

D

DEODORO
gaceta de crítica y cultura

Revista de la Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Septiembre de 2010 | año 1 | N° 1 | \$ 2.- | ISSN: 1853-2349



EDITORIAL



Universidad
Nacional
de Córdoba



Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

Rectora: Dra. Carolina Scotto
Vicerrectora: Dra. Hebe Goldenhersch
Secretario General: Mgtr. Jhon Boretto
Secretaria de Extensión: Mgtr. María Inés Peralta
Subsecretaria de Cultura: Mgtr. Mirta Bonnin
Prosecretaria de Comunicación Institucional:
Lic. María José Quiroga

Director Editorial:
Diego Tatián

Secretario de Redacción:
Franco Rizzi

Consejo Editorial:
Marcelo Arbach, Gonzalo Bustos, Ludmila da Silva Catela, Andrés Cocca, Pablo González Padilla, Ariel Orazzi, Juan Cruz Taborda Varela

Corrección:
Raúl Allende

Diseño:
Lorena Díaz, Agustín Massanet, Nicolás Pisano

Revista mensual editada por la Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba
ISSN: 1853-2349
Editorial de la UNC. Pabellón Agustín Tosco. Primer piso, Ciudad Universitaria
(351) 4629526 | Córdoba | CP X5000GYA
deodoro@editorial.unc.edu.ar

Impreso en Comercio y Justicia Editores

Tapa: Javier Gutiérrez
Modelo. Óleo sobre MDF
44 x 54 cm.



3 Lugar común, la crítica



4 Enrique Badessich. Prócer sin monumento
Ariel Dávila



5 Lógica sangre de pato
Lopatológico. Cirulaxia Teatro
Gastón Sironi



7 El pasado luminoso y las oscuras esperanzas
Silvio Mattoni



8 "¿Y cómo es posible no saber tanto?"
Diego Tatián



9 ¿Qué hacer con la madre?
María Teresa Andruetto



10 Las astucias de la "conjuración temprana"
Guillermo Vázquez



11 El sabio en su laberinto | Casa de Saúl Taborda
Juan Cruz Taborda Varela



13 La escultura ecuestre de Juan B. Bustos
Carolina Romano



14 Teresita, Horacio Álvarez y la invención del museo
María Cristina Rocca



15 Biosfera musical
Germán González



16 Cerrás los ojos | Aureliano Tango Club
Mariano Medina



17 Oración | Diego Marioni Trío
Cocho Pedraza



18 Por la pendiente: reparaciones patronales
Horacio Etchichury



19 Poner el grito en el cielo | Artes visuales
Ariel Orazzi

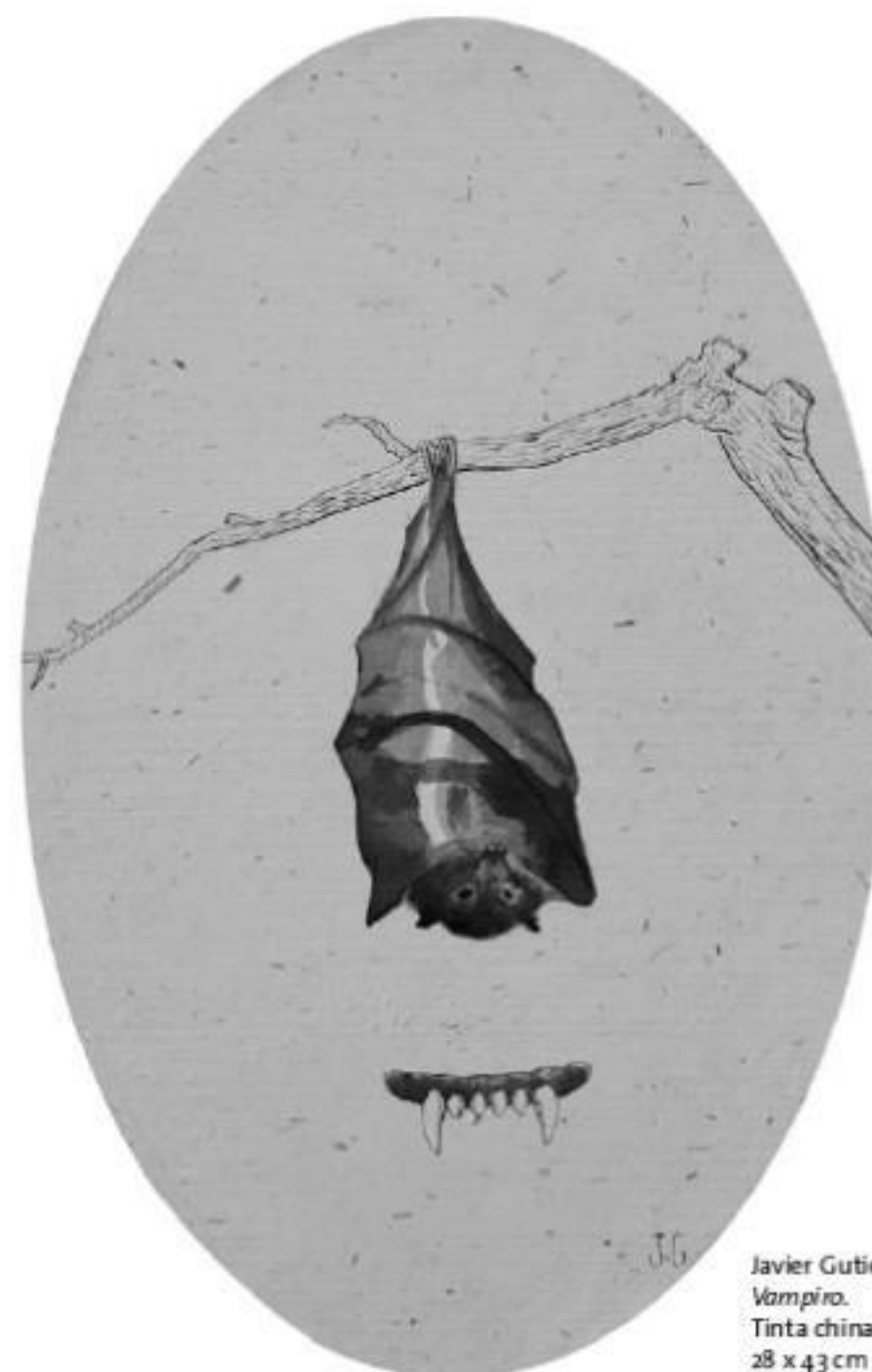


20 Yo estuve ahí | El Calefón Cine
Mariano Barbieri



22 Entrevista a Juan Sasturain
Franco Rizzi

Adda Hünicken y la danza moderna en Córdoba
Viviana Fernández



Javier Gutiérrez.
Vampiro.
 Tinta china sobre papel.
 28 x 43 cm

LUGAR COMÚN, LA CRÍTICA

*D*eodoro no se propone ser una revista de información, ni una cartelera de espectáculos, ni un servicio de orientación para el lector en la jungla de ofertas literarias entre las que la ciudad le permite optar. Tampoco es una revista académica. Se concibe más bien como una gaceta de crítica donde pensar los objetos culturales que Córdoba ha sido y es capaz de producir. Por crítica se entiende aquí una voluntad de indagar, leer, mirar, escuchar, conocer e interpretar reflexivamente; adoptar como tarea de pensamiento lo que otros hacen con las palabras, el cuerpo, las formas, los sonidos, las ideas, los colores o la materia, para contribuir así a un diálogo lúcido -no siempre abierto- en torno a ese hacer, que sucede insistente no obstante estar muchas veces despojado de un retorno y un interés crítico en su existencia. Crítica como compañía de lo que es raro y se interroga por el sentido de la aventura humana. Crítica, pues, como placer y tarea de escrutar y pensar objetos singulares que no admiten un desciframiento inequívoco, ni una reducción de los múltiples sentidos que son capaces de alojar, ni un esclarecimiento según los preceptos de eficacia que impone la comunicación mediática.

En cuanto palabra reflexiva sobre significados culturales que encuentran sus soportes en una variedad indeterminada de materiales, el trabajo de la crítica se halla siempre inscripto en la encrucijada de una herencia -transmitida por la memoria interrumpida, catastrófica y a veces involuntaria de la ciudad-, y la inagotable producción de cosas nuevas, invenciones individuales o colectivas que no dejan reducirse a lo que había, intervenciones que le añaden al mundo algo que antes no existía, creaciones que están sucediendo todo el tiempo. Es por ello que, si entendida de este modo, la crítica se propone volver más complejo el concepto de actualidad tal y como es inmediatamente dado, para concebir una interlocución cultural que escrute y hospede las marcas que otros, antes, han dejado en la ciudad; que recupere lo que se había perdido, o lo que estaba olvidado, o lo que se hallaba oculto; que sea capaz de explicitar la potencia de una inactualidad crítica frente a lo que es vetusto, o pura amnesia, o repetición inadvertida.

A través de Deodoro, la Universidad busca ser la ocasión de un hecho de lenguaje donde narradores, poetas, dramaturgos, actores, músicos, artistas visuales, vivos y muertos, encuentren un lugar común, la crítica ■



ENRIQUE BADESSICH

PRÓCER SIN MONUMENTO

Ariel Dávila

Podríamos hacer un larga lista de políticos los cuales, ayudados por los medios de comunicación, se animan a las más osadas ridiculeces para ganar atención y votos. Esta "sociedad del espectáculo" brinda el escenario ideal para convertir una campaña política en una campaña publicitaria con slogans como "Alica alicate" sea lo que sea que signifique.

Pero pocos se toman en serio el absurdo, el humor y la imaginación para desafiar al sistema.

Como dice el humorista islandés Jon Gnarr: "¿Si tantos políticos se hicieron los payasos, por qué nosotros, los auténticos payasos, no podemos hacer política?". Y así fue que se presentó como candidato de "El mejor Partido" y ganó la alcaldía de la capital de Islandia con el 34,7 por ciento de los votos. En medio de la peor crisis financiera de Islandia ¿quién no votaría al "Mejor Partido"?

Mucho antes de que los medios moldearan la realidad a su antojo, mucho antes del mayo francés o de nuestro Cordobazo, aconteció un hecho fundamental, no en París ni en ninguna otra ciudad europea, sino aquí en Córdoba: la Reforma Universitaria de 1918. La dimensión de este evento es reconocida en nuestra ciudad docta y universitaria y tuvo su efecto dominó en el resto de las universidades de América. Eran tiempos de cambios: en 1916 la Ley Sáenz Peña habilitaba al sufragio universal e ingresaban al país muchos inmigrantes con ideas anarquistas y socialistas.

Leer el "Manifiesto Liminar" de la reforma nos sigue inspirando: "La Juventud Argentina de Córdoba a los Hombres Libres de Sudamérica: Hombres de una República libre, acabamos de romper la última cadena que, en pleno siglo XX, nos ataba a la antigua dominación monárquica y monástica. [...] Córdoba se redime. Desde hoy contamos para el país una vergüenza menos y una libertad más. Los dolores que quedan son las libertades que faltan. [...] Estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo una hora americana..." Este manifiesto de la pluma de Deodoro

Roca y el accionar de estos universitarios significaron que la Universidad se abriera para cualquier hijo de vecino, que aquellos que somos hijos de trabajadores y no tenemos apellidos tradicionales, hoy tengamos acceso a la educación superior. Además fue un gran paso sobre la Córdoba contrarrevolucionaria de 1810, la de cúpulas, iglesias y cruces.

«Pero esos estudiantes no se durmieron en los laureles, fueron por más y crearon "El partido Bromo-sódico Independiente". El nombre del partido da cuenta de dos cosas: una, que eran estudiantes de medicina, y otra, que se lo tomaban bastante en broma»

Pero esos estudiantes no se durmieron en los laureles, fueron por más y crearon "El partido Bromo-sódico Independiente". El nombre del partido da cuenta de dos cosas: una, que eran estudiantes de medicina, y otra, que se lo tomaban bastante en broma. Para confirmar su "irreverencia" hacia el sistema de la época no pudieron tener mejor idea que poner como candidato a un personaje de la talla de Enrique Badessich, el cual proponía la siguiente plataforma política:

- 1) La separación de la Iglesia y el Estado
- 2) Supresión del ejército por antisocial y anacrónico
- 3) Amor libre
- 4) Implantación de la República Cordobesa
- 5) Acortamiento de los hábitos sacerdotales para con la tela economizada hacer ropas para los niños indigentes
- 6) Aplicación de un aparato electrocutor para eliminar los bacilos del tifus
- 7) Eliminación de las esquinas para evitar los choques

Se podría decir que varios de estos puntos podrían ser votados incluso hoy en día por

su vigencia. Pero corría el año 1922, había elecciones, y en el país Yrigoyen proponía como su sucesor a Marcelo T. de Alvear. Aquí, en Córdoba, la Unión Cívica Radical no se presentaba a la contienda, ni para gobernador ni diputados. Era descontado el triunfo del conservador Partido Demócrata, pero se disputaban 3 bancas de diputados por la minoría, y allí presentaron nuestros amigos Bromosódicos a Badessich como candidato.

¿Quién era el célebre Enrique Badessich? Nacido en Tucumán en 1896, de padre austriaco y madre italiana. Su familia se mudó a Córdoba cuando Enrique era pequeño para curar su paludismo. En nuestra ciudad estudió en el Colegio Salesiano. Más tarde quiso ingresar a la vida militar y, a pesar de la negativa familiar, revistió en la Compañía de Telegrafistas. Trabajó en las Islas Orcadas del Sur, donde tal vez se habrá inspirado para escribir dos libros que lo harían célebre entre "los muchachos de blanco" de la Reforma: primero "Las Pretensiones Amorosas" al que luego le seguiría "El Ósculo del Crepúsculo".

Lamentablemente no es posible conseguir hoy estos singulares ejemplares de erotismo, poesía barroca y lirismo surrealista. Pero en las memorias que Badessich escribió para el diario *Crítica* podemos pispear algunos extractos de sus obras escritas y podemos constatar que sin duda la belleza femenina lo inspiró antes de sus pretensiones políticas: "La feble y Fénix mujer, es el ser púdico privilegiado de la humanidad y es el más feraz, sutil y bello fruto barbirloque que la naturaleza ha creado para que esotéricamente reine en el más maravilloso e ingente fanal de los orbes..."

Pero volvamos a las elecciones de 1922. Nuestro candidato no contaba con ningún aparato político así que se las arregló para dar 300 conferencias de índole político, literario, filosófico, científico, iconoclasto y hasta anacreónico. Por fin el 10 de abril se realizó el escrutinio: con la abstención de la UCR votaron apenas 6.761 de los 31.485 sufragantes de la "Docta". Según los datos que publicara *La Voz del Interior*, en primer lugar ganó el demócrata Granillo Barros con 3.237 votos, luego en segundo lugar, Manuel Paz con 3.173 votos y en tercer lugar ocurre el milagro: Enrique Badessich obtiene 716 votos y consigue la tercera banca disponible para diputados. ¡Sí, le había ganado a Manuel Maciel del partido Tradicional Católico por 16 votos! "La Voz" publicó en tono irónico "Con 716 votos ha superado en dramática competencia al candidato católico Maciel, y se ha plantado en el recinto mismo del templo republicano de la "Docta" el anarquista amenazador de curas ricachos. El futurista rebelde y cubista propiciador de todas las rupturas con el caduco mundo burgués... El Poetrasto ridículo y de mal gusto. Badessich, el regocijante, es el padre de la patria cordobesa".

El evento tuvo repercusión nacional, medios como *La Nación*, *Crítica*, *Canas* y *Caretas* y *La Razón* tomaban la noticia como un curioso caso aunque tildaran a Badessich de "personaje colocado fuera de la razón" de "recursos grotescos y propósitos festivos".

Los políticos conservadores buscaron inmediatamente una estrategia para desacreditar al diputado recién electo, mientras otras personalidades a nivel nacional, tales como José Ingenieros, Arturo Orzábal, Deodoro Roca y otros más, le preparaban un agasajo en el mítico "Sierras Hotel" de Alta Gracia. Se dice que el mismo Ingenieros le tuvo que prestar a Badessich un traje de gala para la ocasión. También hizo mención del discurso del diputado electo: "Sus ideas me han parecido más sensatas y armónicas que la mayoría de los discursos parlamentarios que suelen

publicar los diarios de Buenos Aires". En su punto más alto de optimismo durante la reunión, Badessich afirmaba que el Dr. Julio A. Roca (hijo), electo recientemente gobernador de Córdoba, no contaba con los méritos suficientes para gobernar y su vice, por ser del mismo partido, tampoco. Entonces era natural que la gobernación le tocara al mismo Badessich. Es imaginable el escándalo cuando al otro día *La Razón* tituló "Enrique Badessich futuro gobernador de Córdoba".

»No soy artesano ni esclavo blanco, negro ni amarillo y nadie me manda, nadie me subyuga, ni a nadie temo; las tumbas, los destierros, las cárceles, las inquisitoriales y monstruosas torturas inhumanas, el hambre y la miseria matan el cuerpo únicamente, pero a la verdadera vida eterna del espíritu y a las avanzadas, razonables, justas, humanas y nobles ideas no las matarán jamás«

Pero a pesar de su popularidad, el poder conservador en la legislatura consiguió rechazar sus "diplomas" para ser diputado, argumentando que era "una persona notoriamente incapacitada para desempeñar las funciones de legislador" y además "por decoro del cuerpo". Desde entonces comenzó su peregrinación a Buenos Aires para conseguir sus "diplomas", tocó puertas del gobierno nacional, dio conferencias multitudinarias, pidió la "intervención de Córdoba", pero no consiguió retener su banca de diputado legítimamente elegido. Badessich introdujo sus memorias publicadas por el diario *Crítica* con las siguientes palabras:

"No vendo mi pluma, ni cerceno mi avanzado y sano idealismo, por el vil metal, no tengo la baja escuela de la envidia, de la calumnia ni de la ruín y traicionera venganza. No milito en ningún partido político de la aristocracia; no soy miembro de ninguna asociación reaccionaria, mafiosa, absurda, inhumana ni inquisitorial ni pertenezco a esas falsas sociedades de beneficencia. No soy artesano ni esclavo blanco, negro ni amarillo y nadie me manda, nadie me subyuga, ni a nadie temo; las tumbas, los destierros, las cárceles, las inquisitoriales y monstruosas torturas inhumanas, el hambre y la miseria matan el cuerpo únicamente, pero a la verdadera vida eterna del espíritu y a las avanzadas, razonables, justas, humanas y nobles ideas no las matarán jamás. Yo soy pobre de metálica fortuna, pero millonario en libertad."

Córdoba no estaba todavía preparada para recibir a un futurista como diputado; tal vez el Partido Bromo-sódico fue una broma universitaria, pero repercutió en todo el país. En Islandia, 90 años después, quizás por razones parecidas -hastío o crisis de representación de los políticos- se logró votar a un bufón como alcalde. Afortunadamente el sistema democrático nos permite a veces que elijamos la imaginación al poder ■



LÓGICA SANGRE DE PATO

LOPATOLÓGICO. CIRULAXIA TEATRO

Gastón Sironi

Como celoso sufro cuatro veces: porque estoy celoso, porque me reprocho por estarlo, porque temo que mis celos hieran al otro, porque me dejo someter por una tontería. Sufro por ser excluido, por ser agresivo, por ser loco y por ser ordinario. Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso.

Sigo en la carretera buscándote al final del camino te encontraré. Julio Iglesias, La carretera.

Qué noche / qué silencio / si ella supiera

Cuando la luz muestra por primera vez la escena, después de unos minutos precisos, intensos, oscuros, aparece ella. Lo. Lola, manchada de sangre. Sucia. Es Penélope, con un bolso de piel marrón. Quebrada, musitando una letanía que tiene ritmo de película: "sola, lola, sola".

—Cómo llegamos a esto —pregunta. Por preguntar. Porque ya sabe. Cómo llega el amor a enfermarse, a enfermar, cómo llega el amor a ser un sufrimiento. Para morir, para matar, para dejar de ser.

Hay una mujer con sangre en las manos. Hay un interrogador que no vemos. Hay una pareja que ha enfermado hasta la sangre. Lo y Lo. Lola y Lorenzo. Veci-

nos, un edificio cimentado en el pasado. Vecinos destinados al desastre.

En el teatro, en tanto, el tiempo avanza y retrocede. El interrogador es el presente, pero no se ve. El pasado sí. Pasa. Todo el tiempo:

—Cometí un error.
—¿Cuál error?
—No haberme dado cuenta desde el principio de que no iba a funcionar.

En la escena, dos bancos con ruedas y asientos de vidrio; una mesa con ruedas y tapa de vidrio; estos objetos irán transmutándose en puertas, balcones y ventanas. El mecanismo es ingenioso y delicado. En él caben los actores, abajo y arriba, delante y detrás.

La puntuación es musical: con la música avanzan la historia y el humor, de la mano de Julio Iglesias y del pato Julio.

Esto sí funciona: ya estamos atrapados. El público. Gente que ha sufrido por amor: "Si no sufriste por amor, no vengas", advierte el programa de mano. Fuimos. Hemos amado, hemos sufrido por amor. Estamos habilitados para *Lopatológico*. Y para amar otra vez.

Estamos atrapados. Ya vemos, pero escuchamos sin ver. Como al interrogador, una voz lejana que retumba adentro porque no se ve. Un fantasma. Un escribiente, un investigador, un psicoanalista. Un juez. Un fantasma que pregunta:

—¿Quién es la víctima?

—Yo soy la víctima —dice Lola—. Él también era una víctima —dice.

Juicio y castigo, a la víctima.

Me comen la cabeza los pensamientos

Lorenzo piensa. Pensando/imaginando su duda aumenta. Y está tan sucio adentro que tiene que lavar. Sus pensamientos son una hélice.

Lógica de pato: fría, impermeable, *waterproof*, como las plumas de los patos.

Y adentro, ¿los patos tienen frío?

Ficha

Actúan: Elena Cerrada, Gastón Mori y José Luis de la Fuente / Dirección de actores: Marcelo Arbach / Diseño de iluminación: Víctor Acosta, Tomás Gray / Diseño sonoro y composición musical: Chori Carazo / Realización escenográfica: Gabriel Mosconi, Rodolfo Roldán / Retroproyección: Carlos Possentini / Sonido: Adriana García
Idea, puesta en escena y realización general: Cirulaxia Teatro

Lógica de pato: irrefutable, irrevocable, hasta el final: dale Lola dale, no dejes de lavarte no dejes de ensuciarte para mis reproches.

—Lo yo no estoy sucia estoy cansada, no quiero que me laves, hace tanto ya que no estoy sucia.

—Estás sucia, Lo.

—Si no me tocás no sé dónde termina mi cuerpo.

El amor también es sucio, el amor tiene lógica sangre de pato, nunca está suficientemente limpio el amor.

—Estoy rota, pero esta sangre no es mía —dice Lola.

¿De quién es la sangre del amor?

Pensando imaginando mi duda aumenta

En la sala de Cirulaxia se oye a Julio. Iglesias. Un pato, un Julio pasado, embalsamado. Un regalo de amor.

Lorenzo: —¿De un antiguo amor?

Lola: —El más antiguo.

Lorenzo: —¿Y ya lo olvidaste?

Lola: —Es imposible olvidarlo.

Lorenzo: —Ah, qué pena.

Lola: —Un antiguo amor: mi papá.

Los padres de Lola. La madre de Lola. Lola madre. Lola sola.

O con Lorenzo:

—¿Y qué me decís de Julio? ¿Y de Iván el temible?

Sube el ácido: la prisión de los celos (*lo terrible del mar / es morir de sed*).

Una lógica sin retorno, férrea, pulcramente férrea: la lógica del pasado.

¿Cuándo el otro deja de ser lo que parece?

Kilómetros pasando, pensando en ella

El pasado pisado, pesado, lleno de pus. *Qué largo es el camino / qué larga espera*. Precipitarse: urgencia de precipicio.

Y preguntas, las preguntas de Lola sola:

¿Cuánto se puede cargar con la enfermedad del otro?

¿Qué pedazos de uno está uno dispuesto a mutilar para sostener lo que no hay?

Como el pato Julio, la pasión embalsamada. La muerte detenida, limpia. El odio, con la misma fuerza del amor.

—Necesito que mi corazón descanse —dice Lola.

—Por qué, Lo, por qué no te calmás.

—No quiero ser tu calma, no quiero ser tu sangre.

Pregunta: ¿amor y descalma no van bien juntos?

Perdidos entre la duda y la neblina

Lopatológico avanza. Sí, con el humor que el jarabe eficaz de Cirulaxia infunde en las venas. Pero esta vez el medicamento tiene drogas nuevas. Cirulaxia ha creado ahora una atmósfera distinta de la que hemos respirado en obras anteriores.

Esta vez hay más. Humor, amor y horror. Los humores del amor.

Se suceden los colores: llega un momento plástico, azul. Una neblina azul que Lorenzo rocía cada martes en la casa. Él está feliz en casa. Ella, Lola, está encerrada. Detrás del vidrio mojado, el amor está empañado: Lo y Lo. Lo patológico. Empañar el vidrio del pasado del otro, por amor.

Lopatológico es un policial romántico. Una historia de amor cocida en alambiques sin esterilizar. Sucios. No hay lavandina que limpie el amor.

Lola: —¿Es lógico que no haya con qué limpiar las manchas de la muerte del amor?

No, no hay tónico que saque de adentro lo que entró con sangre.

Sangre de pato, sangre de julio, de invierno, sangre fría.

Entonces, para que la sangre no se enfríe: agitarla clavando un dedo sucio en la infección, meter el dedo por el pupo lleno de pus y hurgar, rastrillar, esa sensación horrible y hermosa de raspar algunas maderas con la uña, vértigo, incomodidad ahí adentro, y más.

Más: meter la memoria en una urna y sumergir todos los recuerdos. Al lago, para acabar con los recuerdos.

—Cuando te diluyas, por fin mi corazón va a descansar.

Donde hubo fuego tuvo que haber agua. Después. Y acá no quedó nada, todo se convirtió en mierda. Años de mierda.

—El amor es una lucha, un partido, una guerra. ¿Quién gana?

Nadie gana, pero llega el final. Al final, la oscuridad del principio. Una oscuridad cribada de luz, ahora. Una oscuridad cribada, en la que Lorenzo se diluye.

—Fue amor hasta el final, fue amor ■



Elena Cerrada y Gastón Mori: escenas de *Lopatológico*



1918
Librería

LIBROS UNIVERSITARIOS | REVISTAS ESPECIALIZADAS
PUBLICACIONES DE LA EDITORIAL DE LA UNC

Horarios de atención: lunes a viernes 10 a 20 hs.

Sábados: 9:30 a 14 hs.

Obispo Trejo esquina Caseros | Córdoba

info@editorial.unc.edu.ar



Javier Gutiérrez. *Coral*. Detalle. Óleo sobre tabla. 46 x 51 cm.

EL LIBRO ANACRÓNICO

EL PASADO LUMINOSO Y LAS OSCURAS ESPERANZAS

Silvio Mattoni

Con una indicación de lugar y fecha, "Córdoba, enero de 1958", firma Carlos Fantini el ensayo introductorio a su traducción de *Alcoholes* de Guillaume Apollinaire. Dicha introducción se titulaba "Surrealismo y sociedad en G. Apollinaire" y planteaba cierto esquematismo sociológico, por el cual las obras de arte dependerían de sus circunstancias sociales e incluso serían efectos de las condiciones en que surgieron. El esquematismo era comprensible en la época, y podríamos decir que Fantini responde a las condiciones en las que él mismo trataba de pensar. Sin embargo, una vez superadas las definiciones generales, el ensayo se detiene con sutileza en el poeta vanguardista y señala algo que no sería una contradicción sino su ambivalencia, el hecho de que parece traer a cada paso aires antiguos, tradicionales, propios del género de la poesía de otros tiempos.

Por un lado, está la voluntad de modernidad, que en Apollinaire es aún mayor que en Baudelaire, porque llega a romper las formas métricas y la sintaxis, porque elimina la puntuación y se deja tentar por las retóricas del cartel y el aviso publicitario; y por el otro, la música de la lengua que se recupera, la filiación con Verlaine y más atrás con Villon, sin mencionar las canciones populares, baladas y rondas. Apollinaire parece estar escuchando, por momentos, las variaciones de cánticos infantiles o de poemas folklóricos. Como en uno que se titula "La casa de los muertos" y que relata una extraña fiesta donde muertos y vivos se mezclan, bailan, conversan, en una escena de resurrección macabra y carnavalesca, cuyo tema parece remontarse al medioevo de Villon o a motivos recobrados por un romanticismo medievalizante. En ese poema, figura la siguiente estrofa: "Niños/ De este mundo o del otro/ Cantaban esas rondas/ De palabras absurdas y líricas/ Que sin duda son los restos/ De los más antiguos monumentos poéticos/

De la humanidad". El juego de niños en el que se demora el poeta puede aparecer como una transgresión de una pretendida nobleza poética, solemne en el peor de los casos, sobre todo cuando se rodea del tráfico urbano, el caleidoscopio de lo que se ve en una ciudad a comienzos del siglo XX, pero en realidad es el lazo que lo une al pasado, no en su forma libresca ni en una conexión erudita, sino en una suerte de transacción con las vidas que pasaron. En el mismo poema que citamos, los muertos con los que el poeta sale de paseo también juegan, a un juego que recorre los siglos como una sonrisa trascendental que no perteneciera a ningún rostro, que para nosotros se llama "hacer sapito": "A la orilla de un lago/ Nos divertimos haciendo rebotar/ Piedras chatas/ Sobre el agua que apenas ondulaba".



Pensemos pues en los muertos. Para su traductor cordobés, Apollinaire era un muerto, pero más allá de la interpretación de su poesía como expresión de una época, en la limpidez de las versiones que hizo, en la demora que implica hacer endecasílabos y alejandrinos cuando el original los pide y los permite, en la intención de ser poesía para un lector de medio siglo después en otro idioma, se revela lo que une al traductor con ese libro que le despertaría cierta devoción. Sin dudas que para un público todavía aficionado a la solemnidad provinciana de versos altisonantes o al ejercicio del arte retórico leguleyo, un poema como "Zona" de Apollinaire podía ser un llamado de atención. Aunque ser moderno quizá sea más una fatalidad que algo buscado, Apollinaire reiteraba en la bella edición de Assandri su cansancio del mundo antiguo, su elogio de la reciente torre Eiffel como una pastora erguida que escucha con alegría el balido de su rebaño de puentes

a la mañana. Y el poeta que sale a pasear también reclamará por unas formas menos arraigadas en la repetición de viejos adornos: hasta los autos son antiguos en su nostalgia del carruaje. Y antes que entrar a una iglesia para exaltarse el ánimo, buscará la emoción de dejarse llevar por las sensaciones vertiginosas de la calle: "Lees los prospectos los catálogos los carteles que cantan a voz en cuello/ Aquí está la poesía esta mañana y para la prosa están los diarios". Son los himnos visuales que escucha Apollinaire al comienzo de su recorrido por la "zona", donde todas las regiones del planeta son aludidas y a través de ellas, todos los períodos, las huellas históricas. ¿Y qué se habrá escuchado en la poesía de Córdoba todavía cincuenta años después, sino las campanas absolutamente ajenas a toda moda, esa lentísima revolución de las costumbres?



Pero Apollinaire no sólo llegaba, gracias a la tarea de Fantini, a traer la nueva de lo moderno, de una poesía menos limitada, su potencial mezcla de todos los tiempos y lugares, su prosa vitalmente ganada para el verso, sino que también podemos verlo como el testigo de los viajes que trajeron hasta aquí a nuestros propios muertos familiares, resumidos en la compasión que expresa cuando observa a los que se van de Europa en la estación de trenes, y se ordena pararse a describirlos: "Miras los ojos llenos de lágrimas a esos pobres emigrantes/ Creen en Dios rezan las mujeres amamantan los hijos/ Llenan con su olor el hall de la estación Saint-Lazare/ Tienen fe en su estrella como los reyes magos/ Esperan ganar dinero en la Argentina/ Y volver a su país después de hacer fortuna/ Una familia transporta un almohadón rojo como vosotros transportáis vuestro corazón/ Ese almohadón y nuestros sue-



Alcoholes, de Guillaume Apollinaire. Versión y ensayo preliminar de Carlos Fantini. Ediciones Assandri, Colección Campana de Fuego, Córdoba, 1958, 176 páginas.

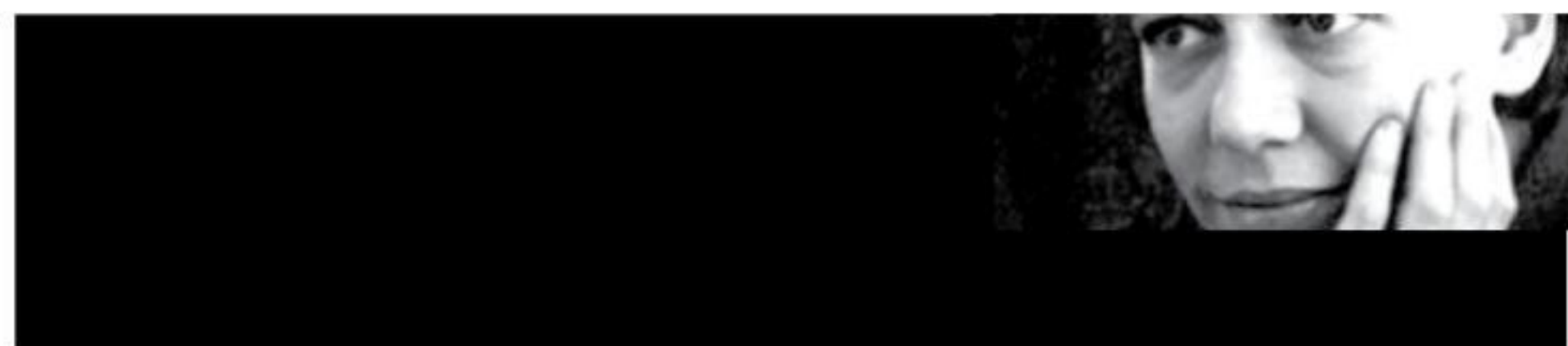
ños son por igual irreales". ¿Por qué llora ante esta escena el poeta, que va y viene, que se pierde, que buscará al final del día el alcohol y el silencio de la noche? ¿Será un poeta esa segunda persona de todo el poema, o será la "zona" misma, la ciudad que abre y cierra unos ojos al principio alegres, luego melancólicos, y vuelve a empezar cada mañana su contemplación del dolor de las multitudes? La migración es un emblema de la irrealidad de los deseos; pero el almohadón o cualquier otro objeto que se atesora, trivial, para trasladarlo a miles de kilómetros, se transforma en un fetiche – "Son los Cristos inferiores de las oscuras esperanzas", dirá Apollinaire – y la creencia se abre paso a través de las cosas inertes, en medio de las mudanzas y los cambios que se imponen con cierta fatalidad, porque el poema no renuncia a creer en lo que dice.

Por eso, en su adhesión al presente, Apollinaire no deja de atender a los muertos, que forman una parte importante del conjunto de los otros. De los muertos se recibe cierta potencia, ya no cambian y a su vez pueden ser objeto de cualquier cambio. Apollinaire ha envejecido para Fantini, después del surrealismo; otro medio siglo, y para nosotros la traducción de Fantini con sus casticismos de rigor –sobre todo los “vosotros”– también envejece un poco.

»Oigamos de nuevo al poeta de hace cien años: “Nada ha muerto sino tan sólo lo que aún no existe/ Junto al pasado luminoso el mañana es incoloro/ Es también informe junto a lo que perfecto/ Presenta la unidad y el esfuerzo y el efecto”«

Pero el libro contiene dos fotos de Apollinaire que merecen nuestra atención: una es del joven que está escribiendo *Alcoholes* en 1900, de traje, pelo corto, nariz aguileña, labios finos, tez blanquísima; otro es del soldado herido, la célebre foto del poeta con la cabeza vendada, rapado, barba crecida, boca entreabierta y mirada a la cámara de costado, de 1916, durante la Gran Guerra. La tercera ilustración es la reproducción facsimilar de una nota con la que Cocteau le comunica a un amigo en común la muerte de Apollinaire en noviembre de 1918: “El pobre Apollinaire ha muerto. Picasso está demasiado triste para escribir. Yo me obligo a hacerlo y a ocuparme de las notas a los diarios. No sé cómo.

¿Tendría la amabilidad de encargarse de eso?... Siento una gran tristeza. Llegó a vivir por un milagro de energía hasta las 5. Su rostro está tranquilo y muy joven. Lo abraza, Jean Cocteau.” He ahí la eterna juventud del poeta muerto, que sigue animando su “zona”, sigue despertando a grupos de amigos en la casa de los muertos para ir a tomar a viejas tabernas, donde Villon y Verlaine se reúnen con él. Pareciera que leyendo así nos confundimos con el recuerdo del muerto, cuya voz imaginamos, y sentimos un enriquecimiento acaso falaz, “Pues nada hay que os eleve tanto/ Como haber amado a un muerto o a una muerta/ Uno se vuelve tan puro que se llega/ En los glaciares de la memoria/ A confundirse con el recuerdo/ Uno se fortificó para la vida/ Y ya no tiene necesidad de nadie”. No obstante, necesitamos que las vidas pasadas sigan siendo coloridas, soñar con la mirada del poeta trepanado como si lo hubiésemos conocido, necesitamos del traductor que nos lo recuerda una vez más. El futuro es un blanco en la frente; la irisación de lo que una vez existió pinta la forma, el contorno del presente. Oigamos de nuevo al poeta de hace cien años: “Nada ha muerto sino tan sólo lo que aún no existe/ Junto al pasado luminoso el mañana es incoloro/ Es también informe junto a lo que perfecto/ Presenta la unidad y el esfuerzo y el efecto”. Con el rojo del almohadón casual de un emigrante se incendia acaso el esfuerzo, el efecto que ofrece el poema y lo hace todavía audible. Hasta el olor del viejo libro soñado en 1958 dice que nadie pasa sin dejar un rastro, o quizás expresa lo que suele llamarse una simple “creencia”■



“¿Y CÓMO ES POSIBLE NO SABER TANTO?”

Diego Tatián

Alejandra Pizarnik, maestra de psicoanálisis (Alicón, 2009) es un nuevo libro de Marcelo Percia. ¿Qué querría decir que Alejandra es “maestra” en alguna cosa? No bien se comienza a leer encontramos que “El psicoanálisis es una práctica de la ignorancia”. Y que Alejandra no es aquí llamada maestra porque enseñe algo, sino porque “sus escritos sugieren lo que el psicoanálisis representa como ignorancia”. Esta inquietud sobre la ignorancia y la enigmática “maestría” que la tapa del libro adjudica a Alejandra Pizarnik, impulsan a su lectura. Como estrategia de comprensión, voy a tomar prestada la argucia de un ensayo sobre *Bartleby* escrito por el propio Percia, para aplicarla a este texto. Consiste acumular una obstinada y caprichosa colección de reseñas mínimas como si se tratara de contratas, aunque con ello no me propongo una “saturación de significados”, ni un “descalabro del sentido”, ni construir “instructivos paródicos” para la lectura –y mucho menos un desmantelamiento antialegórico, como era el caso del texto en el que encontré inspiración. Simplemente tomo los datos que me permitan hacer presente un libro, éste, e intentar por distintas vías una captación de significado. Las falsas contratas son estas:

Alejandra Pizarnik, maestra de psicoanálisis es un libro que consta de dos partes. En la primera, “Practicante de la espera”, hay un recorrido a través de algunos fragmentos de su *Diario* de escritora –en el que pueden leerse referencias al tratamiento con Ostrov y con Pichon Rivière. En la segunda, “Manifiesto de su sensibilidad”, se lleva a cabo una lectura del poema “Sala de psicopatología” de 1971, texto verdaderamente estremecedor hallado entre los papeles póstumos de Alejandra [inexistente en la vieja edición de las *Obras completas* editadas por Corregidor], recién publicado en el año 2000.

Alejandra Pizarnik, maestra de psicoanálisis (de aquí en más sólo *Alejandra*...) no es un libro que trata de una escritora

enigmática y críptica, sino una reflexión sobre el psicoanálisis como práctica de una ignorancia docta que se demora, sensible, en el dolor y la felicidad. Es decir, “el psicoanálisis como inmersión de quienes quieren conocerse, como ideal desculpabilizador del deseo, como figurador de un mundo familiar menos represivo, como experiencia del yo destronado, como imagen de la mismidad lejana, ajena, exiliada, como creencia liberadora de sentido, como contemplación trágica del pasado, como pregunta por la crueldad humana, como denuncia del malestar moral de nuestro tiempo, como asunto de subjetividades migrantes, extranjeras, discriminadas. El psicoanálisis como utopía de la diferencia”. El lector encontrará en este libro amoroso una consideración del psicoanálisis como aventura desdisciplinada, hospitalaria, indeterminada, que se interroga por “experiencias anteriores a la propia vida”, por el “brillo de estrellas ya desaparecidas”; por la conciencia como “superficie de arena llena de huellas” de desconocidos que anduvieron alguna vez por allí.

Alejandra... es una de conversación sobre todas las cosas con una muchacha capaz de escribir que “las monedas de oro del inconsciente llevan carne de ahorcado”. Es también una práctica de la amistad, una teoría del espectro y el tranquilo efecto de un deseo de comunidad. Tal vez hay aquí una filigrana religiosa. Dice Canetti que la visita de los muertos a los vivos es la más arcaica forma de la religión. No obstante su antigüedad, no ha desaparecido y persiste en la cultura, que no es otra cosa que un diálogo entre los vivos y los muertos, o mejor un diálogo obcecado de los vivos con los muertos, quienes no parten nunca con la totalidad del secreto, o tal vez sí pero dejan signos, rastros, marcas que los vivos parecen destinados a interpretar para siempre.

Alejandra... es una indagación acerca de la desgracia y de lo angélico en el ser humano (es decir sobre la “terribilidad” o terrenalidad de lo angélico). La indagación de una existencia que “desconoce lo que

le pasa, duda sobre el sentido de sus actos, de su boca salen cosas que la sorprenden, sus deseos la visitan como parientes desconocidos...”. Una larga tradición en la literatura rusa, que desemboca en el cine de Andrei Tarkovsky, ha concedido una importancia central a los pobres de espíritu en cuanto depositarios de algo que los trasciende y no pueden explicar, sin alcanzar a comprender del todo qué hacer con ello, condenados por su causa a ser torpes en el mundo, inhábiles, siempre aventajados por otros, despojados del amparo de la gracia. Son los que demoran la apropiación, los que no toman de la vida todo lo que podrían, los miserables, todos los de condición desafortunada incapaces de actuar en favor propio y que parecen hacerlo siempre contra sus “intereses”, como guiados por un principio de parsimonia. Los mansos, en sentido fuerte. Alejandra Pizarnik como lugar de revelación angélica. Alejandra, una “pobre de espíritu”. ¿Qué es ser un pobre en espíritu? Expresión extraña –una cierta hermenéutica la vincula a la “infancia espiritual”– que revela tal vez el engaño de pensar que la inspiración antimaterialista del Testamento cristiano implica una afirmación de la “vida espiritual”. Los que desisten de tener personalidad; los que reniegan de todo culto a la propia persona y todo expansionismo individual hasta alcanzar una simplicidad carente de ideas, de razones, de gusto, de conocimientos, son acaso los pobres en los que piensa aquí el relato del Evangelio.

Alejandra... es una indagación acerca del despojo de sí –de todo lo atinente al “pronombre yo”– como forma de la felicidad, o al menos de su espera. Y quizás ese despojo de la que “no se presenta enlutada por los que sufren o tienen hambre” sea político en el sentido más alto. Hace ya mucho tiempo dijo Bertolt Brecht que el comunismo no es un reparto más justo de la riqueza, sino de la pobreza. Idea desconcertante y casi inaprensible, pues pobreza es una palabra que no alude a algo sino a la ausencia de algo, a lo que no hay, a lo

que no se posee. Como el hambre, como la soledad, la pobreza no admite una definición positiva y sólo puede ser comprendida como negación de su contrario. Así por ejemplo, pobres son los que no tienen para comer. Ese "no tener" del que habla Brecht es precisamente lo que, en su idea, el comunismo propone repartir. El comunismo invocado aquí, que nada tiene que ver con una idealización de la pobreza, siempre indigna, sería la situación en la que los pobres comparten o reparten con los ricos su carencia elemental, su falta de riqueza, la ausencia misma de lo que esos ricos poseen. En esta ruptura lógica de lo que puede ser pensado está cifrada la belleza del programa político que enuncia la frase de Brecht: en el hecho, más bien, de que nunca podrá ser un programa político sino su puesta en abismo. Es posible también que la pobreza encierre un secreto y quizás es eso lo que, según Brecht, será compartido (o repartido) algún día con los ricos. Pero un secreto que no es propiedad de los pobres, sino que el comunismo revelará también a ellos.

Alejandra... es un libro que habla sobre la esencia de la Argentina, que es la universalidad, el universo entero –pero de otro modo que Borges. La Argentina, ¿qué es si no sus criaturas, que, sin aliento, con las manos abiertas, han elegido el centro del mundo como íntimo terruño? ¿Qué, si no una experiencia del lenguaje donde el naufragio de las vidas, la obra de la demencia, el miedo a la muerte, el anhelo de felicidad o la felicidad misma encuentran, al fin, sus palabras? Marcelo Percia concibe este libro dejando un centro deliberadamente vacío, sin sucumbir a la tentación de transcribir las palabras que Alejandra dejó en su mesa de trabajo la noche de la partida: "En el centro puntual de la maraña Dios, la araña". La hojita en la que un ángel "amante de las ruinas" dejó escritas esas palabras antes de irse (no por casualidad versos de un poema de Borges), esa precisa hojita (especie de *Guaqueguay* al revés, en todo sentido –la felicidad vista al revés), esa hoja que ya será amarilla es la Argentina

–pero de otro modo que Borges. Porque si Borges, y Juanele, y Macedonio expresan un puro estado de felicidad de la lengua, Alejandra, anticipándose a tantas cosas, registra un desquicio en el idioma de los argentinos; donde nadie aún percibía nada, una ruptura entre las palabras y las cosas ("si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?"). O como escribe Marcelo Percia: "Sensibilidad que sabe que su dolencia es cosa hecha de palabras, que percibe que las mismas palabras que dan qué pensar, pueden ser tormentos, espejismos, ruidos, en los que no (se) piensa nada". Sí, el lenguaje alejandrino detecta, mientras todos estaban haciendo cualquier otra cosa, un derrumbe sordo en la intimidad de la lengua.

Alejandra..., es un libro que narra la aventura por el centro del mundo de una chica que, como la Alicia de Carroll, sabe que la cita sólo allí podría tener lugar. "Sólo vine a ver el jardín", es la frase de la pequeña Alice que obsesionaba a Alejandra. Hay alguien, lejana, en alguna parte; un puente, un jardín. Alguien en Budapest, Jujuy o Quetzaltenango que sentía Alina, la Alina de Cortázar. En un pasaje de su libro, Percia se demora en la letra *a*; podría añadirse a esa demora el nombre de Alina Reyes. Alejandra, Alicia, Alina, ¿cuál es el puente, el jardín, el lugar de la cita? ¿Y cómo es posible no saber tanto?

Tras releer estas contratas de ficción, e imaginar otras que podrían escribirse, llego a la conclusión de que la mejor, la más simple, la más exacta, la más adecuada, es la que existe, la que podemos leer efectivamente en la contratapa del libro azul con dibujo de Alejandra adelante. Esto es:

"*Alejandra Pizarnik, maestra de psicoanálisis*, no es un libro sobre Alejandra Pizarnik, sino un ensayo sobre psicoanálisis. Un intento de aprender (leyendo sus poesías, sus diarios, su correspondencia, sus entrevistas), de una mujer que escribe, cosas que pueden interesar al psicoanálisis" ■

Javier Gutiérrez. *Sapos, Ranas y Lirio*. Óleo sobre tabla. 34 x 40 cm.



¿Qué hacer con la madre?

María Teresa Andruetto

La pregunta disparada hace unos días por un escritor amigo excede, como enseguida puede verse, la referencia a la madre biológica y/o de crianza, en relación a la cual siempre estaremos buscando nuestro lugar, corriéndola de lugar, sacándola de en medio, convocándola a estar presente, instalándola en medio de la escena. Lanzada a una mujer que escribe ésa es, por supuesto, una pregunta acerca de los vínculos con la tradición de escritura en las mujeres, la relación (amor, desprecio, admiración, silencio, vergüenza, desconocimiento, olvido) con otras mujeres que nos precedieron en el uso público de la palabra. Todo escritor que se precie construye su tradición, una tradición de lecturas que redibuja el laberinto de libros del pasado y construye un presente capaz de hospedar su palabra. Tal vez repitiendo en automático los caminos de lectura dibujados por colegas varones, durante décadas las narradoras nos hemos resistido a habitar una tradición de escritoras argentinas, negando o despreciando en el acto amoroso de la lectura a nuestras madres, obviándolas en las citas, en el orgullo de la herencia recibida y en el reconocimiento explícito de nuestras deudas. Aun hoy, pese al camino que creemos haber recorrido, las más jóvenes tienen a menudo miedo de ser etiquetadas mujeres que escriben, como feministas o femeninas o escritoras de género o de menor cuantía o sencillamente como escritoras, sin poder o sin saber hacer de trapo bandera, empeñadas como no hace tanto nosotras mismas en borrar las marcas de la herencia o esconder lo aprendido bajo la alfombra de lo literariamente correcto. Temer a la pregunta acerca de si existe escritura femenina, considerar como un ataque o una descalificación toda referencia a la literatura hecha por mujeres, utilizar como metro de calidad la obra de los colegas varones, con quienes se desea ser comparada, no ha hecho más que alimentar prejuicios, reforzados por las que vienen detrás. Se trata de un paso temeroso hacia el costado, de un titubeante tambaleo en la negación/aceptación de lo que se considera una etiqueta, inseguridad, miedo a pensarnos en lo que somos: escritoras argentinas. Prohibido hablar de género, de diferencias, porque es misógino. Mejor decir, mejor sentir, que simplemente se escribe, más allá de toda condición y de todo condicionamiento. Mejor pensar que todo lo demás es prejuicio, preconcepto, pura etiqueta. ¿Simplemente se escribe? ¿Y con qué se escribe sino es con todo lo que somos, plagados de condiciones y condicionamientos? *Ser actual: todos fatalmente lo somos...* (...) *...Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino*, dice Borges en el prólogo a *Luna de enfrente*, podríamos beber también nosotras de esa fuente, sabiendo que para nuestra alegría o fatalidad somos lo que somos, jóvenes o viejas narradoras cuya condición y calidad habrá que buscar en la escritura misma, lo que es decir en nosotras mismas. Ya que mirar es la antesala de escribir, podríamos ocupar nuestros desvelos en mirar con más intensidad para comprender mejor eso que somos y defenderlo con nuestras escrituras. Hice en estos días un breve viaje a Buenos Aires y recorrí las librerías de Corrientes buscando libros de Elvira Orphèe. Ningún librero la conoce: ¿cómo se escribe?, preguntan mientras consultan en la pantalla; *me figura, pero no la tengo*. Uno entre todos levanta la vista desde un estante a ras del suelo, donde intentaba en vano encontrarla y dice: ¿sabe que no la conocía? ¿Es buena? Le digo que es muy buena, que el año pasado la editorial *Bajo la luna* reeditó *Aire tan dulce*. Dice: *Espera que anote. La voy a pedir*. Ya nadie lee a Elvira Orphèe, quien vive todavía entre nosotros. Tucumana que anduvo por el ancho mundo, narradora espléndida ya en los años sesenta y los setenta, autora de varias novelas y libros de cuentos, nadie la incluyó sin embargo –ni a otras excelentes escritoras como ella– en el boom de los latinoamericanos, ni en los raros, ni en los nuevos, ni en los novísimos de aquellas décadas. Tampoco, que yo sepa, la han citado demasiado otras mujeres. Casada en su hora con un diplomático de apellido patricio, integrante del círculo íntimo de escritores como Moravia, Morante, Calvino, Ginzburg o Pasolini, por años lectora de literatura latinoamericana e italiana en Gallimard, no se puede decir que Orphèe haya sido una desclasada, ni que careciera de relaciones. ¿De qué depende entonces la escasa circulación de ciertas escrituras de mujeres? Ella fue, como varias de sus pares, una desadaptada que escribió lo que no se esperaba que escribieran las mujeres, pero... ¿qué se esperaba en aquellos años que escribieran?, ¿qué se espera hoy que escriban?, ¿cuál es el mandato que la sociedad de los narradores muertos puso en nuestras madres?, ¿cuál es el mandato que nos damos hoy en nuestras escrituras nosotras y nuestras hijas? ■

En los últimos diez años, si uno toma en cuenta el debate de candidatos políticos, la centralidad informativa en los medios de comunicación, la propia lógica arquitectónica y social que ha ido tomando la ciudad y la proliferación en la orientación de un determinado tipo de negocios privados, el tema de la "inseguridad" sería una constante inigualable. Las "respuestas" al fenómeno criminal han tenido en Córdoba una exponencial reverberación de las demandas de las denominadas políticas de "tolerancia cero" extendidas en un país asentado en las consecuencias sociales del neoliberalismo. A su vez, la Córdoba elogiada por una derecha fiel a la demanda de represión, ha tenido en estos años episodios que motivan más de una reflexión sobre su política criminal: un bioquímico a cargo de las políticas de seguridad (que, ante la progresiva desaparición del Ministerio de Justicia, quedarían en manos del Poder Ejecutivo provincial), un crecimiento de la desigualdad social en el acceso y el tratamiento de la justicia, un falso ingeniero vendiendo recetas neoyorquinas que serán compradas como oro, y un extraño concepto de "participación" de la sociedad civil en la seguridad que hace que sea el gobernador quien designe a dedo al Jefe de Policía de la Provincia. De allí deviene, también, todo un entramado legal, discursivo y práctico que merece la especial atención que le brindan el libro de Valeria Plaza Schaefer y Pablo Semle, *Seguridad y política criminal desde la perspectiva de los derechos humanos: análisis de la situación en la provincia de Córdoba*.

El libro se compone de dos textos; en el primero, Valeria Plaza Schaefer remarca y describe críticamente la revitalización de la idea de peligrosidad (deudora de las criminologías autoritarias y biologicistas) y la particular reconstrucción de la noción de orden público que se han hecho desde el gobierno delasotista, no sólo legislativamente (el Código de Faltas y la Ley Provincial de Seguridad Pública) sino a través de las prácticas de sus unidades de ejecución: la policía y el servicio penitenciario. El texto de Plaza no sólo cuestiona las matrices discrecionales y arbitrarias de la política de seguridad provincial, sino que propone una pauta clara para su rediseño y limitación en el respeto a los derechos humanos en un Estado de Derecho. Indudablemente muchos in-



convenientes y cuestionamientos podrían hacerse a la Constitución argentina (la escasa participación popular en decisiones fundamentales, el escándalo de tener una religión sostenida por el Estado, las atribuciones extraordinarias y discrecionales del Ejecutivo, la casi nula democratización del Poder Judicial, la propiedad de los recursos naturales, etc.); pero no debe negarse que, en materia penal, hay un mérito liberal, como describe Plaza Schaefer, desde el cual bastaría una deducción lógica para diseñar una política criminal respetuosa de derechos y garantías individuales. El texto de Pablo Semle comienza con un recorrido histórico-crítico por las corrientes hegemónicas de política criminal desde los comienzos de la modernidad hasta nuestros días (desde Beccaria hasta el minimalismo y el garantismo penal); luego –retomando las clásicas teorizaciones de Eliseo Verón (sin quitarle valor, hay que decir que el cuidado en el marco teórico de ambos textos, por momentos denota cierta falta de soltura de argumentos propios sin la antelación permanente de la cita)–, Semle elabora un análisis discursivo de los fundamentos brindados por el gobierno provincial en materia de seguridad. El significativo sintagma "conjuración temprana del delito" que se puede leer tanto en el discurso legislativo como en el propio articulado de la Ley de Seguridad, es demostrativo, como escribe Semle, de la "(in-) determinación de una pauta de racionalidad de la actividad preventiva policial". La persecución y estigmatización de un determinado tipo de sujeto des-

cripto como "productor de inseguridad", generan y profundizan divisiones sociales tanto como contrarían garantías constitucionales.

Ambos textos señalan las deficiencias de integralidad de una política de seguridad que sea exclusivamente prevencional y no sea articulada con las políticas sociales del Estado. Por ello es que, en el discurso de Unión por Córdoba, la desigualdad social, los problemas de salud o de desarrollo urbano, "no son situaciones de inseguridad para quienes sufren estas condiciones de vida; son causas de la inseguridad de los que sufren los delitos".

El libro, además, viene prologado por Eugenio Raúl Zaffaroni, con un texto afortunadamente inusual para un juez de la más alta magistratura nacional (Zaffaroni es, por varios motivos, *rara avis* en el panorama judicial argentino); el prólogo es valioso por su sinceridad política, su encuadre teórico y el modo en que percibe y denuncia el entramado corporativo y mediático (no sólo estatal) del que abrevan las políticas criminales de *tolerancia cero*, cuestiones que Zaffaroni viene advirtiendo hace tiempo, en intervenciones, ensayos y también en su labor jurisprudencial.

Junto con el Arzobispado y el Liceo Militar, la Facultad de Derecho de la UNC viene siendo un privilegiado e inevitable espacio de tránsito en la formación de la clase dirigente conservadora que hemos

tenido y tenemos en Córdoba; la producción académica que históricamente caracterizó a dicha Casa de Estudios también es una pauta de esa tendencia. Por eso es preciso celebrar no sólo el valor del libro en sí mismo, que profundiza las líneas de trabajo que Luis Marcó del Pont –en su retorno del exilio– logró imprimir desde la Cátedra de Criminología de la UNC, sino también alentar un acontecimiento generacional del que los autores del libro que aquí reseñamos forman parte: una nueva generación de juristas y teóricos del derecho que escapan a las convenciones de la clásica producción y formación técnica de la ortodoxia judicial y tratadista. Hay una resignificación de la labor crítica del derecho en un conjunto de autores (como Roberto Gargarella, Paola Bergallo, Alejandro Alagia, Enrique Font, o –particularmente en Córdoba– Mariela Puga, Juan Marco Vaggione, Horacio Etchichury, entre otros) formados también en las Ciencias Sociales, con trabajos de inusitada calidad teórica y ensayística, que acompañan a intervenciones públicas de una necesaria responsabilidad política progresista.

Asimismo, ante la avalancha de inversiones privadas y de centros de estudios que manejan conceptos fuertemente elitizados de Universidad (como las universidades de San Andrés o la Universidad Torcuato Di Tella) que el libro provenga de las investigaciones de la Universidad pública y de su propia editorial, es igualmente un dato no menos alentador ■

LAS ASTUCIAS DE LA "CONJURACIÓN TEMPRANA"

Guillermo Vázquez



FERIA DEL LIBRO CORDOBA 2010

UNCUARTO DE SIGLO JUNTO AL LIBRO

del 2 al 20 de septiembre

Plaza San Martín / Lunes a sábados, de 11 a 22 hs. / Domingos 15.30 a 22 hs.

3ª Feria Infantil del Libro Córdoba 2010



www.ellibrocordoba.org.ar



Casa de Saúl Tabora

EL SABIO EN SU LABERINTO

Juan Cruz Tabora Varela

Quedó encorsetada en el centro de una ciudad que se autodeclara pueblo de artistas. A pocas cuadras, el carnaval explota en esquirlas de cuerpos liberados. No es casualidad que el arte y la libertad sean vecinos de Saúl Alejandro Tabora, el sabio en su laberinto.

En la antología de los misterios se encuentra el motivo que llevó a Saúl Tabora, nacido en la plenitud de la pampa gringa, el llano como único horizonte, a elegir un pueblo de sierras bajas que no dejan ver el sol cuando se esconde.

Gran enigma el que llevó al inspirador de la Reforma, hombre ciudadano que hizo pie en Rosario, La Plata, Buenos Aires y Córdoba capital, a terminar eligiendo la pax serrana, pronta a la calma mortuoria.

Formado en universidades del mundo europeo, acaso el único mundo posible para un pensador cosmopolita, genera incertidumbre el saber que eligió la postal del zorzal y el tumiñico y sus flores violetas de bosque autóctono, para decir:

Rusia, en su concepción soviética está ofreciendo sugerencias de extraordinaria importancia.

Saúl Tabora eligió Unquillo como último resguardo del conocimiento. Allí construyó una morada simétrica, cargada de simbología, hecha de cuadros dentro de cuadros. Su altílo se convirtió en la torre del sabio. Y eligió que su osamenta, polvo, barro tal vez, descansara por siempre ahí. Más en soledad que nunca.

En pleno centro

Avenida San Martín. La avenida principal de un pueblo argentino no admite otro nombre. Aunque la reapropiación unquillense y la fisonomía civil de la arteria han hecho derivar su gracia al menos patriótico nombre de Doble Avenida. Allí está la Municipalidad en lo que era un hotel. Allí hay un bar en lo que era una estación de servicio. Allí hay carnaval cada vez que reina la libertad. Y en esa misma avenida, paseo de domingo y de compras baratas, está la morada que fuera propiedad y contención filosófica de Saúl Tabora en el epílogo de su pensamiento.

Hay cosas que sabemos. Que llegó de las mesetas del este cordobés, con la única

prosapia de un apellido criollo. Que fue, junto a Deodoro, el sostén intelectual y filosófico de los reformistas del 18. "Asumieron la conducción de la gesta, manteniéndola hasta 1923, en que el presidente Alvear intervino la Trisecular, iniciando la primera contrarreforma", recuerda Sergio Díaz.

»Saúl Tabora eligió Unquillo como último resguardo del conocimiento. Allí construyó una morada simétrica, cargada de simbología, hecha de cuadros dentro de cuadros. Su altílo se convirtió en la torre del sabio«

Que por esos mismos días publicó *Reflexiones sobre el ideal político de América*, en donde escribió:

Es urgente hacer que la manía furiosa de europeización que nos domina no nos impida ser originales, esto es, americanos, por la creación de instituciones civiles y políticas que guarden relación con nuestra idiosincrasia. Que América no esté circunscrita a pensar, sentir y querer como piensa, siente y quiere Europa.

La tendencia reformista lo llevó a La Plata, donde fue Rector del Colegio Nacional. La contrarreforma lo singularizó de anarquista. Lo hicieron volver a sus años mozos: "Fuera de puestos, seguiré siendo anarquizador" dijo él.

Se fue a Europa tras el avance contrarreformista, donde profundizó su formación en pedagogía, filosofía y arte. Marburgo, Heidelberg y Leipzig; Zurich, Viena, París y Madrid. A su retorno, para 1926, eligió Unquillo, desde donde pensó y publicó buena parte de su obra. Investigaciones pedagógicas al iniciar los 30' y la revista *Facundo*, entre otras, fueron las marcas tabordianas que desde Unquillo devela-

ron al ambiente intelectual. No era para menos:

La burguesía capitalista (...) convirtió la tierra en una mercancía y la incorporó al torrente de los negocios, y llenó las fábricas y los talleres de su industria con los antiguos trabajadores libres de la tierra.

El solar Tabora

Pablo Paillet es abogado. Hace unos años compró la casa en la que vivieron sus padres y que ahora habita él. Era poco, muy poco, lo que sabía de Tabora antes de mirar el techo que cada noche hacía dormir a Saúl. Previo a él, pasaron por la casona de vista al arroyo Unquillo, personajes de toda laya y condición. Artistas, gente que tomaba sol y jugaba a la quinie-la, poetisas de pueblo adentro. Pero lo que marca la historia fue su dueño y habitante original.



REVISITAR A TABORDA

Hoy Tabora continúa siendo materia de investigación. No sólo la editorial de la UNC revitalizó su obra con la publicación de *Escritos Políticos*, sino que jóvenes investigadores, siguiendo la zaga abierta por Ferrero, Díaz, Roitenburg y Sanguinetti, entre otros, continúan profundizando su obra. Matías Rodeiro, de la UBA, y Mina Navarro, de la UNAM, son claras muestras.

Navarro está centrando su tesis de Doctorado en la figura de Tabora: "Mi tarea es revisar toda su obra para aterrizar en los años 30' con el mito facúndico. Creo que no se lo ha escuchado y me parece que tiene mucho que decir aún a través de sus escritos. La mirada liberal sobre Tabora, que empobrece su pensamiento, es que era un pedagogo. Y no era así. Y esto se hace porque resulta incómoda su posición política", explica Navarro. Rodeiro, joven sociólogo cordobés, editor y prologuista de la obra que publicó la UNC, aún mantiene inédito "Saúl Tabora y el pensamiento facúndico".



Los tres niveles simétricos distribuyen las funciones sociales de una familia bien asentada, que no sólo era propietaria de buena parte de las tierras cercanas y no tan cercanas, sino que además vivía rodeada del mejor arte plástico de entonces.

Las paredes de piedra, casi un metro de densidad de roca unquillense, necesitaban tanta fuerza. Colgaban de ellas obras de Malanca, Pedone, Vidal, Spilimbergo y otros. Dicen, Taborda fue el mecenas de la generación dorada. Y amante del arte. No en vano el mismo Juan Filloy ha contado que durante la toma del Rectorado en 1918, su brazo fue detenido en el aire por el mismo Taborda en el momento en el que el futuro escritor, por entonces mozo arrebatado, intentaba descolgar con saña un cuadro del obispo Trejo: "No sean bárbaros, ésa es una obra de arte; dejenlo tranquilo al fraile" le dijo el pensador.

El ingreso al solar tabordiano, ya sin la prestancia de otros tiempos, es el hogar a leña con el frente realizado por la misma mano del escultor ceramista Fernando Arranz. El mismo que anduviera por el mundo fundando escuelas de cerámica y le diera su nombre a la escuela local, dejó inscriptas allí su obra donde se armaba el fuego unquillense, representando figuras vinculadas a la pedagogía. Hoy queda poco en pie. El calor del destiempo le va comiendo el corazón a la cerámica. Arranz es tan sólo el nombre de una escuela. Acaso Taborda también lo sea.

De los tres niveles de la casa, hay uno exclusivo. Era su laberinto, de donde siempre, siempre, salió airoso. El altillo, la torre del sabio. La escalera de madera que lleva a la soledad de la altura se conserva tal como la subía Taborda cada mañana. También el granito por piso, las fallebas que supiera abrir, las ventanas de arco y vidrio repartido, las Sierras Chicas al frente. Desde esa mínima patria unquillense, él escribió: *No se puede concebir la democracia ameri-*

cana sino como el signo de un estado social cooperativa.

La casa sigue siendo, como entonces, apenas acariciada por el arroyo Unquillo. Guarda la prestancia señorial de aquel pueblo de ricos muy ricos que llegaban en el tren de la victoria y pobres pobres que no se iban a ningún lado. Mantiene esa súbita mirada desde el púlpito. Pero poco más. La aprietan, la absorben los todoofertas céntricos que nada saben de filosofía política y todo de madeinchina. El siempreverde invadió lo que alguna vez fue el bosque tabordiano, cerro arriba. No sólo el bosque.

La manzana es prodigiosa. El fondo de la casa de Taborda daba al fondo de la casa de Lino Eneas Spilimbergo, hoy museo. Y dan culo contra culo la histórica vivienda con el hogar actual de Carlos Alonso. Es la misma manzana que antes se llamaba, pueblo adentro, 'la vuelta al mundo'. Por lo difícil de rodearla y no porque el mundo del arte y el pensamiento, cupiera, precisamente, en esa manzana.



Las historias que se cuentan o se saben en Unquillo, apenas si alguien las reproduce. Cuenta Figari que allí, al calor de Arranz y bajo el techo abovedado y las paredes de piedra, el mundo intelectual se sentía en su propia casa: "Su casa era un centro social, tenía amplios contactos. Él vivía viajando y estudiando. Y haciendo intercambios con las personalidades más eminentes. Eran muy hospitalarios, como buenos criollos. Y tenía contacto hasta con Einstein".

-¿Pero Einstein no fue a Unquillo?

- Sí.

- ¿En serio?

- Así me contó Ramonita -hermana de Taborda-, que estuvo en la casa de Saúl.

La posibilidad, de acuerdo a las fechas en que Einstein estuvo en Argentina y el mo-

FACUNDO EN UNQUILLO

Facundo, la mítica revista de la que sólo se llegó a editar 7 números entre 1935 y 1939, ha quedado como marca insondable del pensamiento tabordiano. Según señala Matías Rodeiro en el aún inédito Saúl Taborda y el pensamiento facundino, el fin de la misma obedeció "a alguna censura oficial que invocaba la peligrosa sinonimia entre comunismo y comunismo". "Taborda arrojaba -dice Rodeiro en su trabajo- a la arremolinada arena política de aquel momento, una modesta publicación que desde su título condensaría el núcleo de lo que en adelante sería su proyecto moral e intelectual; y por ende, sus reflexiones acerca de lo político. La revista se llamaría *Facundo* (crítica y polémica). Y cada número llevaría por acápite, un bando del gaucho hirsuto de los llanos. A cabo de estos principios, el general que firma y sus bravos han jurado no largar las armas de la mano hasta que el país se constituya según la expresión y voto libre de la República".

mento en que Taborda llegó a Unquillo, es remota. No hay crónica de la época que lo recuerde ni otra memoria que lo repita. Pero ni de esa leyenda improbable vive Unquillo el mito tabordiano. Tampoco de la certeza que la madre del General Perón, doña Juana, pasó una tarde en el distinguido solar de los Taborda, éste ya extinto, según recuerda Alicia Malere.

"Su casa tenía un montón de 'rincones'. Todo era exquisito, los cuadros, las esculturas, los sillones, las lámparas, los platos" recuerda Malere desde Buenos Aires, quien compartió los veranos unquillenses en la casa Taborda. "Todo lo que tenía era de muy buen gusto, y algunas cosas muy valiosas", insiste.



Hay un espacio reservado, que tuvo placa y que ya no tiene más. El ex ministro Jorge Honorio Peyrano, en la primera gestión angelocista, rindió tributo al hombre que le había puesto nombre y apellido a su escuela privada y se fue hasta Unquillo, al so-

lar tabordiano, a poner una placa, en presencia de periodistas y fotógrafos. La placa, de bronce, no existe más. El bronce ha sido fundido. Y no ha sido lo único. Unquillo, en su afán de darle un sesgo histórico cultural a su pasado, tiene un recorrido de casas históricas. La casa Taborda no forma parte del mismo.

Debimos

Los hombres no siempre hablan por sí solos. Quienes los nombran a destiempo de aquellos presentes pueden otorgarles aún mayor precisión a eso que quizás ellos mismos no supieron que fueron. Nadie sabe todo de sí mismo en tanto el todo se construye en el ahora.

"Taborda fue más que un pedagogo, o lo fue en la magna escuela de un magisterio como el de Scalabrini Ortiz, Ugarte o Jauréche" dice el historiador Roberto Ferrero. "Taborda -recuerda Santiago Montserrat, uno de sus discípulos- fusionaba en su discurso no sólo las vertientes del comunismo hispánico, sino también sus lecturas del ideario anarquista, de la filosofía alemana y de la experiencia soviética". Para Fermín Chávez, ocultar y silenciar a Taborda "es, para alguna gente, una medida de precaución, en defensa de lo viejo, ya que el testimonio último del filósofo llegaría, sin duda, con sus resplandores al fondo de la caverna de nuestro liberalismo cultural".

Sergio Díaz aporta que Saúl, en el epílogo unquillense, "nunca dejó de considerarse un reformista, un revolucionario, un anarquizante".

Silvia Roitenburg reconoce no ser partidaria "de los semidioses en la historia, pero Taborda es una figura excepcional -dentro del pensamiento argentino y aún más allá de esos límites- y creo que nunca será suficiente todo lo que podamos saber de él".

Ya en Unquillo, para 1934, escribió Taborda:

Debimos forjar una comunidad política que, ajustándose a la idiosincrasia nativa, fuese humana y universal y no un instrumento al servicio del capitalismo internacional transeúnte en todas las patrias.

Debimos ■



Vista de la casa de S. Taborda en Unquillo

LA ESCULTURA ECUESTRE DE JUAN B. BUSTOS

PREGUNTAS SOBRE LOS MONUMENTOS Y LA MEMORIA

Carolina Romano

Javier Gutiérrez.
Hociquito de ratón.
Detalle. Óleo sobre tabla.
61 x 42 cm



"La cosa más sorprendente de los monumentos es que nunca los vemos. Nada en el mundo es tan invisible."

Robert Musil

"...pocos aspectos de la historia de la escultura de exteriores son más notables que lo que podríamos llamar el fracaso total del monumento público en su intento de convertirse en monumento público."

Ernst Hans Gombrich

"La memoria es como la sangre, está bien cuando no se la ve."

Jochen Gerz

Aunque cada una de las frases se refiere a aspectos específicos de los monumentos, todas enfatizan cómo las acciones destinadas a registrar la memoria en el espacio público implican una polaridad siempre irresuelta. La paradoja de una materia que está destinada al recuerdo pero que lleva en su seno el peligro de su olvido a partir de la normalización y la clausura del pasado. A partir de esa dualidad es interesante pensar qué tipo de operaciones pueden promover o disipar las formas monumentales.

Esta pregunta surge a propósito del monumento que el Gobierno de Córdoba dedicó al General Bustos en ocasión del bicentenario de la Revolución de Mayo. Desde que fue inaugurado los debates se han centrado en relación a si es o no justo, legítimo o vital reivindicar la figura del prócer provincial. En esta nota quisiera redireccionar la mirada hacia otra cuestión, que no va a abordar la trayectoria de Bustos, sino el modo en que ha sido representada: ¿por qué el monumento realizado en su honor tiene esas características formales y no otras? La respuesta más inmediata

es que una estatua ecuestre no es un mal motivo para un héroe, sin embargo nada es tan simple y mucho menos la imagen que siempre se conforma como campo de batalla.

2. La escultura de Bustos emplazada en el Parque Sarmiento, realizada por Marcelo Hepp, es heredera de toda una tradición de escultura conmemorativa del poder a caballo. La primera estatua ecuestre nacional es realizada por el escultor francés Louis-Joseph Daumas, quien ejecuta el monumento dedicado a San Martín en 1862. La obra se vincula de manera más inmediata a la tradición velazqueña del Siglo de Oro español y, según algunos estudiosos, también a la iconografía desarrollada por Géricault. La representación efectuada por Daumas va a condensar una serie de cuestiones medulares en la discusión del proyecto nacional posterior a la secesión de Buenos Aires: quiénes iban a estar incluidos y excluidos en las nuevas ideas de nación, cuáles iban a ser los centros y periferias resultantes, qué debía preservarse en la memoria y qué sucesos tendrían que ser olvidados. Estas tensiones hicieron del monumento ecuestre un espacio problemático y fecundo. En la representación de San Martín se ponían en juego, no sin conflicto, las imágenes de los monarcas europeos heroicos y las representaciones de las gestas independentistas latinoamericanas; el programa de nación de los oponentes políticos de Rosas que superponían a su difundido grabado ecuestre la fisonomía de San Martín como figura nacional.

Las tensiones irresueltas que mencionábamos se transformaron, paulatinamente, en un lugar común. Los aspectos vitales de la imagen que hicieron que se configurara

como monumento público fueron cediendo en pos de su fetichización: se esclerosaron las ambivalencias, se acallaron las disputas, se silenciaron las posiciones encontradas. Así su potencial quedó reducido a una forma fosilizada casi vacía de sentidos. El monumento ecuestre separado de su tiempo y de su historia ha olvidado la conflictividad cultural de la que surgió, éste hiato ha sido denominado por John Berger como una mistificación del pasado. La omisión de su tradición conflictiva facilita que se configure como acepción inalterable que sólo puede cumplir la función de imponer un sentido de lo nacional, un sentido de lo heroico, un sentido de lo memorable. Tales significados unívocos mistifican no sólo a la imagen -al sustraerla de toda circunstancia- sino también a la imagen de los que la instituyen -que al erigirla se ubican en el mismo plano intemporal, sustantivo, carente de conflictividad-. La mistificación de la representación tiene una función retrospectiva y también una prospectiva ya que proporcionalmente a la medida en que la imagen es vaciada de historicidad aumenta la conciliación de la misma con los que la erigen.

La consecuencia de esa mistificación es que los monumentos que en el siglo diecinueve ponían en juego los debates más importantes acerca de un proyecto de nación y se constituían como representaciones fundamentales de la esfera pública en construcción, hoy son sólo un pomposo arcaísmo que obtura la relación con el espacio social donde se han instalado. Es lícito preguntarnos si el monumento dedicado a Juan Bautista Bustos ha generado inquietudes sobre su trayectoria y si ha posibilitado, en alguna medida, escuchar las voces inaudibles del pasado.

3. Jochen Gerz es un artista alemán nacido durante la Segunda Guerra en Berlín y ha dedicado muchas reflexiones y trabajos al problema de los monumentos. Dijo en alguna ocasión que los monumentos están contruidos para decir "Eh, ciudadanos, no piensen más en este problema, el recuerdo es nuestro trabajo". Para evitar eso, para que la memoria no sea algo petrificado, Gerz hace monumentos que deben ser actualizados, que no se ven o dejan de verse, que admiten voces diversas, que generan discusiones y no sólo adhesiones o rechazos. Sus obras son numerosas pero podemos centrarnos en la que realiza en 1986, junto a Esther Shalev: Monumento de Hamburgo contra el fascismo. El monumento consiste en un pilar de base cuadrada de un metro por un metro con una altura de doce metros (que corresponden a la altura básica de la ciudad). La superficie del objeto es una lámina de plomo y, luego de ciertas acciones de divulgación, es inscripto y escrito por los vecinos de Hamburgo que opinan sobre la guerra. La superficie es el espacio donde diversos punzones van a grabar mensajes enfáticos en contra del fascismo y a favor del fascismo -un militar disparó nueve balas al plomo como toda sentencia-, preguntas y reflexiones acerca de la guerra. Aunque admiten voces diversas no se constituyen como un espacio de pluralismo indiferente donde todo es relativo y, por eso mismo, igualmente válido. La búsqueda de verdad histórica que promueven sus trabajos es el resultado de discusiones responsables de la ciudadanía. Pero eso no es todo, el pilar estaba preparado para hundirse dos metros por cada año que pasaba. ¿Qué pasaría con todas las inscripciones y con el propio monumento después de un tiempo? Sólo quedaría un cuadrado al ras del piso como

huella del acontecimiento y una experiencia que para recordarse debe ser relatada una y otra vez. Los monumentos de Gerz son interesantes porque no son afables ni conciliadores, porque no monopolizan la función del recuerdo en una forma definitiva (muchos de ellos son invisibles) sino que invitan a un ejercicio de la memoria que se concibe, complejo, dinámico, en desarrollo.

Los trabajos de Gerz piensan a la memoria como una operación de construcción colectiva y permanente en el espacio público. Desde esa premisa no mistifican al pasado porque su conflictividad es repensada en el presente. El problema central de sus anti-monumentos es oponerse al esclerosamiento de la memoria generando formas que cuestionen la reificación del recuerdo.

4. En la Agenda de actividades culturales y recreativas de la Secretaría de Cultura hay una nota sobre la figura de Bustos. Ésta termina refiriéndose a la inauguración de su estatua ecuestre que implica, al mismo tiempo, "rescatar del olvido" a Bustos e "implantar en la memoria de los cordobeses" su figura. La Secretaría de Cultura propone un proyecto de memoria basado en la noción de "rescate", como si las operaciones efectuadas en relación con el pasado pudieran realizarse desde un lugar de neutralidad, como si para vincularnos con lo que aconteció sólo hiciera falta estirar la mano y recobrar algo que permanece allí, independiente de nuestra mirada y nuestras posiciones políticas. Luego de haber "rescatado" del olvido a la figura de Bustos, ¿es lícito el objetivo de "implantarla" en la memoria colectiva? Creo que sería deseable que los monumentos del espacio público, más que generar relaciones verticales y jerárquicas donde unos especialistas implantan algo considerado valioso a los que no lo tienen, generen prácticas culturales de participación, discusión, colaboración. Es interesante la posición de Gerz que dice "La glorificación del pasado no es lo mismo que el dolor por el pasado. No es lo mismo que la acusación, o la denuncia del pasado. La función estética del arte es encontrar la verdad. Y la verdad es la verdad que tiene voz." Creo que el monumento a Bustos fracasa en el espacio público (fracasa parcialmente, claro, su contundencia material sí puede implantarse) porque glorifica a Juan Bautista Bustos y al Gobierno que lo redime y, finalmente, porque la forma del monumento postula ese rescate en una representación que se autoproclama como "imagen de lo que fue". Habíamos dicho que la mistificación de la imagen clausura su conflictividad. Sontag ha advertido cómo para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada. La discusión de nuestra memoria requiere de operaciones complejas, de disputas intensas, de la elaboración de preguntas... los debates históricos merecen algo más que un mausoleo clausurante ■

Cansada de esperar que las instituciones culturales oficiales tuvieran presupuesto para incorporar como patrimonio la obra de su esposo ya fallecido, el artista Horacio Álvarez (1912-1999), Teresita Markman decidió redireccionar afanes e invertir energías y recursos en otro sentido. Así, con el asesoramiento de su director honorario, el profesor Jorge Torres y el diseño del arquitecto Jorge Herlein, nació este año el primer museo privado de plástica en Córdoba, en la casa de la excelente grabadora y docente jubilada de la Escuela Provincial de Bellas Artes "Dr. Figueroa Alcorta". Ahora se puede visitar, de manera gratuita, la colección permanente del mismo, compuesta por cuadros de Álvarez, principalmente dibujos. La pequeña figura de Teresita, sonriente, transparente, entusiasta, nos conduce por los ámbitos del museo que cumple con todas las normas de un espacio para el público y nos va contando los criterios con los que ha colgado la obra y su deseo de que se convierta en un lugar de estudio e investigación.

En el recorrido por la amplia casa transformada, vamos re-descubriendo al integrante de la llamada "generación del cuarenta", a partir de la obra ubicada en su hábitat más íntimo. También allí se encuentra lo que fuera su taller, que permanece con orden primigenio, sostenido por el amor persistente y conmovedor de Teresita que va explicando cada detalle. Imaginamos al artista concentrado entre papeles, plumas, lápices, pinceles, cuadernos, apuntes, libros, imágenes recortadas, autores preferidos, máscaras, titeres, fotografías, bocetos... Imaginamos a Álvarez relajado, conversando con sus colegas de militancia por el arte moderno: Roberto Viola, Ernesto Farina, Egidio Cerrito, Primitivo Icardi, Juan Carlos Pinto, Luis Waysmann, Manuel Infante y tantos otros que hicieron frente común para renovar no sólo la pro-

ducción, sino también la manera en que ese arte nuevo circularía con mayor alcance que hasta entonces.

De esta manera, con fe inquebrantable en el arte como constitutivo de un bien común, como espacio de libertad, imaginación, elevación espiritual, patrimonio de todos, y no sólo de una élite, inventaron numerosas estrategias para crear un público nuevo que accediera al mismo y lo incorporara como un capital cultural *per se*. Con esa actitud abrieron camino a los más jóvenes que después formarían lo que la crítica llamó en los '50 "Artistas modernos de Córdoba": Pedro Pont Vergés, César Miranda, José de Monte, Raúl Pecker, Ronaldo de Juan, Alfio Grifasi, Raúl Cuquejo, Tito Miravet, Luis Saavedra, Marcelo Bonevardi, Antonio Seguí.

Seguimos nuestro recorrido por el museo y nos detenemos en la colección de dibujos iluminados por luz tenue. Están agrupados según temáticas que fueron una constante en la larga trayectoria del artista: el despojado paisaje de la barranca, con sus habitantes paupérrimos como parte del mismo -tema común a sus compañeros de renovación artística- el circo, su gente y las máscaras, los enanos, los niños, los mendigos.

Desde el cuestionamiento a los manejos arbitrarios en el campo artístico, Álvarez dejó de participar en salones oficiales y se alejó de los circuitos centrales, sosteniendo como formas de vida la docencia y su trabajo como caricaturista de *Los Principios*. Para su expresión personal, optó casi definitivamente por el dibujo en una época en que el dibujo era considerado un "arte menor" (junto con el grabado) y un auxiliar de las "artes mayores" (la pintura y la escultura). Trabajaba "de memoria", es decir, guardaba para sí los gestos de seres reales que convertía en personajes y luego hacía infinidad de anotaciones en libreti-

TERESITA, HORACIO ÁLVAREZ Y LA INVENCION DEL MUSEO

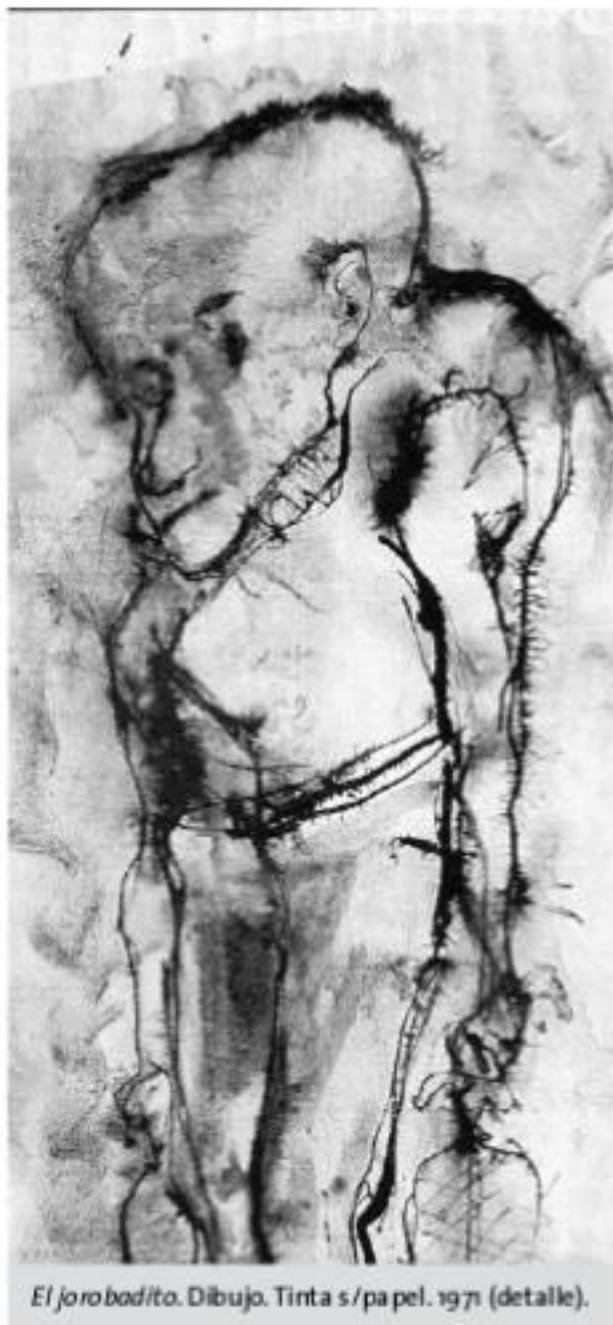
María Cristina Rocca

tas, cuadernos baratos, papeles de envolver. Al final del día, la mayoría había sido arrojado al cesto de la basura, como una actitud de autoexigencia pero, a la vez, de valoración de los procesos mismos, previos a la decisión de mostrar una obra, como juegos y ejercicios del pensamiento reflexivo y crítico. Muchos de ellos han llegado a nosotros gracias a que Teresita los rescataba y ocultaba. Al tiempo se los volvía a mostrar y algunos ya no le parecían tan malos al artista.

Ahora, en el museo, las obsesiones plásticas y sociales de Álvarez nos interpelan desde la silenciosa, pero a la vez, tumultuosa presencia de sus personajes o paisajes marginales. Pero no por marginales aparecen indiferenciados, antes bien, la profunda humanidad de los mismos está plasmada con una línea que va encargándose de mostrar las especificidades de cada uno. En lápiz, tinta o carbonilla -con frecuencia sobre papeles acquarelados o entintados en forma irregular y rápida- el trazo (que

Mendiga. Dibujo. Grafito s/ papel. c.1976





El jorobadito. Dibujo. Tinta s/pa pel. 1971 (detalle).

siempre es una huella dactilar del artista) se va imponiendo, ondulante, nervioso, borboreándose aquí, sumergiéndose allá, hasta constituir un acontecimiento. Un trazo que va abriendo y cerrando planos, sugiriendo espacios y atmósferas, protuberancias, modulaciones y oquedades; temblor expresivo que permite avizorar lo invisible, que va de las marchas firmes a las oscilantes y de las armonías a las fibrilaciones, de las transparencias a las ambigüedades, de la tensión dramática al juego plácido, de lo uno a lo múltiple. Cada obra cobra su sentido más conmovedor a partir de esa línea de infinitos recorridos y grosos, que descorre velos, insinúa miradas, retuerce cuerpos, perfila gritos desencajados y termina por armar un lugar para los que socialmente no tienen lugar.



Como electrocardiogramas del pensamiento visual de Horacio Álvarez, las obras que muestra el museo, la mayoría de los años setenta en adelante, permiten disfrutar y aprender de un maestro de la plástica cordobesa, pero también entrar en contacto con documentos de una época, contruidos, como sus personajes, desde los márgenes.

Teresita Markman, testigo vital y artista ella misma, ha desplegado además, una tarea curatorial del mejor nivel, y en esa triple vertiente, ella se siente heredera y continuadora del impulso democratizador de la "generación del 40", cuando buscaba formas de circulación alternativa para las obras del arte nuevo. Un lujo para Córdoba que saludamos calurosamente ■

El Museo Horacio Álvarez se puede visitar de jueves a sábado de 17:30 a 20:30. Félix Garzón 2075. Cerro de las Rosas. Tel: 0351-4811365

En todos los estilos, géneros y corrientes, Córdoba cuenta con numerosos creadores musicales que proponen entramados sonantes, asonantes, silenciosos; orfebres de estructuras temporales, armónicas, tímbricas, como ecosistemas sonoros, a veces extraños, convencionales, prototípicos, escolásticos o intuitivos.

«La música en esta ciudad está viva y aunque las más de las veces los nutrientes o la luz o la humedad no son suficientes para su crecimiento, nunca son tan escasos que no aseguren su supervivencia»

Ecosistemas donde sus habitantes naturales se desarrollan conformes a adaptaciones y consensos que los amalgaman pero pocas veces logran definirlos, por suerte, en una taxonomía clara. Humedad, luz, temperatura se conjugan con nutrientes varios que albergan y alimentan a una fauna policroma y multiforme que accede a ejecutar y a escuchar las obras surgidas de ese microclima de invernadero.

La música en esta ciudad está viva y aunque las más de las veces los nutrientes o la luz o la humedad no son suficientes para su crecimiento, nunca son tan escasos que no aseguren su supervivencia.

La música en Córdoba ha generado un entorno fértil donde crearse, renovarse y entrelazarse. No hace mucho la capacidad creativa estaba ceñida en unos pocos límites personales, hoy, gracias a la generosidad de algunos maestros que no temieron ser superados por sus alumnos en la natural sucesión, los límites se han expandido dejándonos ver un horizonte más amplio, tanto así que para abarcarlo es necesario asociarse y cooperar, es decir

BIOSFERA MUSICAL

Germán González

operar con otro, un otro común en intereses y anhelos, complementario en posibilidades y carencias.

La evolución de la vida musical ha tenido además la inestimable colaboración del desarrollo de las capacidades técnicas de los instrumentistas; impensables hace unos años y sólo posibles en la nostálgica añoranza de una realidad extranjera, o escondidas en las manos añosas de viejas y viejos perdidos en las montañas, en ignotas casonas de Alberdi o en los barrios del sur de Buenos Aires, hoy se cuenta con más y alentadoras destrezas en el manejo profesional de los instrumentos que posibilitan una mayor perspectiva estilística a los creadores. Estos últimos han adquirido a su vez un conocimiento práctico que permitió en todos los planos y contraplanos de los vericuetos de cada género una capacidad de engendrar nuevas obras, las que abren camino hacia el futuro al tiempo que no se niegan resaltar técnicas y usos de sus precursores. Lo que no deja de ser un arma de doble filo: existen casos, sobre todo en algunos derivados de estilos populares, en que se persiste en, si se me permite la expresión, viejas innovaciones en sus sonantes creaciones. Si bien esto no es obligatorio, sí cunde una suerte de acostumbramiento a patrones reiterativos en sí mismos y repetidos en un (ab)uso supernumerario que hacen clamar al oyente por algo distinto: ¿cuándo el baterista será un creativo importante en más bandas del rock local y no un metrónomo de variado timbre y monótona dinámica?, ¿cuándo algunos de los cultores de las nuevas tendencias folklóricas dejarán de abusar de la bajada cromática en sus melodías y del cambio de acordes en cada sílaba?

A pesar de todo, los músicos en Córdoba evolucionan, crecen y se reproducen con buen éxito.

Sin embargo este clima de invernadero, este ecosistema creativo puede ser dañado si se obstruyen los instintos actuales de cruce y polinizaciones diversas. Fructífera, desde este punto de vista, sería una discusión en los almácigos de la propia Universidad Nacional que muestra desde hace tiempo un desgranamiento acentuado en los estudiantes de composición los cuales abandonan en gran número, y no sólo -y esto es lo grave- por falta de capacidades musicales, las aulas de la Escuela de Arte. En terrarios cerrados la endogamia es siempre un riesgo latente. Evitarla implica una mayor apertura interna hacia lo externo que viabilice una correcta ventilación del ámbito así como la introducción de especies foráneas y la exportación de frutos propios los cuales deben a su tiempo dejar semillas en otros entornos.

«Nuestra ciudad cuenta con una platea mayormente abierta y receptiva a novedades en las propuestas pero que en líneas generales está dejando ver su incapacidad para guardar silencio durante los conciertos, herencia quizá de los comportamientos adquiridos en cines comerciales y videos (devedés) de alquiler en donde importa menos lo que se ve que lo que se come, habla por celular o comenta a viva voz»

Piense el lector en esos frutos: folklore, ópera, tango, música sinfónica, rock, cuarteto, electroacústica, jazz, música de cámara, cumbia, teatro musical y una larga cadena de etcétras que existen en creaciones cordobesas de gran calidad y posibilidades artísticas. Posibilidades que deben medirse en la práctica con un tema delicado: en qué medida importa el núme-

ro estadístico de sus espectadores. Esto es algo que debemos pensar seriamente a la hora de desear supervivencia a músicos, productores, estudios de grabación, teatros, etc. La música para todos ellos es un medio de vida, una fuente laboral que requiere de un entorno técnico muy especializado el cual a su vez se alimenta, cambia y redefine su papel y el de los artistas en una simbiosis para nada nueva y en permanente cambio. Sus resultados se muestran al auditorio en un acto no carente de riesgos si lo expuesto se desvía de lo esperado por fuerza de la costumbre. Como depositario, en última instancia, de estos frutos, el público local valora la tradición pero también las innovaciones, tanto de forma como de contenido, siempre y cuando alguna explicación ayude a digerirlos y asimilarlos. En este sentido nuestra ciudad cuenta con una platea mayormente abierta y receptiva a novedades en las propuestas pero que en líneas generales está dejando ver su incapacidad para guardar silencio durante los conciertos, herencia quizá de los comportamientos adquiridos en cines comerciales y videos (devedés) de alquiler en donde importa menos lo que se ve que lo que se come, habla por celular o comenta a viva voz. En casi todos los conciertos este comportamiento irrespetuoso del soberano es inadmisibles pero...ha pagado la entrada. Quizá la últimamente evidente falta de críticos serios y bien formados en el oficio que dedique su pluma, como se hacía y por estos días se hace muy esporádicamente, no sólo a lo que se ve en el escenario haya contribuido a la fantasía de raíz noventosa de que tener el efectivo para el ticket da derecho a la grosería y a la displicencia.

Faltan, claro, muchas cosas para los complejos mecanismos del arte sonoro funcionen mejor, tanto técnicos musicales como extra musicales que comprendan desde proyectos sustentables en educación musical performativa hasta legales de apoyo y difusión. Entre estos, y sólo como ejemplo, el rol de las entidades estatales pertinentes no se condice con el verdor evidente en nuestra biosfera musical. Falta desde los escritorios oficiales un mayor compromiso con las leyes adecuadas a esta evolución creativa y a su persistencia, incluso con aquellos cuerpos artísticos que están bajo la administración pública. Cuando el universo artístico está poco considerado en leyes locales y nacionales son éstas y no aquel las que deben modificarse, enriquecerse, o simplemente ponerse al día. En un país que esforzada y orgullosamente ha conquistado el matrimonio igualitario dando muestra de un criterio de civilidad poco visto hasta ahora en el mundo, todavía las leyes que vinculan la creación musical con el Estado -y a pesar de los propios músicos firmemente comprometidos y en ardua y desigual lucha por lograr su planteo y tratamiento- son algo menos que apollilladas fojas de papeles amarillos humedecidos en archivos plagados de hongos. Hongos de los que se debe preservar a la biosfera musical cordobesa para seguir evolucionando. Para continuar siendo un entorno propicio donde crear música y mostrarla. Un entorno plural en el que sea posible desplegar el devenir sonoro vivo y cada vez más diverso del que somos capaces hacedores ■

El proyecto *Aureliano Tango Club* nace en 2004, dirigido por el cordobés Aureliano Marín (voz, contrabajo y guitarras). Antes de *Cerrás los ojos*, editó *Cool tango* y *L'immune* en el sello MDR. Se trata de un trío que actualmente completan Esteban Ochoa (piano, teclados, acordeón, programación) y Martín Rovaretti (batería y percusión). El bandoneonista Pablo Jaurena participa como invitado en el tema que abre la placa. Marín, de 35 años, reconoce como referentes a los guitarristas jazzeros Scott Henderson y John Scofield, y al cantante folklórico Jorge Cafrune. Su historia musical incluye educación primaria en la escuela Domingo Zipoli y posterior inserción en La Colmena, donde se familiarizó con el jazz, el rock y la bossa nova. Luego trabajó en Chébere y Trulalá: justamente robando horas al descanso en las intensas giras cuarteras, elaboró este proyecto que lo decidió a radicarse en Buenos Aires, donde en poco tiempo recibió excelentes críticas logrando abrir su circuito europeo.

El hecho de que el trío se conforme con batería, piano y contrabajo, sugiere formación de jazz. Ciertamente, Aureliano sabe sacar provecho del clima que producen las escobillas y la armonización; sin embargo, dentro de este formato transita sobriamente las polirritmias del tango, el vals, la milonga y el candombe, sin sobrecarga de arreglos ni improvisaciones. Hay quienes relacionaron al grupo también con la música electrónica, a pesar de que es eminentemente acústico (incorpora toques eléctricos en contadísimas ocasiones). La analogía es caprichosa: inquieta a veces la pureza con la que ciertos cultores pretenden considerar a un género que es, desde su cuna, una expresión artística de fusión. El género surge con la inmigración que -tras llegar a puertos rioplatenses en el siglo XIX- se mestizó con criollos, españoles y descendientes afro, reconstituyendo completamente nuestra sociedad. En todo caso, si es importante señalar que así como a mediados del siglo XX algunos artistas fusionaron el tango con la música clásica, el jazz y el rock, la fusión electrónica que hace exactamente una década inauguró *Gotan Project* obligó a mirar al tango ¡otra vez! de manera diferente, tal vez llevando a extremos el

diálogo entre diferentes lenguajes. *Aureliano Tango Club* no ignora eso: reconoce el fenómeno y utiliza los variados códigos de manera criteriosa, haciéndole guiños a la audiencia, certificando que no son músicos inocentes. Los arreglos favorecen la relación sensible con el oyente, vistiendo con precisión las composiciones. Esta utilización está al servicio del *tango canción* que finalmente el proyecto sostiene a través de algo fundamental aún no mencionado: la voz cantante. Marín tiene un registro ligeramente atenuado y frasea con calidez y convicción. Se hacen presentes en su voz, sin restarle valor, las referencias de Roberto Goyeneche, Floreal Ruiz y otro cordobés: Rubén Juárez. Muchas veces la crítica capitalina exhibe sorpresa y recalca lo "extraño" de un mediterráneo buen tanguero, desconociendo la importancia que el género ha tenido tanto en Córdoba como en Santiago del Estero. Cabe recordar que ambas ciudades también fueron oficialmente "puerto", aunque secos, desde el virreinato y durante los sucesivos vaivenes de nuestra historia. Resultantes de este devenir, no son pocos los artistas cordobeses que enfilaron para la tanguería; entre ellos Ciriaco Ortiz, por nombrar solo uno de quien Troilo se reconoció deudor.

Al definirse como netamente urbano y de raíz suburbana ("arrabalera"), el género no revela que muchos de los inmigrantes que formaron ese suburbio (extranjeros y argentinos del interior), eran campesinos que buscaban mejor suerte y terminaron de configurar socialmente lo que hoy comprendemos como ciudad. Justamente el repertorio elegido por *Aureliano Tango Club* da cuenta de una ciudad que fue y sigue siendo mestiza, sea Buenos Aires o Córdoba. Parte del atractivo de sus discos es la reinterpretación de algunos clásicos. En este disco, sobresalen el candombero *Oro y plata* (Charlo y Manzi), *El milagro* (Pontier y Expósito); *Milonga para una niña* (Zitarrosa) y *Cada vez que me recuerdes* (Mores y Contursi), donde el oscuro recitado de Mirko Dellacasagrande nos acerca a uno de los mitos de la cultura argentina: ¡París! El programa incluye algunas buenas composiciones actuales, del propio Marín, que no desentonan para nada junto a los

clásicos. Tampoco lo hace el excelente vals *Calle Rincón* de Javier Sánchez, con postales contemporáneas como la siguiente:

*Me abre sus pechos la noche
al son de la cumbia lejana de un bar.
Veo manguear entre los coches
a un chango flaquito con su malabar.*



Dos temas de Marín están en la misma línea: la significativa *Milonga en La 31* ambientada en la villa miseria lindante con la Estación Retiro, cuyas construcciones fueron foco de una reciente controversia; y el potente *Cerrás los ojos* que da título al disco, donde el autor se anima a sentenciar y el grupo muestra cómo crece en identidad y madurez:

*Cerrás los ojos, corrés atrás
de un sueño loco que te inventaron.
Vas con el bondi por la ciudad
con la sonrisa del gran hermano*

*Vas tratando de zafar
confundiendo las verdades,
mientras algunos esparcen
terror por las capitales.*

*No tomés nunca lo que te dan
sin preguntar cuánto vale.
Cada minuto en televisión
te roba un litro de sangre.*



CERRÁS LOS OJOS
Intérprete:
Aureliano Tango Club
Coed. Epsa / Cooltango
producciones, 2010

ORACIÓN

DIEGO MARIONI TRÍO

Cocho Pedraza

Diego Marioni Trío está conformado obviamente por Diego Marioni (catamarqueño el hombre) en voz, percusión, vientos (saxo y flauta) y composiciones; Jorge Reales (muy catamarqueño) en guitarra española y guitarra eléctrica; y Juan Angera (de Mar del Plata pero criado en Catamarca) en bajo y coros. Hay invitados a esta mesa bien servida: Román Dagna, Duo Wagner-Traján, Lula Fernández, Romina López, Mariano Medina, Cecilia Zabala, Mariano Clavijo y Viviana Pozzebón.

No sólo sus integrantes son de Catamarca, es música de Catamarca y por Catamarca, aunque con colores y olores "internacionales", pero la cocina es bien criolla y se puede ver claramente la querencia. Esto garantiza que esta fusión no sea tan fusión, sino música de vertiente folklórica con influencias que no hacen ruido, y es por obra y gracias al conocimiento que tienen los integrantes del trío de amagues, triquiñuelas, gambetas y rengueadas de esta música argentina, sumada, claro está, a la imprescindible solidez técnica. O sea, es chicha y es limonada. Aquí la importancia de ser experto, especialista, "del palo", lo que permite andar por muchas rutas y caminos sin desorientarse y de cuando en cuando tomar por un senderito para volver "a las casas".

Son dieciséis danzas y canciones, la mayoría obras de Diego Marioni. El disco toma el nombre de una vidala fragmenta-



ORACIÓN
Intérprete:
Diego Marioni Trío
Independiente, 2010

da en: "Oración I", "Oración II" y "Oración III", con un tratamiento de la percusión novedosa para estas músicas, usan instrumentos no convencionales (sartenes, caños para instalaciones eléctricas, etc.).

"Tejedora belenista" es de dos extranjeros; no son catamarqueños, son salteños: Manuel José Castilla y Eduardo Falú; a esta zamba también se la conoce como "La chuschala" y como "La catamarqueña", encimado con la introducción se escucha bagupear a don Eusebio Mamani, cantor vallisto de Santa María. En esta versión el bajo deja de hacer las consabidas bases rítmicas/armónicas para "cantar", se escucha el bombo tal vez con demasiado aro.

Hay dos bellos huaynos, "Chinita de mi alma" y "Luna lunera", con la ternura que tienen las buenas canciones infantiles.

En "El Colero" vuelven "a las casas", es un gato bien a la criolla en la interpretación y con la temática que caracteriza a esta danza pícara, de Marioni la letra, la melodía de Mariano Clavijo y se puede escuchar la hermosa voz del Lula Fernández.

En las huellas, como todo lo que es de la llanura pampeana, no suelen sonar bombo ni percusión alguna; "Rumbo" es un aire de huella que sale de la regla con un fondo de cajón peruano y rumores de platillos, pero el carácter y la métrica del texto confirman su condición de tal.

También encontramos dos chacareras, otra zamba, una canción y un tango que no es un tango como tantos, es un tango cordobés que habla de la Colón y de la San Martín, del cuarteto, hasta de un "cara 'i poio".

Y está presente la memoria en una bella vidala ancestral: "De los altos minerales" y en el rescate de dos viejos catamarqueños (de los viejos de antes): "Tun tun", un bailecito de don Manuel Acosta Villafañe y una cueca de Selva Gigena, "Andate con quien quieras".

"Oración", crepúsculo, la tardecita o como dice Atahualpa Yupanqui: "...un degüello de soles..." es la hora del día más profunda, bella, reflexiva y no es casual que este nuevo trabajo del "Diego Marioni Trío" se llame así. Hay un nuevo disco de folklore en Córdoba y es para bien, porque hay raíces sanas que hicieron florecer el antiguo árbol y mucho antes que llegue esta primavera ■

Por la pendiente: reparaciones patronales

Horacio Etchichury

¿Qué hacer con las empresas que instigaron o defendieron los crímenes de lesa humanidad? ¿Cómo responderán por impulsar o justificar las violaciones de derechos humanos? Este nuevo juicio va mostrando la responsabilidad de la Justicia de la dictadura: jueces, secretarios, abogados defensores de aquel tiempo. Hoy se discute el rol de la jerarquía católica, la gran prensa y la intelectualidad universitaria. Pero sigue en las sombras cómo cierto empresario apoyó los crímenes y aprovechó los efectos del terrorismo de Estado.

El 13 de septiembre de 1979, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos visita la Penitenciaría de barrio San Martín, haciéndose eco de miles de denuncias. La tapa de *La Voz del Interior* transcribe ese día un comunicado de la Bolsa de Comercio de Córdoba. "Argentina es víctima de una persistente campaña", según los hombres-de-la-bolsa, "promovida por el terrorismo y la subversión derrotados en la guerra cruenta que debió librarse para erradicarla". Días antes, el 4 de septiembre, la Bolsa ha reiterado su "apoyo a la política económica aprobada en 1976 por las Fuerzas Armadas", porque la dictadura reconoce "el papel fundamental" de la "iniciativa privada" y el "rol subsidiario del Estado". Entre las "realizaciones fecundas" de los represores, enumera "el respeto a la independencia del Poder Judicial", hoy debatido en las audiencias por los fusilamientos y torturas en la UP 1.

La Bolsa organiza durante 1979 un ciclo de conferencias para defender la dictadura. Disertan Roberto Viola, Armando Lambruschini y Omar Graffigna, los tres integrantes de la Junta Militar; el ministro del Interior, Albano Harguindé; el de Economía, José Alfredo Martínez de Hoz; y también Juan Alemann, secretario de Hacienda. Gordon Summers, general estadounidense, cierra el ciclo como celebridad internacional. Los discursos, publicados ese mismo año, quedan en la biblioteca de la Bolsa.

Hay confesiones claras. En *La Nación* del 21 de septiembre de 1979, entidades empresarias reafirman su "apoyo a aquella dolorosa, pero imprescindible decisión": la de "entrar en lucha que provocó e impulsó la subversión". Agregan: "pedimos en su momento a las Fuerzas Armadas que entraran en guerra para ganar la paz. A costa de cualquier sacrificio". Entre otros, firman la Asociación de Bancos Argentinos, la Asociación Telerradiodifusoras Argentinas, la Bolsa de Comercio de Buenos Aires, la Cámara Argentina de Editores de Libros, la Cámara Argentina de la Construcción, el Centro Argentino de Ingenieros, el Centro Azucarero Argentino, CAEME (cámara de laboratorios extranjeros), CILFA (laboratorios farmacéuticos nacionales), el Consejo Empresario Argentino, el Consejo Publicitario Argentino, la Coordinadora Industrial Productos Alimenticios, el Rotary Buenos Aires, y la Sociedad Rural Argentina. "A costa de cualquier sacrificio": la instigación confesada.

Directivos y empresarios de entonces responderán, si cabe, por su actuación. ¿No deben las entidades reparar hoy su propia conducta? Pueden empezar mostrando sus vínculos con el terrorismo de Estado. Siempre respetando la intimidad de las víctimas, exijamos que aporten a la Justicia toda información secreta recibida de autoridades militares, y la que hayan brindado al régimen. Lo mismo debe hacerse con los informes internos que existan sobre militancia política y sindical de sus empleados. Necesitamos conocer sus gestiones en defensa de la dictadura ante organizaciones patronales del exterior. Las empresas que autorizaron en sus predios la actuación de personal de inteligencia deben dar a conocer el listado de agentes. Hay que abrir los registros de operaciones financieras y bancarias para detectar el tráfico de bienes saqueados a los detenidos-desaparecidos.

También corresponde que den a conocer la deuda empresarial contraída durante la dictadura militar y luego transferida al Estado.

Una reparación histórica se impone: restaurar los derechos laborales al nivel vigente antes de 1976, siempre que beneficie a los trabajadores, como así también fomentar el regreso al nivel de sindicalización previo al golpe, si hoy fuere menor. Esto puede empezar a deshacer los efectos laborales de la dictadura. Las entidades entonces defensoras de la dictadura pueden hoy acordar con el Estado, bajo la supervisión de organismos internacionales de derechos humanos, la creación y financiamiento de programas educativos para prevenir el terrorismo de Estado.

Quienes ayer encubrieron, impulsaron y defendieron, necesitan hoy someterse a la Justicia, sacar a luz, prevenir y reparar. No hay razones para mantener el silencio ■

Non Santo.
Muestra plástica en el Archivo Provincial de la Memoria

PONER EL GRITO EN EL CIELO

Ariel Orazzi

Gabriel camina tranquilo hacia el bo-
gillero y aprieta con fuerza el libro
que, además de los contenidos de la ma-
teria, guarda entre sus hojas la estampita
de San José de Cupertino. Su abuela se la
regaló para que le ayude con los exámenes
y le aclaró que de todos modos tiene que
estudiar. "Porque el santito ayuda, pero
también vigila".

Arzobispo Teniente Videla; Cardenal
Galtieri; Monseñor Menéndez y un cape-
llán sosteniendo en brazos al Almirante
Massera. Todos visten el atuendo de la
jerarquía eclesiástica que se les asignó y se
recortan impávidos sobre un cielo fulmi-
nante. Son las estampitas de *Non Santo*, la
obra de Nora Ballari que se exhibe desde
el 29 de junio en el Archivo Provincial de
la Memoria.

Al dorso, llevan el rezo que los conforta y
a través del cual, se sobreentiende, habrán
concedido más de un favor y algún que
otro milagro. Se trata de 30 fragmentos
tomados de discursos, homilias, ben-
diciones y declaraciones realizadas por
miembros de la jerarquía eclesiástica du-
rante la última dictadura cívico-militar y
la democracia en los cuales apoyan, respal-
dan y reivindicán el accionar de las Fuer-
zas Armadas. "En una situación de guerra,
los argumentos y los límites éticos entran
en un cono de sombra y oscuridad...", jus-
tificaba Monseñor Antonio Quarracino en
diciembre de 1979. Monseñor Tortolo, en
octubre de 1976, predicaba: "Dios habilita
el alma del soldado que va con Cristo y por
Cristo a cumplir con su deber, rechazando
a quienes se alzan contra el país".

Es verdad que una imagen vale más que
mil palabras, pero en ocasiones esas pa-
labras son mil veces necesarias. Por la
posibilidad de alzar la voz propia, por la
obligación de hacerse cargo, por la con-
tundencia de la memoria que nos vamos
construyendo como pueblo.

Memoria que se arma de palabras, de his-
torias, y que requiere necesariamente de
la posibilidad del decir, de la oportunidad
de contar. Así van estas estampitas dando
testimonio de los años recientes a través de
un hecho artístico. "No se trata de señalar
a la iglesia en su conjunto, porque tam-
bién estaba el Movimiento de Sacerdotes

para el Tercer Mundo y muchos militantes
católicos. Pero sí creo que es importante
evidenciar la adhesión y complicidad que
la jerarquía eclesiástica tuvo para con la
dictadura", explica la artista plástica Nora
Ballari.

Non Santo está compuesta por cuatro
esculturas con sus estampitas correspon-
dientes. Los rostros de Videla, Galtieri,
Menéndez y Massera están basados en las
caricaturas de la revista *Humor* de comien-
zos de la democracia.

De libre circulación

Una estampita es la tranquilidad de la
mirada omnipresente, del acompañamien-
to constante. Y como contrapartida es la
presencia explícita que marca el camino,
porque como dice la abuela de Gabriel y
otras tantas: "El santito ayuda, pero tam-
bién vigila". Sobre esta doble condición,
Nora propone una resignificación de esta
característica concibiendo sus estampitas
como "un elemento de memoria que pone
a circular una verdad y nos permite ser un
poco más libres".

Otro uso tradicional de la estampita es
la posibilidad de fortalecerse con sus pa-
labras (rezo que acompaña a la imagen)
en momentos difíciles; refugiarse en horas
inciertas; o de celebrar (con las mismas pa-
labras) en tiempos de bonanza. Porque, y
otra vez por partida doble: donde se pide,
también se agradece.

Del mismo modo, *Non Santo* es un hecho
concreto donde se ancla esta memoria que
vamos construyendo desde diferentes ám-
bitos y con múltiples dimensiones. Memo-
ria que nos fortalece, sostiene y potencia
como sociedad. Memoria que es palabra
en movimiento, palabra recuperada, pa-
labra vivida, compartida. Memoria que
tiene la obligación de andar nuestras calles
y conversaciones, porque nos pertenece.
Córdoba está viviendo por estos días el
tercer juicio a Menéndez y el primero que
lo tiene a Videla en el banquillo de los
acusados, después del indulto menemista.
Los tribunales federales son hoy el marco
institucional donde la palabra -tanto de
los testigos como de los imputados- está
reconstruyendo la historia reciente de
nuestro país. Una postal (estampita) en la



Capellán con Almirante Massera.



Monseñor Menéndez



Cardenal Galtieri

Estampitas de la obra *Non santo*, de Nora Ballari

que se puede ver a Videla y Menéndez ves-
tidos de civil y en cuyo dorso reza la frase
corta pero contundente: "Será justicia".

No tan pasado

Poner en evidencia los posicionamientos
de la jerarquía eclesiástica durante la dicta-
dura militar e incluso en tiempos de de-
mocracia cuando se desarrollaba el Juicio
a las Juntas, no constituye una acción ana-
crónica. Es parte de las cosas que como so-
ciedad nos vamos permitiendo conversar,
poner en palabras. Conversaciones que
son factibles en cierto momento históri-
co que las habilita. La complicidad de la
cúpula católica argentina con el "Proceso
de Reorganización Nacional" no es una
denuncia novedosa ni sorprendente. Pero
también es cierto que después de varias
décadas de lucha de los organismos de
Derechos Humanos, estas conversaciones
han construido una legitimidad social que
amplía su circulación y necesidad.

Por lo mismo, muchas voces se alzan re-
clamando que es mejor dejar la historia en
paz, que es tiempo de "mirar hacia delan-
te", que al "pasado pisado", como dicen en
mi pueblo. Pero ni tan en paz, ni tan pa-

sado, ni tan vieja resulta la historia cuando
las mismas voces en los mismos trajes re-
piten o reeditan su doctrina de exclusión
y discriminación respecto del derecho a
contraer matrimonio, o decidir sobre las
elecciones sexuales, la salud reproductiva
o las opciones de procreación.

"El enemigo vive en nuestro interior y lo
que es más grave, está alojado en el inte-
rior de muchos argentinos. Por eso nuestro
trabajo debe ser total: debe abarcar el cuer-
po y el espíritu...", pregonaba Monseñor
Olimpo Maresma en Mendoza, durante
el acto por el 65 aniversario de la coro-
nación pontificia de la Virgen del Carmen
de Cuyo en septiembre de 1976. Aunque
la fecha podría cambiar si tomamos algu-
nas de las declaraciones que convocaron a
multitudes apenas unos meses atrás con
motivo de la sanción del proyecto de Ma-
trimonio Igualitario.

Cuando las autoridades de la iglesia tratan
de adueñarse de la democracia negando
derechos y arrogándose la potestad de se-
ñalar quiénes son ciudadanos legítimos y
quiénes no, lo que se pone en juego no es
la libertad de culto, sino las posibilidades
de libertad, democracia y justicia de nues-
tro país y de nosotros mismos ■

YO ESTUVE AHÍ

Mariano Barbieri

Buen Pastor (...) debió haber sido un policial. Todavía puede serlo, vamos, por favor. Es una historia magnífica, la metáfora perfecta que ilustra el paso de la represión a la sociedad del consumo. Con una filmación prácticamente casera (sobre todo si se la compara con la exquisita prolijidad de *La Criada*) la película genera por momentos el clima de un video familiar. Esta historia que narra la fuga de 26 presas políticas de la cárcel de mujeres del Buen Pastor (¡Buen Pastor!), muestra la manera en que aquel templo de la represión conducido por un grupo de monjas en complicidad con el poder policial y militar, acaba en la construcción de otro templo: el del consumo en nombre del espacio público.

Si como había dicho Octavio Paz, todos los siglos son este presente, las explicaciones de la actualidad se encuentran en los procesos que desembocan en lo que vemos hoy. El neoliberalismo, esa vieja conocida máquina procesadora que convirtió la propiedad pública en propiedad privada y a las organizaciones colectivas en individuos aislados, hizo también su trabajo con la memoria y el espacio público. Esa maquinaria que comenzó con la topadora de la represión, siguió borrando sus propias huellas con los guantes "neutrales" del consumo concentrándose en la década del 90 que es la expresión macro de este proceso. La imparcialidad, la neutralidad del mercado es una idea que todavía cuesta erradicar, aún cuando hayamos enterrado en poco más de diez años muchas de esas maneras de ver al mundo.

Buen Pastor (...) entrega la palabra a los protagonistas, apoyándose en referencias históricas con material de archivo. Pero las que cuentan son ellas, mujeres que llegaron a comerse sus agendas de teléfonos, mujeres protagonistas de una fuga épica (muchas de las que se fugaron hoy están desaparecidas) que fueron violadas, torturadas y que parieron a sus hijos en ese lugar; que los vieron aprender a caminar entre las paredes de la cárcel. "Nos hacían el teléfono, el submarino", cuentan las entrevistadas con total naturalidad sobre las formas de la tortura. "Acá estaba mi cama, chicas", reconoce una de ellas en su memoria.

Donde están las aguas danzantes, estaban los calabozos. Donde estaban los calabozos, nacieron niños que todavía no fueron

encontrados. Las ciudades -todas las ciudades- generan representaciones en su texto urbano (paisajes, calles, edificios, monumentos) que luego -como explica Adrián Gorelik - "inciden en el propio sentido de la transformación material de la ciudad". Y en Córdoba, ese texto urbano se sobreescribe con brillantina y papel glaseado en el Buen Pastor. No son sólo cambios arquitectónicos, embellecimiento de un centro deteriorado; "se borra parte de nuestra historia con un paseo de compras", dice una de las ex presas entrevistadas.

Con material registrado entre los años 2003 y 2009, la película cuenta todo este proceso que -insisto- tiene un valor metafórico fenomenal, mucho más allá de la potencia de una historia sumamente emocionante. "Me estás hablando de los tiempos de los extremistas", pregunta una señora que paseaba por el nuevo espacio. Ayer y hoy se juntan en un mismo espacio. Esa es su riqueza. Por lo demás, es la narración del operativo de fuga encabezado por Gorriarán Merlo y por las mujeres encarceladas, con movimientos de distracción que incluyeron a más de doscientas personas y hasta un fotógrafo había que se encargaba de falsificar las identidades de las chicas para que pasaran inadvertidas en libertad. En mayo de 1975 la prensa había titulado "Fuga de terroristas": algunos temas no son tan nuevos como parecen.

En menos de un año **El Calefón Cine** estrenó dos largometrajes documentales que con ejes completamente diferentes dejan la sensación de presencia y el sentimiento de haber pasado por cada uno de los lugares desde donde se narra la historia. *Buen Pastor, una fuga de mujeres* (2010) y *La Criada* (2009) comparten la intimidad que logran los relatos y la convicción de cada una de las realidades que testimonian. Cambian los lenguajes pero la fuerza se sostiene: un par de películas potentes que entregan la palabra a los protagonistas de la verdad.

Dirigida por Matías Herrera Córdoba y Lucía Torres, el aporte del cine para el registro de los relatos de la historia saca toda su chapa en 74 minutos que culminan con ese salto por la ventana que emociona y redime como el gol con la mano a los ingleses, o la sentencia de prisión de Menéndez. Momentos de justicia hermosa.

Quinientos años tampoco es tanto

Cuando se habla de todos los países que caben dentro de uno solo, se habla de realidades como ésta, pienso. *La Criada* es la historia de una mujer mapuche que trabaja cuarenta años de su vida a cambio de casa y comida en "El Puesto", un pequeño pueblo en el monte catamarqueño. Mucho menos explícita que *Buen Pastor* (...) en la manera de narrar, *La Criada* funciona como una historia mínima que invita a meterse en el detalle y ponerse en el lugar de, acompañando cada una de las actividades cotidianas de doña Hortensia Pintos.

El feudalismo todavía presente en el interior de muchas de las provincias mantiene intactos e impunes los últimos resabios de esclavitud. Con una cadencia que se remite a las películas de Lucrecia Martel, la película lleva el ritmo de las cosas que pasan en el medio del monte. Hermosamente filmada, con imágenes impecables y sonidos perfectamente nítidos, en pocos

minutos el clima funciona como transporte a la vida de otro. Y entonces, quemamos las hojas y ramas secas. Aspiramos el humo mientras las gallinas devoran el maíz. Barremos los pisos de tierra entre los perros que dan vueltas.

Hortensia es cuidadora y mantiene la finca y la casa de sus patrones. Una botella hace las veces de alcancía: monedas, billetes de dos, de cinco y de diez. Cosecha de aceitunas, higos, ciruelas, damascos. Desmaleza el monte y escucha la radio de fondo mientras limpia las frutas. El tiempo no se oculta, la espera, el silencio, el sonido de las aves y los grillos hacen su trabajo sin importarles la presencia de las cámaras. El plano detalle de una olla enharinada o el armado con alambres y palos de un costillar para poner al fuego y hacerlo a la cruz focalizan al espectador en la importancia de las cosas. Nadie va a morir, no existe la puesta en escena de la exageración. *La Criada* es casi una experiencia. Es compartir el paso del tiempo con ella, con Hortensia, tomarse esos mates cebados de una pava con todas las huellas del calor. Caminar entre paredes de adobe y disfrutar de esas charlas ocasionales, pausadas y atentas con alguna mujer de fincas cercanas.

Y después llega la tormenta, otra vez, el viento que levanta las hojas, la tierra, las bolsas de nylon. Y el fuego que siempre vuelve a quemar lo seco. Al día siguiente tal vez podará los parrales siempre con el perro siguiéndola, a medio metro de los tobillos. Barrerá el piso, o cocinará. O tal vez a la mañana la llame el patrón, desde la ciudad, para que los espere con la comida caliente y la casa en orden.

La esclavitud consiste en eso: es el tiempo, el trabajo y la separación del amor a cambio de la vida. Hortensia lo entrega todo. Las llamadas a un hijo, lejano, son casi una resignación. Desde una cabina, siempre cierra: "cuando vengas lo conversamos".

Si ponerse en el lugar del otro es una buena manera de comprenderlo, *La Criada* representa un acceso, una puerta de entrada a una de las formas encubiertas de la esclavitud en el siglo de la tecnología ■

Calor propio

Los temas de trabajo, el guión, la producción: ellos lo deciden. *El Calefón* es una productora independiente de cine dedicada a la realización de largometrajes documentales y ficcionales de autor. A través de la autogestión y con una trayectoria de más de seis años en Córdoba consiguieron apoyo del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) y sus dos primeros largos tuvieron una recepción muy cálida en la que -entre otros reconocimientos- *La Criada* recibió el primer premio del MARFICI 2010. Este grupo de cinco realizadores, se conocieron en torno al Cineclub La Quimera (el segundo cineclub más antiguo del país) y encontraron ahí el espacio de proyección y de debate con el público que les dio el impulso que todavía conservan.

Integran *El Calefón*

Matías Herrera Córdoba / Lucía Torres / Juan Carlos Maristany / Ezequiel Salinas / Ana Apontes



“UNO SE PARECE MUCHO MÁS A SU TIEMPO QUE A SUS PADRES”

Franco Rizzi

Juan Sasturain es un hombre de su época. Orgulloso representante de su generación y artista polifacético, Sasturain fue y es crítico, escritor, profesor, guionista, periodista, conductor y, sobretodo, lector ecléctico y compulsivo. Inclasificable creyente de no darle tantas vueltas al asunto, habla con tanta pasión de literatura cómo de fútbol, con la memoria de viejo sabio popular que puede recitar sin dudar el equipo de Lanús del '56 o todos los títulos de alguna editorial extinta con la paz que transmiten las palabras que no dudan de sí mismas.

Para *Deodoro*, compartió una charla descontracturada y diversa, como su propio recorrido.

La historieta

(Juan Sasturain fue guionista de *Perramus*, dibujada por Alberto Breccia, y dirigió las revistas *Superhumor* y *Fierro* en sus dos etapas. Además, conduce el programa sobre historietas *Continuará...* por Canal Encuentro)

- La historieta tiene mucho peso en la historia argentina -por más que hoy tenga, para algunos, un peso relativo menor- porque el desarrollo que tuvo y tiene en nuestro país es seguramente uno de los más importantes en los pueblos de habla hispana.

La historieta como la conocemos hoy es un invento de los diarios de las grandes cadenas yanquis de fines del siglo XIX, en el marco de las peleas entre Hearts y Pulitzer para captar un público popular. De hecho, el concepto de prensa amarilla viene de ahí, porque el primer personaje de historieta famoso fue *The Yellow Kid*, que era

el personaje principal de la serie *Hogan's Alley*, una tira de prensa estadounidense publicada entre 1895-98. Y en Argentina, si bien la historieta en este sentido fue posterior, también fue un arte popular. Por eso, como todos los de mi época, quise ser dibujante de historieta. Tal es así que en la época de oro de la historieta en Argentina había varias revistas que tiraban más de doscientos mil ejemplares. Después del '56, con el cambio de la política económica empezó la importación de historietas y el panorama cambió bastante.

«No fue una idea mía sino una propuesta de la Secretaría de Cultura de la Nación. Es sintomático que se proponga desde el Estado que la forma cultural que se va a manifestar sobre el Bicentenario sea a través de una publicación de historieta»

Yo pasé por todos los lugares de la historieta. Cuando era chico como lector y coleccionista de algunas, como *Hora Cero* y *Frontera* -las forraba con la obsesión de conservarlas-. Después empecé a leer literatura y cuando ingresé en la Facultad para estudiar Letras regalé todas esas revistas. Con la Facultad empecé un camino distinto pero con el paso del tiempo todo ese bagaje que me había dado la historieta afloró, sobretodo cuando empezaron los debates sobre literatura y cultura popular y apareció una reivindicación de todo eso. Ahí volví a la historieta, pero no desde un lugar antropológico sino como una reivindicación de nuestra formación como generación. Porque esas historietas, como

pibes, nos cambiaron la cabeza, porque no era el género sólo, sino que es cierta expresión dentro de ese género; esas historietas y no otras, las de Oestrheld, Pratt, Solano López, Breccia y Castillo. Entonces, mi segunda época en la vida universitaria fue incorporarla como objeto de estudio y de enseñanza. Y después me encuentro -después de la dictadura- escribiendo sobre eso. Empiezo a escribir haciendo entrevistas a muchos de los que leía y así termino como responsable de la revista *Superhumor* y, sobre el pucho, me inauguro como guionista cuando el viejo Breccia me propone que escriba guiones y yo no había escrito ninguno hasta el momento de hacer la tira *Perramus*. Así que comencé como lector, después fui crítico y terminé escribiendo historietas: evolución tipo Truffaut, que empezó como espectador, después crítico, y terminó dirigiendo cine. Es un recorrido que en el campo de la cultura le pasa a muchos.

La patria dibujada

(La *Patria Dibujada* es una publicación sobre la historia argentina en formato de historietas de la Secretaría de Cultura de la Nación en el marco del Bicentenario, coordinada por Juan Sasturain)

- No es casual que esto haya sucedido ahora. No fue una idea mía sino una propuesta de la Secretaría de Cultura de la Nación. Es sintomático que se proponga desde el Estado que la forma cultural que se va a manifestar sobre el Bicentenario sea a través de una publicación de historieta. Yo hice la periodización en diez momentos de la historia argentina y después pensamos quienes podían ser los guionistas y los dibujantes, y

les dimos carta blanca para que trabajaran sobre eso, siempre respetando los momentos históricos que le pedíamos y aclarado que no tenían que incorporar información histórica, ni próceres ni nada. El momento servía sólo como encuadre, la información dura para el que no sabía qué era la batalla de Maipú o el combate de Obligado o la conquista del desierto iba a estar afuera de la historieta.

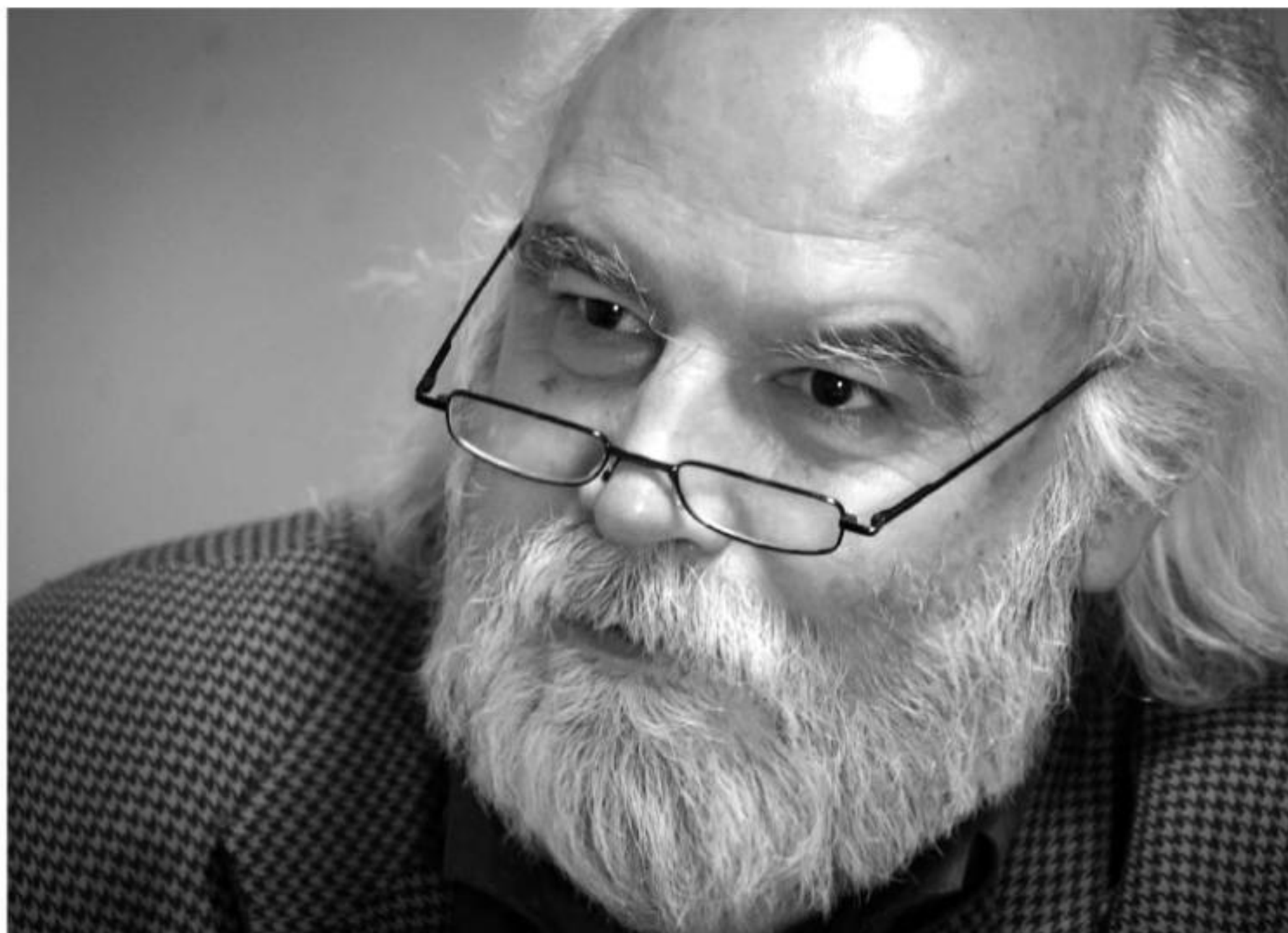
Salió en TV

(Sasturain conduce *Ver para leer*, el programa que emite *Telefé* sobre literatura desde el 2007)

- El impacto de salir en televisión es impresionante, no se qué llega de lo que hacemos, pero confirmo que llega. Sobretodo por estar en un canal de aire mucha gente al menos te reconoce, tal vez no sepa ni tu nombre, ni que hacés, pero te ve en la calle y sabe que salís en televisión. La mayoría de la gente que me para en la calle para saludarme no suelen ser lectores y no tengo idea si el programa genera que la gente lea más, eso es inverificable. Pese a que el título del programa -*Ver para leer*- suena a intencionalidad manifiesta, yo no creo que eso pueda ser mensurable. Pero, lo que sí me animo a afirmar, es que el programa cumple un objetivo anterior a eso que es naturalizar la presencia, la manipulación y el uso del libro como objeto accesible a cualquiera, y la existencia de los escritores como seres normales.

Cuando el libro se hizo inalcanzable

- ¿Vos decís que hubo una época en que el libro era más popular que ahora? Yo no sé,



Área Comunicación SEU (Fotografía: Laura Lencina)

sin dudas no me animo a afirmar eso. Lo que sucede es que los libros suelen estar en bibliotecas y librerías, que son sus reservorios naturales, y aunque esas cosas se han ido modificando con el tiempo saludablemente, son lugares bastante inaccesibles. Eso lleva a que haya que atravesar varias barreras, además de resistencias personales, y terminan convirtiéndose en lugares un tanto intimidatorios para aquel que es un profano. Por eso son tan saludables las ferias de libros, porque los libros están ahí y vos vas, metés mano y revolés y no tenés que andar exponiéndote a las consultas; si querés preguntar lo hacés, si no querés no. Particularmente soy absoluto defensor de ese tipo de aproximación.

En ese sentido, yo creo que el programa trabaja en esa dirección. Yo no voy a librerías prácticamente, yo soy un lector de libros usados, mi placer está en revolver y

encontrar, he perdido los mejores años de mi vida en esos lugares y los sigo perdiendo. El gusto por el libro como objeto. Las bibliotecas terminan siendo como la guía de teléfonos, está ahí toda la información y nadie las consulta.

Espíritu de época

- No me acuerdo de quién es una frase que leí hace muchísimo tiempo que dice que uno se parece mucho más a su tiempo que a sus padres. Somos hijos de la infancia y de la juventud que tenemos como inauguración del mundo a partir de eso que nos forma, que es el espíritu de nuestro tiempo en una dialéctica de aceptación social en la que incorporamos valores. Y en la adolescencia es el momento en que somos más sensibles a la necesidad de aceptación. Es ahí que los jóvenes se parecen entre sí para

ser jóvenes y diferenciarse de generaciones anteriores. Después con eso cada uno hace lo que puede. Y otra cosa muy poderosa, que tiene que ver con un momento de mayor edad, es el momento en que pasás de ser un espectador de la sociedad a ser un actor, cuando empezás a hacer socialmente y ahí es cuando te encontrás con el sentido común de tu tiempo. Eso se traslada a todos los aspectos, entre ellos a la producción literaria, porque vos escribís a partir de todo lo que leíste, porque antes del escritor está el lector.

«El sentido no se agota ni en el contexto biográfico ni tampoco solamente en la época, porque la literatura se proyecta en el cielo como todas las estrellas, que las ves todas juntas y aparecen contiguas y están separadas por millones de años»

Después vos podés ser más anómalo de la época o entrar en la corriente de ella. Por eso es muy importante cuando analizás un autor, mirarlo en perspectiva, en qué momento de su vida personal escribió, qué se leía en ese tiempo, cuáles eran los textos que estaban al lado en la librería. Si leés *Bestiario* de Cortázar, si vos sabés que se publicó en el año '51 en Buenos Aires y que después se fue inmediatamente a Francia, si vos sabés que escribió esos cuentos a lo largo de los años cuarenta, si vos sabés qué se publicaba en ese momento, qué publicaba esa editorial, quién y qué se traducía, esos cuentos se iluminan. El sentido no se agota ni en el contexto biográfico ni tampoco solamente en la época, porque la literatura se proyecta en el cielo como to-

das las estrellas, que las ves todas juntas y aparecen contiguas y están separadas por millones de años. También se produce un corpus que cuando uno lee aparece el otro mecanismo: qué leíste primero y qué después. Cuando Ricardo Piglia dice que la literatura para Roberto Arlt eran las traducciones castillas del siglo XIX que había leído de Dostoievsky, eso era la literatura para él. Si yo cuando empecé a escribir había leído solamente a Baldomero Fernández Moreno, eso era la literatura, ahora cuando descubrí a Vallejos era otra cosa.

Entre Soriano y Borges

- Las disputas internas entre las corrientes literarias no son trascendentes socialmente porque no le interesan a nadie más que a los que estamos en estas cosas. Y a veces. Yo tengo una respuesta elegante que es que lo único que importan son los textos, las categorías vienen después. Lo raro es cuando se escribe con las categorías previas para calzar en un molde, los movimientos, las reglas y las pautas son posteriores a las obras. Por eso, cuando nos enseñan literatura y dicen vamos a estudiar el modernismo: los rasgos del modernismo son éste, éste y éste; acá tienen un poema de Rubén Darío, búsqúenlos. Eso es una cagada. El modernismo no existe, existe ese texto, por eso toda budinera conlleva un altísimo grado de abstracción que establece límites arbitrarios que pueden ser útiles para la sistematización pero no tienen que ver con los procesos creativos. Nadie lo ha dicho mejor que Borges: nuestra obra es del día después. Cuando un escritor tiene algo para escribir, no hay budinera que lo contenga ■

Juan Sasturain escribe para el diario *Página /12*. Publicó tres novelas policíales protagonizadas por el veterano detective Etchenike, y muchas otras como: *Parecido S.A.*, *Los dedos de Walt Disney* y *Los sentidos del agua*. Posteriormente reunió sus cuentos en *Zenitram*, *La mujer ducha* y el *Caso Yotivenko*. Sus últimas novelas son *Brooklyn & Medio* y *La lucha continúa*. Especializado en géneros y literaturas marginales ha escrito ensayos sobre historieta y humor gráfico -*El domicilio de la aventura* y *Buscados vivos*-. Además, reunió sus poemas por primera vez en *Carta al Sargento Kirk y otros poemas de ocasión*. Con el cuento *Con tinta sangre* ganó el premio de la Semana Negra de Gijón. Sus novelas policíales se publican en la Serie *Noire de Gallimard* y la serie de historietas *Perramus* -Premio Amnesty Internacional 1988- tiene versiones en una decena de países. El año pasado, De la Flor publicó por primera vez en castellano la entrega final de la serie: *Perramus. Diente por diente*.

ADDA HÜNICKEN

Y LA DANZA MODERNA EN CÓRDOBA

Viviana Fernández

una arte individual, cuya interpretación, indisociable de la creación, sólo puede darse y manifestarse de forma personal, bajo el modelo de solos. "Creatividad, imaginación y necesidad" son los postulados que hoy, con setenta y tantos años de edad, Adda considera imprescindibles para la práctica de la danza. Una práctica cuya experiencia intransferible buscó, sin embargo, el desarrollo de espacios de formación mediante el interés de jóvenes bailarines cautivados por su presencia y su carácter. Provenientes de la danza clásica, la expresión corporal, la educación física y la danza folklórica, Adda constituyó un grupo que sumó a grandes figuras cordobesas como las de Marta Huerta, Ángel y María Rosa Hakimian, José Salas, Silvia Huberman, Roberto Amaya, Mariel Lobato, Luis Pereyra, entre otros.

Crítica y emoción, fervor y dolor, conciencia y locura establecen los vínculos afectivos que Adda danza. La expresión de un mundo moderno que sólo "se salvará" bailando si muestra la *verdad* de los cuerpos anhelantes, miradas intensas, figuras "en ocho", torsos abiertos, contorsiones sinuosas, faldas inmensas, brazos enormes y... pies desnudos. Un mundo que hoy resulta lejano y viejo y una danza demasiado emotiva para los tiempos que corren pero que, sin embargo, forma parte del relato histórico, fragmentado y esquivo que deseamos (necesitamos) componer.

Pese al olvido con el que poco se lucha y la historia que puja por escribirse. Frente al desinterés y el desconocimiento de una tradición que disciplina técnicamente a los cuerpos alejados del pensamiento y los valores que le dieron origen, gran parte de la producción actual, de los métodos de enseñanza y transferencia de los bailarines contemporáneos, abreva aún en el estilo expresionista donde repercute la aceptación de la danza moderna más convencional.

Adda Hünicken ha danzado, a la manera de Dore Hoyer, la "expresión pura de sí" escogiendo temáticas y experiencias dolorosas como en *Homenaje a Hiroshima* o *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*. La fuerza mítica que interviene aún hoy en su personalidad arrolladora constituye parte de una identidad indivisa entre cuerpo y alma, entre ser y esencia, entre movimiento y naturaleza, entre danza y vida. Esa fuerza forma parte de un legado artístico cuya potencia merece recuperarse y reconocerse ■

1 El material empleado sobre Adda Hünicken en este trabajo procede de algunos encuentros ocasionales que me han permitido acercarme al mundo de la artista a través de sus relatos. La última entrevista realizada el 5 de febrero del 2007 se efectuó telefónicamente. También ha sido consultada, en varias oportunidades, la bailarina y coreógrafa Marta Huerta, una de sus alumnas más querida, en quien Adda todavía hoy, encuentra un punto de contacto con el mundo exterior.

2 Miriam Winslow llega a nuestro país en el año 1941. Heredera de la escuela Denishawn formó, junto a Dore Hoyer la primera generación de docentes, bailarines y coreógrafos argentinos entre los que se destacan Renate Schottelius, Cecilia Ingenieros, Ana Itelman, Luisa Grinberg, Elide Locardi, entre otros.

Entre racionalidad y misticismo, entre empírea y trascendencia, en la vorágine de un mundo profundamente convulsionado surge en la década de 1920 la danza libre alemana. Moderna por su alto rango de innovación estética y énfasis en la expresividad, por su declarada negación a las formas clásicas del ballet, por su acento trágico e irónico constitutivos a la noción romántica del ser. Las formas cerradas, oscuras y profundas de los cuerpos terrestres y los pies desnudos representan la expresión artística de la vida, como un espacio ontológico que permite demostrar la consubstanciación entre la esencia del hombre y su compromiso histórico.

»Adda Hünicken la bailarina "solita" (como aún hoy le gusta llamarse) surge con una danza visceral y extraña que rápidamente advierte la hostilidad del entorno que, en los años '60 y '70 parecía desconocer la turbulencia cultural que vivía el mundo«

La evocación de la fuerza del sentimiento, la intuición y el esfuerzo del inconsciente ubican a la danza de los primeros años del siglo XX como un arte particularmente expresivo. Sus temas convocan, por lo general, el deterioro moral de la humanidad en la visualización de un gesto corporal que nace de su propia auto-conciencia de mundo en ruinas. La noción de alma protege al "yo" de los discursos que crean la realidad y es su defensa la que subyace, frente a la cosificación de la vida, para reivindicar el agotado espíritu del hombre.

En nuestro país, la danza moderna se desarrolla durante la década del '40 y cobra mayor reconocimiento en Buenos Aires, con las visitas periódicas de compañías y coreógrafos internacionales como la de

Dore Hoyer. La bailarina alemana es especialmente significativa, no sólo por la repercusión de su obra sino por la pregnancia de su estilo en el movimiento argentino que por entonces surgía. Su influencia llegó a Córdoba en la figura de Adda Hünicken, pionera de la danza moderna en nuestra provincia, cuya producción artística se desarrolló en el contexto cultural de una sociedad profundamente conservadora.

En el marco de la Alta Cultura cordobesa que institucionalizara la creación del Ballet Oficial el 24 de marzo de 1958 como el "género superior de la danza plural" (según consta en el documento del Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia de Córdoba que lo instituye) cuya función social trasciende su mera práctica artística "por ser un medio elevado de instruir estéticamente al pueblo al procurar el refinamiento de su gusto (...) y hasta su propia dignificación espiritual"; Adda Hünicken¹ la bailarina "solita" (como aún hoy le gusta llamarse) surge con una danza visceral y extraña que rápidamente advierte la hostilidad del entorno que, en los años '60 y '70 parecía desconocer la turbulencia cultural que vivía el mundo.

Arremeter contra el paradigma estético dominante significaba volverse contra los valores éticos y "pedagógicos" que el mismo pregonaba y asumir de manera auto-excluyente la condición marginal y herética.

Dore Hoyer visita Buenos Aires a fines de los años cincuenta, realizando presentaciones en el Teatro Colón y en el Teatro Ópera. Invitada por el Teatro Argentino se radicó en 1959 en La Plata para desarrollar tareas de formación y producción, actividad que convocó a bailarines y actores de todo el país, deseosos de conocer el lenguaje expresionista de la danza moderna. Este antecedente sumado al de la norteamericana Miriam Winslow², implicó la consolidación de la disciplina en Argentina.

Crítica y emoción, fervor y dolor, conciencia y locura establecen los vínculos afectivos que Adda danza. La expresión de un mundo moderno que sólo "se salvará" bailando si muestra la verdad de los cuerpos anhelantes, miradas intensas, figuras "en ocho", torsos abiertos, contorsiones sinuosas, faldas inmensas, brazos enormes y... pies desnudos

Entre los relatos que perduran sobre aquella experiencia aparece con frecuencia la mención a sus clases. Para coreógrafos, pedagogos y bailarines famosos como Oscar Aráiz y Susana Zimmermann, Dore Hoyer partía de la organicidad y teatralidad del movimiento. Las clases de una "intensidad arrolladora" eran vividas como rituales inolvidables. Las de técnica e improvisación "para nada pedagógicas" perseguían la ilustración psicológica y emotiva del tema mediante la búsqueda personal. El carácter ritualista convocaba e inducía la *verdad* de la experiencia conjuntamente al modo de enunciarla.

El recuerdo que Adda Hünicken tiene de Hoyer coincide con estas descripciones. En la oportunidad en que se convirtió en su alumna, Adda interpretó la *Baguala* "en silencio" con el único apoyo sonoro de su cuerpo y entregó en manos de la alemana el programa de su última producción. En él figuraban, entre otras obras cortas, la *Misa Luba del Congo*, "única misa danzada" (recuerda Adda). La marcada influencia de sus formas de expresión directamente relacionada a su presencia tensa, oscura y misteriosa cautivaron a la cordobesa en una identificación plena con el lenguaje.

Adda Hünicken se autodefine "expresionista" y concibe al arte de la danza, como

35 años

LABORATORIO DE HEMODERIVADOS UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

El Laboratorio de Hemoderivados de la Universidad Nacional de Córdoba, en Argentina, es una industria farmacéutica dedicada al desarrollo, producción y distribución de medicamentos y productos médicos.

Fue creado bajo la iniciativa del gobierno del Dr. Arturo Humberto Illia, comenzando su construcción en el año 1963 y obteniendo su habilitación oficial en el año 1974.

El nacimiento de esta institución tuvo un claro objetivo social: brindar a la comunidad productos de alta calidad, terapéuticamente eficaces, biológicamente seguros y económicamente accesibles.

La línea principal del Laboratorio de Hemoderivados es UNC Hemoderivados, que desarrolla, elabora y distribuye medicamentos derivados del plasma humano, proveniente de donantes voluntarios, sanos y no remunerados de Argentina, Chile y Uruguay. Esta línea ha posicionado a esta industria como líder en el mercado de derivados plasmáticos en Latinoamérica.

Además, el laboratorio cuenta con otras dos líneas que completan su cartera de productos y la convierten en una industria diversificada: UNC Fármacos, planta elaboradora de inyectables genéricos y UNC Biotecnia, planta procesadora industrial de tejidos humanos.

DESDE HACE MÁS DE 35 AÑOS COMPROMETIDOS CON LA VIDA.



www.unc-hemoderivados.com.ar



YAI ACAPV

En estos tiempos
contar con **información precisa**
hace la diferencia. Suscríbese.

COMERCIO
Y JUSTICIA

70 AÑOS
CREANDO VALOR

www.comercioyjusticia.info

El pasado y el futuro. Las tendencias e innovaciones. Lo que fue y lo que viene.



24 minutos de cine

Hacer un programa de televisión es un desafío si uno piensa la imagen desde el cine. ¿Cómo cuidar el aspecto formal en un medio en donde la sobreestimulación informativa es la norma? ¿Cómo evitar, entonces, traicionar un discurso sobre el cine que lo concibe como una forma que nos permite pensar? El nombre del programa, en ese sentido, indica un posicionamiento, una cuestión de principios.

En efecto, el programa no se llama "El acomodador", "La hora del espectáculo", "El panteón de las estrellas". No. "El cinematógrafo", más allá del dispositivo con el que se registró y proyectó cine en su primer momento, remite al título de un libro de Robert Bresson, Notas sobre el cinematógrafo. Bresson insistía en el carácter inédito del cine, un arte en construcción.

Así, las críticas, las entrevistas, los informes de festivales, los editoriales y otras secciones se combinan de tal modo que todo lo que decimos y mostramos esté en función de sugerir que el cine no es sólo un entretenimiento, sino un entrenamiento perceptivo y sonoro capaz de cuestionar y edificar nuestros modos de ver el mundo y nosotros en él.

Godard decía: "El cine es verdad 24 veces por segundo". Todos los jueves tenemos 24 minutos para demostrar ese aforismo. No es una tarea sencilla, pero sí sintetiza nuestro compromiso.

Roger Koza

Emisión: todos los jueves a las 23:30 por la pantalla de Canal 10.

Con mirada universitaria

La Universidad Nacional de Córdoba pone al aire todos los viernes, en un segmento especial de Crónica Plus —el informativo de la noche de Canal 10— una serie de informes especiales que invitan a reflexionar sobre distintas problemáticas sociales de la realidad local.

Con entrevistas a investigadores y docentes de la UNC, los especiales incluyen temáticas como el desarrollo urbano y la disponibilidad de tierras para vivienda, la prevención de la Gripe A, la conservación del patrimonio, entre otras.

Los informes se destacan por la novedad en el enfoque de temas que están en la agenda social y a los que se intenta dar respuesta desde el conocimiento que se produce en la Casa de Trejo, con opiniones calificadas de docentes e investigadores de las distintas unidades académicas.

Este ciclo también aborda distintas experiencias de participación de la comunidad universitaria, junto a diferentes organizaciones sociales, en la elaboración de propuestas que tienen que ver con políticas o normativas, como la reciente discusión legislativa de la Ley de Bosques.

La problemática ambiental ocupa un lugar destacado, con el tratamiento de temas como las consecuencias de la minería y la generación y disposición final de la basura que producimos diariamente.

Todos los viernes a las 19 horas en la pantalla del canal universitario. Esta serie de informes producidos por la UNC se suman a la información universitaria que diariamente ocupa una sección especial en los informativos del 10.

Emisión: de lunes a viernes de 19 a 21 por la pantalla del 10.

Próximo pasado

Próximo Pasado es una serie documental que propone un recorrido por los sucesos más significativos de la historia política de Córdoba y el país durante las décadas de los 60 y 70. Conducido por el actor cordobés Francisco Cataldi, cada programa desarrolla un tema histórico a través de entrevistas a historiadores y protagonistas, contextualizados con imágenes del archivo filmico de Canal 10.

Los 26 capítulos del ciclo tienen como premisa divulgar sucesos de la historia reciente, fundamentales para comprender la actualidad del país, tratados desde una óptica que pone especial atención en los derechos humanos.

Emisión: todos los miércoles a las 23:30 por la pantalla de Canal 10.

PRÓXIMO
PASADO
HISTORIAS DE
LUCHA Y REBELIÓN

