrola, lecturas de sus poesías por Charles Olson o M. C. Richards desde la parte superior de una escalera ubicada en el espacio exterior a la audiencia, David Tudor interpretando el piano, mi propia lectura de una conferencia que incluía silencios desde la parte superior de otra escalera fuera de la audiencia, todo tenía lugar dentro de un periodo de tiempo determinado azarosamente enmarcado en el tiempo total de mi exposición. Un poco después, ese verano, me sentí encantado al descubrir en la primera sinagoga de América en Newport, Rhode Island, que la congregación estaba ubicada del mismo modo, unos frente a otros.
- **02′55″** Mi música favorita es la música que aún no he escuchado. No escucho la música que escribo. Compongo para escuchar la música que aún no he escuchado.
- **03′03″** De Rhode Island me fui a Cambridge y en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard percibí que el silencio no era la ausencia de sonido sino la operación no intencional de mi sistema nervioso y la circulación de mi sangre. Fue esta experiencia y las pinturas blancas de Rauschenberg las que me llevaron a componer 4′33″.
- **03′ 19″** La música para percusión es revolucionaria. El sonido y el ritmo fueron sumisos, durante mucho tiempo, a las restricciones de la música decimonónica. Hoy estamos luchando por su emancipación. Mañana, con la música electrónica en muestro oídos, escucharemos la libertad.
- **03′ 28″** Un día en Black Mountain College, David Tudor estaba almorzando. Un estudiante se acercó a su mesa y comenzó a hacerle preguntas. David Tudor siguió comiendo su almuerzo. El estudiante continuó haciendo preguntas. Finalmente, David Tudor lo miró y le dijo: "Si no sabés, ¿por qué preguntás?".
- 03' 45" Una vez le pregunté a Arragon, el historiador, cómo se escribe la historia. Me dijo, "Tenés que inventarla". Cuando deseo, como ahora, hablar de incidentes relevantes, personas y eventos que influenciaron mi vida y mi obra, la respuesta verdadera es que todos los incidentes fueron relevantes, toda la gente me influenció, todo lo que sucedió y aún está sucediendo me influencia.
 - 03′ 59" Las cuerdas, los vientos, los cobres saben más acerca de la música que lo que saben acerca



del sonido. Para estudiar el ruido, deben ir a una escuela de percusión. Allí descubrirán el silencio, un camino para cambiar sus mentes; y aspectos del tiempo que aún no han sido puestos en práctica.

04' 08" La mayor parte de mi vida pensé que tenía que encontrar una alternativa a la armonía, pero la armonía en la que estaba pensando era la que se enseñaba en las escuelas. Ahora veo que todo afuera de la escuela es armonioso (...) Una definición transformada de la armonía que no involucre ni reglas ni leyes. Podrían llamarla armonía anárquica. Simplemente es sonidos en convivencia.

04′ 15″ En vez de darnos nuevos sonidos, los compositores decimonónicos nos daban arreglos interminables de viejos sonidos (...) Para escuchar ritmos interesantes teníamos que escuchar jazz.

04′ 22″ Escribí un artículo donde, en realidad, digo, "John, no te molestes si comparo el modo en que utilizas la estructura rítmica con el modo en que Beethoven usa la armonía". Esto no le resta nada al empleo que hace Cage de la variación continua, porque no la utiliza didácticamente. Debemos citarlo de nuevo. La usa para imitar a la naturaleza en su manera de operar. (Morton Feldman)

04′33″ La música está en todas partes; sólo necesitás tener oídos para escucharla.







Inventarios Argentinos II (La ciudad inventada)

Por Daniel Arana (Letras UNLZ)



Bajando las escaleras, el caminante deja atrás la ciudad de siempre, el Buenos Aires de siempre, y se va metiendo de a poco en la nueva atmósfera de la ciudad pensada por Martín Liut y un grupo multidisciplinario de creadores argentinos. La música está, suena, te rodea. En el itinerario que realiza, el oyente-caminante va "inventando" su ciudad musical y teatral. Las cosas no son como parecen en la ciudad de sonidos e imágenes montada en el sótano del Centro de Experimentación del Teatro Colón. Los que parecían público, son en realidad cantantes, una persona canta desde un púlpito disparando sonidos electrónicos de textos lejanos que envuelven, los redobles y repiqueteos de tambores nos traen rumores de batallas lejanas, los wind chimes campanean en nuestros estimulados tímpanos, dos mujeres que circulan se alejan para vocalizar una canción de remota reminiscencia infantil, ¿quién sabe quién es quién en esta ciudad imaginaria?

Ni futura ni pasada, ciudad inventada, creada, en palabras de su autor:

"Lo que hacemos, pues, es a partir de la consigna "ciudad" inventar nuestro propio recorrido. El CETC se presta a la combinación de música, texto e imá-



genes de un modo único. Los múltiples espacios nos permiten construir nuestra propia Buenos Aires".

En la segunda parte del espectáculo, el público se ubica en una situación de concierto tradicional, con el escenario en el medio, donde el grupo de percusión Paralelo 33° (Martín Diez, Fabián Keoroglanian, Pablo La porta), el solista Marcelo Moguilevksy, que ejecuta de manera versátil clarinetes, flautas, duduk e, inclusive, interpreta los textos Pablo Katchadjian con su voz, y el Grupo de Canto Coral, con la dirección musical de Néstor Andrenacci, dan un concierto en los que no quedan excluidas la improvisación y el movimiento en el espacio del coro. A los costados, se observa la realización fílmica de Alejo Hoijman, en la cual pasan las personas de la Buenos Aires real, caminando por la calle, desdibujándose poco a poco hasta transformarse en espectros irreconocibles de vívidos colores.

A fines de octubre de 2012, se presentó la obra *Inventarios Argentinos II* en el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) y *revista Ocni* estuvo presente y pudo charlar brevemente con el autor de la obra Martín Liut, que es



compositor, docente e investigador. Se desempeña como profesor asociado de la Universidad Nacional de Quilmes y es fundador y director de Buenos Aires Sonora, grupo que, desde 2003, se dedica a la realización de intervenciones sonoras a gran escala en espacios públicos urbanos.

En la obra anterior, Inventarios 1, el eje principal era el glosario de la pampa, basado en la relectura del Martín Fierro, de José Hernández, realizada por el escritor Pablo Katchadjian. ¿Alrededor de que gira esta vez tu espectáculo?

Por lo pronto, se integra a un modo de trabajar que tengo, que es el de armar ciclos o series "temáticas". Esto me permite ordenar mis diferentes intereses. Si el primer inventario, producto de tomar al Martín Fierro, tenía como tema al campo, este segundo inventario se propone explorar el tema de la ciudad. El problema es... ¡cómo contar una ciudad como Buenos Aires! La respuesta, para empezar, la encontré en una frase del Olvier Mongin que en su libro "La condición Urbana", explica la paradoja de una ciudad como "un espacio finito que permite trayectorias infinitas". Entonces, lo que nos propusimos fue inventar nuestras propias trayectorias tomando al CETC y sus múltiples espacios como una mini ciudad. Uso el plural, porque si bien la obra la dirijo yo, de su creación participaron el escritor Pablo Katchadjian, el cineasta Alejo Hoijman y la coreógrafa Luciana Acuña.

Cómo la definirías, ¿una obra multimedia, una música que crea su propio espacio incluyendo textos, una obra musical con escenario en el medio con una introducción, realizada a su alrededor, u otra que se te ocurra?

¡No lo sé! Lo que sí sé es que intentamos es que sea "site specific", esto es una obra pensada para las características particulares del lugar.

Vos decís que sos el director, pero que de la creación participaron el escritor Pablo Katchadjian, el cineasta Alejo Hoijman y la coreógrafa Luciana Acuña.¿Qué es lo que formó parte de la "creación colectiva" (si se puede llamar de esa manera), los momentos del texto, los movimientos espaciales, las imágenes o también hubo un ida y vuelta con la creación de la partitura?

El rol de director es como, por ejemplo, en el caso del cine: alguien que toma las últimas decisiones y el que motoriza el proyecto. Con Pablo y Alejo discutí el proyecto desde cero. Por ejemplo: dónde iría el video, como serían las pantallas, en qué momento de la obra se usaría, todo esto fue algo dialogado entre los tres. Los textos fueron un ida y vuelta: yo le pedí, por ejemplo que escribiera una serie de poemas breves (con forma de haiku) incluyendo en algún verso palabras que tuvieran las vocales de Buenos Aires. Él, por su parte, me propuso textos, como el que terminé poniendo al final de la obra, entre otras propuestas. Lo mismo vale para Luciana, solo que ella entró cuando la forma global ya estaba definida.

¿Qué cambia, a nivel compositivo, las obras de Buenos Aires sonora con este Inventarios II?

El modo de creación de la obra es similar, solo que en este caso, en el grupo creativo el único músico soy yo. De todos modos, el rol tradicional del compositor aplica para algunas partes de la obra. Pero también hay momentos en que les doy mucha libertad a los instrumentistas, que son gente que está acostumbrada a, por ejemplo, improvisar.

Eso te quería preguntar: ¿Cuánto hay de improvisación en lo que hace Moguilevsky y el Paralelo 33?

En la primera parte (cuando la gente camina) es improvisación libre. Yo solo les dije qué instrumentos quería, que tipo de situación teatral (un duelo de scottish entre los redoblantes) y cómo cerrar la escena. En la parte central, cuando están con el coro, la mayoría es música escrita, hay momentos de improvisación para el clarinete y La porta (el solo de Bodrum, el pandero gigante). La parte final, es un mix: texto leído, indicaciones precisas y momentos trabajados más como una obra de teatro.

¿El coro improvisa o está todo escrito?

El coro tiene todo escrito. Lo único que está un poco "indeterminado" es lo primero que hacen: cuando están miran-



0

do el duelo de tambores y empiezan a decir "no".

¿Cuánto necesitás, para el desarrollo de la obra, que se entiendan de manera clara, los textos de Pablo Katchadjian? ¡Buena pregunta! Es un tema que hablamos bastante con Pablo. La acústica del CETC no ayuda a la comprensión clara de los textos en la parte coral, pero si en las demás. De todos modos, el juego que propone la obra es que el sentido de texto y música cambia según como uno les presta atención respectiva. Por ejemplo, el coro puede estar cantando algo que parece serio, pero el texto en cambio es totalmente disparatado. Eso depende de cada oyente y eso nos gusta.

¿Qué papel juega el público? ¿Puede modificar algo de la obra sin quererlo o de manera intencionada?

No creo que pueda modificar la obra en el sentido de que las acciones las hacen los artistas. Lo que sí tengo claro y por la experiencia con las intervenciones sonoras en espacios públicos que hemos hecho con BAS (Buenos Aires Sonora), es que el público es responsable de conformar su "versión de los hechos", sobre todo en la primera parte: si



camina o no, cuanto tiempo se queda en un lugar, todo esto hace que la versión final de la obra sea personal.

La ciudad, en este caso Buenos Aires, es un lugar donde "suenan" varias voces, y confluyen muchas en tu espectáculo, ¿qué papel juega el absurdo, en esta "polifonía"?

El absurdo o más bien el humor tipo *nonsense* proviene de los textos. Por los textos en sí y por la situación absurda de un coro que canta *ppp* algo bello y agradable que parecen decir "Buenos Aires" y en verdad cantan ¡"huevos frailes"! (sic)

Fragmento del texto Cantidad de mal de Pablo Katchadjian utilizado en el final de Inventarios Argentinos II, La Ciudad. Difícilmente un hombre astuto pueda estar seguro de lo que le dijeron, ya que, por más astuto que sea, lo que le dijeron puede ser cualquier cosa. Puede pasar, incluso, que quien se lo haya dicho no sepa si le dijo algo o no le dijo nada. El hombre astuto podría pensar algo en base a ambas posibilidades, pero sus elucubraciones nunca dejarán de ser nuevas posibilidades. De hecho, cada opción no es una opción sino un multiplicador de pensamientos y dudas. Porque si el que lo dijo no supo que lo dijo, ese no saber puede estar más del lado del saber que del no saber, ya que el hombre astuto fácilmente podrá pensar que lo dicho sin conocimiento es más verdadero que lo dicho con deliberación. Claro que en el caso de lo dicho con deliberación se suma el elemento de que además de lo dicho hubo una intención de decir. Esto significa que puede o no haber disparidad entre lo efectivamente dicho y lo que se guiso decir. Si no hay disparidad, no se resuelve nada, porque nunca sabremos qué se quiso decir: es decir, nunca sabremos si realmente no hay disparidad. Si hay disparidad –algo de lo que, de todos modos, no podemos estar seguros, pero que es siempre la opción más probable-, además de no saber qué se quiso decir no podemos estar seguros de qué fue efectivamente lo dicho, ya que la disparidad supone dos interpretaciones para una misma cosa -la del que lo dijo y la del que lo recibió-, y cuando hay dos interpretaciones las interpretaciones son infinitas (al menos idealmente: cuatro o cinco es igual a infinito). A este hombre astuto, que es un amigo mío, le dijeron "Buenos días".

Datos de la obra:

Inventarios Argentinos II (La ciudad)

Para coro, ensamble de percusión, solista instrumental, wind chimes paisajes sonoros, textos y video urbanos.

Música: Martín Liut Textos: Pablo Katchadjian Video: Alejo Hoijman

Dirección coreográfica: Luciana Acuña/Agustina Sario Clarinetes, flautas, duduk, voz: Marcelo Moguilevksy **Percusión:** Grupo Paralelo 33° (Martín Diez, Fabián

Keoroglanian, Pablo La porta)

Grupo de Canto Coral

Dirección musical: Néstor Andrenacci

Asistencia general y programación en Pure Data:

Damián Anache.





Hecho en Claypole



El barrio, las calles de tierra, los trenes con máquinas diesel y los potreros se conjugan con las historias de amor y los temas más testimoniales en el disco de Rompecabezas. La banda realiza una propuesta musical heterogénea que tiene como común denominador su anclaje en lo popular.

"Aquí nací, aquí viví y aquí me quedo. En este lugar que nunca jamás será encontrado en los textos escolares ni en los Atlas, ni en las proyecciones del Fondo Monetario", reza uno de los temas más simbólicos del disco Rompecabezas, primera producción de la banda homónima. Y agrega en una segunda estrofa: "Aquí nunca será noticias por las buenas. Aquí yo tuve hijos, amores, desengaños. Vi mi niñez pasar mugrienta de potreros, pateando piedras en sus calles sin asfalto".

El naranja estridente del diseño de tapa, apenas interrumpido por la palabra Rompecabezas, atrapa la mirada más distraída. Pero el signo que más llama la atención no está en el color ni en el estilo de letra, sino en la huella identitaria. La ficha técnica tiene



un sello que es una marca de fuego: Hecho en Claypole. El escenario de la producción es el barrio que contiene las calles de tierra, los potreros, las plazas verdes, los trenes con máquinas diesel, los almacenes que aún fían y las morochas del Conurbano que desfilan por sus veredas desparejas.

La banda, que realiza una propuesta musical heterogénea y tiene como común denominador su anclaje en lo popular, la integran Javier Amadini (voz), Gustavo Corrado (piano), Daniel Corrado (batería), Federico Hilal (bajo) y Marcelo Montero (guitarra).

En su repertorio, que enlaza canciones de amor con otras más testimoniales, el producto cultural esconde una tarjeta de invitación para recorrer una historia de vida, que en algún punto pareciera fundirse, por principio de identidad y pertenencia, con las de muchos de los que habitan en esta orilla del Riachuelo.

Unir las piezas

Rompecabezas hace honor al trabajo colectivo. En una suerte de homenaje no intencional a Juan Spilsbury, aquel experto en mapas que de forma ac-



cidental descubrió en 1760 el tradicional juego; la banda de música comenzó a combinar piezas en busca de un objetivo.

"Estamos obsesionados con los proyectos colectivos", se confiesan los Rompecabezas. Montero y Gustavo Corrado, compositor y arreglador respectivamente, se conjugaron para darle sentido a un producto musical que luego incorporó al resto de las piezas para conformar un grupo con identidad propia.

La selección de temas también responde al significante matriz. Las canciones son segmentos de la producción musical que Montero acumuló durante toda su vida. "Hay temas como 'Canción a quien amo ' que compuse cuando tenía quince años y otras que son más cercanas en el tiempo". También hay un armado que supo combinar el pop con sonidos que traen aires de chamamé.

"Nada podría haber salido como salió si no nos juntábamos con el resto de la banda o si elegíamos otras canciones", aclaran. El resultado potencial se mantendrá en un mundo hipotético en el que es difícil aventurar un resultado mejor o peor. Seguramente sería otro rompecabezas.

Aquí me quedo

El poeta checo Rainer Rilke alguna vez escribió: "La verdadera patria del hombre es la infancia". En la canción de nombre "Aquí" – letra y música de Montero- se percibe un inocultable homenaje a los barrios del conurbano sur, a sus historias, a su gente y su idiosincrasia. "Yo creo que uno se queda en estos lugares, no por falta de opción, sino por elección. La canción tiene una sentencia final que es: me quedo".

Respecto de la génesis de Aquí, Montero cuenta que nació una noche, luego de una reunión de amigos que había devenido en una rueda de preguntas en torno a dos interrogantes esenciales: qué es lo que más te marcó en tu vida y qué es lo que queda pendiente. "Surgieron cosas inesperadas y también descarnadas", afirma. Cuando todos se fueron, la letra y la música brotaron casi de forma espontánea.

Ese es el argumento central con el que el autor sostiene que "la canción no es autorreferencial en términos individuales, sino colectivos". Y, desde la experiencia de haber vivido lejos de su lugar natal, agrega: "Cuando uno está lejos, la nostalgia no es al tango, no es a las 'callecitas de Buenos Aires' o al obelisco. Es al barrio, a tus calles, a los amigos de la infancia, a la familia".

La canción cuenta con dos versiones, una con la voz de Amadini que es la que se escucha en el disco y otra que se transformó en el tema institucional de La Casa, un espacio de cultura y debate que nació hace un año en Claypole. Esta última la canta Litto Nebbia. "Se trata de un invalorable aporte artístico que es parte de un video institucional de La Casa, un lugar que Litto inauguró con un recital en 2011 y del que ya se apropiaron todos los vecinos de la zona, para hacer carne eso de que la cultura es un proceso de construcción colectiva, recuperación y reafirmación comunitaria", sostienen. Es así que Litto hizo su aporte al rompecabezas, a ese entramado de significaciones que, en términos de Cliford Geerz, construimos y al mismo tiempo nos construye.

La esencia del barrio natal desborda la canción para flotar, omnipresente, en varios temas. Así aparece también en Cosa 'e negro, Irupé o Hábiles, que describe con crudeza la rutina del obrero laburante.

Compromiso

La propuesta no sólo hace anclaje en lo local, sino que recorre historias cotidianas y, a través de temas más testimoniales, también aborda problemáticas como la dictadura, la guerra, el genocidio o la depredación de selvas y bosques.

Con este espíritu surge Sentencia, que arranca con un dolido "La madre tierra hoy llora su luto" y ofrece una denuncia a modo de homenaje al militante ambiental brasileño Chico Mendes, asesinado en 1988. "Que muera Chico Mendes fue la sentencia





dictada por las grandes madereras". El tema cierra con un esperanzador "Renacerán en las selvas los poetas".

"Adelante" es otra de las letras que descubren el compromiso de Rompecabezas. La canción se inicia con una pregunta que surge como disparador: "¿Acaso mirarás el puñal de tu asesino llevándose de a poco los

hijos de tu gente?". Y luego exhorta: "No dejes que el espanto supere tu estatura, ni que la sangre tiña las calles de tu villa".

La banda no esquiva la protesta ni la denuncia y se compromete esperanzada en diferentes problemáticas, algunas más ocultas detrás de lo que, en apariencia, son historias mínimas y cotidianas. De Claypole al mundo los tipos cantan sus verdades.

Por último, en la gráfica del CD, a través de un fragmento de Juancito Caminador, de Raúl González Tuñón, Rompecabezas se despide del lector y oyente: "Terminada su función – canción, paloma y baraja-todo cabe en una caja, todo menos la canción".



Daniel Gilardi | Entrevista

Un músico multifacético y docente del conurbano

Por Julián Franzil (Periodismo UNLZ)

¿Cuáles son tus influencias más importantes?

Bueno, en principio, estoy muy influenciado por el pop americano. Me refiero a grandes artistas como Jason Mraz y John Mayer, sin perder de vista mis raíces latinoamericanas, como el candombe y la bossa nova. Jorge Drexler y Pedro Aznar son dos de mis músicos preferidos.

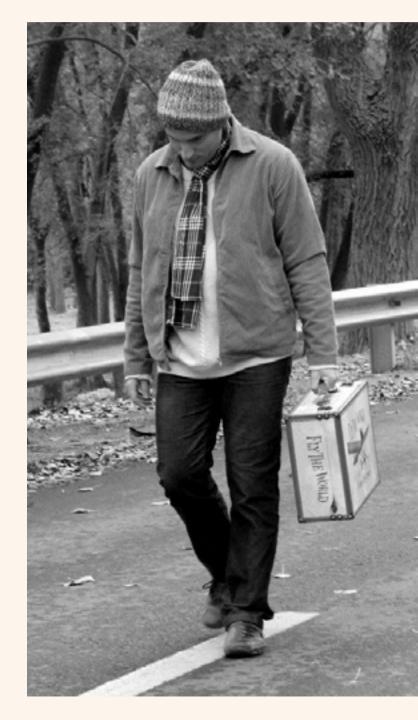
¿Cuándo y cómo nació tu carrera solista?

Corría el año 2010 y me encontraba inmerso en dos proyectos musicales bastante diferentes: tocaba el bajo en Perro Bocha (reconocida banda de pop-rock de Monte Grande) y en Rotas Cadenas (agrupación con aires folclóricos y rockeros). A la vez estaba componiendo canciones que no podía incluir en esas bandas porque poseían un estilo muy romántico. Por lo tanto, me inicié como solista lanzando un EP de cuatro canciones que titulé "Corazón a la deriva". Ese mismo año se disolvió Perro Bocha y al siguiente me fui de Rotas Cadenas. Decidí entonces abocarme a mi carrera solista que de alguna manera poseía influencias musicales de aquellas dos bandas y se complementaba con la inclusión de otros ritmos como la bossa nova y el candombe. Se fue plasmando una mezcla de estilos, pero siempre matizada con el pop-rock.

En el 2011 emprendí junto a Santiago Beer, mi productor, el proyecto de lanzar un primer LP que se terminó de grabar hace un mes. Se llama "Buzón de Tiempo", ya que es una colección de canciones provenientes de distintas etapas de mi vida y de la historia de la música. Podría decirte que se trata de un trabajo producido a la inversa, pues lo venimos mostrando desde hace más de un año y el público se ha encariñado mucho con las canciones. Por eso, nuestro próximo show consistirá en la presentación del disco y al mismo tiempo implicará el cierre de una etapa.

¿Cuándo y dónde tendrá lugar la presentación de "Buzón de Tiempo"?

Será el próximo 30 de noviembre en La Luna Varieté, ubicado en Dardo Rocha 619 de la localidad de Monte





Grande. Es un multiespacio que ofrece espectáculos de café concert y de teatro. Lo elegimos porque presenta un equilibrio justo entre lo que podemos considerar un lindo escenario y todos los recursos necesarios para brindar un show acorde a nuestras expectativas en cuanto a sonido y calidad de iluminación. Se trata de un lugar que, al igual que nosotros, no apunta a un público específico. Resulta confortable para la gente y hay una oferta gastronómica muy buena. Aunque parezca un dato menor, las características del espacio donde se desarrolla la función son esenciales porque con frecuencia el público asiste a algunos bares con el propósito de escuchar o ver a artistas que son de su agrado pero, sin embargo, el lugar no les satisface.

¿Con qué expectativas tendría que ir el público a ver un show tuyo?

En sí, la idea del show siempre es sorprender al público y a nosotros mismos. Quizás el hecho de tocar varios estilos hace que la gente se encuentre con un espectáculo bastante dinámico e incluso con muchas improvisaciones. Algunos integrantes del grupo manejan varios instrumentos, lo cual genera que la banda cambie de formación en un mismo show. De repente, en una canción toco el bajo y en la siguiente la guitarra. También la batería, especialmente cuando hacemos covers de Génesis, una de las bandas que más nos gustan. Y estos temas pueden convivir con un funk o algún otro de bossa nova. Por eso creo que lo ideal es venir con ganas de escuchar música y estar abierto a interactuar con nosotros, cantando, haciendo palmas.

Contáme un poco sobre tu actividad como docente de música y profesor de batería

Mis padres son docentes y la música siempre estuvo en casa. Entonces, cuando terminé el secundario, opté por estudiar Profesorado de Música en el conservatorio. Allí tuve muy buenos profesores que me impulsaron a continuar en esa línea. Me dediqué a enseñar música en un colegio y a dar clases de batería, el instrumento que más me gusta, en el Centro Cultural "El Galpón" de Monte Grande. Me interesa que los alumnos desarrollen el oído desde el punto de vista musical y aprendan a escuchar otros estilos. Fito Messina, mi profesor de batería y ex baterista de Axel, además de ser rockero tocaba en bandas de pop. Me enseñó que dentro de ese género también hay grandes músicos. Eso



me hizo reflexionar acerca de que no siempre lo complejo resulta bueno y lo simple resulta malo. Creo que aprendí mucho más tocando cosas sencillas que grandes obras musicales. Mientras más música se escucha, más amplia es la noción que se tiene respecto de lo que se puede aplicar en composiciones grupales. Eso es lo primero que trato de transmitirle a mis alumnos.

Más información sobre Daniel Gilardi en: www.facebook.com/danielgilardipage Para escuchar un adelanto de Buzón de Tiempo: http://www.myspace.com/danielgilardi

DEN

ENSEÑANZA Y ERA DIGITAL

Por Héctor Anibal Caceres (Psicopedagogía UNLZ)

Los maestros, profesores y docentes, existen desde hace muchísimo tiempo, quizás la escuela o los modelos previos de formalización de la enseñanza marcan un referente temporal de su origen. Pero en realidad no quiero referirme a ellos en general, sino a su tarea especifica, enseñar.

Considero que estos siglos de enseñanza, han atravesado procesos de cambios muy significativos modificando su esencia, en la que podemos encontrar como responsable los movimientos históricos de la humanidad. En algún momento, solo ciertas personas y ciertos saberes relacionados con lo eclesiástico merecían ser parte del mundo de la enseñanza; la creación de la imprenta abre toda una discusión sobre el conocimiento y su distribución y para mencionar uno más de estos cambios podemos referirnos a la escuela gratuita y obligatoria que provoca en la enseñanza una nueva redefinición. Estos cambios implicaron procesos muy complejos.

Quisiera en las próximas líneas invitarlos a pensar la enseñanza actual y preguntarnos si todos estos cambios que se dieron a lo largo de siglos, redefiniendo la enseñanza, el conocimiento y su distribución, hoy no se están dando en un poco mas de dos décadas de la era digital que nos toca vivir.

El siglo XIII marca el surgimiento de la escuela pública y al mismo tiempo las primeras normativas didácticas. Se considera a Amos Comenios padre de la didáctica, (escribió su "didáctica magna" en 1657) al menos en su versión teórica ya que las practicas didácticas han existido desde que la escuela funciona institucionalmente. El desarrollo de la didáctica como campo disciplinar se ve fuertemente ligada a su origen en la escuela v al contexto socio histórico que enmarca esta institución. Son varios los autores que realizan una descripción del recorrido histórico y de los cambios a los que fue sometida. Por todo esto hablar de enseñanza, implica ubicarnos teóricamente en la didáctica y prácticamente en la escuela. Edith Litwin, una referente de la didáctica contemporánea dijo, "... es importante reconocer que la escuela como institución cultural se encuentra completamente incluida en una profunda revolución tecnológica de importantes implicancias simbólicas y materiales en las formas de conocer, comunicarse e interactuar con el mundo."

ROL DOCENTE

Rol docente, ¿viejo o nuevo oficio? To-

mando este interrogante planteado por Perrenoud en su texto "Diez nuevas competencias para enseñar" abrimos el juego a la pregunta despojada de prejuicios o preconceptos sobre el rol y sobre el mundo digital. Este nuevo mundo se encuentra silenciosamente demandando y ofreciendo a todos los que transitan por él. La diversidad en relación con el conocimiento tecnológico, es decir el acceso cognitivo a las tecnologías por parte del docente y el investigar sobre las formas de aprender en el mundo digital.

Para desenvolverse y aprovechar el ambiente digital en la enseñanza, los docentes requieren un conjunto de destrezas y actitudes como manejo de archivos; habilidad para crear y editar gráficos; cierto conocimiento de la flexibilidad de los recursos digitales; cierta competencia básica para navegar la web y sus formatos pero la mayor y mas importante actitud es asumir la responsabilidad y la novedad de un aprendiz autónomo.

El docente encarna la intersección de las propuestas teóricas con las prácticas educativas; este no es un lugar cómodo para habitar justo en el momento en que la teoría tiene más preguntas que respuestas y que el mundo propone recrearse de modo digital. El





docente debe negociar con sus propias referencias del ser docente, para recrearse hacia una permanente puesta en tensión de sus marcos teóricos con la realidad del aula, si se muestra que un cierto grado de incertidumbre en relación con las verdades teóricas, puede generar una actividad creadora, no enajenante, se habrá avanzado en este tema. Si pudiera plantearse así, que su acreditación no lo define de una vez v para siempre como docente, sino que serlo es un proceso de construcción permanente podría, con su accionar y con la reflexión critica sobre el mismo, colaborar en la construcción de este nuevo oficio. Ser docente en el mundo digital. En conclusión, los docentes no solo pueden adecuarse al mundo digital, sino que deben hacerlo para no caer en el sin sentido.

El rol docente y su tarea: enseñar, sufren transformaciones. Dice Perrenoud Ph. "... sus transformaciones pasan sobre todo por la aparición de nuevas competencias o por el énfasis de competencias reconocidas, por ejemplo para hacer frente a la heterogeneidad creciente de los públicos y la evolución de los programas. Hace 30 años no se hablaba tan corrientemente de práctica reflexiva o metacognición." Si pensáramos en competencias vinculadas a los nuevos soportes que utiliza el conocimiento para comunicarse o simplemente almacenarse, nos encontraremos con categorías inexistentes tan solo hace dos décadas.

COMUNICACIÓN EN LA CLASE ESCOLAR

La enseñanza implica un acto de comunicación, claro es que no se trata de un acto de comunicación cualquiera, en este se busca particularmente la interacción con el conocimiento. Para que haya un aprendizaje no se trata sólo de intercambiar mensajes, de conversar. Hay que lograr un diálogo que favorezca la elaboración del conocimiento. Ahora bien, el diálogo implica un proceso interactivo, ¿cuales serían las variantes al pensar el dialogo o la interactividad en el mundo digital? En un sentido previo al mundo digital, el dialogo remite y exige exclusivamente dos o mas personas para definir un acto comunicacional. Las nuevas tecnologías multiplican v complejizan la idea de comunicación y aportan la interactividad como nueva categoría comunicacional. Por todo esto, argumentar que el diálogo o la comunicación son medios necesarios para la enseñanza se sostiene aún más ampliamente.

La clase escolar es un espacio de comunicación y dialogo. El docente comunica a sus alumnos por medio de consignas que los alumnos deben responden a ellas con ciertas conductas, y también interrogarán al docente si algo no fue comprendido. El relato y el debate también son situaciones cotidianas del aula. Las nuevas tecnolo-



gías del mundo digital no descartaran estas situaciones, pero sí brindarán la posibilidad de recrearlas y complejizarlas a favor de entornos de aprendizajes mucho mas significativos. Hoy el docente además de su voz, del pizarrón y de una fotocopia cuenta con otros medios para dar a conocer su intención o consigna. Por ejemplo el blog de la materia o grado; el grupo de facebook; la wiki o el foro. Estos espacios al igual que el salón de clase permitirán que los alumnos respondan y se ponga en marcha un acto comunicacional multidimensional, donde lo asincrónico facilite y permita flexibilizar tiempos a favor de los tiempos personales de cada alumno. Los espacios virtuales o digitales se caracterizan fundamentalmente por su potencial multimedia. Se presenta una consigna escrita acompañada por un video o secuencia de imágenes y al mismo tiempo se brindan referencias de sitios web donde encontrar aspectos procedimentales.

Históricamente los alumnos e incluso el docente cuentan con su carpeta, sin pretensión de generar o plantear cambios rotundos, sólo tomando las funciones tradicionales de una carpeta o cuaderno, podemos decir que su finalidad esta vinculadas con registrar lo trabajado; con cierta cronología de los

temas v clases; con poseer una fuente de información; con una herramienta para el estudio. Todas estas funciones se logran con mayor eficiencia utilizando un blog o una wiki. Indudablemente esta recreación de instrumentos (cuadernos carpetas) tan fuertemente arraigados en la enseñanza implicará un cambio hacia un ámbito propio de niños y jóvenes pero ajeno a algunos docentes. No podemos imaginar hoy que los cuadernos y carpetas desaparezcan pero debemos aceptar que nos encontramos con un mundo digital que esta tentándonos con un medio que de ponerse a competir tiene el triunfo asegurado.

También mencionamos los tiempos asincrónicos, es decir, la no necesidad de coincidir en el tiempo y en el espacio ni con el docente ni con los compañeros del curso. Este tiempo suma al tiempo presencial, el tiempo real de enseñanza. Los problemas de tiempos personales o de desplazamiento para trabajar en grupo o realizar una tarea en equipo ya no existen. La ausencia a clase no significa el desconocimiento de lo trabajado, si tenemos un blog que se actualiza y que acompaña como bitácora a las clases. La asincronía, permiten que los profesores puedan mejorar v extender el diálogo, las consultas y los comenta-

rios críticos con sus alumnos mediante un foro a cualquier hora del día o de la noche, sin invadir la privacidad y los tiempos de su alumnos. Debemos reconocer que las situaciones de enseñanza siempre ha tenido un componente asincrónico, la famosa y quizás no tan apreciada tarea para el hogar, los alumnos deben remitir trabajos prácticos a los profesores, hay intercambios de documentos, de fotocopias, de libros, que extienden la clase escolar, si sumamos los medios tecnológicos a la "tarea para el hogar" quizás logremos que los alumnos se encuentren involucrados mas naturalmente con ella.

El potencial multimedia no es patrimonio de la era digital. La multimedia educativa es previa a esta época, se puede considerar como un proceso no lineal, esto hace que el estudiante lleve su propio orden o camino dentro de una clase. Cuando los docentes utilizan una lamina que acompaña su explicación y además hacen escuchar una grabación, nos encontramos ante el uso de múltiples medios. Lo que la era digital aporta es la posibilidad de que esos medios se han producidos por los mismos docentes o alumnos. La interactividad es importante: esto significa que el usuario tiene libre control sobre la presentación de los contenidos, acerca de qué es lo que desea ver y cuando.

La nueva idea de comunicación, los tiempos asincrónicos y el potencial multimedia redefine el escenario en el que la enseñanza actúa. El aula de cuatro paredes, bancos y pizarrón tiene aliados que entraron sin pedir permiso. La escuela misma dejo de ser una de las instituciones que con exclusividad porta y trasmite el conocimiento.

EL SUJETO QUE APRENDE

El contexto actual encuentra a algunos pedagogos discutiendo una vieja polémica entre paradigmas tradicionalistas y renovadores. Considero que estos debates deben ser actualizados ante las nuevas tecnologías de información y comunicación que han introducido





una revolución para la enseñanza. La actualización a la que me refiero considera al sujeto que aprende como un nuevo actor y protagonista del acto pedagógico; el docente no puede seguir adelante con su propuesta, sin antes considerar las nuevas competencias y necesidades que traen estos alumnos del mundo digital. Estos sujetos tienen la particularidad de ser parte de lo digital en el más amplio sentido, en el sentido natural.

Un sujeto que nació y vive mediado por la tecnológica, que da cuenta del uso de los dispositivos tecnológicos como mediadores en la relación humana en general y pedagógica en particular, considera esta mediación como algo que no despierta ningún debate.

Los dispositivos o medios que implican, por un lado, el distanciamiento entre los sujetos, también pueden ser pensados como los dispositivos que organizan, estructuran o complejizan las relaciones humanas. Entre docente y el alumno; el productor y el consumidor, de los materiales educativos deja de ser prioritaria y unívoca la definición de esos roles; va que adquiere mayor relevancia el proceso de interpretación y de producción de sentido, que estos sujetos realizan. Se establece un proceso de conocimiento y de adaptación con respecto al objeto cultural, con el que se producirá un tipo de interacción diferenciada, basada en códigos distintos a los que utilizamos en la interacción directa. Las nuevas formas de leer y comprender a partir de las "pantallas" es una

Las nuevas formas de leer y comprender a partir de las "pantallas" es una nueva competencia que los sujetos de la generación digital, poseen. Ellos observan, son capaces de trabajar con varias ventanas abiertas simultáneamente, prefieren la comunicación recíproca a la unidireccional, leen y escriben mucho más de lo que parece, se entrenan a diario en muchos tipos de lectura simultánea (verbal, icónica, indicial, simbólica, contextual), han acortado las distancias con los textos de la cultura y la desacralización de la palabra les ha otorgado confianza en

su creatividad artística, han revitalizado formas de sociabilidad que parecían perdidas (a través de la correspondencia, por ejemplo). Esos "nativos digitales" serían beneficiarios y protagonistas de una comunicación más democrática y de alcances planetarios, serían sujetos activos de una sociedad en la que la información y el conocimiento son centrales. CASCO, M. (2005)

Como va hemos señalado, la capacidad de Internet y de las tecnologías multimedia expone al estudiante a numerosas fuentes de información entre las que debe realizar elecciones. La concepción de enseñanza en el mundo digital modifica la función del profesor como única fuente experta de información para muchos estudiantes, a una situación formativa centrada en el alumno en donde cada aprendiz está en contacto con muchas fuentes de información. Especialmente en la red, la riqueza de la información tiene numerosas ventajas, pero también somete al alumno a muchas fuentes inútiles y falsas de información que cada estudiante debe evaluar, seleccionar y adaptar. Por ello, el papel del profesor cambia y pasa de ser un proveedor de información a un facilitador que ayuda a seleccionar la información, propone tareas, problemas o provectos de interés, dirige al alumno para lograr productos significativos y construir el conocimiento. (B.G.SALVAT) Siguiendo lo propuesto por Perrenoud, en su pregunta sobre el rol docente como un viejo o nuevo oficio, me atrevo a ampliar el interrogante v preguntarme si la enseñanza no se encuentra redefiniéndose hacia un nuevo escenario donde el docente, el alumno y el conocimiento se encuentran como viejos desconocidos recorriendo un nuevo camino. Y sin lugar a duda lo inédito no es el cambio, sino la velocidad con que se dan. Los tiempos que antes requerían estos cambios permitían que el suceder generacional hiciera más amigable el transitarlos. Hoy somos protagonistas del cambio y no tenemos opción ni tiempo de resistirnos.

BIBLIOGRAFÍA

BAKER, M. (2003). Computer supported collaborative learning in the space of debate. Academic Publishers 11-20.

BEGOÑA, M. T. (2004) "Educación y nuevas tecnologías: Educación a Distancia y Educación Virtual", Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales nº 9. 2004. pp. 209-222.

BEGOÑA Gros Salvat, (2008) "la construcción del conocimiento en la red" Universidad de Barcelona

CLAXTON, G. (2002) "Anatomía de la intuición", en Atkinson, T. y G. Claxton (eds.), El profesor intuitivo, Barcelona, Octaedro en Tecnologías de la información y la comunicación en la escuela. Documento del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología (2007)

CROOK, C. (1996). Computers and the collaborative experience of learning. New York: Routledge

CASCO, M. (2005): "Competencia comunicativa de los estudiantes universitarios y afiliación discursivo-institucional". Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

LITWIN E. (2008). "El oficio de enseñar, Condiciones y contextos" Ed. Paidos Bs. As. Argentina.

PERRENOUD P. (1999) "Diez nuevas competencias para enseñar" Editorial Graó. Barcelona España.

PISCITELLI, A. (2005): Internet, la imprenta del siglo XXI. Barcelona, Gedisa.

DEN

Las representaciones sociales de lectura en publicidades de tabletas y libros electrónicos

Por Mariana Cuñarro (Ciencias de la Educación UNLZ)

Introducción

Durante los últimos años han sido lanzados al mercado diversos dispositivos electrónicos tales como las notebooks, netbooks, smartphones (o teléfonos celulares inteligentes) y tabletes (o tabletas) que poseen la virtud, a diferencia de las computadoras personales de escritorio, de ser fáciles de transportar de un lugar a otro. Estas novedades de la tecnología han ido modificando diversas prácticas y, paralelamente, comportamientos de los sujetos en relación a diversos ámbitos: los más evidentes, el laboral y el ocio.

Las prácticas de lectura y de escritura en la medida en que se encuentran vinculadas tanto a las prácticas laborales como a las prácticas recreativas, lógicamente, no escapan a estos cambios. Así, entre las variadas transformaciones producidas por el avance de estas tecnologías, es posible observar en diversos lugares públicos tales como bares, plazas, medios de transporte, e incluso la escuela o la universidad, individuos portando alguno de estos soportes en los que la escritura y la lectura son posibles de llevarse a cabo.

Nuestro objetivo aquí es dar

cuenta de la representaciones sociales acerca de la lectura que el discurso publicitario transmite a la hora de promover la venta de estos nuevos dispositivos tecnológicos en los que se almacenan textos. Específicamente, se hará referencia a uno de estos nuevos tipos de formatos electrónicos: la tableta.

No nos interesa en este artículo analizar el discurso publicitario en tanto tal observando el aparato enunciativo, los recursos argumentativos y las figuras retóricas que pudieran ponerse en juego como tampoco el tratamiento de la imagen. Más bien, indagaremos acerca de cuáles son las representaciones sociales acerca de la lectura que cada publicidad presenta. Asimismo, determinaremos si tales representaciones sociales reproducen formas dominantes de la práctica de leer o si, por el contrario, proponen prácticas de lectura novedosas asociadas potencialmente a las posibilidades del nuevo formato de soporte.

Las prácticas de lectura y la noción de representaciones sociales

En El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XVI y XVIII, Roger Chartier define a la lectura como "una práctica [...] que muy rara vez deja huellas, que

se esparce en una infinidad de actos singulares, que se libera gustosa de todas las imposiciones que aspiran a someterla" (1994: 23). Esta definición entiende a la lectura como un acto por fuera del texto escrito en el que el lector es quien otorga, en ese proceso lector que involucra la interpretación, la significación. Dicho esto, el texto adquiere significación a través de sus lectores y, consecuentemente, si estos cambian, el texto seguirá ese cambio. Por lo tanto, si se tiene como propósito estudiar los textos y sus interpretaciones se convierte en necesario prestar atención a las circunstancias en las que se ejecutan las prácticas de lectura. En otras palabras, un estudio global de los textos involucraría no solo el análisis semántico de los textos y la historia de los medios que vehiculan lo escrito sino también "el estudio de las prácticas que, de diversos modos, se hacen cargo de esos objetos o de esas formas, produciendo usos y significaciones diferenciadas" (24).

Chartier considera que se debe entender a la lectura como una práctica que se encarna en gestos, espacios y hábitos. Señala, además, que no solo es posible encontrar diferencias entre lectores hábiles y menos hábiles sino también entre normas y convenciones de lectura que definen

Publicidad de soporte electrónico tableta

comunicación como aquellos mecanismos a partir de los cuales se transmite y se crea realidad que, al mismo tiempo, adquiere sentido a través de estos.¹

Así, las representaciones sociales se construyen a partir de procesos de interacción y comunicación social como las conversaciones cotidianas, las comunicaciones institucionales, la recepción de los medios masivos, para luego ser cristalizadas en prácticas sociales.

Se trata de construcciones simbólicas en las que se plasman diversos aspectos sociales, culturales e históricos. Los objetos se reelaboran en la representación social de manera que es posible decir que la representación es una construcción de la realidad. Según señala Abric

(1988), son "el producto y el proceso de una actividad mental por la cual un individuo o grupo reconstruye la realidad a la cual está confrontado y le atribuye un significado".

En otras palabras, las representaciones son actos de pensamiento a partir de los cuales el sujeto se relaciona con un objeto pero ese proceso de relación se realiza mediante la reproducción, no del objeto sino de su representación simbólica. En otras palabras, las representaciones consisten en modalidades de pensamiento práctico que servirían de instrumento para la percepción de situaciones y la elaboración de respuestas.

Por otra parte, Jodelet (1989) entiende que la representaciones pueden ser inferidas a partir de soportes de diverso tipo: lingüísticos, conductuales o materiales, y que en tanto se trata de formas de conocimiento socialmente elaboradas pero también

PRPYRE, el libro electrónico.

Tennes de militad (F-F-H), po conser la milita de Bres da transco de transco de la milita de Bres da major la milita de Bres da major la milita de Bres de regista della milita de Bres de regista della milita de Bres de regista della milita del finanza militar la militario del finanza del finanza militario del finanza del

compartidas tienen una finalidad práctica y contribuyen a la construcción de una realidad social común. Entendida de esta manera, las representaciones sociales estructuran y regulan lo social.

Asimismo, las representaciones se definen por el contenido y por la organización jerárquica de los elementos de ese contenido (Abric 1976). Este autor entiende que el contenido de las representaciones sociales está organizado por un sistema central o núcleo y un sistema periférico que permitirían que las representaciones sociales "sean estables y móviles, rígidas y flexibles, consensuadas pero también marcadas por diferencias entre los sujetos" (Petracci v Kornblit 2007: 91). Los elementos cognitivos que constituyen el núcleo son los encargados de que las representaciones sean estables en el tiempo, rígidas y consensuales, es decir,

dentro de una comunidad de lectores los usos legítimos de los libros, los modos de leer y los procedimientos de interpretación. También, menciona las variaciones entre las expectativas y los intereses que son depositados en la práctica de lectura por los diferentes grupos de lectores.

Aceptado este planteo, utilizar el concepto de representación social podría ser de utilidad para dar cuenta de las prácticas de lectura que una comunidad de lectores lleva a cabo. De esta manera se entiende que tales prácticas están necesariamente vinculadas con las representaciones sociales que el grupo de lectores disponga acerca de lo que es leer, el valor social de la lectura, los marcos institucionales en los que circula la lectura, cómo y para qué se lee y el rol del sujeto que lee frente al texto.

De acuerdo con Moscovici (1961), las representaciones sociales son sistemas de valores, de nociones y de prácticas que refieren a objetos dimensiones o aspectos del medio social. Esta noción incluyen el carácter productor y reproductor del conocimiento proveniente de la vida cotidiana; la naturaleza social de ese conocimiento generado a partir de la interacción y comunicación entre individuos; y entender el lenguaje y la

1 - Para definir la noción de "representaciones sociales" seguimos a di Stefano, M. y M. C. Pereira "Representaciones sociales en el proceso de lectura" y a Petracci, M. y A. Kornblit "Representaciones sociales: una teoría metodológicamente pluralista".



innegociables. Mientras que aquellos elementos cognitivos que pertenecen el sistema periférico permiten que las representaciones sean flexibles, móviles y que existan diferencias de individuos en individuo.

Se ha señalado también que las representaciones pueden ser investigadas como procesos o como producto. Por otra parte, según lodelet (1991), existen dos orientaciones metodológicas. La primera de ellas consiste en entender el contenido de las representaciones como un campo estructurado abordando sus elementos constitutivos (informaciones, creencias, valores, opiniones, etc.). Según la segunda, el contenido se aborda como un campo semántico y se llega a él a través de la técnica de la asociación de palabras de manera de encontrar el núcleo central y el sistema periférico sobre los cuales se cristalizan los sistemas de representación.

Hemos seleccionado tres publicidades, una de ellas promociona el dispositivo electrónico tableta y las dos restantes son publicidades de editoriales que hacen referencia a la venta de libros electrónicos. Todas fueron extraídas del suplemento cultural Ñ del diario *Clarín* y aparecieron durante la segunda parte del año 2011. (Ver Apéndice).

Partimos de las siguientes preguntas:

Según las publicidades, 1) ¿cómo se lee un e-book?; 2) ¿Qué se lee en un e-book?; 3) ¿En qué se parece y en qué no a leer en el soporte tradicional papel? y en definitiva, 4) ¿qué es leer un e-book?

Si se observa la imagen de la publicidad de la tableta (Figura 1) aparece una imagen femenina en un plano que permite encuadrar el acto de lectura, es decir que se muestra la cabeza y el cuerpo hasta la altura en la que una de las manos sostiene el dispositivo (¿libro?). Además, el lector sostiene una taza con una bebida al parecer, caliente. En cuanto al espacio físico, quien realiza esta práctica está sentado en un sillón, de modo que podría estar

en el living de su casa.

En este sentido, la imagen que nos devuelve la publicidad acerca de la práctica de lectura es que se trata de una lectura distendida, de disfrute o divertimento. actividad de rato de ocio por placer. El rostro de la persona lectora así parece demostrarlo. Por lo tanto, lo que aquí se señala es que la lectura es un acto de disfrute; la representación social de la lectura que esta imagen nos muestra es que leer se realiza por propia voluntad, para pasar el tiempo, para

distenderse en el hogar.

Lo que no aparece aquí son representaciones de la lectura ligadas a las instituciones como aquellas prácticas que se realizan en el trabajo o en el estudio. En estos dos ámbitos el sujeto lector suele tener una actitud más bien activa frente a lo que lee, esto es, con lo que lee deberá hacer algo, en otras palabras, transformar esa lectura en otra cosa. Mientras que si la práctica lectora es como pasatiempo, la actitud del lector se acerca a la pasividad en el sentido de ser un solo receptor de lo que el texto escrito le ofrece. Las actividades cognitivas que se ponen en juego cuando se lee de este modo son diferentes a las que se ejercen cuando se trata de un lector que "trabaje" con el texto. En una actitud activa frente a la lectura probablemente el lector sea también un escritor. Esto no aparece en la publicidad.

Si se tiene en cuenta el espacio, se observa que el lugar apto para la lectura es el living de la casa: un es-



Publicidad de títulos de libros en formato electrónico.

pacio interior y privado. En la imagen analizada no se concibe la lectura en un ámbito público, ruidoso, lleno de estímulos de diferente tipo como pueden ser los bares, los medios de transporte o las aulas. Tampoco aparecen otros sujetos: la lectura es una práctica solitaria porque la lectura es individual. Por lo tanto, representación de la lectura que se presenta es la de una práctica que por ser individual necesita de la soledad; por ser silenciosa necesita del silencio; la práctica lectora es pulcra y casi perfecta. En este sentido, la publicidad transmite la representación de los valores de perfección que esta clase de discurso embandera ya sea para vender automóviles, productos de limpieza o tabletas para la lectura de libros.

En relación al nuevo formato electrónico y de acuerdo con la imagen, leer en una tableta pareciera no tener diferencias con leer un libro en formato tradicional. A pesar de que la leyenda que encabeza la imagen pre-

00

senta al producto como: "Una nueva forma de disfrutar la lectura", se lee igualmente en el living y placenteramente tomando un café.

No obstante, las ventajas que ofrece este dispositivo se explicitan en el texto que acompaña a la imagen:

"Lectura de calidad, (E-ink) no cansa la vista. Gran autonomía, semanas sin carga de batería. Cargale miles de libros de forma fácil y rápida. Usalo en cualquier lugar, llevalo donde quieras, es liviano y cómodo. Tu propia lectura, permite incorporar tus propios documentos. Abierto al futuro, múltiples formatos y actualizaciones periódicas. Con más de 600 libros de regalo!"

Estas "novedades" que ofrece la table-

ta aparecen resaltadas en el texto: - Lectura de calidad.

- Gran autonomía.
- Cargale miles de libros.
- Usalo en cualquier lugar.
- Tu propia lectura.
- Abierto al futuro.
- Con más de 600 libros de regalo.

El nuevo formato de libro garantizaría, por un lado, las prácticas de lectura asociadas al libro tradicional: ejercer la práctica en cualquier sitio (Usalo en cualquier lugar; Gran autonomía) y leer lo que se tenga ganas (Tu propia lectura). Lo que se agrega es la posibilidad de tener al alcance de la mano y en un solo objeto una cantidad de lecturas potenciales e ilimitadas: la biblioteca universal (Cargale miles de libros; Con más de 600 libros de regalo) e incluso lo que aún no se escribió (Abierto al futuro).

Las leyendas que acompañan la figura 3, no escapan a estas ideas: "Llevá tu biblioteca a donde quieras", "Los libros que querés leer ahora también disponibles en eBook". Se puede interpretar que la representación social que en estas frases se manifiesta es aquella ligada a la creencia de que "más es mejor" y esta es una ventaja que ofrece el dispositivo.

Puede rastrease, pues, la representación social de la lectura asociada a un objeto de consumo cultural y, a su vez, una representación social de consumo cultural que privilegia la cantidad de potenciales lecturas.

Por otra parte pero sumado a la interpretación que este trabajo presenta, Michel de Certeau señala: "la creatividad del lector crece a medida que decrece la institución que la controlaba. [en referencia a tiempos de la Reforma] [...] Hoy, los dispositivos sociopolíticos se la escuela, de la prensa o de la TV [son] los que aíslan de sus lectores el texto poseído por el maestro o por el productor. Pero detrás del decorado teatral de esta nueva

ortodoxia, se oculta la actividad silenciosa, transgresora, irónica o poética de lectores, (o televidentes) que conservan su actitud de reserva en privado y sin que lo sepan los "maestros" (2000: 185).

Podríamos entonces, rescatar, una tensión entre la representación social de una práctica de lectura como actividad liberadora, creencia asociada a una lectura silenciosa, individual, por propia elección, no dirigida por institución alguna y por placer ideas que emparentan esta ideologización de la lectura con el "mundo ideal" promovido por el discurso publicitario; y la representación de la práctica de lectura disociada

de la práctica de escritura, que como se señaló párrafos arriba obliga a lector a involucrase de manera más activa con la práctica analizada.

A tal efecto, De Certeau (2000) indica que en una sociedad que cada vez es más escrita y que se modifica a sí misma a partir de modelos escriturarios tiende a acrecentar

cada vez más la división entre leer y escribir. En la publicidad aparecen, entonces, estas dos representaciones, la lectura como espacio del desarrollo individual pero también la práctica de lectura divorciada de las prácticas de escritura que posibilitarían en el sujeto una práctica más activa. De Certeau agrega también que -y aquí se puede ser motivo de discusión la representación social de la lectura que la publicidad reproduce- "lo que se debe cuestionar no es, desgraciadamente, esta división del trabajo [se



Publicidad de títulos de libros en formato electrónico.

refiere a la división leer-escribir], sino la asimilación de la lectura a la pasividad. En efecto, leer es un peregrinar en un sistema impuesto" (2000: 181).

En cuanto a los géneros que se publicitan en formato e-book (Figuras 2 y 3), se presentan novelas, libros de temáticas periodísticas, de autoayuda y biografías de personajes famo-



sos por su participación en los medios masivos. Estos títulos dan cuenta de que lo que se puede obtener de esa "ilimitada" cantidad de libros en formato electrónico son los mismos títulos que aparecen como los más vendidos en los rankings de ventas de libros: Economía 3D, de Martín Lousteau; La presidenta, de Sandra Russo; o Yo, de Ricky Martin. Todos ellos construyen un destinatario de tipo masivo, no especialista, interesado en temáticas generales con poco trabajo reflexivo. En este sentido, se ligan también a aquella representación de lectura en la que el sujeto lector recibe texto, pero no produce texto.

En el caso de los títulos ofrecidos por la editorial EUDEBA (Figura 2), se trata de textos clásicos (ej. *Drácula*) y otros destinados a jóvenes lectores sobre temas científicos (ej. ¿Qué es la justicia?, ¿Querés saber cómo hacemos para oler?). Se podría interpretar que hay una representación social de que la lectura en formato electrónico

es más bien para los más jóvenes considerando de esta manera que son los que suelen manejar las nuevas tecnologías con mayor naturalidad.

Conclusiones

A partir del análisis realizado en función de indagar las representaciones sociales acerca de la lectura que publicidades sobre los nuevos soportes y formatos electrónicos de fuentes escritas despliegan, se puede determinar que, en primer lugar, hay una fuerte tendencia a perpetuar las prácticas de lecturas ya impuestas por el formato tradicional del libro impreso. Esto equivale a decir que con el nuevo formato las prácticas de lectura no se verían mayormente afectadas: se puede leer en los mismos lugares que con los formatos en papel. La novedad radica -v en ese sentido habría que ver si en un futuro se modificarían las prácticas de lectura- en que el nuevo dispositivo brinda la posibilidad de tener ilimitada cantidad de títulos en un solo objeto que, además, es transportable.

Sin embargo, en los discursos que las publicidades construyen sobre este nuevo dispositivo no aparece la intención de fomentar una práctica de lectura en la que el sujeto lector reelabore el contenido de lo leído, a pesar de que ciertos modelos de estos dispositivos cuentan con herramientas que permiten "trabajar" con el texto. La representación social del lector es, pues, la de un sujeto pasivo con respecto al contenido del texto.

No obstante, resulta interesante observar la tensión entre una representación de la lectura que presenta a esta práctica como liberadora del sujeto -en la medida en que su práctica se lleva a cabo de manera autónoma, individual, solitaria y por elección- y una representación de la lectura asociada a la división entre leer y escribir que convertiría a la práctica de lectura en un consumo cultural en el que se privilegia la cantidad por sobre la calidad. Esto recuerda la idea frankfurtiana de que una multitud que consume "arte" abandona la contemplación. En consecuencia, creemos que aquí se reproduce la idea de que solo una elite es la que se beneficia con lo que Walter Benjamin denominó el arte aurático.



Bibliografía

Chartier, Roger. 1994. *El orden de los libros*. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XVI y XVIII. Barcelona: Gedisa.

De Certeau, Michel. 2000. El oficio de la historia. La invención de lo cotidiano. México:

di Stefano, Mariana y María Cecilia Pereira. 1995. "Representaciones sociales en el proceso de lectura" en *Signo y seña*. 8. Diciembre 1997. pp. 319-340.

Petracci, Mónica y Ana Lía Kornblit. 2007. "Representaciones sociales: una teoría *metodológicamente pluralista*" en: Kornblit, Ana L. (coord.) metodologías cualitativas en Ciencias Sociales. Buenos Aires: Biblos. pp. 91-111.



OPINIÓN

"El día internacional de la tolerancia" reafirma las formas violentas de la discriminación

Por Jorge Nedich (Escritor y ensayista UNLZ)



a consolidación del neo nazismo ha tenido varios episodios hasta llegar a la mismísima Israel; si esto le agregamos las llamaradas del año pasado que recorrieron plenas de ira las ciudades francesas intentando alumbrar el pésimo resultado que depara la aplicación de la tolerancia entre las personas. La intermitente violencia racial que gira permanentemente por toda Europa que suelen encabezar los grupos neonazi y la pasada reacción de la comunidad negra de Los Ángeles, como reacción contra el abuso de poder llevado adelante por la policía del distrito, amerita un análisis de las llamadas políticas de integración que no siempre van en la dirección que aseguran, porque el que integra o tolera impone condiciones burocráticas, reglas sociales y formas jurídicas que demuestran la hostilidad, el menosprecio hacia otras formas de ser, de pensar y de sentir, son formas restrictivas que nos llevan a comprobar que esas personas se integran a la sociedad en calidad de inferiores y de allí la repetición de la violencia de unos y de otros. Sin caer en el purismo teórico que no conduce a ningún lado, proponemos un breve análisis del verbo tolerar y de su aplicación a esta problemática para determinar el sentido, la dirección y el criterio ideológico de la proclama de tolerancia de las Naciones Unidas.

Cerca de las fiestas de fin de año de 1996, los países miembros de la O N U como si se tratase de una celebración festiva y generosa hacia toda la humanidad, lanzan su propuesta mundial contra la discriminación, decretando "El día internacional de la tolerancia". Con un gran trabajo de prensa y difusión la consigna se propaga en todos los continentes, los medios de comunicación de cada país difunden sus pretendidos valores, criterios y virtudes, los ámbitos académicos y escolares también se hacen eco y organizan sus jornadas con panelistas y mesas desde las cuales se debate y se analiza el fenómeno a combatir. Paralelamente los grupos más afectados por la discrimina-

DEN

ción y la marginación, advierten rápidamente de la subjetividad que se pone de manifiesto ni bien se comienza a transitar el verbo tolerar, dicha subjetividad demuestra a cada instante que la proclama acentúa aquello que se supone, debería combatir. Pese a la incompatibilidad, y a las reiteradas quejas, que cada país interesado eleva a la sede de la O N U, la proclama vuelve a instalarse todos los años haciendo caso omiso del justo reclamo. Los medios de comunicación la difunden año tras año, la ciudadanía festeja una consigna que cree sensata y poniendo lo mejor de si, concurre a festivales u otros eventos y sale de allí deseando que la tolerancia gane los corazones y se aplique al razonamiento dotándolo de un arma sublime con la cual pulverizará la discriminación, la violencia y el menosprecio hacia la mal llamada otredad.

La lucha contra de la "discriminación" en todo el mundo se nutre de una de las palabras más engañosas para combatirla, es difícil creer que los actores altamente capacitados en cuestiones sociales de ese organismo, no reparen que la discriminación se consagra con el término tolerar, ya que este verbo implica a dos sujetos, uno que tolera y otro que es tolerado. El que tolera, es un sujeto que esta en su centro, en plena facultad y uso de sus poderes ciudadanos, políticos, religiosos, éticos y morales, además de poseer todas estas facultades, ocupa su espacio dignamente, hace algo a diario para los suyos y para su comunidad, y de repente se ve importunado por otra presencia, molestado, alterado en alguna o en todas su funciones sociales; es aquí entonces donde debe apelar a sus valores, a su educación, a todas esas facultades que siempre tiene a mano para poder tolerar al otro. El tolerado siempre está próximo a la molestia, satura, no tiene como el que tolera, todo en su centro, hay que ponerle las cosas en su lugar, yerra con su visión de mundo, por lo tanto no puede hacer otra cosa que importunar al más virtuoso con sus reclamos identitarios u otras cuestiones poco prácticas, que molestan siempre por más que uno tolere. La tolerancia es una gracia recibida por alguien que no esta haciendo lo que debe. En cambio él ser que tolera, está haciendo, según nos lo dice el lado activo y positivo del verbo, un esfuerzo frente a otro que no reúne todos las condiciones necesarias para ser parte de la sociedad, por aceptar a alguien que no merece de estar con él, quizás porque tenga otro color de piel o porque posea otras creencias poco compresibles, que él deba tolerar esforzadamente para poder convivir con aquel que ocupa el lado pasivo y negativo del verbo. Sí seguimos en esa línea terminaríamos agradeciéndole, además de la tolerancia, el corazón, la bondad, la garra que pone frente al tolerado, que por su condición de tal no puede ser bienvenido, ni deseado, ni siguiera esperado para compartir algo en un tono de franca igualdad. Sobre el tolerado podemos decir entonces, que debe aceptar su condición de inferior, menor, molesto y por lo tanto debe ocupar un lugar acorde a su escasez, producto de su cultura, de su religión o de su condición social, geográfica económica o sexual, que debe ser tolerada. Tampoco se trata de negar las diferencias diciendo que todos somos iguales, porque la diversidad existe, todos somos únicos e irrepetibles. Lo que no podemos dejar de ver es que el verbo tolerar divide a la sociedad entre tolerados y toleradores, y que partir de allí es inútil que la proclama, en su interior, hable de igualdad, ya que los toleradotes se hacen acreedores de todos los derechos sociales, culturales, éticos, morales y políticos y con estas armas se apoderan de todas las formas de hacer justicia y caen rápidamente en el etnocentrismo, en la violencia, en el racismo. Lo dicho, la acción de tolerar a un ser humano porque es distinto propone un racismo de la más baja calaña, ya que ejerce sobre los tolerados una violencia despiadada, se verán en la obligación de aceptar todo, o casi todo lo que se diga de ellos, porque no están del lado positivo y activo del verbo. Solo nos resta decir que la mal llamada otredad no desea seguir siendo victima de la violencia, el ninguneo, la discriminación y la marginación que propone la consigna de la Naciones Unidas. La diversidad es una composición demográfica que nos incluye a todos; por lo tanto las personas no pueden ser divididas por la utilización de un verbo autoritario y etnocentrista, podríamos decir autoritario por etnocentrista, que nos priva del reconocimiento y nos condena a ser tolerados.

PUBLICIDAD UNLZ

PUBLICIDAD UNLZ