

Revista de la Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Julio de 2011 | año 2 | N° 10 | \$ 5.- | ISSN: 1853-2349



DEODORO
gaceta de crítica y cultura



EDITORIAL



Universidad
Nacional
de Córdoba



Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

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

Director Editorial:
Diego Tatián

Secretarios de Redacción:
Franco Rizzi y Mariano Barbieri

Consejo Editorial:
Marcelo Arbach, Gonzalo Bustos, Andrés Cocca,
María Cargnelutti, Agustín Di Toffino, Agustín
Massanet, Ariel Orazzi, Juan Cruz Taborda Varela

Corrección:
Raúl Allende

Diseño:
Lorena Díaz

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

Impreso en Comercio y Justicia Editores

Tapa: Fabio Egea. *Todo sucede*. Cerámica, 86x70 cm, 2010



3
Dos niños

4
Los gremios deben jugar a lo grande
Liliana Arraya

6
Una conversación fundamental | Crítica de libro
Guillermo Vazquez

7
Al enemigo, ni justicia | Crítica de libro
Fernando Svetko

8
Cuba desde adentro y afuera
Alfredo Gómez Alonso

9
La mala memoria de un fantasma socialista | Crítica de libro
Leonardo Eiff

10
"Mi secreto está prohibido..." | Crítica de libro
Eugenia Cabral

11
Prosa con los marginados | Literatura
Juan Francisco Uriarte

12
Carlos Guastavino
Miguel Ángel Estrella

13
Tomates asesinos | Crítica de disco
Estefanía Pozzo

La lengua de los escritores
María Teresa Andruetto

14
Historia de una biblioteca
Alicia Rubio

15
El don de traducir | El libro anacrónico
Silvio Mattoni

16
Comedia cordobesa es Comedia cordobesa | Teatro
Belén Bonel Tozzi

17
Viajes
Sergio Dain

18
Chakay manta
Crist

19
Sobre el peligro de contar historias | Artes visuales
Florencia Agüero

20
Ni una cosa... ni la otra... | Artes visuales
Anibal Buede

21
Sobre monstruos, textos de artistas... | Artes visuales
Vanina Papalini

22
Borges a 25 años de su muerte
Jorge Beltrán

Las obras en este número pertenecen al artista Fabio Egea
(Córdoba, Argentina: 1964)

D



Fotografía: Natalia Roca y Ale Moreno

DOS NIÑOS

Como una puerta hacia otro mundo, punto inmóvil sustraído al vértigo que lo circunda, inadvertidos y mudos, indiferentes a la vocinglería urbana que comienza una y otra vez –impulso ingenuo que se extenua con el día, la ciudad recomienza siempre gracias a una extraña capacidad de olvido–, dos niños, quizá hermanos, miran hacia adentro de sí mismos, parecen venir de lejos, están descalzos y no piden nada. En la ostensiva intemperie de la multitud, revelan a quien quiera detenerse a contemplarlos un asombro antiguo: todo está apenas sostenido por una chispa o un soplo.

Alguien dice que esa escultura con dos niños capturados por un secreto que no pueden transmitir –o que transmiten todo el tiempo y no lo escuchamos–, se llama *Fuente de pareja con negritos cordobeses*, pero ello no es seguro. Sí lo es que su autor fue Miguel Ángel Budini (1911-1993), uno de los artistas más sensibles de cuantos hayan transitado sus días en esta ciudad. Nos preguntamos si esos niños enigmáticos (“negritos”) estaban ya ahí –en la plazoleta de Deán Funes y Cañada– cuando Eduardo Budini (tenía 19 años y estudiaba arquitectura),

hijo de Miguel Ángel, era secuestrado por la dictadura una fría noche de julio de 1976, desde cuando está desaparecido. Nos preguntamos si esos niños estaban ya ahí durante ese tiempo estremecido, testigos de noches inclementes en las que rondaban los cazadores de hombres. Como quiera que sea, ninguna indicación le proporciona al caminante esa elemental información. Al parecer antes había una placa pero fue robada, y tal vez está bien que el destino haya querido dejar esos chicos tomados del brazo sin nada que los explique.

Artistas del hambre extraviados sin querer, quizá salidos de una cruzada de niños que anhelaba atravesar el mar a pie, ahora desorientados, insisten con su mínima ofrenda de agua. El chorrillo incesante de la fuente en la que nadie bebe, recuerdo de un paraíso perdido o de alguna felicidad entrevista alguna vez, es también reliquia de una fraternidad posible.

Una vez que les prestas atención, ya no es posible imaginar a Córdoba sin ellos, sin esos pequeños niños ahí, a los que nadie concede importancia, resistiendo algo que ignoramos, recién llegados desde hace tanto ■



Lucio Garzón Maceda, 1969. (Fuente: Centro de Documentación Audiovisual, UNC)

Conversación con Lucio Garzón Maceda

LOS GREMIOS DEBEN JUGAR A LO GRANDE

Liliana Arraya

Para Lucio Garzón Maceda, los sindicatos deben volver a las ligas mayores "como en los '60 o los '70", tener fuerza política propia y "no ser meros grupos de presión". El abogado laboralista cordobés, que asesora a los principales gremios del país, afirma que las organizaciones sindicales "tienen mérito suficiente para aspirar a la política" y que la sociedad en su conjunto "se pierde un valioso aporte si les cierran las puertas".

Si el movimiento obrero elige a sus mejores dirigentes, estos, no hay duda, pueden hacer un aporte valioso al incorporarse al Ejecutivo o al Parlamento. Salvo excepciones, sus actuaciones, como portantes de ideas y controlando los intereses sindicales, son positivas; por ejemplo la actuación parlamentaria de Recalde, afirma Garzón Maceda, destacando la labor del diputado nacional que también es abogado de la CGT, cuando le preguntan acerca del papel que les cabe a las organizaciones gremiales en la vida política.

En este marco, argumenta que la complejidad de las tareas que llevan adelante los sindicalistas los preparan para asumir otras obligaciones: "El representante gremial negocia los salarios y condiciones laborales de miles y miles, y resuelve la vida cotidiana y la calidad de existencia de sus compañeros-ciudadanos, sobrellevando una responsabilidad mayor que la que tiene cualquier otro dirigente social; conducir un sindicato es una tarea diaria renovable y muy compleja".

Para el abogado y consultor, quien apoya la posición de la CGT de ocupar cargos de poder, el sindicalismo argentino, una

«Si evaluamos la crisis que atraviesan los gremios europeos y americanos, ello ubica a nuestro movimiento obrero, relativamente, como uno de los más fuertes en el mundo»

vez "pasada la ofensiva liberal de los 90", está atravesando un buen momento. "Los sindicatos han recuperado su prestigio al amparo de las buenas y continuadas negociaciones salariales y de la amplia cobertura social que brindan a sus afiliados; aunque ello no se traduzca, mecánicamente en imagen positiva de toda la dirigencia". El hecho de que algunos no tengan, "la mejor imagen", Garzón Maceda lo atribuye, entre otras cosas, a que "han sido objeto (desde los '90) de una campaña desmerecedora", y en este sentido, propone: "Habría que preguntar en las encuestas, alguna vez, la opinión de los trabajadores sobre sus gremios y dirigentes". Y recuerda, por caso, que el Sindicato de la Alimentación de Córdoba (STIA), años atrás, hizo una consulta que mostró que, a contramano de la opinión altamente negativa que refleja-

ban los medios, el nivel de satisfacción que tenían los afiliados con la actuación de su gremio era altísima.

Los méritos del movimiento obrero

Después de que el líder de la CGT nacional abriera el debate, al decir que el próximo presidente tendría que ser un trabajador, el abogado laboralista opina que lo que quiso decir Hugo Moyano -"sin pretender ser su intérprete"- fue que los sindicatos tenían mérito suficiente para aspirar a la política, "en todos los niveles, desde abajo hasta arriba".

La participación, ya sea en forma directa, a través de partidos propios, o indirecta, votando al partido amigo, es una realidad del mundo sindical en todos los países. "El propio Secretario General de la AFL-CIO (central estadounidense) acaba de reconocer la necesidad de que los sindicatos se comprometan en la vida política." Refiriéndose al caso argentino, Garzón Maceda, indica: "Mientras los gremios tuvieron un rol director, el Justicialismo fue cubriendo esas necesidades de participación, pero durante el decenio Menem-Cavallo perdieron el poder que ahora están

recuperando. Algunos, durante ese período, se limitaron sólo a gestionar salarios y omitieron enfrentar al gobierno y plantear modificaciones a la sociedad. Ese fue un error caro", reflexiona. Hoy, con gremios fuertes, afiliaciones masivas y poderío económico, entiende que ha llegado el momento de que los sindicatos "no sean meros grupos de presión, sino que tengan fuerza política propia y vuelvan a jugar en las grandes ligas, como en el '60 y en el '70... sin tener miedo".

Ratificando su visión, recuerda el rol que tuvo el gremialismo combativo de Córdoba y su gran influencia política, que le permitió ubicar un sindicalista en la fórmula gubernamental de la Provincia, cuando Atilio López llegó a ser el vicegobernador. "Durante la proscripción del peronismo (1955-1973), los sindicatos fueron los que llevaron el peso mayor de la resistencia y tuvieron el protagonismo en la recuperación política. En Córdoba, por ejemplo, fueron destacadas las actuaciones políticas de Elpidio Torres, Agustín Tosco, Alejo Simó, Atilio López, Lino Verde, Juan Zárate, José Lumello, Manuel Reyes, Zuriaga, Aspitia, Jorge Luján, Di Toffino; casi todos, gremialistas peronistas. Ellos eran



En conferencia de prensa en la CGT, Lucio Garzón Maceda junto a representantes obreros y estudiantiles, 1969. (Fuente: Centro de Documentación Audiovisual, UNC)

la columna vertebral, el corazón y el cerebro del movimiento, al punto tal que sin ellos (y sin las... *orgas*) Perón, quizás, no hubiera regresado", analiza.

Tamaño gravitación política fue mermando en las décadas posteriores, aunque, desde su visión histórica, el sindicalismo argentino siempre fue poderoso: "Mantuvo sus estructuras, pese a sufrir dictaduras, persecuciones, intervenciones, crisis, inflación, neoliberalismo, hasta llegar a nuestros días, signados por una etapa de crecimiento que comenzó en 2002. Si evaluamos la crisis que atraviesan los gremios europeos y americanos, ello ubica a nuestro movimiento obrero, relativamente, como uno de los más fuertes en el mundo".

El derecho a molestar

El nuevo presidente de la UIA (Unión Industrial Argentina), pocos días antes de asumir, dijo que los sindicatos argentinos tenían demasiado poder. Estos dichos, que muchos interpretaron como un preanuncio de un recalentamiento en el clima social, delatan, según el entrevistado, que "la central de los industriales quiere sindicatos dóciles".

Anticipándose a la pregunta, inevitable, acerca del mensaje presidencial y las interpretaciones sobre la afirmación de que

las organizaciones gremiales que sólo se preocupan por sus afiliados, se convierten en corporaciones que extorsionan, Garzón Maceda da la suya: "Descreo que el discurso haya sido dirigido a la central sindical o a su secretario general, sino que ha sido para toda la sociedad. Ahora, tanto los empresarios como los trabajadores, por su propia conveniencia, morigerarán en el futuro sus pretensiones para no aumentar la inflación".

«La mejor huelga, en definitiva, es aquella con la cual se amenaza: aunque no se concrete pero que sí se puede hacer»

Respecto a las luchas, -afirma-, las huelgas, como herramienta de presión no han encontrado sustituto hasta ahora. En Francia, las llaman "le droit de nuire", vale decir, el derecho a molestar, porque -argumenta- no hay negociación salarial equilibrada sin un sindicato fuerte y organizado que presione. Como se trata de una puja, la correlación de fuerzas es decisiva. Desde el punto de vista gremial -insiste-, no hay ninguna negociación con posibilidad de éxito si se carece de la posibilidad efectiva de realizar un paro, aunque éste no se realice nunca: "La mejor huelga, en definitiva, es aquella con la cual se ame-

naza: aunque no se concrete pero que sí se puede hacer".

A la hora de abordar el rechazo que la clase media suele sentir por los dirigentes sindicales, Garzón Maceda sostiene que "es un viejo estigma de clase". E ilustra sus dichos, narrando lo que ocurría en la Alemania de 1933 con "los inobjectables sindicalistas de la República de Weimar, que recibían, por parte de la clase media, fabricante del nazismo, las mismas objeciones que hoy puede presentar un feligrés de la Parroquia del Socorro, en La Recoleta, o de Puerto Madero o Palermo". Y agrega: "Es una representación clasista y un resguardo de intereses respecto de los cuales los sindicalistas deben estar prevenidos".

No obstante y más allá de la opinión de la clase media, Garzón Maceda considera que tampoco se advierte, a veces, que los afiliados a los gremios se muestren entusiasmados con la participación política de sus conductores. Los trabajadores, personalmente, parecieran desalentar la participación en los ámbitos políticos: "Actúan colectivamente en el trabajo, pero, a veces, parecen reaccionar individualmente, cuando se trata en política". En este punto, recuerda una anécdota sobre la conversación que mantuvo, en Córdoba, en la CGT de los '60, con dos sindicalistas de fuste nacional. Vandor y Framini le dijeron, entonces, "que sí el Estatuto de los

Partidos Políticos fuera reformado y los votantes pudieran emitir su voto en el lugar de trabajo, con esa y simple reforma, el poder sindical aumentaría y serían imbatibles en las internas y en las generales".

Ya abordando el presente y analizando cuáles son los temas que aún quedan pendientes, en el camino hacia la elaboración de propuestas colectivas con sello gremial, Garzón Maceda se refiere a incrementar la institucionalización de una mayor democracia interna, así como el combate al trabajo en negro, a la precariedad en que viven quienes no están registrados, al trabajo clandestino y esclavo. De la misma manera, también plantea que entre las exigencias que los sindicatos deben formular a los poderes públicos, se encuentran aquellas vinculadas a los servicios elementales que debe brindar el Estado: salud, viviendas sociales, seguridad, transporte, esparcimiento, educación, previsión social. "Por ello, los sindicatos deben involucrarse, además de los salarios, en mejorar la vida cotidiana y en combatir la exclusión. Deben reclamar estos derechos al Estado y éste reclamárselo a los ricos... con impuestos. No hay mejor forma de redistribución", enfatiza. Así, dice para finalizar, los gremios deben aspirar racional y democráticamente a convertirse en un contrapoder reformista: "Hay que abandonar el egoísmo, dejar el pan y la manteca, renunciar a los quiosquitos y desistir de lo pequeño para jugar a lo grande" ■



LIBROS Y REVISTAS UNIVERSITARIOS
PUBLICACIONES DE LA EDITORIAL DE LA UNC

Consulte nuestro catálogo en
www.unc.edu.ar/institucional/perfil/editorial
Horarios de atención:
lunes a viernes 10 a 20 hs. Sábados: 9:30 a 14 hs.
Obispo Trejo esquina Caseros | Córdoba
info@editorial.unc.edu.ar | **facebook** librería 1918



Crítica de libro

UNA CONVERSACIÓN FUNDAMENTAL SOBRE KIRCHNERISMO: UNA CONTROVERSIA CULTURAL

Guillermo Vazquez

Tal vez uno de los más grandes prosistas vivos de nuestras latitudes analiza sin temores y hasta la médula las cuestiones más complejas del kirchnerismo. Aunque contemporáneo a muchos libros sobre el mismo tema, González va al nervio de los discursos sin irrationalizar posiciones.

Desde la muerte de Néstor Kirchner (aunque no sólo) han proliferado libros tratando de asir el lugar misterioso —a la vez que inevitablemente relevante— que le cabe al “kirchnerismo” en el núcleo complejo de las identidades políticas. El libro de Horacio González, *Kirchnerismo: una controversia cultural*, tendría allí un lugar más entre los otros. Y sin embargo, damos cabida a la pregunta: ¿es éste un libro más? Desde el punto de vista de las industrias culturales y sus oportunismos, no hay lugar a dudas: es un libro que se edita junto a otros en un momento consonante, será vendido en las mismas mesas que otros, será presentado en un contexto donde estarán sus “similares”, e incluso se reseñará —como es el caso— próximo a otros. Es el propio Horacio González quien nos señala que su libro —es sabido— será leído como parte integrante de un *corpus* de interpretaciones. Y sin embargo, tenemos muchos motivos no para decir que es un libro distinto (todos de algún modo lo son), sino acaso para arriesgarnos a señalar que el libro que aquí reseñamos posee una intensidad —ética, estética y política— que logra abstraerse de la lógica inclusiva a la que el mundo editorial pudiera llevarlo. Horacio González escribió (no una, sino varias veces) que David Viñas era el último proyecto de una retórica pampeana. Tal vez sea eso mismo lo que deberíamos decir, sin temor ni titubeo, sobre el propio González. Porque quizás estemos ante el mayor prosista vivo de nuestras latitudes.

A contracorriente de la *serie* que mencionábamos, el libro no irrationaliza posiciones, no saca una fusta nacionalista para correr a toda izquierda, ni mucho menos simplifica el análisis con el dudoso argumento (ya casi muletilla) de la “funcionalidad a la derecha”: contextualiza, dramatiza, va al nervio de los discursos y —quizás el más importante de sus aportes— no renuncia nunca a la radicalidad política. Si tomamos dos de sus invaluable participaciones en *Página 12*, “Ser opositor”, publicado hace

un par de años, y el más reciente “Una moral sin más”, hay una pregunta que resuena y hace al centro de las indagaciones de Horacio: ¿por qué habría que conceder que el kirchnerismo —gobierno, al fin y al cabo— es una de las voces del *status quo*? En el libro, González busca en el kirchnerismo (en continuidad con el peronismo) un “colector secular” de tradiciones (libertarias, insurreccionales, subversivas, socialistas, comunitarias, etc.) que a simple vista parecen disiparse en espacios ajenos. Ocurre que viene siendo un lugar bastante común cierto desprecio de las llamadas tradiciones nacional-populares a las izquierdas (al respecto puede rastrearse la polémica por la exposición dedicada al pensamiento nacional en el Palais de Glace, de la que han participado en diferentes medios Eduardo Rinesi, Alejandro Kaufman y María Pía López, entre otros). En todos los libros de Horacio González, nunca notaremos un ensalzamiento, por dar ejemplos, de Scalabrini Ortiz contra presuntos errores históricos de Juan B. Justo, ni a Jauretche *venciendo* a Liborio Justo, ni se utilizará a Cooke para ridiculizar a Milcíades Peña. “No poseemos un refutativismo profesional”, escribe Horacio. El lugar común de ese desprecio, de esa distancia sobradora con que se lee a otra tradición supuestamente *equivocada*, es también extendida en ciertas izquierdas respecto a lo nacional-popular. En unas páginas formidables comparando las posiciones favorables de Trotski sobre la represión en Kronstadt, González escribe que los atajos argumentales de Altamira “forma(n) parte de las matemáticas cerradas, ajena a la lógica de conjuntos y a la geometría euclídeana, que cultiva el PO. (Si es que fueran trasladables al pensamiento político)”. Precisamente el tratamiento con que el libro desmenuza la polémica entre Altamira y Galasso, es uno de los mayores momentos donde se enaltecen —sin neutralizarse ni anularse— las tensiones entre tradiciones culturales y políticas de las que abreva González.

En la segunda parte encontramos un conjunto de nombres propios que poblaron la escena de la *recepción cultural del kirchnerismo*. Pareciera imposible, y sin embargo —no por un azar, sino por una propiedad misma de la elevada apuesta de su escritura— la amplísima gama de autores (de Ladriani a Fontevecchia, de Verbitsky a Eliseo Verón), discursos y hechos que desmenuza González, tienen una extraña, contraintuitiva proporcionalidad con la minuciosidad y el detalle de sus lecturas. Pero la escritura de González, aunque compleja y algo suntuosa, nunca pierde el cuerpo: la pasión y hasta cierta agitación son invocadas párrafo tras párrafo (leemos en un texto sobre Martín Caparrós: “He discutido mal con Caparrós —un día en que hablaba Cristina Kirchner en la Plaza de Mayo— así que soy sospechoso de un juicio resentido, por lo menos, poco elegante”).

Otros autores, desde posiciones políticas que pueden resultar similares a las de Horacio, han escrito sobre los mismos temas. Incluso González ha escrito sobre ellos, ha presentado sus libros y compartido encuentros, militancia, publicaciones. Sin embargo, sería difícil encontrar creativiades ensayísticas, conceptuales y reparos ético-políticos como los que encontramos en este libro, que carece de las típicas frustraciones de los otros. Por ejemplo, Norberto Galasso utiliza una ironía que se malogra con mucha facilidad por la corta distancia de sus análisis, o los términos que utiliza con fervor de mitin partidario (“cipayo”, “enemigo”, “liberal”, “gorila”) sin reponer ninguna complejidad. O el propio Ricardo Forster —a distancia considerable de Galasso, hay que decirlo— quien, en un tono que ya suena monocorde e injertado, traslada fórmulas de producciones teóricas mayormente francesas —unas veces Rancière y el “desacuerdo”, otras Levinas y “los rostros”—, y el sinfín de construcciones conceptuales como “biopolítica” o “significante” cuyas cadencias van perdiendo toda potencialidad crítica y, repetidos hasta el

hartazgo, se van convirtiendo en modismos de un manual, lánguidos para cualquier análisis.

Hay también una consciente disposición a colmar esa *conversación incompleta* sobre el kirchnerismo a la que nos convoca González, sin apelaciones a grandilocuencias personales. (Mencionamos también aquí, al pasar aunque adrede, el libro de José Pablo Feinmann *El flaco: Conversaciones irreverentes con Néstor Kirchner*. Y es que quizás el problema es que Feinmann no es ya un escritor ególatra, sino un modo estrepitoso de la jactancia que no puede no terminar en lugares comunes.) González nunca antepone su militancia, ni su posición como actor institucional dentro de la estructura del Estado —es sabido que Horacio es Director de la Biblioteca Nacional—, ni sus diálogos personales con los actores principales del kirchnerismo.

Nos toparemos con otros libros, y otros más que se irán posiblemente multiplicando, sobre el tópico *kirchnerismo* (los de Feinmann, Galasso o Forster, incluso el libro-vedette de Beatriz Sarlo) que también hemos leído con interés, y a muchas de cuyas páginas es necesario volver, releer y discutir. ¿Es éste, entonces, un libro más dentro de la *serie*? Pues bien, querido lector (y a pesar de un rumor extendido sobre las complejidades insalvables de la lectura de los libros de Horacio, hacemos la apuesta y decimos: querido lector-militante, lector-estudiante, lector-transeúnte, lector-trabajador, lector-curioso): no vamos a encontrar en él saqueos, ni resentidas o meditadas ausencias, mucho menos ocultamientos; no hay temores de ninguna matriz en ir hasta la médula de las cuestiones más complejas del kirchnerismo (las alianzas con el sindicalismo argentino actual, YPF, las críticas de todas las izquierdas no kirchneristas, la pregunta por el capitalismo, los medios “oficialistas”, etc.): por el contrario, hay inquietantes y necesarias insistencias sobre ellas ■



Kirchnerismo: una controversia cultural. Horacio González
224 pp., Colección Puñaladas
ISBN 978-950-563-974-8
Buenos Aires, Colihue, 2011

Crítica de libro

AL ENEMIGO, NI JUSTICIA

SOBRE LA AUDACIA Y EL CÁLCULO.

KIRCHNER 2003-2010

Fernando Svetko



Luz de nube. Dibujo, 60x73 cm, 2009

"Si alguien busca un panfleto, no lo encontrará en este libro", advierte Beatriz Sarlo desde el comienzo. Una mirada crítica y polémica sobre la figura de Néstor Kirchner.

Este libro es mucho más un libro sobre lo que los medios le hicieron a la política, que un libro sobre lo que la política le hizo a la realidad. En efecto, dentro de sus 236 páginas, hay que esperar hasta la página 165 para que la autora comience a trazar una semblanza de Kirchner, que se descompondrá poco a poco en una rara psicología de los "verdaderos intereses" del ex mandatario. Hasta ese punto, los tres primeros capítulos nos convidan con un análisis del mundo de la televisión y de las nuevas tecnologías comunicacionales, y el cuarto y el quinto se dedican, respectivamente, al violento desprecio por quienes trabajan en los programas televisivos que produce Diego Gvirtz, y al respeto comprensivo por los intelectuales que más o menos directamente se vinculan con el espacio denominado Carta Abierta.

Me detengo en el segundo capítulo: allí, entre otras cosas, hay una descripción de los "estilos" de Cristina Fernández de Kirchner y de Elisa Carrió. El subcapítulo se llama *Los cuerpos*. Los adjetivos para

describir a la actual presidenta son: "abigarrado, ampuloso, barroco, pesado, falto de claridad conceptual, demasiado engamado o de un cromatismo chillón" (p. 43). Claro, está hablando de los vestidos -y desliza, sin querer, para justificar el modo en que se habla de los vestidos de la mandataria, una vindicación muy parecida a la que el machismo de Doña Rosa ha usado siempre para comprender a los sátiros del barrio: si se viste así, cómo quiere que no hablen.

Pero cuando describe a Carrió, el cuerpo desaparece bajo el "talento mediático" y la "alta capacidad dramática" con que la candidata presenta una "imagen chamánica". Los adjetivos, aquí, son menos estéticos, más éticos, más políticos: "una máscara con fuerte presencia de la cultura letrada, liberalismo republicano, invocaciones religiosas de una espiritualidad fantástica, inteligencia, arbitrariedad, ironía, repentismo, autocentramiento, suficiencia y sinceridad." (p. 45) En la primera "descripción", se habla de un cuerpo problemáticamente ataviado, de un estilo en el que todo es forzado y nada combina bien. En la segunda descripción, el intento de combinación forzado es reemplazado por la más ligera naturalidad. "Como sucede con el carisma, nadie puede decidir tenerlo o representarlo." "Eso no se combina: sucede." (Elisa Carrió) no parece, como le sucede a Cristina Kirchner, alguien que recita un texto universitario, sino alguien que no necesita recordar el vocabulario convencional de las ciencias sociales. Habla naturalmente bien, no sólo correctamente sino con una variedad de tonos e imágenes" (pp. 45-46). Cosas así.

En este punto la autora introduce algunos contenidos curriculares de antropología cultural para enmarcar la figura de Carrió dentro de la simbología del "chamanismo", dimensión mítica que también le hará habitar a su otro gran candidato, Fernando Solanas, pero esta vez bajo los fascinantes atributos del Gran Viejo. "Solanas, sin proponérselo, ha venido a caer justamente en ese casillero que tiene fuertes componentes míticos." "El hombre (porque Gran Viejo es

siempre masculino) que guarda los recuerdos de la tribu e intuye el secreto de su futuro" (p. 50). "El Gran Viejo se coloca más allá de sus dichos; si es preciso examinar los argumentos de un anciano, será muy improbable que se lo considere, acto seguido, un Gran Viejo, porque pasaría a integrar el pelotón de los que enuncian y cuyos enunciados pueden discutirse. La palabra del Gran Viejo se recibe como se recibe un talismán: se lo percibe, se lo palpa, se lo guarda" (p. 51). Nuevamente la naturalidad: alguien que, "sin proponérselo", viene a ocupar este lugar no argumentativo, sino intenso, distante, sabio.

Argumentativo, o *meramente* argumentativo, es, para Sarlo, el estilo retórico de Cristina Kirchner. "En aquel 2005, Cristina era senadora y hablaba como una abogada o como una jefa de trabajos prácticos en ciencias sociales que había preparado bien la clase; y Néstor gruñía, insultaba, repetía oraciones breves" (p. 138). (Es extraño, o es triste, advertir cómo la autora reconduce, en varios pasajes del libro, su diferencia personal o política con Cristina Kirchner a la ficción o el sueño de encontrarse en el ámbito de las jerarquías universitarias machistas, ámbito en el cual muchas veces se da una especie de tácito coliseo, donde los machos universitarios, sin importar sus muchos o pocos antecedentes de formación, asisten relajados a la lucha encarnizada de las mujeres que -se supone también tácitamente- deben pisotear las cabezas de otras mujeres para obtener algún espacio de simbólico reconocimiento).

En efecto, a ambos, Néstor y Cristina, les falta tanto la "mezcla excepcional de formación académica y política" de Cardoso y Lagos, como la también excepcional mezcla de "pedagogía de masas", dimensión mítica y "abundancia tropical" de Chávez. Les falta naturalidad, les falta excepcionalidad; todo lo tienen que construir, que forzar, que inventar.

En relación con esto último, hay un argumento que se repite, bajo la misma forma, a lo largo de los últimos dos capítulos, res-

pecto de cada una de las transformaciones que realizó o propició Néstor Kirchner; es el argumento que en la historia de la filosofía se conoce como "la paradoja de la flecha", de Zenón de Elea: la idea de que, para recorrer una determinada distancia, previamente habría que recorrer la mitad de esa distancia, y previamente la mitad de esa mitad, y así. De este modo, nunca se realiza movimiento alguno. Bien, el argumento que funciona como bajo continuo en la exposición de Sarlo es de este estilo: ¿Por qué Kirchner no se peleó antes con Magnetto, si Magnetto fue siempre idéntico a sí mismo? ¿Por qué Kirchner se ocupa en 2003 de los derechos humanos, si antes no se había ocupado nunca? ¿Por qué se peleó en 2008 con "el campo", si antes eran socios? ¿Por qué habla pestes del menemismo, si fue también menemista en los noventa? Más allá de los errores de cronología o de documentación de los que adolece el libro, resulta problemático que la autora considere todas las transformaciones de la realidad que produjo Néstor Kirchner bajo una sola clave, que es la de la construcción y el mantenimiento del poder.

Resulta problemático que, de todas las posibles motivaciones que el ex mandatario pudo haber tenido para actuar como actuó, la autora elija ver sólo las más espurias, las menos visitadas por alguna virtud. Y resulta problemático que, en este mismo movimiento interpretativo, tal vez se opaque la dinámica de construcción colectiva que presionó y actuó para que, precisamente en ese momento de crisis y oportunidad que fue el año 2003, la refundación de la patria tuviera que pasar por la promesa de reparación -tanto judicial como política, y tanto política como social y económica- del pasado doloroso más reciente. Esta lógica mezquina: ¿es la lógica de los hechos tal como acontecieron, o es la lógica de los análisis de los que el análisis de Sarlo es deudor y colaborador? En todo caso, es el recorte que ha hecho la autora (que hoy por hoy tanto deplora los "recortes"). Es lo que a la autora le ha parecido interesante ver y explorar. Tal vez ese recorte la defina mucho más de lo que define a Kirchner. Quién sabe ■



La audacia y el cálculo. Kirchner 2003-2010. Beatriz Sarlo
240 pp. ISBN 978-950-073-5049
Bs. As., Sudamericana, 2011

CUBA DESDE ADENTRO Y DESDE AFUERA

Alfredo Gómez Alonso

Como Abraxa, el dios bifronte, dos miradas de un cubano sobre Cuba. Una desde dentro y otra desde afuera a 15 años de distancia.

Fidel Castro nos decía, eternamente, en cada discurso, que el imperialismo norteamericano padecía la hipertrofia de su propia prepotencia, ejerciendo una dictadura mundial sobre la base de un poderío militar sin paralelo. Continuamente nos precavía sobre su penetración cultural y su hipnótica injerencia sensiblera, hipócrita y superficial.

Cuba perteneció desde 1902 veladamente a Estados Unidos y durante este período fue rica en prostíbulos, casas de juego y lavado de dinero. Había gente que desayunaba en Miami. Pero también había discriminación hacia el negro, 85 % de la población pobre, monocultivo acompañado de "tiempo muerto" (en el que no hay cosecha), que dejaba en el abandono al campesino, ya privado de enseñanza escolar, corriente eléctrica, condiciones mínimas de salubridad, atención médica y derechos sociales. Las empresas privadas, nacionales y norteamericanas, cubrían el mercado interno de las clases media y alta. El resto vivía de migajas, de trabajos precarios e inseguros, en la marginalidad indigente, en la ignorancia desamparada. Los negros sólo tenían derecho al asiento trasero del colectivo.

Nada volverá a ser como antes

Todo esto terminó con el triunfo de la Revolución, proclamada socialista pocos años después. La gente estaba extremadamente inquieta. Los cambios sociales son conmocionantes: los códigos y valores con que vivía son ahora diferentes, el clima sociológico es otro, y si se trata de una revolución como la cubana, el cambio es visceral, comprometiendo toda la estructura socio-política y económica y convirtiéndose en un verdadero trauma para la ciudadanía. Fueron cuestionadas la simbología imperante, el contenido del discurso, la organización clasista e, incluso, las tradiciones. Nada volverá a ser como antes.

Todos estábamos desorientados: los ricos emigraban en masa hacia Estados Unidos; libreta de racionamiento de víveres y ropa;

canje por un nuevo tipo de dinero (muchos, como mi familia paterna, perdieron fortunas); confiscación de todas las propiedades a los ricos (mi abuelo incluido); nacionalización de todos los recursos naturales del país; establecimiento de un puesto de vigilancia en cada cuadra y en todo el país (Comité de Defensa de la Revolución-CDR); implantación de la Juventud Comunista en todas las escuelas y del Partido Comunista en todos los centros de trabajo; planificación quinquenal de la economía; abolición de la televisión privada y sólo dos canales estatales; "Cortina de Hierro"; nadie más puede salir del país; llega la invasión a Playa Girón en 1961; la crisis de los misiles en 1962; Estados Unidos interrumpe el suministro de piezas de repuesto a Cuba y comienza el bloqueo económico.

Nos sentíamos acosados, asustados, vigilados. No se podía hablar, no veíamos nuevos horizontes, había poca comida y siempre la misma, vivíamos con temor y nadie sabía qué iba a pasar. En ese preciso instante aparecen los soviéticos y el bloque de los países socialistas: trueque y comercialización igualitaria, precios inamovibles (sin los altibajos del mercado), gestos de solidaridad, intercambios culturales. Aquellos que no comulgan con la Revolución son expulsados de las universidades, los homosexuales pierden sus trabajos. La atmósfera se torna asfíxica.

Desde el Partido Comunista nos reiteran, día por día, que el mundo moderno está en descomposición. Se habla de libertad y democracia pero sólo en la medida conveniente a los intereses de las potencias industrializadas. Esta hipocresía sostenida en los discursos y rubricada en tratados "humanitarios" de diverso tipo, revela un fuerte divorcio entre las palabras y los hechos. Pero los cubanos no creemos en el mensaje. No puede ser cierta esta lectura catastrofista del mundo. En realidad, estamos hartos de tantas privaciones, y una gran cantidad de gente está deseosa de ver las luces de ese capitalismo lejano, que no podemos tocar, que nos está vedado. Queremos autos nue-



Elving. Dibujo, 35x50 cm, 2010

vos, electrodomésticos, computadoras y libertad de expresión. A fuerza de tenerlos, no advertimos ya que ostentamos uno de los mejores servicios de salud del mundo y las mejores escuelas, gratis. El líder de la Revolución recuerda a José Martí: "Ser cultos para ser libres". Y así fue, erradicamos el analfabetismo. "Vamos todos a estudiar en la universidad -dijo Fidel-. Cada cubano debe tener una carrera y título universitario. El país no lo necesita, pero lo que sí necesita el país es un pueblo educado, un pueblo que piense". Pero la insólita y hermosa posibilidad de ver a cada cubano convertido en un profesional universitario no pudo cumplirse finalmente. ¿Por qué? Se proclaman la Perestroika y el Glasnost soviéticos. Mijail Gorbachov promovió reformas que resultaron en un demoledor efecto dominó para los gobiernos de Europa del este. Cayeron Bulgaria, Hungría, Rumania, República Democrática Alemana, Polonia, Albania, Checoslovaquia y la propia Rusia; Cuba se fue al abismo nuevamente, quedando sola por segunda vez. No había combustible y las calles estaban desiertas. A esto se le llamó la "opción cero": todos nos pusimos flacos, y las carencias llegaron a extremos nunca antes vistos en el período revolucionario.

Los cubanos tardamos mucho en comprender que Fidel Castro era un revolucionario de pura estirpe. En cualquier parte del mundo en que se desarrollara una lucha contra las hegemonías europeas y norteamericana, habría soldados, armas y asesoría cubanos.

Cuba afuera de Cuba

Sali de la isla por primera vez en 1996 y caer de repente en Barcelona fue una experiencia urticante. La impresión me provocó una intoxicación nerviosa. Quioscos con miles de revistas y globos de color, libros, mapas, CD de música, láminas artísticas, una decena de periódicos. Las ramblas, el Corte Inglés y sobre todo, el Mercado de la Boquería, con sus costillares vacunos colgando del techo, las mesas repletas de embutidos,

los frutos secos, las avellanas. ¿Qué cubano podía creer que estas cosas existían? ¡Desde luego que me puse nervioso! Impartí 10 conferencias: \$ 4000 dólares de rédito. Fui tratado como un catalán más.

Mi intoxicación no cedia. A 37 años de revolución estaba presenciando, por primera vez, la evolución del mundo. A esas alturas, los Beatles se habían disuelto y habían muerto Janis Joplin, Jimmi Hendrix, Olivier Messiaen, Igor Stravinsky, Joan Miró, Picasso, Ben Bela; el Hombre había ido a la Luna, las computadoras eran ya de uso doméstico y estaba en libertad Nelson Mandela. Había pasado la época de las grandes bandas de jazz-rock, el estreno de *El Padrino*, Koyaanisqatsi, la primera exposición minimalista en Inglaterra y la revolución de Mayo del 68. El mundo se había movido bastante. Pero, todo esto, ¿era tan malo como decía Fidel Castro?

En 1997 aterricé en Argentina. Vengo para no vivir en la angustiada atmósfera cubana, con su cariz de trinchera antiimperialista, justo, pero agobiante después de 50 años. Aquí las luces del capitalismo y, dicen, París incrustado en América Latina. Algunos gustan de reconocer el papel inspirador de la Revolución en la actual inclinación nacionalista suramericana: Evo Morales, Rafael Correa, Hugo Chávez, los Kirchner, etc.

Pero el colonialismo se perpetúa en otras formas y me siento estupefacto al comprobar que todo lo que los políticos cubanos nos contaron sobre Latinoamérica y sobre el colonialismo, es cierto. El dinero es necesario, pero aquí ha desplazado al Hombre del centro de la filosofía.

Sabemos que el asunto de Cuba no es en blanco y negro y que hay mucho de qué hablar. Es posible que la Revolución cubana haya padecido contradicciones, problemas con las libertades individuales y rasgos de dictadura. Pero el mundo actual es muy complejo y, aún admitiendo esto, sería muy bueno poner a la isla al lado de la dictadura homicida de los Estados Unidos con respecto al mundo entero ■

Crítica de libro

LA MALA MEMORIA DE UN FANTASMA SOCIALISTA

Leonardo Eiff

Desde los años 70 la izquierda europea se ha separado con virulencia de su pasado de consorte de la Unión Soviética y sus satélites de Europa oriental. La definición de la URSS como un régimen totalitario ha sido ampliamente aceptada, y el derrumbe de 1989 no hizo más que ahondar la crítica democrática al socialismo real. El silencio sobre Cuba, sin embargo, según la autora de este libro demuestra una incapacidad *ético-política* para mirar de frente el fracaso estrepitoso de un sueño.



Pedro. Acrílico, 140x140 cm, 2011

Decimos ahondar la crítica democrática al socialismo real porque, por ejemplo, un trabajo como *El pasado de una ilusión* de François Furet no agrega demasiado desde el punto de vista teórico a los pioneros ensayos de Hannah Arendt o a los emprendidos por Claude Lefort desde los años 50. Esta década –la de los 70– marca el umbral de un cambio profundo en el pensamiento de izquierda, que podemos sintetizar tomando la definición del sociólogo chileno Norberto Lechner: *de la revolución a la democracia*.

En América Latina tal mutación comenzó con la derrota de los proyectos revolucionarios, la consolidación de diversos regímenes autoritarios y la proyección continental del terrorismo de estado. Como sabemos, la catástrofe política producida por las dictaduras y la vuelta –en principio frágil– a la democracia no hizo



Silencio, Cuba. La izquierda democrática frente al régimen de la revolución cubana.
Claudia Hilb. 144 pp.
Bs. As., Edhasa, 2010

más que sellar este pasaje en el corazón intelectual de los progresismos latinoamericanos. Desde *Marx y América latina* de José Aricó a *Las cuestiones* de Nicolás Casullo, la izquierda intelectual latinoamericana –en sus diversas fuentes– ha venido revisando las añejas adscripciones al relato de la Revolución, ensayando no sólo una sagaz crítica sobre el pasado reciente, sino también intentando una renovación de las fuerzas intelectuales y políticas de una izquierda posrevolucionaria. Pero a diferencia de Europa, la mirada disecadora sobre la cultura autoritaria que nutría las prácticas revolucionarias se ha detenido en las puertas del ejemplo madre de esa deriva despótica: el régimen de la Revolución cubana. Aquí, entre nosotros, se ha edificado una forma de dominación total en nombre del socialismo y la liberación de los pueblos. Pero la mayoría de la izquierda democrática latinoamericana ha obliterado cualquier referencia al acontecimiento cubano: *Silencio, Cuba*.

El ensayo de Claudia Hilb busca dar respuesta a este interrogante: ¿por qué la izquierda democrática no critica públicamente al régimen cubano? En otras palabras, qué es lo que impide que hombres y mujeres que celebran el conflicto como eje articulador de lo político, que hacen de la política una pluralidad irrepresentable, que ven en la constitutiva ambigüedad del pueblo la fuente de una práctica democrática, callen –o peor: justifiquen y hasta defiendan– frente a un régimen político que es la negación misma de estos principios y conceptos. El trabajo de Hilb pretende cerrar el círculo que se inició a fines de los 70 con la crítica de las experiencias guerrilleras llevando el análisis hacia el seno mismo de la identidad progresista latinoamericana. En consecuencia, el texto tiene dos vertientes felizmente

enlazadas: la teórica analítica y la polémica político/militante.

Respecto a lo primero, podemos rápidamente señalar que se inspira explícitamente en la filosofía política de Claude Lefort; y no hay duda que Claudia Hilb hace justicia a esa herencia produciendo un fino ensayo filosófico-político a partir de una experiencia concreta. En este sentido, se trata de saber, para la autora, cómo fue posible para el régimen de la Revolución y para su líder máximo condensar las dimensiones del Poder, el Saber y la Ley. Y Hilb nos da la respuesta: la exitosa imbricación de la radical igualación de condiciones con la acelerada concentración del poder en la figura de Fidel Castro. En este doble proceso yace la clave de bóveda del Régimen.

Los dos primeros capítulos del ensayo están dedicados a mostrar con rigor histórico el camino que condujo al establecimiento de un tipo de dominación total a partir de la utopía de una sociedad igualitaria creada desde la cúspide del aparato estatal. Con este objetivo, Hilb se nutre de una cuantiosa bibliografía sobre el derrotero de la Revolución cubana, desde los estudios históricos de Jorge Domínguez hasta los trabajos sobre economía de Mesa-Lago, pasando por los testimonios literarios y orales de los plurales exilios cubanos. De esta manera, logra plasmar en los hechos históricos su intuición teórica: el lazo de la igualdad social y el Poder total. Sin embargo, el aliento central del ensayo es filosófico-político (la autora confiesa en el prólogo el desagrado que le provoca la indagación historiográfica).Cuál es el principio de acción que sustenta la reproducción del Régimen: el miedo –responde Hilb, apoyándose en las clásicas reflexiones de Montesquieu.

Remo Bodei señaló que los jacobinos habían absolutizado la noción republicana de virtud al guillotinar el lado de la Fortuna, pero liberados de esta última terminaron por toparse con la nueva contraparte de la virtud: el terror. Así, la dialéctica de las revoluciones modernas oscila entre la virtud y el terror. A esta fatídica dialéctica no escapa el itinerario de la Revolución cubana que va a trocar la díada jacobina de los heroicos inicios en una institucionalización del miedo. Con la disolución de un espacio público conflictual y la erección de un Poder omnímodo que controla todos los recursos del país, es el miedo –con sus derivados: la doble moral, el rumor, etc.– el eje ordenador de las acciones y las relaciones sociales.

Dijimos que el ensayo de Hilb contenía no sólo un análisis teórico sino también una polémica militante. En este sentido, para la autora, la naturaleza del Régimen cubano se le escurre a la izquierda porque ella tiende a escindir lo que en realidad es inescindible; para ponerlo con un ejemplo: el acceso universal a la salud y el sistema de partido único. Ahora, tal separación no parece provenir de una ceguera ante lo político en tanto tal, más bien surge, creemos, de una incapacidad *ético-política* para mirar de frente el fracaso estrepitoso de un sueño; es decir, emana de la imposibilidad de ver al régimen como régimen y no como utopía. En consecuencia –y allí consideramos que se concentra lo más fructífero de la crítica de Hilb a la izquierda que calla–, se aísla un sector de lo real para ocultarse mejor el acontecimiento *políticamente* más significativo después de 50 años de Revolución: la destrucción de la autonomía y la creatividad social, el secuestro de la lengua pública a manos del Comandante en jefe y su deseo totalitario de una sociedad donde “todo sea posible” ■

Crítica de libro

"MI SECRETO ESTÁ PROHIBIDO, SÓLO ÉL Y NO EL DEL CRIMEN"

Eugenia Cabral

La editorial valenciana Pre-Textos acaba de publicar póstumamente el diario íntimo que el poeta Juan Bernier (quien estaría cumpliendo su centenario) escribió entre 1937 y 1947, cuyo trabajo de edición fue confiado a Juan Antonio Bernier, sobrino nieto del poeta. Conjuntamente, fue lanzada su *Poesía completa*, con edición a cargo de Daniel García Florindo.

Juan Bernier había nacido un 14 de diciembre de 1911, en La Carlota, provincia de Córdoba, pero *allá* en Andalucía, España. Desde el pueblo natal, a los nueve años es "emigrado" por su familia hacia la ciudad de Córdoba, donde residirá hasta su fallecimiento, en 1989. Luego, en *aquella* Córdoba, hundirá sus raíces sociales y literarias.

Bernier, que se consideraba "liberal y pragmático", tomará parte en la guerra civil española, reclutado por el ejército franquista: "En agosto fui a Ceuta a Artillería, y a finales del mes citado, ya estaba en el frente de Teruel". Corría el invierno europeo de 1936-37. El sitio de Teruel le depara imágenes traumáticas. En su poema *Mañana* registrará: "Había entre la escarcha un adolescente muerto/ a quien los vivos habían desnudado y convertido en estatua".

El miedo que sentían los pobladores ya a comienzos de 1936 era tal que quemaban sus propios libros, revistas, periódicos, folletos para no ser descubiertos como "rojos", pero el 30 de abril de 1939 el falangismo ejecuta la quema de libros en la Universidad Central de Madrid. Rousseau y Voltaire arden condenados, junto con románticos, liberales, modernistas y hasta con pesimistas. En ese contexto represivo, en 1937 inicia este *Diario* que, en palabras de su editor, es "un texto autobiográfico escrito entre 1937 y 1947, y desde el punto de vista genérico es una obra híbrida, compuesta por un primer capítulo de memorias (1918-1936) al que sigue el 'Diario' propiamente dicho y que comprende los años que van de 1937 a 1947". Si atendemos a estas fechas, la producción del *Diario* precede tanto como sucede en dos años a la segunda contienda mundial. Como si fuera malestar sintomático primero y secuela de ese terrible mal, después. No obstante, lo corregirá, pulirá, reescribirá, hasta el fin de sus días. Confía su texto al periodista Antonio Ramos Espejo, quien

lo ayuda en el tipiado y tras la muerte de Bernier se lo entrega al actual editor. En 1980, la revista *Antorcha de Paja* publica algunos capítulos.

La primera sección, dedicada a sus memorias, refiere a la infancia en Aldea de Las Pinedas, su terruño. Niño campesino, ayudaba en la trilla, la siega, disfrutaba de apetitosos manjares rurales y conocía las caricias de sus primos a la siesta, en las penumbras de la mansión familiar: "*Escenas que fueron la levadura de nuestro mecanismo morboso y secreto en el futuro*". Exhuma gozoso el perfume de la intimidad: "*En algunos momentos de soledad nuestros juegos no eran solamente de gustos honestos*". Su homosexualidad asumida con llaneza es el tópico fundante de este *Diario*: "*Hasta mis 20 años, había creído pecado mi forma de ser, cortando en lo posible el pujante ímpetu de mis deseos*".

Reviviendo escenas de la guerra civil, anota en el *Diario* que "*el deporte era la caza del hombre*". *El pavor ante las acciones bélicas procede de su visión humanista y cristiana*: "*Y una infrahumana ferocidad se escuchaba a través de las sondas de uno y otro bando. Y se veían silencios y palideces en los rostros. El azar empujaba a un bando o a otro, según el sitio donde a cada uno les había sorprendido el Movimiento. Derechas e izquierdas no eligieron, pero los dos signos llevaban a la muerte*". *Los distinguos políticos le resultan insustanciales*: "*Para matar, los rojos habían escogido las iglesias; los nacionales, los cementerios. ¿Dónde sería la muerte menos lúgubre?*".

El trauma bélico le aportará, al mismo tiempo, una decepción de los valores religiosos católicos: "*La libertad ciega y brutal me enseñó, con trallazos de sufrimiento, mi exceso de confianza en la bondad y el perfeccionamiento humano. Vi, claramente, cómo todas las normas, las más respetables y espirituales creencias, los más altos principios no impedían el crimen, sino que in-*

cluso servían para justificarlo". *La moral pontificada por el catolicismo se le revela ahora como la "inservible barrera de la religión"*.

Tras la acción como soldado, Bernier comienza a replegarse en su sensibilidad subjetiva: "*Me parece, después de este trajín cruel y heroico de la guerra, que no hay más fin ni más ímpetu, dentro de mí mismo, sino este afán, este deseo abierto de las formas y una voluptuosidad que escapa de todo lo que me rodea*" (1939). Y el 26 de abril de 1940, anotaba: "Gozo como nunca de esta primavera resucitada, después de tres años de campos de guerra. Apenas leo más libro que las páginas verdes y brillantes de la naturaleza. Solo por las plantas y flores, con un *Deseo pagano* que sale de mi pluma, y lo dejo en el 'Álbum' de don Carlos, el melómano, para sorpresa de sus visitas. Otros días juego al ajedrez bajo la bóveda conventual de Gambrinus, sede social de chavalería, desocupados y vagos. Aquí mi observación disfruta con un ambiente complicado y morboso".

En la posguerra (que apostrofa como "la post-miseria de los harapos"), co-funda la revista *Ardor* y traba amistad "bohemía" con poetas y artistas. Días de vino y música, entre las casas bautizadas respectivamente "Academia de la Gramola" y "Academia de la Pianola". Otro "entretimiento" es leer y comentar *Los alimentos terrenales*, de André Gide. En 1947, cinco de aquellos poetas: Ricardo Molina, Julio Aumente, Mario López, Pablo García Baeña y el propio Bernier envían sus inéditos a la convocatoria del premio Adonais; ante el decepcionante resultado deciden de inmediato fundar la revista *Cántico*, una alternativa ante el conservadorismo formal de *Garcilaso* y *Espadaña*, órganos de las mejores plumas adherentes al franquismo. Con el título aludían doblemente al *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz y al *Cántico* de Jorge Guillén. *Cántico* será propuesta de libertad formal y en otros

órdenes, como la moral sexual, ya que varios de sus integrantes padecían la censura totalitaria contra la homosexualidad. La mirada ecuménica se extiende hacia lo social, especialmente en Bernier, publicando poemas de Luis Cernuda –expatriado en México– y lo lingüístico, ofreciendo traducción de poemas. Se edita, con dos épocas, hasta 1957.

La producción poética de Bernier transparenta la sensualidad teñida del ideal griego con respecto al homosexualismo. Sus libros de poemas: *Aquí en la tierra* (1948), *Una voz cualquiera* (1959), *Poesía en seis tiempos* (1977), *En el pozo del yo* (1982) y *Los muertos* (1986). Trabaja como arqueólogo en el ayuntamiento de Córdoba. Pero sigue reelaborando el *Diario*. Su edición consume la dedicación austera de Juan Bernier a la literatura, produciendo este "*hijo de las mismas ansias que impulsan el alma a buscar en los brazos ajenos una compensación a la absoluta soledad de los sueños, los deseos o los vicios*" ■



Diario. Juan Bernier
516 pp. ISBN: 978-84-15297-12-3
Valencia, Editorial Pre-textos,
2011



«El Maxi», Acrílico, 140x140 cm, 2011

Trabajar con pequeñeces, con hechos mínimos y desde ahí construir mundos intrigantes. Ese parece ser, en una ajustada síntesis, el camino trazado por Eugenia Almeida en *El colectivo* (2009) y *La pieza del fondo* (2010), novelas que en nuestro país publicó el sello Edhasa y que también recorren los estantes europeos con traducciones al portugués, italiano y francés, llevando consigo las palabras de esta cordobesa que es licenciada en Comunicación Social por la UNC, y que hoy pasa sus días entre los yermos terrenos de Unquillo.

Pese a la mínima definición en torno al estilo de Almeida esbozada en la primera línea, dentro de su continuidad los dos volúmenes cargan con intensidades y tonos distintos, aunque la estructura general de las obras sea bastante similar. En ellas se vive una cercanía constante con los personajes y el entorno, desde una voz narradora que parece estar contando todo lo que sucede no con una perspectiva omnisciente sino con la mirada de aquel que camina por el lugar de los hechos, junto a los protagonistas. Esto provoca una curiosa sensación de intimidad, una intimidad que muchas veces es cerrada, pequeñísima, tanto que por momentos acorrala, si bien casi siempre termina resultando acogedora, tierna. La aclaración quizás no valga, o sea innecesaria, pero la feminidad juega un papel importante en la construcción de estos textos, le da un matiz de amenidad a situaciones que podrían haber sido más tensas, incluso si hubieran sido fraguadas por otra pluma de las huestes de la Pizarnik y la Belli.

Todo a la vista

Si entramos a *El colectivo* veremos que el andamiaje de ese aparato literario está al aire libre, a la vista de quien quiera tomarse el esfuerzo para entender cómo funciona. Allí casi todo está dicho, y lo que comienza como un misterio atrapante —el colectivo que no se detiene en el pueblo, y también otras sombras más pequeñas— pronto pierde eficacia como lazo. Todo es develado, quizás demasiado pronto, sin dejar espacios a la duda, a la elucubración sobre el avance de las páginas, a ese lector inquisitivo, con más poder, que pregona el viejo Morelli allá por los 60. Este hecho, sin embargo, produce un efecto inesperado: el crecimiento de personajes que asomaban como secundarios, relegados de lo esencial en la historia, cobran una importancia cercana al protagonismo, producto justamente del agotamiento del tema central.

Así, además de estos “actores de reparto” devenidos en figuras, encontramos que el paisaje es también un gran personaje, lo que podría ubicar tranquilamente a *El colectivo* dentro de los regionalismos que se dieron en la parte sur del continente a principios del siglo pasado. Esa estética, que hacía del entorno un escenario colorido y casi vivo, encuentra en Almeida una actualización acorde con los tiempos de la década del 70, o más precisamente su segunda parte, la más oscura que recuerda nuestra historia, ya que es allí cuando transcurre esta novela. Lo que lleva, necesariamente, a brindar por este nuevo abordaje de los años de plomo: otra pieza más

para seguir construyendo la memoria colectiva, ese artefacto tan complejo y esquivo. Porque, huelga decirlo, el ómnibus que pasa sin detenerse por ese pueblito del interior lo hace por “órdenes de arriba”, un arriba que tiene color verde y olor a descarga sobre cuerpo inocente. Ese es el modo en que la realidad que se vivía en la ciudad se evidencia ahí, lejos de todo, a kilómetros de la violencia innecesaria. Y resulta, a fin de cuentas, el acierto más estremecedor del libro.

Esa otra violencia

Un acierto, aquel, que se traduce en *La pieza del fondo* con la puesta en foco sobre una violencia que aquejaba al mundo de entonces y que lo seguirá plagando de injusticias mientras el hombre sea hombre: la marginalidad social, en varias de sus formas, ya sea en una comisaría, una institución psiquiátrica, un bar céntrico o en una plaza, los decorados en los que transcurre este otro invento surgido del trabajo y la pluma de Almeida. Con todos ellos tiene que ver él, un linyera sobre el que no sabemos nada pero sobre quien iremos enterándonos más lentamente que en *El colectivo*. Y también sabremos de sus protectores, esos con los cuales interactuaba a su manera, sin hablarles pero con un oído listo para las confesiones, los mismos que se entregarán a una búsqueda desmedida cuando él, tan silencioso como siempre, desaparezca.

Pero pese a que aquí lo visto es más crudo, a la vez hay más lugar para el susurro poético, lo que puede tomarse como un signo

de evolución, o sólo una demostración de soltura, de liberación de una prosa que ya sabe de versos, de decoración y abstracción poética, y que acaso estaba cautiva ante los primeros pasos impresos. Paralelamente, esa soltura hace que la trama sea más compleja, un tejido cargado de más gente, de más perspectivas, de más voces, y por momentos de más confusión. Lo cual es bueno, atrapa, atrae más, invita más. Sobre todo porque hay zonas sin luz, listas para que el lector cree, imagine: haga su parte.

Y la pieza del fondo como imagen, en este libro, aparece no sólo concretamente, en ese cuartucho abandonado de la casa que acaba de alquilar Elena —una de las protagonistas—, sino también como metáfora de lo que se vino diciendo: es el lugar al que van a parar las cosas que no sirven, que están relegadas para un futuro que siempre será posibilidad, sólo posibilidad. Aunque los virajes de esta historia terminen cerrando con una leve mueca sonriente.

“La prosa convive con el verso; acaso para la imaginación ambos son iguales”, teoriza el viejo Borges, y la frase se antoja acertada para terminar de definir la pluma de Almeida desde una voz más sabia. No obstante la música llama a otro destino, a un fragmento de “Copia de los marginados”, del gigante Peteco Carabajal, que podría complementar lo dicho y acaso acercarlo más a lo que se buscó generar en los libros analizados: “Conciencia del universo/voz del que no tiene voz/sabiduría de la Pacha/luz del interior” ■

Literatura

PROSA CON LOS MARGINADOS

Juan Francisco Uriarte

Muerte, desolación, misterio y ternura entregados desde una pluma íntima y sencilla. Un acercamiento a *El colectivo* y *La pieza del fondo*, de Eugenia Almeida.

CARLOS GUASTAVINO

POSROMÁNTICO Y GRAN COMPOSITOR ARGENTINO

Miguel Ángel Estrella

Guastavino fue un artista fuera de época, alejado de los premios y reconocimientos por su distancia con las corrientes contemporáneas. Con una obra musical y ejemplo de vida fenomenal, recordamos su legado.



En 1960, siendo estudiantes, a mi mujer Martha y a mí nos impresionaba la profunda expresividad de Guastavino. El reverso eran las críticas de sus colegas compositores que lo consideraban un "pasatista". Curiosos, le pedimos una entrevista, a la que accedió con mucha sencillez, recibiéndonos en su modesto departamento de la calle 3 de febrero.

En ese primer encuentro fue desgranando con su estilo pausado, los ejes de su inspiración, respondiendo a todas las preguntas que le hacíamos dos jóvenes intérpretes "preguntones". Ante su bonhomía no eludimos el hecho de que sus colegas minimizaban su obra por no estar enroscada en las corrientes contemporáneas en boga.

"Yo escribo sin época y desvinculado de las inquietudes del ámbito musical de hoy. Gozo escribiendo lo que me dicta la inspiración. No hay nada más bello que la música y mi serenidad proviene de ser honesto con lo que siento, con lo que me conmueve: ese es mi modesto mensaje musical".

Hablamos también de nuestra sociedad, de política y de los conflictos sociales y religiosos. Guastavino fue un hombre de izquierda. Detestaba los golpes militares cíclicos que vivía nuestro país.

«Yo escribo sin época y desvinculado de las inquietudes del ámbito musical de hoy. Gozo escribiendo lo que me dicta la inspiración»

Su Santa Fe natal estaba casi omnipresente. Recuerdo que le preguntamos sobre el rol que jugaba el folclore argentino en su obra. Respondió bellamente: "Llevo su aroma en las venas, pero les confieso que no conozco las estructuras de cada zamba o chacarera. Pero me gusta escucharlo y sentir que es parte de la creatividad popular".

Cada vez que hablo con una colega puntana pianista y música profunda, es imposible que no evoquemos el ejemplo de vida que nos dejó. Aleca Luco trabajó mucho el repertorio del compositor y estuvo

muy cerca de él en los últimos diez años. La llamé hace unos días, cuando empecé a escribir este recuerdo.

Mencionando los "homenajes" tan en boga, Aleca me comentó que un ministro de Cultura y Educación uruguayo -Dr. Carlos Fleitas- le ofreció una distinción al compositor. He aquí la respuesta de Guastavino en una carta del 5 de marzo de 1971:

"Siempre me da placer al encontrarme comprendido o revivido por otro ser que comparte sensaciones que he tenido al escribir esas cosas... lo que no me da placer es pensar que pueda rendirse homenaje a mi labor, pues considero que no he hecho nada diferente sino es trabajar como todos lo hacen en sus disciplinas, en mi vocación de siempre que ha sido la música. Ahora bien, la obra que he realizado es de tan poco valor y de tan poca significación que la razón de su nacimiento ha sido la espontaneidad y si ha logrado cierta difusión es tal vez, debido únicamente a su intrascendencia. No podría aceptar tales honores estando vivo. Pienso que el hombre es muy frágil, y el brillo de su obra impresa

apenas disimulan las grietas que aparecen por todos lados. Una vez desaparecido, si alguien quiere hacerlo será diferente. Las notas disonantes de la vida física quedarán amortiguadas en la distancia".

Ese homenaje que él rechazaba en vida, le fue ofrecido en noviembre de 2000, poco después de su muerte, reuniendo artistas y asociaciones musicales. Una gran pianista argentina -Elsa Puppulo- abrió el concierto diciendo, entre otras cosas:

"Don Carlos Guastavino dilecto amigo: hoy vamos a gozar de su bien amada, la Música, fuente inagotable de alegría, de pasión, de amor. Profundamente argentino y leal a sí mismo, cantó a las cosas simples de la vida; las cantó con sencillez, con alma pura y genuina. Escuchemos en silencio para que él penetre en nuestra alma con su candor e inocencia y así compartir juntos su grandeza".

Modelo de grandeza, contrariamente a tantos colegas que lo denostaron, Guastavino no conocía la soberbia ni el carrerismo salvaje, algo que cultivan no sólo muchos artistas sino también políticos, religiosos, deportistas... Guastavino "no se la creía" ■

D

DEODORO
gaceta de crítica y cultura

DEODORO ACOMPAÑA SOLIDARIAMENTE A LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO Y MANIFIESTA SU RECONOCIMIENTO A LA VALENTÍA POLÍTICA, LA TAREA SOCIAL Y EL COMPROMISO CON LOS SECTORES MÁS DESFAVORECIDOS DE LA ARGENTINA, POR LOS QUE SON EVOCADAS EN EL MUNDO ENTERO.

Crítica de disco

NOCHES DE ABSALÓ

TOMATES ASESINOS

Estefanía Pozzo

Supongamos que podemos afirmar que una ciudad es sus sonidos; que lo que escuchamos a diario describe lo que esa ciudad contiene, a sus personas y aquello que el espacio hace posible. Esos intercambios que dejan rastros en cada uno de quienes la habitan, porque los ubican en un lugar y un tiempo definido, los ponen en un espacio común. Entonces supongamos que esos sonidos son pequeños grandes viajes.

Tomates Asesinos es un poco eso, un viaje a través de los sonidos. Y en este disco, un viaje a través de los sonidos de una ciudad. De una ciudad como Córdoba. Interesante. Una banda formada por tres personas provenientes de Noetinger, un pequeño pueblo al este de la provincia. Una banda que viene apostando a un sonido propio, utilizando todos los recursos que encuentra a mano para darle una estética propia.

En Noches de Absaló se escuchan máquinas. Sonidos sintéticos y sintetizados que dan como resultado paneos sonoros intensos hacia cascadas con más sonidos. Y sobreviene una pregunta: ¿por qué una banda en Córdoba suena de esta manera? Más allá de los puristas, es más que necesario que una banda cordobesa suene de esta manera. Esta ciudad está llena de máquinas. Difiere seguramente de cualquier otra ciudad industrial del mundo, aunque valen las similitudes. Pensemos en los sonidos surgidos de Berlín, de Manchester, de Seattle, de Buenos Aires, de los cuales estos muchachos son escuchas atentos. Y que intervienen en las producciones locales como si no existiera la localía, algo así como un trance hipnótico que encuentra en ciertos médiums la materialización de ese espíritu industrial. Una vez en un ensayo escuché a Jenny Nager reclamar "quiero que suene así, como más industrial". Será que se agita en el trasfondo, como la presencia táctica de la ciudad.



Luis El Halli Obeid, Santiago Guerrero y Enzo Silva | A. Oddone: prod. y mezcla | S. Spada: téc. grabación | S. Cordovés: mastering | S. Guerrero: diseño | Coedición Ronkin Music, Pino Rec y Fundación El Ciclope. www.tomatesasesinos.com.ar

Quien se pregunte qué instrumentos escuchará en el disco, no deberá sorprenderse si aparecen apenas alguna guitarra o un teclado. Esta es una banda que compone utilizando programaciones, samples, sintetizadores. Esa mezcla le da un carácter unificado al disco. Es lo que marca su estética, su impronta. Y es lo que permite que estas canciones cordobesas dialoguen con otras canciones hechas en cualquier lugar del mundo. Es a la vez un sonido local y un sonido de época. Aunque a esto último podemos discutirlo.

Hay un término interesante en un texto que acompaña al disco y que habla de la metodología de composición: el Ronkinkonkin. Si hubiese que sintetizarlo con una imagen podría ser con la licuadora de la portada del disco. Esto nos sugiere una idea: el ronkinkonkin es como meter varios ingredientes en un vaso y pulverizarlos hasta lograr una resignificación completa, que nunca será igual a la suma de las partes. Una alquimia cuidadosa de ingredientes eléctricos y orgánicos que nos invitan a un banquete de sabores diferentes. ¿Y es que el método define al resultado? ¡Pues claro! Puede que todos los caminos conduzcan a Roma, pero la clave está en el trayecto recorrido, que nos cambia, nos modifica y nos construye. Si la composición es un proceso caótico, la edición sin duda es un trabajo detallista de escucha, selección y orden (¿es que acaso no podemos llamar a eso música?). Se nota que el equipo no se agota en los integrantes de la banda, sino que incluye el importantísimo trabajo en conjunto con el productor.

En este disco, los Tomates Asesinos se animan a ponerle voz y letras a sus temas. Y entonces los transforman en canciones. La música tiene un carácter mucho más personal. Crear ambientes sonoros y declamarlos con el lenguaje es proponer un universo de significación diferente a la deriva instrumental. Poner el cuerpo es declarar el lugar en donde se está parado.

Y también hay diversión. En ciertos pasajes de alguna de las canciones logran una intimidad desde una descripción sencilla y perfecta de situaciones rutinarias. Encontramos una balada dramática dedicada a una situación intrascendente en un colectivo en "Bondi", o una techno chacarera con el detalle de la oferta de capacitación en "Protocolo". En serio, es divertido. Y son divertidos también porque nos permiten completar su obra, dialogar con ella y apropiarnos.

Si me preguntan por donde viajé, les contesto que por todos los sonidos que tengo en la cabeza desde hace muchos años. Por las influencias de los músicos y por mi propia discografía. Si me preguntan de nuevo, les digo que por situaciones cotidianas reinventadas. Y por último, si me preguntan una vez más, les digo que ojalá sea inagotable y se generen nuevas, más intensas y pequeñas traslaciones. Ya lo dicen ellos mismos "Ya van a ver, van a reencarnar en cromadas licuadoras" ■

La lengua de los escritores

María Teresa Andruetto

El patrimonio, los bienes, la tierra que se habita puede que sean de los padres, pero es materna aunque haya sido legada por un hombre, la lengua que nos cobija. Extraña, diversa, la relación de cada escritor con los padres, con la lengua y con la patria. Luis de Tejeda, quien vivió y escribió en una Córdoba que acababa de nacer, que compuso prosas y versos en latín y seguramente se sentía español, es considerado el primer poeta de América. Guillermo Enrique Hudson, hijo de ingleses que nació en el actual partido de Quilmes y murió en Inglaterra, es uno de nuestros escritores fundacionales aunque toda su obra haya sido escrita en inglés. Borges, formado mitad en una biblioteca de libros ingleses suministrados por su abuela Frances Anne Haslam y mitad en Ginebra, decidió sin embargo escribir en castellano. Cortázar nacido en Bélgica y con una vida entera en París, siguió escribiendo para el lector rioplatense que estaba dentro de sí, del mismo modo que persistieron en escribir en nuestra lengua, aun con muchas décadas de vida en otra, escritores como Saer o Calveyra. Pero están también los que se cruzaron a otras lenguas, como Rodolfo Wilcock, argentino de padre inglés que hacia los años sesenta comenzó a escribir en italiano o Héctor Bianciotti, nacido en un campo entre Luque y Las Juntas, que en su infancia mudó del piemontés al castellano y a partir de 1982 se pasó al francés o Copi, escritor, historietista y dramaturgo nacido en Buenos Aires que escribió en un francés travestido de modismos rioplatenses.

Un caso singular pero inverso es sin duda el de Gombrowicz, novelista y dramaturgo polaco de origen noble que poco antes del estallido de la segunda guerra quedó varado en Buenos Aires, donde pasó años en condiciones de pobreza, durmiendo en los altos de un bar y trabajando de mozo a destajo hasta que obtuvo un puesto en un banco polaco. Estando aquí, con un castellano todavía precario, tradujo *Ferdylurke* con sus camaradas del café Rex que no sabían polaco, lo que dio por resultado una escritura compleja, extraña y vanguardista que terminó por influir fuertemente en una línea de nuestra tradición literaria. El gesto de Gombrowicz de traducir su novela al *uso nostro* ayudado por sus compañeros de juerga (lo que da seguramente una obra muy diferente de su original polaco) es el intento desesperado de un escritor por insertarse en una comunidad de lectores.

No conozco escritores argentinos que escribiendo en la lengua de alguna de las etnias que habitan nuestro país, hayan circulado en todo el territorio. Si los hay (y estoy segura de que hay hoy mismo hombres y mujeres generando relatos y poemas en mapuche o guaraní o quechua o...), esos relatos y esos poemas no acceden a los circuitos de difusión de la literatura nacional, ni los editores se proponen traducir obras desde las lenguas aborígenes al castellano, por lo que es un dilema para un escritor guaraní, por dar un ejemplo, sostener la escritura en su propia lengua, en desmedro de la difusión de su palabra, aun cuando ese escritor no pretenda, como diría Armonía Somers, una escritura "cariciosa para todos".

La lengua es sin duda el gran tema de la escritura. Hablando de los escritores argentinos en el exilio, recientemente posteaba Juan Martini: *Afuera, los escritores teníamos tres temas principales: la necesidad de trabajar y de ganar el dinero necesario para sobrevivir; la decisión final sobre adónde quedarse a vivir y durante cuánto tiempo; y el deseo de seguir publicando nuestros libros. Este último punto estaba vinculado a otro: ¿qué hacer con nuestro lenguaje argentino en otros países de lengua castellana?* Elijo dos fragmentos de citas de cartas que Martini cita: David Viñas, en julio de 1980 dice *¿Se academiza la cosa, se la agayega, se le pone almidón y se la plancha? ¿Qué forma habrá de poner un ojo alerta? De que la cosa no nos resulte Arlt pasado por agua.* Y Antonio Di Benedetto, en agosto de 1980: *He procurado clarificar un tanto el vocabulario para el lector español, sin dar la espalda a mi potencial lector argentino o latinoamericano. Con tal criterio he sustituido algunas voces. Ejemplo: No "saco", que aquí sugiere "bolsa", sino chaqueta, dicción que no es extraña al argentino, ¿verdad?*

¿Verdad? Podemos oír un grito ahogado en ese *¿verdad?*, un gesto de desesperación casi tan desesperado como el desopilante gesto de Gombrowicz, porque la elección de la lengua (y dentro de ella, la de sus infinitos matices) indica en qué sistema literario puede o quiere insertarse un escritor, indica por quiénes y de qué modo desea ser leído y revela también el costo que está dispuesto a pagar para encontrarse con sus lectores ■

HISTORIA DE UNA BIBLIOTECA

Alicia Rubio

La Biblioteca Córdoba cumple cien años de vida. Un siglo atrás abrió el debate sobre qué se leía —o debía leerse— en Córdoba y sobre quiénes eran sujetos merecedores de una biblioteca pública.



Fachada de la actual Biblioteca Córdoba. (Ca 1990, Gentileza C. Boirados)

En las bibliotecas reina una lógica que ayuda a sobrevivir en ellas a bibliotecarios y lectores, cuando consiguen dominarla. Sin embargo, más allá de los ritos iniciáticos que permiten a quienes se aventuran en una institución de este tipo a acceder a las lecturas, un infinito número de combinaciones debe producirse para que una biblioteca pueda nacer y sobrevivir en la sociedad que la acoge. De los múltiples peligros que debe sortear una biblioteca, probablemente el más arraigado sea la creencia de que el lector es su principal enemigo —sobre todo aquel que no conoce el valor de los libros y por su ignorancia comete todo tipo de tropelía. Sin embargo, más peligrosos que los roedores o la humedad suelen ser los propios representantes de la comunidad que muchas veces parecen poner todo su empeño para que una biblioteca fracase. Voy a referirme a la génesis de una biblioteca que, por lo desconocida, podríamos creer que se encuentra en Egipto, como la de Alejandría; sin embargo está enclavada en pleno centro de Córdoba y lleva el nombre de la ciudad que la vio nacer hace 100 años. Hablamos de la Biblioteca Córdoba.

«Sería una biblioteca del Estado destinada a todos los miembros de la comunidad. Otras bibliotecas existían en Córdoba, estaban destinadas a un sector social: la del Panal a la oligarquía cordobesa; la Mayor a los estudiantes y profesores de la universidad; la del Ateneo a sus socios, etc»

Cuando en el siglo XVIII los vientos de la Ilustración soplaban por Europa, resultaba previsible que respondiendo a una casi atávica vocación de replicar al influjo del viejo continente, en América podrían verificarse iguales preferencias, entre ellas la proliferación de lecturas que rebasaran los límites impuestos por la Iglesia, ya se tratara de la Biblia o las vidas de santos. Un siglo pletórico en revoluciones y un océano de por medio, lo cual es mucho decir, nos encontramos que en una pequeña villa conocida como Córdoba, algunos lugareños consideraban indispensable crear nuevas bibliotecas que permitieran el acceso de la población a la creciente cantidad de material de lectura. Ángel Ávalos escribía en 1887 que tanto

la escasez de bibliotecas como lo mal provistas que se hallaban no condecían con la cultura de Córdoba ni con su rango dentro de las capitales argentinas, ni con su prestigio secular y reciente, como poseedora de la Universidad Clásica, del Observatorio Astronómico y de la Academia Nacional de Ciencias. Esto lleva a Ávalos a reclamar una y otra vez la creación de bibliotecas populares que acompañen el proceso de educación que se había iniciado con la fundación de escuelas fiscales para que el niño que se había hecho hombre y se había convertido en un obrero honrado tuviera a su alcance los medios de nutrir constantemente su espíritu.

✽

Hubo que esperar 35 años para que este anhelo se hiciese realidad gracias a la ley de creación de la Biblioteca de Córdoba. El debate en la legislatura provincial contiene párrafos imperdibles que ponen en evidencia las tensiones presentes en el discurso social de esos años. La biblioteca pública del Estado es para la sociedad entera, para todos los gremios, para todas las profesiones, para todos los grados de investigación en los diversos rumbos del espíritu. En estos dos renglones de la pre-

sentación del proyecto de ley de creación de la Biblioteca realizada por Ávalos queda claro el carácter amplio e inclusivo de la misma. ¿Las razones? Sería una biblioteca del Estado destinada a todos los miembros de la comunidad. Otras bibliotecas existían en Córdoba, estaban destinadas a un sector social: la del Panal a la oligarquía cordobesa; la Mayor a los estudiantes y profesores de la universidad; la del Ateneo a sus socios, etc.

Como lo expresa su mismo nombre, se pretendió que la Biblioteca de Córdoba fuera para todos los cordobeses y también todos aquellos que estando en la ciudad desearan consultarla. Pese a (o por) la vocación comunitaria de la institución, el proyecto tuvo no pocos detractores. Uno de los argumentos en contra, a la vez osado y pragmáticamente cómico, sostenía que era innecesaria la creación de una biblioteca puesto que en Córdoba no se leía. La respuesta, contundente: *De ser así esa sería una razón capitalísima para fundar nuevas bibliotecas y especialmente una biblioteca pública del Estado.*

✽

El diputado Ávalos demuestra a la vez su conocimiento del tema y su astucia como

Desde Agosto de 1984, programación selecta en 35 MM y Digital

CINE TEATRO CÓRDOBA

27 de Abril 275 | www.cineparaver.com.ar





Vistas interior, remodelaciones en el edificio de la Biblioteca. (Ca 1990. Gentileza C. Boixadós)

político al tener preparados de antemano los argumentos para rebatir objeciones. Acude para ello a la pesquisa sobre el flujo de lectores en las distintas bibliotecas de Córdoba, que denotan un sostenido aumento año tras año, y solicita igual información al Director de la Biblioteca Nacional, Paul Groussac. Luego de realizados algunos cálculos matemáticos, Ávalos llega a la conclusión de que *Si la biblioteca pública de Córdoba da en 1907 un total de 6541 lectores, proporcionalmente se esperaría un total diez u once veces mayor en la biblioteca pública de Buenos Aires, es decir, un total mínimo de 65.410. Mientras tanto se ha arrojado la biblioteca de Buenos Aires un total de 26.788. Esta es la prueba decisiva, numérica, matemática. (...) esto demuestra que nuestra Córdoba, no obstante sus vicios y sus defectos, que son los vicios y los defectos de la generalidad de las ciudades argentinas, puede guardar ventajosamente el parangón en una importante faz de la cultura con la primera ciudad del país.*



Si se leía en Córdoba. ¿El problema residiría sobre qué era lo que se leía? Se consideraba necesario introducir disciplinas y autores de los que la ciudad carecía. Para Ávalos una biblioteca de Córdoba debe superar y comprender a todos los demás establecimientos de su género en la provincia, debe reunir la profundidad de las bibliotecas universitarias, así como la variedad de las de segunda enseñanza y de los tratados elementales, la vulgarización científica y obras de aplicación práctica. Afirma que todas las obras literarias, en su más amplio sentido, caben en la biblioteca pública. Luego de las más diversas citas concluye contundente: *Y tenemos así demostrado que ante el derecho positivo, el derecho abstracto y ante la ciencia, la biblioteca pública es una institución del Estado.*

El patrimonio inicial de la Biblioteca de Córdoba estaría integrado por *los libros del Consejo de Educación y los volúmenes de la biblioteca de la legislatura que se hallan clasificados en su catálogo por orden de materias, bajo los nombres de: "Ciencias Fisiológicas, Obras Sociológicas, Ciencias Sagradas, Historia, Geografía y Viajes -Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, -Gramática y Literatura, Revistas y Miscelánea".* Todo esto pasaría a formar parte de la biblioteca en virtud de que para el diputado Ávalos la Biblioteca de la Legislatura contenía secciones innecesarias, pues *ella se formó por la adquisición en compra de la biblioteca de un hombre de letras, y entre sus volúmenes hay como 800 ó 900, que jamás serán materia de consulta para los miembros de la legislatura.* Si antes se planteaba el problema acerca de lo que debían leer los cordobeses según el creador de la Biblioteca, el asunto concierne ahora a lo que deben leer los miembros de las Cámaras: *Evidentemente que los señores diputados y senadores (...) necesitarán para la consulta inmediata, libros referentes a la legislación, a la administración, a la política, a la economía, y a ciencias muy afines.*



Probablemente en esta idea acerca de que las lecturas útiles a la comunidad no son las mismas que necesitan realizar sus representantes se encuentre, al menos en parte, el origen de la alienación de los dirigentes acerca de las carencias y urgencias por las que atraviesa la centenaria Biblioteca Córdoba. Como decíamos al comienzo, pese a todas las sospechas en su contra, no son los lectores quienes amenazan a estas instituciones, sino la insensibilidad de los dirigentes. El voluntarismo de unos cuantos no alcanza para asegurar un futuro promisorio sino escasamente una supervivencia con atisbos de agonía ■

EL LIBRO ANACRÓNICO

El don de traducir

Silvio Mattoni

Los terrenos baldíos, por Oscar Vladislav de Lubicz Milosz, traducción de Alejandro Finzi. La poesía traducida 3, editado por Elisa Molina y Mary Calviño, Córdoba, 1985, 16 páginas.

Vuelve a mis manos, aparecida entre dos libros más gruesos, la delgada plaqueta del poeta lituano que escribiera en francés su resonancia del viejo simbolismo. La melancolía con que Lubicz Milosz expresa su preferencia por los yuyos silvestres que crecen en la ciudad, donde nadie los espera ni los desea, fácilmente cae en la alegoría de la poesía. En la vida urbana, en el mercado de los géneros, todo tiene un lugar y un precio, hasta los espacios verdes de la disipación y el juego están planificados y delimitados. Allí, el terreno baldío es un proyecto para el futuro y objeto de limpiezas o multas en el presente. ¿Pero no crece ahí mismo el símbolo de versos que no sirven para nada, una hierba acaso involuntariamente amable? "Amo esos terrenos olvidados", escribe Milosz, "donde crece, aquí lentamente y allá demasiado pronto/ -Lo mismo que los niños blancos en las calles sin sol-/ Una hierba de ciudad, fría y sucia, sin sueño, como la idea fija/ Venida con el viento del cementerio". El insistente reverdecir de las palabras que se repiten con apasionamiento inexplicable sabe bien que no va a durar, que ese brotar ya contiene la idea de su propia extinción, y sin embargo, entre los ruidos de la ciudad alrededor, la tristeza de los rumores que nada dicen sobre esa porción exhausta de naturaleza ni sobre los niños encerrados en las piezas sin sol o bajo soles pálidos de disciplinamiento semanal, alguien se reconoce en la idea anterior a la primera idea consciente de la muerte, o sea en la idea de los crecimientos libres. ¿Será todavía así la poesía, como en el viejo simbolismo cuyo crepúsculo viene a subrayar Milosz, una nostalgia o una explicación órfica de la tierra? Los terrenos baldíos ya ni siquiera prometen el juego de su vegetación de primavera, no traducen en miniatura "el corazón de la tierra" que late "no bajo el cuidado rosal/ Sino allí donde crece mi hermana la ortiga, oscura y abandonada". El mismo poeta olvidado, en sus frágiles y extraviadas hojas de libro sin tapas, parece haberse confundido, para mí, con la ortiga desatendida, oscura.

Pero el mensaje vivo no está en el poema, sino en la extraña fe de quienes lo editaron, abrocharon unos papeles y los arrojaron gratuitamente al flujo de la ciudad de Córdoba en los años 80. ¿Qué significan esas seis plaquetas tituladas *La poesía traducida*? ¿A qué espíritu respondían? Eran llamados de la esperanza en la comunicación sin que transmitieran nada más que un ánimo, y de tal modo me animaron a leer más, me hicieron conocer los primeros poemas en mi idioma de algunos autores importantes. La cuarta plaqueta, dedicada a Umberto Saba, con traducción de Ricardo Herrera, contiene algunos de sus mejores poemas, de temas antiguos, contemplativos frente al atardecer de la vida que pasa, pero convencidos también, como el poeta franco-lituano, de que la poesía iba a continuar en otra parte. Así termina el saludo de Saba a un boxeador de la *Eneida*: "Blancas se perseguían encima de las olas/ espumas que en la alta mar eran sirenas./ Era un hombre esforzado y era un sabio/ 'Aquí' dijo 'los cestos, y aquí mi arte depongo'".

¿Qué pensaban Elisa Molina y Mary Calviño, poetas jóvenes, vale decir, entusiastas, en la ciudad de Córdoba en 1984 y 1985? Quizá tan sólo en comunicar sus entusiasmos y sus admiraciones, como si la ciudad fuera a cambiar, a celebrar una íntima metamorfosis, por obra de un puñado de poemas. ¿Y quién puede decir que eso no ha ocurrido, en el corazón secreto del lugar más improbable, aunque nadie se haya dado cuenta aún? ¿Cuántos adolescentes leyeron entonces a Sylvia Plath, a Ungaretti, al griego Nikos Dimu o al alemán Reiner Kunze, y autentificaron en silencio el gesto de donación que les llegaba? Nombro a los demás traductores de estos poetas, devotos también de un gesto que no espera respuesta: María Julia De Ruschi Crespo, Pablo y Esteban Anadón, Horacio Castillo y Oscar Caieiro. Aunque cuando Milosz pide "que los tristes terrestres me recuerden" no se dirige a nadie en particular, sino a yuyos, malezas, a las espinas y a las hojas irritantes, como si su interlocutor, su hermano recóndito, estuviera a una distancia sideral pero no pudiera descartarse su existencia ■

Teatro

COMEDIA CORDOBESA ES COMEDIA CORDOBESA

Belén Bonel Tozzi

La obra dirigida por Gonzalo Marull dialoga con el discurso filosófico, literario y político, a través de la idea de tensión y el juego como forma de evasión, pero también de conocimiento y de creación.

Existe un interrogante ineludible para quien se involucra con *Comedia cordobesa*: ¿Qué es lo que diferencia el teatro del resto de los lenguajes artísticos? ¿Qué es lo que convierte al teatro en teatro? En la obra de Marull, estas preguntas operan como reflexiones que se desarrollan cuando el cuerpo del espectador se funde en el universo del acontecimiento teatral y la obra nos permite hacerla dialogar con el discurso filosófico, literario y político, a través de la idea de tensión. La tensión se presenta como la fuerza producida por la coexistencia de los contrarios que impulsa las acciones y transformaciones del sujeto en su cotidianidad y también como el impulso fundamental para la producción creativa.

Gonzalo Marull toma cuerpo en escena a través de las voces de dos personajes; Gonzalo, el director, y Marull, el dramaturgo. Lo que Gonzalo ama, Marull odia; lo que para uno es admirable, al otro le resulta repulsivo: "Odio el teatro y todo lo relacionado con el teatro y estoy en sus manos. Usted está en sus manos por amor, yo estoy en sus manos por odio", plantea Marull al director. Así, ellos funcionan como los

extremos que producen la tensión necesaria para la creación artística.

Esta tensión también se manifiesta entre el sujeto, su muerte y la dimensión histórico-social y aparece representada en el acto de vestirse. "No se culpe a nadie", titula Cortázar un cuento donde luego de la lucha con un pullover, el protagonista decide arrojarlo al frío del otoño desde un doceavo piso: "...el otoño es un ponerse y sacarse pullovers, irse encerrando, alejando (...) de un tirón se arranca la manga del pullover y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pullover se ve que es su mano de siempre". La acción de vestirse expresa la relación del sujeto con la esfera social, en la cual "ponerse y sacarse" pullovers para conectar con el exterior se convierte en un acto a través del cual el personaje se desconoce y reconoce como "yo", dialoga con el otro en la construcción de sí mismo.

En *Comedia cordobesa* los espacios que habitan los personajes, la construcción del yo y su muerte son esferas vinculadas con la creación artística: "no hay nada que hacer, el teatro es precisamente un proceso mortal", plantea Gonzalo; y el acto de vestirse pone en evidencia esta compleja relación,

dice Marull: "Después de *Ifigenia* estuvo muy bien vestido y finalmente en Barcelona realizó la metamorfosis". Este vínculo entre la producción artístico-intelectual y la muerte puede pensarse también en la relación con la obra de Thomas Bernhard, *Corrección*, donde Roithamer produce una obra para su hermana y, ante la muerte de la joven y el abandono consecuente de la obra, el protagonista decide suicidarse: el artista y la obra existen en el vínculo que mantienen entre sí; cuando uno se desmorona, el otro también.

Proponer que la ficción produce efectos en la realidad cotidiana, hasta el punto en que una obra puede generar la muerte de un sujeto, implica una concepción particular sobre la problemática realidad-ficción. Para Gonzalo, Córdoba es "la comedia más estupenda" y probarse pantalones es como representar a Shakespeare, entonces, resulta posible pensar que la ficción y la realidad son parte de una red en la cual ambos discursos se construyen entre sí. Realidad y ficción no son mundos opuestos ni semejantes, son universos diferentes; sin embargo, en ambos la creatividad, el juego y la seducción impulsan a decir, observar y experimentar desde la innovación.

En *Comedia cordobesa*, algunas acciones de los personajes y objetos aparecen en escena porque un narrador los nombra; personajes y espacios necesitan de un otro que mediante sus palabras los haga existir; dice Gonzalo: "No se puede pensar el origen sin producirlo, la palabra precede a la cosa". Este aspecto también se pone en juego en la obra de Bernhard, donde Roithamer es construido por la forma en que lo narra otro personaje, pero también en el deambular entre tres espacios geográficos que condicionan sus acciones; en la obra de Marull, estos espacios son dos ciudades: Córdoba y Buenos Aires. Cuando Gonzalo deja Buenos Aires para trasladarse a Córdoba afirma: "sería el más feliz de los hombres si pudiera irme a Córdoba desnudo por completo, pero con la realidad no se bromea", sus calzoncillos "por un lado huelen a Córdoba por otro a Buenos Aires". Por esto, en ambas obras resulta posible abordar el trabajo con el espacio desde la categoría bajtiniana de cronotopo, es decir, como construcción discursiva por la conjugación del espacio y el *Gran tiempo*, donde el espacio físico está atravesado por las construcciones culturales de una dimensión socio-histórica particular, así, los espacios no son tie-



Derechos Humanos > Niñez > Género
Salud > Trabajo > Cultura
Formación Política > Museos
Solidaridad Estudiantil > Ambiente

Conocé todas las propuestas y formas de participar:
prensaextension@seu.unc.edu.ar
0351-4334065 - 66 ó 68 - Primer Piso del Pab. Argentina

www.unc.edu.ar/extension

facebook: secretaria de extension

@extensionunc



SEU

Secretaría
de Extensión
Universitaria



En escena: Jorge Monteagudo, Franco Cuello, Valentina Calvimonte, Pablo Martella.
Fotografía: Bárbara Figueroa Caelles

rras vacías de significado sino que operan como representaciones simbólicas que repercuten en la memoria del hombre, sus acciones y su producción artística.

El juego

Otro eje de significación en la obra es el juego, que se presenta como forma de evasión pero también como posibilidad de conocimiento y creación, cuando Gonzalo y Marull descubren en televisión un programa de los SRT, que pone en escena a las "más altas autoridades de Córdoba": Spaguetti, Giacomo y Agua, el político opositor, que es invisible —ni su nombre ni su aparición física resultan importantes, puesto que su lugar es una función que cualquiera podría ejercer: oponerse. Por un lado, el juego "distrae", ya que los gobernantes participan de una carrera de embolsados en lugar de debatir sobre proyectos políticos; pero por otro lado, esos juegos le permiten al espectador acceder al conocimiento sobre las formas en que estos gobernantes entienden la acción política. A lo largo del programa, los políticos juegan, y a través del juego se producen mordaces reflexiones sobre los programas televisivos, las figuras políticas y una audiencia cuya única participación

es la de los aplausos; lo cual puede leerse mediante la cita de Bernhard que Marull elige para finalizar el texto de su obra: "Las calamidades siempre las provoca la masa enfervorizada que aplaude. Todos los horrores provienen de los aplausos."

Así es como la obra de Marull, a través de Deleuze, nos invita a experimentar la cotidianeidad de forma catastrófica; entendiendo a la catástrofe como un impulso que habilita la creación a partir de la conversión de las contradicciones en un movimiento. *Comedia cordobesa* involucra al espectador en una atmósfera en la que los límites entre la ficción y la realidad cotidiana se deshacen en los actos más simples. En la seducción con la ficción el espectador abandona su asiento para transportarse a un universo donde la risa y el juego construyen un espacio que invita a experimentar la cotidianeidad desde la mirada del niño, donde la simplicidad permite descubrir nuevos modos de experimentar el mundo al quebrar los esquemas de valores solidificados en las bases de las civilizaciones. Dice Gonzalo: "Un director de teatro es siempre un niño sin remedio", corrección: Un director de teatro es un niño sin remedio, siempre ■

Viajes

Sergio Dain

En 1845 encomendado por el gobierno chileno, Sarmiento viaja "con el objeto de ver con mis ojos, y de palpar, por decirlo así, el estado de la enseñanza primaria, en las naciones que han hecho de ella un ramo de la administración pública". El viaje es relatado en forma de cartas a sus amigos en el libro *Viajes por África, Europa y Estados Unidos*. Existe una excelente edición crítica de este libro (Fondo de Cultura Económica, 1993) con una breve y lúcida introducción de J. J. Saer.

En el prólogo, Sarmiento nos recuerda que se recorren caminos que han sido transitados por otros y que las notas que se escriben sobre esos viajes han sido escritas antes por manos más hábiles. También nos dice que una persona estudiando encerrada en su habitación puede conocer más de un lugar que el viajero que allí estuvo. Ya en su época, Sarmiento sentía que hacía mucho tiempo que el mundo era un lugar explorado y que explorar no significa necesariamente viajar. Sin embargo, como a todo buen viajero, estas reflexiones no le impiden zarpas del puerto de Valparaíso ni escribir su libro.

Creo que los mejores viajes son los que surgen cumpliendo una misión. Es decir, se emprenden casi por obligación y con el desgano que toda obligación conlleva. Y creo también que la mejor parte del viaje es aquella que escapa a la misión original. El viaje de Sarmiento es un perfecto ejemplo de esto.

El libro abunda en episodios en donde la gran misión del viaje (y en definitiva de la vida de Sarmiento) parece olvidada. Es el caso del sorprendente relato del desembarco en la isla de Más-a-fuera con el que comienza el libro. Deciden visitar esa isla porque estaban cansados de dar vueltas en círculos alrededor de ella empujados por vientos adversos. Al llegar descubren que la isla estaba habitada por un pequeño grupo de naufragos. El relato que sigue vale la pena leerlo, son unas pocas páginas. Quiero citar sólo las palabras finales. Escapar de la sociedad a un lugar alejado para vivir en tranquilidad con un puñado de personas, quién no ha soñado con esto alguna vez. Sin llegar al extremo de una isla desierta, este sueño puede convertirse en una casa en las sierras o en un viaje a algún lugar exótico. Sin embargo, como todos sabemos, el escape es ilusorio. Sarmiento concluye el relato observando: "Para que aquella incompleta sociedad no desmintiese la fragilidad humana, estaba dividida entre sí por dos feudos domésticos, cuya causa no quisimos conocer, tal fue la pena que nos causó ver a estos infelices separados del resto de los hombres, habitando dos cabañas a seis pasos una de la otra, y sin embargo, malqueriéndose y enemistados".

El viaje a África comienza en el puerto de Barcelona en donde embarca hacia Argel. Al llegar al barco pregunta por su camarote: "¿Camarote?" —dice el capitán del barco, "aquí no hay camarotes"; "¿Y donde he de acomodarme?" "Donde guste" —le contesta, señalándole la cubierta del barco repleta de mercancías. "Pero, ¿habrá cama?" —pregunta finalmente Sarmiento, "¿Si Ud. no trae!" es la respuesta final. Treinta cerdos ocupaban dos tercios de la cubierta, además de perros, pavos, gallinas, otros pasajeros y objetos nauseabundos. Sarmiento se acomoda lo mejor que puede y pasa tres noches interminables.

Ese párrafo me hizo recordar el aire viciado de los ómnibus, las horas de espera en la terminal con olor a nafta, el calor, la gente semidormida en los bancos, los baños sucios, el polvo del camino, las piezas mal ventiladas, con olor a humedad y sin luz natural. Las incomodidades son una parte inevitable de los viajes. Por alguna razón, que no alcanzo a comprender y que no quiero enfatizar, el viaje perfecto libre de inconvenientes no merece ser relatado.

Al mismo tiempo, las incomodidades y los más diversos problemas pensados de manera aislada parecen ser tan sólo una variante de la pobreza y de la mala suerte. En cambio, en medio del relato de un viaje, se transforman en parte de la aventura ■

CHAKAY MANTA

Crist

La Catacumba, El Nacional o El Mate de Plata. La Casa Vieja, Shalako o El Cascote. La vida en las peñas de Córdoba reflejaba una época de mucha agitación social y un escenario artístico formidable del que surgieron algunos de los iconos más importantes de la ciudad.



Al final de ninguna de las calles de esta ciudad se levanta un cerro, ni conocemos el duende del carnaval que sale a probar fortuna; es muy poco probable que alguno de mis antiguos compañeros de ronda nocturna haya estado en una carpa de San Lorenzo, o que haya probado la aloja y el patay. Nunca estuve en una cacharpaya. Siempre me pregunté cómo sería un guardapatio o la flor del cardón o el mistol, ni qué hablar del frangollo o el guaschalacro.

Sin embargo noche a noche nos zambullíamos en esa jerga folclórica para iniciados que escuchábamos en las peñas de Córdoba. Chito Zeballos siempre mataba al Chacho Peñaloza con una lanza collareja empuñada por el mayor Irrázabal y nos recordaba que *a esa hora exactamente había un niño en la calle*. Yo no conocía Chilecito, ni había bailado enharinado ni machado con vino de Villa Unión en la fiesta de la chaya. Un repertorio único con letras de zambas y cuecas que jamás volví a escuchar. Chito nos educaba, el poema al Chacho era de Félix Luna y se había inspirado en uno de Jorge Luis Borges dedicado a Narciso Laprida, el *Poema Conjetural*.

La Pepona Sbezzi se sentaba en el escenario y hacía unas introducciones larguissimas donde hablaba no sólo del compromiso político sino hasta del estado del tiempo, y después cantaba *La Cautiva*. Yo prefería la versión de Edmundo Cartos.

En una línea similar estaba Maldonado Costa, proclive también a las charlas informales antes de cada interpretación. Lo bautizaron "el obrero del canto". Claro que esta modalidad no era exclusiva del país, Joan Baez acostumbraba a sus acólitos a largas peroratas.

Si uno andaba entonado y quería más acción rumbeaba para Shalako o El Cascote en el barrio Clínicas, se escuchaba lo de todas partes hasta que tomaban la guitarra los santiagueños y nos ametrallaban con chacareras, seis millones de chacareras en una sola noche acompañadas por bombistos ocasionales que habían gastado los aros del bombo del Cascote hasta dejarlo casi como un esfinter.

Eran épocas de corridas callejeras, de gases y camión hidrante. En las peñas se reflejaba el momento en las canciones de protesta y otras directamente panfletarias, los zurdos por un lado y los fachos por el otro, siempre se corría la voz de que había algún cana entre las sombras fichando a todo el mundo.

Había cantores multifunción, lo mismo cantaban un valsecito criollo que un tango o un vals peruano, floreándose en punteo que los originales no tenían. El Rudy Arrieta era uno de ellos, trovador lugareño encargado de difundir las letras de su padre y un repertorio puntano salpicado de

chistes y anécdotas de viejos guitarreros que rodearon su cuna. Después, ya tarde, cantaba tangos y parecía que esta era su verdadera vocación... claro que uno notaba lo lejos que estaba la Cañada de la calle Corrientes.

Había también lugares exclusivos a los que se debía ingresar con un padrino o por lo menos con alguien que lo presentara. El Negro Moreno Ulloa me llevó una noche, como si urdiéramos un conjuro, a un boliche en la calle Rioja donde se tenían que dar tres golpes en una cortina enrejada y se abría una pequeña puerta donde aparecía Chachá Fernández, el dueño y pianista. El Negro Moreno le dijo a Chachá, lo recuerdo bien, *aquí lo traigo al compadre a que conozca el lugar, es artista del lápiz*. Entre otras cosas se veía en una de las paredes, en lo alto, una soberbia cabeza de caballo dibujada por Moreno Ulloa, ejecutada en carbonilla siguiendo el estilo arraigado en la ciudad marcado por Mónaco, Alonso o Luis Saavedra. Había un mostrador, un piano y unas mesas; no era muy grande el lugar pero allí pasé noches inolvidables escuchando en vivo y en directo, más que en directo, al lado, a eximios guitarristas seguidores todos de un mito que circulaba en esos lugares, Luis Amaya.

Conoci al Rata Barrionuevo, virtuoso de muy corta edad, me llamó la atención, aparte de su relación con la guitarra, su preferencia por la ginebra. También se

hablaba de los hermanos Homer, mientras dibujábamos con el que quisiera sobre una mesa blanca que al otro día limpiaban para volver a empezar sobre las huellas de los trazos de la noche anterior. Sé que alguien cocinaba loco, empanadas y hasta bifés a la criolla... como notarán el menú no era variado, ahora lo luzco en partes de mi cintura.

Los pintores se juntaban en La Casa Vieja, discutían a los impresionistas y se agarraban unas curdas impresionantes. Pancho Díaz te invitaba a conocer Santa Catalina, en El Mate de Plata se podía comer dorado a la parrilla asado por don Molina, frente al correo hacían una buseca permanente de nunca acabar, en El Nacional a las seis de la mañana se podían ver a los sobrevivientes de la noche terminando con un puchero de gallina. Al otro día Biletán o Hepatalgina. Los más, Cachamay.

El Sapo Cativa trabajaba en una agencia de publicidad, hacía letras y dibujaba, empezaba a contar cuentos en público. Una noche en La Catacumba, boliche de Carlos Tamame, le tapó el erque al indio araucano con una hoja de diario y en medio del espectáculo empezó a soplar sin lograr un solo sonido... no sé si se enteró de quién fue el autor del atentado; al otro día todo continuó por sus carriles naturales. El Gordo Oviedo, el Pelado Alonso, el Gringo Cognini y una banda de desconocidos esbozaban los primeros rasgos de *Hortensia* ■

SOBRE EL PELIGRO DE CONTAR HISTORIAS

Florencia Agüero

Las exposiciones de arte son lugares de producción de sentidos estéticos y políticos, y particularmente se realizan en espacios de alta visibilidad para las políticas culturales del gobierno de Córdoba. *Historia del dibujo de Córdoba* resulta una buena ocasión para reflexionar sobre la posibilidad de producir historia desde el discurso expositivo.

La historia del arte está siempre por recomenzar. En los últimos años, la memoria ha implicado el desarrollo de un área autónoma de estudio en la cual convergen diversas disciplinas de las ciencias sociales. En esta dirección, la apuesta teórica de Georges Didi-Huberman se dirige a cuestionar enfáticamente los fundamentos epistemológicos y metodológicos de la historia del arte tradicional, cruzando aportes del psicoanálisis con una re-lectura de tres autores que trabajaron sobre la relación entre imagen e historia –Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein–.

Una de las nociones que la historia ha rechazado frecuentemente y que este autor problematiza es la de *anacronismo*. Huberman argumenta que, no solo es inevitable el anacronismo (por ejemplo dos fuentes de información contemporáneas pueden ser anacrónicas en tanto pertenecen a paradigmas de saber diferenciados) sino que se hace necesario reconocerlo como el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad y la sobredeterminación de las imágenes.

El autor atribuye un lugar fundamental a la memoria en los estudios historiográficos ya que compara la tarea del historiador con la tarea psicoanalítica de re-construcción de la memoria del sujeto. Es decir, concibe la historización de algo como equivalente a un acto psíquico: fragmentario, selectivo, fugaz, asociativo; y psicoanalítico (en tanto un acto psíquico se enuncia). Huberman plantea un desafío para los historiadores contemporáneos recurriendo a la conocida y brillante imagen-pensamiento de W. Benjamin: *Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como "verdad" sino como "verdad", significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro*.

Desde este punto de vista es el presente el que tendría un rol fundamental en la

preocupación por el pasado. Los hechos del pasado no son cosas inertes que se encuentran y luego se relatan distraídamente, por el contrario poseen una dialéctica, un movimiento, que solo puede ser develado desde el presente. Abordar este movimiento significa dejar de comprender el pasado como un hecho objetivo y pensarlo como un acto de memoria.

Las exposiciones como forma de producir historia

El discurso expositivo, que es el discurso central de museos y espacios artísticos, es el resultado de un conjunto de decisiones que se fundamentan en criterios diversos, dentro de los cuales se encuentran los historiográficos. Si bien la puesta en escena de una muestra implica una red de vínculos, hay una figura que en ocasiones se presenta de manera más visible como el responsable: el curador. La figura del curador ha adquirido protagonismo en los últimos 60 años y es un agente que en algunos casos es un investigador y en todos los casos el encargado de diseñar-idear y coordinar las exposiciones. Es el encargado de realizar operaciones de selección, fundadas en sus propios criterios que generan relaciones y tensiones con respecto a las políticas del espacio donde las mismas se desarrollan. En este sentido es quien opera sobre la variedad del patrimonio artístico.

Las exposiciones son lugares de construcción de sentidos estéticos y políticos. Por ello siguiendo a Huberman cabe pensar ¿qué rol juega la historia del arte en las decisiones que constituyen una exposición?, ¿no son acaso las exposiciones mismas una forma de producir historia del arte?, ¿sabemos algo acerca de los lugares desde donde se está pensando la historia del arte en Córdoba y qué incidencia tiene este trabajo en las exposiciones que visitamos? Finalmente ¿qué miradas sobre el presente movilizan unas formas específicas de pro-

ducir historia en los espacios expositivos de arte de nuestra ciudad?

La obstinación por hacer una única historia

Durante las últimas semanas los cordobeses y visitantes circunstanciales de la ciudad de Córdoba pudimos ver una exposición llamada *Historia del dibujo de Córdoba* en el Paseo del Buen Pastor. Sintomáticamente este título explicita un afán por vincular el ámbito de la exposición de artes con una narrativa historiográfica local.

La palabra *historia* como puerta de entrada a una exhibición tiene mucho peso. Eso es indudable. Particularmente cuando la muestra se presenta en un lugar neurálgico para el movimiento de la ciudad y de alta visibilidad para la política cultural del gobierno de la provincia de Córdoba.

Cuando una institución de nuestra ciudad presenta una exposición como la historia de cualquier disciplina, género, tema, etc. nos sentimos impelidos, o al menos curiosos de reconocernos en esa historia que de alguna manera "nos pertenece" o "representa".

Como ciudadanos estamos acostumbrados a que nos cuenten historias. En relación con la historia del arte estamos acostumbrados a que nos cuenten una historia: la historia que se pensó en Europa como un panteón de los grandes nombres y estilos. Una historia con pretensiones de universalidad que deviene generalista y que por supuesto, dado su pretensión, es siempre deficiente.

En *Historia del dibujo de Córdoba* no parece haber una narración historiográfica siquiera en un nivel tradicional. La realización de exposiciones como historias de generalmente coincide con perspectivas

historiográficas tradicionales que actúan de manera empírica y positivista. Con pretensiones de restituir el pasado artístico tal como fue, se hace un inventario de las obras, se establece la biografía de los artistas, se fechan las obras a partir de corpus estilísticos. Sin embargo la disposición de los dibujos en el espacio arquitectónico del Paseo del Buen Pastor no propicia relación alguna entre las obras más que la mera contigüidad.

En cuanto al soporte textual de la muestra está conformado de un catálogo, una postal y pequeñas fichas técnicas que acompañan las piezas. En cada uno de los paneles que albergan dibujos de un mismo artista, o bien de dos artistas, se indican el nombre del autor, la técnica y en algunos casos de modo arbitrario el año de realización de la pieza. En el catálogo se maneja una información ambigua acerca del período que comprende la exposición (se habla de un *revisiónismo desde 1940 a 2011* y luego también se dice que el período abarcaría desde 1920 hasta la actualidad). Finalmente en la postal se nos presenta un collage de pequeñas figuras rectangulares dispuestas ortogonalmente. Cada figurita es una reproducción parcial de algunos de los dibujos que conforman la exhibición. En el centro un gran punto-agujero negro que alberga el título de la muestra ¿Punto final?

Bruce Nauman considera el *dibujar como equivalente a pensar*, resulta valioso que este lenguaje como una de las formas del pensamiento encuentre un espacio para ser exhibido. Sin embargo el discurso expositivo también es un espacio de pensamiento y tal como he argumentado anteriormente tiene la posibilidad de producir historia. Se trata de un lugar riesgoso y valioso a la vez y es por ello que presentar una exhibición como la historia de merece una reflexión profunda fruto de un trabajo cuidadoso y sin arbitrariedades ■

Artes visuales

NI UNA COSA... NI LA OTRA... SÓLO LO QUE FLOTA ENTRE LAS DOS

Aníbal Buede

Apuntes acerca de la muestra *Córdoba M / archivo arte memoria*. Centro de Arte Contemporáneo (CAC), Córdoba, Argentina. El proyecto nos propone una mirada múltiple, un recorte político al momento de seleccionar artistas, escritores y personas relacionadas con la cultura nacional puestos a la tarea de reflexionar sobre estos conceptos.

Vuelvo a mi casa acomodado en una butaca individual del colectivo después de haber pasado la tarde de domingo en el CAC. A la altura del Tropezón suben una madre y su hija. Van paradas... a mi lado. La niña no debe tener más de 12 años. La madre le cuenta acerca de su trabajo, sobre el pasar de sus días... como si no viviera con ella, como si las vidas de cada una viajaran por vías separadas, como si una fuera ajena a la otra... La mujer está dedicada, también, a no dejar que los silencios se extiendan.

Los relatos se refieren a pequeñas cuestiones domésticas, casi insignificantes. Casi el gesto desnudo. Necesita sentirla dentro de su vida. Necesita a la compañera. Escena extraña y entrañable. Es lo que está ocurriendo en ese momento en el pasillo del colectivo; pero también es la madre, la hija... también soy yo, otros padres, madres, hijos, amigos, enemigos. Funciona como un índice que nos remite a la vida vivida.

Se me ocurre pensarlas a las dos leyendo el *Apunte Daleo*, de Lucas Di Pascuale, o hurgando entre las postales del grupo Correspondencia hechas en Bower, encontrándose allí con otros padres y otros hijos. Pequeñas instancias, lejos de las reparaciones históricas y de los homenajes, lejos de mitigar culpas y responsabilidades.

Córdoba M / archivo arte memoria es una muestra que reúne diversos trabajos que se presentaron en el Archivo Provincial de la Memoria. Desde que el ex Centro Clandestino de Detención D2 se transformó en el Archivo Provincial de la Memoria diferentes propuestas de arte cohabitaron sus espacios y muros. La intervención de los artistas en el sitio de memoria ha aportado a la reelabo-

ración de la trama cultural que la dictadura clausuró. Lucas Di Pascuale, Luis González Palma, *Demolición Construcción*, Luis Bernardi, *Vidas para ser contadas*, Carlos Trilnick, Jorge Castro, *Ciro del Barca*, Grupo Correspondencia, Gabriela Halac, Lucas Chami, Mariana Giansetto, *Escena y Memoria*, Jorge Martín, Fernando Traverso, *Biblioteca de libros prohibidos*, Luis Gomez Bialek y Postal Social.

«Este grupo de artistas ha logrado imprimir, en general, un clima de celebración de la memoria»

Estos son los primeros párrafos de la tarjeta que acompaña la muestra y la lista de participantes (no hay información sobre curador/es o responsables del proyecto). Es una mirada múltiple y un recorte político.

Convengamos que el espacio elegido para la muestra, el CAC, es lo más parecido a un mausoleo, ir un domingo a la tarde se convierte definitivamente en una experiencia que raya en una visita al cementerio, sea cual fuere el evento al que asistas. Paradójicamente, sobre todo teniendo en cuenta de qué va este proyecto en particular, el tono que se ha conseguido lejos está de la solemnidad.

Este grupo de artistas ha logrado imprimir, en general, un clima de celebración de la memoria. En este sentido, uno de los puntos más altos es la obra del grupo Correspondencia, que recupera e instala la sensación de espacio de trabajo, remitiéndonos a la jornada de producción que funcionó como punto de partida para su desarrollo poste-



Compra Venta. Acrílico, 150x100 cm, 2011

rior. El dispositivo diseñado por Gabriela Halac, Lucas Chami y Mariana Giansetto consiste en una serie de operaciones que parte de un taller realizado por el grupo Correspondencia en el Penal de Bower el 16 de noviembre de 2010, donde un grupo de veinte personas que cumplen su condena allí, se reunieron en la biblioteca del MD1 para este fin.

El producto del trabajo de este taller son unas postales que se encuentran en la sala junto a escritos, sellos y biromes para poder escribir y sellar sobre ellas. A su vez proponen, aún, otro gesto: *Elegir una postal y decidir qué hacer con ella: llevarla. Pegarla en algún otro espacio. Enviarla por correo. Dejarla intervenida en la muestra.*

Sentado a esa mesa flota la sensación que estás construyendo algo con las 20 personas del penal de Bower, con Gabriela, con Lucas y con Mariana... Juntos.

Me es preciso citar dos piezas más, de las menos pretenciosas, que potencian sus gestos en la generación de repercusiones a nivel experiencial y que alimentan una de las premisas del proyecto... *apropiarse del pasado reciente para otorgarle sentido y redefinir el espacio de la memoria colectiva.*

Y vuelvo a mis deseos, a aquel imaginado con la niña y su madre enfrentadas a la mesa con varios ejemplares fotocopiados del *Apunte Daleo*, obra de Lucas Di Pascuale. Vuelvo al gesto colegial de Lucas copiando a mano el testimonio completo de Graciela Beatriz Daleo en el Juicio a las Juntas, el 18 de julio de 1985, haciendo convivir en el mismo universo su escritura infantil y la narración del horror de esos acontecimientos que vivió Graciela. Un acto mecánico convertido en gesto.

Di Pascuale propone una mirada ya no sobre el horror del testimonio, ni siquiera sobre su gesto... sino en la relación entre ellos. Casi una mueca.

Una última cita, las dos piezas en video de Jorge Martín que pertenecen a la obra *La mirada que habita ex D2*. El artista proclama, entre otras cosas, que *este proyecto intenta apropiarse de los lugares seleccionados con el fin de instalar en ellos, y a modo virtual, una imagen proveniente del exterior, con lo cual se logra cambiar radicalmente el espacio que era por otro nuevo sin tener que modificar nada*. Posteriormente nos cuenta lo que intenta lograr con estas intervenciones; palabras, estas últimas que arrojan direcciones precisas de cómo leer la obra. Se posiciona como guía, te indica el camino, y esta decisión solo pone límites a la experiencia de lo indecible, fortaleza de sus piezas. Olvido los textos y apunto a los videos... son cortos, precisos, filosos, duran lo necesario para funcionar como un golpe certero. Esas /tan frágiles/ imágenes no nos hablan de sí, sino de lo que acontece fuera de sí. El lenguaje se convierte en mensaje.

Las tres operaciones (la de Lucas, la del grupo Correspondencia, y la de Jorge) abonan la idea del arte como una anomalía, como un accidente, una grieta... por eso son perfectas. Definitivamente, lo que más me conmueve de este proyecto, es que el Buede que entró al CAC no es el mismo que esperaba el colectivo frente a la rotonda del Chateau volviendo a su casa... como si fuera poco.

La niña ahora responde, levanto la vista, la madre la rodea con su brazo. Bien podrían haber sido la hija y la nieta de Graciela Beatriz Daleo ■

SOBRE MONSTRUOS, TEXTOS DE ARTISTAS

Y OTRAS MANIFESTACIONES PRODIGIOSAS

Vanina Papalini

Los talleres propuestos por el Proyecto.TXT culminaron en la edición de un libro. *Textos de artistas y otros contextos* es sobre todas las cosas el resultado de un proceso de desindividualización de los artistas y sus obras.

La lectura de una obra puede partir de una confusión: *Textos de artistas y otros contextos* no es un exactamente un libro. Tampoco es un manifiesto o un catálogo. Propongo entenderlo como una manifestación: la obra parece abrigar la extraña pretensión de salir de sí, de nombrar algo que escapa a los límites del lenguaje. Instala un evento que irrumpe en lo real y lo agita, como la piedra que desbarata la tranquilidad de las aguas.

Esta manifestación existe en la forma de una representación textual, aunque su atributo fundamental sea excederla; no se agota en ella, no corresponde a la serie de "lo dado"; rebasa lo simbólico porque pertenece a otro orden. Su existencia toma la forma de un movimiento envolvente que atrapa e involucra a sus participantes: reverbera más allá de sí misma. Cumple una función metafórica, en tanto sirve de *pasaje*, lleva más allá de sus propios bordes; evoca una reflexión o suscita una vivencia. Como un elan vital, descoloca y captura. No admite espectadores: hace parte de sí a los que están en sus orillas.

Los talleres que propuso el Proyecto.TXT fueron instancias de una manifestación que se desplegó, se desdobló y creó sujetos iné-

ditos, objetos otros, nuevas vivencias. En el ir de y volver a sus lugares generó un movimiento, un efecto lunar sobre las aguas que las cautivó y produjo mareas. Los talleres involucraron cuerpos, prácticas, técnicas: un espacio donde la totalidad fue más importante que los actores. Se produjo así una desindividuación, la ruptura del mito del artista como genio creador y la obra; los lugares se permutaron para forjar una experiencia. La comunidad se estableció a partir de un hacer y un saber hacer pero, sobre todo, un *querer hacer*. Porque el influjo, el hechizo, no lo produjo un lejano astro blanco sino una *invitación aceptada*; la invocación fue la de un deseo lanzado en dirección a otro y a lo otro, el impulso lúdico-erótico del encuentro.

Entonces surgió el acontecimiento. Como irrupción, como ruptura de una secuencia conocida, los artistas abandonaron el papel de actores y los destinatarios el de espectadores en un intercambio de dones que atravesó las existencias singulares -si es que ellas se dejaron atravesar. Nada puede suceder al que se parapeta tras los viejos usos para estabilizar la conmoción.

Dice Patricia Ávila "¿Por qué no pensar que la enseñanza del arte pueda descentrarse del cultivo de la personalidad y los ámbitos de realización individual? ¿Por qué no pensar que las prácticas desde o con el arte puedan ubicarse en 'áreas abiertas', en dimensiones culturales más democráticas?". Me gustaría pensar, en sintonía con esta pregunta, que la práctica artística puede escapar de esta compulsión propietaria del soberano de sí, el que dice yo soy, éste es mi cuerpo, ésta es mi obra; éste, mi lugar. Perdidos los márgenes que circunscriben y limitan, la existencia se entrelaza con corporeidades que la completan. La práctica reviene un gesto colectivo, anónimo, repetido que nos precede y nos sobrevivirá, que actuamos y nos actúa. La obra deja de ser un objeto y se convierte en un proceso polifónico y sus múltiples derivaciones. La convocatoria asume tonos múltiples: armonías y gritos, miedos y risas, coincidencias y desacuerdos, asombros y decepciones, dejando una impronta violentamente humana.

La apuesta es la constitución de lugares intercambiables, aunque fugaces; prácticas inclasificables, invertidas: los obreros devienen curadores; el creador libre sigue un instructivo; el que pinta, escribe; el que cocina, enseña; la membrana invisible que separa, une. Los cuerpos instituidos por el proyecto.TXT son porosos, están en renovación constante, vinculándose con su medio y entre sí.

Cuando la experiencia ya pasó, quedan los ecos, las resonancias, las huellas: el libro. La representación que acompaña a la manifestación. Un libro de artistas es menos flexible que un juego compartido: los artistas son los que están, tienen un nombre. Se cristalizan las identidades y las definiciones. La representación fija, mientras que en la manifestación todo está en devenir.

¿Es posible recuperarse al perderse? Si el individuo es una ficción de soberanía y autosuficiencia, de verdad e identidad, romper la narrativa y suscitar la duda propicia otro relato. Se es una posición: el participante del juego cobra existencia en tanto adhiere a él; las identidades consolidadas se diluyen, las que están negadas se constituyen, el objetivo es *ser lo otro*.

Textos de artistas y otros contextos es un palimpsesto, un escrito que conserva las huellas de la manifestación, las borra y las reescribe, incrusta la reflexión de los artistas, yuxtaponiendo las ideas con el deseo que precedió al hacer y el momento liminar de insurgencia con las consecuencias de lo dicho, de lo hecho, de lo sentido, de lo pensado. La obra se instala en el mundo como un hecho nuevo, presencia irreversible y destello de un tiempo que desistió de fijar un rumbo único: ya mira su pasado -los talleres-, ya lee en su interior -la reflexión sobre la práctica-, ya expresa una palabra -la palabra de los artistas.

¿Qué clase de libro es éste? Quizá sea un libro-meseta. Deleuze y Guattari oponen esta noción al libro estructurado bajo un ordenamiento lógico vertical, en torno a la voz que se eleva como verdad. En el libro-meseta sólo hay capas superpuestas de elementos heterogéneos. Se puede in-

gresar por cualquier lado a un libro así. Se puede comenzar por atrás o por el medio, se puede detener la mirada en las imágenes o en los textos en un orden inverosímil. Una errata puede ser ocasión de remoción del sentido y una manifestación asignificante, un absurdo, un imprevisto que abre nuevas preguntas. No hay un exterior y un interior nitidamente delimitados: el texto surge del afuera, se constituye como una condensación provisoria y remite nuevamente fuera de sí, a un hacer mundo, hacer arte, hacer sujetos. Hay amor y guerra en sus páginas, cuerpos que se resisten a ingresar en la máquina, que gritan y gimen y suspiran y jadean. Hay, también, marcas del yo -no es fácil diluirse. La maravilla del libro-meseta es que convierte al conjunto en un engranaje compuesto de elementos desiguales, desparejos e inclasificables, que manteniéndose heterogéneos son capaces de producir movimientos concéntricos y excéntricos, de fascinación y fuga.

El artefacto recién nacido desafía su propia definición; los que escriben asumen la palabra como un estandarte de su travesía. Del Val, Negretti, Di Giacomo, Cachin, Rey, Hepp, Belcasino, Grimoldi, Escribano, Castiglia, Bonafede, Trocello y Ávila, no se abisman contemplando un sustrato-ego, una obra-espejo; retoman las múltiples refracciones de un texto que sólo es algo en la medida en que conecta con los demás, por cualquier parte y en cualquier orden. Sólo proliferando es un cuerpo vivo.

Quizá su mérito está en escapar a la lógica del catálogo o al registro de la experiencia, huyendo de las codificaciones conocidas. Se constituye como un monstruo que embelesa, como un portentoso. En las tradiciones antiguas, el monstruo no es una presencia repugnante sino una aparición prodigiosa de la trascendencia cuando roza la vida ordinaria: el engendro humano es un signo cifrado, una aparición anormal cuyo significado no es inmediatamente evidente, un hecho excepcional que advierte, cuestiona y descoloca.

En este sentido, *Textos de artistas y otros contextos* es una creatura anticonvencional, quimérica, acabada de nacer. Y como tal, es una presencia inefable, absoluta e indiscutible que saludamos en el mundo ■



Textos de artistas y otros contextos. Patricia Ávila et. al.
300 pp. ISBN 978-987-05-7986-1
Córdoba, 2010

BORGES A 25 AÑOS DE SU MUERTE

UN EPÍGRAFE. UN APUNTE. UN HOMENAJE. Y DESPUÉS DE LEER A BORGES

Jorge Beltrán

Borges crea climas poblados de múltiples ambigüedades y lo hace con un lenguaje trabajado, como lo haría un orfebre o un relojero. Con un lenguaje lleno de infalibles exactitudes que engendra extrañamente una obra tan inverosímil y tan creíble. Una obra construida de laberintos temporales edificadas con espejos. Es el padre exasperante de una rara y hermosa casta de fantasmas de acero.



Borges, señalado siempre como un escritor y poeta mental, fue sin embargo un sentimental, aunque por supuesto nunca un romántico.

Borges, se complacía en contar a quien quisiera escucharlo, sus estudios secundarios en aquel Liceo de Ginebra donde cursó su Bachillerato (cuyo certificado nunca se encontró). También repetía la anécdota aquella según la cual fue aplazado en dos exámenes y sus nobles compañeros intercedieron para que se revisaran las notas argumentando que Borges no manejaba aún bien el idioma (francés). A lo cual accedieron las autoridades y aprobaron a Borges. Y que cuando él quiso agradecerles, negaron haber realizado gestión ninguna ni oral ni escrita. Y surge la pregunta: ¿qué materias fueron las aplazadas? Fueron Botánica y Zoología. Para Borges siempre las plantas fueron yuyos y los animales bichos. Salvo el Caballo de Troya, los Tigres de Kipling, Moby Dick y los seres del Manual de Zoología Fantástica. Borges nunca concibió la naturaleza como personaje. Nunca fue romántico.

Esquíu esquina Alvear

Esa noche yo estaba en el mostrador, más prolijo y compuesto que nunca. Me acuerdo que el payito Salvatierra nos oía contar pavadas y miraba nomás el pobre, con los

ojos medio turbios y la boca abierta como para tragar una rueda.

Todo fue por esa maldita costumbre que tengo de dejarme estar. Justo cuando ya salía, ellos venían entrando... y uno que es flojo para decir que no.

Estos tilingos pastoreaban las mujeres a lo pesado y viendo que yo tenía unas copas, no va y se les ocurre sentarme al lado de una rubita, en esa mesa apartada que hay al fondo. Lo hicieron por pura jactancia, como queriendo alardear de dueños.

Hay gente que no sabe beber. Tomaban con rabia, apurados, como si adrede se quisieran mamar... y así la bebida no sienta. Ya con la boca caliente yo no iba a decir basta, pero me cuidaba como para guardar un resto. Después dijeron que me había propasado, pero son mentiras. Que me pusiera cargoso, puede ser, pero nunca he sido manoseador.

Y que te digo, que ahí cerquita estaba un flaco, que según supe la maniobraba a la mocosa. Se ve que le había hecho mal el vino, porque estaba tieso y amarillo como un cirio y ajustaba las carretillas para sujetar el pedo. Y de golpe y raja se comienza a desenrollar, largo como era y entra a sacarse el saco, porque decía que íbamos a ver si afuera yo era tan hombre.

Lo vi tan sonso que casi me dio pena. Pero no me gusta que me estén ochando cuando bebó y menos sin necesidad.

Lo relajé de entrada distrayéndome con pachorra. Me acuerdo que miraba el picho como a un desconocido y el flaco cada vez más encorocado. Nunca me ha pegado nadie que se saque el saco, así que yo estaba tranquilo. Y después no sé. Dicen que le aconsejé que se abrigara. Y algunas palabras más le debí decir, porque una flaquita ya medio veterana, gritaba: "Por caridad, por caridad muchachos". Para mí, qué querés, era mucho el hablativeo en todo eso, así que lo golpié en mitad del pecho y se fue reculando hasta una sillita

mostrenca, que ni que lo hubiera estado esperando. Y ahí quedó, abierto como un desparpamo.

Y vos sabés, no me gusta ser estorbo para nadie y me habían entrado a mirar con fastidio, así que me corrí por una orilla y tomé la puerta. Busqué un oscuro para aliviar, y me fui para casa.

Total, que me acosté con quien sacarme el vino. Dicen que uno se acostumbra... pero no.

Después de leer a Borges

Pasada su juventud, cuando, como es natural, lo atrajeron los cenáculos y los "ismos", Borges optó por una literatura que eludía recursos notorios o experimentos combinatorios con palabras asombrosas. Había comprendido que resulta inapropiada una retórica sorprendente para narrar lo fantástico. Comprendió que lo extraño debe decirse con palabras simples. La obra de Borges proviene de una cabal intimidad y no especula con la eficacia de recursos sagaces, la demostración de teorías o el éxito en una polémica. Es una obra fervorosamente lúdica, maniáticamente exploratoria de las posibilidades del lenguaje, casi siempre multívoca, y dominada por la condición poética. Es una obra donde el asombro mágico y la especulación lógica conviven y se entretajan y en la cual sólo la composición tipográfica sugiere al lector expectativas de una y otra alternativa.

En Borges los prólogos o ensayos críticos resultan a veces conmovedores, tanto como pueden encontrarse temas substanciales en su poesía y el permanente asombro fantástico en sus cuentos. Borges siempre sintió cuan disparadora de la emoción puede ser una idea inteligente. Borges convoca las palabras en sus esenciales acepciones, recuperando el fervor primero, contextualizándolas de manera inédita, haciéndolas lucir recién nacidas, alertas.



Norah Borges

De la poesía de Borges se dijo siempre que es en extremo mental. En el prólogo de "La cifra" él mismo parece resignarse a la suerte de poeta intelectual, y quizá sea cierta esta afirmación sin que signifique menoscabo. Borges es uno de esos singulares casos donde siempre la inteligente sensibilidad parece vivir una perenne vigilia y así su más espontánea literatura nos resulta premeditada.

Borges siempre encontró fascinante predilección por temas tales como el tiempo o el infinito, o aquellos postulados o teoremas que exaltan su elegancia con la economía de la exactitud, o con aquellos escamoteos malabares como las aporías de Zenón de Elea o las perplejidades del Emperador y la mariposa en los apólogos de Chuang-Tzu. Pero lo principal de la literatura de Borges no son los temas o el modo de decirlos. Hay algo quizá más importante y es su enfoque o punto de vista. Borges con frecuencia nos sorprende con una imagen, un criterio o una valoración que sólo un selenita pudo tener, alguien no contaminado por estrechas y precarias convenciones, que pudo tener alguien espontáneo, fuera de todo siglo.

Después de leer a Borges, con frecuencia desearíamos no haberlo leído, para poder recordar hoy por primera vez el placer en sus páginas. Es tan hermosa la experiencia de su lectura que nos duele cuando concluye porque quisiéramos retenerla en la cabeza, en el corazón, en la boca. Después de leer a Borges pocas lecturas resultan satisfactorias.

La obra de Borges es la obra que expresa y refleja la legítima intimidad excepcional de un artista genial, de un ser anómalo que vivió en una extrema y dolorosa soledad, pero que felizmente, murió sabiendo que alguien lo quería. Y se fue a morir a Suiza, país donde ahora ya no cortan las manos a los muertos ■

14 de Junio
Día Mundial del Donante de Sangre



Por 1.000.000 de Donantes

En 2011 Argentina fue elegida como sede central del Día Mundial del Donante de Sangre, y el 14 de Junio se convertirá en el primer país latinoamericano en que se lleve a cabo este evento internacional.

Debemos llegar a 1.000.000 de donantes voluntarios y habituales para disponer de sangre en cantidad, calidad y oportunidad.

El Laboratorio de Hemoderivados de la Universidad Nacional de Córdoba está fuertemente comprometido con la promoción de la donación voluntaria de sangre, para alcanzar el autoabastecimiento nacional en sangre y sus derivados.

Laboratorio de Hemoderivados de la UNC
Miembro del Comité Organizador del DMDS 2011

VOS ELEGIS
SER DONANTE DE SANGRE

www.unc-hemoderivados.com.ar



Solidaridad
que protege...



102.3FM

**NUESTRA
RADIO**

pura vida