

Deodoro

Gaceta de crítica y cultura



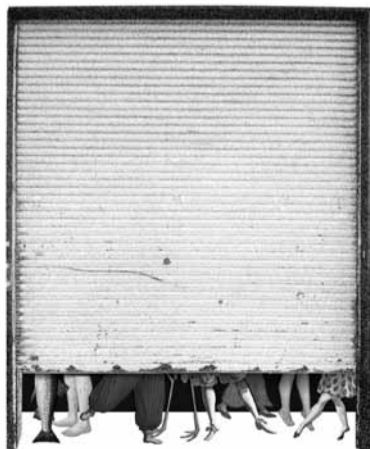
Asoma el Teatro Independiente Cordobés

Zéppelin y BiNeural MonoKultur, entrevistas a Mónica Carbone y Maxi Gallo.
Obras: Las tres hermanas y Medea queer. » Además: La peligrosa seducción
del voto electrónico. » También: Gombrowicz y Muerte Digna en Córdoba.
» Discos imprescindibles, cine y más.

Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Agosto de 2015 | Año 5 | nº 56 | \$10.- | ISSN: 1853-2349

3	Apertura Se levanta la persiana Fwala-lo Marín	13	La industria que sabremos conseguir Verónica Pereyra
4	Asoma el Teatro Independiente cordobés Dossier Mirar al cielo y creer en La Luna	14	La escritura como alumbramiento Claudia Huergo
6	Zéppelin Teatro: 20 años Mariano Pacheco	15	Europa está forrada de niñadas Ignacio Barbeito
7	<i>BiNeural-MonoKultur</i> – dos neuronas demasiadas curiosas Ariel Dávila + Christina Ruf	16	¿Técnica y democracia? Alertas sobre el voto electrónico Mariano Barsotti
8	Ser actor en Córdoba Maximiliano Gallo entrevista a Maximiliano Gallo ¡oh sí, brillante idea!	18	La vida mental de los primates Laura Danón
9	Las Tres Hermanas de David Piccotto: el cine en el teatro Fwala-lo Marín	19	Muerte digna en Córdoba Carlos Alberto Soriano
10	Las fugas de Medea Flavia Dezzutto	20	Imprescindibles: discos cordobeses que tienen que estar en tu discoteca (o en tu carpeta de mp3)
12	Víctor Erice, hacia una identidad del cine español Raúl Morales Osorio	22	Crónicas Interiores, un concurso federal

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: Guillermo Vazquez
Secretario de redacción: Matías Lapezzata
Coordinadora Institucional: Rocío Longo
Consejo Editorial: María José Villalba, Natalia Arriola,
 Agustín Massanet, Gonzalo Puig, Fwala-lo Marín
Corrección: Raúl Allende
Administración: Matías Lapezzata

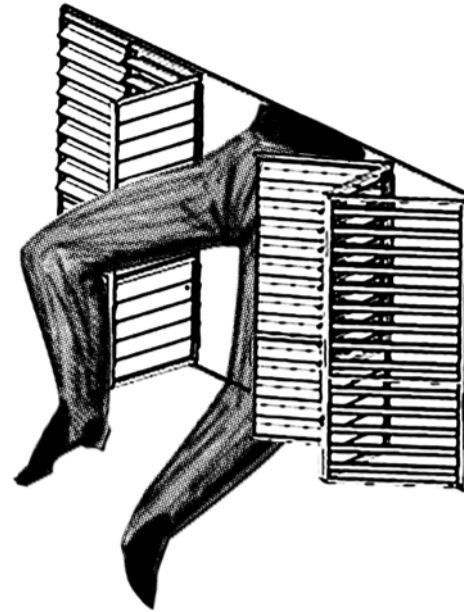
Diseño: Prosecretaría de Comunicación Institucional,
 UNC

Ayudantes alumnas: Carolina Dupraz, Clara Presman

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



Se levanta la persiana

Fwala-lo Marín

El 2015 corre como si no le quedara tiempo, y pasada la mitad del año, un resumen sería extenso. El teatro, lejos de estar ajeno a la realidad cordobesa, se sacó la ropa de entrenamiento, sacudió los trajes del estreno, y salió a invadir las noches. Una impresionante cantidad de obras se presenta cada viernes, sábado y domingo. Incluso jueves, miércoles, o lunes. La Agenda Teatral Córdoba le pone números: en un mes, unas setenta obras están en cartel, y unos 30 teatros prenden las luces y suben las persianas. Desde marzo, el Instituto Nacional del Teatro edita mensualmente una agenda que se distribuye en soporte papel y web, centralizando la actividad teatral en Córdoba, y es un pequeño acontecimiento que afecta sensiblemente a la reunión entre grupos de teatro y espectadores. Encuentro que es, en definitiva, el teatro mismo.

Ciertamente, ha comenzado a hacerse cada vez más notorio un proceso, que para los hacedores y los espectadores habituales, resulta cotidiano. Se produce teatro en Córdoba. Mucho teatro. Diversas propuestas difíciles de encuadrar, en las que los géneros calzan como ropa de supermercado, haciendo que cada obra encienda un universo único. Hay obras que son poesía. Otras son película de acción. Hay puestas que son un cuento, una historia mítica, un salto de dimensión.

Hay grupos de teatro capaces de crear en una noche una atmósfera propia, con olores y densidades particulares. Hay teatro que se escucha, donde pierde el reino la visión, sumando nuevos tronos y abriendo nuevas puertas. Otros, al dar sala, ofrecen un territorio de degustación, del paladar y del cuerpo. Hay obras, espectáculos, performances que demandan al público un único riesgo: decidir, esa noche, asistir al teatro.

Nutriendo la escena cordobesa existen unos cuantos directores, actores, dramaturgos, escenógrafos, iluminadores, diseñadores y técnicos de todos los tipos, dramaturgistas, críticos, bailarines, performers, intérpretes. Son una multitud de jugadores. A veces, se reúnen en grupos, o en obras, o en salas. Puede que se hayan formado en alguna de las tres instituciones estatales de enseñanza del teatro: la Escuela Superior Integral de Teatro “Roberto Arlt”, el Seminario de Teatro “Jolie Libois”, dependientes del gobierno de la Provincia, o en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. O bien han aprendido en talleres teatrales de salas, en el encuentro con pares, o en la escuela de la calle. Puede que todas las anteriores sean correctas. Ciertamente es que para que ocurra una puesta en escena, los hacedores aprenden, entrenan y producen. El espectador asiste, por lo general, al

final de un proceso extenso de ensayos, recibiendo los diamantes que el grupo se encargó de encontrar y pulir, para regalar unos cuantos, cada noche.

En un afán de presentar algunos nodos de esta red, sin poder abarcarla por completo, ni mucho menos querer representarla, este *dossier* levanta la persiana del teatro y se asoma para que los teatreros mismos presenten de qué se trata su trabajo. Jorge Dubatti titula *El teatro sabe*. Sabe de sí mismo, de sus gajes y oficios, de sus modos de producción, de sus procedimientos, de sus problemáticas y de los modos de afrontarlas. Y lo que no sabe lo imagina, lo intuye. A veces, el teatro *crea*, aunque parezca extraño creer, tener esperanzas. Entonces, el teatro dice: el público está volviendo al teatro. Y todos decimos amén. Y creemos. Y trabajamos para que esa idea se haga cuerpo. Algunos hasta argumentan, el porqué el espectador está retornando a las salas, a las plazas, o al sitio en que tiene lugar el acontecimiento. Piensan que es por las poderosas fuerzas de la comunicación virtual, que viraliza en las redes sociales las propuestas independientes, o por la agenda teatral que aporta un poco de claridad en el enjambre, eventos de cada fin de semana. O porque estamos haciendo un excelente teatro últimamente. Un par de voces dicen que *todo tiene que ver con cómo nos vamos sintiendo como ciudadanos*. **D**

ASOMA EL TEATRO INDEPENDIENTE CORDOBÉS

Actores, directores, productores, vestuaristas, salas, dramaturgos y demás, pero sobre todo una gran afluencia de público y discusión son los motores de una movida cultural de las más importantes de la actualidad cordobesa. Este especial de *Deodoro* trae entrevistas, críticas de obras y diálogo con grupos teatrales sobre su trabajo, dificultades y experiencias.

Mirar al cielo y creer en La Luna

4 | Dossier

Son diversos los relatos ancestrales que toman a la luna como la representación del inicio de un mundo, de la madre, del comienzo. Mueve las mareas e inicia las semanas: el lunes, es el primer día. Mónica Carbone y Graciela Albarenque al volver del exilio, miraron al cielo y creyeron. Fundaron la primera sala de teatro que se estableció en Córdoba, en 1987, en la misma casa en que se encuentra hoy. Conversando con Mónica, recorremos la historia de la sala, que enclavada en el barrio Güemes, tuvo la sabiduría de armonizar el trabajo barrial y el poético.

Los orígenes

Mónica Carbone: La Luna es un espacio que hemos construido dos mujeres, llevamos 38 años haciéndolo. Hemos aportado diversas inteligencias de las dos, posibilidades distintas que hemos sabido sumar, eso nos ha ayudado a que pudiéramos construir algo tan diverso y tan ecléctico. Además estuvimos en México durante el exilio, y conocimos un movimiento popular barrial en Tepito, que es un barrio marginalizado. Ellos tenían una puesta en valor de su propia cultura local. Cuando llegamos a Argentina, veníamos con la idea de encontrar un lugar donde no hubiese nada. Buscando, encontramos a barrio Güemes. Esto estaba ubicado entre dos villas: la villa de Arturo M. Bas y la del Pocito. Nuestra gente siempre fue la gente de las villas, con ellos trabajamos. También los vecinos establecidos, socialmente más organizados. Unir sin tener prejuicios, fundamentalmente siendo respetuosos de las preguntas que nos hacían y de las necesidades que aparecían. Es una gran lucha. Sentir que trabajamos con *todes*, que realmente aquí hay espacio. Hemos atravesado muchas problemáticas, ofreciendo pertenencia. Porque, ¿qué necesita la gente?: creemos que es tener pertenencia a un lugar. Sentirse que es y que le es.

DEODORO: – Cuando ustedes llegaron al barrio, y decidieron hacer cuerpo esta idea, ¿cómo se llevaba el barrio con ustedes?

M. C.: – El barrio fue muy tolerante. Veníamos de trabajar en toda Latinoamérica con Graciela, tampoco es que íbamos a caer como una bomba de estruendo en un lugar errado. Sin embargo percibíamos una lejanía, un respeto, que se podía leer como distancia. Hacíamos un barullo infernal, escucha esto que aparece de fondo (*es el taller de clown de Laura Ortiz*). De repente, era gente que saltaba, gritaba, gente de todos lados, del barrio, de la universidad, de cualquier sitio, y que entraba y se escuchaba ruido y lío. Abrimos las puertas y planteamos nuestro primer trabajo basado en *Romeo y Julieta*, en la calle. Fue una manera de manifestar, primero, que no le teníamos miedo a la calle, y segundo, que la calle es de todos, y que el arte es un derecho. Poder participar, sacar tu silla sin pagar un peso, y ponerla en tu puerta o armar con todas las sillas de los vecinos la primera sentada. Ver una obra de *Romeo y Julieta* en la calle con trapecios, en el año 1987, era muy revolucionario. En el 80 y 90 hicimos *Esperando a Godot*. Ensayábamos en el terreno que está en la esquina, ahí había una mora, y en ese lugar hicimos la obra. Las gradas estaban hechas con la tierra de cuando levantaron la villa de Arturo M. Bas. El cartonero del barrio nos traía los cartoncitos cortados para que la gente se sentara. La gente empieza a conocernos a partir de lo que hacemos, siempre nos han conocido a partir de eso. Nunca les contamos o les vendimos, o les llevamos un folleto, simplemente acciones sinceras y reales, como abrir una biblioteca popular, recibir a los niños para apoyo escolar. Ahora hay muchos flancos cubiertos, pero durante muchos años, hubo mucho desamparo. Los 90. La lágrima. ¡2001! En 2001 hacíamos un ciclo que se llamaba *Sopa, Pan y Arte*.

D: – ¿Siempre estuvieron vinculadas con la escuela del barrio?

M. C.: – La escuela venía acá. Nos gusta sacarlos, un grado venía por lo menos 2 veces por mes. Hacíamos una clase intensiva y venían las maestras de plástica, de música. Ahora tienen el CAI, el CAJ, tienen todos esos otros

programas. Entrar en otro espacio de trabajo que no es el institucional es muy valioso para ellos: utilizar luminarias de teatro, que se saquen los guardapolvos y los zapatos y sepan que ese día tienen teatro. Que traigan las medias lindas, si no, no importa, y todos vamos a tener oportunidad de expandir el cuerpo y respirar distinto. La escuela ya de por sí tiene el “sentados”, “a la ventana no te asomes”, “a la silla no te subas”, y acá tenemos un sillón con ruedas del que nos revoleábamos por todo el espacio, y nos trepábamos 35 arriba. Eso es la libertad. La práctica de arriesgarse a pensar, más allá de lo que nos dicen, reconocer ese aspecto del aprendizaje que no repite fórmulas ajenas, sino que puede dejar que emerjan sus propias visiones.

D: – Los teatristas de Córdoba nos autogestionamos, hay una naturalización al respecto. ¿Cómo creés que debiera ser la autogestión y la remuneración del trabajo de los artistas?

M. C.: – En cuanto a la gente que está indagando sobre las artes, debiera tener un reconocimiento del Estado, y también una práctica de sostenimiento de obra en cartel, de la obtención de recursos privados, sumar otro tipo de soportes. Porque el Estado, en algunos niveles, y puedo decir que sé que el Instituto Nacional del Teatro es un sostén en muchos aspectos para la producción, es siempre tan pequeño en relación al trabajo. Porque cubrir los gastos de la producción no es que se reconozca el trabajo. Ser trabajador es tener una obra social, una inserción laboral, una organización colectiva.

D: – ¿Qué clase de acción es lo que hace falta: son estas ayudas concretas, o una estrategia general por parte de este espacio INT, para pensarnos como trabajadores?

M. C.: – El INT viene de la Ley 24.800 y tiene una finalidad, que no cubre todas las necesidades de los hacedores: que las artes escénicas lleguen a la comunidad. Para eso estamos en el medio



Arriba: Teatro La Luna. Abajo izq.: Mónica Carbone y Graciela Albarenque; der.: Fiesta de San Juan. Todas la imágenes, fotografía: Melina Passadore

los que realizamos el trabajo, por eso es que subsidian a los que vamos a hacer producciones de obras, o una sala, o van a hacer una gira. La ley llega hasta ese lugar. En realidad, la gente de la actividad nos tendríamos que juntar a hablar para encontrar alternativas. Encontrar la forma de que no tengamos que trabajar en otras cosas, que no sea la docencia nuestra única salida, el ser actor no significa ser docente. Habría que ver si nos sentamos a hacer mesas de debate, tormenta de ideas, qué es lo que tenemos y de qué manera capitalizamos nuestras fortalezas. Tenemos que ponernos en movimiento. Somos parte de algo más grande, somos parte de una trama, porque tenemos pertenencia y eso nos hace fuertes. Y no es porque tengamos identificación estética, es porque pertenecemos a una búsqueda, pertenecemos a un colectivo muy grande, diverso, y podemos generar cosas increíbles, porque somos tantos y tan distintos.

D: – Hay cuestiones que se ponen en blanco y negro: las posiciones estéticas y el público.

M. C.: – Creo que tiene que ver con el consumo, con el mercado. De alguna manera, el mercado manda lo que va a comprar. Si vos querés que venga el público podés hacer un producto perfectamente vendible. En realidad más

que una cuestión estética con la que uno se identifica, es el mercado que se mete entre las patas y nos hace trabajarles.

D: – ¿El mercado es el espectador?

M. C.: – El mercado es el espectador intervenido por los medios. Quien hegemoniza o pone en valor una estética u otra, los medios de comunicación. Ese espectador intervenido por el taladro matinal, es el que va y compra. De todas formas, hay muchos grupos que toman recaudos y que arriesgan. La cuestión de la fama, el reconocimiento, cosas subrayadas, que son valores inventados. Nada de eso tiene permanencia.

D: – ¿Creés que el espectador esté volviendo al teatro?

M. C.: – Creo que está volviendo. Se ha comunicado mejor. Hay sistemas de comunicación, dentro del mercado en el cual hablamos, que tienen una forma de decir “*Che, acá estamos, somos las salas independientes, los grupos independientes y hacemos este tipo de cosas*”. Que las salas sean más confortables, que se las conozca, la comunicación, las redes, el trabajo en red de los grupos en festivales, de las salas como red de salas, de los hacedores que se vinculan y crean una red no implícita, y la agenda teatral Córdoba.

Y creo que todo tiene que ver cómo nos vamos sintiendo como ciudadanos, como personas. Pasamos una época de mucha pertenencia, después el público de alguna manera el público se retira. Después aparecen, en el 98 con el INT y la ley 24800, muchas salas. De haber 2 salas en Córdoba aparecen 10 salas más. Ahora hay 30. Hay mucha producción y sé que el público

va. Y que podríamos hacer más cosas para que el público vaya, sí. Al público hay que conocerlo, y ofrecerle, además de un buen espectáculo, un lugar confortable. La experiencia estética la eligió el espectador, pero todo lo demás tiene que ser muy bonito, muy contenedor, muy simpático. Nosotras estamos acá conteniendo.

D: – En La Luna, aparece una esencia de útero, de estar en un espacio agradable, de sentirse en un origen. Como si fuera el útero teatral de Córdoba. Es el mundo de lo femenino, emitiéndose hacia el resto de la ciudad. Mujeres empoderadas de repente, en espacios masculinos, haciendo bien su trabajo.

M. C.: – Es una responsabilidad y una gran decisión de vida. Tengo mucho en La Luna, tengo un proyecto que me pide todo. Y es un proyecto de mujeres, sostenido por mujeres, en el cual han participado varones, compañeros de lucha y de trabajo. Somos nosotras las que seguimos creyendo, que miramos al cielo y creemos en la luna.

Además, es sentir que una pertenece a una trama mayor, es la responsabilidad de ofrecer una capacidad, por lo menos un tiempo, y salir del pozo, como fue mi entrada al Instituto Nacional del Teatro. Tenemos una buena oportunidad ahora, hay un buen equipo allá (INT). Considero que es una etapa, en la cual haré la mayor cantidad de aportes posibles. Sobre todo una construcción transparente, para que la persona que venga no le pase como a mí: le voy a entregar un juego de cristal limpio, para que pueda hacer con eso lo mejor.

D: – ¿Podríamos decir que el teatro de Córdoba tiene una perspectiva relativamente autónoma del teatro de Buenos Aires?

M. C.: – Tenemos historia, Córdoba tiene historia teatral independiente, hacedores que tienen sus propias búsquedas. Gente que escribe, que piensa, tiene grupos que van entre la lucha, la estética, los contenidos, hacia adelante. Córdoba es única. He podido quedarme en muchos lugares, pero lo que tenemos nosotros es una escala perfecta para poder realizar una tarea que le signifique a este entorno. Lo demás lo ve la historia.

D: – El Instituto Nacional del Teatro tiene una perspectiva federal. ¿Estamos atravesando una coyuntura que la pone en cuestión?

M. C.: – Cuando las coordinadoras del país nos juntamos en los 90, aportamos para que la ley tuviera esta forma de gobierno y no otra. Se logró que el Consejo de Dirección fuera un cuerpo colegiado, integrado por representantes de cada una de las regiones teatrales del país, más el Director Ejecutivo asignado por el gobierno que esté gobernando. A partir de este gobierno que tenemos Ministerio de Cultura en vez de Secretaría, se suma un representante del ministerio. Más 4 representantes del quehacer teatral del país. Esta es la representación federal de un cuerpo que gobierna, donde todos los votos valen lo mismo.

La situación federal que tenemos, en este momento está siendo puesta en cuestión, mediante un dictamen buscado en el Ministerio de Cultura por el Director Ejecutivo. El dictamen dice que el Director Ejecutivo, puede contratar personas y tomar decisiones sobre los fondos, sin consulta del consejo. El Consejo de Dirección no lo aprueba. Eso está ocurriendo, y estamos tratando de mantener a salvo la ley 24.800 que es la que todos los teatristas del país conseguimos que se promulgara en 1998. **D**



Zéppelin Teatro: 20 años

Mariano Pacheco*

9 | Dossier

Contaba con 29 años cuando fundó Zéppelin Teatro. Y si bien tuvo un paso por la carrera de Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Córdoba y cursó el seminario Jolie Libois (y durante los últimos años, también en la UNC, cursó algunas materias de la carrera de Antropología), su característica principal es ser autodidacta. Su aproximación al teatro se produjo de la mano de los talleres de la Biblioteca Popular Alberdi y los Festivales Latinoamericanos de Teatro, siendo muy joven. También podría decirse que se formó en el marco de una generación a la que el punk le marcó un camino: casetes de Sex pistols y The Clash, recitales, y por supuesto, cierto error por las calles de Córdoba y el mundo, porque Jorge Villegas, director del grupo, pasó varios meses viviendo en España, Buenos Aires y San Pablo, allá por el cambio de siglo. Y junto con Zéppelin, supo viajar a varios países (Bolivia, Chile, Paraguay y Ecuador) convidando su dramaturgia. Pasaron dos décadas y, de los primeros integrantes –junto con Villegas– solo quedó Diego Trejo. Aunque en la actualidad el grupo tiene entre sus filas, también, a los actores Rodolfo Ossés, Matías Usain, Santiago San Paulo, Rubén Gattino (de San Francisco), Ulises Palacio y el músico Cruz Zorrilla. Laura Ledesma es la única “chica” del grupo, aunque Villegas aclara que se encuentra inmerso en un proyecto que el año que viene pondrá en los escenarios a varias actrices.

El 2015 empezó con todo. En marzo, como vienen haciendo desde hace siete años, el grupo organizó (conjuntamente con los ex Centros Clandestinos de Detención) una nueva edición del “Escena y Memoria”, evento que cruza teatro y poesía con Derechos Humanos.

Entre mayo y julio de este año, para festejar sus 20 años de existencia, Zéppelin Teatro organizó un ciclo de reposiciones y reestrenos de obras, que se llevó adelante en tres salas de la capital provincial: La Parisina, La Chacarita y La Luna, en los barrios Alberdi, Güemes y Pueyrredón, respectivamente. Las actividades comenzaron el 1º de mayo, cuando el grupo organizó, bajo el lema “Teatro, Poesía y Lucha de Calles”, un loco para conmemorar el Día Internacional de los Trabajadores. Ese mes se repusieron “Retrato de un hombre invisible” (“la obra que retoma la figura del guerrillero Charlie Moore, quien tras ser brutalmente torturado se convirtió en asesor del aparato represivo”) y “Tosco”, que continuó al mes siguiente, debido al éxito que tuvo en sus primeras cuatro funciones.

En junio, el grupo llevó a los escenarios “Argentina Hurra! (pensé que se trataba de cieguitos)” y “KyS”, obra que tuvo su última función el viernes 26 de junio, día en que se cumplieron los 13 años de los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. Organizada junto al Encuentro de Organizaciones, la secretaria de Cultura del Círculo Sindical de la Prensa y la Comunicación (CISPREN), el Centro Cultural Somos Viento de la ciudad de San Francisco y el Colectivo Manifiesto (quienes realizaron una muestra fotográfica sobre los conflictos sociales en la Córdoba actual), ese día, junto con la obra, el grupo realizó una jornada en conmemoración por la “Masacre de Avellaneda”, en la que también participaron otros teatristas, escritores, periodistas y poetas. En julio, el ciclo cerró con la realización de ocho funciones de “Informe mono”, una adaptación de “Informe para una academia”, el cuento de Franz Kafka.

De Agustín Tosco a Kosteki y Santillán

Protagonizada por Matías Unsain y Ulises Palacios, “Tosco” parte de la figura del dirigente del emblemático sindicato de Luz y Fuerza para dar cuenta de la experiencia de toda una generación, en un episodio clave de unidad entre el peronismo y la izquierda revolucionaria. En la obra de Alejandro Finzi, adaptada por Villegas, Tosco es visitado en la cárcel de Rawson por un bicho de luz, una luciérnaga (Saturnino), y en medio de una situación de delirio, de fiebre y sudor de esa madrugada del 15 al 16 de agosto de 1972 (previa a la denominada “Masacre de Trelew” del 22 de agosto), Tosco conversa con el bicho de luz, con su compañero de celda, con sí mismo, quién sabe. Repasa momentos fundamentales de su vida y de la vida política de Córdoba. Los sueños de Tosco se confunden con quienes horas más tarde serán fusilados. Los sueños de ayer se entremezclan con los de hoy, el público con los actores, la dirección de la obra con la de los destinos de quienes en el presente pretenden, como los masacrados de ayer, construir una nueva sociedad.

En “KyS”, Rodolfo Ossés y Diego Trejo trabajan sobre las figuras de Kosteki y Santillán, los jóvenes militantes asesinados mientras participaban del intento de bloquear los ingresos al puente Pueyrredón.

“Modelo. La palabra modelo me distrae. La palabra modelo me atrae. La palabra modelo me contrae. Modelo. Contractura. Modelo es igual a

contractura. Soltura no. Contractura. Yo no soy un modelo. ¿Quién es un modelo? Modelo publicitario. Modelo económico. Modelo es raro. Modelo es feo. Yo no soy un modelo...”, puede escucharse en boca de uno de los actores. La pieza se aleja así del canon realista y apunta a la construcción de una poética disruptiva que logra sacar al arte de ciertas expresiones típicas del testimonio y la denuncia, y permite rearmar simbólicamente un episodio conocido pero en otra clave: cuestionando los dispositivos que estructuran la vida, conjurando los modelos sociales hegemónicos.

Máquina de guerra

Zéppelin es como una suerte de máquina de guerra cultural que no para de librar combates. En septiembre, junto con la UNC, continuará con actividades por sus 20 años. En octubre, con los otros colectivos organizadores, participará de la segunda edición de “El Urondo. Festival de Teatro, Política, Sociedad y Poéticas Varias”, que ya se realizó en 2014 y *Deodoro* supo dar cuenta del evento en una nota anterior. En noviembre, el grupo estrenará “Esdrújula, palabras para Bonino”, una obra con texto original de Marcelo Casarín, donde dos actores Rodolfo y Santiago, serán los dos Boninos de la obra, referencia, cita poética, a la memoria de Jorge Bonino, emblemático actor cordobés de los sesenta y setenta.

En un teatro que pone el eje en funcionar de otra manera (como colectivo cultural con dinámicas asamblearias en la toma de decisiones y discusión política más allá de las propias actividades), Zéppelin ha venido sosteniendo una práctica que se propone subvertir la relación tradicional entre los artistas y su “público”, entre los teatristas y el resto de la sociedad. De allí sus articulaciones con organizaciones sociales, con otros colectivos artísticos y políticos, con las instituciones del Estado, en una provincia que no se caracteriza precisamente por potenciar y fortalecer esta mirada. “Entendemos al teatro como una asamblea. Y además de ser un colectivo de teatro nos entendemos como un grupo de acción política”. Con estas palabras Jorge Villegas, director de Zéppelin, saludaba a quienes se arrimaron a festejar con ellos el inicio del ciclo. Palabras de bienvenida, y tal vez –por qué no– esbozo de un Manifiesto futuro. **D**

*Periodista

BiNeural-MonoKultur – dos neuronas demasiadas curiosas

Ariel Dávila + Christina Ruf *

“Es difícil escribir sobre uno mismo, por eso es preferible escribir sobre una mesa”. Ya lo dijo el maestro Dalmiro Sáenz, más o menos en esas palabras. Sin embargo, más difícil aún resulta que dos personas escriban sobre ellas mismas, como en nuestro caso. Y si tenemos en cuenta además que somos un matrimonio, que trabajamos juntos y que tenemos que ponernos de acuerdo en cómo nos pensamos, el asunto se complica un poco más. Como si fuera poco, somos de países tan diferentes como Alemania y Argentina. Teniendo en cuenta todo esto, ¡aquí va un intento!

Si bien vivimos en Córdoba y consideramos que formamos parte de lo que se suele llamar “teatro independiente” de la ciudad, nacimos como grupo en Berlín, Alemania. Ahí fue, gracias a una invitación a participar en un ciclo de performance teatral en el *Teatro Hebbel am Ufer* por parte del grupo *Rimini Protokoll*, que decidimos de canalizar nuestras ganas de experimentar con otros procedimientos en la formación de un grupo. Quizás algo que nos unió desde un principio es por un lado nuestra curiosidad generalizada por conocer lo desconocido, y por otro lado la idea de no aceptar “lo dado” como una condición para ser parte del teatro independiente. Además de las ganas de empezar otra búsqueda y, como último, la convicción de que, si vamos a ser raros, lo vamos a asumir sin problemas. Total, un cordobés y una alemana como pareja artística ya es rareza que nos obliga a contestar un millón de veces... ¿Cómo se conocieron? Pregunta que no pensamos contestar en esta nota – ¡rareza no obliga tanto como la nobleza!

Después de nuestra primera performance como *BiNeural-MonoKultur* en Berlín, decidimos volver a las tierras cordobesas para ahí desarrollar un proyecto que nos permitiera salir de las condiciones del sistema de producción del teatro independiente cordobés. Terminó siendo una obra fuera de una sala de teatro, sin actores, que toma como escenografía y como dramaturgia a la ciudad además de contar con un único espectador-participante a la vez. ...Y sí, si queríamos salirnos del sistema de lo “dado”, no nos íbamos a quedar parados en la próxima esquina, ¿no? Esa obra terminó siendo el germen de toda una serie de puestas en Argentina y Brasil en este formato, al cual pusimos el nombre “Audiotour Ficcional”.

Creemos que tanto nuestro origen como grupo en Berlín como esta primera experiencia acá en Córdoba marcaron nuestro trabajo y nuestros procesos creativos.

Por un lado, estamos conscientes desde un principio de cuánto necesitamos salirnos de lo conocido, para romper con nuestros esquemas y para abrirnos a otras formas de percibir el mundo. Y si bien pensamos que el teatro de Córdoba no ha parado de crecer en cantidad y calidad, sentimos



Obra *La nube*. Fotografía: Javier Aguirre

siempre la necesidad de conocer e intercambiar experiencias también con artistas de otros lugares y con otras realidades.

Romper nuestros propios esquemas y salirse de los lugares cómodos para uno mismo por ahí no siempre es fácil, pero lo consideramos fundamental ya que en el proceso de reordenar nuestras neuronas después del “choque cultural” encontramos mil formas de inspiración. Y también encontramos una percepción siempre renovada de nuestro propio lugar, logramos cambiar nuestra perspectiva y el modo de pensar cosas. Por todas esas razones, ponemos mucho esfuerzo en poder trabajar y crear no solamente en nuestra ciudad, sino en lo posible en otros lugares, países, continentes...

Por otro lado nos marcó como grupo el haber nacido con una idea experimental, pero con una visión integral de la experimentación. La consigna de aquella primera performance en Alemania nos llevó a armar una obra en una vereda, con un moderador-ciervo entrevistando a músicos de caza de Berlín, todo eso bajo los ojos atentos de un público que se encontraba en el primer piso del teatro (calentitos), mirando a través de largavistas hacia nosotros (congelados) y escuchando por auriculares. Pasaban trenes, autos, transeúntes, perros y pasaba nuestra obra, una instalación teatral que se mezclaba con la realidad berlinesa. De ahí tal vez se entienda que consideramos que la experimentación no consiste solo en unos actores haciendo cosas “raras”, sino que hay que considerar como experimental todo el hecho escénico. Eso nos lleva a cuestionar ciertos procedimientos “dados”: ¿por qué las puestas tienen que ser frontales? ¿Por qué no se pueden mover las tribunas de lugar? ¿Por qué el teatro tiene que pasar solo sobre el cuerpo del actor? ¿Por qué el teatro tiene que pasar solo en una sala teatral? ...entre tantos otros. Partiendo de ahí vamos probando, experimentando con procedimientos diferentes o incluso ajenos a las artes escénicas (nos encanta la interdisciplinariedad del teatro mismo, ¡pero

más aún nos gusta agregarle el trabajo con campos ajenos al teatro!).

En algunas obras mezclamos distintos elementos como lo documental con lo tecnológico como fue el caso de “homo-migrator.www”, un proyecto que indaga sobre la posibilidad de hacer teatro en un espacio en el cual el público y los actores no comparten el mismo lugar. En este caso, los performers transmitían vía videollamada desde cuatro países distintos tematizando cuestiones como inmigración e identidad en la era digital. El trabajo con lo documental y (en este último caso) con no-actores obviamente tiene que ver con que nos interesa desde el principio reflexionar sobre un fenómeno que se da en las últimas décadas en las artes escénicas: una crisis de la representación, una caída de la ilusión de la ficción que llevó a una fuerte inclusión de “lo real” en la escena.

En todos los proyectos entra de algún u otro modo nuestra permanente investigación sobre ese límite difuso entre lo real y la ficción.

Incluso ingresa esa tensión entre realidad y ficción en obras que toman una temática de la política actual y un procedimiento claramente documental, como “eRRor – un juego con tra(d)ición”, obra que trata del monocultivo de soja transgénica en la Argentina y sus consecuencias. No podemos evitar, por ejemplo, que elementos tomados de la realidad como una publicidad de la empresa Monsanto, al público le parezcan ficcionales.

Otra línea fuerte de nuestro trabajo con la cual vamos cerrando esta nota, es el teatro como experiencia y, directamente relacionado con eso, el rol del público. Muchas veces, el espectador se convierte en protagonista en nuestras obras, sale del rol pasivo para vivir una experiencia muy particular y propia. Pensamos que el teatro ha sobrevivido durante tanto tiempo, a pesar de la tele, del cine o internet porque consiste en una experiencia, que ocurre en vivo y directo, en la cual uno está presente.

Aspiramos a que el espectador pase por una experiencia en nuestras obras, y claro, ¡tratamos de que sea más o menos buena! No tenemos la ilusión ni la intención de cambiar al espectador o al mundo con lo que hacemos. Pero por ahí logramos abrir una grieta en la percepción sobre lo real y la ficción. Poder cambiar “lo dado” a través de una transformación de la percepción del propio entorno tal vez no suene como mucho, por otro lado puede ser el primer paso hacia una transformación de la realidad política-social.

Sea como sea, nosotros seguimos con ganas de experimentar e indagar en procedimientos “raros”, seguimos curiosos a explorar el campo de las artes escénicas –a pesar de que es verdad lo que dice el gran Karl Valentin: “El arte es muy lindo, pero da mucho trabajo”. **D**

*Actores de teatro

Ser actor en Córdoba

Maximiliano Gallo entrevista a Maximiliano Gallo ¡oh sí, brillante idea!

MG: Maxi, cómo estás, ¿se puede ser actor en Córdoba?

MG: Hola, sí se puede.

MG: Explárate un poco más.

MG: Dale, uno ensaya una obra de teatro, varios meses, cuando puedan juntarse los actores y el director, es decir coincidan los horarios, porque estamos todos terriblemente ocupados, se hace un estreno, todo es re lindo, después sigue la cosa con el público que asiste o no, depende de muchos factores.

MG: ¿De cuáles?

MG: Que esté buena la obra, que el público se entere que existe la obra, y que los actores coincidan en sus agendas para poder seguir representándola durante un periodo razonable de tiempo.

MG: Qué sería un periodo razonable.

MG: 4 meses 5, ahora un poco más ponele con los *Narco* estamos hace 2 años un poco más. *Narco* es una obra de teatro.

MG: Qué bien.

MG: Sí. Me gané un premio.

MG: Qué bien.

MG: Sí.

MG: ¿Hiciste cine?

MG: Sí hice cine, che.

MG: Qué onda con el nuevo cine cordobés.

MG: El nuevo cine cordobés no es nuevo, no se ve muy cordobés, parece más bien un tipo de película medio extranjera con tonada cordobesa, una cosa rara. Pero lo bueno es que se hace. Algunas me gustan otras maso. Actué en muchas, en cortos de la facu ushhhhh banda. En una me nominaron a mejor actor en NY *Adagio* se llama la peli, no me dieron la visa así que no pude ir, sí triste.

MG: Bueno, pero te nominaron.

MG: Sí.

MG: Está bueno eso ¿o no?

MG: Mmmm Sí, más vale.

MG: ¿Qué hacés para vivir?

MG: Ushhh qué pregunta.

MG: Del teatro, la actuación, digo...

MG: Ah, doy clases, actúo en teatro uno se las puede rebuscar, si quiere claro, trabajar trabajar trabajar. Antes quería ser famoso. Antes.

MG: ¿Y ahora?

MG: Ahora hago, soy un actor en Córdoba, las metas se espiritualizan inevitablemente sino te la das contra la pared, o no la ves a la pared y te transformás en algo raro. Desarrollar lo de espiritualidad en el arte.

MG: Explárate.

MG: Mmm no sé che.

MG: ¡Dale!

MG: Bueno, nada, que no da creerse que sos guau si sos medio piripipí.

MG: ¿Qué sería piripipí?



Fotografía: María Eugenia Verón

MG: Y... más o menos. O sea, el éxito es pasajero, habría que definir éxito antes, pero más o menos, lo pensemos en general, si crees que porque hiciste una obra más o menos que le fue bien, ídem una peli, y te crees no sé qué, ushhh, un bajón. Yo pienso que hay que trabajar y trabajar y trabajar con un fin más chiquito, sencillo. Después están los sitios de reunión de los artistas con éxito, me da una fiaca. Todos ellos están contentos y chocan los 5.

MG: Contame cómo te iniciaste.

MG: Con el teatro ¿no?

MG: Sí.

MG: Bueno, empecé a estudiar teatro en un taller en el glorioso Cuenco de la calle Libertad, ahora que lo pienso, ahí es donde sentí por primera vez la libertad. Y me hice muy amigo de mis profesores a quienes admiro mucho. La Mariel es como una hermana para mí. Conocí a la gente del Cuenco Lucía, Ana, Rodrigo, Roberto Videla, Eva, gente q sabe mucho, me dieron ganas de más y me metí en teatro la facu, como una forma de validar la decisión. De ahí no paré de producir, desde el Cuenco, con otros grupos fuera del Cuenco, hice muchas películas, independientes todas, algunas con algún subsidio del Incaa pero maso lo mismo, desde que empecé siempre trabajé mucho, todo depende de uno sisisi de UNO señores, y nada, tener claro para qué hace uno lo que hace, digo actuar, querer estar en escena, tener algo para decir, digo porque los objetivos por lo general sospecho que son otros. El deseo del éxito está incrustado como parásito creo, pobre de nosotros. Y bueno como que se desvirtúa el sentido del teatro que es el compartir, veo y pienso que en Córdoba el teatro independiente tiende a competir y a demostrar no se qué, más que a compartir, el compartir nada tiene que ver con el ego, pero bueno así es la vida.

MG: Maxi, contame un poco esto de los premios.

MG: ¿Cuáles?

MG: Tengo entendido que te ganaste varios.

MG: Sí, me gane 3 featec, y bueno lo de la nominación en NY q no me dieron la visa y no gané el premio tampoco, me ganó un chileno, como a la selección.

MG: Che y te cambiaron en algo esos reconocimientos.

MG: ¿Cambiar de qué?

MG: No sé, contame vos qué se siente ganar o ser reconocido en algo.

MG: Lindo se siente, obvio, pero no pasa nada, es pura espuma, ¿o no?

MG: Sí.

MG: De una.

MG: Me da una risa.

MG: Qué onda la formación en Córdoba.

MG: Mmm, hay lugares donde formarse y buenos maestros, hemos perdido uno el Oscar, pero los que están como siempre son subestimados, y los actores somos muyyy vagos, no hay que esperar a que venga Bartis a dar un curso, hay que entrenar uno, o sea, el futbolista va y corre hace cosas de futbolista el gimnasio corre con los conos q sé yo, y después juega, acá si no viene Bartis, Catalán, etc., nadie va con el colega a entrenarse, somos todos stars ya pareciera...

MG: Maxi, estás un poco mala onda, o me parece a mí.

MG: No, todo bien loco.

MG: Qué onda el teatro de Córdoba con respecto a la calidad de las puestas, a lo que ofrece al público.

MG: El teatro de Córdoba creció un montón con respecto a su calidad, eso es verdad, faltan actores más entrenados eso sí, Córdoba siempre fue muy creativa y particular en su teatro, con personalidad digo, se hace y no se para de hacer, eso es beneficioso y muy valorable, lo otro lo anterior, lo del exitismo es una gilada, pero existe. Creo que si los actores se formaran más se entrenaran y se preguntaran por qué quieren estar en escena, todo sería mejor, digo estoy en escena porque ¿quiero que me miren? ¿Porque quiero decir algo? Decir algo me refiero a algo particular personal poético, o estoy para ser parte de una elite rara intelectual snob donde me siento pinchiludo. Bueno no sé. Está muy bueno el teatro de Córdoba, mucha calidad.

MG: Maxi, nunca pensaste en irte a bs as.

MG: Sí, un montón de veces.

MG: ¿Y por qué no te vas?

MG: Y para qué che, no sé... Pero además porque no me gusta bs as, creo que se puede laburar acá, siempre y cuando uno tenga claro que acá nadie se hace famoso, y también por más que uno no se haga famoso, no da hacerse el especial, el importante el artista loco, ya pasó de moda. Da ocote. Claritos los objetivos y clarita la realidad. Hacés teatro porque tenés algo para decir, algo para compartir, es un acto de sencillez de humildad, no de demostración de virtuosismo, ni de competencia, es para el público, el público de verdad, no para los mismos q hacen teatro, no para medirse los penes.

MG: ¿Resumiendo?

MG: Se puede ser actor en Córdoba, hay que hacer, tener algo para decir, trabajar trabajar y trabajar, compartir. Mucho amor. **D**

Las Tres Hermanas de David Piccotto: el cine en el teatro

Fwala-lo Marín*

Acto único: Chejov manda un email.

Dentro del mundo del Teatro, es sabido que Antón Chejov y el legendario director de sus obras, Konstantín Stanislavski, intercambiaron numerosas cartas debatiendo sobre las formas en que se ponía en escena el texto dramático. Si fuera siquiera posible, Chejov pediría de inmediato el correo electrónico de David Piccotto, para conversar con él algunas cuestiones.

David Piccotto, pide una lágrima de café para tomar. Es el director de la obra de teatro “Las Tres Hermanas” escrita por Antón Chejov en 1900 para ser puesta en escena en los majestuosos teatros rusos. Y uno queda sorprendido, cuando consigue trasladarse a ese universo, durante la versión cordobesa de la obra. David va dejando las oraciones incompletas, como si fuera tejiendo una trenza con las palabras, para ir recogiendo y enlazándolas al final. Lo escucho decir muchas veces “trabajo”, “espectador”, “calidad”, “simpleza”.

Las Tres Hermanas de David Piccotto se anuncian como un “filme teatral” y en esa propuesta de dirección de escena, podría encontrarse el motivo de las epístolas imaginarias con el autor. David decide recorrer la historia del cine, siendo ese su modo particular de contar la vida de las tres hermanas rusas, que añoran volver a Moscú mientras el tiempo pasa, sin que ellas terminen de acomodarse. La fuerza de los audiovisuales y el sonido, ensamblado perfectamente con las actuaciones, configuran un universo compacto que me envolvió, como si por primera vez estuviera viendo una película de Charles Chaplin. Y es que en cada acto la obra viaja desde el cine mudo, al sonoro, y luego al cine a color, modificando los procedimientos de la escena. David habla de “un nuevo sistema de actuación, en el que los actores tienen que entrar en el audiovisual, y salir airoso, sin que el video absorba el protagonismo”.

La presencia del cine estructura: la pantalla y las proyecciones, el sonido y la música en 5.1, la precisión de los actores. Es posible que el detalle técnico sea imperceptible para el espectador. Y sin embargo, es reconocible la búsqueda de la perfección del mecanismo, al modo del cine. Como en una película, hay un contrato pactado entre imagen y sonido, cuya síntesis percibimos de manera natural, pues somos espectadores formados en el cine y la televisión. La asociación audiovisual, pregnante e indivisible, es la clave de construcción de este espectáculo. El director tiene en cuenta a “este nuevo espectador, que está con un celular que te llama, ¡tengo mensajes!, ¡tengo mensajes! Con ese espectador es muy difícil sostener la obra como estaba planteada originalmente, dicho el texto con los tiempos reales. ¡Pobre gente!”, se



Las Tres Hermanas (Rey Marciali Producciones). Fotografía: Melina Passadore

ríe. En ese sentido, podría decirse que en Las Tres Hermanas conviven lo viejo y lo nuevo, un híbrido del teatro clásico y el teatro que se reinventa. David sabe que “hay una genialidad de los autores, uno descansa en la historia y puede hacer otra cosa. El cine entró por el lado de ver cómo contar la historia, cómo cuento esta historia. Ahí maduro la idea. Cómo cuento creativamente esta historia. Desde ahí, desde el cine. Trabajar desde ahí”.

Teatro con inversión

David habla de trabajar en un teatro pensado para ser de calidad, donde el grupo que se convoca garantiza la excelencia de cada área. “Todos los mecanismos a los que apela, tienen que ver con la inversión. Las personas que van quedan sorprendidas de que pueda producirse así en Córdoba. Generalmente, y yo lo he hecho también, uno está acostumbrado al teatro despojado. Acá no hay despojo, hay cada vez más”. Al preguntarle por los aportes de la obra al teatro independiente, supo que fue la modalidad de trabajo planteada: el proyecto se inicia en la inversión, en poner a jugar excelentes ingredientes en la puesta, e ir en busca de una obra que deslumbré.

En ese sentido, y entre risas, cuenta que “la obra está cargada de cosas que tienen que ver con cómo es Córdoba... dicen que Córdoba es muy tradicionalista, (y se ríe) la obra tiene eso, tiene vestuario, tiene piano, tiene elementos que ponen en escena lo bonito, lo bello, como la precisión de los actores. Los espectadores se van sorprendidos: ¡ay! ¿Un grupo de teatro puede hacer esto?”.

Trabajo de hormiga

Hace tres años que la obra está en cartel. David Piccotto nos cuenta que el grupo se sostiene completo, e intuye que uno de los motivos es que “le va bien a la obra”. “Le va bien a la obra” no significa fajos de billetes ni cuentas en Suiza: sino con que cada miembro es remunerado por

su labor y “que va gente. Eso te alegra”. En 2013 fueron seleccionados para representar a Córdoba en la Fiesta Nacional del Teatro, y en 2015 recibieron numerosas nominaciones para Premio Provincial del Teatro, obteniendo la distinción de “Mejor Obra” y “Mejor Director”, además de su participación en el Festival Internacional de Londrina, Brasil. Mientras David se acaba la lágrima (y las medialunas), contesta sin darle mucha importancia: “¿Por qué creo que nos seleccionaron? Será porque la obra es novedosa, porque contiene a distintos espectadores, al menos experimentado lo atrapa, a las personas mayores, también, por la calidad propia de lo antiguo y las cuestiones cinematográficas. Es simple y tiene, a la vez, una innovación. A veces, las obras que llegan a instancias de Festivales Nacionales tienen una investigación que puede comprender el espectador especializado y no el vecino común. Es un dilema. Hay obras de gente que admiro, que hacen trabajos excelentes, y tal vez no ingresan en estos circuitos de festivales, pero son las que más perduran, que están hace 15 años en cartel, y son reconocidas por el pueblo, no por algunos. Es una disociación”. En el momento sensible de la entrevista, David dice que “necesito que el teatro se abra, que se vea. A nuestra obra va gente que no conocemos. Salen las actrices de escena, y no ven a nadie conocido, se emocionan. Dicen que lloran por eso. A mí me conmueve que lleguemos a muchos tipos de personas. Me conmueve que se vea teatro. Que mis alumnos de la escuela vayan a ver teatro. Que el espectador esté ahí, activo, que quiera ver”.

Incansables

Sin dudas, se refiere al Teatro Independiente cordobés: “hay gente muy trabajadora, que dedica muchas horas del día al teatro, que trabaja no tanto por lo que se ve en los medios, lo que sale en el diario. Gente que sale y viaja, y va de pueblo en pueblo. He aprendido muchísimo de ese pensamiento. De llegar a la gente. Hay mucha responsabilidad de la gente que estudia. Y mucha irresponsabilidad de la gente que cree, como está la televisión que cualquiera puede llegar, cualquiera puede actuar. Que cree que nace sabiendo. La mayoría tenemos que estudiar y aprender”. Ya se acabaron las medialunas y los criollitos, concluyamos: “el teatro independiente está en un buen momento, grupos que trabajan, elencos concertados. Se ve que es un oficio, un trabajo que se puede sostener. Lectores de la *Deodoro*: vengan a ver teatro. Y es importante saber que lo que está en el teatro, no es solamente lo que está en las salas, también lo que va a las escuelas, a las calles. Hay teatro con poesía y encantamiento que se mueve. Hay trabajadores incansables del teatro, y hay muchos”. **D**

*Licenciada en Teatro

Las fugas de Medea

Sobre la puesta teatral de *Medea* de Séneca, CePIA-UNC, octubre de 2014, mayo de 2015.

Flavia Dezzutto*

Es legítimo decir que Medea, el mito, la tragedia, es parte importante del “documento civilizatorio” de Occidente, para emplear la expresión forjada por Walter Benjamin. En Medea se reúnen significaciones cargadas de negatividad: hechicera exiliada, asesina empedernida, y sobre todo, filicida. Ella carga sobre sí el más execrable de los crímenes, es la madre que mata a los hijos. Desde el mito precedente que Eurípides acuña en su tragedia, pasando por la transmisión mediterránea que culmina, ya en el final de la Antigüedad, en el teatro latino de Séneca, el nombre de Medea es emblema de una perfidia que sólo podría, en la mirada dominante, desarrollarse en una mujer. Con estos presupuestos y antecedentes se ha enfrentado la reciente puesta en escena de la tragedia *Medea* de Séneca en la Sala Jorge Díaz del CePIA-UNC en el marco de la convocatoria CePIAabierto 2014, durante octubre de 2014 y mayo de 2015, concebida para la realización del trabajo final para la licenciatura en Teatro en la Facultad de Artes de la UNC de Noe Gall, directora y actriz de esta obra.

10
| Dossier

Se trata de un proyecto complejo y sumamente trabajado, de una construcción perceptiblemente colectiva, de la que sólo destacaré algunos aspectos capitales, por el valor de la puesta en escena de una tragedia latina de este calibre en nuestro ámbito. En primer término es importante observar que se llevó a cabo un minucioso proceso de lectura del original latino y traducciones variadas, para finalizar en un texto adaptado que, sin embargo, apostó a conservar en la lengua castellana buena parte de la letra de la obra de Séneca, así como la forma poética de composición, elección desafiante para actores/as y espectadores/as.

Avanzando en el análisis, vemos que se ofreció una puesta en escena cuya estética, en escenografía, vestuarios y maquillaje, combinó una mirada expresionista que multiplicaba y acrecentaba tanto ciertos rasgos despojados y líneas estilizadas, como la intensidad de colores y de movimientos gestuales. La presencia de la música, sus tiempos y climas, enriqueció y otorgó cierto tono general a la obra, que logró estructurar ritmos e intensidades escénicas.

Estos breves apuntes generales se dirigen a enfocar un asunto crucial: aquí Medea, la narración senequiana de Medea, es transfigurada en una perspectiva a la que es posible llamar “teatro queer”. Tal situación nos abre a una doble extrañeza: en primer lugar, la puesta en escena de una tragedia latina, de altísima potencia literaria, que en los adelgazados tiempos actuales interpela directamente a una obra “clásica” nos sitúa en territorio incógnito. En segundo lugar, el ingreso y tratamiento de la obra, en los niveles dramáticos, estéticos, éticos y políticos, remite a la denominación antes mencionada: “teatro queer”.

Imposible es decir qué sea lo “queer”, según enfatizan los/as eruditos/as en este tema, pero es dable arriesgar que el mero vocablo “raro” al que nos conduce la lengua castellana brinda señal de consideración: se trata de algo que cuya indeterminación nos impide la definición, a lo que



Fotografía: Gastón Malgieri

aludimos oblicuamente, pues no podemos dejar de registrar su aparición.

Esta puesta de *Medea* hace que su aparición, la de su historia, la de sus acciones, la de los personajes claves que la acompañan, sea “rara”. Me refiero a que esta Medea ocupa su espacio en una forma de aparición que cuestiona el lugar al que el “documento de civilización” antes aludido la ha confinado: la Medea de esta obra se hace cargo de su pasado, de su presente y del tiempo en el que tejerá el desenlace trágico de un modo plenamente activo. Medea desafía a Creonte, emplaza a Jasón, construye una complicidad corporal, ética y política con la Nodriza y sobre todo con Creúsa, hija de Creonte y prometida de Jasón.

Medea de Séneca.

Dirección: Noe Gall

Dramaturgia: Adaptación de Noe Gall sobre la obra *Medea* de Séneca.

En escena:

Medea: Noe Gall

Nodriza: Soledad Pérez

Jasón: Silvana Ayala

Creonte: Emma Song

Creúsa: Sofía Pana

Dirección de Arte: Emma Song

Asistente de dirección: Julia Crosa /

Gastón Malgieri

Maquillaje: Octavio Ruiz de los Llanos

Fotografía y arte digital: Gastón Malgieri (Foto Bruta)

Técnica: Bettina Castaño

Asesores del proyecto: Eduardo Mattio, José Halac, Alberto Canseco.

Nota: Algunos/as actores y actrices han variado en las funciones de 2014 y 2015, sólo se registran aquí a quienes actuaron en las funciones de mayo de 2015.

Estos lazos que desplazan el centro del poder y la eficacia de la narración se labran a través de una sexualización poderosa y expresiva que los manifiesta y los sella, vinculando a las mujeres, eslabón débil y pieza de intercambio en el juego de los hombres, y reubicando el poder de los varones, hasta sujetarlo o hacerlo banal.

La muerte de los hijos, escándalo y horror para antiguos y modernos, es el recurso disponible para una mujer sin patria a la que retornar, sin ley del tálamo a la que apelar, extranjera en reino hostil y condenada a un exilio al que no se le ha designado lugar, es decir, exiliada de lo humano. Las muertes son mostradas en escena de manera contundente en cuanto a la materialidad del acto con el que se resuelve la acción, y significadas en la senda del desvío de los lugares, formas y agentes del poder establecido.

Medea nombra en su acto y el de sus compañeras a la soberanía que las mujeres poseen sobre su propio cuerpo y que aún espera su sanción legal. Esta Medea nombra el aborto.

La dupla civilización-barbarie, recordando conceptos iniciales, subsume todo el orden de la edificación cultural, no obstante esa dupla resulta insuficiente para reconocer a Medea y circunscribir la barbarie que quiere clasificarla, como a su extranjería respecto de la ley del rey, del padre, del esposo, o a su *ethos* incontrolable pero a un tiempo sumamente racional.

Medea es “rara” y la trama de esta versión de la tragedia, el devenir de los personajes, construye sobre esa huidiza condición, sobre esos desvíos, que, por supuesto, inventan otro desenlace, inteligente desenlace que confunde y transforma identidades, que no ignora la antigua historia y sus efectos, sino que la conoce y la subvierte, pieza por pieza.

En la tragedia griega y latina Medea fuga, es arrebatada en un carro de solar y ofidia ornamentación. Medea se transporta a un lugar sin dioses, se nos dice, un espacio inconcebible en la Antigüedad y también hoy, época de dioses módicos pero no menos eficaces.

En la escenificación trágica que recensionamos no se nos muestra esa forma de la fuga, sino otra, la que emerge de la sociedad y complicidad de unos cuerpos, cuerpos celebrantes, sexuales, vibrantes, que se construyen como cuerpos de mujeres al mismo tiempo que derrocan viejos poderes y postulan otros, “raros” e insurgentes, alegres y lúcidos.

La Medea inventada por Noe Gall, y por todos/as cuantos han tramado esta obra ha decidido, parafraseando a Walter Benjamin, “no subirse al carro de los vencedores”, no ser herederos/as “de los que han vencido una vez”, por ello pueden evocar para nosotros/as, con toda la vieja/nueva fuerza de la tragedia, que Medea es un nombre aún por habitar, que cada nombre contiene su *agón* y su promesa, que todo nombre, es, inevitable y felizmente “raro”. **D**

*Docente e investigadora de Filosofía de la UNC

Tierra de Periodistas



CRISTIAN
MALDONADO

MAX
DELUPI

CÉSAR
BARRACO

MARIO
PENSAVALLE



580

UNIVERSIDAD

Tu propia voz

Víctor Erice, hacia una identidad del cine español

Víctor Erice es uno de los más importantes directores del cine español, pero no tiene en su haber un gran número de producciones. Tampoco parece haber directores que hayan continuado la línea inaugurada por él. ¿Cuál es la actualidad del cine en España? ¿y cómo pensarla históricamente en relación al Nuevo Cine Español de los sesenta y los años de dictadura franquista?

Raúl Morales Osorio*

Ante la ausencia de figuras continuadoras de los modelos estético-poéticos y sociales del cineasta que nos ocupa, surgen algunas cuestiones: ¿existen realmente formas de construcción identitarias o diferenciadoras en el cine español contemporáneo? ¿por qué los modelos cinematográficos de Erice y el *Nuevo Cine Español* de los años sesenta no han tenido continuidad en el panorama cinematográfico español actual? ¿a qué se debe la ausencia generalizada de films españoles, durante los últimos años, en la participación de los festivales de primera línea como Cannes, Berlín o Venecia?

En mi opinión, a la hora de aproximarse a la situación actual, cuestión de latente actualidad en los Congresos, debates, tertulias y mesas redondas que se vienen realizando en los últimos años en España, hay cierta tendencia a confrontar una serie de postulados que no hacen más que enredar más el problema, como el eterno debate entre el cine cosmopolita o el cine de identidad nacional, muy a menudo abordado a partir de términos de producción, de exhibición y de proyección al mercado internacional. En este sentido, Benito Perojo, pionero de la cinematografía popular y folclórica española, en una entrevista con Miguel del Arco publicada el 18 de enero de 1966 intentaba encontrar la fórmula del éxito: “Partiendo de que lo local es universal, que el problema planteado sea universal y que el espíritu, clima y mentalidad sean españoles”.

Entiendo el planteamiento y las buenas intenciones del realizador y productor madrileño pero, ¿realmente es suficiente un espíritu o mentalidad local para forjar la identidad de un film? En ese mismo año Orson Welles, que acababa de terminar la laboriosa realización de su obra maestra *Campanadas a medianoche*, rodada íntegramente en España, planteaba la misma problemática pero desde un punto de vista diferente. En una carta referida al productor y actor venezolano Espartaco Santoni, clave a su vez en la gestación del proyecto de *Campanadas a medianoche*, Welles afirma y defiende la validez de los temas regionales o nacionales, pero cuestiona el éxito de éstos en el mercado extranjero ya que, en general, “los guiones, la dirección y los actores están por debajo del nivel internacional”. Esta aseveración reafirma el valor artístico del film, más allá de las buenas intenciones regionalistas o culturales. Welles reafirma el carácter visual y poético de las imágenes o, si se prefiere, el valor mágico de las mismas, como elementos indisolubles a la conformación de una cierta identidad: “lo visual es una solución que viene dictada por las formas poéticas. La parte visual de las películas es una llave que da entrada a su poesía”. (1965)



No es casualidad que los debates planteados en torno a la identidad cultural del cine español tuvieran su anclaje en la década de los sesenta, ya que surgen al amparo del *Nuevo Cine Español*. Es la época de la eclosión en Europa de los “nuevos cines”, de la aparición de nuevas formas de manifestación cinematográficas surgidas a partir de una cierta necesidad de renovación apoyadas, en su mayoría, por unos postulados teórico-críticos que cristalizan en determinados movimientos predecesores como la *Nouvelle Vague*, el *Nuevo Cine Alemán* o el *Free Cinema*. Paralelo a estas manifestaciones surge también un “Nuevo Cine” en España que hunde sus raíces en el espíritu de las *Conversaciones de Salamanca* (1955), auspiciadas por José M^a Escudero.

En este contexto se enmarca la figura de Víctor Erice que, a través de su intensa y fructífera colaboración (entre 1961 y 1965) con la revista *Nuestro Cine*, nos ofrece alguna de las claves para entender la preocupante situación de desventaja con respecto al resto de cinematografías ya consolidadas en el panorama cinematográfico europeo. Erice busca una renovación profunda y sincera del cine español: “luchar contra la falta de moral y buscar un cine español realista y posible” (...) “ocuparse de cineastas y movimientos cuyas obras no llegan a España por motivos de censura”. Efectivamente, uno de los grandes lastres para el desarrollo y conformación de una identidad cinematográfica en España fue la imposibilidad de crear un público, ya que en España no podían verse los films de actualidad en cualquier otro lugar en Europa: sólo unos pocos privilegiados tenían acceso a los films de Antonioni, Dreyer, Bresson, Pasolini o Mizoguchi, por citar algunos ejemplos. Ante esta tesitura, resultaba utópico crear un consenso social sobre el valor cultural, ético y estético del cine. Si a este hecho le unimos el asfixiante orden restrictivo, castrador y proteccionista que el gobierno franquista impuso, no resulta difícil comprender por qué no fructificó el *Nuevo Cine Español*. A pesar de esto, algunos cineastas de gran talento encontraron el resquicio para hablar de la realidad político-social en la que se encontraba el país y el malestar de vivir bajo una dictadura tan lastrante:

Carlos Saura (*La caza*, 1966), Basilio Martín Patino (*Nueve cartas a Berta*, 1966), Miguel Picazo (*La tía Tula*, 1964), o Manuel Summers (*Juguetes rotos*, 1966), son buenos ejemplos que nos hablan de un cine que refleja la situación histórica en que se produce.

Ahora bien, ¿en qué lugar quedan los posicionamientos estéticos, aquello que Welles denominaba el carácter visual y poético de las imágenes? Tendremos que esperar algunos años para ver conjuntadas ambas posturas en un mismo film, *El espíritu de la colmena* (1973) la “ópera prima” de Víctor Erice.

La base del film de Erice es la reescritura del mito de Frankenstein a través de los ojos de una niña, pero de lo que nos habla realmente es acerca de la inocencia de la primera mirada, la búsqueda de esa imagen esencial de la que ya nos hablaba Rossellini, y que Erice definía en términos de imagen “bella” o “necesaria”. El film supone un camino hacia la reflexión cinematográfica, algo de lo que se preocupaban muy pocos cineastas en España. Pero Erice llega a lo universal a partir de una problemática local. Según Fernando Savater: “la colmena en la que se debate el espíritu de Erice es indudablemente España (...) Estamos ante un decidido alegato contra el fascismo, cuya verosimilitud estética y ética le hace afortunadamente rebasar el cauce estrictamente político del antifascismo”. Precisamente aquí reside uno de los grandes logros del cine de Erice, su profunda preocupación tanto por la dimensión ética como por la estética, tanto por la función social del film como por el punto de vista visual e iconográfico que conecta en mayor grado con el metafórico. El cine de Erice muestra las dos dimensiones que otorgan identidad a un film, abriendo el camino, como ya intentarían otros cineastas como Luis García Berlanga (*Bienvenido Mr. Marshall*) o Luis Buñuel (*Viridiana*, *Tristana*) a partir del carácter autoral, hacia un cine cuyas preocupaciones, valores y posicionamientos consigan mantener una unidad e identidad propias.

Sin embargo el cine español contemporáneo no ha sabido o no ha podido encarnarlos o adaptarlos a las nuevas realidades y necesidades, salvo algunas excepciones como las de Icíar Bollaín, Julio Medem o Jaime Rosales. Al igual que en los años sesenta las barreras del franquismo nos impedían ver los films de Antonioni o Godard, en la actualidad las barreras de la ignorancia y cierta indiferencia nos impiden apreciar en su justa medida los films de Angelopoulos, Wenders, Kiarostami... o el propio Erice, precisamente el último realizador español en ganar un premio importante en el Festival de Cannes (*El sol del membrillo*, 1992), hace ya más de veinte años. **D**

*Director de La Cinoteca de Granada

La industria que sabremos conseguir

La producción de cine en Córdoba ha crecido en los últimos años. De un tiempo a esta parte, son muchas las películas de producción local que alcanzaron visibilidad a lo largo y ancho del país y del mundo. ¿Podemos hablar de una industria local? ¿Qué mecanismos se ponen en marcha a la hora de producir una película en nuestra provincia?

Verónica Pereyra*

De un tiempo a esta parte, se escucha hablar de cine cordobés, de producciones locales, del nuevo cine cordobés, pero ¿de qué se trata esto? Entre los proyectos que devienen en películas, en el movimiento ascendente de esta industria local en crecimiento, hay que revisar algunos factores. Para esto se deben señalar algunas causas por las cuales esta actividad en Córdoba se está consolidando independientemente de Buenos Aires. Existe un largo camino en el cual se fueron gestando diferentes acontecimientos que impulsaron este incipiente desarrollo de la industria audiovisual local, si bien ahora el cine local adquiere notoriedad, hace unos siete u ocho años aproximadamente no estaba muy claro de qué se trataba este panorama. Antes de 2010, poco sabíamos del cine hecho en Córdoba, no se evidenciaba un imaginario de películas, en líneas generales no sabíamos que existía, pese a un puñado de títulos de cortometrajes y medietrajes, alguno que otro rodado desde las universidades del cine y estrenados en algún cineclub o espacio cultural.

Revisando el pasado, para entender el presente

¿Qué le da la categoría de existencia al cine cordobés? La respuesta es siempre la misma, y es lo que le da la categoría de existencia a cualquier filme: su visibilidad. Recorro internet buscando títulos previos a 2010 y algunos aparecen (*La ciudad de los hombres lactantes*, *Ana*, *La herencia*) la mayoría cortometrajes y algunos largos. Pero quedan solapados u olvidados justamente por la falta de exhibición de las salas, a esto se le suma la ausencia de la crítica y los medios de comunicación con la mirada puesta en producciones locales, en lo que pasa en Córdoba y no en Buenos Aires.

¿Qué pasó entonces? Como primer acontecimiento la Agencia Córdoba Cultura allá por el año 2006 en conjunto con un grupo independiente de productores audiovisuales empezó a organizar una serie de clínicas de capacitación para presentar proyectos al INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), que incluía tanto la enseñanza técnica necesaria para la realización cinematográfica, como la formación en el armado de carpetas y proyectos para cumplir con todo lo requerido para (al fin) poder ganar algún subsidio para la realización. De los proyectos participantes, que fueron alrededor de cien, quedaron seleccionados *De caravana* (Rosendo Ruiz), *Hipólito* (Teodoro Ciampagna) y *El invierno de los raros* (Rodrigo Guerrero) que recibirían el subsidio. Y aquí empiezan a aparecer títulos importantes,

que marcarían claramente un antes y un después en este quehacer. Hasta entonces menos del 4% del presupuesto total del INCAA era repartido entre todas las provincias del interior del país para la estimulación de su cinematografía. A partir de un cambio de política estratégica a nivel nacional, nace la posibilidad de federalizar un poco la producción de cine, entonces el INCAA empieza a gestar posibilidades de trabajo en Rosario, Mendoza, Salta y en Córdoba, por supuesto. Esto va de la mano con la actual Ley de medios (Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual) que alentó el incremento de las producciones audiovisuales en distintos géneros y formatos en las provincias. Esta sinergia de cosas fue abriendo el juego. Tampoco debe olvidarse que la Subdirección de Cine y TV fue asumida allá por 2010 por el cineclubista y realizador Juan José Gorasurreta, que dio fuerte impulso a la actividad local junto con el trabajo de los cineclubes.

El Instituto generador

¿Cuál es la relación que existe entre las películas y el Instituto de Cine y Artes Visuales? ¿Cómo es posible hacer películas por esta vía?, casi la única manera posible si tenemos en cuenta los números necesarios para realizar un filme. Si uno entra a su página web para ver de qué se trata, solo sale un poco más confundido, el caso es que desenmarañando un poco, revisando diferentes fuentes de información se dilucidan las vías de acceso que propone el Instituto. Además de tener las líneas de otorgamientos de subsidios, el INCAA tiene otras vías de fomento. Estos subsidios son primeros pasos no tan fáciles de dar, ya que no es muy simple acceder. Entre los requerimientos es necesario tener antecedentes en la actividad (tanto como productor o director), por lo cual se complejiza más aún este inicio de recorrido que un proyecto nuevo pueda tener. Pero existe uno de ellos, muy importante que es el concurso Raymundo Gleyzer. Este concurso federal, es una interesante vía de acceso al INCAA, ya que selecciona proyectos sin antecedentes. El premio posibilita la realización del proyecto y así presentarlo al INCAA terminado. De esta manera y por esta vía llegó *Criada* (Matías Herrera Córdoba) uno de los primeros títulos que cambió la historia. Gracias a este apoyo *Criada* llegó al Bafici en 2009. Y este es otro punto a favor: los festivales, pero a eso vamos a llegar más adelante.

Volviendo al INCAA. ¿De qué se trata esta precalificación? Esto supone una planificación y un presupuesto. Paso dos: Luego de que la película está terminada, estrenada, se deben rendir todos los gastos. Paso tres: la edición de la película en DVD, editar en DCP (Digital Cinema Package)

que hace poco tiempo atrás se requería en 35 mm. Paso cuatro: Permanecer unas semanas en cine comercial. Luego de que se cumplan todos estos requisitos el INCAA reconoce el subsidio.

Otros empujoncitos

Un factor importante hoy en el camino hacia la industria de esta actividad es la formación de asociaciones como APAC (Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba). Dicha asociación se encarga de aglutinar los esfuerzos individuales para conformar una entidad que incluya productores, hacedores, estudiantes e interesados en el quehacer cinematográfico local. Desde APAC se han podido exhibir en Brasil una muestra de 16 películas cordobesas, por ejemplo, y eso suma a una visión de industria del cine. Y ahora sí, los festivales. ¿Qué importancia tienen? Que una película participe en una convocatoria a festival y así ingrese a una programación es de los empujones significativos. No solo porque implican un reconocimiento, sino porque esto genera que la película salga de su pequeño lugar de exhibición, que esté en boca de realizadores, críticos, medios y público y así empieza a funcionar el engranaje. Que sea vista en otras salas, en otros países, en definitiva, que sea vista. En fin, existen varios factores en esta cadena sostenidos sobre todo por el esfuerzo de muchos que hace años están tratando de darle forma de entidad y de industria a todo el quehacer cultural de Córdoba. Desde los cineclubes en primer lugar, hasta la creación de un fondo de Fomento desde la Secretaría Córdoba Cultura, festivales locales y nacionales a nivel internacional que incluyen las películas locales en su programación. Salas comerciales que corren el riesgo de ir contra la taquilla, la crítica y sus espacios de formación. La mirada de los medios en las realizaciones cordobesas y la apertura de posibilidades de concursar para subsidios desde el INCAA. Lo más relevante para que podamos hablar de términos de industria es que las películas puedan verse, y que se apueste a que estos intentos perduren en el tiempo. Una ley de cine que espera a ser aprobada sería una buena manera de empezar a darle forma a todos estos factores. Títulos como *Criada*, *De Caravana*, *Yatato*, *Salsipuedes*, *Atlántida*, *El Grillo*, ya no son meros nombres de trabajos prácticos de escuelas de cine, sino que son películas producidas en Córdoba realizadas de manera profesional y que pueden entrar ya a ser parte de un "cine nacional" que prefigura su propia identidad y que propone paisajes propios donde los espectadores podamos mirar(nos) en ellas. **D**

* Lic. en Comunicación social. Crítica de cine.

La escritura como alumbramiento

Notas de lectura sobre el libro *Desde el Cuero*. Una cartografía del encierro desde la perspectiva de un paciente psiquiátrico que describe en detalle sus observaciones y reflexiones sobre el sistema de salud mental en la Argentina.

Claudia Huergo*

Alguien fue *invitado* a despojarse de todos los atributos que hasta entonces daban *forma* a su vida. Para que su vida *fuera salvada* tuvo que transformarse en otra *cosa*. En paciente psiquiátrico. Enfermo mental. Porque sólo así podría ser tomado, asistido...

1. Fugar, devenir

Desde Artaud y su Carta a los Directores de los Asilos de Locos en adelante, los dispositivos de encierro y control social no han cesado de producir, a su vez, líneas de fuga. Mientras leo *Desde el Cuero*, pienso en el enorme esfuerzo que es escribir. El Polaco, tras haber estado cuatro años internado en el hospital psiquiátrico Dr. Emilio Vidal Aval, finalmente *nace* el 7 de enero de 2010, momento en el que fecha su recuperación. Ese alumbramiento *también* tiene que ver con su devenir escritor. Armar una línea de fuga en este caso tiene que ver con un volver a pasar, esta vez a través de la escritura, por esa experiencia: "Nadie puede vivir sin reconstituir su historia (...). ¡Necesito conocer para entender!". El libro funciona como un ensayo de ordenamiento. Un lugar donde desplegar sus observaciones, preguntas, conjeturas, sugerencias. En fin, una investigación.

2. Lo peor

En esta especie de tour guiado que nos propone el autor, uno se ve invitado a tener que decidir. ¿Qué es lo peor? ¿La producción de desamparo a gran escala? ¿El inevitable fallo moral que producen los etiquetamientos? ¿La pasivización del otro hasta el punto de reducirlo a objeto de cuidados o descuidos? ¿La infantilización como estrategia de dominación? ¿El constatar una vez más que todo ese despliegue discursivo e institucional cumple una función en el ordenamiento social? La minuciosidad de sus descripciones de la vida en el hospicio va construyendo una cartografía temblorosa de esa geografía. Marcando con cruces: acá está el infierno, acá un punto de encuentro. Algún lugar de descanso. Parafraseando a I. Calvino,



"La puerta" de Silvana Sánchez. Taller de Fotografía del Hospital Neuropsiquiátrico Provincial.

en ciertas circunstancias se vuelve vital buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno.

3. Donde la escritura fracasa

Lo no logrado en la escritura. El punto en que fracasa. Si la Verdad descansa en las Pruebas, si se trata de un intento de apelar un fallo que muy pronto se revela como inapelable, el Polaco adelanta que no tiene pruebas. O lo que es lo mismo, que las pruebas podrían ser usadas en su contra. Advierte las trampas. Abre el paraguas. Si su escritura deviene un sistema de denuncia, advierte: "que a los otros mercaderes, los *caranchos* y los medios, ni se les ocurra pensar que yo voy a denunciar penalmente a alguien y mucho menos a la institución". Advierte la trampa. Pero no cesa de caer en ella. Porque en esa apelación a alguna racionalidad que nos saque del horror, sabemos que la racionalidad participa del horror. Entre violencia y racionalidad no hay incompatibilidad. Lo sabemos desde W. Benjamin a esta parte. También sabemos con G. Agamben lo que

pasa cada vez que se crea una *zona* donde se suspende el derecho: se produce allí un estado de excepción. Donde todos podemos ser deportados. Sin ciudadanía. Una internación es una zona así. Que allí se cometan las peores atrocidades o se salven vidas no depende ya del derecho, sino sólo del civismo. Allí puede pasar cualquier cosa. Esa constatación es lo que recorre como certidumbre todo el relato. Lo que no encuentra descanso: "... hay quienes utilizan mi *desmemoria* para convencerme de cosas que yo no sé si fueron reales". Internarse con él en ese relato es entrar en ese espiral de dilemas.

4. Donde la escritura a veces triunfa

Escribir, tocar el cuerpo. Jean Luc Nancy propone: "que se escriba, no del cuerpo, sino el cuerpo mismo". El Polaco dice: "es lo que como paciente, vi y viví. Lo que sentí, desde el cuero". "Quise que todo lo que aquí cuento tenga el *mismo olor* de adentro (...)". Armar un pasaje: de objeto de experimento biopolítico, a sujeto de un relato. Podemos leerlo como la búsqueda de un pasaje, de vida desnuda, a vida cualificada. Búsqueda de volver a vestir una vida. Inventarse una circulación que pueda prescindir de esas etiquetas. Porque quizá lo peor sea quedar atrapado en una zona crepuscular. Como un mal sueño. O que alguien sobre su padecimiento, sobre sus estados, tenga la desdicha – además – de volverse intocable.

Dedico esta nota a todos los compañeros que desde espacios públicos y privados trabajan por inventar espacios de vida. Que batallan para poder tocar-tomar-abordar- delicadamente la fragilidad humana. En especial a los compañeros que formamos la Mesa de Trabajo en Salud Mental y DD. HH. Córdoba. **D**

*Docente UNC. Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Integrante de la Mesa de Trabajo en Salud Mental y DDHH Córdoba.

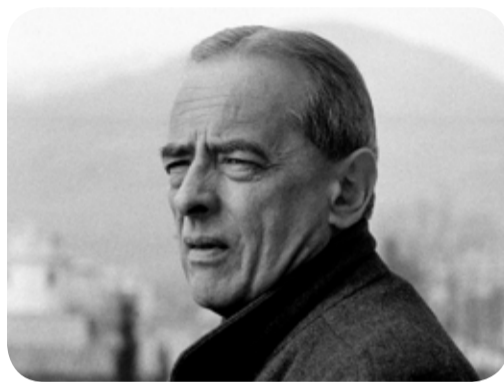
Europa está forrada de niñadas

Ignacio Barbeito*

Pocos días después de la llegada de Witold Gombrowicz al puerto de Buenos Aires, en Europa se desata la Segunda Guerra Mundial, cuando Alemania invade Polonia. El siniestro presagio sobre el peligro del hundimiento de Europa en la barbarie, que Edmund Husserl lanzó en Viena, en 1935, comenzaba a hacerse realidad de la manera más cruenta. La situación impulsa a Gombrowicz a permanecer en Argentina, inspirando una de sus primeras conferencias en el país, “Regresión cultural en la Europa menos conocida”. Sin embargo, mientras Husserl había conseguido concluir su conferencia efectuando un llamado dramático a luchar por el renacimiento espiritual de Europa, a Gombrowicz le fue dado observar cómo sus palabras terminaron siendo el pretexto para el montaje de un debate de opereta que, mezclando toda clase de intrigas políticas, desbarataba sus ingenuas previsiones: “Yo entonces no tenía aún ni una idea remota de lo que era la Argentina”, escribió en su *Diario*.

La leyenda de la traducción de *Ferdydurke* al castellano en las mesas de un bar de Buenos Aires, un caudal ingobernable de anécdotas que lo presentaron como protagonista irreverente de estafalarios *actings* y *performances*, el *Diario Argentino* (que no es una mera antología localista del *Diario*) y los tímidos o culpables ecos rioplatenses de un reconocimiento mundial que desde fines de los años cincuenta no dejó de incrementarse, hicieron orbitar a Gombrowicz alrededor de la literatura argentina de una manera persistente y problemática, menospreciada a veces, insoslayable otras. Esto no hubiese sido posible sin algunas operaciones críticas –la ficcionalización incluso– como las de Ricardo Piglia y Germán García, la de Néstor Tirri en *La piedra madre* o el apostolado de Juan Carlos Gómez con sus *gombrowiczadas*. Hay que agregar las reediciones de sus libros y de algunos de sus textos menos conocidos (la edición facsimilar de *Aurora*, cartas, entrevistas, los apuntes del *Curso de filosofía en seis horas y cuarto...*), las reseñas sobre sus obras, la circulación del trabajo de recopilación testimonial *Gombrowicz en Argentina. 1939-1963* y las jornadas y encuentros que apuntalan la figura y el pensamiento del padre del *ferdydurkismo*, una religión sin preceptos firmes –salvo la observación irrestricta de los códigos atinentes al cultivo de la amistad–, liberal en su cosmovisión y promotora de un dandismo emocional para malogrados financieros y renegados de la burocracia. Son estas operaciones las que pautan el proceso de importación de la obra de Gombrowicz.

Mientras vivió en Argentina, durante veintitrés años, Gombrowicz no dejó de ser un escritor europeo, alguien al que las miradas de los



otros, fascinadas o temerosas, indiferentes o perplejas, le revelaban su ajenidad. Tampoco perdía ocasión de insinuarse como tal. Con sus libros y sus entregas a *Kultura*, una revista de los emigrados polacos en Francia, buscaba a sus interlocutores en Europa, especialmente en París. Medía valerosamente sus ideas con los filósofos europeos modernos y contemporáneos, se declaraba existencialista y solía acertar con agudeza: “Es imposible asumir todas las exigencias del *Dasein* y al mismo tiempo tomar café con pastas durante la merienda. Sentirse angustiado ante la nada, pero aun más ante el dentista”. Sin embargo, mientras aguardaba a que su fama se extendiese más allá de las fronteras de Polonia, absolutamente confiado de que esto ocurriría tarde o temprano, se convirtió en el primer promotor de la empresa de importarse a la Argentina y de justificar su lugar. Se mostró ajeno a las tendencias de un ambiente cultural al que retrató como el ornamento soso de una gran estancia, engordado hasta la asfixia por el exceso de importación, el relajamiento resultante de la abundancia de recursos naturales y el gusto desmesurado por la politiquería: “¡Ah, si alguien pudiera sacarle del vientre la fraseología a este simpático pueblito! ¡Esa burguesía, que por la noche toma vino y durante el día ‘mate’, es tan plañidera!”.

Gombrowicz tomó distancia de una literatura que juzgó pretenciosa y falsa, europeizante, la del grupo nucleado en torno a Victoria Ocampo y a la revista *Sur*, en primer lugar; pero también se apartó, con reprobación estética y moral, de los que reclamaban una literatura fiel a las raíces indoamericanas o políticamente *comprometida*. Forzosamente, este mapa tiene que resultar esquemático, caricaturesco quizás. Un día habrá que comparar el registro de Gombrowicz de

su excursión por el río Paraná con las crónicas de Rodolfo Walsh sobre esa misma geografía. Es cierto que Gombrowicz declara que no quiso realizar una descripción objetiva, sino únicamente plasmar sus vivencias personales de Argentina; pero, ¿qué valor otorgarle a la exposición de esas vivencias si, cuando leemos a Walsh, advertimos que el parte sensual de Gombrowicz sustrae la atención de una realidad social y humana cercada intencionalmente por la miseria y la muerte? Hay un fragmento revelador en el *Diario Argentino*. Gombrowicz toma unas vacaciones en La Falda y hace nuevos amigos, jóvenes, despreocupados. La escena es candorosa. Gombrowicz nota su “armonía con América Latina” y, entre paréntesis, agrega: “mi hermano y mi sobrino se encontraban entonces en un campo de concentración; mi madre y mi hermana habían escapado de Varsovia en ruinas y vagaban por la provincia, y sobre el Rin estallaba el rugido de la última contraofensiva alemana; pero ese rugido, ese grito del que no me olvidaba, tan sólo aumentaba mi silencio”.

Como en esos jóvenes de las sierras de Córdoba, Gombrowicz encuentra en Argentina otros prototipos humanos por los que manifiesta veneración; pero no se trata de mucho más que de exponentes imaginarios de una *inocencia* prehistórica, de las manifestaciones antropomórficas de una idea filosófica, la de la *inmadurez*, la de la *juventud*. El yo ficcional de Gombrowicz se entrega a esa fascinación con más fe que Husserl, al que la evocación de los aborígenes papúas o de los indios americanos exhibidos en las ferias de Europa le hace exclamar: “¡Nosotros, los europeos, jamás nos aindiaremos!”. Gombrowicz está más desencantado de Europa que Husserl, y por eso, porque ha asumido con más aplomo el fin de la Historia, es decir, de Europa, su mirada concentra una mayor expectativa.

Partidario de un universalismo *inmaduro*, elusivo a las afirmaciones categóricas y a las totalizaciones concluyentes, Gombrowicz, sin embargo, no rehúsa augurar un largo porvenir al *arte*. Pero, ¿de qué arte se trata? Porque el arte también es cosa de *madurez*, hijo dilecto de esa Europa que ingresaba en el domingo de la Historia. Ahora quedan hechos, sin jerarquías, y epígonos de la literatura decimonónica, escribiendo cuentos y novelas. Lo que hay es un archipiélago lingüístico incommensurable y enlazándose, para brillar un instante contra el firmamento oscuro. Gombrowicz no se disgustaría con esta belleza efímera. Pero ya está un poco viejo para desplazarse con gracia por el nuevo territorio de los empiristas felices. **D**

*Filósofo.

¿Técnica y democracia?

Alertas sobre el voto electrónico

Aunque tomado muchas veces por un mero instrumento técnico que mejorará sustancialmente el recuento de votos y evitaría costos y clientelismos, el voto electrónico requiere de una discusión amplia en varios niveles que discuten su confiabilidad y garantías. Conversamos con el especialista Daniel Penazzi al respecto.

Mariano Barsotti*

Si tenemos un dolor fuerte en el pecho o algún síntoma gripal, difícilmente recurramos al visitador médico: sabemos que sus conocimientos no son médicos y que su interés no es mejorar nuestra salud. Sin embargo, cuando se trata del voto electrónico, hemos venido aceptando la palabra de quienes pueden beneficiarse sectorialmente de su utilización, se trate de un rédito político o económico. Es decir, políticos o vendedores de sistemas informáticos. Rara vez se toma como válida la palabra de especialistas neutrales, programadores o criptógrafos. Es aún más extraño si consideramos que estamos hablando de la máxima instancia participativa que tiene la comunidad para elegir sus representantes y que ignoramos de forma escandalosa, sobre todo en este caso, cuáles son los intersticios donde la discrecionalidad, por decirlo elegantemente, puede intercalar sus uñas. El llamado voto electrónico, al común de los ciudadanos, nos coloca en la situación de no poder auditar el recorrido que sigue nuestra elección. Al no entender (o no saber) cómo funcionan determinados procesos nos quita la posibilidad de verificar el destino de nuestra decisión. En algunas versiones del voto electrónico la boleta en la urna desaparece, o ya no es la sustancia última del escrutinio. Y lo hace del peor modo posible: erigiéndose como reaseguro de la transparencia. Este acto de ilusionismo político, avalado por la fascinación que provocan las nuevas tecnologías, puede llegar también a sacrificar requerimientos constitucionales del voto.

Daniel Penazzi es Doctor en Matemática, docente de FAMAFA y criptógrafo. En el año 2011 logró ubicarse entre los 25 mejores criptógrafos del mundo, desplazando a especialistas de IBM e Intel, en un certamen organizado por la Agencia de Seguridad de EE. UU. Desde la Facultad donde trabaja ha participado en discusiones sobre el voto electrónico, junto a otros matemáticos, programadores e investigadores. Su testimonio pretende ser un primer paso de un acercamiento al tema que *Deodoro* irá desandando en sucesivas ediciones.

— ¿Podría describir el procedimiento de voto electrónico que se utilizó en CABA el pasado 5 de julio y cuáles han sido sus puntos cuestionables?

— Fue bastante parecido al sistema usado acá de Boleta Única, con la diferencia que al elector en

vez de dársele una boleta de papel se le daba una “boleta electrónica”. A la vista de todos, pero de forma que no se viera cómo elegía, se acercaba a una máquina, introducía la boleta, hacía su elección, la máquina la grababa en la boleta electrónica y además imprimía en el voto. Esto es una gran ventaja sobre sistemas en donde el voto es 100% electrónico. Además, otra buena idea (en principio) era que el elector podía “verificar” el voto, pidiéndole a la máquina que le dijera lo que estaba grabado en la boleta. Pero pedirle a la misma máquina que grabó que verifique lo que grabó no es una gran idea, obviamente. Luego de lo cual el elector introducía la boleta en una urna, pero antes tenía que acercarla a un lector que contabilizaba el voto electrónicamente.

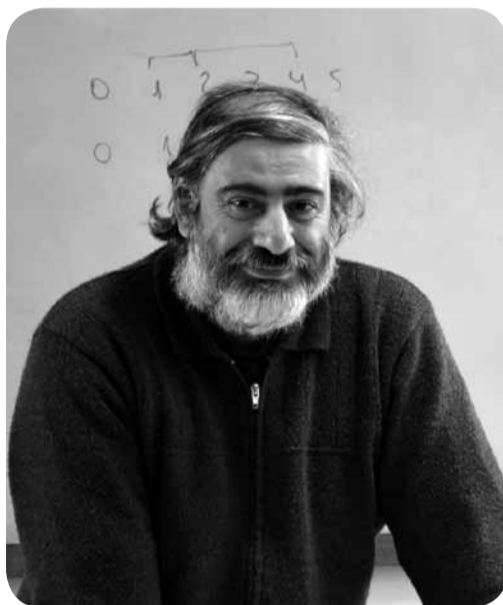
La Constitución Argentina no dice nada acerca de que el voto deba ser “rápido”. Como bien dice la pregunta, lo más importante es la transparencia del acto eleccionario, no la rapidez con la cual se efectúe

Hubo varios problemas. Uno de ellos fue que la Fundación Vía Libre encontró una falla en el programa que permite un ataque consistente, simplificando un poco, en reescribir el chip de la boleta mediante algunos tipos de celulares para que la máquina en vez de contar un solo voto, cuente varios. El lector cuenta más votos para ese candidato, sin alterar el total de votos globales, por lo que las autoridades de mesa sólo se pueden dar cuenta del ataque si efectivamente suman a mano los totales de cada candidato, cosa que casi nadie hizo. Un ataque más sofisticado, y que requiere la colaboración de dos personas, es que la primera le agregue digamos 20 votos al candidato A mientras que la segunda vote por el candidato B con -20 votos (votos “negativos”). Ahora incluso la suma dará bien, pero habrá una diferencia de 40 votos relativos respecto a lo que realmente se votó. La empresa se defendió diciendo que es imposible montar el ataque porque el voto se hace a la vista de las autoridades. Pero, aparentemente, bastaría acercar el celular a la boleta electrónica. Además, los chips venían identificados individualmente, lo cual puso en riesgo el secreto de voto. Otro problema fue que se filtraron los certificados de seguridad con los que se iban a

transmitir los datos. Esto fue advertido por una persona que le avisó a la empresa encargada de contar los votos para que cambiara los certificados antes de la elección (supongo que lo hicieron). En vez de agradecerle, le allanaron la casa y le secuestraron todas las computadoras (Joaquín Soriano, quien trabajó para Machinalis, una de las primeras empresas de software incubada en FAMAFA). Con anterioridad se había dicho que el lector electrónico servía sólo para dar un conteo inicial más rápido, pero que el voto definitivo se haría contando las boletas de a una, mirando la impresión. Más aún, se decía que las autoridades de mesa debían leer los votos uno a uno y anotarlos y ver si coincidían con el total electrónico. Si hubiera sido así, y si estuviera explícito en la ley que en caso de discrepancia lo que vale es el voto impreso, se tendría un sistema híbrido de conteo electrónico provisorio y conteo a mano definitivo, al cual no le veo en este momento nada que objetar, salvo porque lo más probable que ocurra es lo que en realidad ocurrió: en la mayoría de las mesas se leyeron solo 10 o 15 votos, y lo que se usó para el acta fue el conteo electrónico. En el escrutinio definitivo no se reabren las urnas, salvo en casos específicos de denuncia. Incluso en las 500 máquinas, donde hubo un problema a la hora de contabilizar el voto electrónico por algunas fallas, en vez de simplemente contar las boletas a mano, se mandaron todas las máquinas a la sede central donde se “arregló” el problema de alguna forma y se contabilizaron electrónicamente. Si lo iban a hacer así se debería haber requerido que un porcentaje de urnas se abriera al azar y se contabilizaran los votos a mano, y que si hubiera discrepancia con el conteo electrónico este se anulaba y se contaba todo a mano. Pero no tuvieron la precaución de implementar esta mínima salvaguarda.

En definitiva, pese a que el macrismo dijo que esto era sólo una “boleta electrónica” y no un “voto electrónico” (distinción lingüística que tuvo que hacer porque si no necesitaba una mayoría de 2/3 para aprobar esta forma de realizar la elección), en la práctica fue claramente un voto casi 100% electrónico. Y como tal, tiene todos los problemas usuales.

— Cuando se pretende ponderar las “bondades” del voto electrónico se menciona indefectiblemente la rapidez del escrutinio ¿Ha sido efectivamente de ese modo en



las experiencias realizadas en Argentina?
¿Representa alguna ventaja en relación a la transparencia del acto electoral?

–La votación en Buenos Aires comenzó muy rápidamente, pero luego se “colgó” con el 97% de los votos escrutados, que si bien no afecta a los candidatos a intendente, dejó sin resolver uno de los asientos de concejales, el cual fue determinado recién un par de días después. Independientemente de esto, respecto de la rapidez, la Constitución Argentina no dice nada acerca de que el voto deba ser “rápido”. Como bien dice la pregunta, lo más importante es la transparencia del acto electoral, no la rapidez con la cual se efectúe.

–¿Cuáles son las garantías que un sistema de voto adoptado (sea o no electrónico) debe asegurar? ¿Lo hace el voto electrónico?

–Lo que se requiere (además de universal, obligatorio e igualitario) es que sea secreto. A lo cual hay que agregar un requerimiento que es tan obvio que no está listado: el sistema debe ser fidedigno, es decir, los resultados mostrados deben ser los que la ciudadanía realmente expresó al momento de emitir el voto. Pero además se desea un segundo nivel de fidelidad: que el votante pueda votar realmente lo que quiera. Esto es lo importante del requerimiento de que el voto sea secreto. Por

ejemplo, el voto cantado de antes de la Ley Sáenz Peña es muy fidedigno respecto del primer significado de “fidedigno” pero al no ser secreto, no podemos saber si la gente votaba lo que realmente quería. Dicho sea de paso, un voto cantado sería muy rápido (se van contando los votos a medida que se emiten), así que si lo que buscamos es “rapidez” podemos simplemente eliminar la Ley Sáenz Peña.

El voto electrónico tiene problemas con ambos requerimientos. En Holanda demostraron que podían leer lo que la gente votaba a decenas de metros de distancia. En Brasil también podían ver lo que la gente votaba (desde más cerca). En Estados Unidos hubo votaciones con más votos que electores.

Aquí en Córdoba en dos localidades se votó a través de voto electrónico, y casi todos los periodistas sacaron a relucir la gran rapidez con la cual se hizo el escrutinio. Nadie, que yo sepa, demostró que la votación fuera secreta, ni hicieron referencia a los problemas encontrados en Holanda o Brasil.

Para ejemplificar el gran problema del voto electrónico podemos recordar la elección para gobernador de Córdoba en 2007, efectuada con boletas tradicionales, la cual perdió Luis Juez por muy pocos votos, y denunció que Schiaretti le robó la elección cambiando votos, actas, etc., en lugares donde Juez no tenía fiscales. Supongamos por un momento que hubiera estado en lo correcto. La única razón por la cual Schiaretti podría haberle robado la elección es que la cantidad de votos para uno u otro era muy pareja. Pero por ejemplo para Aguad, que salió tercero a bastante distancia de ambos, le habría sido muy difícil si es que hubiera querido, poder cambiar un número suficiente de votos para llevarse la elección. La cantidad de gente que debería haberse involucrado sería impráctica. Mientras que si se hubiera usado voto electrónico todas las apuestas son posibles. El número de personas que hay que sobornar es mucho más reducido, y los resultados pueden alterarse no solo en unos miles de votos, sino en centenares de miles. Alguien (ya no recuerdo quien) hizo una analogía hace unos años: con el voto en papel se pueden cambiar algunas pesas; con el voto electrónico se puede tomar el control de la balanza misma.

El problema es que queremos por un lado ser capaces de auditar lo que pasó sin romper el secreto del voto. Esto tiene enormes problemas,

y aunque en teoría podría hacerse, el sistema sería tan complicado que es difícil que sea implementado. Además, aún en ese caso, la ciudadanía tendría que confiar en un número reducido de personas, técnicos, que les aseguran que sí, que todo está bien. La salvaguarda del eslabón más fundamental del sistema democrático pasaría a manos de una élite, y de compañías privadas. Por esta razón en Alemania todo sistema de voto electrónico ha sido declarado inconstitucional: el ciudadano común debe poder verificar el sistema de votación. El voto electrónico no garantiza esto, como sí lo hacen otros sistemas, por ejemplo el sistema de Boleta Única que tenemos en Córdoba.

Le menciono un par de ventajas que habitualmente se esgrimen para defender el voto electrónico: más económico, “ecológico” y permite romper con prácticas punteras (voto en cadena, etc.). ¿Qué opina al respecto?

El “voto en cadena”, el problema de la falta de boletas en el cuarto oscuro y el exceso de impresión de boletas, se resuelven con la boleta única como la que se usa en Córdoba, la cual es diez veces más económica que la boleta electrónica que se usó en Buenos Aires. En el caso particular de la boleta única en nuestra provincia existe el problema de seguridad de que tienen un código de barra numerado que permitiría identificar quién emitió tal voto con el simple expediente de anotar el orden de votación, con lo cual se viola el secreto del voto (este problema también lo tiene la boleta electrónica de Buenos Aires, con el agravante que la identificación del chip puede ser hecha a distancia, con un celular). Pero esto es algo fácilmente modificable, ya sea cambiando la ley, o declarando el artículo de la ley inconstitucional. No es razón suficiente para cambiar a un voto electrónico que tiene defectos esenciales a su naturaleza. Por eso es inentendible para mí, cómo puede ser que un político tan hábil como De la Sota, que está enfrentado a Macri, y que tiene en sus manos la posibilidad de comparar ambos sistemas y mostrar que el de Córdoba es mejor... ¡luego hace declaraciones diciendo que debemos adoptar el sistema de Buenos Aires! No sé quién es su consejero, pero ahí hicieron la gran Higuaín. **D**

*Prosecretaría de Comunicación y Divulgación Científica de FAMA-UNC.

La vida mental de los primates

Laura Danón*

Por largo tiempo, una tradición intelectual extensa y prestigiosa ha defendido que la especie humana es la única dotada de racionalidad y de pensamiento. Complementariamente, a menudo se ha pensado que el resto de los animales no eran más que meras máquinas – como sostuvo paradigmáticamente Descartes – u organismos brutos cuyas conductas estaban enteramente determinadas por sus instintos innatos e impulsos e inmediatos. El cuidadoso trabajo interdisciplinario llevado a cabo en las últimas décadas nos ha proporcionado un cuerpo creciente de evidencia empírica que permite cuestionar estas ideas. En particular, los resultados de las investigaciones de los etólogos cognitivos que observan el comportamiento de los animales en sus entornos naturales y de los psicólogos que lo estudian en condiciones de laboratorio, nos muestran que distintas especies no humanas despliegan patrones conductuales de inesperada complejidad, riqueza y flexibilidad. Tanto es así que, paulatinamente, muchos científicos han pasado a pensar que los animales en cuestión cuentan con un repertorio de estados y procesos cognitivos que les permiten conducirse como lo hacen. En otras palabras, se ha pasado a pensar que también *ellos*, los animales no humanos, poseen algún tipo de vida mental.

El debate filosófico se torna especialmente espinoso en este punto. ¿Lo que sabemos acerca de los comportamientos de otras especies nos justifica realmente a concluir que ellos también tienen mentes? ¿Y, si este es el caso, qué tipo de mentes serían estas? ¿Pueden ellos formar pensamientos, albergar propósitos, realizar razonamientos, elaborar planes? ¿Tienen sentimientos, emociones, estados conscientes, recuerdos? ¿Cuentan con conceptos que les permitan pensar en sus parientes, en el alimento, en el refugio, o en las presas? Y, si efectivamente tienen vidas mentales, ¿cuán parecidas y cuán disímiles son de las nuestras? Aunque también hay resultados empíricos interesantes en muchas otras especies – incluyendo pájaros, cetáceos y diversos mamíferos – gran parte de la investigación científica se ha centrado en nuestros parientes evolutivos más cercanos: los primates no humanos. Lo que hoy sabemos acerca de los chimpancés, orangutanes, bonobos, gorilas, babuinos, monos vervets, etc., nos insta a concluir que estos animales cuentan con mentes que son, al menos a grandes rasgos, sorprendentemente similares a las nuestras.

Como nosotros, hay primates capaces de recordar eventos que ocurrieron largo tiempo atrás. Un estudio realizado por Gemma Martín-Ordas y colegas en el 2012 ilustra de modo particularmente claro este punto. En dicha investigación, se condujo a un grupo de chimpancés a un laboratorio en el cual ya habían estado, tres años antes, participando como sujetos de un experimento previo. En dicho experimento, los chimpancés habían tenido que buscar herramientas que estaban escondidas en distintos lugares del laboratorio. Al volver a entrar al laboratorio, años después, los chimpancés dieron muestra de su buena memoria al dirigirse directamente y sin cometer errores a buscar las herramientas en los



lugares en los cuales efectivamente habían estado escondidas en el pasado.

También como nosotros, hay primates no humanos que son capaces de razonar de modos que les permiten resolver problemas cotidianos. Pueden, por ejemplo, llevar a cabo lo que los filósofos llaman “razonamientos prácticos”, descubriendo de manera inteligente los mejores medios para alcanzar un fin. Esto se evidencia de un modo particularmente vívido en el modo en que chimpancés, orangutanes, bonobos y monos capuchinos, entre otros, utilizan (o incluso construyen) herramientas para alcanzar diversos fines. Un ejemplo conocido, reportado por Boesch y Boesch en 1990, es el de los chimpancés que deshojan ramas con el fin de construir dispositivos adecuados para pescar termitas. También cabe mencionar el caso de una gorila salvaje, observada por Breuer y colegas, que empleaba una rama como “bastón” con el cual medía la profundidad del agua al cruzar una pileta natural, o el de los orangutanes que utilizan grandes hojas como “paraguas” para resguardarse del agua. En todos estos casos, el empleo de herramientas parece requerir de capacidades cognitivas complejas, pues el animal en cuestión tiene que ser capaz de identificar un problema actual, buscar un modo de resolverlo y, finalmente, percatarse de que ciertos objetos pueden ser usados como buenos medios para alcanzar tal objetivo.

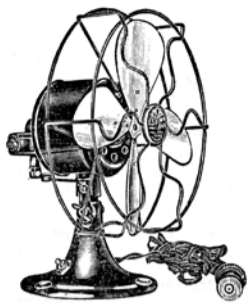
A lo anterior se suma que, así como pueden recordar el pasado, hay primates capaces de realizar planes a futuro. Algunos investigadores defienden, incluso, que chimpancés y orangutanes cuentan con una capacidad que hasta el momento se consideraba exclusivamente humana: la de planificar una serie de acciones tendientes a satisfacer necesidades futuras, *aún cuando esto requiera la supresión o inhibición de impulsos actuales*. Así, en un estudio llevado a cabo por Matías y Helena Osvath en el 2008 se enseñó a dos chimpancés y un orangután a emplear una manguera de goma como sorbete con el fin de obtener jugo de fruta de un recipiente. Luego, se permitió a los animales elegir entre la manguera

– que podrían emplear recién una hora más tarde para obtener el jugo de fruta – y un trozo de fruta. Los simios tendieron a preferir la manguera, guardándola cuidadosamente y empleándola con éxito en el momento oportuno. Esto sugiere que son capaces tanto de seleccionar y preservar una herramienta en función de su utilidad, como de suprimir el impulso actual de comer la fruta en pos de la recompensa mayor que podrían obtener a futuro, si eligen la manguera.

Otro rasgo común sorprendente es que, como nosotros, muchos primates no humanos viven inmersos en sociedades complejas dentro de las cuales despliegan llamativas habilidades para interactuar con otros de diversos modos, entre los cuales se destacan: la cooperación en tareas comunes, la formación de alianzas, los cuidados mutuos, las peleas y reconciliaciones, etc. Primatólogos como Frans De Waal piensan, incluso, que en algunas de estas sociedades primates podemos encontrar formas primitivas de cultura, estructuras políticas y normas morales rudimentarias. A su vez, lo que posibilita estas complejas interacciones sociales de los primates, es que estos cuentan con un conocimiento social sumamente rico que incluye información acerca del rango social de distintos miembros de su grupo, de sus vínculos sociales y de los modos específicos en los que distintos individuos se han vinculado recientemente entre sí. Así, por ejemplo, los babuinos, los monos vervets, los chimpancés, etc. son capaces de reconocer quiénes son sus superiores y quienes sus subordinados, quienes son sus parientes, sus amigos o sus enemigos, etc. Más aún, pueden reconocer estos mismos vínculos cuando tienen lugar entre terceros, de modo tal que saben, por ejemplo, qué miembros de su grupo mantienen vínculos madre-hijo, quiénes son aliados, quién está subordinado a quién, etc., y son capaces de emplear esta información para su beneficio.

Este mapa de las habilidades cognitivas de los primates no humanos no pretende ser exhaustivo. Pero sí basta, pienso, para evidenciar que estos animales tienen capacidades que, cuando se presentan en los humanos, no dudamos en categorizar como mentales. Es cierto que probablemente ninguna de estas capacidades se presente en nuestros parientes evolutivos exactamente del mismo modo, ni en el mismo grado, en el que las poseemos los primates humanos. ¿Pero es esta una buena razón para concluir que ellos carecen de mentes, aunque razonen, hagan planes, recuerden, identifiquen a otros miembros de su grupo, etc.? ¿No es acaso más sensato pensar que son criaturas dotadas de vidas mentales, aún cuando estas tengan diferencias con las nuestras? Una vez aceptado este punto, queda abierto un amplio campo de trabajo para científicos y filósofos: continuar elaborando una cartografía cuidadosa de las mentes animales, y explorar las consecuencias teóricas y prácticas que se siguen de vivir en un mundo que alberga distintos tipos de mentes. **D**

*Doctora en Filosofía. Docente de la FFyH y de la Facultad de Psicología de la UNC.



Muerte digna en Córdoba

A más de tres años de la sanción de la Ley de Muerte Digna por parte del Congreso de la Nación, la legislación provincial sigue a contramano. Aportes de la bioética: el derecho a la ortotanasia versus el encarnizamiento terapéutico.

Carlos Alberto Soriano*

El reciente fallo de la Corte Suprema de la Nación (histórico y paradigmático) con respecto al caso de Marcelo Diez, nos hace reflexionar seriamente sobre varias cuestiones “vitales”.

El hombre debería ser respetado como ser humano, aún con valores y creencias muy diferentes entre sí. Valores y creencias que a veces, (en nuestra diversidad cultural) nos cuesta entender. La disparidad de valores, no convierte a los hombres en enemigos morales.

Sin embargo estos conceptos, que son muy claros para la bioética, no siempre se ven reflejados en ciertas leyes que atentan contra la libertad de conciencia, y las libertades individuales.

Marcelo, no hubiera podido morir con dignidad en Córdoba.

En el artículo 5, inciso g (de la ley provincial) reza textualmente: “Medidas mínimas ordinarias: consisten en la hidratación, higiene, oxigenación, nutrición, y/o curaciones del paciente en etapa terminal.”

Esto va a contrapelo de la ley Nacional (26742) sancionada (curiosamente) una semana antes que la provincial, que en un párrafo de su artículo uno, reza: ...”También se podrán rechazar procedimientos de hidratación o alimentación cuando los mismos produzcan como único efecto la prolongación en el tiempo de ese estadio terminal irreversible, o incurable.”

¿Qué significa esto? Concretamente que a una persona que padeciera un Estado Vegetativo Permanente, (si la familia así lo solicitase, o si el paciente lo hubiera dejado expresado) no se le podría retirar ni la hidratación, ni la nutrición artificial, mientras que en otra provincia sí.

Recordemos que estos pacientes tienen toda su corteza cerebral muerta. Y ese estado luego de transcurrido un año, de múltiples estudios científicos, es irreversible. Por lo tanto ellos nunca serán capaces de sufrir dolor, tener penas o alegrías, sentirse comunicados con su entorno más cercano o tener la más mínima conciencia de lo que sucede a su alrededor. La única diferencia que los separa de los llamados pacientes con muerte encefálica (posibles donantes de órganos) es que algunas células de la parte inferior de su cerebro (la que comanda su respiración) aún están vivas. Y podrían estar así por mucho tiempo.

Las partes del cerebro que le proporcionaban el conocimiento y demás sentires, se han convertido en líquido. Y jamás volverán a recuperarse. Permanecen con las articulaciones entumecidas, rígidas, los movimientos reflejos de la garganta lo hacen vomitar y babear, son incapaces de contener esfínteres, como así también de alimentarse o hidratarse, por medios naturales.

Por estas y otras muchas causas, la familia, luego de un tiempo prudencial, se da cuenta que la persona

que está sobreviviendo ha dejado de ser quien era, para convertirse en lo que la familia suele llamarlos: “un cuerpo que respira”.

Suele decirse para defender la ley cordobesa, que no darles nutrientes, sería “matarlos de hambre”. Razonamiento este, que es falaz, ya que estos pacientes no sufren hambre, debido a que no tienen corteza cerebral, motivo por el cual son incapaces de tener cualquier tipo de sensación (hambre o sed), ni sentimiento.

Además como no se pueden alimentar naturalmente, (son incapaces de deglutir) la alimentación es por medio de sondas. Estas acarrear múltiples inconvenientes, como escaras, e infecciones.

Se dice también que el alimento y la hidratación son vitales para todo ser humano, y que es una inhumanidad retirarlos.

Y aquí cabe la pregunta: la sangre... ¿No es un fluido vital?

Entonces ¿por qué permitimos que no se le indique sangre a un testigo de Jehová? ¿Aún en contra de nuestras creencias? ¿No es inhumano?

La sangre es más “vital” que el agua.

Sin embargo, a un ciudadano, haciendo una discriminación poco entendible, le respetamos sus valores, y al otro no. El primero, podría salvarse con sangre y luego vivir una vida saludable, el Estado Vegetativo, jamás se recuperará.

¿Cómo es posible esto?

La respuesta es que actuamos bajo preconcepciones, y analizamos de acuerdo a nuestros valores. Decimos ponernos del lado del paciente y hacemos juicios de valor, con nuestra escala de valores, sin respetar la del paciente y/o su familia.

Justamente, para estos casos problemáticos existen los Comités de Bioética Hospitalaria.

No se puede protocolizar temas de vida o muerte, poniendo legislaciones restrictivas, que cercenen derechos. Simplemente, porque queriendo hacer el bien, logramos el efecto contrario. Hacemos morir a la persona indignamente, y no de acuerdo a sus valores.

Ejercemos de algún modo nuestra intolerancia. Situación similar ocurre con el artículo 23 (en el capítulo VI de la ley cordobesa): “Mujeres embarazadas. En el caso que la declarante fuese una mujer embarazada y en ese estado padeciera una situación de enfermedad terminal, la Declaración de Voluntad Anticipada (DVA) quedará suspendida hasta finalizado el período de gestación.”

Aquí pretendiendo defender derechos de un niño por nacer, se restringen los derechos de la madre, ya que la ley no contempla excepciones.

Ejemplifiquemos: Mujer joven de 25 años, que presenta un embarazo reciente (4 semanas de gestación) con un feto no viable. Se le diagnostica un adenocarcinoma pancreático en estadio terminal, con metástasis hepática, carcinomatosis peritoneal,

ascitis, y un cuadro de suboclusión intestinal. La paciente ha manifestado previamente su voluntad, de no recibir ningún tipo de tratamiento, ya que tiene corta expectativa de vida, y ni siquiera podría salvar a su hijo. La ley cordobesa, es tan taxativa, que no le permitiría morir dignamente.

Resultado: el feto (a quien se pretende proteger con este artículo) moriría de igual manera, ya que no es viable, ni llegaría a serlo. Y la mujer tendría cercenado su derecho a decidir sobre su cuerpo. Y aquí cabe preguntarnos: ¿No hubiera sido mejor, tratar estos casos dilemáticos, individualmente, sin ser tan tajantes? Para eso están los Comités de Bioética.

Quienes redactaron esta ley: ¿No pensaron en estas posibilidades concretas?

¿No pensaron en los derechos de las mujeres?

Evidentemente no.

Pretendiendo respetar los derechos de la persona por nacer, no se salva a ninguno. Y la madre moriría indignamente.

La decisión ministerial de formar una comisión de bioética “ad hoc” para estos casos dilemáticos es una acción favorable: pero sus resoluciones no son vinculantes.

Por lo tanto habría que repasar los considerandos del fallo de la CSJN:

“Que la solicitud de cese de soporte vital no importa una práctica eutanásica vedada por la ley sino que constituye una abstención terapéutica que sí se encuentra permitida”.

Sin embargo el artículo 5 inc. G y el artículo 23 contrarían el espíritu de la ley. Bajo argumento de protección se está desconociendo un amplio rango de situaciones donde la protección ineficiente vuelve a la muerte más indigna.

Esto va en discordancia clara con la jurisprudencia mundial sobre el tema. Lo dice claramente el fallo.

Lo ignora la ley cordobesa.

Ninguno de los doce autores del libro “Muerte digna” fuimos citados para la redacción de la ley. Muchos expertos cordobeses de bioética tampoco. No hubo un debate social previo de la misma. Cabe reflexionar aquí, si la ley refleja claramente (como debería ser el espíritu de toda ley) la moralidad de la mayor parte de la sociedad. Si no es así... pues en algo habremos fallado.

Y la primera forma de rectificar un error entendible, es empezar por reconocerlo.

Según Daniel Callahan (gran bioeticista norteamericano) uno de los fines de la medicina, es “velar por una muerte en paz”.

¿Lo estamos cumpliendo? **D**

*Fundador del Comité de Bioética del Hospital de Urgencias de Córdoba y coordinador general de los Comités Hospitalarios de Bioética de la Municipalidad de Córdoba. Ex docente de la Cátedra de Bioética de la UNC.

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

1 Toch *Amor Continental* (2014) Eli Rodríguez*

Toch es una de las bandas sonoras de la escena cordobesa del momento. Con una formación simple y al mismo tiempo “rara” (bajo, batería y bandoneón) el trío compuesto por los hermanos Theaux y Martín Ellena arrancó tocando cumbia y con temas que tenían el humor como protagonista para romper los prejuicios.



Toch se forma en Córdoba en 2007, y graban su primer disco autoproducido que empiezan a rodar por escenarios cordobeses hasta que en marzo de 2008 se mudan a Madrid. Vivieron algunos años en España, donde tocaron en bares, hicieron docencia y sumaron experiencias además de un montón de amigos. Y claro, todo eso abre la cabeza de tal manera que es inevitable que esa apertura no se refleje en lo musical. En diciembre de 2012 regresan a Córdoba, y a mediados del siguiente año publican el sencillo “Brasil 2014” con videoclip incluido, lo que puede considerarse como un adelanto del disco que se venía un tiempo más tarde.

Hoy la música de los Toch va del reggae a la cumbia, pasando por los sonidos más rockeros y rioplatenses.

Amor Continental es el tercer disco. Es el disco que nace y refleja las experiencias de vivir en otro continente, extrañando familia, amigos y amores. Doce canciones que con ritmos andinos, rioplatenses y estilos como el reggae y el rock, todo basado en el trío bandoneón, bajo y batería, logran un material variado, atractivo y de calidad desde la gráfica hasta los sonidos incluidos: reggae para volar, huaynos y cumbias pegadizas para bailar y corear estribillo. Los invitados en la canción indicada completan este disco: la Negra Marta Rodríguez (La Pata de La Tuerta) en voz y trombón en la cumbia pegadiza, Federico Seimandi en contrabajo en el tema “oscuro” del disco y Santiago Bartolomé en trompetas en el reggae tierno de “Niña rasta”.

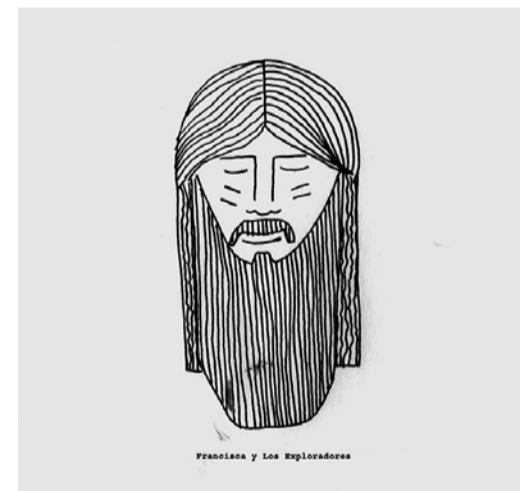
Amor continental es un disco que puede sonar tanto en el top de una radio como en cualquier lista de reproducción de entrecasa. Es el “disco-compañía” para viajar, y si uno se sienta a escucharlo puede quedarse quieto, con suerte, hasta la mitad del disco.

A tener en cuenta: Si alguien decide ir a ver a Toch en vivo para terminar de convencerse, va a lograrlo. Toch defiende su música en vivo con la misma calidad con la que se mete a un estudio: el sonido es totalmente fiel a lo que escuchamos en casa. Quizás hasta tenga más power, por todo lo que el vivo incluye, que en la grabación escapa.

“Queridos muchachos /reciban mi canto /que es como un abrazo /en la noche un manto /para que estén libres /que tengan trabajo /que vivan tranquilos /brindando esas manos /que tienen un palo /la lonja golpeando /conversa la tierra /que tienen debajo /y el cielo de arriba /le tiende los brazos /de azules y nubes /donde ha de terminar... Te extraño cada vez /que paso por aquí /te paso a saludar /cómo ha de terminar...”, pregona la canción que le da nombre al disco: ofrenda sincera para quien esté dispuesto a recibirla.

2 Francisca y los Exploradores *Barbuda* (2014) Agustina Checa**

Pocas cosas son más difíciles de confinar que una buena canción, sobre todo si esta se enmarca de manera ideal con sus semejantes. En otras palabras, poco puede interponerse entre la gestación de un buen disco y sus posibilidades de trascender, de generar en su oyente la necesidad de solidarizar ese encuentro y compartir con otros los estímulos que tanto lo conmovieron. Es este fenómeno el que permite que hoy, a casi dos años del debut de Francisca y los Exploradores –alter ego del gran Fran Saglietti– siga existiendo la imperante necesidad de expresarse sobre aquella creación, de aportar a su crecimiento.



Es que, desde su mero inicio, *Barbuda* propone una mezcla de sensaciones imposible de olvidar. El impecable minimalismo que erige a sus canciones moviliza apelando a las necesidades más urgentes de su oyente. Como en el dulce opener “De su Sal” donde, oportunamente, la voz de Saglietti llega para cubrir cualquier rasgo de incertidumbre en un enternecedor halo de calidez, calma y serenidad. La virtud de la paciencia, la imponencia de

la quietud, la fortaleza de un susurro, son todos elementos presentes en esta singular producción, enseñanzas que serán transmitidas en el resto del disco. “*El día de la Lenteja*” es el indudable hit de la entrega, sus elementos no pueden disimularlo: el ritmo, el dinamismo, la frase pegadiza y el tarareo, son constantes de una creación con mayores potencialidades de accesibilidad. Sin embargo, la riqueza de Barbuda radica en la versatilidad de apropiaciones que ofrecen sus componentes: la simpatía, frescura e instantaneidad de sus construcciones puede satisfacer al más hedonista de los oyentes, aquel que opta por el placer directo e inmediato y, con la misma facilidad, puede apelar a receptores más inquietos, al brindarles la posibilidad de perderse entre los diferentes matices, de entretenerse en la inacabable búsqueda de sus complejos y numerosos detalles.

A continuación se introduce mi tríada favorita, la que profundiza la propuesta del disco dotándolo de un magnético llamamiento a la introspección (necesario en cualquier tipo de propuesta trascendente). La ternura que eleva a “*Somos todos como Vos*”, la delicadeza que construye la armonía lírica de “*Hombre*” o la pícaro seducción que propone “*Virgen*”, son los elementos que evitan un acercamiento superficial a esta obra y refuerzan el camino hacia su total devoción. Después de aquel íntimo momento se impone con firmeza “*Contraindicaciones del pensamiento*”, la canción que generó centenas de adeptos a través del mantra que compone a su más álgido momento expresivo: “no te enrosques”. En el trecho final se encuentra la placentera intersección entre “*Las ollas*” y su sentido desborde afectivo, y la importante exclamación que apela al común del colectivo juvenil en “*Pierdes tiempo*”. El disco se cierra con la conmovedora intervención “*Hijo del agua*”, imprescindible creación que poco meritoria del título de “bonus track”. Según se explica en la página de la banda, las canciones que Francisca aporta a este mundo son “pequeños universos de

aventuras impredecibles”. *Barbuda*, es la comunión de ese sentir, donde la urgencia expresiva se enaltece en la forma de un lento cortejo amoroso. El núcleo a través del cual se erigen aquellos pequeños universos con reglas propias, donde la complejidad compositiva puede generar instantánea empatía, el minimalismo brinda calidez y la ternura gana en la contienda de emociones.

3 Raly Barrionuevo *Rodar* (2012) Paola De Senzi**



Al momento de grabar este disco, con ocho trabajos editados, Raly Barrionuevo se había convertido en un referente de este tiempo. En él convergían casi todas las vueltas musicales de la última década de nuestra música popular y sus canciones fueron voz de causas sociales latentes. Partiendo del folclore, con el oído en la canción, la música de Latinoamérica y el rock, Raly ha generado sobre él, un halo de artista completo y necesario. No fue casualidad. Fue trabajo, coherencia y esa luz que lo guía por el camino correcto. Su noveno disco, *Rodar* es una especie de bisagra en su carrera. Fue el primero editado de forma independiente, producido íntegramente por él junto a la cubana Yusa, quien se suma con su tres, guitarra y voz. A lo largo de doce temas, Barrionuevo recorre una ruta con sus canciones como

testimonio. Habla del hombre en los caminos, de Raly a través de los caminos. Canciones viajeras, dice; incierto trajinar de su búsqueda. Surgen letras simples, genuinas, cotidianas, sinceras, a la vez profundas como la “Niña de fuego de la América sangrada”, tema donde nadie más que Liliana Herrero pudo haberlo secundado en la interpretación. Ella es una de las invitadas, en una lista que incluye a Leo García, Ariel Puchetta, Marcelo Véliz, Vivi Pozzebón, Marcelo Gómez, los músicos de Inti Huayra, además de Clara Presta en acordeón, César Elmo en batería y Sebastián Sayes en bajo, entre otros. Lo curioso es que, contrariamente a lo que Raly podría representar para el observador simplista de la movida folclórica actual, que lo ve llenar estadios cuando arma la Peña Trashumante, y lo considera un artista representativo del folclore contemporáneo, *Rodar* contiene una sola chacarera, “Mujer caminante”, – surgida de un encuentro con una niña en los caminos –, entre un puñado de canciones originales cuyo vuelo se lo brindan los propios músicos que las interpretan. Así, el modo canción recorre el disco con “Mochileros”, “El sueño de los viajeros”, “El Sol parece lluvia”, “Al costado del camino”, y “Bouwer” (la historia de un preso recién llegado al penal), mientras que la guaracha y la cumbia en “Mujer de fuego” y “Luna de Albigasta” respectivamente, motorizan el ritmo que se apacigua en “La Bienvenida” y “Duerme”, la canción de cuna que cierra el disco.

En *Rodar*, Raly jugó nuevamente una de sus cartas, editó un disco que no se parece a los que ha hecho, ni a los que vendrán, pero que no se despegas de su esencia. El anterior fue *Radio AM*, con clásicos del folclore y el que vino después *Chango*, un trabajo acústico sobre obras del Chango Rodríguez. La bici en la que llega con su mochila y su guitarra a cantar sus canciones también es parte de esa historia. Es probable que como siempre, en alguna vuelta de su historia, Raly necesite despojarse de toda cosecha anterior para entregarnos frutos originales. Y *Rodar* es una de sus mejores siembras.

*Productora de radio y gestora cultural.

**Periodista.



Crónicas Interiores, un concurso federal

El Premio Crónicas Interiores es el primer concurso nacional de periodismo narrativo para el interior del país. Apunta a federalizar la producción periodística y está organizado por tres universidades estatales.

El Premio Crónicas Interiores nació para federalizar la producción periodística, para fomentar el ejercicio del periodismo como una herramienta que ayude a pensar la Argentina y para estimular a quienes consideran que tienen una historia para contar, a realizar textos de calidad que visibilicen a sus regiones. Es el primer concurso nacional de periodismo narrativo para el interior del país y ya está abierta la convocatoria que se extiende hasta el 31 de octubre de 2015.

Esta segunda edición está organizada por la Gaceta *Deodoro* y la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), por la revista *Anfibia* de la Universidad Nacional de San Martín (Unsam) y por la Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EduLP), tres estamentos de la educación pública, laica y gratuita que apuestan a hacer visibles las realidades de las provincias.

El premio consiste en 12 mil pesos en efectivo para el mejor trabajo y la publicación de un libro con los mejores textos. El jurado está integrado por el entrerriano Eliezer Budasoff, ganador del premio Nuevas Plumas organizado por la Universidad de Guadalajara, maestro de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano fundada por Gabriel García Márquez, y actual editor adjunto de las revistas *Etiqueta Negra* y *Etiqueta Verde* de Perú; Sonia Budassi, autora de los libros de no ficción *Mujeres de Dios. Cómo viven hoy las monjas y religiosas en la Argentina* (2008); *Apache. En busca de Carlos Tévez* (2010) y *La frontera imposible: Israel-Palestina* (2014) y actual editora de la revista *Anfibia*, y Juan Carrá, periodista y escritor nacido en Mar del Plata, miembro de la Red de Periodistas Judiciales de Latinoamérica, Cosecha Roja, de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, que hoy trabaja en Infojus Noticias, Agencia de Noticias Judiciales del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación.

En la primera edición los organizadores recibieron más de 130 textos de diversas provincias. El jurado le otorgó el premio a Ernesto Picco, de Santiago del Estero. Su texto – “Ni una gota de tinta para estas muertes” – se publicará en la antología con las mejores crónicas del concurso junto con “El último tiro de Agosti”, de Pablo Perantuono; “La reina del oro verde”, de Mariana Liceaga; “Elemento volado”, de Ángeles Alemandi; “Esther Díaz: sexo, academia y rock and roll”, de Marcela Repossi; “Es que todo se volvió gris”, de Juan Cruz Tabora Varela y “De la iglesia al baldío”, de Adrián Camerano.

“La convocatoria del Premio Crónicas Interiores logró algo que muchos periodistas buscamos desde hace tiempo, que es federalizar la información y la comunicación. Porque en el interior del país hay muchas historias para contar, pero el problema es hacer visible esas historias. La que yo presenté para el *Crónicas Interiores* fue tapada por los medios en Santiago del Estero. Se ha hecho visible en mi provincia gracias a que se hizo visible afuera”, dijo el ganador del año pasado. Picco donó el dinero a la Asociación por la Memoria la Verdad y la Justicia, para que el premio tenga un destino social: lo están utilizando en dos proyectos para ayudar a prevenir la violencia institucional y policial.

“En conjunto, los trabajos fueron una evidencia de la frescura y vitalidad que exhibe el género de la crónica en Argentina. Fue como un reencuentro con el género, un abrazo con docenas de nuevos autores, compañeros que están trabajando y escribiendo los textos del periodismo y la literatura no ficcional del futuro”, dijeron los miembros del jurado de la primera edición – Sergio Carreras, Federico Bianchini y Dante Leguizamón – en su dictamen. Y agregaron: “Los trabajos mostraron algunas de las problemáticas urgentes de la Argentina 2014: la impunidad, la violencia en sus

múltiples formas (institucional, policíaca, económica), la corrupción política, las muertes por accidentes de tránsito, el debilitamiento de las religiones oficiales y la búsqueda de nuevas prácticas espirituales, la censura periodística, el fortalecimiento del modelo agroexportador, etcétera”.

Por su parte, Cristian Alarcón, director de la revista *Anfibia*, dijo: “El Premio Crónicas Interiores es una oportunidad para crear una red de cronistas que en Argentina hoy no existe. Es un tester de intensidades narrativas del interior, de conflictos sociales, de tensiones culturales, de acciones colectivas, de personajes literarios, de territorios desconocidos, de lo bueno y lo malo que nos ha pasado en los últimos años. Crónicas Interiores es una oportunidad”.

Franco Rizzi, secretario de Extensión Universitaria de la UNC, remarcó tres de los motivos por los que la Universidad Nacional de Córdoba decidió organizar el concurso de este año: “Las crónicas conciben una idea de cultura que va en total sintonía con lo que nosotros venimos trabajando, y que podríamos sintetizar con tres palabras: territorio, participación y compromiso. El registro narrativo de las crónicas hace una fuerte apuesta por el trabajo *en el territorio*, que es la gran novedad de la extensión universitaria que tratamos de impulsar muchas universidades públicas; por otra parte, es una práctica vinculada a la participación ciudadana, por fuera de cualquier título o privilegio en el uso de la palabra. Y por, último, las crónicas conllevan un compromiso con cuestiones sociales que, al mismo tiempo, son las menos visibilizadas en la actualidad de los medios de comunicación”. **D**

Más información en
www.cronicasinteriores.com y
 Facebook/Premio-Crónicas-Interiores



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

