

Deodoro

Universidad
Nacional
de Córdoba

UNC



Argentina | Septiembre de 2015 | Año 5
Nº 57 | ISSN: 1853-2349

\$10-



Gaceta de crítica
y cultura

18 fernet

Actualidad de la poesía
cordobesa

Traducción / Talleres /
Ambulante / Música /
Poesía y Política.
Escriben: Mattoni,
Oliva, Meossi, Cuqui,
Tejerina, Ressia, Surghi,
Pancomido, Milone.
Además: Memoria
histórica de la
Penitenciaría de San
Martín / También:
Polémica por el nuevo
cine cordobés /
Artes Visuales:
Lucas Di Pasquale
sobre el mercado de arte
/ Literatura, teatro
y más.

3	Apertura <i>Deodoro</i> anima tu fiestita Guillermo Vazquez	13	Carta improvisada y abierta a Roger Koza Matías Herrera Córdoba
4	18 fernets. Actualidad de la poesía cordobesa Dossier Algunas anotaciones sobre el objeto taller. Eloísa Oliva	14	Litigio y cambio social Mariela Puga
5	Sin camuflaje Lucrecia Meossi	16	La escuela del dolor humano Martín A. De Mauro Rucovsky
6	Los poetas que escriben la música del lugar Soledad Soler	17	La penitenciaría de barrio San Martín Ana Clarisa Agüero
7	La torre infinita Silvio Mattoni	18	Back to the 90's Gabriela Aguirre
8	<i>Politica mysterium</i> Carlos Surghi Hoy también comienza otra batalla Leticia Ressia	19	Vender arte es hermoso Lucas Di Pascuale
9	Prescindible y necesaria Gabriela Milone Busco el Gran Escrito Cordobés y Cursi Lucas Tejerina	20	La opacidad del voto electrónico Javier Blanco
10	Los miserables crean el futuro Cuqui Léase como se habla Pan Comido Poesía	21	A qué se llama correr Daniel Vera
12	Lecturas de un escritor Antonio Oviedo Destruir la Biblioteca Juan Manuel Conforte	22	El género negro en la Córdoba de las Campanas. Fernando López

Deodoro



www.deodoro.unc.edu.ar

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, Emilia Casiva

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

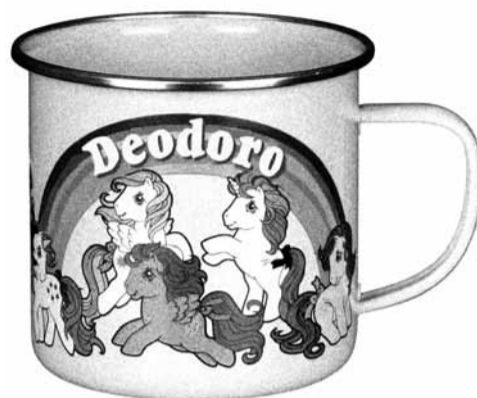
deodoro@editorial.unc.edu.ar

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





Deodoro anima tu fiestita

Guillermo Vazquez

Hace exactos cinco años, *Deodoro* salía a la venta por primera vez. Y desde 2013, con un formato de revista distinto, sin columnas fijas, donde un tema (*dossier*) vertebraba las primeras páginas. No es fácil elegir este tema, tampoco armarlo. Puede haber buenos temas pero no damos con quiénes los escriban. Aunque a veces hay temas imposibles de ser escritos – o al menos nosotros no concebimos sus escritores posibles – bajo una modalidad que no sea la obviedad, la corrección política o el academicismo abstruso protegido por citas. Otras veces la combinación posible de escritores y abordajes del tema no es la buscada: es como si algo sonara mal, desajustado, sin ensamble alguno (claro, sin tener el mérito de ser música atonal o poesía dadaísta).

Hoy la idea de una revista de cultura o suplemento cultural es, en general, pensada no desde las “artes” que participan en el mismo, sino desde el lugar en que ciertos “objetos” –les pido perdón por esta palabra, compañeros– son “tratados” (por ésta también). Todo esto sin contar, tema mayor, el litigio con los autores de los textos: sus reclamos, quejas, formatos innegociables –muchas veces con razón. Porque, como respondió Pepe Mujica a un entrevistador catalán, *uno no es un rey que hace lo que quiere*.

Los temas del dossier que hemos elegido en los anteriores números hasta acá varían en asuntos de coyuntura –y estructura– social y política (seguridad, tierra, urbanidad,

periodismo) con otros más esperables en un suplemento cultural décadas atrás (cine, literatura, o el caso de este número 57). Siempre haciendo una apuesta, aunque no cerrada en sí misma, por la escena cultural cordobesa. Las muy buenas revistas *Crisis*, *Paco* o *Panamá*, o en nuestro medio la recordada *La rana*, cuentan con mucho talento y, sobre todo, con límites muy distintos a los nuestros. Intuyo que límites más acotados. “Objetos” como el porno producido en el conurbano, una furiosa crítica al massismo, la princesita Karina como sujeto cultural del kirchnerismo, y así.

Buena parte de esa impugnación de las jerarquías entre supuestas “alta” y “baja” cultura, fue legitimada como estética la denominada “poesía de los 90”, producida en pleno auge neoliberal sobre todo en Buenos Aires, pero también por tantos poetas de todo el país que hoy no pueden dejar de escribir como si aquella poética no hubiese producido una conmoción en la forma de escribir poesía. La “tribu” referida en *Vencedores Vencidos* –y sostenida en muchos poemas de esa generación– venía de un poema de Mallarmé. Los supermercados chinos se mezclaban con Ezra Pound, Leónidas Lamborghini o las consignas de las organizaciones de los 70. Un buen ejemplo de aquella época es el de la revista de poesía *18 whiskys* (que tituló “Joaquín Giannuzzi anima tu fiestita” un especial sobre el poeta de *Violín Obligado*).

Siendo parte de una institución pública – también podríamos incluir a *Anfibia*, la revista

de la UNSAM–, las cosas parecen complicarse un poco más para *Deodoro*. Muchas encuestas hablan –aunque convengamos que el sujeto de enunciación de las encuestas es, por lo menos, oscuro– de un “prestigio” inigualable de la Universidad Pública cordobesa, de una cierta *legitimidad* (científica, social, institucional) que podría tornar incómodo un proyecto como el de esta revista. Sin embargo, un signo de la época en que vivimos en Latinoamérica es que se han desacralizado –es decir, se les ha develado, como descubriendo un iceberg, su *condición política*– los que parecían mantos sagrados e infalibles: Poder Judicial, medios de comunicación, Iglesias, encuestadores, instituciones de diverso tipo –policía, AFIP, asociaciones empresariales, sindicales–. El sistema universitario, claro, no tenía por qué mantenerse afuera de ese proceso de politización. Diría incluso que la posibilidad de estar dentro de ese núcleo concebido políticamente fue una búsqueda del mismo.

El riesgo de correr esos velos son, creo, por un lado el cinismo y por otro la guerra: en estos dos casos, ninguna discusión es posible. Lo que también debería comprenderse es que tanto el cinismo (como desencanto absoluto o provocación sin mediación alguna), como la concepción de la cultura como una guerra que lleva al apartamiento de cualquier *otro* que no es *uno*, no deben ser cuestionados solo por motivos *estratégicos* o moralistas. La distancia con estos tenores es una ética que llama a no renunciar a una pluralidad que permita discutir; una ética que al fin y al cabo es un modo de ser, de estar: una manera de animar la fiesta. **D**

18 FERNETS

ACTUALIDAD DE LA POESÍA CORDOBESA

La poesía cordobesa siempre tuvo una intensidad particular. Estos años, la cantidad de editores, premios, movidas culturales con la poesía como talleres literarios, poetas de hogares de noche, una renovada generación de traductores y demás, demuestran una variedad de estéticas, prácticas y discusiones.

Algunas anotaciones sobre el objeto taller

Los talleres de escritura, de poesía o narrativa han tenido un rol importante en la conformación no solo de los escritores y poetas de nuestra ciudad, sino también de editores y demás personas vinculadas al libro y a la lectura. ¿Qué es un taller? ¿Y qué enseña?

Eloísa Oliva*

4

Dossier

Gran parte de las personas que hoy editan literatura en Córdoba pasaron por, dictan o dictaron talleres de escritura. De poesía o narrativa, indistinto el género para la formación del escritor. Incluso del editor o del librero joven: entre quienes ejercen hoy esos oficios en nuestra ciudad, se cuentan varios veteranos de taller. En el concurso de poesía recientemente organizado por la editorial Llanto de Mudo para celebrar sus veinte años de existencia, tanto los premiados como los mencionados habían asistido, como parte de su formación literaria, al menos a uno de los talleres que existen o existieron en los últimos años en Córdoba. Y también parte de sus jurados. De estos pocos datos se me ocurre que pareciera haber algo amistoso, algo íntimo, en la relación entre literatura posible y taller, hoy, en Córdoba. En una actividad que se supone solipsista, en una ciudad que provoca, asume y milita en el solipsismo, no deja de sorprenderme, y, más allá de la obvia cuestión de la supervivencia y la posibilidad de un trabajo rentado en la inexistente economía literaria, plantea varias preguntas: ¿qué es un taller?, ¿es capaz de enseñar a alguien a escribir?, ¿importa eso?, ¿cuál, en todo caso, puede ser su valor? Anoto tres de las probables respuestas, o esbozos de respuestas, las que se me ocurren.

El taller es como el *snapchat* de la literatura

¿Y qué es el *snapchat*? Es una red social con dos características que la distinguen de otras: la fugacidad y la decisión del autor del mensaje sobre esa fugacidad, sobre la disposición temporal del mensaje. Los usuarios de la red pueden setear el tiempo de permanencia o disponibilidad de un envío en un lapso que va entre 1 y 10 segundos. Después de eso, el mensaje desaparecerá, quizás sin un receptor. Sus creadores dicen que es la red

que más se acerca a la lógica de la conversación humana: una voz que puede ser o no escuchada, una palabra, una imagen que flota y desaparece sin registro. Fragmentos dispersos que solo pueden quedar fijados, en todo caso, en la memoria del interlocutor.

Un taller se parece bastante a eso. Si el mundo de la edición es el ámbito del mensaje materializado, estable, disponible, el taller es todo lo contrario. En un taller circulan infinidad de mensajes, con un tiempo generalmente fijado de caducidad. Alguien habla, alguien escribe, alguien escucha. Destellos. Una cadena evanescente.

De todos esos mensajes que circulan, solo algunos se cristalizarán en libros, plaquetas, textos formales que circulen en la esfera ampliada de lo que ha dado en llamarse circuito literario, solo un fragmento mínimo de toda esa montaña de palabras dichas, escritas, compartidas alrededor del fuego chico del taller, llegará a convertirse en algo editado, en algo leído en público y en voz alta. Pero lo importante, la riqueza de los talleres, está en esa circulación, en el espesor fugaz de su ocurrencia histórica, la combustión generada un día, en un lugar.

El taller es, como la literatura, un objeto dinámico

Un taller no permanece, es algo móvil, algo evolutivo, mutante. Sucede en el tiempo y en el espacio (puede ser en el espacio de la computadora) y es una verdadera obra de trabajo colectivo, recuperando viejos usos del término que lo designa. Algunas versiones etimológicas dicen que taller tiene el mismo origen que la palabra astilla. Otras postulan que viene del verbo tallar. Una “rara artesanía”, llama la escritora argentina Hebe Uhart a la práctica de la escritura. Juntando

los tres sentidos, el taller puede ser imaginado como un ámbito de labor, donde un grupo de personas trabajan entusiasta y sostenidamente en el pulido, el lento tallado de la materia escrita. Lo que sobra, las palabras que quedan sin uso, caen diseminadas, como astillas, alrededor de la mesa. Entonces al taller lo caracterizan el movimiento, la energía orientada, la circulación. Eso es, y aunque parezca excesivo, eso es también la literatura. ¿Qué es una “obra literaria” sino el resultado de una intervención, o múltiples intervenciones, históricas, una fuerza ejercida sobre una materia, el idioma (o el mundo)?

El taller es un acto revolucionario en el mundo de la vanidad autoral.

Claudia del Río, artista rosarina y fundadora del Club del Dibujo, dice que el club es un dispositivo político y un dispositivo educativo: “esa antigua operación que conecta los viejos con los nuevos”. Hagamos extensible esa noción a la del taller, porque también es un club, una “comunidad de intereses”, donde sus socios se encuentran con una regularidad generalmente semanal a compartir un tipo particular de gimnasia. Con distintos grados de experiencia, afinidad y expectativas. Esa gimnasia es la exposición cruda del proceso de escritura, una evidencia de las múltiples capas, decisiones, marchas, contramarchas, arreglos, parches que hacen a un texto. Iluminaciones y pequeños hurtos develados, expuestos sin pudor. Secretos de la vida literaria que un autor difícilmente llegue a revelar en otro ámbito. Es también, en esa dimensión un tanto rebelde, un acto de evidencia de la propia fragilidad del autor, y de la dimensión terrestre, laborable, antimística, de la escritura. **D**

*Poeta y periodista



Sin camuflaje

Ambulante es uno de los proyectos de Extensión Universitaria de la UNC que trabaja con personas en situación de calle, buscando en la poesía una manera de gritar la vulneración de derechos.

Lucrecia Meossi*

Pensar la poesía en el camino de inclusión es parte fundamental de los nuevos desafíos de la producción cultural y la participación ciudadana. Es el interés por generar acciones tendientes a considerar que todos los que habitamos la vida somos productores culturales y a la cultura como aquello aceptable, diferente, real, estético pero sobre todo subjetivo, el reencuentro con lo más humano del ser humano, adentro.

Ya lo dijo el Kike Boggni en la *Deodoro* de octubre del año pasado: “Escribir en la pobreza, la marginación, el encierro es hacerlo en el interior del interior del re contra interior”. Cuando cada año nos cruzamos a repensar la continuidad del proyecto *Ambulante* caemos en la importancia y dicha que tomamos: acompañar personas que se están reconsiderando con ellos mismos, que no creían en nadie y en nada y menos en ellos, y en que nos queda otra vuelta de tuerca más: darnos sentido entre todos, desde lo colectivo.

Ambulantes nació hace siete años con el Kike y el Nano, en el Albergue Municipal “Sol de Noche”. Con el tiempo se fue ensanchando, y hoy funciona en Cocina de Culturas: es abierto, libre, gratuito y con calidez. Es un grupo de personas que se cruzan por las calles de Córdoba y se invitan, como la gente se invita a tomar mate.

La poesía como la expresión de la verdad propia, individual y alcanzable. Reflota en la construcción de la identidad, la identidad como lo que somos de lo que queremos ser. La

identidad atropellada por la historia personal y atravesada por la condición social que se impone y les queda escribirlo. La idea nunca fue enseñar a escribir ¿Quién sabe ser poeta?, la idea fue juntarnos y ellos escriben todos los encuentros.

La identidad atropellada por la historia personal y atravesada por la condición social que se impone y les queda escribirlo. La idea nunca fue enseñar a escribir ¿Quién sabe ser poeta?, la idea fue juntarnos y ellos escriben todos los encuentros.

El Puma Acevedo dijo el martes pasado: “Ahora me hice cargo de mí, a través de un papel, a través de la palabra y la cultura”. “Escribir poesía implica no tener que camuflar nada” me dijo Miguel Valle. Es la exposición de la bronca, el sexo y el amor. La intimidad, sin necesitar ni siquiera un desenlace, sin caretearla. “Vivimos sin saber el desenlace ¿por qué tendríamos que escribirlo?”

Intimidad

Cuando se acerca gente al espacio de taller, es difícil explicar lo que hacemos. Hacemos una ronda y desnudamos en el papel lo que nos pasa y así nos hacemos cargo, al menos de ordenar las ideas. Para nosotros mismos, la poesía tiene la ventaja de ser en primer lugar para uno, en primera persona. Y por eso trabajamos en un

subsuelo, nos miramos los ojos emocionados y nos cuidamos.

Publicada

La publicación se nos presenta como materialización de reconocimiento, reconocimiento como poetas, como ciudadanos, como productores. Publicar revistas y libros de lo que hace *Ambulantes* es la paradoja de la expresión poética, cruda, en la plena expresión de la vulneración de derechos, y en el mismo camino que conduce a la exclusión es donde se descubren poetas ocultos, que la gente no anda diciendo.

La posibilidad de verse impresos, es sin duda la garantía del Derecho al ser considerados, y juega un papel de incentivo enorme. Algunos no sabían que escribían y hoy piensan escribiendo.

*Árbol de sangre.
El hombre siente y piensa,
Florece y da frutos.
Insólitas palabras enlazan lo sentido y lo pensado.
Tocamos las ideas
Soy cuerpo y soy número
Soy más.
Estoy y respiro
Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa.*

De **Orlando Zoppi**, que no sabemos dónde anda. **D**

*Trabajadora Social

Los poetas que escriben la música del lugar

El grupo 'Pan Comido' nació en las postrimerías de la década de los noventa para decir "Derrota No". Hicieron radio, montaron recitales, editaron plaquetas y libros. El diálogo con el cuarteto, el rock y el folclore atraviesa el poema que se comparte. Ofrecerán un recital poético en la Feria del Libro de Córdoba 2015.

Soledad Soler *

El sol pega colorado en la línea del horizonte que divide el puente que cruza el Suquía, bajando derechito para el centro de la ciudad. El poeta camina con paso constante, mientras en sus oídos suena Radio Nacional, algún temazo de Jiménez o uno de Sumo, da igual. La única certeza es que en unos minutos, el cuerpo se dispondrá al trabajo y los versos que se hilvanen durante esos instantes de libertad deberán plasmarse lo más urgente que se pueda contra el papel, para ganarle así una batalla a otro día. Del otro lado, en un barrio del oeste, el ruido de las máquinas se atrincheran en la mañana y el mate amargo empieza a correr entre las manos que pronto estarán armando libros o serigrafiando remeras. La chapa del techo cruje cuando calienta el sol y brama cuando llueve con fuerza. En el fondo, allá en la cocina, suena la radio como si estuviera dispuesta a disputarle el aire al ruido seco de la guillotina o al motor de la imprenta. Un poco más allá, una docena de hermanos sale a levantar una casa desde los cimientos. Entre revoques y encadenados, a uno de ellos las palabras se le aparecen ásperas y agrietadas como golpes de martillo y raspado de cucharas. Nada de suave, ni bondadoso, ni complaciente hay en esos versos, porque tienen la fuerza del golpe de un puño contra la pared.

Con mi sangre escribiré un poema

Así los poetas se disponen a los días y el poema se propone urgente en el sonido de la panza que vibra cuando llega el mediodía, en medio de todo lo que pasa. La música es carne de lo que se escribe. Canta Pablo Carrizo desde la plaqueta 'Pesos' (2012): (...) *esa ventilación que llaman música / tu latido / nuestra marcha / los gritos de nuestra marcha (...)*. También dibuja en su poema 'Jiménez':

Se descaderan cuando canta esos temas viejos / desde el cogote empiezan a bailar / mirá / los traba se enamoran / mirá la banda de guiñazú mirá los viejos / mirá la camisa que clavó ontivero / se descaderan / que querés / también / si esos temazos de Jiménez dan sed / mirá / la noche está a punto caramelo / mortal / se descaderan / rompiendo las rodillas / la vertical / de chiquitos / con aiwa / lo escucharon / con vapor de vereda / rayando el tiempo / y se descaderan.

Y manifiesta en 'La noticia es el diluvio' (2014), Alexis Comamala:

Si es posible revertir el canto que es / violencia de la lengua / cuánto se demora la lucha del sol / que es necesaria entonces / cómo evitar que ciertos gorriones / desesperados / beban las últimas gotas / dejen / algunas cenizas para los peces / sin agua / se ahoguen / en la poesía.



Belleza obliga, derrota no

Pan Comido empezó a remontar el vuelo colectivo de la poesía en el año 1998. Lo integran Juan Stahli, Fabricio Devalis, Ceferino Lisboa, Andrés Rubino, Fernando Bellino, Sebastian Cantoni, Alexis Comamala y Pablo Carrizo.

Allá por los inicios de este siglo, el Grupo de Poesía Pan Comido hacía sus primeros recitales poéticos en un intento por generar una experiencia distinta a la tradicional lectura silenciosa y engolada. Los primeros sonidos, habían surgido en la radio. El programa semanal se llamaba "Derrota no" y se emitía por la Radio Revés 88.7. Bajo el mismo nombre, el Grupo editó su primer plaqueta colectiva y motorizó a un ciclo de producción y escritura que parió otras colecciones y formatos.

En 2005, Pan Comido irrumpió otra vez en la escena de la poesía con la compilación "Belleza obliga", que también se tradujo en una puesta poético-musical en la Casona Municipal. Las imágenes proyectadas en el fondo, la música de Nicolás Disandro en la consola y los poetas sucediéndose como en un videoclip, lograron que el público se apropiara de un registro a veces presentado como ajeno a la percepción del sujeto común: lo volvieron comestible como el pan. Junto a la Gráfica 29 de mayo co-edita desde el año 2009 los libros de la Colección 'Música del Lugar', que busca "tonadas en la experiencia de la poesía presente". Así, la musicalidad

"Mi tropa está en la huella" se presentará en la Feria del Libro de Córdoba 2015.

El Mano + Pan Comido. Sábado 12 de septiembre a las 21 hs. Patio Menor del Cabildo. Entrada gratuita.

fue dibujándose como objetivo y mapa de posibilidades para el poema colectivo que se comparte, como el pan.

"Con mi sangre escribiré un poema" fue el tercer formato de recital poético al que apostaron estos laborantes del verso en 2013. La frase corresponde a un tema de Carlos 'La Mona' Jiménez - como si hiciese falta aclararlo - y sonó como un puñetazo en el oído desprevenido de aquellos que esperaban encontrar una escena poblada de adornos y remilgos. Se encontraron en cambio con una poesía que nace en el barrio, donde Jiménez es el poeta más respetado. Sus palabras se invocan con el cuerpo, con las caderas y los pies en la historia de todo lo que sucede.

Pero no es posible hablar de Pan Comido, sin que resuene allá en el fondo la memoria de 'El pan duro', un grupo de poetas que marcó la década del 60. Integrado por poetas que proponían una poesía militante y popular, este grupo ya ponía en práctica la edición cooperativa de sus trabajos. Su primer publicación, como un anuncio de lo que vendría, fue "El violín y otras cuestiones", de Juan Gelman en 1956.

Así fue que transformando este legado, a partir de la nada que había instalado la década del '90, los Pan Comido se definieron desde la militancia, entendiendo que no es posible dividir el hambre de poesía y la política. Con estas ideas que persisten en la cabeza y en el cuerpo, antes de fin de año planean lanzar una nueva colección: "El juego en que andamos", en clara referencia y homenaje a Gelman y a la lucha de su generación.

Mi tropa está en la huella

Siguiendo el rastro que ha dejado un poeta de la música popular, el 'Chango' Rodríguez, en 2014 los Pan Comido se le animaron a "Mi tropa está en la huella", donde la música es en vivo. "Desde el vamos fue sencillo pensar que algún día saltaríamos a la huella todos juntos", explican los poetas, que en esta ocasión reunieron sus voces con la música de El Mano, Lucas Heredia, Gastón Testa y Roque Flores.

En la letra, en el sonido del verso que conversa con la música, se los escucha caminar constante a los poetas. El poema viene con el sonido de los días que se empujan. Su música es la argamasa de un pan que se cocina lento, entre cuerpos transpirados que se encuentran en el cordón de una vereda, en un patio amplio donde se habla y se baila, en una noche de cielo regado con asado, guitarras, ferné y vino tinto.

Nada hay más allá de estos pequeños submundos que suenan, donde la creación se abraza como un fuego, una noticia que permanecerá en secreto hasta que la necesidad llame a la música, hasta que la sangre se escriba como un poema. **D**

*Periodista.

La torre infinita

Un recorrido por una de las tareas más difíciles como imprescindibles de la poesía, la traducción, en la Córdoba desde comienzos del siglo pasado a la actualidad.

Silvio Mattoni*



El acto de traducir participa de una extraña fe, puesto que se sabe que las lenguas, diversas y arbitrarias cada una en sus particulares relaciones de sonido y sentido, no son equivalentes en muchos casos, quizás en ninguno. Esta dificultad, que corresponde a la opacidad de cada lengua en la medida en que no transparenta su referente, en tanto que lo señalado por la palabra no deja de hacer resonar otras alusiones y otros espesores, históricos, inmemoriales, se incrementa cuando se trata de poesía. Porque justamente es la práctica de escritura donde más se suele acentuar el costado material de las palabras. En el poema, se han seleccionado ritmo, tono y cadencia, y cada palabra no parece reemplazable por su sinónimo. Y si la sinonimia no existe nunca de manera exacta dentro de una lengua, esa búsqueda forzada de sinónimos que quiere atravesar los idiomas, y que se llama “traducción”, pareciera condenada al fracaso. Sin embargo, sucede, y se da sobre todo, con intensa insistencia, en la poesía y entre los poetas. Y es como si quisieran remediar el defecto de las lenguas, sus diferencias, a través del rito solitario de convertir las unas en otras.

Deberíamos pues empezar a recordar la historia de las traducciones poéticas en Córdoba a partir de Mallarmé, autor inaugural, que muriera en el umbral del fin del siglo XIX. Este había dicho precisamente que faltaba una lengua suprema, la que expresaría todo lo decible en todas las lenguas del mundo, y con esa lengua superior, soporte místico de la traducibilidad, soñarían los poetas que eligen cada palabra como si no hubiese nada más crucial en la tierra, ni en el cielo. Pero la perfección es imposible, el azar o lo arbitrario de los signos triunfa, la historia deja atrás lenguas en ruinas, y por eso Mallarmé, poco antes de morir, lanzó su *Golpe de dados*, el gran poema gráfico, de versos fragmentados y frases rotas, donde naufraga la sintaxis para que se desprenda la idea, aunque sólo sea la idea de la nada. Precisamente, en 1943, en un destino sudamericano, Agustín Oscar Larrauri publica su versión de este poema tan influyente en un sello llamado “Ediciones mediterráneas” (puede leerse hoy su reedición en la editorial Babel, publicada en 2008, con un lúcido e informado prólogo de Eugenia Cabral sobre el traductor, su época y su pensamiento).

En la misma línea de cierta búsqueda de actualización de la tradición poética local, abrumada de hispanismo y de modernismo latinoamericano, apegada a un conservadurismo formal que no cesaría en todo el siglo XX, resulta imprescindible mencionar la gran colección de traducciones “Campana de fuego”, de editorial

Assandri, con estudios siempre profundos y audaces, dirigida por Alfredo Terzaga en la década de 1950 y que se prolongaría hasta los años 60. A su director se deben puntos muy altos en la historia de las versiones poéticas de Córdoba, como las de Rimbaud, sobre todo *Iluminaciones*, o los *Himnos a la noche* de Novalis, ambos textos reeditados en los últimos años por Ediciones del Copista y la Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, respectivamente. También en esa colección aparecieron las traducciones de José Vicente Álvarez de Rilke (*Elegías de Duino* y *Sonetos a Orfeo*), de Stefan George y de Hölderlin. Por su parte, en 1958, Carlos Fantini traducía y prologaba el gran himno a la poesía urbana y precursor de las llamadas vanguardias históricas, *Alcoholes* de Apollinaire. Y el otro notable traductor de la colección, dedicado al inglés, Enrique Caracciolo Trejo, publicaría por entonces sus versiones de William Blake y la espléndida antología de *Los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII*, en 1961.

Los libros de poesía en cambio requieren siempre de un editor que apueste por algo que no está hecho para una respuesta inmediata, libros para los que vendrán, mensajes arrojados al mar de las generaciones con etiquetas sobrias y que acaso tarden en encontrar a su interlocutor.

De manera extraña, sinuosa, afortunada, todavía no hace muchos años, digamos que un par de décadas, uno podía encontrarse con algún volumen de la colección “Campana de fuego” y comprarlo casi por nada. La fe de sus traductores, desde un pasado que parecía remoto, desde una promesa de dedicación a la poesía que parecía rota, llegaba entonces al presente, seguía estando ahí, edificando en nuestro uso del idioma la torre infinita, frágil, siempre inconclusa, de una literatura babélica.

Más cerca del presente, en los 60, hubo algunas traducciones célebres, que hicieron época y que por eso han vuelto a aparecer recientemente, como la de *La filosofía en el tocador* de Sade por Oscar del Barco. Pero los libros de poesía en cambio requieren siempre de un editor que apueste por algo que no está hecho para una respuesta inmediata, libros para los que vendrán, mensajes arrojados al mar de las generaciones con etiquetas sobrias y que acaso tarden en encontrar a su interlocutor,

como dijera Osip Mandelstam, lo que demora la luz de una estrella en tocar a otra. Ya en una etapa casi contemporánea entonces, hay que mencionar las ediciones de Alción y su colección “Otras voces”, que iniciaran Pablo y Esteban Anadón con el gran libro de Ungaretti, *El dolor*, en 1994. Aunque también antes, sin editoriales a la vista, las poetas Elisa Molina y Mary Calviño habían podido imprimir una serie de cinco plaquetas bilingües, en 1984 y 1985, con versiones del poeta franco-lituano Lubicz Milosz, de los italianos Umberto Saba y Ungaretti, de la norteamericana Sylvia Plath y del griego Nikos Dimu. Aunque las traducciones fueran realizadas en otros sitios, llegaban así a las posibles lecturas de Córdoba y volvían a redefinir el tono de su poesía imaginable, o imaginaria.

¿Qué sucede hoy en la traducción de poesía en Córdoba? Las editoriales siguen, se suceden; la tarea de Juan Maldonado en Alción sigue estando en la proa de esa nave loca de la edición de poesía traducida, con poetas de todo el país que le encomiendan sus trabajos de años, de toda una vida a veces. ¿Quién podía prever que tendríamos al alcance versiones de Mandelstam, Marina Tsvetáieva o Joseph Brodsky? ¿Que encontraríamos la poesía completa de W. B. Yeats aquí y ahora? Y la lista de ese catálogo sería interminable, como el futuro.

En el horizonte se esbozan nuevos deseos, nuevas ansias de traer hacia nosotros el espejo refractario de la lengua ajena, para ser otra cosa, para volver a hacer lo propio y lo de todos con aquello que se nos escapa. En esos entusiasmos que todavía no podemos delimitar del todo, existen ya tentativas fructíferas, de las que basta mencionar un ejemplo simple: las traducciones de poetas brasileños hechas por jóvenes estudiantes de Córdoba, impulsados por una visita de San Pablo, para la editorial de extensión de la Facultad de Filosofía y Humanidades, La Sofía Cartonera. Ahí salieron ya, en 2014, entre otros varios títulos que incluyen también narrativa, *Figuras en tránsito* de Alberto Martins, y *El pretexto para todos mis vicios* de Heitor Ferraz Mello, en versiones de Ignacio Montoya, Juan Revol, Luisa Domínguez y Tatiana Faria.

Vuelve a recordarse entonces que traducir es también una forma de aprender, de ir hacia lo extraño o lo que está al lado para conocer o revelar la rareza en lo propio. A fin de cuentas, toda poesía traduce en la historia un original perdido y fragmentado en el principio o quizás un texto tan vasto que su escritura aún estaría por venir. **D**

*Docente, poeta, escritor.

POESÍA/POLÍTICA

La pregunta por el compromiso político de la literatura siempre ha sido menos frecuentada en la poesía que en la narrativa. Esa pregunta incómoda a la vez que se hace inevitable cuando una generación vuelve a preguntarse por ella. Cinco poetas que comparten una generación, y también el grupo Pancomido, se acercan a la cuestión desde lugares que dan cuenta de la diversidad y las discusiones pendientes.

Politica mysterium

Carlos Surghi*

La muerte seguida de filósofos, editores, poetas –en algunos casos cercanos, en otros distantes– y en un caso puntual leído y admirado – me llevó a pensar que venimos del misterio y hacia el misterio vamos –cuando no pasamos gran parte del tiempo haciendo esfuerzos por negar e ignorar ese misterio que nos rodea y nos trabaja hasta vencernos. Sin embargo, la licencia extraordinaria a esa falta del origen y el final, y a nuestra pecaminosa distracción en el presente, es la poesía misma. Ella proviene de una atención inusitada que gravita sobre el mundo; por caso para Hölderlin era ritmo, sostén, continuidad, excusa de existencia que justifica todo lo presente. Si tuviese entonces que definir su singularidad de un modo muy general, y acorde con un pedido de opinión que me solicitan en este momento, diría que dentro del terreno de lo legible que puede ocupar una feria dedicada al libro como objeto en el cual leemos actividades de la cultura, la poesía ocupa el lugar de *lo ilegible*, es un libro que conduce hacia el silencio. Pero aclaremos que lo ilegible aquí no existe como tal en el sentido de aquello que no se entiende, que nos expulsa de algo que se dice, sino que está presente en el poema en el sentido de aquello que requiere otra lectura, otra predisposición como puede ser entregarse a cierto extrañamiento.

Siempre me llenó de admiración el hecho de que la poesía sea ilegible hasta en su lógica de subsistencia: ediciones de autor, agrupaciones de pequeñas editoriales; prepotencia de trabajo impulsada por una minoría y predisposición heroica a sostener una resistencia frente a la inteligencia devastadora de la mala prosa la han llevado a situarse en su lugar de distinción. Tal vez por tradición, por su constante sustracción, la poesía es aristocrática en cualquier contexto, aún en el de los bienes culturales, en el de la política misma –de hecho, la poesía es política del misterio: atiende a lo innombrable, y por eso, poco de ella se puede decir que no sea accesorio, circunstancial, propio de una equivocación sostenida por la vanidad.

Muchas veces frente al extrañamiento del poema pienso: cómo se podría pensar una política de lo íntimo cual la que atraviesa el curso de las palabras que leemos; quién podría, en lo íntimo de esa escritura donde aún hay yo, desear una política que sea todas las posibilidades del poema. Si lo político es una forma de resistencia me atrevería a decir que siempre me interesaron las formas casi insignificantes de resistir, las formas que están inscriptas en todos los aspectos de lo contemporáneo y que hacen al poema como accidente, equivocación, dispersión de

un significado que creemos necesario. ¿Existe entonces en la poesía una voz grandilocuente que necesariamente para volverse poesía de lo político debe levantar banderas de la época, acciones concretas de un presente apenas experimentado; o con el solo hecho de pensarse a sí misma como un misterio sobre el día esa voz ya es más política que cualquier consigna programática? Por afinidad para con lo maravilloso-insignificante me atrevo a decir que es más probable encontrar lo poético-político en lo circunstancial, en lo gratuito, en cierta adolescencia trotskista de la poesía que necesariamente debe contrapesarse con el conservadurismo senil de lo impune. Uno de los últimos libros del poeta Hugo Gola reúne una serie de textos que hacen las veces de anotaciones, registros de un diario a medio camino de lo que se lee y lo que se experimenta. Entre sus muy logradas páginas descansa el hecho poético-político por excelencia que trasciende a su autor y puede aplicarse como espíritu de género: “Cada vez me atrae más la idea de la poesía como un *no decir*”. Que cada uno de nosotros pueda leer ese *no decir*, que pueda hacer con él su forma de resistencia, que sepa llevarlo como un escudo en las batallas diarias, es garantía del absoluto político que una y otra vez se hace presente en el misterio del poema. **D**

*Escritor y poeta

Hoy también comienza otra batalla

Leticia Ressa*

Empecé a escribir a principios de los 90. No eran poemas de amor adolescente o la catarsis de una chica incomprendida, sino el encuentro entre la pulsión de la escritura y la ebullición de un contexto histórico en el que Menem hablaba de instalar, en Córdoba, una plataforma espacial que nos remontaría a la estratósfera. Luego comprendí que escribía por necesidad y resistencia, y que el único punto en común entre el discurso político y la poesía era el lenguaje: sólo mediante el lenguaje representamos y construimos una máscara. Sin embargo, en esa preocupación por el cómo decir, la política olvidó, entre otras cosas, la belleza. Es casi imposible concebir su praxis de manera poética, pero sí podemos pensar a la poesía como su contradiscurso. Precisamente, después de los 90 y la crisis del 2001, la producción editorial cordobesa sumó nuevos actores a los ya conocidos. Es imprescindible mencionar a Llanto de mudo, La Creciente y Pan Comido, como propulsores de una nueva forma de publicar y hacer poesía; poetas jóvenes, libros de bajo costo, una propuesta estética diferente y en algunos casos, militante. Es decir,

precedentes importantes de nuestra poesía actual que es variada, reconocida y con un público lector que crece.

Sin intentar establecer una mirada reduccionista sobre la poesía local, es necesario para cualquier tentativa de análisis sobre la relación entre poesía y política, detenerse, al menos, en ciertos aspectos fundamentales: una poética del disenso –entendida como voz testimonial y privilegiada de denuncia contra los valores impuestos por el mercado y el abuso de poder–, el uso particular del lenguaje, políticas de publicación y distribución, la relación con las instituciones, la ocupación de los espacios públicos y el poeta militante. Todos estos factores funcionan en la polis cordobesa y rompen con el prejuicio de poesía pura vs. poesía panfletaria. Incluso los que no hacemos una poesía exclusivamente de denuncia o de la mal llamada poesía social, estamos atravesados por nuestra propia ideología y las políticas de turno. No puedo escribir de manera amable, no hay otro tono desde cual crear que no sea el de la réplica, la ironía y la furia. La poesía no es para mí la forma pasiva de un lenguaje sino la interpelación constante. Vivimos

en una de las provincias cuya policía es de las más represivas del país, con un código de faltas abusivo y entre otras cosas, pobre en políticas culturales oficiales.

Contra este deterioro el contradiscurso poético se levanta, ocupa espacios públicos, como el Cabildo, para hacer *El festival internacional de poesía* que cuenta con el trabajo, sostenido e impecable, de Carlos Ferreyra, Gastón Sironi y Alejo Carbonell. Se promueven infinidad de ciclos de lectura tanto en la capital como en el interior, en bares, bibliotecas y librerías convocadas por las editoriales independientes entre las cuales, algunas en permanente diálogo, llegaron a formar hoy el colectivo *Frente Mar*. Se toma la calle con lecturas y performances poéticas con el grupo *Preña Mutosi* y la feria de fanzines. Se lee poesía en las escuelas, y también en los ex-centros clandestinos de detención. *Habitar el grito* se llamó el ciclo de lectura en La Perla organizado por el grupo Pan Comido y distintas organizaciones de derechos humanos, que convocó bajo las palabras de Glauce Baldovin, a ocupar el lugar donde todo lenguaje era arrancado con dolor.

Finalmente, no encuentro un mayor gesto político en nuestra poesía, que la multiplicidad de voces y estéticas que toman la palabra y la multiplican, porque como escribiera Glauce “hoy también comienza otra batalla”. **D**

*Poeta y Lic. en Letras

Prescindible y necesaria

Gabriela Milone*

¿A caso puede decirse que hay usos más o menos políticos de la lengua; que hay poesía más o menos política; que la politicidad de la poesía se mide según la instrumentalización de *lo político*, cuando por “político” se entienda la escansión de “contenidos” considerados más aptos para decir, para incidir, para decidir? ¿Nos preguntaremos si la poesía decide sobre algo, si habla por todos? Muchos nos han enseñado a complejizar estas ideas y a conducir la reflexión al extremo de lo pensable. Aun así, cabe preguntarse: ¿no es política la poesía, toda poesía, cada vez que presta voz a lo que pareciera no tener voz, cada vez que hace audible lo que no se oiría de otro modo? No son preguntas que debemos responder; son interrogantes que abren la discusión, más allá de la dicotomía clasificatoria de, por un lado, la supuesta poesía de “compromiso político” y, por el otro, la presunta poesía de pura “exaltación lírica” (pero a esta altura quizá debamos reforzarle las comillas a esas expresiones).

Una vez, ante un libro de poesía hecho artesanalmente por un pequeño grupo de editores, el poeta bahiense Mario Ortiz exclamó:

“Esto es política, muchachos”; y de esa definición sucinta y exaltada quizá se entendió que se hablaba de un hacer (*poiesis*), de un hacer algo, de un hacer algo que antes no estaba hecho, de un hacer algo que antes no estaba hecho y que tiene voz y que se escucha y que se lee y que es poesía (*¡poiesis!*).

Hace unos días, Alción Editora (Córdoba) anunció la reedición, a casi diez años de ser publicado, del ensayo de Oscar del Barco titulado *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*. La noticia es por demás interesante, no sólo por los posibles nuevos lectores del libro, sino porque acaso desde allí sea posible volver a poner en escena la pregunta vigente, al menos, desde Hölderlin: *para qué poetas en tiempos de desamparo*. Y se habilitaría esta pregunta específicamente de la mano del poeta entrerriano, cuya escritura también fue leída por muchos en clave exclusivamente “lírica”, en esa sucesión incontables de “oh” del poeta extasiado ante la experiencia del milagro que lo rodeaba; lectura que avanzó en detrimento de la profunda mirada política del poeta del mundo, y más aún: de su apuesta ética por un espacio común para la voz poética. Porque si hay algo en lo que parece

insistir la lectura de del Barco sobre el poeta Ortiz es en la configuración de ese espacio de la experiencia donde esta poesía convoca a los “otros” y a los “amigos” para cantar *a y por* los hombres, los niños, las mujeres, los animales, los ángeles, los árboles, el río, el aire, la dulzura, el dolor, lo que une, lo que se comparte, lo que se recibe y lo que se da. Dice del Barco, leyendo a Ortiz: “La poesía no lleva a ninguna parte, ella es (...) un lugar *cruzado* por los *llamados sin fin*”. Creemos que si hay una experiencia común (en la poesía de Ortiz, como así también en la poesía de del Barco), quizá sea esa escucha y esa escritura *cruzada* por los *llamados sin fin*, por los *llamados de los débiles*, aquellos que no tienen voz sino grito.

Jean-Luc Nancy decía que aunque la poesía sea prescindible (cualquiera puede vivir sin poesía), nos es absolutamente necesaria. No sabemos si hay verdad en esa afirmación, tan sólo sabemos que hubo una vez un poeta que, a orillas del Paraná, escribió obstinadamente *para que los hombres* “seamos iguales a nosotros mismos en la hermandad delicada”. **D**

*Doctora en Letras. Docente de la UNC. Investigadora de Conicet.

Busco el Gran Escrito Cordobés y Cursi

Lucas Tejerina*

La gran y única irrupción poética que aconteció en la política de Córdoba sucedió en julio de 1995. ¿Fue el pueblo? ¿Fueron punteros políticos? ¿Qué importa quiénes fueron! Protagonizaron, ellos, el fuego poético que comenzó a quemar un emblema del costado más nefasto de la política cordobesa: la Casa Radical. La intrepidez poética avanzó sobre el conservadurismo político. Mi eterno agradecimiento a aquellos que me ofrecieron ese bello acto de justicia poética.

Pienso cuáles fueron mis primeras aproximaciones a la conjunción dada entre la palabra poética y el decir político y me veo leyendo, escuchando discursos de Perón y de Evita y presenciando los cierres de campaña del peronismo y el radicalismo en el 83. Deslumbramiento por la palabra era lo que sentía cuando escuchaba a Alfonsín cerrar sus discursos recitando, vehemente, el preámbulo. Ya de grande, los poetas que me fascinaron fueron, desde un principio, poetas militantes: Vallejo, Neruda, Hernández, Hikmet. Pero, salvo escasos meses a fines del siglo pasado, no milité políticamente ni creo hacerlo nunca. A mis 40 años no he podido vencer el sentimiento de inutilidad que emana, para mí, de todo accionar

humano. Sobre todo el mío. No creo, al menos en mi caso, militar a través de la palabra. Otros, en Córdoba, lo hacen. Y les sale bien. Hay una parte de la política humana, diaria, callejera, barrial, militante, que se deja ‘aprehender’, ‘traducir’, ‘nombrar’ con las herramientas de la poesía. Y hay una parte de la política humana y cloacal que todavía no la he visto contada en el ‘soporte poético’. Yo intenté la primera parte y no me salió. Desde entonces busco el “Gran Escrito Cordobés Y Cursi” que me haga estar en paz con mis demonios internos y mis amores externos.

Hay una parte de la política humana, diaria, callejera, barrial, militante, que se deja ‘aprehender’, ‘traducir’, ‘nombrar’ con las herramientas de la poesía.

O al menos que me dé un tiempo de tregua. Pero nada político hay en esa búsqueda. Sé que tampoco había una intencionalidad de búsqueda política en el poeta, editor, historietista Diego Cortés, fallecido hace pocos días atrás. Sin embargo con su sello editorial Llanto De Mudo –una especie de locomotora silenciosa, siempre

aceitada y de funcionamiento constante que no detuvo su marcha en los últimos veinte años–, hizo mucho más por la cultura de Córdoba que, para ser breves, los últimos tres secretarios de cultura de la municipalidad. Pensé en nombrarlos pero sería ensuciar esta hoja.

Hay más poesía en el prospecto de la azitromicina que en cualquier discurso del más brillante político cordobés actual. Yo escribí, años atrás, un largo escrito que pensé podía servir como una especie de conjuro frente a un hecho que, intuíamos, era irreversible, inminente y trágico: la muerte de Chávez. Le proponía a Dios, en el escrito, que lo dejara a Chávez 20 años más modificando, concreta y poéticamente la realidad latinoamericana, y me llevara a mí. O en su defecto se llevara a Ramoncito Mestre. O, como en un poema proponía Luy, votásemos a quién se llevaba. Yo sé que Dios escuchó mi pedido. Pero se lo llevé a Chávez. No sé qué relación puede tener este hecho con la poesía y la política de Córdoba. Pero no van a negar que no sea un dato menor saber para quién va a votar Dios en las próximas elecciones municipales. **D**

*Fabricante de búmeran

Los miserables crean el futuro

Las calles de la ciudad, sus paredes y veredas, enuncian de manera sostenida y silenciosa a través del arte y la poesía, un futuro próximo, lo que vendrá.

Cuqui*

«¿Qué diría de la humanidad de hoy? Diría que sus calles son amplias». Voces reunidas, A. Porchia

Los poetas contemporáneos escriben dentro de los cubículos que arman las paredes más el techo. Personas anónimas escriben/ dibujan del lado de afuera, *del otro lado*, donde está prohibido, aforismos impresos con aerosol de puño y letra o con estenciles, en general en mayúsculas – cuando hay cursiva o mayúsculas y minúsculas, se aprecia la urgencia emocional que acompaña el discurso –, son la voz de la ciudad.

Lo que se reclama en las paredes ahora puede ser ilegal o inconcebible, en el futuro será una realidad cotidiana, como lo es el voto femenino, el matrimonio igualitario, etcétera. Dibujar o escribir en las paredes es un arte marginal y en las calles se gesta una pequeña revolución en apariencia silenciosa y lenta que traerá un cambio radical a largo plazo.

Por ejemplo: “MATERNIDAD NO ES DESTINO”, “ANTICONCEPTIVOS/ PARA NO ABORTAR/ ABORTO LEGAL/ PARA NO MORIR”, “Quiten sus Rosarios/ De nuestros Ovarios”/ “Las ricas abortan/ las pobres

MUEREN/ ¡HIPÓCRITAS!”, “YO ABORTO TÚ ABORTAS/ TODAS CALLAMOS”, llevarán a la maternidad responsable y la legalización del aborto.

Arte y poesía en las paredes

«En nuestra época, cada político, cada héroe deportivo, cada terrorista o estrella de cine genera un gran número de imágenes porque los medios automáticamente cubren sus actividades». *Volverse público*, Boris Groys

Producir imágenes no necesariamente es arte. Lo mismo vale para la poesía urbana. ¿Los aforismos que vemos pintados en las paredes son literatura? ¿Cómo funcionarían si estuvieran impresos en un libro? “WARANGA/ dejá de/ parir”. ¿Cómo pensar hoy a un poeta maldito, con sus poemas en un libro cuidado por algodones al lado de aforismos que representan y son necesitados por las masas?

Jenny Holzer es una artista conocida por sus textos en carteles electrónicos a gran escala en la vía pública: “EL ABUSO DE PODER NO NOS SORPRENDE”, “LA PROPIEDAD PRIVADA CREÓ EL CRIMEN.” Bárbara

Kruger aúna fotografía y poesía en blanco, negro y rojo, en una obra feminista y anticonsumista: una nena rubia con trencitas saca la lengua y el texto encima suyo dice: “El dinero puede comprar tu amor”; un soldado joven es tapado por “Seguimos perdiendo cuando ganamos”; una mujer joven y sexy, rubia, de pelo largo, es cubierta eróticamente por unas palabras recortadas, “Las rubias lo hacen mejor”; una fotografía de una burbuja tiene escrito encima: “Jugando con la libertad”, etcétera. John Lennon y Yoko Ono hicieron intervenciones urbanas pacifistas con el poema/eslogan “THE WAR IS OVER (if you want it)” y llevaron adelante la memorable performance, “Bed peace” (1969). En las marchas populares es donde más se ve la poesía breve para luego ser recitada una y otra vez por los caminantes. O son escritas en grandes banderas, en carteles llevados a mano, en el cuerpo. “NI OLVIDO NI PERDÓN”. Y esas frases contundentes son más inolvidables que ningún verso de ningún poeta contemporáneo. El alma de la época está en esos aforismos anónimos escritos ilegalmente por ahí. **D**

*Poeta

Léase como se habla

Pan Comido Poesía

¿Vendrá la pena en los tiempos que corren y abrazamos, desde el 25 de mayo de 2003 al invierno primaveral del 2015, puntualizar la relación o relaciones de la poesía con la política? Ya el pueblo lo entendió mejor que nadie y eso es lo que importa: la política es como el pan: más fresco o más reseco, más light o más casero, amasado por tus manos o por otras, está en todas las mesas: en las pudientes y en las despojadas de todo derecho, en las inundadas y en las que se incendian. Y, algunas veces, no vemos ni las migas.

En todo caso podemos hablar de que no existen – en lo que sería cierto ambiente de la poesía, o los y las poetas de Córdoba – muchas discusiones; menos de las políticas. Más sí podemos ver qué hace cada uno, cómo la hace y con quién.

Como Pan Comido hemos ido avanzando intuitivamente en estos años. Sabiendo que nos gusta la poesía, nos convoca y nos compromete con muchas de nuestras pasiones más cotidianas. En ese camino, fuimos tratando de juntarnos con todos aquellos artistas, grupos, instituciones y organizaciones que no nos sentimos parte del proyecto de país

que impusieron la dictadura cívico-militar y el neoliberalismo. Y que con los años fuimos construyendo, desde el lugar que a cada uno le toca, el proyecto nacional y popular que nos permitió recuperar la igualdad, la soberanía, la alegría, la gloria coronada de la historia. Como dice nuestro compañero Pablo Carrizo: “Somos otros o silencio”.

Nos interpelan los conflictos y el desarrollo de nuestro oficio que tiene que ver con escribir, editar y difundir poesía. En nuestra Córdoba, tanto el gobierno provincial como el municipal, tienen una nula relación concreta con el sector editorial y cooperativo: muchas encuestas y pocas políticas. No acompañan con capacitación, ni con incentivo a la producción, ni con la difusión de lo que se hace, por fuera de la industria editorial que, como se sabe, está totalmente concentrada en pocos dueños. Empresas Editoriales Alta Gama manejan el mercado y las ferias oficiales, donde las editoriales pequeñas independientes o alternativas no son acompañadas por los estados locales para poder distribuir y comercializar sus producciones. La competencia es totalmente desigual.

Ni el Municipio ni la Provincia reconocen el trabajo de las y los poetas con más experiencia y trayectoria. No les pagan – o lo hacen con meses de atraso – la pensión por la Ley de Reconocimiento Artístico. Y tampoco se los convocan para lecturas en actividades oficiales o en escuelas públicas, que son su mejor manera de sentirse vivos: compartiendo su trabajo con la gente.

Es por eso que adherimos a las propuestas que los trabajadores y trabajadoras de la cultura hemos elaborado para el desarrollo y la difusión de nuestro trabajo, con Ley Provincial de Cultura y la creación de un Ministerio que desarrolle políticas específicas para el sector.

En este contexto, la poesía suele ser el tiempo que uno le roba a la familia, al sueño, al empleo que te da de morfar. El momento que cada uno se puede quedar pensando en dónde estarán suspendidas las palabras para decir todo lo que nos gustaría decir y no sabemos cómo. Pero hay palabras que nos siguen tiroteando, historias que nos acompañan. Hay música del lugar que no se calla, ni agacha la cabeza. Léase como se habla. **D**

Tierra de Periodistas



CRISTIAN
MALDONADO

MAX
DELUPI

CÉSAR
BARRACO

MARIO
PENSAVALLE



580

UNIVERSIDAD

Tu propia voz

Lecturas de un escritor

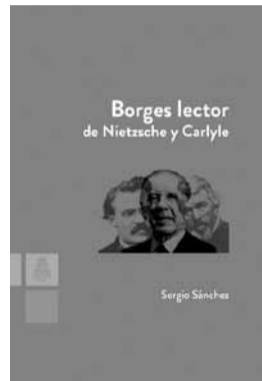
Reseña del libro *Borges lector de Nietzsche y Carlyle*, de Sergio Sánchez (Editorial de la UNC, 2015).

Antonio Oviedo*

12 — Editorial de la UNC

Son exhaustivas las búsquedas, y sus concomitantes desarrollos, que Sergio Sánchez elaboró en *Borges lector de Nietzsche y Carlyle*. Ambos, indisociables del siglo XIX, trazaron un recorrido intelectual, político e ideológico que dejó duraderas huellas en la cultura de la modernidad, siempre ávida de drásticas contradicciones. El primer trabajo de Sánchez, “Zarathustra y la sombra del nazismo”, resignifica la relación de Borges con Nietzsche. Por un lado, están seis notas publicadas en *Sur* entre 1936 y 1946 orientadas a indagar determinados textos de Nietzsche, en particular *Zarathustra*, sobre el cual manifiesta “distancia crítica” y “disgusto” dado el énfasis de su discurso utilizado ex profeso en el período donde la asfixiante preeminencia del nacionalsocialismo contribuía a exaltarlos. Asimismo, en el diario *La Nación*, sendos artículos fechados en 1940 y 1944 plantean nuevos acercamientos que retoman los ya efectuados, y que redoblan su rechazo a *Zarathustra*. Al cual sin embargo le otorga, impugnando las cómodas rutinas de una crítica reduccionista, el carácter de “un libro sagrado”.

El segundo aspecto del análisis de Sánchez remite al cuento “Deutsches Requiem” (incluido en *El aleph*), cuyo tema atañe a la tragedia de Alemania y su irreversible colapso en 1945. Cinco páginas narran las iniquidades del nazismo y la incidencia que se le atribuyó a Nietzsche en semejante experiencia. Palpita aquí también la aclaración, muy pertinente, de Sánchez respecto a “los dilemas de la lectura y la interpretación”. Corresponde determinar, insiste Sánchez, “qué tipo de lector del filósofo ha sido Borges y de qué interpretación del nexo entre su obra y el nazismo ha sido capaz”. “Deutsches Requiem” trasunta esa textualidad borgeana nutrida de ambigüedades que sacuden sutilmente adquisiciones que parecían definitivas. En efecto, no son pocas sus prevenciones hacia la interpretación, cuyas derivas e indefiniciones deberían compararse, asegura Borges citando a John Keats, al intento de “destejer los colores del arco iris”. Prevenciones similares convoca la perspectiva de Sánchez, su objetivo es adentrarse en el personaje del cuento cuyos claroscuros y



extravíos no menguan su incondicional adhesión a los dogmas nazis.

Otto zur Linde monologa horas antes de ser ejecutado por asesino y torturador tras la derrota de Alemania. Enumera circunstancias en las que su participación conjuga pasado y presente: genealogías familiares, reflexiones políticas, episodios traumáticos, intereses intelectuales – Nietzsche y Spengler. Sin desconocer el fatalismo schopenhaueriano que gobierna los destinos ni el espíritu radicalmente alemán y militarista de Spengler, es sobre todo en relación a Nietzsche que el cuento de Borges construye sus secuencias. La llegada al campo dirigido por zur Linde de un eximio poeta judío suscita en aquel el rechazo a “la piedad por el hombre superior” proclamado por Zarathustra; la ineludible individualidad del poeta era, además, un elemento que Borges, desde su anarquismo spenceriano, reivindicaba y sentía como propia. Para el nazismo, dicha individualidad debía quedar inmersa en una anónima dimensión colectiva. Paralelamente, Thomas Mann, en 1947, sin ignorar los aspectos señalados, hacía hincapié en la atracción irresistible de una sociedad hacia la autodestrucción, tal fue el desenlace que Hitler, potenciando el resentimiento derivado del tratado de Versalles de 1918, desencadenó con sus desvaríos. Coincidentemente, la de H. M. Esensberger reafirma

una posición análoga, el anhelo oscuro de perdición de una sociedad que la termina hundiendo. Anidó, en semejante observación, una lectura de Nietzsche que eligió –indolentemente– una comprensión lineal. Borges, sostiene Sánchez en “Escepticismo y crítica del heroísmo”, experimentó el deslumbramiento causado por Thomas Carlyle, autor de *Sartor Resartus*. Embeleso que atraviesa las que luego serían las fuerzas contrarias de una fascinación, dado que al principio las sagacidades retóricas de Carlyle obliteraron cualquier reticencia y a posteriori impulsaron a Borges a despojarse del inicial magnetismo emanado de quien exhibía flagrantemente su oficio y no ocultaba cierto histrionismo no menos desembozado. El tercer elemento de este “energúmeno literario” (Borges *dixit*) es que, según Chesterton, “creía lo que sea que deseaba creer”, esto es, enarbola una fe abarcadora y rígida que Borges se resistía a aceptar y que subyacía en el elenco de *Los héroes* reunidos en dicha obra. Esta conllevaba, agrega Sánchez, una insalvable violencia.

Igualmente fundamental es la matriz fascista (compartida por Borges) que Bertrand Russell atribuía a Carlyle, quien se había anticipado desafiantemente a los ideogramas más recalitrantes de las corrientes totalitarias surgidas en los 30. Carlyle, aducía Borges, se había asumido como un protonazi (no era el caso de Nietzsche) contrario a la Ilustración, defensor acérrimo de visiones antirracionalistas y antiescépticas. Y la figura inmaculada del héroe concebida por Carlyle, para Borges se encarnaba en hombres alimentados, como lo dice su poema, de “falsía, humillación y derrota”.

Borges, observa certeramente Sergio Sánchez, “rehúsa las conclusiones y se complace en la producción de cautelosas perplejidades”. Quizás similares a aquellas con las que Sánchez ha forjado su libro. Sus resonancias traen esa afirmación de Borges que no por archirrepetida se vuelve inexacta: “Que otros se jacten de los libros que han escrito, yo me enorgullezco de los que he leído”. **D**

*Escritor

Destruir la Biblioteca

Juan Manuel Conforte*

Hace algunos años se supo de un autor riocuartense, Eusebio Bonavides (1890-1954), quien no había publicado ninguna de sus obras, aunque se reunía cotidianamente en un bar de la ciudad luego de culminar su trabajo como sereno en la estación de tren, para leerles parte de su obra a sus amigos del café “Boulevard”. De los papeles encontrados por su nieta sabemos que esa obra se llamó *El almacén de hechos literarios de Cosme Cesari* y que trataba de la historia de una “librería” en el medio de un pequeño pueblo de campo. Una librería entre vacas, gauchos y caballos; en la llanura. La cosa empeoraba con la llegada, de tanto en tanto, de don Luna, un trotamundos que irrumpía en la librería más que con libros con “hechos literarios”: panfletos traídos desde China, libros que no podían estar junto

a otros libros, papiros, hasta incluso cadáveres perfectamente embalsamados y escritos de pies a cabezas. Pequeños *hechos* que se implantaban en la vida del pueblito con consecuencias diversas. La obra de Eusebio Bonavides, aún sin publicar, pone en evidencia varias aristas en torno a la librería, los lectores y los espacios donde se hallan. En principio esa extrañeza de un lugar donde el objeto comercializado no tiene una utilidad certera, como podría pensarse de una herrería, un almacén, una talabartería, etc. El libro opera en una dimensión sin espacio, sin lugar, incluso implantándose en un lugar determinado; el libro es, como decía Borges, una cosa entre las cosas a la espera de un encuentro. Lo segundo que nos enseña aquel *Almacén de hechos literarios*, es que una librería debería estar en contra de lo que podríamos llamar la Biblioteca,

es decir, ese saber quieto y muerto que permanece igual a sí mismo en los inmutables anaqueles. Es decir que la librería apunta no al hecho ocurrido (en el sentido del libro de historia, filosofía, matemáticas, etc.) sino al hecho por acontecer, al libro y al lector que vendrá y así en ese encuentro, abrirse a una nueva ciudad venidera. Extrañeza, encuentro y transformación son para Bonavides las operaciones esenciales donde algo, eso que es, puede advenir.

La librería 1918, situada en la llanura de Ciudad Universitaria frente al Pabellón Argentina, se propone como ese espacio donde materializar ese encuentro entre obra, lector y ciudad. Por ello se emplaza como un vagón móvil (metáfora del tren que Eusebio vería pasar mientras escribía y que le daba esa impronta del movimiento a su obra) que ofrece un ambiente propicio para la lectura y el encuentro pensando que así se llegará a descubrir otra(s) ciudad(es) posible(s). **D**

*Psicoanalista, escritor y librero de la Librería 1918 de la Editorial de la UNC

Carta improvisada y abierta a Roger Koza

No es ajena a esta publicación la discusión que desde hace ya un tiempo atraviesa el quehacer de todos aquellos vinculados al cine en Córdoba. ¿Hay un cine que represente a nuestra ciudad? Pero antes de ello, ¿de qué hablamos cuando hablamos de cine?

Matías Herrera Córdoba*

Estimado Roger Koza: Antes que nada quiero agradecer tus ganas de acompañarnos en los diez años de Cine El Calefón. No vamos a festejar el tiempo sino el trabajo, que no son más que las películas, los proyectos, los debates que hacen a lo colectivo, a la manera de hacer y pensar el cine, difícil de explicar por la metamorfosis constante. En este tiempo no estuvimos solos en Córdoba, la transformación de pensar en la posibilidad de hacer cine y llegar hoy con tantos filmes y que se hable de un “cine cordobés” fue un gran proceso. Ya mucho se ha escrito sobre el tema, incluso respondí varias entrevistas sobre lo que a mi modo de ver no es un “movimiento” sino un “fenómeno”, y ahí están ustedes los críticos, los técnicos/artistas, los cineclubistas, la universidad, el cinematógrafo, las productoras, APAC (Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba) y los espectadores. Otra característica, el fenómeno no mira a Buenos Aires, tiene su propia dinámica.

Cuando se publicó la nota de Sergio Schmucler en el diario de izquierda, sentí un alivio, algo estaba siendo cuestionado en Córdoba, se lo agradecí: por fin luego de tantos años se abrió un debate, el primer debate del llamado “cine cordobés”. Pero por su planteo descalificador hacia los filmes, los festivales, los críticos, etc., la reflexión fue escasa y mucha la opinión. Me cuentan que en el último Festival de Cine de Cosquín, en la charla sobre cine cordobés pasó algo similar a la repercusión de la nota. Y me pregunto si no es que estamos necesitando un papel más activo de parte de los que ejercen las críticas. Me acuerdo lo que sucedió en la presentación del ciclo de Chantal Akerman en el Cineclub La Quimera, donde presentaste a la directora contando hasta por qué la cámara tendía a ir de izquierda a derecha. Ese gesto fue tan grandioso para quienes éramos espectadores, porque no fue explicar el filme, sino ayudar a mirar el cine de Chantal. Y quizás es ese gesto el que nos está faltando en las críticas de los filmes de Córdoba.

También me contaron que en la charla de Cosquín dijiste que *El grillo* era una película fallida, luego me llegan tus disculpas por la expresión. Igualmente me seduce la palabra, me despierta, me siento interpelado, pienso en la sintaxis “película fallida” o “fallida película”. Me cuestiono, pienso en *El grillo*, en que no fue otra cosa que filmar eso, lo fallido. Y de allí esta carta para proponerte, parafraseando a Farocki



Fotografía: Los cosechadores y yo. Agnès Varda

Filmar no es contar historias, es mucho más que eso, es entre otras cosas, encontrar las grietas que hacen que no repitamos falsas promesas, falsas ilusiones

en “desconfiar de las imágenes”, que elevemos nuestro propio pensamiento hasta el nivel de las imágenes fallidas (esas que el crítico juzga, esas que el director filma), elevemos las imágenes fallidas hasta una tarea: el debate. “Lo fallido”. Filmar no es contar historias, es mucho más que eso, es entre otras cosas, encontrar las grietas que hacen que no repitamos falsas promesas, falsas ilusiones (dejemos ese espacio vicioso a la publicidad que tan bien se ocupa). Realmente creo en lo fallido, lo que se genera desde ese lugar incómodo a veces. Me cuesta detenerme en otro lugar, puede ser un poco conservador de mi parte, pero recuerdo las toneladas de papas deformes que desechan en Francia y Agnès Varda va allí, a esa montaña de papas y encuentra las que tienen forma de corazón, uno de los momentos más hermosos que me dio el cine. Y están las grietas de una pared, lo que la hace fallida ante una pared impecable, y mi observación está allí, donde aparecen las preguntas: cómo es que está esa grieta que a nadie le molesta, cómo se hizo, quién la hizo, qué materiales tiene la pared, acaso fue un temblor o la hicieron mal, etc., etc. Esto mismo me sucede con las películas, con las personas/personajes, si no me hacen dudar en nada es porque están más cerca de la publicidad, son las películas con 0% de calorías. Mi observación es política: sobre lo fallido no puedo más que experimentar hacia algo que seguramente también tendrá grietas y que generará otra observación.

De ese lugar fallido es que puedo hacer una experimentación estética política artística. Sino cómo contar *Criada*, *Buen Pastor* o *El grillo*. Cómo hablar de la opresión, de la libertad, de la ausencia o de la soledad. No es un cine que el resultado es sólo una búsqueda, para nada. No creo justo que un espectador vaya a ver un filme y vea un ejercicio, sería como escuchar un músico o ver un actor ensayando, que no es lo mismo que improvisando, porque para esto último hay que saber decidir jugar.

No estoy hablando de gustos, estoy hablando de preocupaciones, de desafíos hacia y con el cine. ¿Por qué tres personas se tiran al suelo a hacer confesiones psicoanalíticas existencialistas? Quizás porque no pueden contar más que lo que sienten, porque no pueden hablar del otro y mucho menos de los otros. Para llegar acá primero vivo la experiencia, la documento, luego lo trabajo, lo proceso y quizás recién en ese momento lo filmo. ¿Y la toma? una necesidad sin cortes, hasta que llega el momento final, que quizás no es más que una despedida anticipada en el filme. Un cine que no está lleno de respuestas, un poco incómodo, pero no ajeno. Y un cine que tiene un director, pero tiene un equipo al costado, no detrás, y esto marca una diferencia no sólo en el cómo se hace sino en qué es la película.

Al filmar vamos por aquello que sólo el cine puede transmitir: la imagen y el sonido como obra, como aquello que necesita ser interpretado, cuestionado, interpelado. Me causa temor lo que está sucediendo con la crítica, ¿la industria de la crítica? El hablar de todo, de los cánones, de las estrellas, el callar para ciertos filmes, el escribir cuando otro escribe. ¿Acaso importa más la cantidad de filmes que un crítico vio que lo que escribe sobre ellos? Jóvenes viejos (diría Juan José Gorasurreta) no vomiten al espectador, piensen antes de filmar un solo fotograma (quedando en el tiempo el fotograma, pero no el sentido de la frase). Y le dice a los críticos: escriban sobre los filmes, no los describan. Y es que no veo otra forma Roger de que debatamos el fenómeno del cine cordobés a partir de la interpelación, y si no viene de la crítica no veo de dónde pueda surgir. Ya ves, de una palabra un pensamiento del cine que creo y el que hacemos. Saludos y gracias. **D**

*Director de cine. Miembro de Cine El Calefón, productora de cine y TV

Litigio y cambio social

Una extendida idea progresista del derecho tiene muchas veces una contracara que legitima la endogamia jurídica, entendiendo mal el conflicto social. Una de las mayores especialistas locales en litigio estratégico, se pregunta por los alcances de esas argumentaciones.

Mariela Puga*

Episodio 1: Primeros fueron los jueces

Frecuentemente, la intervención judicial progresista se anticipa a la de los órganos ejecutivos y legislativos. Esta afirmación tiene evidencias irrefutables en nuestra historia reciente. No obstante, una versión de ese progresismo judicial está claramente más comprometida con la legitimación de los actores jurídicos y sus instituciones, antes que con el cambio social justo. Intentaré explicar estas afirmaciones.

Hace unas pocas semanas la Corte Suprema de Justicia Norteamericana declaró inconstitucional las leyes estatales que impedían casarse a las parejas del mismo sexo (un mes antes, hacía lo mismo la Corte Suprema Mexicana). La alegría de progresistas recuerda que fueron también los jueces argentinos quienes autorizaron los primeros matrimonios igualitarios, anticipándose así a la reforma del código civil. Nuestros jueces, también fueron los primeros en hacer que personas transexuales e intersex pudieran cambiar su nombre y sexo en los documentos de identidad, anticipándose con ello en varios años a la ley de identidad de género.

No es exagerado subrayar que las cortes ofrecen un Coliseo más hospitalario que el de los órganos electivos, para discutir las bases de la moralidad social. Es allí donde la cuestión moral toma por primera vez cuerpo público, bajo las reglas del litigio, y la forma de un “caso”. De esta forma, la razón moral traza su dimensión institucional, y el discurso autoritativo del derecho se transforma en el trofeo anhelado por los militantes del cambio social.

Los antecedentes son bastante sobresalientes. Fueron los jueces argentinos los primeros en permitir que una pareja pueda divorciarse allá por los años ochenta, antes de que la ley argentina finalmente habilitara el divorcio, y fueron también jueces, quienes en medio de los neoliberales años 90, ordenaron al sistema de salud nacional la provisión de medicamentos gratuitos a todos los enfermos de sida del país.

La mirada política atenta, no puede dejar de advertir en estos antecedentes, a las huellas del

crecimiento del poder simbólico de la institución judicial y del discurso del derecho. En efecto, cada vez que una ley confirma lo que los jueces venían sentenciando, algo importante parece demostrarse. En esa anticipación los jueces no sólo le “marcan la cancha” a la regulación progresista por venir, sino que al hacerlo en sintonía con el “sentir social” mayoritario, demuestran una especial aptitud para imponer pretensiones estabilizadoras de un nuevo orden social.

Episodio 2: Después vinieron los jueces

No solo a través de la anticipación a las leyes se legitima la intervención judicial, sino también a través del desafío de leyes conservadoras o de la reanimación de leyes progresistas moribundas. ¿Cómo olvidar aquel día en que la Corte Suprema de Justicia Argentina (CSJ) declaró inconstitucional a las leyes de punto final y obediencia debida? La CSJ sólo estaba confirmando la constitucionalidad de una ley posterior, la ley 27.776 que ya había declarado la nulidad de aquellas leyes, pero que padecía de insuficiente legitimidad. Quizás porque no era claro que la mayoría estuviera de acuerdo con el juzgamiento de los militares, o quizá porque para los actores jurídicos era demasiado obvio que la ley 27.776 implicaba la violación de principios sacrosanto del derecho penal. En cualquier caso, fue la Corte quien limpió la ley 27.776 y con ello habilitó nuevamente el juzgamiento de los militares. Inmunizó a la ley 27776 de la crítica legal fatal (aunque no de toda), la sazónó con los argumentos necesarios para hacerla parte del derecho, y, finalmente, le dio el respaldo institucional necesario para pertrecharla de autoridad estatal.

¿Cómo olvidar cuando la misma Corte declaró la constitucionalidad de la ley de medios?, justo cuando se debatía la misma legitimidad del poder judicial para inmiscuirse en la validez de una ley dictada por las mayorías. Reconvirtió en autoridad, lo que hasta ese momento era una fuerte crítica hacia los jueces que recogían los reclamos de Clarín. Ya tampoco se puede borrar de la historia institucional el día que la CSJ sentó principios claros sobre los casos de “aborto no-punible” que por primera vez pusieron la

voluntad de la mujer embarazada en el silogismo legal, o cuando declaró inconstitucional a la penalización de la tenencia de estupefacientes para consumo personal, y a la ley que impone el monopolio sindical. Todo eso mientras el congreso ni siquiera se dignaba, o digna, a dar la discusión en el recinto.

En estos, como en otras decenas de casos, el progresismo de los jueces en materia de moralidad política aunque no se anticipa a las leyes, sí las desafía con perspectivas que responden a la crítica progresista del derecho vigente, o bien, fortalece aquellas leyes progresistas que no tienen la suficiente fuerza institucional para consagrar su autoridad. Al hacerlo, las Cortes nuevamente brillan, ya no como el primero, sino como el último Coliseo del debate moral.

Episodio 3: Y otra vez los jueces

La concreción de leyes progresistas, a veces producto de denodadas luchas sociales y judiciales, ha tenido muchas veces un primer momento de incertidumbre. Ni bien la ley sale de la cocina legislativa, queda al desnudo la brecha entre la norma y la realidad. Lejos de politizar esa brecha, quienes ganaron la lucha política conquistando la ley, se inclinan sistemáticamente por juridizar su próxima batalla. Equivocadamente, desde mi punto de vista, tratan de evitar neutralizar el sabor del triunfo reconvirtiendo el relato del conflicto social. Lo que era una “injusticia moral o social”, se transforma en una cuestión de “incumplimiento de la ley”. La demanda movilizadora busca ahora que se cumpla “lo que dice la ley”, y los activistas sociales, y sus intuición morales, se alinea a favor de “que reine el derecho.”

Este es el ciclo final de la juridización del discurso social y político, la escena de coronación de los actores jurídicos y sus instituciones. Ahora sólo tenemos una “falta”, la que sólo pueden llenar los jueces ordenando que se cumpla la ley, después de que abogados presentaron sus demandas, con los argumentos legales acordes. Así, el protagonismo de los actores jurídicos y sus argumentos propios se



devora buena parte del debate moral y político, mientras crece irrefrenable la dependencia a las lógicas, actores y mecanismos del campo del derecho. El desplazamiento del sentido común por el sentido legal, es el último hito de esta escena. Otra manera de llamarlo, es la expropiación total del relato del conflicto social a sus principales actores políticos.

Interludio: ¿Cambio social?

Sostener que las cortes se anticipan o desafían a los órganos electivos (ejecutivos y legislativos), en materia de cambio social, o incluso que socorren su progresismo, no quiere decir que las decisiones judiciales lideren el cambio social. Las cortes van siempre por detrás de los cambios sociales, aunque su particular rol las habilite a reflejarlos institucionalmente antes, o hasta mejor. Es desde esa posición estratégica dese donde se decanta su legitimidad.

Historiadores sociales y jurídicos vienen demostrando que las decisiones judiciales vistas como las “más progresistas” del derecho occidental, tuvieron lugar cuando las mayorías ya se alineaban en esa dirección. Los jueces, simplemente vienen demostrando la capacidad para catalizar las nuevas intuiciones morales mayoritarias, o para reflejar inquietudes morales que aunque no sean mayoritarias, son lo suficientemente intensas como para hacerse un lugar central en el llamado “debate público burgués”.

Es aquí donde a un observador atento le toca advertir que esa “anticipación”, “desafío” o “socorro” progresista en la canalización institucional de la voluntad de cambio moral (mayoritaria, o particularmente intensa), es un mecanismo que genera gran rédito político, en cuanto legitima a los actores jurídicos que lo articulan.

El protagonismo de los actores jurídicos y sus argumentos propios se devora buena parte del debate moral y político, mientras crece irrefrenable la dependencia a las lógicas, actores y mecanismos del campo del derecho.

La legitimidad social que ganan los jueces al ser los primeros en expresar institucionalmente lo que quiere la voluntad política dominante, los abogados que les llevan los casos que la expresan, los juristas, que generan los argumentos legales que fundan las decisiones de cambio, ha sido el principal *input* de legitimación social y política del sistema judicial occidental. Entre los observadores externos al derecho, están los que ven a la intervención judicial progresista unida coyunturalmente a la legitimación del derecho y sus actores. Es decir, quienes identifican la conexión causal. Otros, dirán que ese tipo de intervención es lo que “justifica” el rol político de los jueces en nuestro sistema institucional. En fin, intentan justificar

esa conexión causal. Finalmente, estarán los que se ocuparan de indicar que para muchos actores del campo jurídico, esa legitimación se ha transformado en su objetivo único, o al menos privilegiado. Ellos pretenden explicar la conexión causal.

Lo que debería interesar al progresismo social o moral de nuestro tiempo, no es tanto que los actores del campo legal se beneficien con intervenciones judiciales progresistas, como que ellas beneficien realmente al cambio social. Ello implica dar cuenta tanto del *let motiv*, como de la forma de la intervención judicial. En efecto, si los actores jurídicos sólo buscan “vestir bien” al derecho frente al espejo de la opinión pública dominante (o vestirse bien ellos mismos), por lo general harán uso de la potencia simbólica del discurso, evitando hacer uso de las potestades instrumentales del derecho. El discurso progresista judicial legitimará a los actores del campo que lo promovieron, e incluso a los contrincantes que lo acepten (en cuanto representan sentimientos morales mayoritarios o intensos). Pero también jugará un rol lamentable de desmovilización política, entrapamiento legal, y preservación del estatus quo conservador. Evidencias irrefutables de esto últimas se observan en lo ocurrido después del fallo del juez Rinaldi en relación a las Razzias policiales de la ciudad de Córdoba en mayo del 2015. **D**

*Doctora en Derecho. Coordinadora de la Clínica Jurídica de Interés Público Córdoba

La escuela del dolor humano

El derrotero de los cuerpos de Natalia La Pepa Gaitán e Ismael Sosa, pone en relieve cuestiones urgentes inherentes al poder político provincial, al tiempo que actualiza y nos interroga acerca de cuáles son las vidas que importan.

Martín A. De Mauro Rucovsky*

*Dime quien fue a tu velorio
y te diré quien eres*
Jorge Villegas. Revista Elefante #13

I.

Un 6 de marzo de 2010, Natalia La Pepa Gaitán (de 27 años) muere como resultado de un disparo a quemarropa, recibido por el padrastro de su novia, Daniel Torres. Ligada a su identidad sexual y expresión de género, La Pepa Gaitán es fusilada a plena luz del día. En alguna calle de tierra de la manzana 91 del barrio Liceo II° sección, una de las tantas calles que componen los barrios periféricos de la ciudad de Córdoba, La Pepa Gaitán era fusilada por chonga, por torta, por lesbiana. El registro de este cruel asesinato, narrado por la activista Fabi Tron encuentra no solo una individualidad homicida –Daniel Torres– sino una intrincada multiplicidad de agentes sociales que matan una y otra vez a La Pepa Gaitán. La pregunta es: *¿Quiénes mataron a la Pepa Gaitán?* Sin embargo, hay que señalar otro aspecto de lo sucedido. La violencia feminicida posee una especificidad propia que reafirma el carácter ritual, punitivo y semiótico sobre los cuerpos (asignados como) mujeres. La salvaguarda policial que intervino demoró el traslado correspondiente al hospital y una vez que el cuerpo fue ingresado su tratamiento médico fue diferenciado por no decir vejatorio. Ya trasladado a la morgue –o donde fuese abandonado– el cadáver de Gaitán no recibió su tratamiento estipulado. Producto de un conjunto de violencias acumuladas, el cuerpo sobrecodificado de Gaitán fue reducido a pura materia orgánica en estado de descomposición. Su velatorio, inevitablemente, fue a cajón cerrado.

II.

Sábado 24 de enero. “Operativo verano 2015”. Ismael Sosa ingresa al Aeródromo de Villa Rumipal para la presentación del nuevo disco de La Renga. Desde distintos lugares del país, unas 50 mil personas se daban lugar en el Valle de Calamuchita. Ismael había viajado unos 700 kilómetros desde Merlo –provincia de Buenos Aires– para comulgar en un nuevo ritual colectivo liderado por Gustavo “Chizzo” Nápoli.

Los controles de la policía de la provincia de Córdoba hacen notar su presencia. La misma narcopolicia del gatillo fácil, las detenciones arbitrarias y las contravenciones del Gobierno de De la Sota.

A dos días del recital, Ismael Sosa de 24 años es encontrado muerto en el embalse de Río Tercero, a unos 500 metros de la costa del club Náutico Caza y Pesca de Hernando en un avanzado estado de descomposición.

En una investigación plagada de complicidades, la causa judicial fue creciendo en confabulaciones. Lejos de alentar el respeto por la muerte y el duelo familiar, el entramado de la justicia, el poder policial y los medios corporativos volvieron a matar una y otra vez a Ismael. Primero fue responsable de su propia muerte por negligencia, alcohol o drogas. Luego por joven, rollinga y pobre. Más tarde, los

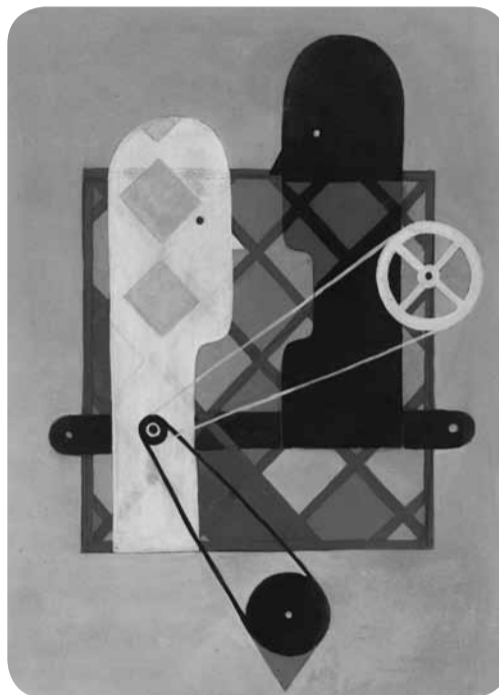


Imagen: Diego Ontivero

forenses producían la verdad médica del caso: no se trataba de causas traumáticas con signos de violencia física.

El cadáver de Sosa fue entregado para su inhumación pasados los seis meses de su fallecimiento. La familia se movilizó desde un comienzo. Fueron meses de marchas y denuncias, en Córdoba y Buenos Aires. Nancy Sosa –madre de Ismael– hacía público el aparato político-burocrático que le impedía el traslado de los restos de su hijo. Finalmente, un viernes 24 de julio, Nancy Sosa consigue el traslado definitivo, vía intervención de la mismísima Presidenta de la Nación, no sin antes constatar el estado avanzado de descomposición del cuerpo de Ismael. De modo similar a lo sucedido con el cuerpo de La Pepa Gaitán, el cuerpo de Ismael Sosa era abandonado a las pericias de las leyes orgánicas.

III.

Entre 2006 y 2010 Judith Butler publica una serie de escritos, primero *Vidas Precarias* y luego *Marcos de Guerra* que ponen el foco sobre una dimensión de la vida política estrechamente vinculada con las formas del dolor, nuestra vulnerabilidad ante la pérdida de personas y el trabajo de duelo colectivo. La pensadora norteamericana analiza cómo ciertas formas de dolor son reconocidas y difundidas nacionalmente, mientras que otras pérdidas se vuelven imperceptibles e indoloras. En un contexto marcado por la beligerancia nacionalista y la censura, la histeria social, la esquela o aviso fúnebre se perfila como un objeto de clara manipulación política.

Según conocemos, el obituario es un testimonio que intenta rememorar la vida del recién fallecido. Además del valor evocativo que representa, el obituario carga con un sentido afectivo muy

concreto, nos vemos conmovidos por el dolor, el llanto y el sentimiento de pérdida. Sin embargo, explica Butler, estos afectos y sentimientos suscitan respuestas un tanto disímiles: guardamos luto por unas vidas y reaccionamos con frialdad ante otras. El duelo y los avisos fúnebres representan verdaderas tecnologías políticas que distribuyen de un modo selectivo y diferencial valores a la vida humana. Si el final de una vida no produce dolor y llanto es porque no califica como una vida significativa o mejor dicho hay algo que murió pero que es distinto a la vida.

En casi dos décadas de neoliberalismo delastista, los episodios de La Pepa Gaitán e Ismael Sosa exponen una fotografía del funcionamiento del dispositivo y las políticas de gubernamentalidad. Según parece, vivimos en una provincia que se ha vuelto gobernable a través de la precarización, se gobierna justamente mediante la exposición diferencial de ciertos grupos poblacionales a la inseguridad, tanto económica como laboral o vital. En términos butlerianos la pregunta es ¿cuáles vidas importan como vidas y cuáles no? ¿Qué vidas son descifradas como vidas y protegidas como tales?

Sin embargo lo ocurrido con La Pepa e Ismael nos conducen en otra dirección, a nuestro entender, poco explorada. ¿Qué sucede con los cuerpos una vez muertos? ¿Por qué espacios circulan y transitan los cuerpos muertos en nuestra provincia? ¿Cómo llegan a descomponerse algunos cuerpos y otros cuerpos, en cambio, son objeto de protección bajo estrictos protocolos biomédicos? Ocurre que el cadáver en desintegración en estos casos no llega siquiera a calificar, en los términos de Butler, como una vida digna de duelo y llanto. Sus cuerpos fueron reducidos a pura materia orgánica en descomposición. Toda marca de lo viviente fue sustraída, por acción u omisión, de sus cuerpos. Aun en los estertores finales de su existencia, el cuerpo de Ismael y La Pepa son objetos de una macabra gestión política. Y esto sucede porque ambos son inducidos a un estado previo al duelo, suerte de umbral entre la vida (muerta) y la muerte. Lo que sucede con Ismael, La Pepa, Laura Moyano y tantxs otrxs es que permanecen en una suerte de limbo burocrático-administrativo encargado de la regulación y producción de los cuerpos, aun estando muertxs.

Algo viene tejiéndose al interior del mecanismo funerario, línea subterránea e igualmente imperceptible, en nuestra provincia de Córdoba. La específica modalidad en que Ismael Sosa y La Pepa Gaitán murieron, iluminan una intrincada red de vínculos y alianzas múltiples entre el aparato judicial, la policía provincial y el ejercicio de la medicina forense.

La pregunta se repite: ¿por qué algunos cuerpos son abandonados en el depósito de los cementerios, algunos relegados de la morgue judicial y otros tantos sometidos a la pericia médica de instituciones hospitalarias? Enigmática circulación de cadáveres que no reconoce protocolo y direccionalidad alguna. **D**

*Lic. y Prof. de Filosofía. Editor de Caja Muda:
<http://revistacajamuda.com.ar/>

La penitenciaría de barrio San Martín

El proyecto de demolición de la expenitenciaría San Martín pone en relieve políticas públicas que promueven una historia exclusiva del presente y se desentienden del patrimonio arquitectónico-histórico de nuestra ciudad.

Ana Clarisa Agüero*

“Morir no es destruirse.”

Raúl González Tuñón, *A la sombra de los barrios amados*

1 Cuando Hartog sugería en 2003 la vigencia de un régimen de historicidad dominado por el presente, apuntaba al núcleo duro de un modo contemporáneo de experiencia y articulación del tiempo: un futuro que parecía no prometer mucho y un pasado que sólo importaba como insumo de la urgencia diaria, invocado apenas de manera instrumental. Su alerta contrariaba la extendida complacencia ante una axiología que privilegiaba la experiencia propia (individual o colectiva) frente a la ajena, la memoria frente a la historia y, casi sin buscarlo, la particularidad identitaria frente a la determinación genérica. Su intervención era oportuna, porque apuntaba tanto a la forma en parte desesperada en que los hombres buscaban dar alguna razón a su existencia, cuanto a la cristalización de un sentido común, cuya propia corrección política debía ser puesta bajo sospecha: ese *presentismo* era la fuerza motriz de la inflación memorialista, de la absolutización patrimonialista y también de la explosión identitaria.

No se trata de eludir ninguna de esas dimensiones, pero sí de subrayar que ese régimen de historicidad dominante alimentó el modo esquizoide en que las políticas de Estado, no sólo en Francia ni sólo entre nosotros, enfrentaron las cuestiones ligadas al pasado; la forma a veces edulcorada en que creyó poder tratarse la cuestión memorial e identitaria y el modo en general poco meditado y comprometido con que se aludieron y despacharon asuntos que implicaban la discusión respecto del patrimonio. Así, mientras los términos se instalaban como valores *per se*, amplias parcelas de tejido urbano valioso en términos objetivos (edilicio, urbanístico, histórico) y subjetivos (icónicos o significativos para comunidades enteras) eran entregadas a la demolición, la construcción incontrolada y la especulación de los “desarrolladores urbanos”, héroes arquetípicos de una era dominada por el presente. General Paz y Alta Córdoba, dos de los que fueron nuestros barrios característicos, están ahí para mostrar esa destrucción, no sólo material, y para desmentir que toda verticalización implique un aprovechamiento racional de la infraestructura urbana y, aun menos, una democratización de la ciudad.

2. Puesto que tanto se ha dicho y advertido en estos años sobre historia, memoria, patrimonio e identidad, no es posible tender una mirada ingenua sobre ninguno de estos términos. No sólo las ciudades se transforman sino que cada época pasa su cedazo, señalando aquello que debiera perdurar de sí misma y de las etapas que la precedieron; hay formas nutritivas de relación con el pasado y otras que apenas lo invocan para extender, casi infinitamente, la producción patrimonial de un presente que ya se propone al



futuro como su pasado: la propia multiplicación de identidades particulares ligadas a la reválida de un cierto fondo común acumulado es, en muchas ocasiones, una forma ultracontemporánea de expresar la desolación del mundo, muy significativa en tanto tal, pero también indicativa de una pobre articulación histórica de la experiencia humana. Así, la cuestión patrimonial debe ser problematizada y expuesta para no derivar en un punto ciego que ha sido bien señalado: si todo es patrimonio, nada lo es. A la vez, cuando la dimensión memorial se presenta en sus formas más agudas, las de un trauma infligido a la especie pero experimentado por una parte de ella, el desafío mayor radica menos en la preservación de las marcas que en producir, partiendo de ellas, algún sentido colectivo sobre lo intolerable y lo inhumano. Todo esto interesa al intento de fundar una distancia crítica respecto de los modos de digestión social del tiempo y la experiencia, y es una manera de entrar a la cuestión.

3. Cuando alguien dice, palabra más o menos, “donde está la penitenciaría haremos un parque”, no sólo expresa sin buscarlo la disociación efectiva respecto del sentido común instituido en su propia órbita (con todas las limitaciones que pueda tener) sino que también acusa el grave presupuesto de que el espacio y los bienes públicos son objetos aptos para cualquier decisión intempestiva, por poco atenta, estudiada y productiva que esta sea. Junto a eso cunde el rumor que nombra posibles interesados en el predio (muy conocidos todos), se recuerda su ubicación excepcional, se temen el parque, la venta, la revaluación impositiva, se teme que allí se ahogue la memoria de muertos y torturados. En términos sustantivos, no se trata de cualquier expediente urbano; en cuanto al procedimiento, es uno más de los que trajeron estos años. Notablemente, no se exponen razones para la demolición de un edificio público de enormes dimensiones y con vastas posibilidades. Las razones, sin embargo, importan.

4. Entre las razones públicas por las que la penitenciaría no debiera ser demolida se cuentan, sin duda, los miles de metros construidos, capaces de albergar una multitud de actividades e instancias

de interés, significación y utilidad sociales.

Frente al modo ligero, dispendioso y mercantil de las refuncionalizaciones del Buen Pastor o la exescuela Olmos, la complejidad significativa de la penitenciaría permitiría incluso depositar en ella la expectativa de una gran experimentación estatal, guiada por principios casi inversos: austeridad, calidad, alta significación social. Su complejidad deriva, precisamente, de factores históricos, patrimoniales, conmemorativos e identitarios, aunque de un orden distinto a los que subraya la corrección política o el patrimonialismo ingenuo. Nuestras *referencias ineludibles* ayudan a advertir algunos de ellos: a) se trata de un ejemplo de buena arquitectura estatal dominada por la función y, hasta donde se ve, del más temprano (1886-1909) ejemplar en pie en el país del modelo de penitenciaría radial de inspiración panóptica. Proyecto de Francisco Tamburini, se distingue de su búsqueda representativa en los proyectos del Banco de Córdoba y el Teatro Rivera Indarte tanto como se acerca al Hospital de Clínicas; b) la penitenciaría fue la forma arquitectónica de un momento de las ideas jurídicas en Argentina; la “cárcel modelo” que intentó expresar la moderación del castigo y canalizar la “regeneración” o “curación” del penado –según la clave liberal o positivista en la que se pensara– a través de la escuela, el trabajo en talleres y la religión. El intento de asimilar ideas, formas y prácticas sería tempranamente contrariado por las modalidades efectivas del castigo, de lo que deriva una singularidad que retomaré; c) la cárcel fue un factor de urbanización del barrio, que creció en torno a ella y a un par de otras piezas urbanas hasta abrazarlas. De esto deriva no sólo su protagonismo material y demográfico, sino también su condición icónica, que es parte de su densidad como pieza de la memoria material barrial y urbana; d) la Penitenciaría se asocia de manera muy nítida a las torturas y crímenes habidos en 1976, en radical ilegalidad; de allí proviene el más activo ejercicio de memoria y el señalamiento de un espacio que coincide parcialmente con el núcleo histórico del edificio y obliga a atender también otras zonas del penal; e) es claro que la Penitenciaría fue cargándose de sentidos múltiples y añadiendo valor histórico o memorial a lo largo de los años: la violencia presumible en ciertas declaraciones de 1909 y 1911, la que habrían sufrido presos del plan CONINTES, la constatada en los detenidos ilegales de 1976 o la subtendida al motín de 2005, viene no sólo a exponer la distancia respecto de aquella voluntad reformista que había informado la “penitenciaría modelo” de fin de siglo sino también a señalarla como sede de un desajuste de larga duración, que no cesará por su derrumbe. Proponer así en su gigantismo, contradictoria e incómoda, un verdadero proceso a nuestra sociedad, algo especialmente notable si se la coloca, como cree Hartog que la historia debe ayudar a hacer, en perspectiva. Y esto, se sabe, interesa tanto a los vivos como a los muertos. **D**

*Historiadora.

Back to the 90's

En la zona del viejo Mercado de Abasto, más precisamente en la sala Quinto Deva, se estrenó *María Alone*, obra que recorre y construye un imaginario de la década de los 90, centrando su atención en la persona de María Soledad Morales.

Gabriela Aguirre*

El teatro independiente de la ciudad de Córdoba sigue siendo una mina a cielo abierto de donde salen piedras preciosas y joyitas relucientes, aunque también algunos carbones. Es una especie de caja de Pandora; no porque de allí se liberen todos los males del mundo –que ya estaban sueltos– sino porque se erige en espejo donde mirar reflejados algunos de esos males. Carbones aparte, de las salitas teatrales independientes, tan pequeñas e inofensivas en apariencia, salen verdaderos leones a morder el cuello de los entendidos del mundo y, con un poco de suerte, el correr de esa sangre fresca puede hacer circular nuevas ideas. En una sala del viejo Abasto, en el querido Quinto Deva, se presentó *María Alone*, una fiera salida del seno de la academia dispuesta a rascar la herida que nos dejó la década de los noventa y a dejar que la sangre fluya. *María Alone* es producto de la investigación realizada por Gabriel Pérez y Cintia Brunetti para el trabajo final de licenciatura en teatro de la UNC. La investigación toma como motor de búsqueda diversos procedimientos con el propósito de convertir la década de los noventa en poesía escénica. Tarea nada fácil. Si poetizar algo tan abstracto y complejo como una década no es un trabajo sencillo, imaginen hacerlo con una década tan poco poética.

Los noventa fueron la cuna de los creadores de *María Alone*. La obra muestra ese reconocimiento como una herida enorme. Quienes fuimos niños o adolescentes en la Argentina de los noventa pensábamos que el mundo era así, tal como se nos presentaba. Supongo que eso suelen hacer los niños y jóvenes en general. Aprendimos y recorrimos cada centímetro cuadrado de esa década con el empeño que ponen los niños por conocer y domar el mundo. Miramos su televisión, nos vestimos con pantalones de tela de avión, jugamos al paddle, aprendimos que los ricos toman champán cuando comen pizza y que ser una bebotona inocentona y curvada era un ticket al estrellato. Si queríamos decir que algo estaba bueno decíamos *cool*. Si le retirábamos la mano a alguien justo antes de saludarlo decíamos *oso*. Poníamos apóstrofe ese después de todos los nombres propios, quedando como un *loser* si no lo hacías. Ante la duda sobre qué opinar, decíamos que todo era *muy too much*. Como suele ocurrir con los niños y jóvenes, casi una década después entendimos que otros mundos eran posibles, que otras formas de vivir la vida eran factibles y nos quedamos petrificados al reconocer lo hostil y superficial del escenario que fue nuestra cuna.

Profanando la década

En escena, un hombre invoca y revive un terrible ícono de los noventa: la adolescente catamarqueña

ultrajada y asesinada por “los hijos del poder” en las puertas de la década. *María Alone* escenifica a María Soledad Morales, le da cuerpo, carne, palabra y hasta opinión. El sacrilegio de tratar un tema tan tabú es el vértice por el que pivotea la obra, una irreverencia que se va acentuando a medida que la obra avanza. A María Soledad la *desfreezan*, la usan de títere, de virgen inmaculada, de muñeca Barbie, de estandarte de la revolución más derecha que se pueda pensar. Nota aparte: ¿pueden los fachos creerse revolucionarios? Recuerdo con espanto ver grupos de chicas portando entalladas remeras amarillas con el perfil de Macri reemplazando al del Che en su imagen más universal y con la leyenda “*Macri Revolution*”. Entonces supongo que sí.

Mery Alone, the girl from Catamarca

En escena, vemos un personaje, aspirante a revolucionario, mezcla de Hugh Hefner y *El Cárlo* (ahora que lo pienso, ambos son equiparables en muchos aspectos) hablando un inglés chabacano, esa segunda lengua del poder argentino de los noventa. Con el mismo desparpajo, el título de la obra propone el burdo *Alone* como traducción de

La ficción de *María Alone* pierde su aire de ensueño lejano para instalarse con el miedo que dan las posibilidades concretas. Salí de la obra con un sabor amargo en la boca. No había visto una ventana al pasado sino un presente posible.

Soledad. Según sus propios hacedores, el recorrido de este personaje evoca el refrán que dice “dale poder a un hombre y verás quién es”. Yo prefiero la frase de Los Redondos, también de los noventa, que dice: “mientras más alto trepa el monito, así es la vida, el culo más se le ve”. A medida que la obra transcurre, el revolucionario va monstruizándose, menemizándose, fachizándose. A la par, la escena va perdiendo su sutil traza del principio para transformarse en un campo minado de objetos. María Soledad, vestida casi como la imagen de la libertad sin el gorro frigio, es ultrajada una y otra vez en una escena también mancillada, desbordada. La obra narra por exceso, por la abundancia de elementos que pueblan el espacio escénico sin ninguna razón, sin la reglamentaria justificación escénica. Tal vez ese es otro nuevo sacrilegio; esta vez un sacrilegio contra cierto tipo de teatro clásico que dicta que todo objeto tiene que tener su razón narrativa. Hay objetos multiplicados por doquier, inútiles, ocupando espacio y prefigurando el consumo neoliberal típico de la década. Pero ojo, no todo es tan

noventa. Esta proliferación no es escéptica ni es vacía, sino que condensa sentido escénico con la solidez de quien fue testigo de los hechos. ¿Muerte de los ideales?; ¡mis polainas! *María Alone* está repleta de creencias ideológicas y posturas políticas. Nada de *Generación X*, nada de pastiche posmo nihilista. Es una obra que cita los noventa desde un anclaje poético profundamente actual. Cita y convoca desde muchas materialidades. Desfilan canciones, discursos, vestuarios, objetos noventosos. A veces son citas completamente reconocibles, a veces solo sospechadas y a veces, no sabemos a qué, pero convocan. Todo el tiempo reconocemos la escena de *María Alone* como parte de nuestra biografía.

Los noventa no se fueron

De todo lo que pasó en los noventa, el asesinato de María Soledad Morales pinta cabalmente la ostentación de impunidad que mostraba por entonces el poder político. Tal vez por eso, Gabriel Pérez y Cintia Brunetti lo eligieron como un suceso que condensa. Pero *María Alone* no es la historia de María Soledad Morales, sino que su caso es el cristal con el que se mira el pasado y el presente, a la vez que cuestiona nuestra supuesta superación de la década de los noventa. Es que, digamos la verdad, ¿la hemos superado?

La ficción de *María Alone* pierde su aire de ensueño lejano para instalarse con el miedo que dan las posibilidades concretas. Salí de la obra con un sabor amargo en la boca. No había visto una ventana al pasado sino un presente posible. En *María Alone* acechan los aires de un posneoliberalismo. Qué desasosiego produce saber que este año electoral un gran número de votantes (cruzo los dedos para que sean minoría) votarán subirse a un *Delorean* amarillo y lustroso queriendo volver a los noventa en formato *relowded*.

María Alone es la historia de un dolor hecha por quienes fueron niños testigos de la década, uniendo la profundidad de una herida con un miedo presente. Reconocer los sucesos de los noventa es reconocer el mundo que nos configuró, que nos formateó, del que fuimos parte y con el que todavía trabajamos en terapia anhelando superarlo. Hay que seguir reconociendo los coletazos de una década que no se fue, sino que tomó retirada. Y si usted lector piensa que le arruiné la obra contándole gran parte de lo que pasa, sepa que no es así. Al fin y al cabo el *spoiler* es también un invento de los noventa. **D**

*Licenciada en Teatro

Vender arte es hermoso

La Feria de Galerías que se extiende entre el Cabildo y la explanada de la plaza San Martín tuvo su tercera edición entre el 19 y el 23 de agosto. Reflexiones cruzadas sobre Mercado de Arte y práctica artística.

Lucas Di Pascuale*

Al tiempo que escribo tiene lugar en nuestra ciudad *Mercado de Arte*, una feria de arte contemporáneo organizada por la Municipalidad de Córdoba y la Fundación Pro Arte Córdoba. La feria reúne el esfuerzo de un importante número de artistas, gestores, curadores y galeristas locales; también participan espacios de Misiones, Rosario, San Juan, Tucumán, Las Varillas y Ciudad de Buenos Aires. Me pregunto, ¿cuáles son las expectativas de cada uno de los participantes? Arriesgo que seguramente tienen que ver, en su mayoría, con la venta de lo expuesto, también debe resultarles interesante dar a conocer el trabajo propio, conocer el de colegas y descubrir nuevos espacios de circulación.

Soy artista plástico, estudié arte en la Universidad Nacional de Córdoba, donde actualmente doy clases. Mi práctica docente dialoga con la práctica profesional que realizo en paralelo a la docencia, la cual consiste en producir arte. Cada año redacto un informe – que la Universidad me solicita – donde en uno de los ítems doy cuenta de mi práctica artística, como si la institución estuviera pendiente de ella.

Una feria suele ser un momento particular, donde la oportunidad de comprar y vender está jerarquizada, donde lo expositivo tiene sentido, principalmente, en función de esa posibilidad de intercambio económico. Aunque las ferias de arte no son sólo espacios de compra y venta, la mayoría del público va fundamentalmente a ver. *Mercado de arte* tiene lugar en torno a la plaza San Martín y el ingreso es libre, por lo cual una gran cantidad de público – muchas veces casual – es partícipe de la actividad.

El sentido de mi producción artística está relacionado con ciertas indagaciones que me son vitales. Desde mi punto de vista, producir arte tiene que ver con indagar y la docencia en artes – cuando intenta incentivar la producción – tiene que ver con ayudar a cada estudiante a descubrir sobre qué y cómo indagar.

Varias zonas conforman la feria *Mercado de Arte*. El sector principal es el de aquellas galerías que se presentan como las más consolidadas. Aunque teniendo en cuenta lo poco desarrollado que está el mercado de arte en nuestra ciudad, es difícil asegurar que la totalidad de estas galerías esté consolidada. La pintura es mayoritaria en este sector que resulta espacioso desde lo expositivo y también desde la circulación, comparado con otros sectores y con su misma versión del año anterior. La cantidad de trabajos expuestos parece infinita, los de Ricardo Tschamler (Munich 1907- Córdoba 2000) son de los que más disfruto, sus pinturas



describen paisajes de campo, pueblos que parecen estar en los márgenes de selvas que no integran la imagen pero la alimentan. Pueblos habitados por humanos, animales y la mezcla de ambos. Pinceladas muy presentes y colores interminables, siempre invadidos unos por otros.

Como artista considero – aún cuando el público sea numeroso – que una feria de artes no es un lugar significativo desde lo expositivo. Aquellas indagaciones que sustentan el sentido de mi producción requieren ciertas condiciones expositivas para aparecer con relevancia. Condiciones que nada tienen que ver con la situación de feria; en la cual, como es lógico, las propuestas expositivas albergan numerosas producciones en espacios reducidos.

En segundo lugar la feria cuenta con *Zona Bonino*, constituida por espacios diversos, emergentes y autogestionados por artistas en la mayoría de los casos. Algunos cercanos y otros no tanto al formato de galería de arte. Igualmente, se trata siempre de espacios destinados a la venta de producciones artísticas. Aquí la circulación – al igual que en 2014 – es algo compleja ya que los espacios son más acotados y los abarrotamientos expositivos más comunes. A veces cuesta distinguir unas producciones de otras, que por lo general son de formatos pequeños intercalando objetos, fotografías, dibujos y pinturas. En *Bonino* las piezas de Sara Fernández – joven artista catamarqueña que reside en Córdoba – me impactan por sus detalles. Objetos de cerámica o que mixturán la cerámica y lo textil, suelen representar seres a descubrir entre un enjambre de formas coloridas y ornamentadas con motivos de escalas disímiles.

Si las prácticas profesionales son reconocidas como tales al propiciar como contrapartida una retribución económica, el arte que produzco sería considerado una práctica profesional al ser vendido. Lo cual ocurre, pero sólo a veces. De todas formas ese “a veces” tiene una gran

significación que seguramente modifica mi relación con la práctica artística.

Podemos agregar que varias zonas anexas, próximas a la *Bonino* desde su ubicación y su carácter, constituyen un tercer espacio en la feria. *Zona Editada*, lugar de cruce entre experiencias editoriales y de divulgación de contenidos escritos y gráficos. *Fuera de Foco*, un espacio dedicado al video arte. Y *Espacio Auditorio*, constituido por un ciclo de charlas donde se abordan temas relacionados a las prácticas artísticas contemporáneas, la curaduría, las residencias de arte y el coleccionismo.

Más allá de las diversas zonas que conforman *Mercado de arte*, de las iniciativas que amplían su sentido, incentivan el debate y tensionan las prácticas artísticas, me pregunto ¿qué debería esperar de una feria de galerías de arte? Se trata simplemente de incentivar el mercado, de que algunas producciones se crucen con el deseo de un comprador. De recibir una retribución económica a cambio de lo producido. Seguramente es poco y mucho al mismo tiempo. Poco desde las grandes problemáticas que contiene nuestra práctica artística, poco desde las necesidades expositivas que nuestras producciones requieren. Mucho, en una ciudad donde los artistas plásticos son siempre mayoritariamente jóvenes, ya que las situaciones de la vida cotidiana van minando nuestras prácticas.

Ahora bien, una feria de arte no debería convertirse en el evento más importante del arte de un país o de una ciudad. Nuestras prácticas artísticas necesitan como contrapartida, no sólo una retribución económica, sino también y fundamentalmente una mirada crítica que les permita crecer. En una feria las valoraciones sobre nuestra producción – inclusive las propias, las de cada expositor – no aparecen desde esa mirada crítica, tienen que ver casi siempre, con la efectividad de las ventas.

Vender arte es hermoso. Considero que desacraliza mi producción, iguala mi práctica con otras profesiones y trabajos. Cuando expongo, tomo distancia de lo que hago, soy un espectador más. Esa distancia es un alimento fundamental para nuevas indagaciones. Con los trabajos afuera de mi espacio de producción es más fácil olvidarme de lo que soy, de lo que hago. En olvidarme está la posibilidad de volver a buscarme y ampliar los márgenes de mi hacer. Igualmente, el desafío siempre estará – con o sin ventas – en aquello que intentamos en el aula: descubrir qué y cómo indagar. **D**

*Artista y docente

La opacidad del voto electrónico

Hemos escuchado a divulgadores, periodistas y ciudadanos en general, promover las virtudes del voto electrónico, pero ¿es realmente una opción mejor para nuestros comicios?

Javier Blanco*

Concepciones de la tecnología

Dos posiciones comunes frente a la tecnología, erróneas en tanto parciales y sesgadas, son el *determinismo tecnológico*, es decir la postura de que la tecnología tiene su propia lógica de evolución y condiciona drásticamente otros procesos sociales, y el *instrumentalismo*, que afirma que las tecnologías no implican ningún valor propio, y que pueden ser usadas para una cosa u otra, dependiendo de decisiones políticas y sociales.

Es frecuente que las novedades tecnológicas vengan asociadas a discursos deterministas, que afirman la inevitabilidad de ciertos – así llamados – “avances tecnológicos” y los cambios que implicará en ciertos procesos sociales. En algunas notas de los últimos meses, suele afirmarse sin más que el voto electrónico “se viene”, aún en notas críticas o al menos ambivalentes. En la misma línea, es frecuente también el anuncio de cambios sustantivos en el proceso electoral mismo:

“...la aplicación de las nuevas tecnologías en el proceso electoral puede generar comicios más transparentes y alentar la participación electoral” (*La Voz* 12/07/2015).

Diferencia sutil aquí entre objetivos posibles, como el de usar tecnologías de la información para mejorar la transparencia y la confiabilidad de algunos de los procesos de los comicios, y expectativas irreales o directamente presas de un fetichismo tecnológico, como pensar que una tecnología particular pueda “generar” comicios transparentes.

¿Qué (no) pueden hacer las computadoras?

Hablar metafóricamente del proceso, adjudicándole adjetivos como “transparente” requiere ciertos cuidados. La metáfora del “cuarto oscuro” tiene su asidero en el secreto del voto, básico para asegurar la voluntad electoral en un sistema democrático como el que practicamos. No querríamos que ese cuarto oscuro sea transparente, o que se filtren zonas de transparencia que permitan ver qué pasa ahí adentro. La “oscuridad” necesaria se limita al momento de elegir qué votar, de expresar voluntariamente y sin coerciones una preferencia. Luego, esa oscuridad tiene que dar lugar a transparencia y auditabilidad del proceso, para garantizar que esa preferencia se expresa, pero sin revelar el secreto.

Las computadoras – aún las supuestamente limitadas computadoras usadas como urnas electrónicas – son máquinas que procesan información, que la transforman a velocidades inescrutables por humanos. Una de las grandes ventajas que tienen las computadoras electrónicas modernas (a diferencia de las primeras máquinas de cálculo o de tabulación), es que el tipo de



procesamiento que se hará, puede cambiarse “sin alterar un solo cable”; propiedad que explica el poder de esta tecnología y la ubicuidad de estos artefactos en la vida cotidiana. No parece hoy particularmente notorio que el mismo artefacto sirva para propósitos tan disímiles, sin embargo pocas décadas atrás esta *universalidad* de las computadoras no era clara ni siquiera para algunos de sus diseñadores. Esta propiedad característica de las computadoras las convierte por lejos en el artefacto más versátil que hayamos creado como humanidad. Pero hay cosas que no pueden hacer. La más relevante para este tema, y que es paradójicamente consecuencia de su propia versatilidad, es la propiedad de almacenar información sin procesar de manera transparente para cualquier observador, que es lo mínimo que se requiere de una urna. Por “transparente” entendemos acá que el proceso de almacenado sea comprensible de manera que se pueda garantizar que los datos guardados no serán alterados.

En una urna electrónica, el mero proceso de contar implica transformar los datos. Por supuesto que en esa transformación podrían preservarse propiedades importantes de esos datos, por ejemplo cuántos votos hubo para cada candidato. Pero también podría ocurrir que no, que se cambien esas cantidades, de manera sistemática o aleatoria, tanto por un cambio intencional y fraudulento en alguno de los múltiples niveles de la plataforma hardware-software en los que se ejecuta el programa de votación, como por algún error de programación. Y el principal problema es que podría no haber ninguna diferencia observable entre una urna correcta, una fraudulenta o una errónea.

Se suele decir que el sistema no falló si funcionó durante todo el comicio, envió los datos y estos coinciden en número con la cantidad de votantes. Pero eso no es suficiente para asumir que ese resultado refleja fielmente lo votado por los electores, es una condición de aceptabilidad muy débil. Hay acá una analogía indebida con el escrutinio manual donde contar los sobres, compararlos con el número de votantes, sumar los votos y ver que la suma coincide con el número de sobres, son reaseguros para excluir la posibilidad de un error humano en el conteo. Pero en este caso, la adecuación de la cuenta con lo que los

votantes pusieron físicamente dentro de la urna, está garantizada por propiedades físicas mucho más transparentes.

Hay muchos otros problemas que no abordaremos aquí, pero que han sido profusamente reportados: problemas logísticos insolubles para verificar cada urna electrónica, fallas recurrentes de software y hardware, obsolescencia de las máquinas que las vuelve económicamente inviables y conflicto de intereses con empresas proveedoras que ante la aparición de fallas, las ocultan.

Uso de tecnologías de la información para mejorar la transparencia de los comicios

La tecnología actual de votación en papel tiene la insustituible ventaja de servir como límite a la posibilidad de un fraude masivo. Por supuesto que puede haber fraudes locales pero, en cambio, un programa en una urna electrónica que cambie el cinco por ciento (o el diez, o el veinte) de los votos de un candidato a otro en todas las urnas puede pasar completamente desapercibido y, en cualquier caso, quienes podrían descubrirlo serían muy pocos expertos. Respecto de los supuestos otros fraudes que se corregirían, como el llamado voto cadena (posiblemente un mito urbano, o una práctica que tiene una incidencia estadística nula), es decir, métodos de vulneración del secreto del voto, es preciso considerar que las tecnologías de la información incorporan una gama enorme de maneras de hacerlo, mucho más imperceptibles y mucho más efectivas que un sobre cerrado entregado al votante. Por un mal que no se cura, se recetan muchos, parafraseando a Quevedo.

Las tecnologías de la información pueden usarse para mejorar la transparencia del comicio, pero no precisamente agregando un nivel de opacidad donde más falta hace transparencia en el proceso, es decir, en el almacenamiento y conteo de los votos. Si queremos que la elección sea fiscalizable por humanos, los tiempos de conteo tendrán que ser tiempos humanos. Pueden diseñarse aplicaciones para transmitir en tiempo real los resultados de cada mesa o para subir fotos de las actas del escrutinio apenas se firman, lo cual permitiría un contralor general de una de las partes más sensibles del proceso por parte de toda la ciudadanía, datos más rápidos, responsabilidades distribuidas.

Querría expresar a modo de conclusión, la perplejidad frente a la recurrencia de argumentos insostenibles respecto del voto electrónico, a veces absurdos. Solo desde una mirada ideologizada o fetichizada de la tecnología puede considerarse más transparente el funcionamiento de una computadora que el de una urna de cartón; o más ecológico o más barato. **D**

*Dr. en Ciencias de la Computación, docente e investigador del FAMAF.

A qué se llama correr

La pregunta por el correr nos obliga a detenernos, aunque Nietzsche recomendaba desconfiar de las ideas que a uno le llegan cuando está sentado. No es fácil averiguar lo que hace uno cuando corre, ni saber cómo corre, ni por qué.

Daniel Vera*

Cabe sospechar que en el correr (como en el hablar y tal vez en el pensar) está todo a la vista; no hay nada oculto. Pero hay que mirar, para distinguir y para asociar, y escuchar, prestar oídos, por si algún otro nos dice algo que a nosotros se nos ha pasado por alto: esto es importante, porque si por ahí podemos contemplar nuestros pensamientos y atender a nuestras palabras y nuestras imaginaciones, no nos podemos ver corriendo, la visión de nuestra carrera depende siempre de un observador externo, de un ojo ajeno: el que corre no se ve correr. No creo que haya un lenguaje del cual pueda derivarse todo lo que se llama hablar, ni que haya un pensar que sea suma o esencia de las múltiples actividades a las que conviene el nombre de pensamiento, y del mismo modo, veo que correr es una multiplicidad de gestos y de intenciones que no puedo resumir en un concepto, y ni siquiera en dos, aunque puedo en trazos gruesos separar el correr de quien lo hace en busca de salud, del que busca salud para correr. Se pueden describir con mayor o menor detalle diversos movimientos a los que se llama correr y enunciar algunas intenciones, pero difícilmente se pueda dar un inventario completo de los mismos; eso sin considerar todavía el uso metafórico de la palabra y sus derivados, a los que sin duda hay que dar algún lugar, ya que de una manera u otra lo cierto es que estamos en carrera mientras no se diga de nosotros y sin nosotros que no corremos más. También está el correr por correr, ni por esto ni por aquello, el aspecto puramente estético –estésico, sensible–, la percepción infantil, casi siempre placentera y nunca o casi nunca con un fin determinado, el simple y alegre correr por correr. Los padres, los maestros y los médicos podrán aturdir enumerando los beneficios, los peligros y los perjuicios de correr, pero ninguno de sus comentarios toca siquiera de refilón los ágiles movimientos de la criatura que se desplaza sin ton ni son de un lugar a otro en busca de esa primigenia sensación.

Hablar, adquirir el correlato perceptible a simple vista (o mero oído) del pensamiento, quizás su mayor estímulo o su género más notorio, es una tarea social, un aspecto de la educación. Los legendarios “niños del bosque” (salvo Tarzán, que tuvo el privilegio de ser una ficción) y Kaspar Hauser no desarrollaron lenguaje hasta no encontrarse con otros humanos. Y algo más: también debieron aprender a caminar, a tornarse eficientes bípedos implumes, según el pedagógico ejemplo de sus semejantes. Ergo, aprendemos a correr, correr forma parte de

nuestra crianza, de nuestra educación. Los biomecánicos hablan de un obstáculo de diseño: la infraestructura humana no está hecha para andar sobre su par de extremidades posteriores: se trata de una adaptación evolutiva, que trajo algunas ventajas, como dejar las manos libres, para saludar o para tirar piedras. Y pese al paso de los siglos no se desarrolla sin ejercicio. La universalidad del correr es una universalidad adquirida, no compulsiva: tenemos la capacidad, pero no la necesidad; por eso, tal vez, nos encontramos con una insólita variedad de maneras de correr y cada una remata, se expresa, en un estilo personal. Es posible que el estilo se tenga por defecto, pero cualquiera sea, siempre es posible perfeccionarlo. La educación, el aprendizaje, es permanente. Correr, al igual que hablar, es síntoma y signo de vida. Y tiene el carácter de una invitación, solicita compañía, y acaso compañía solicita.

No creo que haya un lenguaje del cual pueda derivarse todo lo que se llama hablar, ni que haya un pensar que sea suma o esencia de las múltiples actividades a las que conviene el nombre de pensamiento, y del mismo modo, veo que correr es una multiplicidad de gestos y de intenciones que no puedo resumir en un concepto

Para el público de nuestros días, las carreras por antonomasia son los 100 metros llanos y el maratón, los 42,195 km. Cuando comencé a interesarme por el atletismo la situación era similar, aunque tal vez no los motivos. En los 100 metros llanos descollaba Armin Hary, un alemán que había irrumpido como el primer hombre en correr los 100 metros en 10 segundos en Zurich el 21 de junio de 1960 y fue el favorito ganador de la prueba en las Olimpiadas de Roma celebradas en septiembre de ese año; en el maratón mi interés en un comienzo fue acaso puramente local, ya que nuestro comprovinciano Gumersindo Gómez fue representante de Argentina en Roma, donde el etíope Abebe Bikila, descalzo, ganó el oro y la fama. ¡100 metros y 421,95 veces 100 metros! Se llama correr lo que se hace en un caso y en otro: se nombra corredor tanto al jamaicano Usain Bolt, 1,95 m de estatura y 94 kg de peso que corrió 100 metros en 9,58 segundos, como al keniano Dennis Kipruto Kimetto, 1,71 m y 55

kg que corrió el maratón en 2 horas 2 minutos y 57 segundos. Y los dos tienen derecho a ser llamados corredores y a llamar correr su actividad destacada: mi intención es hacer notar que con las mismas palabras se denominan quehaceres muy distintos y la preparación para cada uno de ellos es por demás diferente. Sin embargo, no son los únicos, ni son los extremos; más allá del maratón los ultramaratonistas cubren distancias cada vez mayores, 100 kilómetros, 100 millas, etc., y más acá de los 100 metros hay pruebas de 50 o 60 metros, y aún carreras informales más cortas, y aunque entre variantes próximas las diferencias físicas no son (tan) notorias, son raros los casos en los que un atleta destaca simultáneamente en más de dos pruebas afines; de ahí la dificultad, por ejemplo, para pactar una carrera entre un corredor de 800 metros y otro especialista en 100 metros. Se pueden imaginar competencias más cortas, 5 o 10 metros donde probablemente se verían cuerpos más parecidos a los de los levantadores de pesas, dada la explosividad requerida en su deporte, que a los de ningún corredor.

No es fácil averiguar lo que uno hace cuando corre ni cuál es la distancia recomendada para cada uno, incluso es difícil saber cuánto hay de ‘natural’ y cuánto de ‘cultural’ en la conformación de un cuerpo: se puede decir, quizás, que se trata de factores epigenéticos, inducidos por la geografía, las costumbres, la educación y el estrato social. La proporción entre tipos de fibras musculares dice ser decisiva: el hombre que corre distancias cortas necesita ‘fibras rápidas’, amén de otras llamadas ‘explosivas’, todas ellas consumidoras de glucógeno en esfuerzos predominantemente anaeróbicos, mientras que el buscador de mayores distancias utiliza en mayor grado ‘fibras lentas’, alimentadas por la combustión de las grasas en esfuerzos principalmente aeróbicos. Aquel ‘toma aire’ antes y después de la carrera hasta un noventa por ciento o más de su consumo, su frecuencia cardíaca aumenta una vez finalizado el sprint; este repone el setenta por ciento o más del oxígeno mientras desarrolla su actividad, y si acaso su pulso se torna más rápido luego de alcanzar la meta es porque ha finalizado con una aceleración en los últimos metros. En esto parece haber un condicionamiento genético, pero se puede discutir, pues también se han observado o postulado ‘fibras neutras’ oportunistas que se transforman en estas o en aquellas según las exigencias del entrenamiento; o de la vida. **D**

*Docente jubilado y maratonista en actividad

El género negro en la Córdoba de las Campanas

Más de cincuenta escritores y especialistas se darán cita en el segundo Encuentro Internacional de Literatura Negra y Policial Córdoba Mata

Fernando López*

Hace un año, cuando gestionábamos apoyo financiero para llevar adelante el primer Encuentro Internacional de Literatura Negra y Policial CÓRDOBA MATA, tuvimos que explicar por qué el evento se llamaba así y no CÓRDOBA NEGRA. Mi punto de vista es que en nuestra ciudad lo “negro” es otra cosa, lo policial o lo criminal no tiene la connotación del color de la piel de la población mayoritaria de nuestra ciudad, lo que llevó de inmediato a nuestro interlocutor a una conclusión para nada sorprendente: “es cierto: a mí se me representó de inmediato lo afro-americano”.

No fue fácil elegir la denominación de un evento que estaba destinado a nacer con dificultades y que fue decidida por mayoría, después de consultar a más de un centenar de personas, entre varias opciones posibles. Es una designación fuerte, relativa al género que se inmiscuye con la violencia de una sociedad organizada de tal modo que importa más el rédito económico de un puñado de gente, que los males congénitos de la exclusión que producen sus decisiones egoístas. Programado para el mes de abril de 2014, debimos posponerlo por falta del apoyo indispensable. En septiembre estuvimos a punto de suspenderlo definitivamente, cuando una empresa de micros interurbanos decidió quitarnos su apoyo y nos quedamos sin los pasajes para la mayoría de los autores invitados, una semana antes del comienzo de las actividades. La Feria del Libro ya nos había acogido en su programación y decidimos seguir adelante. El tiempo nos dio la razón: CÓRDOBA MATA, con la presencia de treinta y ocho escritores de novela negra y policial de las provincias y de la CABA, de Chile, Uruguay, España e Irlanda, fue el evento más convocante entre todos los que se realizaron en el Cabildo Histórico de nuestra ciudad. Este segundo CÓRDOBA MATA, a realizarse entre el 7 y el 10 de septiembre de 2015, ya tiene su partida de nacimiento y se está constituyendo, por segundo año consecutivo, en el evento literario internacional más importante de nuestra provincia. Este año contaremos con la presencia de un nutrido conjunto de escritores y especialistas universitarios locales en el género más popular y de más difusión en el mundo, y nos visitarán alrededor de cincuenta especialistas de Argentina, Chile, Uruguay, Colombia, México, Panamá, EUA, España, Francia e Italia.

¿Cuál es el sentido de programar este tipo de Encuentros en nuestra provincia? Acercar el género a los lectores, brindarles la posibilidad de conocer a un nutrido grupo de escritores y compartir con ellos todas las actividades, en especial los debates y exposiciones acerca de este género tan popular en todo el mundo. Intuimos, y sostenemos, que a los lectores de nuestra



provincia les vendrá de perillas inmiscuirse en las discusiones, no solo literarias sino también alrededor de las visitas que hizo el cine al relato negro desde principios del siglo XX. Esta segunda convocatoria de CÓRDOBA MATA comenzó el 17 de abril con una teleconferencia, a través del programa *Anilla Cultural Latinoamérica-España*, simultánea entre las ciudades de Córdoba (desde el Centro Cultural España-Córdoba, CCEC), Santiago de Chile y Montevideo, presenciada también por un público ávido de novedades en México D.F. y en Sao Paulo. En el mes de mayo programamos un ciclo de cine negro en la Alianza Francesa, en junio un ciclo de cine negro español en el CCEC y en julio uno de cine negro argentino en el cineclub municipal Hugo del Carril. Además, organizamos un concurso literario de novela negra, en el que están compitiendo escritores de Argentina, Chile, Uruguay, España y Perú, cuyo ganador, que será elegido entre seis finalistas por los prestigiosos jurados Guillermo Orsi, Raúl Argemí y Alexis Ravelo (Gran Canaria) será anunciado al finalizar el evento el día 10 de septiembre en el Patio Mayor del Cabildo. La novela será publicada por la editorial cordobesa *Raíz de Dos*. A su vez, la editorial *Babel* publicará una antología bajo el título “*ESTACIÓN TRASNOCHE - Cuentos policiales*”.

Las mesas previstas para este año incluyen una gran diversidad de temas relacionados con el policial para niños y jóvenes, la violencia institucional como disparador de historias, las leyes de la narración policial según Borges, la denuncia social, las novelas de Malvinas con trama policial y un diálogo abierto de Carli Jiménez con el público, hablando del cuarteto y de sus letras. Además, un encuentro sobre Gótico, policial y otros fantasmas, una mesa con mujeres escritoras, otra del policial en provincias, sobre los cambios en el género en Chile, el Caribe y el Río de la Plata y la novela negra del siglo XXI en el viejo continente.

Lo bueno es que las mesas no se superponen, se continúan unas a otras para que los lectores y los curiosos puedan acercarse, en los patios

del Cabildo y en dos salas de la planta alta muy cercanas entre sí. El último día, los jurados Guillermo Orsi y Raúl Argemí anunciarán el ganador del concurso de novela negra *CÓRDOBA MATA 2015* y se hará el cierre del ciclo con un maestro de ceremonias de lujo: Juan Sasturain. El viernes 11 de septiembre nos mudaremos a Traslasierra, donde desarrollaremos varios encuentros entre lectores de Mina Clavero y Cura Brochero y los autores argentinos y extranjeros que nos acompañarán, con la intervención del Cnel. (R) Horacio Ballester, expresidente del CEMIDA (Centro de Militares para la Democracia Argentina) y testigo-investigador en más de treinta juicios por violación de los derechos humanos.

El auge reciente del turismo cultural en todo el mundo tiene mucho que ver con el nuevo comportamiento de los ciudadanos respecto de la cultura, considerada con frecuencia como el reino de lo superfluo, de lo gratuito, de lo que no es indispensable o incluso de lo que es prácticamente inútil, que ha pasado a ser en la actualidad uno de los consumos más habituales, una exigencia para muchos y uno de los sectores económicos más prometedores. Por eso espero, más bien deseo, que los lectores cordobeses de novela negra (o de cualquier género) se sientan atraídos a conocerlos y a departir con ellos, y que las autoridades que rigen la Cultura en nuestra provincia comprendan definitivamente que CÓRDOBA MATA está en camino de constituirse, con solo dos ediciones, en el encuentro literario internacional más importante que se realiza en nuestra ciudad y uno de los más importantes del mundo. Y que más allá del impacto que puede causar la denominación del evento, se tenga especialmente en cuenta lo que de una manera, quizás imperfecta, profetiza un soneto que circula en las redes:

*De pascua en pascua los días y las noches
derraman al mundo su ambiciosa empresa:
¡de lujuria, de violencia, de belleza!
Cada mortal procura atar al derroche*

*la digna suerte que le espera en el curso
de los ásperos momentos de la vida;
que cada ocasión, ganada o ya perdida,
se acomode amablemente a ese discurso*

*de lo que dicta el debe ser y el será.
La agenda se nutre en toda gran ciudad
de crímenes crueles y también de amores,*

*placeres, viajes, fortunas y temores...
¡De escuchar, polemizar, de hablar se trata,
en el Gran Encuentro de CÓRDOBA MATA!*

Fernando López

*Escritor



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

