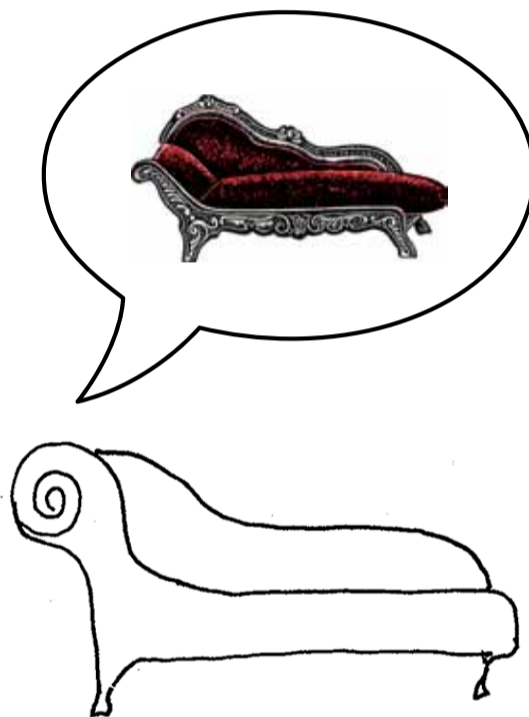


Deodoro

Gaceta de crítica y cultura



Lengua extranjera

El psicoanálisis entre otros discursos. Escriben: Conforte, Pantoja, Massa, Ordoñez, González y Fajnwaks. » También: crítica de libros, música imprescindible, cine y artes visuales.

Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Junio de 2015 | Año 5 | nº 54 | \$10.- | ISSN: 1853-2349

- | | | | |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 3 | Apertura
Psicoanálisis, el lenguaje y la cultura
Juan Manuel Conforte | 14 | Guachos de la calle
Florencia Pinto |
| 4 | Lengua extranjera: el psicoanálisis entre otros discursos Dossier
Las otras lenguas del psicoanálisis | 15 | Escuchar a los árboles
Gabriela Yaya |
| 6 | La implantación de un deseo inédito
Pilar Ordoñez | 16 | Criatura
Eliana Piemonte |
| 7 | La lectura y sus dobles
César Mazza | 17 | Raúl Scalabrini Ortiz y el imperialismo británico
Gonzalo Pedano |
| 8 | Siete tesis sobre el poema psicoanálisis
Gabriel Pantoja | 18 | Francisco es borgiano
Alexis Oliva |
| 9 | Que el psicoanalista no se haga el psicólogo: relaciones entre psicoanálisis y arte
David Albano González | 20 | Imprescindibles: discos cordobeses que tienen que estar en tu discoteca (o en tu carpeta de mp3) |
| 11 | Las ruinas circulares
Emilia Casiva | 22 | Cantado con el cuerpo
Adrián Baigorria |
| 12 | El futurismo de Cristina Rocca
Ana Sol Alderete | | |

Deodoro



Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Dr. Francisco Tamarit

Vicerrectora: Dra. Silvia Barei

Secretario General: Dr. Alberto León

Director Editorial UNC: Mgter. Carlos Longhini

Secretario de Extensión: Lic. Franco Rizzi

Subsecretario de Cultura: Lic. Franco Morán

Prosecretaría de Comunicación Institucional:

Lic. María Cargnelutti

Director: Mariano Barbieri

Secretario de redacción: Guillermo Vazquez

Consejo Editorial: Matías Lapezzata,

María José Villalba, Natalia Arriola,

Agustín Massanet, Gonzalo Puig

Corrección: Raúl Allende

Administración: Matías Lapezzata

Diseño: Prosecretaría de Comunicación Institucional, UNC

Redes: Martín Aguaisol

Revista mensual editada por la Editorial de la UNC

ISSN: 1853-2349

Editorial de la UNC. Pabellón Argentina

Haya de la Torre s/n, Ciudad Universitaria.

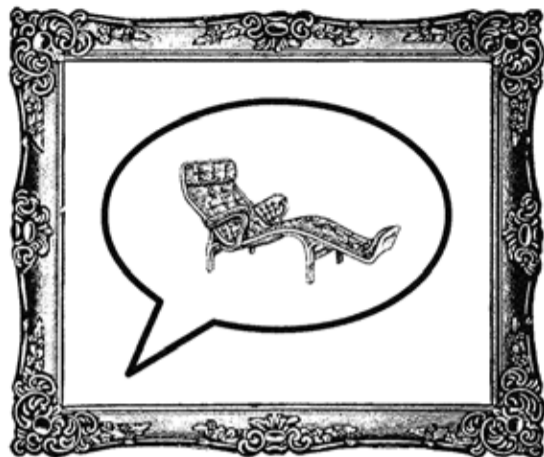
(351) 4629526 | Córdoba | CP X5000GYA

deodoro@editorial.unc.edu.ar

info@editorial.unc.edu.ar

Deodoro, gaceta de crítica y cultura no se hace responsable de las opiniones y artículos aquí publicados. Los textos son responsabilidad de quien los firma.

Impreso en Comercio y Justicia Editores



Psicoanálisis, el lenguaje y la cultura

Juan Manuel Conforte*

Este número de *Deodoro* nace con una discusión. Discusión posterior a que el *dossier* estuviera terminado, pero sospechada de antemano. La discusión gira en torno a una pregunta ¿hay un lenguaje con el que podamos comunicarnos y entendernos más allá de todo tecnicismo? ¿Existen verdaderamente diversos registros de lenguaje: académico, epistemológico, frente a un lenguaje popular y del sentido común? ¿Pueden comerciar esos diversos registros? ¿Cómo? El psicoanálisis, desde aquellas viejísimas y conocidísimas obras de Freud sobre el chiste o sobre los lapsus, hasta la más compleja utilización de la lingüística por parte de Lacan, tiene la certera sospecha de que por todos lados reina el *malentendido* y que allí donde creemos comunicarnos, no hacemos más que no escuchar lo que el otro quiere decir, y allí donde no entendemos, tenemos la oportunidad (si logramos salir de la frustración) de dar un sentido nuevo. En la disputa cultural que conlleva hacer una revista como *Deodoro*, la discusión no es menor y la apuesta singular de este *dossier* es que en el mundo cultural del mercado, cualquier complejidad podría ser estimulante.

Lo que el psicoanálisis comprueba con su práctica, es que hay al menos dos estratos en el lenguaje que no tienen que ver con los diversos registros impuestos por las divisiones sociales, o culturales: el lenguaje vacío; es decir, el lenguaje que siempre va en una dirección, el lenguaje previsible en el que podemos ir anticipando y entendiendo como quien monta uno de esos caballos que hacen siempre el mismo recorrido; y el lenguaje pleno, es decir el lenguaje que, separado del camino regular,

toca eso que llamamos con el psicoanálisis *real*, en contraposición a la *realidad*. La realidad cotidiana, como el sentido común, o el lenguaje común, es el lugar donde los sentidos son dirigidos en una dirección. Lo *real*, es lo que trastoca esa dirección de sentido único, poniendo las brújulas, como en el triángulo de las Bermudas, a dar vueltas. El psicoanálisis, así, tiene una atracción por lo que *suen*a raro y que no es de fácil asimilación, e intenta encontrar las fórmulas que lo producen.

Si entendemos por fórmula una especie de receta que se aplica para obtener determinada comida, el intento del psicoanálisis es el de encontrar la receta de aquello que excede a la receta, ese *sabor* que la hace singular y que diferencia el saber *precocido* de la cocina cultural, de su zona de innovación, de disputa. Ese quizás sea el sentido de los *ingredientes* que tanto ofuscan a los que entran en el discurso del psicoanálisis como a un McDonald's buscando *la cajita feliz* del esclarecimiento; el psicoanálisis los expulsa con una buena dosis de *sin sentido* como su picante principal. El ánimo siempre es el de movilizar la capa del sentido único para encontrar nuevas formas de lazo, de unión, para unir la palabra con eso *real* que está en juego.

Por eso el psicoanálisis nunca es referido a sí mismo, sino que siempre está haciendo borde con otras teorías, y prácticas culturales: en este *dossier* encontraremos textos sobre la poesía (o el poema), la historia, la lectura, el arte, que cada uno a su modo y en su estilo singular dan cuenta de esa zona fronteriza de tráfico entre prácticas diversas. El psicoanálisis es así, una disciplina molesta, parásito, siempre vamos a

encontrar a un psicoanalista en los lugares más inhóspitos intentando captar tal o cual cosa de física cuántica, de cálculo infinitesimal, del Ulises de Joyce; colándose en los archivos más diversos, y organizando eventos culturales de distinta índole. Hay allí una política singular del psicoanálisis en referencia a otras disciplinas: no desestima ninguna que se ocupe de la cultura en general, pero no para empatizar con ella o para realizar alegorías con su campo, sino para intervenir en sus puntos oscuros, en sus imposibilidades; para obtener de ellas las *fórmulas de su fracaso*. No podemos decir que siempre triunfen en ello como tampoco siempre triunfan en el esclarecimiento del inconsciente, que de por sí es gustoso de máscaras, pero aún así se sostienen e instalan su discurso a veces molesto, casi siempre enigmático, e insistentemente desoído por el oficialismo cultural que lo tilda ya sea de complicaciones absurdas, o de simplismos sospechosos. El psicoanálisis se sostiene en ese complejo lugar y, en el mejor de los casos, no hace concesiones. Cuenta Fabián Fajnwaks en la entrevista que le realizamos que incluso en la universidad francesa París VIII el Departamento de Psicoanálisis se ve siempre amenazado de perder su lugar. Es un *convidado de piedra*, cuya palabra molesta. Este *dossier* ha zozobrado también haciendo temblar la línea de lo *culturalmente* esperado. En el *peor* de los casos, dará que hablar. La invitación al lector es, entonces, adentrarse en esa suerte de aventura de lenguaje para rondar en algunas de sus superficies y raspase con algunas de sus espinas. **D**

*Psicoanalista

LENGUA EXTRANJERA: EL PSICOANÁLISIS ENTRE OTROS DISCURSOS

Los textos que siguen apuntan a cierta zona de frontera entre el psicoanálisis y: la historia, el arte, la poesía, la lectura, los estudios de género. Más que de psicoanálisis se apunta a ciertas zonas oscuras, a la toma de ciertas posiciones, todas en relación a un No inicial y a un Hay esencial: no hay historia en base a referencias (hay implantación de un deseo), no hay poesía (hay poema), no hay Obra de arte (hay singularidad de la mirada), no hay lectura unívoca (hay la posibilidad de la sorpresa), no hay, finalmente, relación sexual (hay modos singulares de relacionarse con el objeto de deseo).

Las otras lenguas del psicoanálisis

Entrevista a Fabián Fajnwaks

4 | Dossier

Fabián Fajnwaks es argentino, porteño, se fue a Francia cuando tenía 25 años, hace exactamente 25 años, en 1990 cuando alboreaba la fatídica primavera menemista. Su exilio no fue un exilio forzado, fue un autoexilio y una condena al síntoma de por vida, dice en tono jocoso. Como todo exilio, el suyo fue y sigue siendo desgarrador, aunque, *hice bien en irme*: paradojas. La cuestión fue cambiar, y esto en un sentido profundo, porque más allá del exilio del lugar, existe el exilio de la lengua. *Siempre hay una situación de desventaja frente a la lengua oficial cuando uno viene de otra lengua, hay un porcentaje de tontería, dice, te sentís como un pibe de nuevo, tenés que aprender a volver a hablar.* ¿Habla de él? ¿Habla del psicoanálisis? El psicoanálisis se habló en alemán en principio, en inglés luego, en francés más recientemente y finalmente sigue hablando en español. El psicoanálisis es una lengua en constante exilio y este es uno de sus rasgos esenciales: una lengua en desventaja, una lengua hecha de fragmentos errados de la lengua oficial; y al mismo tiempo y por defecto, una lengua de la separación.

Psicoanálisis y universidad

Una afirmación se repetirá varias veces en la conferencia de Fabián Fajnwaks en el Auditorium del Rectorado de la UNC sobre la “Subversión lacaniana sobre los estudios de género”, y en la entrevista que le realizamos: *el psicoanálisis lacaniano intenta nominar desde lo que no va, de lo que no anda.* Así busca entonces alojarse,

extraña paradoja, en lo extranjero. En este sentido pregunta el psicoanalista Guido Coll -en compañía de la redacción de DEODORO- a Fajnwaks sobre el lugar del psicoanálisis en la universidad:

El saber ha tomado una posición casi mágica. La ciencia de hoy se parece a eso que Levi-Strauss señalaba esto hace muchos años en referencia a la posición que tenían las creencias en muchas sociedades que él llamaba primitivas. Es un pensamiento mágico ya que oculta cuáles son los significantes amo que le dan una legitimidad a ese saber. En el psicoanálisis las cosas son distintas. Hay una diferencia de estructuras ya que el psicoanálisis intenta otra relación entre la verdad y el saber. Yo diría que el psicoanálisis es un convidado de piedra en la universidad. Por un lado por todo lo que le ha aportado el psicoanálisis a la antropología, a la sociología, a la filosofía, sobre todo desde sus últimos autores. El psicoanálisis tiene ese lugar prestigioso que le permite conservar una posición, pero está siempre con un pie fuera de la universidad. Al tener una estructura distinta al saber universitario lo paga muy caro con el riesgo de una amenaza o una exclusión; y en cierto punto es entendible. Dado que muchas universidades dependen del mercado.

Y ¿cómo era en la época de Lacan?

Era la época en la que un autor como Derrida, por ejemplo, podía criticar al psicoanálisis y al mismo

tiempo favorecer la creación de un departamento de psicoanálisis en una universidad. Hoy no sucede esto, es corporativista, “cada cual defiende su bistec”.

Fue Lacan quien dialogó con otros discursos. Por ejemplo con la filosofía. Él se llamaba un antifilósofo, es decir operaba como un punto dialéctico, como una especie de aufhebung, intentando sacar a la filosofía de sus impasses. El movimiento de diálogo con otros discursos es propio del psicoanálisis lacaniano y es fundamental para la sobrevivencia del psicoanálisis ese diálogo. Y esto porque el psicoanálisis no es una cosmovisión, sino que viene a plantear aquello que hace síntoma en la civilización: lo que hace síntoma en la filosofía, lo que hace síntoma en la economía, en la política. El psicoanálisis hace foco en esos puntos de real que otros discursos no pueden procesar. Lacan decía: que renuncie aquel que no pueda estar a la altura de los impasses de su civilización. Y para estar a la altura debe dialogar, intercambiar con otros discursos que también, a su manera, se interesan en el malestar en la civilización.

Los estudios de género

Esto pasa, por ejemplo, con los estudios de género. El psicoanálisis no viene a corregir sino más bien a reconocer en los autores de género, en los autores de los estudios queer, esa búsqueda de nominaciones que pasen, que excedan, el régimen normativo del Complejo de Edipo. El



psicoanálisis lacaniano no busca una adaptación del sujeto a la norma sexual, social o utilitaria. La enseñanza de Lacan señaló los impasses de todo este tipo de normas. Lo que la práctica lacaniana intenta en el uno por uno, en el cada caso de la clínica, es nominar a partir del síntoma, es decir a partir de lo que no va, de lo que falla. En esto hay un punto de encuentro con los estudios queer. Aunque también hay diferencias. El psicoanálisis no pretende generar identidades sexuales como es la intención de algunos autores queer. El psicoanálisis no cree que el sujeto pueda nombrarse a sí mismo a partir del goce sexual, sino que el goce sexual tiene que ver con un vacío y de lo que se trata es de saber hacer con ese vacío. En este punto el psicoanálisis es más subversivo.

El malestar actual

Si intentáramos buscar una invariante en el psicoanálisis, el psicoanálisis nos devuelve una cachetada al sentido esperado. La invariante del psicoanálisis es aquello que no anda, pero aquello que no anda, no siempre es lo mismo. Desde el *Malestar en la Cultura* que Freud escribió y en donde intuyó parte del horror que sobrecogería al mundo entero en la primera mitad del siglo XX, la disfunción de la “civilización”, el malestar, ha ido mutando. De esto dice Fabián:

Nada en nuestra época empuja a hablar y a escuchar lo que el sujeto tiene para decir. Es el imperio de la neurociencia y una especie de locura por la imagen. Hoy una resonancia magnética puede mostrar lo que pasa en el cerebro y esto en cortocircuito con lo que un sujeto tendría para decir. Esto unido a la generación de gadgets, es decir con los objetos que se enganchan con la forma de goce de cada uno de los sujetos refuerza eso que Lacan llama el goce del Uno solitario, un goce masturbatorio. Como goce solitario decimos también, en ausencia de palabra. El psicoanálisis por el contrario, se propone escuchar qué tiene para decir el sujeto. Pero no poniendo la escucha como una estrategia comercial como la de los 0800 de los productos de mercado o incluso algunas psicoterapias que se proponen escuchar cuando en realidad quieren asumir una posición de amo frente al sujeto. Sino apuntando a lo real

del sujeto. Y en esto por supuesto, también entra el cuerpo. La medicina tiende a un monitoreo permanente del cuerpo, hasta el punto de que ya se habla de una caída de la medicina de diagnóstico hacia un monitoreo permanente del cuerpo a partir de captores. El psicoanálisis ve al cuerpo como un lugar donde se inscriben formas de goce y tiende a darle la palabra al sujeto.

De repente aparece un tipo que se llama Andreas Lubitz en un lugar de entrenamiento de los pilotos de Lufthansa, le dicen que está un poco deprimido, le dan unos antidepresores y el tipo va a su casa, no toma los antidepresores y estrella un avión en los Alpes suizos.

La palabra clave es *gadgets*. Mientras conversamos con Fabián la entendemos como una palabra más o menos técnica. Utilizada por Lacan o recobrada por Lacan del discurso técnico que se va imponiendo en la época. Pero aún le restan significados: Gadget fue el nombre clave de la primera bomba atómica detonada en el desierto de los Estados Unidos coronando una época que Lacan llama de agujero de la historia.

Lacan habló en los 60 de la Shoa, dijo que ninguna filosofía hegel-marxista podía explicar lo que fue el exterminio nazi. En ningún sentido la marcha de la historia sea en el sentido de Hegel o en el sentido de Marx permite explicar lo que aparece como un agujero en la historia. Lo dijo cuando nadie hablaba de eso. Más allá de las controversias, los únicos que habían dicho algo habían sido Heidegger y Hannah Arendt. Se referían a la fabricación industrial de cadáveres.

¿Hoy no se vive algo así?

Hoy vivimos algo muy diferente a un campo de concentración, lo que hoy hay es una especie de servidumbre voluntaria a una forma de control social que pasa por la técnica. Todo el mundo

hoy está dispuesto a que le escaneen el cerebro para ver qué tiene y para ver si se puede evitar ser esquizofrénico, homosexual o lo que sea. La medicina funciona hoy como una especie de panóptico que puede verlo todo... que cree que puede verlo todo. Lo que pasa es que de repente aparece un tipo que se llama Andreas Lubitz en un lugar de entrenamiento de los pilotos de Lufthansa, le dicen que está un poco deprimido, le dan unos antidepresores y el tipo va a su casa, no toma los antidepresores y estrella un avión en los Alpes suizos. Lo que no pudieron ver es que el muchacho tenía delirios megalómanos. Esto pasa en general, porque la psiquiatría ya no existe más. La psiquiatría como un determinado tipo de saber sobre el sujeto. Hoy hay una especie de locura de la imagen, de verlo todo, que quizás fue la locura de la ciencia desde el siglo XVI. Pero lo real es lo que no puede pre-verse. Nadie pudo predecir esta tragedia, como nadie puede preveer ciertas crisis económicas, etc.

¿Y el psicoanálisis frente a esto? ¿Cuál es su posición más política?

La política del psicoanálisis es la política del síntoma, de lo que no va. En su afán de verlo todo la ciencia produce, como decía Goya de la razón, monstruos. Y la ciencia tiene ojos para no ver, decía la Biblia, en realidad tienen pantallas para no ver. El psicoanálisis intenta darle la palabra al sujeto y se interesa por lo real. Lo real es lo que no se ve, lo que no se quiere ver, como no se vio el horror del holocausto, de Hiroshima y como no se ven las muertes en masa que siguen ocurriendo. El hombre es el único animalito que busca la destrucción del otro y de sí mismo. El psicoanálisis señala eso como pulsión de muerte.

La singularidad. El nombre cualsea

Ya desde su conferencia, Fajnwaks plantea esa posibilidad remota del psicoanálisis. El psicoanálisis no se interesa en lo universal, ni en lo particular, sino en lo singular. En aquello que escapa a todas las representaciones y que sin embargo define a “cada uno” y a “uno por uno”, y esto no habría que entenderlo en términos de individualidad, sino o de lo que un individuo hace para pertenecer a una clase. Una singularidad puede tener casi la misma potencia de un universal.

El psicoanálisis es la clínica del detalle. Del pensar masivo al pensar por detalle como pretendía Benjamín. El síntoma es siempre un detalle frente al pensar masivo. Veo hoy los afiches de los hombres políticos que están de campaña. Me recuerda a la palabra vacía que decía Lacan. Usando palabras como libertad, seguridad, etc. Eso es pensar masivamente. El detalle es aquello que te singulariza más allá de cualquier generalización.

La búsqueda del detalle no es, en este sentido, la búsqueda erudita o exegética en la obra lacaniana de aquello que *Lacan dijo*, sino que el detalle *cualsea* puede darnos (nueva paradoja) la pauta y el ritmo de cómo camina el mundo. Esta parece ser la intención de Fajnwaks para, desde allí, en otra lengua de otra lengua, poder cruzar en perspectiva ese tiempo que nos atraviesa. **D**

La implantación de un deseo inédito

Pilar Ordoñez*

En los cuidadosos relatos históricos, que refieren los procesos de recepción del psicoanálisis en Argentina, se capta un punto indialectizable. La historia de la recepción del psicoanálisis no resulta, precisamente, el relato de las condiciones de su posibilidad. Por el contrario, es la historia de las defensas que una cultura esgrime contra esta peste, siempre extranjera. En particular, el psicoanálisis, tiende a ser detectado e inoculado por las defensas de otros discursos que corroen su virulencia. Por ejemplo, el discurso universitario puede repetir las citas de los nombres fundadores (Freud, Lacan, Masotta, Miller), sin lograr una transmisión que garantice la formación del analista. Así, su implantación no depende de las condiciones óptimas de recepción, sino de cierta vulnerabilidad defensiva que facilita el contagio del psicoanálisis en tanto que discurso. De ese contagio, probablemente, se produzca una operación de apropiación que incluye la traducción de los textos de Freud y Lacan al español, pero también el entramado de referencias en la cultura de nuestra lengua. Necesaria, para que no se transforme en mortal dominación o aniquilación de toda singular manera de soportar esa marca. El psicoanálisis primero funcionó como una referencia teórica que se puede rastrear en autores de diversos campos. En nuestras tierras mediterráneas contamos con los aportes de intelectuales y escritores como Luis Revol, Deodoro Roca, Arturo Capdevila y Juan Filloy; desde la psiquiatría con los trabajos tempranos del Dr. Bermann y Pizarro Crespo. Pero tuvo que caminar, en las profundidades del gusto, para llegar a constituirse en la práctica de un discurso y fundación de un nuevo lazo que llamamos transferencia.

Inexplicablemente fue necesario el fermento del malentendido para que, en algunos, surgiera un deseo inédito y sin prescripción en la novela de los tiempos. Un deseo que no es de curar, redimir, emancipar ni adaptar. Un deseo que Lacan llamó del analista y que busca radicalizar en cada quien la diferencia absoluta, la singularidad cual sea.

La historia del movimiento es la historia de algunos nombres

Llamativamente tanto Freud como Lacan tuvieron en algún momento el gesto de historizar el movimiento que habían producido. No diré *historizar el psicoanálisis* ya que, podríamos afirmar junto a Germán García, “no hay historia del acto analítico”. Sólo tenemos la historia de sus efectos, sus condiciones, de los actores y de los obstáculos que encontraron. Podemos ubicar un parangón entre la historia de un movimiento discursivo y el relato biográfico. Lacan expresa con precisión, en un texto temprano, que el reconocimiento del inconsciente que se hace en un psicoanálisis tiene las mismas coordenadas que el relato histórico: “Lo que enseñamos al sujeto es a reconocer como su inconsciente es su historia; es decir que le ayudamos a perfeccionar la historización actual de los hechos que determinaron ya en su existencia cierto número de `vuelcos` históricos.”¹ A estos vuelcos los

va a llamar “estigma histórico”: ya sea que se constituyan en una página de vergüenza que se olvida, o en una página de gloria que obliga. Lo que se olvida se repite y lo que obliga es inscripción simbólica.

Por eso cuando indagamos la historia de los protagonistas del movimiento psicoanalítico en una ciudad, sus contingencias, no nos limitamos a hacer una anamnesis, no recuperamos datos que subyacen en la realidad referencial. Esperamos producir un efecto que reordene las contingencias pasadas dándoles el sentido de lo por venir. Es decir, pensar cómo se instaló el psicoanálisis es pensar cómo se sigue instalando en nuestra cultura, ya que nada garantiza la continuidad de este discurso, en la vivacidad de sus efectos, por siempre. Esta inherente precariedad de instalación se debe a que depende de que algunos encuentren el deseo de practicarlo.

Así, reconocer algunos nombres como precursores de nuestra práctica es poder ubicar esos que quedaron inscriptos en las páginas de gloria, y también aquellos nombres que quedaron censurados, en un olvido operativo. ¿Cómo reconocer esos nombres que se vuelven estigma histórico? La idea de Pancho Aricó, respecto a sus propios precursores quizás pueda ayudarnos. Él sostiene en su ensayo “La cola del diablo”, que los precursores son aquellos que pudieron traducir. La traducción a la que se refiere no es literal, es una traducción de instrumentos teóricos que permiten encontrar respuestas locales.

Una vez iniciada la práctica del psicoanálisis en la Argentina, se planteó el problema de la formación de los analistas y con él comenzó a tejerse la trama institucional necesaria para esa formación que siempre resulta parauniversitaria. Quizás podamos reconocer en ese movimiento de institucionalización los precursores que lograron traducir, a nuestra lengua, el surgimiento de esa figura siempre extranjera que llamamos psicoanalista practicante. Siempre extranjera a los discursos preexistentes, ya que un psicoanalista es producto de su propio análisis y de algunos cruces con la cultura donde ejerce su práctica.

Las vías del contagio

En las investigaciones y en los relatos que toman el ingreso del psicoanálisis a la ciudad de Córdoba, Argentina, se pueden diferenciar cuatro vías de ingreso². Las vías están ligadas a nombres propios que poseían algún peso local en el campo intelectual, político o académico.

La primera se reconoce bajo el nombre de Andrés Cafferata Nores, su enclave está en el ámbito académico universitario y eclesiástico; los relatos señalan que se analizó con Celes Cárcano y supervisó con Marie Langer.

La segunda vía es la única a la que los autores denominan con un nombre extranjero: Althusser. No sólo que es un nombre extranjero sino que, podríamos agregar, funciona como el nombre de una obra, dentro del pensamiento filosófico. Este nombre estuvo ligado a la recepción, en los movimientos de la nueva izquierda argentina, de aquello que el Partido Comunista francés publicaba en la revista *La Nouvelle Critique*.

Otra de las vías lleva el nombre de Oscar Masotta y se encuentra en una estrecha relación con un enclave cultural. En 1965 la revista *Pasado y Presente* publica un artículo titulado: “Jacques Lacan o el inconsciente en los fundamentos de la filosofía”. Este artículo constituye el primer trabajo psicoanalítico que publica Masotta y lo hace en una revista dirigida por intelectuales gramscianos. Un hilo señero lo vincula a la fundación de la fugaz Escuela Freudiana de Córdoba en 1978 que sólo dura tres días, luego a la publicación de la revista *escrita* y junto con ella la refundación de la Escuela Freudiana en 1980.

En la cuarta vía se destaca el nombre del Dr. Osvaldo Francheri, quien en una entrevista confirma su formación en la APU con el psicoanalista Willy Baranger. En el año 67 comienza a viajar a Córdoba para analizar a un grupo de interesados convocados por Lucy Jachevazky. Rescato el testimonio de Miguel Sosa, quien formó parte del primer grupo de analizantes:

“Francheri estaba instalado en nuestra ciudad. Esta vez seleccionó a cuatro candidatos a psicoanalistas entre varios aspirantes: Fernando Bringas, Amalia Giorgi, María Esther Novotny de López y yo. Comenzamos un análisis de cuatro sesiones semanales de cincuenta minutos exactos. Simultáneamente, los cuatro compartíamos el mismo número de horas de supervisión de casos, los fines de semanas, cuando Haydee Faimberg, de la APA, viajaba a Córdoba y nos reuníamos en un salón del Hotel Crillón. Posteriormente, la influencia de Lacan se hizo sentir. La duración de las sesiones se hizo variable, el grupo de formación se amplió con el ingreso de Henocho Bringas, Ana María Galea, Estela Maldonado, Gerardo Mansur, Pedro Palombo, Hélyda Peretti y Ana Waisman. Y además de estudiar el psicoanálisis transmitido por Jorge Canestri y Nicolás Espiro –miembros de APA–, leímos algunos escritos de Lacan con Jorge Jenkins, un discípulo de Oscar Masotta, filosofía con Oscar del Barco, lingüística con Carlos Zolla y clínica psiquiátrica con el Dr. Bringas Nuñez.”³

Estas son las vías mediante las cuales, el relato histórico reconoce que se inoculó la peste. Cada una produjo diferentes defensas y, sin embargo, lo virulento del discurso pudo colarse por algunas rendijas. **D**

*Psicoanalista (EOL-AMP). Coordinadora del grupo de investigación “La construcción analítica del relato: mito, ficción, genealogía”. Programa: Psicoanálisis en la cultura. CIEC.

¹ Lacan J. Función y campo de la palabra y el lenguaje en Jacques Lacan *Escritos I*. 2ª edición argentina. Buenos Aires. Ed. Siglo XXI. 2008.

² La noción de “vías de ingreso” la tomamos del ensayo de López Rosa. *El estilo en la transmisión del psicoanálisis*. Pichon-Rivière: de Roberto Arlt a Lautreamont. Oscar Masotta: de Pichon-Rivière a Lacan. Córdoba. Año 2000. Editorial Topía. Nos pareció de lo más adecuado para resaltar el modo de “infección” que adquiere el discurso psicoanalítico, cuando no queda atemperado por otro discurso.

³ Fue presentado como parte del trabajo titulado “A propósito del psicoanálisis y los psicoanalistas en Córdoba (Argentina), 1966-1967” en el Coloquio “Particularidades de la recepción del psicoanálisis en México”, realizado el 23 y 24 de mayo de 2014 en México DF. En prensa.



La lectura y sus dobles

César Mazza*

Lectura

La lectura es una de las operaciones del análisis que se puede ubicar en dos puntas: tanto en el lazo específico entre analizante y analista con la interpretación, como así también en la lectura de los textos fundamentales. Estas dos puntas requieren de un trenzado que cada lector irá haciendo sin implicar que una tenga mayor jerarquía sobre la otra. La interpretación, por ejemplo, toma la palabra del analizante en su valor de texto cifrado, de codicilo, dirá Lacan (una marca cuyo contenido es ignorado por el sujeto) para localizar los significantes claves y en consecuencia desprenderlos de su Destino fijado. La interpretación, cuando da en el blanco, provoca un efecto de vaciamiento al conmovirse el “penar de más” adherido a un sentido. A su vez, en la lectura de los textos exploramos distintas operaciones que se empalman y redoblan la primera acepción, por ejemplo en la “entrada al texto”. A la pregunta, ¿cuándo alguien está en condiciones de entrar en análisis? se la puede trasladar a la lectura en el estudio de la disciplina: ¿cuándo el lector está en condiciones de dejarse incautar o sorprender por un texto? Sólo cuando un sujeto puede hacer un paréntesis, al uso de rutina, el texto tendrá el valor de *un supuesto saber*. Es decir, cuando no se le antepongan las significaciones ya establecidas propias de la pertenencia a un campo disciplinar. En ese sentido, el lector analítico siempre comienza casi de cero y es un *recienvenido*. El problema surge de entrada cuando predomina la posición del lector que *se las sabe todas*, cuando se ubica en el lugar de *crítico potencial*. En este punto se comprueba una vez más lo que Borges escribe sobre la supersticiosa ética del lector en la literatura: cada vez hay menos lectores en el sentido inocente del término, cada uno se va convirtiendo, por la imposición de las *etiquetas indiscutidas* (de la moda o de la *Koiné*) en opinólogo, al estilo de los que se reproducen en los *mass media*. La no entrada al texto, es sencillamente una alienación donde no se deja de estar apegado al *narcisismo de las pequeñas diferencias*. Posición subjetiva en la que se efectúa un *salteo* anticipado, una desuposición anticipada del saber. Se tratará, según la

exquisita fórmula de Macedonio Fernández, de un *mutismo pasivo*: un no leer por sí solo. Porque el verdadero modo de no leer y vengarse de haber leído tanto, es escribiendo...

Apropiación, anacronismo

El lector, en el sentido fuerte del término, es aquel que crea a sus precursores. Así en ese movimiento un Lacan trazó las coordenadas de su lectura de Freud donde el *retorno a Freud* emplazó en París y en la lengua francesa el nuevo centro del psicoanálisis. Es decir, que inventó un nuevo lugar para el psicoanálisis, en otra lengua y en otro contexto. Miller sugiere que su lectura, en ocasión de editar *Autres Écrits* (2001), guarda una afinidad con el célebre copista Pierre Menard. Entonces, la repetición de escribir *El Quijote*, llevada a cabo por Pierre Menard, en un francés de comienzos del siglo

¿Cuándo el lector está en condiciones de dejarse incautar o sorprender por un texto?

XX, es una innovación, no se trata de un reflejo mimético sino que esa repetición produce un significante nuevo. A su vez, se puede ensayar la siguiente conjetura: Oscar Masotta con su aforismo – allí donde repito, traiciono y allí donde quiero transformar no hago más que repetir – realiza una versión de esta operación que estamos despejando. Creo que es la lectura inaugural de Lacan en lengua castellana. Entonces se trata de ubicar el tema del original y la copia, de la mimesis identificatoria *versus* la apropiación de un discurso. En la apropiación pasaríamos de comprar en una cultura central – ¡como si tan sólo se tratara de un saber precocido! – a una vital innovación utilizando los recursos que se puedan extraer de nuestra lengua. En una cultura de importación como la nuestra – donde fácilmente se cae en ser presa de operaciones de prestigio – vale la pena crear un archivo. Según Boris Groys, un archivo funciona como contexto específico de comparación, entonces: ¿cómo dilucidar qué es

lo nuevo si no contamos con esta referencia, los recursos *naturales* de una cultura? Por supuesto que esta tensión entre lo viejo, supuestamente superado, y lo nuevo no podría ceñirse sin considerar el tema del anacronismo. De lo contrario nos deslizaríamos en la idea de que las cosas avanzan en línea recta, siempre en ascenso, y en un constante progreso.

Archivo

No, hay cosas que no se superan y retornan de vez en cuando. Pero no dejamos de advertir que el anacronismo es de doble faz. Se presenta ya sea como aquello que no se supera, en la editorial de *Exordio n.º 2* proponemos una clasificación de un “Lacan al revés”: calamidad recitadora, bovarismo (ilusión de pertenecer a una cultura central), cretinización y mediocridad expandida, etc. O, la posibilidad de hacer otra cosa con la riqueza de determinados textos que no llegaron a ser asimilados, es decir leídos-devorados por los dictados del sentido común. Se pueden tomar como precursores de un *Exordio*, de un nuevo comienzo. Por ejemplo, en *escrita 2/3* (Córdoba, 1981) el artículo “Elogio de la casuística” (P. Sollers) encontramos el principio de Tartakover: refuerza siempre tus puntos fuertes, nunca tus puntos débiles. En su reencuentro con Sollers, este principio es puesto en escena en *Las Cartas a la Opinión Ilustrada* por J.-A. Miller en 2001. Curiosamente en ningún texto de psicoanálisis publicado en Córdoba entre 1981 y 2001 encontramos la referencia a este principio. Entonces un pequeño hallazgo como este comprueba el anacronismo de una publicación que no deja de instalarse en un traumatismo, cuyo valor enunciativo radica precisamente en un trabajo a destiempo, inasimilable a las imposiciones de las modas. Tanto el archivo del *Programa psicoanálisis en la cultura* como la reciente edición facsimilar de *escrita* por la editorial Eduvim apuestan a proseguir la instalación de ese extraño discurso, sin escaleras preestablecidas, llamado psicoanálisis. **D**

*Miembro de la EOL-AMP y del CIEC, autor del libro *La lectura y sus dobles*, compilador de la Edición facsimilar *Escrita*, director de la revista *Exordio. El psicoanálisis en la cultura*.

Siete tesis sobre el poema psicoanálisis

Gabriel Pantoja*

“y la lengua que imponía a la disolución de la materia accidental”
Joaquín Giannuzzi

Empecemos por la diferencia: No queremos decir poesía. Decimos poema. Poema en tanto operación, en tanto efecto de decir (o de corte) sobre la lengua que se habla.

Primera tesis. El poema psicoanálisis se situará en lo imposible de una lengua para presentarse en lo contingente de un encuentro.

Pero ¿de qué está hecho un encuentro? Existen las cosas, un conjunto en que las cosas son definidas por la relación de ellas a la existencia. Pero decimos: no hay existencia, y en ese sentido tampoco hay cosas. Hay relación. Pero esa relación tiene una particularidad: será un modo de lazo con lo que no hay. Habrá por lo tanto encuentro con lo imposible en un espacio contingente. El poema, decimos, será eso. El poema tiene una residencia así en lo real fuera de sentido, o dicho de otra manera, por fuera de lo que hay. Es lo que aventuramos en escribir con Lacan como: lo que Ex. -siste. El poema ex -siste. No perteneciendo al binomio sentido-sinsentido tendrá sin embargo lugar en un trenzado llamado litoral capaz de unificar en un solo acto elementos extraños entre sí desde un campo fuera del sentido, o sea, inconsistente. Este por fuera del sentido que es la Ex -sistencia tiene resonancias en el cuerpo. Porque cada cuerpo se arma de un anudamiento único entre matrices reales de sonido y sentido.

Segunda tesis: Cada poema se funda en un modo particular de relación al no.

Así el poema psicoanálisis ocurre no dentro de una relación pero tampoco en una absoluta *no relación* sino en un *entre*. Podríamos decir con Lacan respecto del espacio del poema que se produce en un pliegue casi inexistente *entre* el pellejo y la carne, pero también en un arreglo *entre* lo visible y lo inconsistente unificado por un uso singular de la lengua.

Tesis tercera: el poema “estilo” de Lacan.

Valdría la pena señalar en qué sentido la escritura de Lacan constituye una forma del *no*. (Un *no* al sentido). Podríamos seguir con la paradoja: es el *no* escribiéndose. Es entonces la potencia. Como el poema en Lacan, su estilo de escritura impide al lector situarse al modo de objeto receptor de un mensaje en una sola dirección (pues si hay mensaje será equívoco), devorador de una obra acabada que al deglutir lo engordará en su asimilación y al engullir *el más de sentido* lo hará desaparecer como sujeto.

El contrato que establece Lacan es radicalmente otro: exige a cada lector cortar su circuito de comprensiones, deponer su posición de *sabelotodo* que aniquila por anticipado el efecto sorpresa. El “estilo” lacan –podemos llamarlo

así– equivalente a un poema impide al lector abandonarse a los hábitos que lo expulsan de la realización de una experiencia singular en la lectura, le hace desconfiar de las inercias de su lengua, de las sucesiones lineales y de las disposiciones simétricas, le propone vaciar el saber-que-cree-tener para obligarlo al saber que vendrá.

Según escribiera JC Milner en la Obra Clara acerca del estilo en Lacan, la intervención sobre los materiales de la lengua que realiza con su escritura consiste en desplazar acentos centrales para hacer que resuene en el oído más allá de las articulaciones establecidas, lo real de la matriz rítmica.

De aquí que la operación poema psicoanálisis pueda considerarse la erosión del significado.

Cuarta tesis: El poema como acto.

Sobre un fondo de imposible el poema instala una *presencia* que puede ser y no ser al mismo tiempo. Es lo contingente por definición. También podríamos situarlo así: en el *no* (del ser) actúa una cifra. Se trata del poema provocando un efecto de pérdida de sentido (es decir: de ser), golpe que trastocará asimismo ese horizonte de expectativas sobre el cual se anticipa un destino a su realización. El sentido, palabra anagramática de *destino*, una vez conmovido por el acto de una interpretación única (o poema en análisis) altera la referencia de la cual parte un enunciado para hacerse entender, “enganchar” al código común. Este movimiento podría darse de dos modos posibles: por un lado, el punto referencial se disloca y queda como pieza suelta; por otro lado, se borra.

Establecida dicha pérdida, donde debía haber una significación queda en su lugar un vacío para el cual no habrá sustituto.

Ahora es con esa falta, esa ausencia, que el sujeto tendrá abierta la vía de un hacer y será “el hacer en singular” el invento clave o re-toquecito sobre la lengua lo que deviene efecto poema. Marcará este hacer el comienzo de un trazado inédito en la gramática pulsional que se conoce con el nombre de deseo.

Cuarta tesis: El poema como una clase paradójica.

La gracia del poema sería equivalente a la de una inversión lógica: como en Kafka y sus precursores –paradigmático texto Borgeano–, se reconoce a cada autor por cuanto es el causante de sus influencias, y no solamente el causado por un determinante anterior. Sería como decir: que se crea a quien nos haya engendrado.

Al poner en acto su palabra, cada ser-hablante trastoca de un único modo el tiempo y el espacio y sus imaginarios envolventes, y entonces muestra de qué particular manera la lengua que habla retorna como la consecuencia de su invención. En esta misma apertura temporal se producen torsiones. En un poema Roberto Juarroz describe algo así como la trayectoria de un dicho: cuenta que lo que dice sucede como una cascada a la montaña pero mientras lo está diciendo se da

vuelta y es como si la montaña pasara a ser un accidente de la cascada. Es el golpe de gracia dramática que provoca el acto sobre la estructura del tiempo: lo da vuelta.

Jean-Claude Milner encontrará una fórmula luminosa para decirlo de una vez: “Al jugar con la lengua, Lacan juega con el tiempo.”

Sexta tesis: Poema como un tratamiento de lo simultáneo en una retórica del movimiento.

Podemos extraer esta imagen: la escritura ligada a la palabra. Escritura que se asemeja a una lluvia de significantes como fenómeno de sonido, balbuceo. Las palabras en medio del diluvio cavan surcos en lo real, en la superficie de los cuerpos se desliza cierto tipo de grafía que se sostiene todavía en relación al sentido.

Pero hay, simultáneamente, otra escritura, que no tiene nada que ver con la palabra. Que no hace esa ligadura con los sonidos y la voz. Se trata de una escritura autónoma de lo simbólico, desprovista de sentido. Es el cuerpo extraño y lo extraño en el cuerpo del poema que se vuelve asimismo verdadero: porque no se parece a nada.

Ubicamos en esta doble vertiente a la operación analítica en tanto poema como la de un trenzado que enlaza una y otra modalidad de escritura. Es decir que encuentra en el camino una sutil aporía: lo real fuera de sentido se admite mostrándose por el sentido.

Sería como jugar a poner con palabras lo que no es de la dimensión de las palabras.

Lo sucesivo, lo simétrico, al igual que la sintaxis devienen usos de la lengua en la vía del sentido a propósito de una transmisión de experiencia que acontece como movimiento en lo simultáneo, a la vez. Como en el Aleph de Borges: se ve lo múltiple del universo ocurriendo *todo a la vez* en un mismo punto (instantáneo) del tiempo, pero ¿cómo contar la experiencia de ese instante? cuando el personaje intenta narrar ese acontecimiento queda obligado a realizar una separación: sitúa en el espacio formas sucesivas, fragmentos continuos, porque todo lenguaje –explica– es como un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone esa distribución en la estructura.

Será hacer que pase cierto *decir*, como insinúa Lacan, por el buen agujero de lo real.

Tesis séptima: poema trauma.

El poema como agujero o incisión fulgurante es lo radicalmente Otro, extraño. Parafraseando a César Mazza cada poema es *un ejemplar de extensión única*, que hace vacilar las jerarquías prefijadas por el sentido corriente, que no constituye un conjunto como género sino más bien la creación introductoria (exordial) de una serie en la lógica del caso por caso, o sea, poema por poema. De ahí a que la experiencia de un análisis como el cuerpo extraño de un poema tenga efectos reales: porque no se parece a nada. Pero este no parecerse puede tener la gracia creacionista de una intervención sobre los materiales de una lengua, que al retocar, despierta. **D**

*Psicoanalista.

Que el psicoanalista no se haga el psicólogo: relaciones entre psicoanálisis y arte

David Albano González*

La relación entre el psicoanálisis y las artes es compleja e íntima. Digo que es compleja porque es muy diverso lo que se ha dicho y hecho al respecto. Se ha elaborado tanto justamente por la intimidad que hay entre ambos hacer, esa vecindad que los une. Al punto que, se dice, el psicoanálisis está más cerca del arte que de la ciencia.

Me he decidido a escribir acá por una condición que este linde entre ambos impone. Por una advertencia que debería estar escrita en el umbral de entrada a este laberinto del psicoanálisis con las obras de arte. Se trata de una famosa frase de Lacan, citada hasta el hartazgo, pero a mi entender no dilucidada del todo. Aquella cita, inspirada en las palabras de Freud en ocasión de recibir el Premio Goethe, fue retomada por Lacan en su “Homenaje a Marguerite Duras” y tiene un valor de guía metodológica para los psicoanalistas, de hilo de Ariadna para recorrer indemne este laberinto.

El psicólogo

Si seguimos ese hilo vamos a esquivar alguna dirección que nos lleve a la grosería, como él dice, de un psicoanálisis (¿sería realmente psicoanálisis?) que intente dar cuenta del genio de algún artista por su estructura subjetiva. También evitaremos decir una tontería, como la de ver en una técnica artística una explicitación del inconsciente del autor. En fin, no seremos groseros ni tontos, lo que no es poca cosa. Las palabras de Lacan entonces: “La única ventaja que un psicoanalista tiene derecho de sacar de su posición, aun cuando esta fuera pues reconocida como tal, es la de recordar con Freud que en su materia, el artista siempre lo precede...” y luego sigue un fragmento que siempre se elude y que, curiosamente, considero esencial para entender lo que acabo de citar: “...y que no tiene por qué hacerse entonces el psicólogo allí donde el artista le abre el camino”.

El analista

El analista no tiene por qué hacerse el psicólogo en materia artística. Aún cuando el artista lo reconociese como tal o como analista. ¿Qué sería hacerse el psicólogo? ¿Cuál es la posición ética y metodológica diferencial entre un psicoanalista y un psicólogo en relación con las obras de arte? Aún más, ¿cuál es la diferencia entre el psicoanálisis y la psicología? Quizás hacer esta pregunta no sea buena idea, porque con ella el laberinto del que hablaba recién extiende aún más sus encrucijadas al punto de correr grave riesgo de perdernos y quedarnos atrapados

adentro para siempre, con Minotauro y todo. Sin embargo, me parece esencial abordar por ahí esta advertencia.

Lacan no dice que no hagamos de psicoanalistas en el arte. Dice que no tenemos por qué hacernos los psicólogos. Autoriza con sus elaboraciones el analizar obras de arte, autoriza analizar personajes, poesías, cuadros, historias, letras, músicas, trovas, películas, esculturas, danzas, performances, cómics... Con el cuidado de no hacer un psicoanálisis salvaje, grosero ni tonto, como el que más arriba describía. ¿Cómo evitar esto? Manteniendo la especificidad, la singularidad de la posición del analista incluso ante las obras de arte.

¿Qué sería “hacerse el psicólogo”? Entiendo esta expresión conjugando lo que más adelante, en el mismo texto, anuncia: que todo de lo que del hilo que va a desenrollar, todo, se encuentra al pie de la letra en el texto de Marguerite Duras (“El arrebato de Lol V. Stein”; texto por el cual le rinde homenaje).

“Hacerse el psicólogo” sería entonces no atenerse al “pie de la letra” de la obra. Quien no se atiene a la literalidad de la obra de arte para introducirse, aprender y dejarse captar por lo artístico que haya en ella, es seguro que lo que hará no va a ser psicoanálisis. Lo que le quedará será anteponer algo a la obra que no es la obra misma, anteponer sentido a la obra que no se encontrará en ella. Esto es elaborado por Lacan en la fórmula del discurso universitario: lo que comandará al psicólogo es el saber dirigido al objeto (en este caso, una obra de arte). Por tanto, lo que el psicólogo hace es anteponer saber, dado que debe exponer saber, y desde ahí lo agrega a la obra. Doble movimiento defensivo quizás, de quien no se permite ser atravesado por el arte ni tampoco poner en suspenso la comprensión inmediata. Esta comprensión agrega un sentido que no está en la obra, que no lo tiene escrito, pero que es propio de la psicología. La psicología es una ciencia.

Recordemos que la posición del analista será clarificada por Lacan como la de la “ignorancia docta”, idea que toma de Nicolás de Cusa. Ya Freud recomendaba recibir a cada paciente, sesión tras sesión, como si fuera la primera vez que llega al consultorio. El psicoanalista renuncia a su saber, no anteponer el saber ante el discurso del analizante. Se encuentra advertido de no comprender demasiado rápido y de no llenar los vacíos en los dichos del analizante agregando su propio sentido, el del analista. Igualo aquí sentido a saber. Se trata

de una suspensión del sentido en la escucha del analizante, cuestión que permitirá ir a la letra y al sentido singular que el analizante le dará a sus dichos. De esta manera, se dirige a la materialidad de cada palabra, de cada significativo, para quebrar el “sentido común” y despejar el singular que cada analizante le da. Así, ante una obra de arte, el analista debe cuidarse de no anteponer su saber que opaque lo que la obra de arte puede decir por sí misma.

Lo singular

No porque haya un inconsciente oculto, no para recibir el mensaje purificado del artista, sino para que entre la obra de arte y el psicoanalista surja un encuentro memorable. Una verdad con dignidad de ser construida como saber. No se trata de *La verdad*, dado que esta, como verdad absoluta, en psicoanálisis no existe, sino de un efecto de saber que sirva como verdad singular, única. La posición del analista no se traiciona ante las obras de arte, es la misma que en el consultorio, sólo que aquí no tiene a nadie a quien preguntar. Lo que diga el autor de una obra, desde mi punto de vista, es útil para saber sobre el sentido que le da el autor, no sobre la obra en sí. En lugar de preguntar al artista, el analista puede ir a la letra de la obra escrita, como Lacan con “El arrebato de Lol V. Stein” o el “Finnegans Wake” de Joyce, al detalle de un cuadro o una escultura, como hace Freud con el “Moisés” de Miguel Ángel, a una escena de un filme, de una serie televisiva, de una obra de teatro... Recién escribí que no hay nadie a quien preguntar, en efecto, no hay nadie, pero sí hay *algo* a lo que preguntar. Dirigir preguntas a la obra no es mala idea, para ampliar con un zoom lo que desde el detalle se puede sacar como ventaja. ¿No es notable que ni Freud ni Lacan se dirigieran a los artistas de las obras por las que se interesaron? De hecho, aún cuando pudo entretener en un supuesto diálogo con Marguerite Duras sobre la procedencia de su “Lol V. Stein”, Lacan nada dijo sobre eso.

Se trata, entiendo, de animarse a soportar no saber para poder, una vez fuera del laberinto, poder decir algo de nuestra experiencia inefable con el Minotauro, eso que difícilmente podamos cubrir totalmente con palabras, pero cuyo desafío nos urge a intentarlo. Se trata, entonces, de una pequeña invención singular producida a partir de otra pequeña invención singular. **D**

*Psicoanalista.

Tierra de Periodistas



CRISTIAN
MALDONADO

MAX
DELUPI

CÉSAR
BARRACO

MARIO
PENSAVALLE



580

UNIVERSIDAD

Tu propia voz

Las ruinas circulares

La segunda muestra del año en el Museo de las Mujeres se llama *Cinco*.

Comprende una serie de proyectos seleccionados por convocatoria pública y en el cual participan como parte del jurado artistas elegidos en convocatorias anteriores. Junto con *Cinco* se presenta también *Estratos*, entorno instalativo del colectivo Towemalmi apostado en medio del salón de ingreso, como si hubieran soltado una cápsula de acero galvanizado y fibrofácil desde la órbita de alguna estación espacial en desuso.

Emilia Casiva*

El hilván que cruza los proyectos de la muestra se esboza en los vínculos tendidos con el espacio, “condición y parte” de su propia materialidad así como de su poética. Lo que pone al descubierto la emergencia, de un tiempo a esta parte, de un paradigma museológico y curatorial que – como señala la docente y curadora Carina Cagnolo – va abandonando aquellos conceptos modernistas de exhibición fuertemente afincados en Córdoba. Un paradigma en el que empieza a visibilizarse el rol de los espacios expositivos como artefactos estético-políticos que *hacen parte* de los sentidos desplegados por las obras. En los contextos de producción del arte contemporáneo, esto es algo que suele darse por sentado, pero que a la hora de los bifes, y en coyunturas institucionales como la nuestra, corre el riesgo de diluirse en medio de políticas culturales que apuntan a la espectacularización o al mero *aggiornamento* de las formas de exhibición.** En el caso del Mumu, las marcas institucionales de aquellos desplazamientos y reinscripciones se advierten en el interés por la instalación como *algo más* que un simple género, y asoman a cococho de políticas curatoriales y de gestión en las cuales tienen voz y voto los artistas. Lo que no deja de ser un síntoma sugerente (el adjetivo está de más, los síntomas indefectiblemente *sugieren*) es que estas metamorfosis ocurran en un museo provincial que ostenta – por lo menos – la mitad de sus espacios derruidos.

Ahora bien, para recorrer la muestra debemos trazar una especie de círculo que comienza y termina en el hall de ingreso. Si nos animamos a empujar las cosas un poco más allá podríamos decir que, mientras en cada una de estas instalaciones se ensaya la producción para un sitio específico, entre sus vasos comunicantes circula un registro particular del tiempo. Una atmósfera levemente ajena, desfasada. Algo así como el tiempo de las ruinas.

Quiero tu cabeza

Al poner el primer pie en el Mumu, hay una caja. La ha instalado el colectivo Towemalmi. Se ingresa en ella con esas pantuflitas de sala de terapia intensiva y en su interior, colocados en círculo, hay seis receptáculos negros, cada uno con una mirilla. Para alcanzarlas con el ojo hay que encogerse. Lo que se ve son unos videos en loop de textos del Perito Moreno; unos extraños y bellos restos fósiles que – me entero luego – son piezas de cerámica; diapositivas viejas y algunos ejemplares de las monedas de plata que conmemoran el Bicentenario de la Patria. Giran sobre un fondo negro ante el ojo que los mira detrás de la mirilla. Ese ojo soberano es el nuestro. El cuerpo incómodo y apretado en la caja, también.

Hombre de la generación del 80, el Perito Moreno tenía un bigote prominente y fue científico, geógrafo, político, explorador, botánico y patricio. A los 12 años ya había fundado un museo de

Historia Natural. Los diarios de sus expediciones por suelo austral son textos bellos y apasionados, nos hablan de un momento de intensa creatividad. Uno de ellos cuenta la amistad con un indio tehuelche, amistad opacada por la negativa total y absoluta del indio a que el Perito le midiera la cabeza. Después de una riña entre borrachos el tehuelche muere y Moreno exhuma su cadáver, clandestinamente – y en plena noche –, se hace no solo de la cabeza, sino del cuerpo entero del amigo. Cartografía mítico-paranoica de los elementos de la racionalidad moderna, en *Estratos* Ciencia, Patria y Museo forman capas que se han ido sedimentando lenta, y poderosamente. El ruido que suena en la instalación (el ruido ese que no para de sonar) es el viento ensordecedor de la estepa patagónica. Es perverso, indomable y bestial.

Debe y Haber

Girando hacia la derecha está la primera sala, donde encontramos *Son sólo cosas que pasan*, del santafesino Sebastián Zelaya. La instalación está compuesta por papales de archivo rescatados del Banco de un pueblo pampeano, justo antes de que fueran a parar al basurero municipal, cuando el Banco pasó a digital sus documentos. Cheques, formularios, planillas de balance, sobres, factureros que exhiben mínimas operaciones formales efectuadas por el artista: recortes, plegados, dibujos con birome, perforaciones. Sebastián expuso algunos a la luz y los dejó allí, asoleándose y mutando de color. Residuos de la burocracia y la rutina, se transforman ahora en material fotosensible. Los acompañan algunas fotos con pilas de documentos, lacónicas, e impresas en un papel escrupulosamente berreta. *Precipitación de los presentes que pasan y recaída de los pasados que se conservan*, decía Deleuze, en algún lado.

Si cae uno, caemos todos

Cuando uno entra donde está instalada *De la perfección* lo primero que siente es terror a que le caiga un ladrillo en la frente o a pisar una tabla y que todo salte por el aire. Ante nuestros ojos, el lado B del museo: escombros, pedazos de parquet, vigas, alambres, ladrillos que han sido trasladados desde las habitaciones abandonadas del Mumu. Una madera atraviesa las dos salas, haciendo palanca entre las paredes, se curva, las empuja y presiona para poder permanecer allí adentro. Tres ladrillos cuelgan como contrapeso de unas vigas que se sostienen en equilibrio sobre nuestra cabeza. (“Es la física, estúpida” me digo mentalmente). Gran parte del proyecto expositivo de Lucas Despósito se juega en el momento del montaje, tarea a la que se dedica desde hace algún tiempo y que ha ido tomando protagonismo en su obrar. El catálogo aclara: “Las construcciones realizadas no utilizan elementos de sujeción y se mantienen armadas solo por fuerza, fricción y reciprocidad de los

materiales.” Lucas va probando las posibilidades y los límites entre esos materiales y el espacio, percibe sus capacidades físicas, escucha sus crujidos. La forma (o mejor dicho la *potencialidad formal*) está determinada por el aguante, la tensión y el precario equilibrio de las partes. Una hipótesis sobre el *hacer* del arte, del museo, de la ciudad entera.

Latencia

Aunque no quiero verla es obra de Nicolás Monsú Castiñeira y ocupa la sala siguiente. Son dibujos recortados de figuras orgánicas: aparentan tripas, costillas, cangrejos y madre selvas de cartulina. Hay de color rojo, amarillo, rosa, azul y negro (principalmente, negro). Arriba, casi tocando el techo, uno celeste. Están instalados rozando la pared, enredados entre sí y tenuemente iluminados. Algunas partes caen, cuelgan y hacen sombras. Por momentos, parecen incorporarse y mirarnos. *El dibujo en el campo expandido*, podríamos decir sampleando a Rosalind Krauss. Una trama en la que otra vez están enredadas la dimensión material y la espacial. En efecto, esta constelación de dibujos surge entre el recorte de la cartulina, su roce con el muro y – *last but not least* – el intervalo que toma forma entre ambos. En ese intervalo el dibujo respira, aunque no queramos verlo.

“Si usted quiere informarse sobre la vida o fe de países hindúes no vea este documental. Prenda el televisor y ponga Discovery Channel.”

Así dice la web de Kalinga Utkal: *El mapa de este viaje está ahogado en tus células*. De ese documental en proceso se desprende la instalación visual y sonora que encontramos al final del recorrido de *Cinco*. En un espacio a oscuras se reproducen, en cuatro pantallas, *Los Bombásticos* y *Repetitivos sonidos de los Budas de Tashi Ling en Pokhara, Nepal* acompañados de unos flashes de discoteca frenéticos. Los monjes de los videos cantan, gruñen y profieren sonidos guturales, sin dejar de mecarse con los ojos cerrados. Según el diccionario de sinónimos “bombástico” significa ampuloso, campanudo, redundante.

Pokhara queda a unos 200 km de Katmandú, allí está el pequeño templo donde Pablo Picco filmó este ritual budista y desquiciado. Después de unos segundos ahí adentro, mareados por ese continuo sonoro y visual, hay que prepararse para sufrir una erupción psicósomática de alto alcance, bombástica, la contracara del amansamiento *new age*.

Meditar te puede poner los pelos de punta – dice una chica el día de la inauguración. Es el caos del espíritu, gorda – le responde la amiga. **D**

*Investigadora, alumna del Doctorado en Artes UNC

**Estamos hablando de un contexto local “hipertrofiado en lo edilicio y subdimensionado en cuestión de políticas culturales a mediano y largo plazo”, como advierte Cagnolo. La muestra se puede visitar de martes a sábados de 10 a 20 horas, hasta el sábado 25 de julio de 2015.

El futurismo de Cristina Rocca. Crónica sobre la experiencia de una historiadora y su inclinación hacia el tiempo que está por venir

Ana Sol Alderete*

1. Estoy sentada entre treinta estudiantes de quinto año de la Facultad de Artes de la UNC, en la mañana de un miércoles de abril de 2015. Asistimos a una clase de historia, vamos a discutir algunos temas del arte del siglo XX durante todo el año. La profesora habla de los expresionismos en Alemania, escribe en el pizarrón y mira con escepticismo lo que acaba de escribir. Se vuelve a las y los estudiantes y dice: “Yo creo que a ustedes les va a tocar escribir otra historia”. Dice que en el futuro espera que no englobemos estos movimientos o momentos artísticos bajo el mismo nombre, “expresionismo”. Son demasiado distintos. María Cristina Rocca se despacha con esta tarea para la casa, algo impersonal tal vez, proyectada a largo plazo sin dudas, optimista al fin de cuentas. En los próximos años, nos dice, tendremos que destruir las categorías (históricas) de la historia que ella está enseñando ahora, y tendremos que construir otras.

Me quedo pensando en que algo de esto me resulta inquietante, en un modo que es productivo y paralizante al mismo tiempo. Tal vez puedan contarse ya cinco años desde que formo parte de equipos dirigidos por Cristina, pero últimamente tengo la impresión de no haber visto el panorama con suficiente amplitud ni profundidad. Incluso, diría, no tuve la intuición proyectiva, o futurista, característica de estos comentarios de Rocca. Reflexiono sobre esto y me doy cuenta de que un intercambio reciente y silencioso entre su experiencia y mi investigación es lo que sembró la inquietud. Algo que, parece, no veíamos venir.

2. Es un soleado día de febrero de 2015, el primero luego de muchos sin sol, y estoy en el living de mi casa. Acabo de recibir unos 100 kilos de libros, revistas y papeles

personales mojados y embarrados, inundados por la violenta crecida del arroyo Saldán. Cien, sesenta o ciento veinte, no lo sé. Lo importante es que es mucho papel, con agua y barro. Aún así, llegó una fracción bastante pequeña de todo lo que repartieron Cecilia Irazusta y demás colegas en reiterados viajes ida y vuelta de Córdoba a Villa Allende. Descargamos el baúl del auto de Cecilia entre tres o cuatro personas. El último domingo, un metro ochenta de agua inundó la casa de Cristina Rocca.

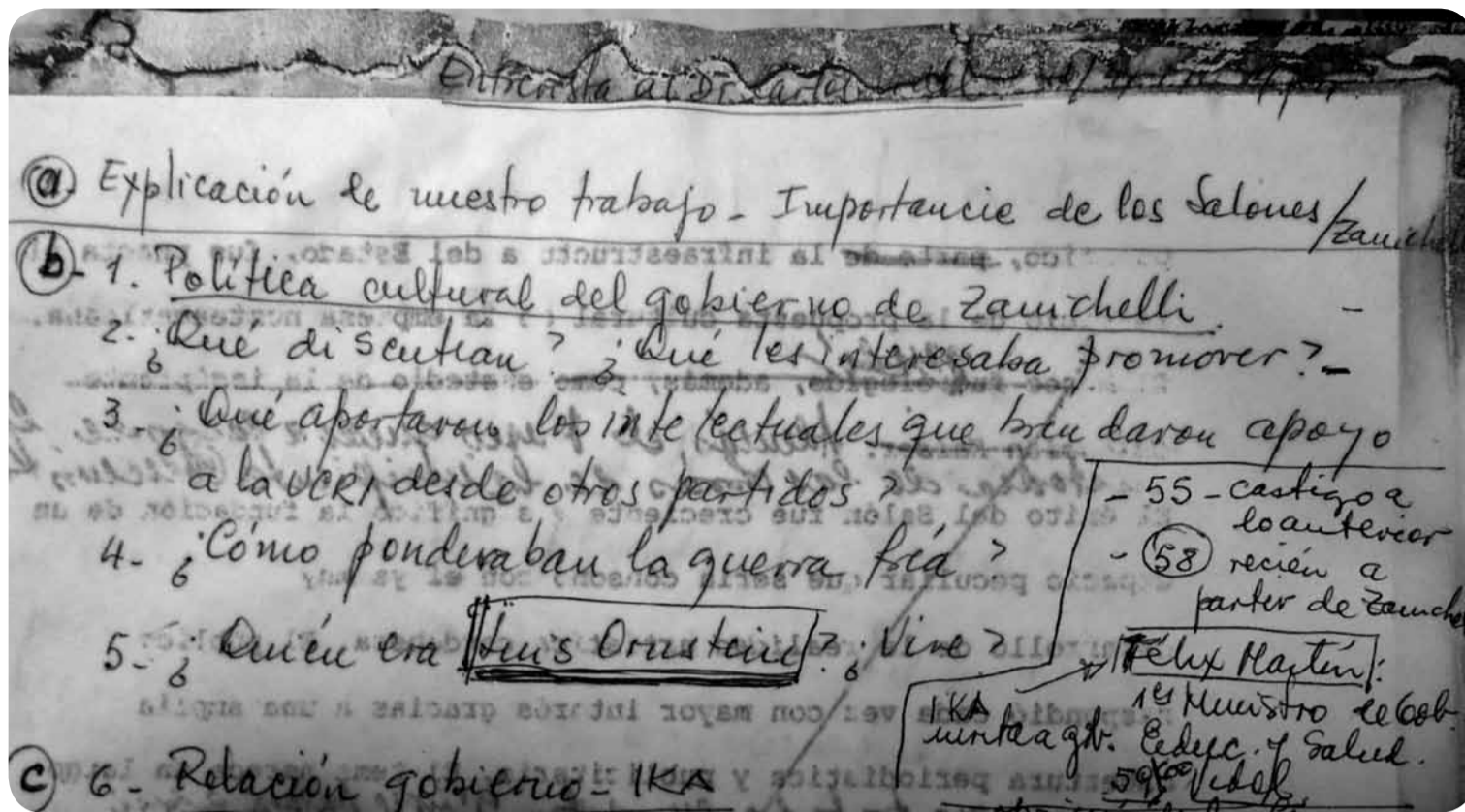
Entre barro y agua que chorrea, se puede leer esta frase: “Seguiré, como hasta ahora, transfiriendo a los estudiantes de grado las maneras de abordaje del conocimiento desde mi experiencia como historiadora del arte”.

Entonces estoy sola con las cosas. Empiezo a separar un papel de otro, y encuentro esto que parece ser un formulario que nuestra profesora presentó recientemente en su lugar de trabajo, planificando su futuro como docente universitaria. Entre barro y agua que chorrea, se puede leer esta frase: “Seguiré, como hasta ahora, transfiriendo a los estudiantes de grado las maneras de abordaje del conocimiento desde mi experiencia como historiadora del arte”. Todavía no lo sé, pero en los próximos cinco días la experiencia de Cristina Rocca como historiadora del arte dejará de ser una fórmula pedagógica y comenzará a hacerse algo casi insondable, desplegado y materializado sobre impresos, manuscritos, cuadernos, postales, fichas. Preguntas anotadas, con lápiz, en los márgenes de la transcripción de entrevistas, o folletos de la Federación Universitaria Argentina del año 1959 serán una

dimensión de la experiencia que se escapa, evidentemente, de todos estos modelos y formularios.

3. Ahora es un fin de semana caluroso de diciembre de 2014. Me siento a mirar y leer un libro que nos dejó hace unas semanas Antonio Gagliano, en su última visita a Córdoba. Él y yo, y otras personas, integramos otro equipo en torno a una revista de crítica de arte, y solemos intercambiar material para hacernos devoluciones. El libro, editado en el País Vasco, es extraño: tiene letras grandes, papel brillante y muchos dibujos, algunos incluyen extensos textos, me toma tiempo leerlos. Es un álbum de dibujos del propio Gagliano, álbum dedicado a un artista fallecido del que yo no sabía nada, Pepe Espaliú. No obstante, desde el principio estoy advertida de que los dibujos de estos objetos (papeles sobre todo) que pertenecían a Espaliú están organizados en torno a problemas latentes: los límites de la autoría, los fenómenos virales en enfermedad y en cultura, y el supuesto agotamiento del archivo.

En diciembre no imaginaba que un archivo inundado, como el de este artista vasco, fuera algo que me conmovería en el futuro próximo; tampoco imaginaba que, como leí distraídamente en un recorte dibujado por Gagliano, las cosas no pueden tener significado sin desvanecerse; ni que reflexionaría tanto las citas que introduce Valentín Roma, coautor del libro, al referirse al agotamiento del archivo. Roma escribe algo así como que lo que trae el archivo en su destrucción no es una promesa sino un secreto, en referencia a un potencial sentido comunitario del secreto; y finaliza su texto parafraseando a José Lezama Lima: dice que el secreto y la muerte del archivo están ahí para indicarnos que sólo aprendemos de aquello que nos rebasa**.



(Paréntesis. En abril de 2014 mi hermana embarazada se autoevacuó en un departamento del centro de la ciudad de Neuquén, como lo hicieron cientos de personas en la región, advertidas como estaban de que en las próximas 48 horas las lluvias excepcionales producirían crecidas de arroyos y aluviones en las zonas bajas de la ciudad. En ese mismo contexto, muchas personas mudaron las cosas más vulnerables al agua a las casas de sus vecinas y vecinos en las plantas altas, o de familiares en otras zonas de la ciudad. ¿Cómo describir aquello que no ocurrió en la inundación de Neuquén sin referir lo que no debió ocurrir en la inundación de febrero en Córdoba?).

El título del libro que dejó Antonio es *El espíritu del siglo XX*. El calor me confunde un poco. ¿Cómo “el espíritu del siglo XX”? No dice nada de “El Gran Espíritu de una Época”, sino más bien refiere a un fantasma. Un fantasma y su sombra, que tomó por asalto la narración del libro.

4. Entonces vuelvo a los papeles sucios, que me rebasan. Entre varias personas, intercalamos papeles secos al contenido de tres cajas que

dicen “Bienales”, justo después de haber secado al aire o con papeles los certificados, las revistas, los álbumes de artistas. Lo de las cajas es el material detrás del libro *Arte, modernización y guerra fría*, de Cristina Rocca, y también de otros artículos, cursos, conferencias. No detrás, precisamente. En realidad, es una parte del material donde habita el fantasma del arte latinoamericano del siglo XX. Sí, un área tan fantasmagórica como las letras de tinta que pasan de una hoja a otra y que, al fin de cuentas, ya no podemos leer en su página original ni en la nueva página a la que llegaron.

El material interfoliado con papel seco es en parte traído desde Venezuela. Cristina Rocca vivió en Mérida los últimos quince años de su exilio, hasta 1995, cuando volvió a Córdoba. Entre los papeles inundados encuentro una carta de recomendación que trajo, extendida por quien coordinaba el centro universitario en el que trabajó entre 1989 y 1995, el GIAL (Grupo de Investigaciones sobre Arte Latinoamericano). La carta es un resumen de su trayectoria: organización de conferencias y publicaciones sobre África en la plástica latinoamericana, investigaciones sobre la recreación de la imagería prehispánica en

el arte contemporáneo, participaciones en congresos internacionales, creación de una diapoteca de obras de arte latinoamericano moderno y contemporáneo. Ha trabajado con Gerardo Mosquera y Juan Acha, ha discutido sus investigaciones con Cecilia Fajardo-Hill y Jacqueline Barnitz. Entiendo que el autor intentaba ser enfático, pero también entiendo inmediatamente que en las universidades de la ciudad de Córdoba no hay hoy un espacio tal para la historia del arte de este continente. En cierto sentido, y desde mi experiencia en la Universidad Nacional, la recomendación que traía Rocca no ha encontrado su destinataria o destinatario. La historia del arte latinoamericano del siglo XX en Córdoba está latente como las preguntas en el archivo de Espaliú. Ahora bien, si asumimos lo que nos indicó Cristina en clase, será ante todo una cuestión de poner esta tarea por delante y no por detrás de lo que se ha hecho. **D**

* Investigadora en arte.

** Las referencias están tomadas de *El espíritu del siglo XX*, de Antonio Gagliano con textos de Valentín Roma, Donostia-San Sebastián: Álbum, 2014.

El artículo y la fotografía se encuentran bajo una licencia Creative Commons- Atribución- Compartir Igual (cc-by-sa 4.0 internacional).



LIBROS Y REVISTAS UNIVERSITARIOS
PUBLICACIONES DE LA EDITORIAL DE LA UNC

Frente al Pabellón Argentina, en Ciudad Universitaria

Consulte nuestro catálogo completo en:
www.unc.edu.ar/institucional/perfil/editorial

libreria1918@gmail.com | Fb librería 1918



Guachos de la calle

Se estrenó el segundo disco y la primera película de la agrupación Rimando Entreversos. El disco, *Pura realidad* y la película, *Guachos de la calle*, *Memorias del desarraigo* cuentan con música e imágenes la historia y la poesía de este grupo de jóvenes que rapea contra la injusticia narrada en primera persona.

Florencia Pinto*

Rimando entreversos. Tiene su origen en Fundación La Morera, y con apoyo desde distintos lugares, entre ellos la UNC, sigue creciendo y haciendo eco en Córdoba y otros puntos del país. Sus protagonistas son jóvenes de barrios populares devenidos artistas, trabajadores de la música, pero ahora también actores y actrices representando el papel de sus propias vidas, jugando a ser lo que siempre han soñado de sí mismos, en un acto de resistencia a las profecías de fracaso impuestas por la sociedad.

Guachos de la calle. Un largometraje dirigido por Sergio Schmucler que da cuenta de este recorrido en formato documental. Antes de la música estaba el silencio, y en el encuentro se hacen nota los latidos, las respiraciones, los pasos, y otros sonidos que entrelazan un ritmo. En círculo, muchos pasos conforman un caminar juntos en cuatro tiempos que inaugura un momento, un movimiento, una base. Entonces, en grupo y en confianza, las palabras van cayendo una a una y rebotando en cada boca en forma de rima. La resistencia se produce siempre que ocurre un quiebre en una continuidad, una voz en el silencio, una voluntad que se contrapone a lo establecido.

Memorias del desarraigo. Las imágenes de villa El Tropezón transmiten tranquilidad. Entre los árboles y las calles de tierra corretean los perros, andan las gallinas, juegan niños y niñas. Pero no tarda en llegar el contraste con los enormes emplazamientos de desarrollo inmobiliario, carteles rojos que incitan a los automovilistas que pasan por allí a “hacer un buen negocio”, “invertir bien”, “vivir bien”, paradójicamente acompañados por la fotografía de una niña jugando. Son generaciones de familias relocalizadas, erradicadas, desplazadas por estos grandes negocios en acuerdo con el gobierno provincial. Historias de vida signadas por el abandono y el desprecio. Políticos que no saben contestar qué va a pasar con las casas, las calles, los árboles, las gallinas, los perros, los niños, las niñas, la tranquilidad.

Pura realidad. El título que lleva su flamante disco. Fiel a su estilo rapero, pero con una renovada soltura en lo rítmico, el disco hace una búsqueda de nuevos complementos a la crudeza de su poesía, que es a la vez historia de vida y un manifiesto de lucha, con fuerte contenido social y político. *Mira su casa y la mía / sácate la duda / quien es el que chorea / y que se la lleva toda / no me digan delincuente / por ser de una villa / porque su palabra / ahora me hace cosquillas /*

Seguir de Pie. Los Rimando le cantan a la sociedad toda y su canto es una afirmación que los hace visibles, pero se dirigen especialmente a sus pares,



Lo que está en juego todo el tiempo es el derecho básico a tener un hogar, ese lugar a donde volver cuando termina el día, donde poder descansar.

invocando un cambio transformador en el presente de todos los jóvenes, de cara a la construcción de un futuro distinto. *Seguir de pie / depende de vos / en esta lucha juntémonos / unamos fuerza / para salir de esta / vamos todos / usemos bien la cabeza.*

No a los desalojos. Lo que está en juego todo el tiempo es el derecho básico a tener un hogar, ese lugar a donde volver cuando termina el día, donde poder descansar. Este flagelo constante y creciente es sufrido por la mayoría de las comunidades que habitan en las villas afectadas por desalojos, amenazas de desalojos o que son criminalizadas mediante acusaciones de delito de usurpación, en un círculo vicioso que genera aún mayor exclusión y segmentación social en el espacio urbano. En la vida singular, estos atropellos se traducen en desamparo, desolación. *No tenemos dinero / no tenemos plata / para pagar por las tierras / que son de nuestra propia patria / cómo explicarle a mi hija / que mañana no tendremos casa / cuando ella hoy llegó contenta de la escuela / porque ha sido abanderada.*

Pará, pará. Potentes voces femeninas nos invitan a romper el círculo del sufrimiento en soledad, empoderarse, exigir justicia, levantar la bandera del derecho a una vida libre de todo sometimiento y violencia de género, problemática que azota especialmente en nuestra provincia con el índice más alto de femicidios de todo el país. *Ya no más golpes / ya no más gritos / pará pará / avanza no tengas miedo / con un solo paso / harás cambiar las cosas / no eres una / somos todas / un golpe no lo dejes pasar / la historia se repite / y no lo puedo parar / no eres una / somos todas.*

Hipocresía. Cantar el dolor que produce la injusticia, el peso insostenible de los prejuicios y la discriminación, las miradas despectivas o desconfiadas al transitar por la ciudad, la impotencia del avasallamiento y la violencia por parte de las fuerzas de la (in)seguridad, esos guardianes del preciado orden de la desigualdad, que operan incuestionados a lo largo y ancho de nuestra sociedad utilizando sus mejores armas: nuestro miedo y su impunidad. *Maldita ley que se afianza con la persecución / detenerme por mi cara no es la solución / código de faltas que quieres engañar / si los perjudicados son los que vamos a trabajar / inventan lo que sea para poderte llevar / mientras a mi padre en casa lo quieren robar / donde está esa seguridad / que debería ser igual para toda la sociedad /*

Rimando Entreversos es algo más que un proyecto de inclusión social, es una experiencia concreta de empoderamiento y ejercicio de derechos. Derechos consagrados como humanos pero de difícil acceso para los sectores populares en la provincia de Córdoba, que tiene una larga trayectoria en represión de conflictos sociales, y una política institucionalizada en ese sentido, cuyo principal actor es la policía. Y no cualquier policía, sino una que hostiga, tortura, se acuartela, desaparece, mata, y cuyo blanco son siempre los sectores populares. Esto configura una situación de ruptura del lazo social que es urgente revertir, y que requiere del esfuerzo articulado de todos los estados en políticas de acceso a derechos, para que haya más jóvenes rimando en las plazas que jóvenes privados de su libertad.

La libre expresión y la poesía te curan las heridas / te ayuda a levantarte de las más grandes caídas / te hace comprender y entender como comenzó poder crecer / la música me da otra vista de las cosas / me hace olvidar las falsedades y mentiras que en este mundo moran / te da una chance más de tus alas desplegar de tu mente despertar / de sacarte en una rima lo que no te bancas más.

A la luz de este proceso se hace claro que este derecho no debe ser entendido sólo como el acceso a la cultura, sino también a la producción cultural. Producción de una identidad, de un futuro propio que salga de los márgenes de ese destino asignado incluso antes de llegar al mundo. Y que el dolor que habita en los rincones del alma, en la singularidad de una historia de vida individual o familiar, puede transmutarse y adquirir sentido ético, estético y político, si es compartido con otros desde la alegría de estar vivos, tener historia, estar juntos y hacer música. Hacer que este mundo devenga otro mundo. Torcer ese destino. Crear uno nuevo. **D**

*Psicóloga y coordinadora del Programa Solidaridad estudiantil UNC.

Escuchar a los árboles

Viento de Fondo editó este año *Música de Supervivencia*, una obra en la que convergen música, imágenes y textos en un formato particular: un dvd/libro.

Gabriela Yaya*

Convergen dos formatos. En el DVD Gustavo Lorenzatti (contrabajo, cello, voz, efectos, composiciones, arreglos) y Santiago Bartolomé (voz, trompeta, fliscorno, efectos, arreglos) nos entregan un concierto audiovisual, con Chango Roots en visuales, grabado in vivo en junio de 2011 en el Centro de Arte Contemporáneo Córdoba. En el libro, por su parte, encontramos fotografías en blanco y negro de Cecilia Rosso, Santiago Villois, Marcos Rostagno, Alcides Coronel y Santiago Sgarlatta y textos de prosa poética de Ianina Moretti Basso.

La obra tiene un carácter abierto que propone múltiples caminos para transitarla: el ordenamiento de las pistas del DVD es totalmente diferente al que propone el libro. En el DVD se suceden “Turibá”, “D’Janeiro”, “Aúúú”, “Sale Cari”, “3-3-2”, “Mar de Ansenúza” e “¿Y?” más el *bonus track* “Tres por ciento”. En el libro, mientras tanto, el orden que se configura, si avanzamos linealmente a través de sus páginas, es: “Aúúú”, “Mar de Ansenúza”, “Sale Cari”, etc. Pero estas secuencias se presentan solo como una propuesta que invitan también a no seguirla, de modo que el espectador puede construir su propio recorrido. La música no se inscribe en los géneros y las formas de la convención. “Turibá” comienza abruptamente con toda la energía depositada en el contrabajo. Un momento breve en el que se produce una sonoridad compleja que llama la atención por sus sonidos percusivos, ruidosos, producto del golpe de las cuerdas contra la tastiera. Inmediatamente se suceden tres notas claras, graves, suaves que separan esta introducción de la siguiente sección. En esta se instala una base rítmico-melódica sobre la que toca la trompeta y canta la voz. El grito histriónico y los penetrantes sonidos del instrumento de viento evocan gestos desgarrados, atraviesan la atmósfera en diálogo con el contrabajo y resuelven este momento cuando convergen todos los sonidos en un movimiento isocrónico.

Es interesante pensar en lo que propone la mixtura de los sonidos de la gran sección antes descripta. Por un lado, la trompeta propone un gesto característico, que gracias a procesos digitales se multiplica como un eco que se prolonga a lo lejos y se diluye en el espacio. El sonido ya no se circunscribe a los límites del escenario, sino que construye un espacio virtual de nuevas dimensiones. Al mismo tiempo, la voz desnuda, sin amplificación, establece otro estrato de esta textura, se separa en su austeridad. La línea del bajo, firme, determina y domina el curso sonoro sin titubeos. Desde el comienzo, el montaje de la imagen guía nuestra audición. Desde el detalle de las manos del músico y las cuerdas sobre la tastiera del contrabajo, se dirige a un plano que nos deja



ver a ambos intérpretes accionar en dúo, para finalmente mostrar, no solo a los músicos, sino también un fondo. Este, vivo, móvil, avanza cubriendo y descubriendo la imagen proyectada de los cuerpos de los músicos en acción entre árboles, ramas, hojas, pájaros, cielo y agua, verdes, negros, luz. Este fondo se convierte así en otro plano de un espacio que se reconfigura una y otra vez en el decurso de la obra. Pero esta no es la única imagen.

El devenir musical transcurre en su propio tiempo sin abandonar la estructura de alternancia entre estribillo e improvisación, la recurrencia a momentos referenciales y el retorno al inicio.

Siguiendo el movimiento centrífugo de este recorrido, la página 42 del libro, bajo el título Turibá, amplía esta experiencia. La escena descripta permite al espectador vivenciar imágenes auditivas y visuales, mientras que la técnica de la foto la aleja de lo figurativo. Así, se produce una tensión entre texto e imagen, en la que las funciones convencionales de cada medio se invierten. *Turibáaa...* La última palabra del texto, desde su sonoridad, nos conecta inmediatamente con la música. La palabra sin significado, sonido puro, nos devuelve al eco y a la distancia, al gesto repetido y al movimiento pendular. A las ramas, a las hojas, a los pájaros y a los bajos. Esta obra se presenta en espacialidades y temporalidades múltiples. Desencaja al espectador, estableciendo una gama de relaciones entre él y la obra, proponiendo complejidades y alternativas a una experiencia que puede ser renovada y reconfigurada en cada encuentro. De este todo sonante, moviente, Turibá se desenvuelve entre pasajes improvisados y momentos en el que la música retorna al comienzo de la pieza. Reinicia desde instancias originarias en un intento de restablecer órdenes y en ese acto de retornar reaparece un nuevo inicio desde el cual se preparará un nuevo camino. Así, este procedimiento que se instala como principio motor de la forma musical reaparece en las otras piezas de la obra.

Cualquiera de los caminos a recorrer pueden ser interesantes y esto está garantizado por la materialidad sonora propia de cada composición. Es notable que la mayor carga de experimentación y búsqueda se revele en el diseño y en la elección de esos materiales sonoros expresados a través de formas no tradicionales de toque, de la mediación digital, de las relaciones que surgen desde la carga histórico-cultural que esos materiales contienen y de las relaciones que (se) establecen con/(entre) los textos y las imágenes.

A lo largo de cada composición, estos materiales aparecen una y otra vez de varias maneras; convergen en pasajes al unísono, dialogan en alternancias de las fuentes, se acompañan en sus solos, se cuestionan desde el contraste, se fusionan en un todo, se distancian, se complementan, se estimulan, se copian, se calcan. El devenir musical transcurre en su propio tiempo sin abandonar la estructura de alternancia entre estribillo e improvisación, la recurrencia a momentos referenciales y el retorno al inicio. Este *volver a* se vincula con una idea de lo cíclico que se superpone con la (no) temporalidad y (no) linealidad propia del objeto DVD/libro.

“¿Qué montes habitó esta música sonámbula? / ¿A qué pájaros vio caer? / De cuáles muertes ha vuelto / qué bebe para encender las noches / cuántas lluvias le han hecho brotar los pies”. Los textos aluden a sonidos, música y formas, reflexionan sobre el acto de componer, evocan las imágenes del fondo móvil y de los espacios incalculables. Las fotografías enuncian lo que no puede sonar, ni se puede decir, recortan realidades sin impedir lo que la música y textos puedan completar.

Todas estas fuerzas confluyen en un mensaje concreto: “Esta obra está dedicada al bosque nativo de Córdoba”, reza una placa en el *bonus track* del DVD. En este video vemos bosques que acompañan a los músicos y a su música elegíaca. El bosque desde su tiempo y espacio –incommensurables– habla. Dice desde sus ausencias y desde su estado actual. “Hoy queda solo el tres por ciento de las hectáreas que Córdoba tenía en el comienzo del siglo XX”. Esta obra, de perfil activista, es una acción que intenta sumarse a otras que reclaman por esta causa. Desde la acción artística se busca conmovir, movilizar al público en la dimensión que sea posible. Esta acción/movimiento como correlato de lo que aún vive, encuentra su eco en este neologismo, ahora necesario: Música de Supervivencia. “Supervivencia no es supervivencia y nada más. Hay algo otro en ese nombre-creación, el propio ruido entre las letras, el azar y lo sublime. No es solo sobrevivir, es algo más que vivir.” **D**

*Docente, Investigadora y Compositora.

Criatura

La raza del perro dogo argentino es un invento cordobés desarrollado por un médico en la década de 1920. Aquí se reconstruye su historia a partir de una investigación realizada para el documental *Raza Blanca*, producido en el marco del curso de Posgrado en Documentales de la UNC.

Eliana Piemonte*

La quinta Santa Isabel se la conoce como la “Quinta de los Nores” porque allí viven muchas familias de apellido Nores. La quinta está situada en la zona sur de Córdoba, a un par de kilómetros de la Ciudad Universitaria, pero parece otro mundo. Es un poco debido a que está rodeada de avenidas, la quinta es un lugar silencioso. Tiene una gran arboleda, calles de tierra, un antiguo horno de tejas musleras, una capilla, un viejo aljibe y muchos perros dogos. Allí vivió Antonio Nores Martínez, quien hace un siglo y con la ayuda de su hermano Agustín, inventó la raza de perro dogo argentino. Un ejemplar de perro blanco de mordida ajustada. Para crear al dogo argentino, Nores Martínez utilizó como base fundacional al perro de pelea cordobés —ahora extinto— que era una mezcla de razas introducidas en la Argentina por los residentes ingleses (bull terrier y bulldog) con razas que habían traído los españoles (alano español y mastín español). A estas cruza, que se utilizaban en las peleas de perros, se sumaron líneas de sangre bull terrier y mastín del Pirineo. Esta historia la narra Nores Martínez en su libro *El dogo argentino, por su creador*, donde además se ilustra el proceso con el árbol genealógico del dogo.

Una raza es un grupo reproductivo aislado, por esto Nores Martínez cruzó entre ellos a sus perros a lo largo de siete generaciones para llegar finalmente a homogeneizar y darle estabilidad genética a su criatura. “En el perro como en todos los seres de la creación el hábito o constitución morfo-ponderal, responde a la adaptación del organismo al medio; y esta constitución es fijada por la herencia a través de generaciones, y del tipo o constitución morfológica se puede deducir las cualidades de la raza”, explica Nores Martínez con lenguaje religioso/científico en el apartado de su libro referido a “nociones de biogenética”.

En blanco y negro

El dogo fue pensado como un rompecabezas donde cada pieza tiene una funcionalidad: es blanco para reconocerlo con facilidad en el monte, tiene la cola curva para ayudarlo a correr, tiene el hocico cuadrado para que pueda respirar por las comisuras mientras mantiene la mordida ajustada sobre su presa. Pero todos estos atributos deben ser demostrados.

En un video de archivo del año 1947 donde se registró la presentación en sociedad de la raza, se muestra en primer lugar un desfile donde caminan los perros acompañados por sus dueños. Y luego un combate donde el dogo es puesto a prueba peleando con un jabalí.

En el video se ve al perro con la mordida ajustada en la presa mientras respira por las comisuras. No la suelta y parece que el tiempo no pasara nunca. Luego aparece en plano Antonio Nores Martínez vestido de traje y sus zapatos de cuero se deslizan

en la tierra mientras intenta separar a su criatura del jabalí.

Finalmente, lo logra.

Cerrando el registro se ve a Nores Martínez en primer plano fumando con amigos y al dogo también en primer plano con el perfil manchado de sangre.

Para los que no quieren entender

En el prólogo de su libro, Nores Martínez separa a los lectores entre “los que entienden, los que no entienden y los que no quieren entender”. Para estos últimos dice: “los invito a traer un ejemplar puro, de cualquier raza de perro del mundo. Sea cual fuere su talla y su peso para que le gane en combate al dogo argentino y que me demuestre además sus condiciones para la montería en nuestro país, ya que como decimos los criollos, en la cancha se ve el parejero”.

Desde su perspectiva, Nores Martínez encarna un clima de época en el que pervivían tradiciones ligadas a la Colonia. “Las peleas de perros de presa, tanto como las riñas de gallos, han constituido en Córdoba una tradición cuyo origen

ha de buscarse sin duda en la época de la Colonia”, explica en su libro, donde también relata cómo asistían de niños a esos acontecimientos que recuerda con alegría y nombra a varios apellidos tradicionales de Córdoba como miembros de ese núcleo de familias que cultivaban las peleas de perros.

Y así como en Córdoba pervivieron las peleas caninas desde la época colonial, también a nivel social se mantuvieron tradiciones ligadas a esa época.

Una de esas tradiciones eran los matrimonios entre personas pertenecientes al mismo grupo social. Cuando se analizan los matrimonios que se celebraban en la iglesia, aparece siempre lo que se llama “endogamia u homogamia matrimonial”, es decir que se casaban en su gran mayoría “entre iguales” de acuerdo al grupo al que pertenecían. Este dato surge de la investigación “el gen cordobés” donde los científicos estudian los distintos componentes de la población de Córdoba que vienen desde hace dos siglos. En esa investigación se detalla además que ciertos apellidos se vinculan entre sí muchos más que los demás.**

Familia y tradición

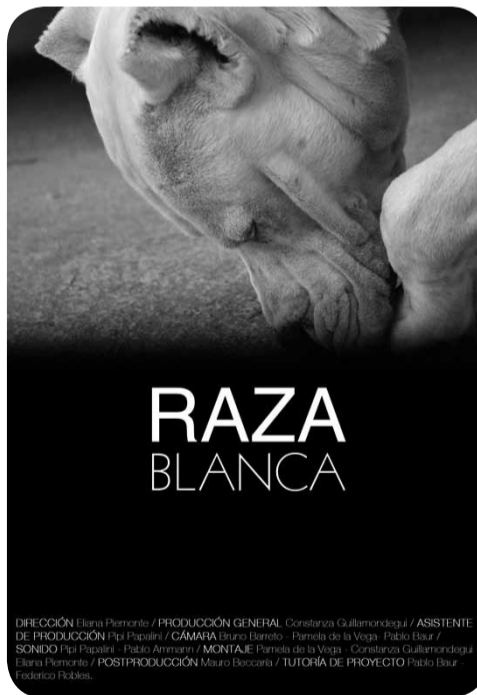
La familia de un criador de dogos está sentada a la mesa y la abuela comenta lo bonito y bueno que es su nieto mayor. El niño sonríe en silencio. Debe tener unos diez años y sus ojos son redondos y brillantes. Como continuando el relato amoroso de la abuela, el padre cuenta que el niño ya cazó su primer jabalí acompañado de dogos. “Él solo le cortó el cuello con el cuchillo al jabalí mientras los dogos lo sostenían”, y agrega también que cuando brotó la sangre del animal, pintaron la cara del niño, como rito de iniciación.

Es difícil establecer una continuidad entre un comentario y el otro.

También es difícil vincular la tradición a un conjunto más grande de ideas y ver cómo eso sigue presente.

Varias fuentes del documental fueron consultadas acerca de esto: la mentalidad de las familias tradicionales de Córdoba. La definición a la que se llega es una suma de componentes: lo religioso, lo militar, lo terrateniente, el patriarcado, cierta concepción de superioridad sobre la vida animal, cierta idea acerca del poder, la tradición y la familia; serían las principales ideas que componen esta perspectiva.

El dogo puede ser parte de esa mitología o quizás, solamente, una excusa para pensar. **D**



DIRECCIÓN Eliana Piemonte / PRODUCCIÓN GENERAL Constanza Guillamondegui / ASISTENTE DE PRODUCCIÓN Pipi Papalini / CÁMARA Bruno Barretto - Pamela de la Vega - Pablo Baur / SONIDO Pipi Papalini - Pablo Ammann / MONTAJE Pamela de la Vega - Constanza Guillamondegui / ELIANA PIEMONTE / POSTPRODUCCIÓN Mauro Beccaría / TUTORÍA DE PROYECTO Pablo Baur - Federico Robles.

FICHA TÉCNICA

Dirección: Eliana Piemonte. Producción general: Constanza Guillamondegui. Cámara: Bruno Barretto, Pamela de la Vega, Pablo Baur. Sonido: Pipi Papalini, Pablo Ammann. Montaje: Pamela de la Vega, Constanza Guillamondegui, Eliana Piemonte. Posproducción: Mauro Beccaría. Tutoría de proyecto: Federico Robles y Pablo Baur. Duración 19 minutos.

*Comunicadora social

** COLANTONIO, S., KUFFER, C. Marriage in Córdoba City (Argentina) in the late-Colonial and early-Independent periods. Homogamy and surnames as emerging features. *Journal of Family History*. 2014.

Raúl Scalabrini Ortiz y el imperialismo británico

Breve reseña sobre la obra del escritor Raúl Scalabrini Ortiz en relación al surgimiento del nacionalismo económico frente a la dependencia económica que ligaba nuestro país con Inglaterra.

Gonzalo Pedano*

“Nuestra política es mala, porque toda la conformación del país está corroída en sus fuentes por el capitalismo extranjero, inglés ante todo”.

Scalabrini Ortiz, *Política Británica en el Río de la Plata*.

Pocos escritores como él han alentado tanto la “superstición por lo argentino” a lo largo de toda una trayectoria sin caer en desvíos ni pausas, herencia elegida voluntariamente de un tal Macedonio Fernández, su maestro y amigo. La pluma de Scalabrini es incuestionable: se inicia con su libro de cuentos *La Manga* (1923), posteriormente fue colaborador de *La Nación* alrededor de los años 30, director del diario *Reconquista* en el año 1939, autor de numerosos artículos que se convirtieron en la base de dos libros fundamentales: *Política Británica en el Río de la Plata* (1936) e *Historia de los Ferrocarriles Argentinos* (1940). Sin dejar de hacer referencia a la obligada cita de *El Hombre que está sólo y espera* (1930) en *Corrientes y Esmeralda*, entre muchas otras obras. Digamos que no es un autor estudiado en las academias universitarias argentinas, sobre todo en aquellas tan dispuestas a discutir sobre los exactos términos de las últimas doctrinas elaboradas en otra parte del globo, pero sus ideas y conceptos son aportes más que válidos en disciplinas varias como la Economía, la Historia o la Filosofía. Nació el 14 de febrero de 1898, en Corrientes, hijo del inmigrante italiano y naturalista Pedro Scalabrini, quien fuera director del Museo de Historia Natural de Corrientes y docente del Colegio Nacional de Paraná. Falleció un 30 de mayo de 1959 y la llama que encendió con su prédica nacional continúa iluminando.

La economía y la realidad americana

Para Scalabrini la economía, como disciplina, es indispensable en tanto facilita “un método de auscultación de los pueblos” para no sólo calcular la producción de alimentos y materias primas, comparar niveles de vida y capacidad adquisitiva, determinar la capacidad productiva e identificar potenciales mercados, sino también –y fundamentalmente– conocer los componentes más intrínsecos y propios de

todo un pueblo. Con sus estudios económicos avanzó sobre el imperativo de comprender la compleja realidad argentina y americana que, allá por 1936, pasaba ignorada, sin relatores, sin intérpretes y “todavía menos conductores instruidos en los problemas que debían encarar”. Para cumplir con ese imperativo tuvo que comenzar a resarcir la traición de la “inteligencia argentina” preocupada en importar las últimas doctrinas europeas para pensar lo propio y a denunciar los ministerios públicos ocupados por los abogados de capitales foráneos. Su interés por los “grandes números” en los que “la existencia colectiva se concreta”, le permitió demostrar que el librecambio, como política económica del capital extranjero, tuvo una fuerza activa equivalente a un hecho bélico porque actuó en nuestro país como en tierra conquistada, convirtiendo a la Argentina en “base y arma del abastecimiento británico”.

Sin embargo, fue su creencia en nuestras posibilidades nacionales, en el “espíritu de la tierra”, lo que mantuvo en vilo su pensamiento y escritura, y lo que sustentó su interés de participar en FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina), de la que fue uno de los más destacados integrantes. Frente al librecambio, hizo surgir y delineó los trazos de un incipiente nacionalismo económico no reaccionario. Su combate, entonces, fue a dos puntas: contra el liberalismo, por un lado, y contra el nacionalismo reaccionario, por otro. En tiempos en los que el liberalismo vuelve a tener presidenciables en nuestro país, las consideraciones de Scalabrini son más que pertinentes.

El imperialismo británico en Argentina

Scalabrini es tajante: “A partir de 1853 la historia argentina es la historia de la penetración económica inglesa”. Mientras su “graciosa majestad” británica enviaba, a comienzos del siglo XX, a sus diplomáticos ahora convertidos en antropólogos para hacer trabajo de campo en sus diferentes colonias y dominios, Scalabrini demostraba la red de dependencia económica que ligaba nuestro país con Inglaterra. Destacando inclusive el rol central que cumplió, en esa red, la diplomacia británica

como instrumento ejecutivo de la voluntad de expansión y dominio de Inglaterra a lo largo de nuestra historia, porque donde hay un interés británico “la diplomacia inglesa tiende redes invisibles de conocimiento, de sondeo, de preparación o de incautación”. Su pensamiento continúa vigente y la realidad americana no se comprende sin tener presente sus conclusiones fundamentales referidas al imperialismo británico. Veamos un ejemplo.

Recientemente, en el marco de la conmemoración del 2 de abril y la gesta de Malvinas, tomó estado público la existencia de un plan de espionaje montado por el gobierno británico bajo la denominación de “Operación Quito”, cuyos documentos probatorios fueron filtrados por el ex empleado informático de la CIA, Edward Snowden. Los archivos señalan que nuestro país es el “principal interés” de la región para la central de Inteligencia británica y que la misión “incluye operaciones encubiertas en redes sociales, intervención de comunicaciones militares y de seguridad”, con el objetivo de “estar informados acerca de los planes de Argentina respecto de las islas Malvinas e influir en la opinión pública”.

Estas lamentables actividades son una forma de brindar “apoyo” para cumplir los objetivos de la Oficina de Asuntos Extranjeros (Foreign Office), entre los que se encuentra el de “prevenir” que la Argentina pueda recuperar la soberanía de las Malvinas, una de las estaciones navales de primer orden que Inglaterra construyó para defender sus intereses. En definitiva, lo comentado es un episodio más de una política británica que actúa a largo plazo, caracterizada y estudiada ampliamente por Scalabrini en lo que podríamos llamar un “Anuario de la infamia y la entrega”, en el que sería pertinente agregar también la foto que Oscar Aguad – hoy candidato a gobernador – se tomó en febrero del año 2010 junto a John Rankin, Director para América de la Oficina de Asuntos Extranjeros (Foreign Office). Los intereses ingleses, como demostró Scalabrini, fueron hábiles en encontrar representantes argentinos. **D**

*Licenciado en Filosofía, investigador UNC.

Francisco es borgiano

No es un error por ignorancia o torpeza dactilográfica. No quiso escribir borgeano (de Borges), sino borgiano (de Borgia). Sostiene que Jorge Bergoglio es en el siglo XXI lo que Rodrigo Borgia fue en el XV; que Francisco es a nuestra época lo que Alejandro VI fue a la Edad Moderna. Los escenarios de uno y de otro, los llevaron a “hacer política”.

Alexis Oliva*

En apariencia, nada tienen que ver aquel conspirador y libertino papa renacentista, que pudo darse el lujo de tener hijos adictos a la opulencia, la lujuria y el homicidio, con este austero y simpático papa jesuita, que procura mostrar humildad hasta en los zapatos que calza y se esfuerza por sepultar en el olvido su pasividad (por lo menos) frente a la última dictadura argentina. Pero lo que lo que los hermana no está en las apariencias. El español Borgia fue electo sumo pontífice en 1492, cuando había finalizado una Edad Media en que la Iglesia católica ostentó una hegemonía política, económica y cultural sin fisuras ni rivales. La Edad Moderna le trajo ambas cosas: la fisura interna de la Reforma luterana, que derivó en el cisma protestante; la rivalidad externa del *Renacimiento* de aquella visión humanista del mundo que había nacido con la filosofía griega. Sin embargo, Alejandro VI fue beneficiado por un acontecimiento que ocurrió el mismo año de su elección y supo con inteligencia capitalizar: el descubrimiento del nuevo continente, con un vasto territorio para conquistar y millones de almas para evangelizar.

El argentino Bergoglio fue elegido papa en 2013, cuando el tiempo de la hegemonía unipolar de Estados Unidos y el capitalismo neoliberal parecía llegar a su fin. Hacia el interior de la Iglesia, la corrupción económica, la pedofilia desenfrenada, la “crisis de las vocaciones” y el drenaje de fieles –sobre todo los pobres– hacia otras religiones amenazan la legitimidad e integridad de la santa madre. Hacia afuera, los “nuevos vientos” de izquierda que soplan al menos en América del Sur le presentan batalla ideológica justamente en la región que había sido masiva y

profundamente evangelizada desde que el propio Alejandro VI firmara la bula *Inter caetera*. No obstante, Francisco tiene a su favor una poderosa herramienta, la misma que lo obliga a cuidar su imagen: los medios masivos de comunicación, el gran aparato *evangelizador* de la Edad Contemporánea.

Estos escenarios empujaron a ambos a hacer eso que resultaba y resulta indispensable para salvar a la Iglesia: política. No les quedaba otra, porque les tocó enfrentar tiempos de crisis y no disfrutar mieles de victorias, como a Gregorio Magno en los albores de la Edad Media o a Juan Pablo II en el ocaso del comunismo soviético. A Alejandro VI y Francisco les tocó ejercer una política defensiva o contraofensiva. Allí, con alianzas político-maritales, soborno, puñal y veneno; aquí, con camuflaje progresista, carisma transgresor y algunas medidas institucionales tan reclamadas como tardías que los medios hegemónicos publicitan como revolucionarias.

Alejandro VI fue beneficiado por un acontecimiento que ocurrió el mismo año de su elección y supo con inteligencia capitalizar: el descubrimiento del nuevo continente, con un vasto territorio para conquistar y millones de almas para evangelizar.

(Digresión local: Para el Jorge Bergoglio que presidía el Episcopado argentino, el kirchnerismo era su enemigo y le daba pelea. Para Francisco, los problemas tienen dimensión global y aunque en ese plano el kirchnerismo siguiera siendo un enemigo, lo sería porque a nivel mundial su política exterior le ha deparado la

legitimidad que a nivel doméstico le niegan el poder mediático y una oposición que sólo conoce la política del boicót. Por lo tanto, al Bergoglio papa ya no le conviene enfrentar al kirchnerismo y aún en plena ola de orgullo católico nacional se mostró cercano a la presidenta. Cristina Fernández entendió el cambio de rol y de relación, y actuó en consecuencia. Lo inentendible es el sobreactuado viraje de muchos que antes lo acusaban de “gorila” y ahora afirman con la fanática fe de los conversos: “Tenemos un papa peronista”).

Quizás el papa argentino haya estudiado la vida, obra y estrategia de aquel antecesor español. En ese caso, Horacio Verbitsky sería a Francisco I lo que Nicolás Maquiavelo fue a Alejandro VI, el enemigo intelectual humanista que procura mostrar el verdadero rostro detrás de la sagrada máscara del poder.

Otro humanista llamado Carlos Marx escribió que los hechos y personajes de la historia suelen aparecer dos veces, “primero como tragedia y luego como farsa”. Pero no necesariamente. La historia dirá...

El *papintern* y la *virtù kirchnerista*

A poco más de dos años de la elección de Jorge Bergoglio como sumo pontífice, la papa-manía abarca a personajes tan disímiles como el vicegobernador kirchnerista de Buenos Aires Gabriel Mariotto y el ultra-opositor periodista Alfredo Leuco, para quien Francisco es “el argentino más importante y valioso de todos los tiempos”.

En la casi desierta vereda del frente, Horacio Verbitsky explica que el fenómeno tiene “un sentido de epopeya deportiva.



Tenemos el mejor jugador del mundo, a la reina de Holanda y ahora al papa”. Sin embargo, relativiza: “Está por verse que eso vaya a modificar algo en profundidad en la sociedad argentina”. A la adhesión a Francisco en las filas kirchneristas, el periodista de *Página 12* la atribuye con ironía a “una vieja tradición política, que excede en mucho a las fronteras argentinas, y se describe como acudir en auxilio de la victoria”.

En el Foro Internacional por la Emancipación y la Igualdad, el filósofo italiano Gianni Vattimo afirmó en marzo pasado que el papa podría liderar “una política independiente del sistema *mainstream* dominante del conformismo y el pensamiento único”. “A Francisco le reprochan ser comunista, y los conservadores y reaccionarios son muy astutos –sostuvo–. Yo digo que tendría que ser un poco más comunista. Yo inventé el término *papintern*, que debería sustituir al *komintern*, la gran internacional comunista. Si uno piensa en la necesidad de una internacional comunista hoy, el punto al cual mirar es el papa, la única fuerza internacional, con autoridad espiritual y política, que puede hoy constituir el centro alrededor del cual se conectan las fuerzas contra el antihumanismo. Contra los buitres se necesita un arma fuerte”.

Al contrario, el teólogo de la liberación Rubén Dri, en un artículo titulado *Bergoglio: ¿Revolución, reforma o gatopardismo?*, publicado en la revista *El Ojo Mocho*, n.º 4 y 5, sostiene que para realizar “la ímproba tarea de limpiar a la curia vaticana” y “devolverle prestigio y poder”, el papa que sucediera a Benedicto XVI debía ser

“un político en el sentido más fuerte de la palabra, alguien con muñeca política, firme determinación, consustanciado con el poder, con pleno conocimiento de las políticas eclesíásticas y con firme determinación de producir los cambios necesarios”.

Francisco tiene a su favor una poderosa herramienta, la misma que lo obliga a cuidar su imagen: los medios masivos de comunicación, el gran aparato *evangelizador* de la Edad Contemporánea.

El elegido se presentó como “el gran transformador, más aún, revolucionario, de la Iglesia católica. Como el gran político que es, Bergoglio siempre supo que sólo con un gran respaldo popular a nivel mundial podía encarar la tarea”. La condición indispensable, advierte Dri, era una previa “tarea de limpieza” que borrara el comportamiento del jesuita durante “la negra noche de la dictadura cívico-militar genocida”.

En esa misma edición dedicada a *Dios y el Estado*, el sociólogo y filósofo Alejandro Boverio, en su artículo *Teología política e incertidumbre*, observa que a partir de cierta “reteologización política que ha significado Francisco para la vida política argentina, se reinstala una abstracta y supersticiosa idea de concordia y unidad a través de la cual se obtura la potencia que supone un pensamiento democrático radical: la incertidumbre y partición que la democracia reclama para sí”. Y plantea que “cuando el kirchnerismo se mueve en tropel hacia el Vaticano” pone en riesgo “su mayor logro y su mayor desafío: abrir

la dimensión propiamente democrática de lo político”. Además, “se equivoca al darle lugar en su construcción de poder a la línea trascendente y verticalista del Vaticano, pues a costa de conservar poder político de cara al futuro, obtura su fibra más interesante, al tiempo que refuerza la lógica de subordinación a un vértice extrínseco de su movimiento social y político”.

En la presentación de esa revista en la Biblioteca Córdoba, Diego Tatián, decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, disintió con esa idea: “Cuando Bergoglio fue ungido papa, la derecha política y mediática tuvo la esperanza de lograr por esa vía imprevista lo que no logró por la acción política: que la Argentina tuviera un retroceso conservador en la cultura y se desplazaran los avances sociales conquistados en la última década. Sin embargo, esto no sucedió, en gran medida por *virtù* –usó deliberadamente la palabra maquiaveliana– del kirchnerismo, que con reflejos políticos rápidos supo desactivar los efectos conservadores que un papa argentino pudo haber generado en la trama cultural argentina”.

Para Tatián, el peligro “quedó neutralizado por una recomposición institucional. La sociedad no ha dado ningún giro a la derecha y no se constatan avances de la Iglesia sobre las instituciones ni las creencias. Sólo el periodismo más reaccionario todavía se cuelga de la sotana del pontífice de manera patética –casi suplicando intervención a través de acciones u opiniones adversas al gobierno–, pero esto no sucede y debe ser tomado como una expresión de impotencia”. **D**

*Periodista.

Imprescindibles: discos cordobeses que tienen que estar en tu discoteca (o en tu carpeta de mp3)

1 Eruca Sativa *La Carne* (2008) Gonzalo Puig*



Corría el año 2008 y por ese entonces yo ejercía el rol de programador en Radio Revés, la radio de los estudiantes de la Escuela de Ciencias de la Información. Una mañana atravesaron la puerta, de la ya extinta sala de producción, dos chicas y un muchacho con una carpeta y un disco. Me explicaban que lo traían como adelanto de un material que sacarían en unos meses. Si mal no recuerdo la carpeta era verde, y tenía impresa el nombre de la banda: Eruca Sativa. El EP que me entregaron tenía 4 canciones: “Foco”, “Frío Cemento”, “Lo que no ves, no es” y una power y mágica versión de “Eleanor Rigby” de The Beatles.

A Gabi Pedernera lo había conocido un par de meses atrás, de la mano de Enrico Barbizi en un festival en la Ciudad Universitaria, y luego lo vi junto a Brenda Martín –a quien ya había visto innumerable cantidad de veces como bajista de Lucila Cueva– en Tórax, el proyecto de Titi Rivarola. A Lula Bertoldi, la cantante de la banda, la conocí en Proyecto Aphostol, creo que en la previa de un show de Vox Dei.

La Carne se llama el primer disco de Eruca Sativa, la banda que había comenzado sus pasos musicales bajo el nombre Oruga (a algunas plantas de la familia de la rúcula se

les llama oruga y la clasificación científica es *Eruca sativa*). Ese primer trabajo discográfico vio la luz en 2008 y fue el inicio de una historia que hoy es por todos conocida, pero que tuvo su puntapié en esas doce canciones –son 11 más un track oculto que se llama “Hoy quiero ver”– nacidas en Córdoba y que comenzaron a hacer ruido en distintos escenarios locales y foráneos.

El disco fue grabado, mezclado y masterizado en los estudios MCL Records que se encuentran en Villa Ortúzar, Buenos Aires. La tapa, con los tres integrantes de la banda sugiriendo sus cuerpos desnudos, mostraba su intención de hacer explícita su intención de mostrar su ser a través de las canciones. “*La Carne* tiene que ver con la crudeza, por eso somos un trío. Eruca Sativa se identifica por un sonido crudo, y *La Carne* nos sonaba bastante crudo”, le comentaba Lula a Lionel Nadir Rodríguez en una entrevista que aún se puede escuchar en lacajitafelixwebzine.blogspot.com.ar.

El ya casi extinto sitio MySpace de la banda, recibía cientos de visitas. Canciones como “Para nadie”, “Para que sigamos siendo”, “Uor” o “Marca tus marcas” comenzaban a ser familiares para todo aquel habitué de los recitales de la escena rock cordobesa. Una nueva banda de culto comenzaba a nacer, lo que no sabíamos en ese entonces es que iba a transformarse en una de las esenciales del nuevo rock argentino. Eruca Sativa comenzaba a propagarse como un virus, cuando los grandes monstruos del rock argentino de esa época comenzaban a separarse o a mutar. El trío apareció en el momento oportuno y en el lugar oportuno.

2 Paris Paris Musique *Cómo escaparse del mal* (2008)

Franca Chiaftella*

Recuerdo haber escuchado este disco, por primera vez y completo, en el auto de mi amiga Flora. También recuerdo que un

periodista, que escribe sobre bandas locales entre otras cosas, me dijo que el mejor lugar para escuchar un disco es en un auto en movimiento. Quizás estas dos anécdotas hicieron que este álbum me haya quedado tan marcado y con un recuerdo tan nítido. *Cómo escaparse del mal* llegó a mí en un momento en el que eso quería: escapar. Fue en esas trasnochadas cordobesas que apareció.

Es viernes, una amiga toca bocina en la puerta de tu casa, afuera hacer mucho frío, y al subir a su auto te encontrás con esto. “Mirá, creo que con esta banda voy a laburar mi tesis”. Ahí comenzó a sonar el disco de los Paris Paris Musique; su primera placa discográfica, su primer LP.



Tiempo atrás, algo había escuchado de esta banda. Hasta recordé que había conocido a su primer baterista. Pero lo que escuchaba ahora era nuevo y sonaba contundente. Una nueva conformación para este disco incluía a: Santiago Astini –en bajo y coros–, Matías Astudillo Choi –en voz y guitarra rítmica–, Martín Garello –en baterías y bases electrónicas–, Hernán Sanmartino –en guitarra líder y coros–, y a Lucas Muñoz –en sintetizadores–.

Cómo escaparse del mal se compone de 10 canciones propias y fue grabado entre diciembre de 2009 y marzo de 2011. La mezcla estuvo a cargo de Guillermo Senn en Estudios Aqueronte, y masterizado en Puromastering por Max Scenn.

Tiempo después tuve el disco-álbum en mis manos. El arte del mismo estuvo a cargo de Selene Dãmbra, quien se ofreció a hacerlo como trabajo final de su tesis. Nuevamente la vida universitaria entrelazada con esta banda cordobesa.

En sus comienzos, Paris Paris Musique fue etiquetada como una banda local de “rock bailable”. Si bien es cierto que cuando se escucha su música, uno comienza a “mover el piecito”, limitar a esta banda a sólo eso, es un tanto injusto. PPM es una banda que también posee un lado oscuro y sentimental que fue derribando barreras, logró salir de Córdoba y obtuvo muy buenas críticas. Fue gracias a este primer trabajo discográfico que los PPM se conectaron con Gordon Raphael quien a comienzos de 2000 produjo los dos primeros discos de The Strokes. Ambos discos revolucionaron el rock de guitarras de comienzos de siglo. En un saque de osadía, PPM fue por Gordon y le envió su material vía Facebook para que diera su opinión al respecto. La devolución fue mejor de la esperada. El productor que hizo brillar a Julián Casablancas & Cía., ahora quería ser el productor artístico de su nuevo disco. Luego de un intenso trabajo, y una larga espera, salió el segundo trabajo homónimo de la banda.

PPM siempre apostó por comunicarse a través de nuevas plataformas, fue así que hicieron tarjetas de descarga para sus discos que entregan en las presentaciones en vivo. La idea es que aquel que reciba una tarjeta, sienta la curiosidad de sentarse frente a su computadora, ingresar a la web indicada, cargar el código en la misma y descargar los discos que desee. Al mismo tiempo, hoy podemos encontrarlos en iTunes y en Spotify. Y para aquellos amantes del formato CD, pueden buscarlos en disquerías como Lado B y Mercurio. En definitiva, aquellos que aún no escucharon a PPM aquí tienen alta data para descubrirlos comprando sus discos o escuchándolos de manera gratuita. Si les gustan los grandes riffs de guitarras y por momentos sonidos altisonantes, puede que esta sea su próxima banda de colección local.

3 Anticasper *El éxtasis del siglo* (2015) Juan Manuel Pairone*



A finales de 2012, Benigno Lunar editó *La religión de los árboles*. Fue la primera vez que sentí que un álbum de acá conectaba generacionalmente con tanta gente cercana: amigos y conocidos que cruzaban los primeros 30 y, como una suerte de hechizo musical, se veían atrapados en la poesía y el espíritu sonoro que cobijaba el disco. Hoy, con 2015 atravesado por la mitad, me toca vivir algo parecido pero en primera persona, singular y plural. Los responsables son Anticasper y *El éxtasis del siglo*, un mini tratado sobre la canción y sus posibilidades, y una exquisita forma de traducir artísticamente un momento histórico repleto de referencias, estímulos y distracciones. 22 minutos que son capaces de calar bien hondo si naciste en la segunda mitad de los 80 y tu bagaje cultural y emotivo se desarrolló entre los 90 y el comienzo del nuevo milenio.

Como un evidente salto respecto a su álbum debut, *Armónicus Daltónicus* (2012), el EP inicia la marcha con “Fui con ellos” y ese primer tándem de platillo-bombo-redoblante que se va completando de a poco, con el articulado y adictivo ensamble que consigue la banda. Lo que suena es parte de la fórmula Anticasper

(pop alternativo con espíritu rockero y experimental), aunque registrada en su máxima expresión: deformidad, sutileza, brillo en tonalidades oscuras, potencia rítmica y la sensación de estar escuchando una música tan alegre como nostálgica, con la intensidad y las contradicciones de la vida cotidiana. Ese inicio, junto a “Barrio Chino”, refuerza el estilo que continúa puliendo el grupo. Hay psicodelia, hay experimentación tímbrica, pero también hay un lugar fundamental y personal para el ocio y la seducción. Anticasper es una banda para ver y escuchar con atención, pero también para bailar y disfrutar con el cuerpo y los sentidos.

“Mis amigos” corta el EP al medio y logra lo que se propone: ser un hit inteligente, noventoso, pegadizo y construido con una lógica que no falla: todas sus partes, todos sus arreglos, resultan irresistibles y contagian adrenalina. Esa es la canción que abre un nuevo camino para el proyecto, pero también confirma que Anticasper es capaz de meterse en casi cualquier terreno estilístico y resaltar su propia personalidad. De hecho, “Trensexual” y “Ayudale a los pobres”, parecieran cerrar el EP dejando aún más en claro esa máxima. Quizás menos instantáneas que sus antecesoras, ambas canciones se muestran más irónicas y menos complacientes; son las que ganan presencia en las sucesivas escuchas y despliegan el muestrario sonoro de guitarras, voces, teclados y trompetas (color fundamental incorporado post *Armónicus Daltónicus*) que remarcan la ambición estética de la banda.

Así, el EP se termina en medio de un huracán de melodías y partes sucesivas que reproducen el asombro y la gratificación que envuelve a la música de Anticasper, un combo contemporáneo como pocos. Con apenas cinco canciones y en un formato acorde al fragor de nuestro presente, *El éxtasis del siglo* es un ejercicio compositivo brillante. Sorprende y emociona en igual medida. Y lo más importante: no nos deja seguir siendo los mismos después de escucharlo. **D**

*Periodista.



Cantado con el cuerpo

La cantante cordobesa Gabriela Beltramino acaba de editar de manera independiente *Senses*, su primer disco, en el que compila una serie de canciones de jazz, con mayoría de estándares del género, un par de composiciones propias y una curiosidad.

22

Música

Adrián Baigorria*

‘Si las puertas de la percepción estuvieran limpias, todo aparecería al hombre tal como es: infinito’ (William Blake)

Escrita en inglés, la frase que antecede esta nota es lo primero que aparece al abrir el disco *Senses*. El texto extraído de ‘El matrimonio del cielo y el infierno’, obra clave en la producción del poeta y artista plástico inglés, funciona como declaración de principio artística y sensitiva de la vocalista cordobesa. Además de las canciones de jazz, hablábamos de una curiosidad en el disco. Se trata de un movimiento de una obra clásica de Gustav Mahler, al que Gaby Beltramino le puso letra y lo tornó canción, para dedicársela a su madre, que falleció cuando ella apenas era una niña.

Infancia en Virginia

Sparkling es un término en inglés que equivale a centelleante, chispeante o resplandeciente. Conversando con la joven cantante, uno se lleva esa impresión, la de algo que despide brillos. A la explicación de ciertas raíces de su cantar hay que buscarla en la primera infancia. Cuando Gaby era una pequeña de dos años, su padre recibió una beca de formación profesional como neurobiólogo y fue a radicarse con su familia a Virginia (Estados Unidos). Allí creció como una niña bilingüe. Cuando contaba 6 años volvieron al país y el canto y las dotes histriónicas no pasaron de ser un juego de niña, hasta que en plena carrera de fonología empezó a

liderar banditas de rock. Cierta vez, cayó en sus manos un cd grabado, con un compilado de canciones hecho por un miembro de la banda. Entre las melodías, una le impresionó particularmente: ‘Cry me a river’, una canción popularizada por Dinah Washington, pero que en el improvisado ‘armado’ del cd era versionada por Ella Fitzgerald, una de las mayores cantantes de la historia del jazz. Esa escucha marcó un punto de inflexión y el vuelco definitivo hacia el jazz. Un par de años después, Gaby caería ‘incautamente’ a una edición del Córdoba Jazz Camp, que organizaba La Escuelita hace una década. Con solo 21 años, esa experiencia (un campamento de formación intensiva de una semana donde estudiantes de música, cantantes e instrumentistas comparten conocimientos, tocan e improvisan) marcó otro pequeño hito en su trayectoria, por la ‘sobredosis’ de información incorporada de golpe y el roce con artistas de primer nivel nacional e internacional. De allí a ser programada en el circuito de jazz local e incluso con figuras de primera línea nacional, medió muy poco.

Canciones in pectore

Gaby Beltramino dice que hay algo físico en su cantar, que a las canciones tiene que sentir las en el cuerpo y que le brotan del pecho. Será por eso que se contonea suavemente, al estilo de las grandes divas del género, mientras interpreta algún estándar de jazz, en el escenario. Si el tema es más rítmico, bailotea ligeramente, como las

cantantes de tap de los años veinte y treinta. De chica, la audición casi permanente de música clásica a la que la sometía el padre la hizo soñar con convertirse alguna vez en cantante de ópera. Sin embargo, luego, la huella de otras cantantes de swing, como Natalie Cole, la emblemática voz country de Joni Mitchell o el disco de 1992 con estándares de jazz de la irlandesa Sinnead O’ Connor la volcaron definitivamente al jazz y a la canción. En ese terreno se siente cómoda. En el de los estándares del cancionero americano y las baladas, llegando a desdeñar el otro, el de la improvisación propia de los *boppers*, instalado a partir de la revolución del jazz moderno, impulsada por el saxofonista Charlie Parker, hacia mediados de los años cuarenta. Entre las grandes vocalistas femeninas, Gaby se inclina por Ella Fitzgerald y por Sarah Vaughan, como las más influyentes en su canto, sobre todo por Sassy (Sarah), por el uso del vibrato como técnica vocal. Esa predilección por voces femeninas emblemáticas no hace que omita alguna voz masculina, como la del notable cantante Johnny Hartman, entre las que enriquecen su canto.

La edición de Senses

La edición del disco *Senses* (Sentidos), cuyos fondos de inversión se colectaron con el innovador método del ‘crowdfunding’ (financiamiento masivo solidario), es la cristalización del cierre de un proceso de crecimiento personal y elaboración de experiencias diversas de vida, algunas muy ásperas, como la pérdida de su madre, siendo una niña de solo 12 años. Cuando Gaby era una jovencita de apenas 22 o 23 años, se plantaba en el escenario cual diva madura y soltaba la voz y le brotaban las canciones con una seguridad sorprendente y una fonética desusada para el ámbito local, producto de su primera infancia en un país de habla anglosajona. Así capturó la atención de músicos nacionales que la empezaron a llevar a algunos escenarios porteños. A punto estuvo de ser programada en una edición del Festival Internacional de Jazz de Buenos Aires, pero un capricho técnico de producción (no tener disco editado) se lo impidió. Sin embargo, ese roce le permitió entrar en la consideración de los músicos y la crítica porteña, para editar el disco ahora, rodeada de un combo de lujo. Producido por la propia Beltramino, el disco *Senses* está íntegramente arreglado por el trompetista cordobés Mariano Loiacono que también toca su instrumento y el flugelhorn. Al resto del combo lo conforman el notable pianista santafesino Francisco LoVuolo, Ramiro Penovi en guitarra, Sebastián Loiacono en saxo tenor y el trombonista Juan Canosa, mientras que la base rítmica oscila entre la solidez de Jerónimo Carmona, en contrabajo, y la contundencia de Pepi Taveira, en la batería.

Vocalmente dotada, técnicamente conocedora de los recovecos de la voz como fonología y, además, formada en la familiaridad con el inglés en el país que es cuna del jazz, Gaby Beltramino parece no tener techo como cantante, puesto que logra lo que se propone, con trabajo y con una actitud pasional tremenda. Así también se la verá en breve en su otra gran pasión: la actuación. La película *La mirada escrita*, dirigida por Nicolás Abello, está actualmente en proceso de posproducción, para ser estrenada en septiembre u octubre próximos. En ese filme de suspenso, Gaby, en su primer rol protagónico, interpreta, paradójicamente, a una joven muda. **D**

*Periodista.



Tu Obra Social a un **Click**

Implementamos un sistema de turnos on line para que puedas gestionarlos desde donde quieras y cuando quieras.

www.daspu.com.ar



Sede Ciudad Universitaria. Av. Valparaíso s/n. Te. 4474600
Sede Maternidad Plaza Colón. Santa Rosa 1047. Te. 4474601
Sede Cerro. Tristán Malbrán 3822. Te. 4474602
Sede Cofico. Campillo 346. Te. 4474603

LABORATORIO DE HEMODERIVADOS

Universidad Nacional de Córdoba

Somos un Laboratorio Farmacéutico Público sin fines de lucro, elaboramos medicamentos de calidad internacional, seguros, eficaces y accesibles, permitiendo mejorar la calidad de vida de muchas personas en nuestro país y la región.

Somos el Laboratorio de Hemoderivados más grande y moderno de América Latina. Poseemos un modelo de gestión transparente, eficiente y sustentable de nuestros recursos, que nos permite autogestionarnos económicamente en un 100%.

www.unc-hemoderivados.com.ar

