

D

**DEODORO**  
*gaceta de crítica y cultura*

Revista de la Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Agosto de 2011 | año 2 | Nº 11 | \$ 5 - | ISSN: 1853-349





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: Mariquita Quiroga. Serie Perdidos en ninguna parte, *Fobian /p/*, xilopintura, 35x35cm. 2011



Presente y pasado



Una historia que nos interpela | Documental *Fotos de Familia*  
Eugenia Izquierdo



Ir a la cancha  
Pablo Vagliente



Entre la comensalidad y la gastro-anomía  
Patricia Aguirre



El guerrero que perdió su escudo | Artes visuales  
Aracely Maldonado



Traiciones  
María Teresa Andruetto



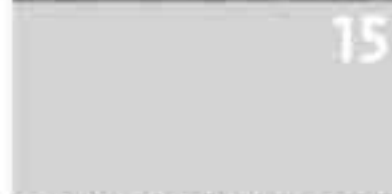
Historia de un hombre solo | Crítica de Libro  
Javier Quintá



Experiencias culturales mediterráneas | Crítica de libro  
Marta Philp



La cultura posible  
César Pucheta



Las ciencias del espíritu | El libro anacrónico  
Silvio Mattoni



Tropicalismo yo  
Luis Altamira



Un-Convention | Crítica de disco  
Paola Bernal



Neblina | Artes visuales  
Lucas Di Pascuale



El teatro no existe  
Graciela Ferrari



El arte de bailar desde la observación | Danza  
Marcelo Comandú



El juego de los abalorios  
Sergio Dain



Revista, Editorial y ¿Grupo? | Revistas culturales  
Luis Rodeiro



Las obras en este número pertenecen a la artista  
María Soledad Quiroga (Mariquita. Córdoba capital, 1977).



## PRESENTE Y PASADO

En agosto de 1991 José Aricó moría en Buenos Aires. Nombre capital del marxismo latinoamericano, lo es también para Córdoba, donde estudió, militó, escribió, editó, trabajó como librero, impulsó revistas, cultivó con magnetismo la amistad y el cariño de todos cuantos lo conocieron. Su generosidad intelectual sólo pudo ser posible por una tremenda alegría de pensar que consideraba lo que ocurre y las adversidades de las contiendas sociales, siempre, como una oportunidad para comprender. Todas las cosas, las más cotidianas y las más crípticas, motivaban una historia erudita y sensible de su parte –lo saben quienes tuvieron la dicha de caminar con él por alguna ciudad, por cualquier ciudad, descifrada a cada paso como un capítulo en el libro del mundo por ese gran interpretador de la existencia humana que fue Aricó. Un renacentista del anhelo de justicia, un exquisito de la vida popular que dejó palabras fundamentales sobre la “Turín latinoamericana” cuya cultura obrera, literaria, intelectual y estudiantil indagó con universalidad concreta, confianza en los seres humanos y convicción socialista.

En la cartografía política de esa ciudad perdida deberá constar también un momento muy particular de su historia cultural, efecto de la aventura producida por el grupo de *Pasado y Presente* cuya revista significó uno de los más altos momentos intelectuales de Córdoba, y cuyos Cuadernos (una *summa* de marxismo heterodoxo y radical compuesta de 98 títulos) dejaron una marca decisiva en la izquierda de todo el mundo de habla hispana.

Los últimos años '60 y los primeros '70 no fueron un momento cualquiera en el mundo, ni en Córdoba. Las ediciones que produjo esta ciudad en poco más de un lustro conjugan, por un momento único, la política, la antropología, la poesía, la literatura erótica, la reflexión sobre las drogas, la sociología, la crítica de arte, el marxismo, el existencialismo, para dar lugar a una singular experiencia en expansión, indisciplinada, insumisa e irrepetible. Una enumeración –aunque no exhaustiva– de esos libros que entonces afectaban la inteligencia y la imaginación de quienes aquí vivían, muestran una ad-junción de vanguardia y socialismo de rara intensidad y potencia crítica. Tras de todos ellos estaba –también– el trabajo de José Aricó. Algunos llevaban el sello de Edi-

ciones Nagelkop, Eudecor o Ediciones Signos, en tanto que otros exhibían un nombre editorial fantasma, por carencia de derechos de edición pero también por cautela política.

En Ediciones Garfio y con un falso pie de imprenta de Montevideo, apareció en 1968 *Sade, filósofo de la perversión*, con artículos de Barthes, Sollers y Kossowsky. El mismo año fue publicada una traducción colectiva de *La filosofía en el tocador* de Sade, bajo el nombre editorial “La novela filosófica”. Como Ediciones Signos aparecieron, en 1968 *Las lágrimas de eros* de Georges Bataille; en 1970 el *Igitur* de Mallarmé, y en 1971 las *Cartas del Yagé*, que Burroughs le manda a su amigo Allen Ginsberg narrando sus aventuras sudamericanas en busca de la ayahuasca. En Ediciones Nagelkop constan títulos como *Historia de una amistad* (1965), un conmovedor relato de Sartre en homenaje a Merleau-Ponty (traducido por Esteban y Elma Estrabou), o *Figuras* (1970) de Gérard Genette, en tanto que Eudecor registra títulos como *El sabio y la política* (1966) de Max Weber; *Claude Lévi-Strauss. Problemas del estructuralismo* (1967); *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1968) de Mario de Michélin; *Memoria de aventura metafísica* (1968), novela de Oscar del Barco que marcará decisivamente la vanguardia literaria de Córdoba; o *Sacher Masoch & Sade* (1969), tal vez la primera traducción de Gilles Deleuze al español.

Todo ello sucedió hace mucho. Sin embargo, el tiempo intenso de la política argentina en el que ahora estamos habría apasionado a Aricó; quienes transitamos el laberinto de los signos que cifran los sentidos del presente deploramos ya no contar con su palabra lúcida. Nada nos veda, sin embargo, ejercer la conjetura sobre el contenido de la que hubiera sido su reflexión. Ni tampoco imaginar esta escena: entramos en un departamento porteño de la calle Charcas, o en una casona de Julián Álvarez en Palermo, donde su habitante nos espera sentado junto a un escritorio de roble con cortesía curiosa, y le damos un ejemplar de *Deodoro*. Antes del momento en que la ensoñación se desvanece, sentimos de modo misterioso y preciso que a Pancho no le disgusta reconocer ese nombre inequívoco, ni saber que circula otra vez, como si hubiera vuelto de un letargo, por las calles de la ciudad que alguna vez fue suya ■

Documental | *Fotos de Familia, la historia de los Pujadas*

## UNA HISTORIA QUE NOS INTERPELA

Eugenia Izquierdo

Mariano Pujadas fue uno de los 16 presos fusilados en la masacre de Trelew, en 1972. Sus padres y dos de sus hermanos –catalanes que llegaron a Argentina en 1953 huyendo del franquismo español– fueron perseguidos y asesinados en Córdoba tres años después. Víctor, entonces de once años de edad, sobrevivió al asalto y hoy es el eje de este relato que ayuda a reconstruir la historia de su familia a través de un trabajo documental que se estrenará en octubre.

¿Puede la historia de una familia ser una lista de fechas y acontecimientos? ¿Puede la vida de la gente reducirse a una serie de iconos sucesivos en el tiempo? No, probablemente ninguna vida puede reducirse a una cronología de hechos significativos, ya sean públicos o privados. Conocer los hechos más significativos sobre la vida de los Pujadas nos permitió organizar los datos y ponerle fecha a los recuerdos, para jugar al detective imaginando disparatadas hipótesis sobre aquellas cosas que la gente no podía respondernos. Los primeros datos, que dan cuenta de los hechos públicos, nos sugirieron que su vida era una historia interesante. Pero intuíamos que existía otra historia acerca de esta familia. Esa historia era la que nos interesaba contar. Esta historia de los Pujadas estaba en Córdoba, latente, agazapada esperando un curioso, inexperto e ingenuo, que en un descuido hiciera la primera pregunta.

Ante mi indiscreción esta historia se abalanzó sobre mí hace ya más de diez años y no dejó de dar indicios y no dejó de perseguirme. El documental *Fotos de familia* tiene por misión exculpar a esta curiosa indiscreta de la responsabilidad de conocer ella sola esta historia. Lo que le fuera revelado poco a poco, por muchas personas, durante muchos años, como una sucesión de ofrendas, debía ser compartido. La historia, agazapada, se manifestó en cada testimonio, en cada dato, en cada foto, en cada carta escrita o recibida. Algo de ella transcurre ahora en ochenta minu-

tos de imágenes y sonidos. Quizás otras historias como esta continúen agazapadas esperando a otro curioso.

**«¿Cómo contar esta historia, cómo escapar del relato del horror y contar la otra historia? ¿Cómo enunciar esas preguntas?»**

¿Qué me llevó a querer contar la historia de estos gallegos cojonudos? La historia de los Pujadas me interpelaba, cuanto más datos acopiaba, más preguntas aparecían y más vagas se tornaban las respuestas. ¿Cómo contar esta historia, cómo escapar del relato del horror y contar la otra historia? ¿Cómo enunciar esas preguntas? Víctor, el niño de once años que presenció el secuestro de sus padres y hermanos, era para mí la forma de reconstruir esta historia. Si ese niño, ahora adulto, podía desenterrar los recuerdos sobre su familia y darle un sentido a sus vivencias, podía entonces ganar la batalla que sus antecesores habían perdido. La decisión fue contar la historia a través de Víctor, él sería quien haría las preguntas sobre los suyos. Esta elección implicaba revivir el dolor con el fin de producir un relato.

Víctor Pujadas aceptó el desafío de indagar sobre la historia de su familia con dos objetivos: poder trasmitírsela a sus hijos y sobrinos y poder entender las motiva-

ciones de su hermano y de toda esa generación de jóvenes militantes. Acordado que cada uno emprendía esta travesía con objetivos propios, iniciamos el viaje. Ahora debíamos encontrar las imágenes y los sonidos que nos hablaran de la historia sin regodear en lo morboso. ¿A quién podía Víctor preguntarle sobre los suyos después de tantos años, de tanto dolor, de tanto vacío? Teníamos que encontrar indicios de sus motivaciones, sus ideas, de su vida cotidiana a pesar de haber transcurrido más de 30 años desde su horrible desaparición física.

¿Podía Víctor afrontar esta empresa? ¿Estábamos nosotros en condiciones de acompañarlo? ¿Podría este país –destino final de sus padres y algunos hermanos– relatarle a él la historia que a mí me había susurrado durante años? Víctor tuvo que afrontar las consecuencias de las elecciones de vida de sus padres y hermanos sin poder decidir sobre ninguna de ellas. Ahora elegía preguntar. Ese era nuestro objetivo común, habíamos decidido preguntar. Habíamos crecido a la sombra de la derrota del proyecto político y de vida de nuestros mayores, sin poder preguntar sobre lo ocurrido. Ahora decidíamos preguntar qué había pasado y relatarlo. En el mar de ausencias que se extendía alrededor de esta historia tropezamos con el dolor –de Víctor y de todos los que habían perdido a los Pujadas–, con la alegría de las anécdotas, con los recuerdos de los momentos felices y con el inagotable deseo de justicia.

Para Víctor el hombre que pactó la rendición en el aeropuerto de Trelew es un desconocido, nada sabe de ese joven heroico, el primer guerrillero que habló de las motivaciones de las organizaciones armadas en televisión y le puso condiciones al gobierno de facto de Lanusse. Víctor había escuchado el discurso de Mariano en el aeropuerto de Trelew hasta el cansancio. Ahora pretende escuchar otras historias sobre su hermano Mariano, del que guarda pocos recuerdos: él le enseñó a andar en bici, le hacía licuados, llenaba la casa de amigos. Hasta que un día Mariano tuvo que irse de viaje porque estaba *buscado*. Dos años después Víctor asistió a su entierro.

Víctor y yo conversamos con más de cincuenta personas, a las que les preguntamos sobre la vida y las motivaciones de los Pujadas: ¿por qué dejaron España? ¿Por qué nunca volvieron? Muchas veces, en nuestra travesía, percibimos que nuestras preguntas incomodaban a los interlocutores: ¿Usted asistió a su entierro? ¿Qué llevó a gente inteligente, buena gente a tomar ese paso para cambiar las cosas de otra manera? Descubrimos que la historia de la familia Pujadas no solo nos interpelaba a nosotros: su idealismo, su coherencia, su solidaridad y su trágico final interpelaban a todos los que los habían conocido. Nosotros habíamos decidido preguntar y no podíamos dejar de hacerlo. Fue así como encontramos un capítulo de *Sucesos argentinos* que registraba la llegada del vapor



El Dr. José M. Pujadas hablando en el acto por el primer aniversario de Trelew. Ex Córdoba Sport Club (22/08/73). Fuente: Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (CDA) UNC.

Salta al puerto de Buenos Aires en 1953. En su próximo viaje ese transatlántico traería a los Pujadas a su *destino final*. Fue así como encontramos al doctor Pujadas en una noticia filmica que registraba un acto por el primer aniversario de la masacre de Trelew.

Fue así como encontramos un grafiti en el cementerio San Jerónimo, a metros de donde fue enterrado Mariano Pujadas en 1972 y sus padres y dos hermanos en 1975. Fue frente a esa tumba donde acordamos con Víctor la lectura de los textos que escribió su padre sobre Mariano y sobre su militancia, para incluirlos en la película. Víctor decidió obviar algunos. Algunos de los fragmentos de los textos del padre escritos treinta años atrás le resultan incomprensibles.

**«Descubrimos que la historia de la familia Pujadas no solo nos interpelaba a nosotros: su idealismo, su coherencia, su solidaridad y su trágico final interpelaban a todos los que los habían conocido»**

Vuelven las preguntas y ya no nos preocupa si incomodan: ¿sabía ese señor alto e imponente, de acento español, visiblemente demacrado pero orgulloso, que hablar de la vida y la militancia de su hijo Mariano –ante un público atento, que lo ovacionó el 22 de agosto de 1973 en el ex Córdoba Sport Club– podía costarle la vida a él y a su familia?

El grafiti sobreponiéndose a los infructuosos intentos por cubrirlo nos decía una verdad, nos daba la respuesta que las personas no podían darnos: los Pujadas están presentes; su historia se filtraba en los rincones más inesperados de Córdoba, debíamos estar atentos. Las preguntas seguían apareciendo: ¿Por qué una pareja que cargó sus tres hijos y sus cosas en un barco a los treinta y tres años para vivir en paz no escapa a la violencia y la persecución? Los que compartieron su vida

con los Pujadas poco pueden decirnos. Sobreponiéndose al dolor y recuperando la alegría de haber convivido con ellos nos cuentan lo que saben pero no nos dan respuesta.

La respuesta a algunas de nuestras preguntas empieza a asomar en el grafiti del cementerio que, sobreviviendo a los infructuosos intentos por cubrirlo, nos advierte que la historia de los Pujadas está en Córdoba. Una parte de sus vidas transcurrió aquí y aún se filtra en los rincones más inesperados, solo debemos permanecer atentos. Los textos del doctor Pujadas, sobre Mariano, también tienen algún indicio de la respuesta que buscamos. Tal vez el Dr. José María Pujadas se formuló las mismas preguntas que ahora enunciarnos nosotros. Tal vez comprendió algo que le permitió esbozar respuestas y transmitir esperanza, aun ante el dolor causado por la violencia impune que había asesinado a su hijo y, que en su juventud lo había empujado a dejar su tierra.

Ni los vestigios de respuesta, ni la vaga presencia de los Pujadas en Córdoba calma la tristeza que produce pensar que habría sido diferente crecer en esta ciudad, si una tarde cualquiera pudiéramos haber conversado con ese señor alto de acento extraño, que no podía imaginar que el orgullo por un hijo militante ponía en peligro su vida. Y si lo imaginaba eligió de todos modos hacer público su orgullo.

**«Concluida la película, puedo decir que hemos sido derrotados: los hijos de la derrota hemos vuelto a perder. La pregunta sigue sin respuesta»**

Probablemente después de recorrer este país y hurgar en los recuerdos –propios y ajenos– Víctor Pujadas disponga de más elementos para relatarle a sus hijos quiénes eran sus abuelos. Probablemente nosotros haciendo esta película comprendimos que la vorágine y la velocidad a la que un proyecto político basado en las ansias de un mundo más justo se convirtió en un irreversible enfrentamiento armado, no le dio tiempo a la *gente inteligente, buena gente* para reaccionar y preservarse. Porque si de algo estamos convencidos es de que eran inteligentes y buena gente. Entonces más difícil es comprenderlos y más grande es el dolor de la pérdida. Quizás quienes los conocieron se emocionen viendo esta película, quizás quienes no los conocieron se enteren que en Córdoba vivieron más de veinte años unos gallegos cojonudos que hicieron por este lugar lo que no habían hecho por el suyo. Lo que ocurra con este relato escapa a nuestro control. Concluida la película, puedo decir que hemos sido derrotados: los hijos de la derrota hemos vuelto a perder. La pregunta sigue sin respuesta. Hemos podido enunciarla y hemos escuchado el eco lejano de una vaga respuesta. Probablemente otros puedan encontrar más indicios y responder a estas preguntas que nosotros apenas hemos podido enunciar ■



Arriba: Grafiti en el cementerio San Jerónimo (Córdoba). Fotografía: Paula Ingaramo. Abajo: La familia Pujadas (Córdoba, 1967).

#### **Fotos de familia. (La historia de los Pujadas)**

Dirección: Eugenia Izquierdo  
Con la participación de Víctor Pujadas.

Guión: Alfredo Caminos, Elida Eichenberger, Eugenia Izquierdo.  
Duración: 78 minutos  
Idioma: Castellano y catalán (subtitulado en castellano)

Largometraje documental en el que Víctor Pujadas cuenta la historia de su familia. Víctor sobrevivió a la masacre de su familia perpetrada en la ciudad de Córdoba en agosto de 1975 por un grupo terrorista.

# IR A LA CANCHA

## IMPACTO EN EL ESPACIO PÚBLICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX

Pablo Vagliente

Antes de que la televisión instalara el hábito de ver deportes desde la comodidad del hogar, las ciudades se conmovieron por la irrupción de los estadios, que pasaron a ser nodos neurálgicos de la movilización popular. Tanto como el cine y su dispositivo audiovisual, el estadio deportivo fue el otro mecanismo que renovó definitivamente la cara sociocultural de una ciudad con ansias de modernidad.

Se sabe que la historia del fútbol está ligada a la del ferrocarril, y en particular a los trabajadores ingleses que explicaban las reglas de juego y entusiasmaban a sus pares criollos y a otros trabajadores que eran parte del Central Córdoba. También ingleses habían sido los fundadores del primer club propiamente deportivo, el Córdoba Athletic, hacia 1882. La práctica del juego va a consolidarse cuando lo toman los estudiantes, y no pasa mucho tiempo para que los campeonatos enfrenten a los equipos de los principales colegios de la ciudad.

En los primeros años del siglo XX los diarios hablan del "arraigo del football", indicando claramente el llamativo poder de convocatoria. Ya en los años del Centenario se pueden conocer otros datos de relevancia: es un espectáculo que reúne también a mujeres y niñas, que van vestidas con "modestos y sencillos trajes", asumiendo así el comentario la condición humilde de las damas; y en donde los hitos de "la lucha" -goles o bellas jugadas- son celebrados con "hurra" masculinos y el "suave palmoteo de las finas manos" femeninas. El carácter popular del público del fútbol contrasta con el elitista del tenis, aun cuando ambos albergan personas de ambos sexos.

El boom deportivo (la fiebre no se da sólo por el fútbol, sino que marca también al ciclismo, al boxeo, y más tarde al automovilismo) es reconocido claramente

cuando un diario señala que "el fenómeno deportivo no sólo ha ganado jugadores activos, sino público (...) para ese público (el ochenta o noventa por ciento, lo menos) es el deporte médula de preocupación en su vida". La nota marcaba la preocupación porque ese entusiasmo por jugar y ver jugar marcaba una tendencia inquietante, ya que "a esa mayoría popular no le interesa, sino marginalmente, lo que acontece en el extranjero, lo que relevantemente acontece en el país y finalmente lo que sin mayor relieve sucede en el mismo". Las masas entretenidas en pasatiempos inofensivos, desatendiendo la resistencia que debían ejercer ante las clases dominantes; para ser justos, la inquietud es bastante más cercana a especulaciones electorales específicas.

### Integración urbana desde el deporte

Algunas estadísticas revelan la sorprendente energía cívica dedicada a promover la fundación de clubes deportivos, en su mayoría dedicados a la práctica del fútbol, sobre todo a partir de las décadas de 1910-1920; más de 200 entidades, a los que hay que agregar el peso de los equipos de fútbol que representan a las casas de comercio, que organizaban su propio campeonato mercantil. La vieja ciudad colonial asistía, entonces, al inusual dinamismo de grupos que acordaban "desafíos" (cuando se trataba sólo de un partido amistoso) o de clubes que planificaban e implementaban ligas y campeonatos anuales. La sensibilidad de lo público acusaba recibo de

la formación de un "público al aire libre", similar, en parte, al que se formaba tradicionalmente en las canchas de carreras de caballos (requería un orden pero se permitía exteriorizar con gritos y aplausos las distintas instancias del juego) pero marcando, a la vez, una diferencia sustantiva (la identificación del simpatizante con una institución, la irrupción de una alteridad con la cual confrontar, vencer, rivalizar).

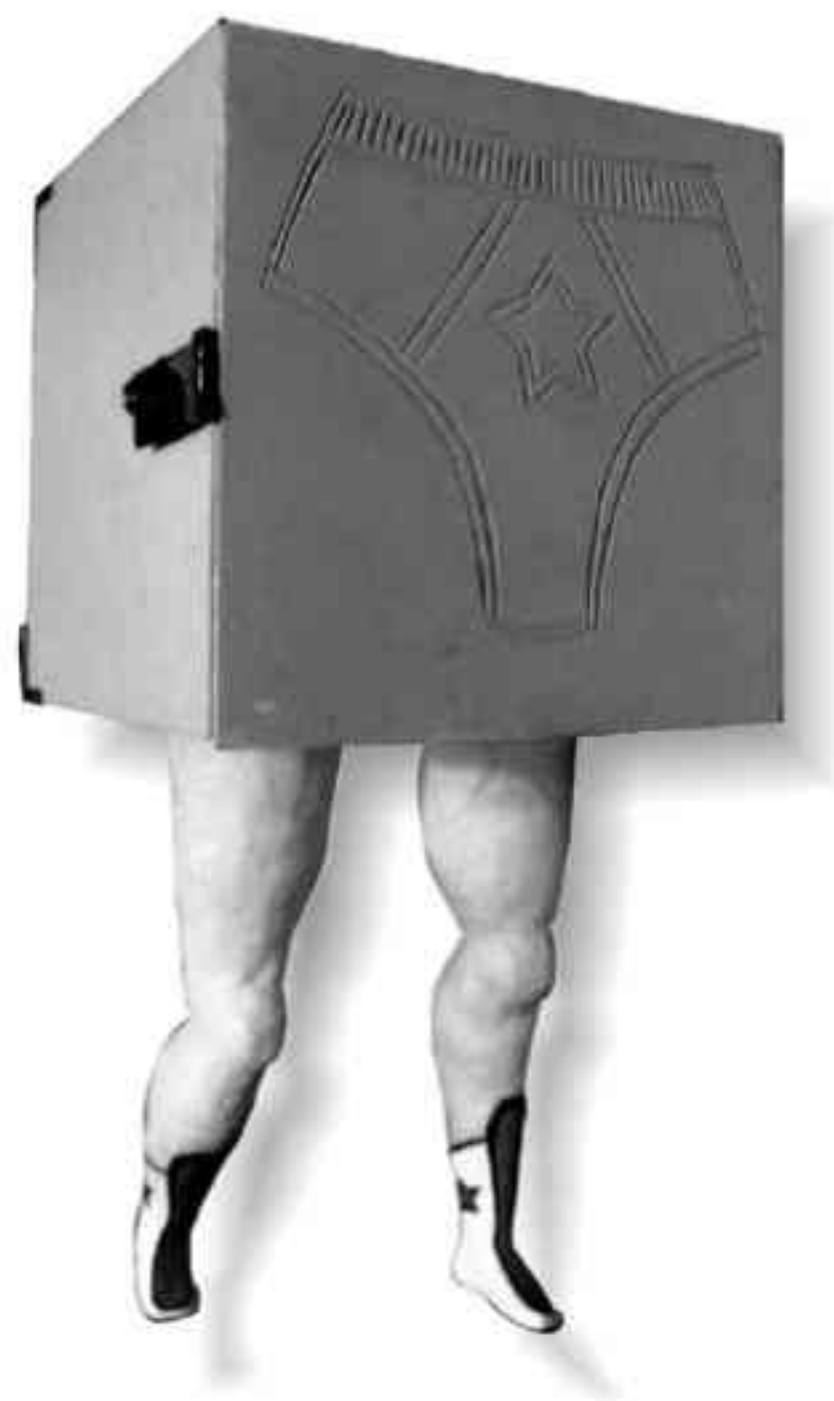
**«Lo interesante es que, con mucha más facilidad que para el Estado o la Iglesia, la institucionalidad deportiva -formal o informal, club o agrupación- contribuyó significativamente a integrar a esa periferia con el núcleo central»**

Pero para que esta práctica tuviera lugar hacían falta precisamente eso: lugares, sitios públicos o privados donde delimitar un terreno de juego que, en una proporción abrumadora, carecía de mayor infraestructura que algunos improvisados tableros de madera. Los alrededores del centro urbano ofrecían una muy alta cantidad de sitios para establecer el "field", en un paisaje que recién en la década de 1920 se concentran esfuerzos por modernizar urbanísticamente a Córdoba. Si uno detiene su vista en un plano de la ciudad en esa década, observa con nitidez el centro

histórico y los ya asentados "pueblos" o colonias que se están integrando como barrios limítrofes (Alta Córdoba, San Vicente, San Martín, General Paz, Alberdi o La Toma, Villa Cabrera) y una miríada de nuevos barrios todavía mal integrados al tejido urbano. Lo interesante es que, con mucha más facilidad que para el Estado o la Iglesia, la institucionalidad deportiva -formal o informal, club o agrupación- contribuyó significativamente a integrar a esa periferia con el núcleo central. Para decirlo en otras palabras: la práctica deportiva, sobre todo la del fútbol, ayudó a que los pobladores más pobres de las márgenes se pudieran sentir formando parte de cierta dinámica urbana, aun careciendo por entonces de muchas otras institucionalidades necesarias para mejorar su calidad de vida.

### Un interés temprano

En ese marco, no sorprende que alguien señalara la picardía de organizar eventos propiamente políticos en función de una competencia deportiva que atraerá a miles de personas. De un modo más indirecto primero. En el creciente clima del nacionalismo cultural que estaba teniendo lugar desde fines del siglo XIX, las celebraciones de las fechas patrias organizadas por los gobiernos conservadores comenzaban a reemplazar las tradicionales maneras festivas decimonónicas (carreras de sortija, fuegos artificiales, tertulias) por las que incluyen jornadas de pruebas atléticas y





M. Quiroga y Rosenda Ferreriza. A cada jugador Serie, objetos, en su habitación en 2006. | Pág. 6 y 7

deportivas, también en parte por esa marca de origen entre sistema educativo y las prácticas del "sport".

Luego, las intenciones son más claras, tratando de organizar actos proselitistas de manera de lograr coincidir con espectáculos futbolísticos. Hacerlo en un horario conveniente –apenas finalice el partido–, en un lugar adecuado –en las cercanías– puede indicar tanto inteligencia obligada de los organizadores como, en el pensamiento malintencionado de la voz opositora, "pescar curiosos ante la imposibilidad de obtener adherentes". Cuando en los años posteriores a la Reforma Universitaria se reitera la ocasión de una manifestación organizada por la Federación Universitaria para repudiar al

**«El deporte promovía la masividad del público, nuevamente con un sesgo marcado por la presencia masculina, pero la asistencia de la mujer en los estadios lejos estaba de ser algo excepcional»**

clericalismo, se le achaca justamente ese criterio oportunista, ante lo que ya constituía el primer clásico capitalino entre Belgrano y Talleres. Considerando el vínculo directo de uno de los referentes del liberalismo local, Arturo Orgaz, fundador de Belgrano, no era tan descabellado pensar en atraer al menos a una parte de los simpatizantes.

Los mismos periódicos se ven impelidos a reorganizar su tradicional formato. El interés de los lectores tiene un indicador claro en la cantidad de páginas que se le dedica al tema, con la pequeña innovación de contar en la década de 1920 con secciones específicas por tipo de deporte. Pero si con esta decisión empresarial no dejaban dudas de saber interpretar las nuevas necesidades del mundo de los lectores, desde una perspectiva más editorial seguían expresando alertas sobre "la negra perspectiva" moral que el pueblo expresaba ante este apasionamiento por las competiciones deportivas. Y no es el diario que expresa las posiciones católicas, como *Los Principios*, sino el más abierto a las novedades, como *La Voz del Interior*, el que se preguntaba hacia 1925 "¿Hacia dónde llevará esta vida de la mayoría el destino de la colectividad?". Este regreso "a la mínima infancia" que revelaba el afán lúdico de la ciudadanía, si bien podía marcar el renacimiento hacia una vida plena y honda, más claramente podía terminar marcando "el primer paso hacia el bosque y hacia la caverna".

### ¿Despolitización?

Aunque no le dé ese nombre, la preocupación pasaba por la hipótesis de la despolitización que arrastraba este interés colectivo por los deportes, que fortalecía en el ciudadano su carácter de espectador pasivo, con menor capacidad de intervenir, como atestiguaba la transformación sufrida por las fiestas de carnaval. ¿Despolitización o más bien desideologización? Se advierte que, por un lado, la política, cada vez más clasificada y fragmentada en sus términos ideológicos, era una actividad dominada "profesionalmente" por hombres, con presencia y participación de la mujer desde lugares que no implicaban el ejercicio de un rol dirigente público. El deporte promovía la masividad del público, nuevamente con un sesgo marcado por la presencia masculina, pero la asistencia de la mujer en los estadios lejos estaba de ser algo excepcional.

A esta tendencia hacia la desmasculinización la alimentaba también la confluencia del deporte con otra tradición preferentemente a cargo de las mujeres, la acción caritativa o filantrópica, que sumó a los espectáculos deportivos como una nueva fuente de recursos. La tradición se había iniciado por el vínculo entre las asociaciones de caridad y el Jockey Club, "beneficiando" a algunas de aquellas con

una carrera del programa dominical. Lo mismo sucede en otros ámbitos, como el más reciente del automovilismo, como esa carrera del "Círculo Córdoba 1924" cuyos dividendos se distribuyeron entre los hospitales Tránsito Cáceres de Allende, Español e Italiano. En todo caso lo que vincula a las actividades públicas que están destinadas a producir beneficios para determinadas asociaciones que persiguen fines de ayuda social, como el teatro, el biógrafo o los deportes, es que descansan en la noción de espectáculo. No se puede pensar entonces en que una aceptación social a la presencia de las mujeres en los espectáculos deportivos podía alimentar una despolitización creciente del espacio social, porque implicaría ignorar las numerosas modalidades de participación de la mujer en las actividades políticas en Córdoba. La respuesta a la pregunta anterior, entonces, parece inclinarse más por el segundo término: el deporte masivamente practicado y organizado como espectáculo estaría ofreciendo a la sociedad la posibilidad de encontrar un espacio más relajado ideológicamente, más proclive a transmutar las energías de las luchas políticas en la elección de una camiseta de fútbol.

Tal vez era éste el diagnóstico que se hacía la flamante Federación Deportiva Obrera, que reclutaba sus efectivos entre la juventud obrera, para alejarlos del mercantilismo y llevarles la inquietud de sus problemas de clase. Los obreros, junto a los estudiantes, eran quienes aparecían más atraídos por esta libido lúdica. Así son caracterizadas, como compuestas por obreros y estudiantes, las multitudes que dan fama a la novedosa práctica periodística de poner megáfonos en las azoteas de la sede para ofrecer las alternativas de un match de boxeo que protagonizaban los héroes del pugilato profesional, como Luis Firpo o Vicente Cárpolo, y que son una continuidad del dispositivo más conocido de las pizarras puestas en las vidrieras, de cara al público, para conocer los resultados de una elección. Lo interesante es cómo *La Voz* vincula lo que considera su popularidad (su capacidad de atracción hacia su sede, como si fuera un partido político organizando un acto) con sus tomas de posición política: la misma nace de "las batallas libradas por las justas causas de interés colectivo que hemos defendido y la enérgica postura adoptada en favor de las reivindicaciones obreras". Y lo afirma cuando está comentando no un mitin sino un match deportivo ■



LIBROS Y REVISTAS UNIVERSITARIOS  
PUBLICACIONES DE LA EDITORIAL DE LA UNC

Consulte nuestro catálogo en  
[www.unc.edu.ar/institucional/perfil/editorial](http://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](mailto:info@editorial.unc.edu.ar) | [facebook libreria 1918](https://www.facebook.com/libreria1918)



# ENTRE LA COMENSALIDAD Y LA GASTRO-ANOMIA

Patricia Aguirre

Una mirada antropológica sobre la comida familiar según estratos sociales muestra la manera en que las formas de comer van mutando de la comensalidad hacia un estado en donde ninguna norma da sentido al consumo alimentario.

La comensalidad está en retirada en el mundo urbano industrial actual. Si pensamos que desde hace 2,5 millones de años cuando el omnivorismo transforma el evento alimentario en colectivo y complementario, la comensalidad (el compartir la comida con otros) se instala sobre la alimentación vagabunda (cada quien comiendo lo que encuentra a su paso) como la manera humana de comer, no porque nos gustara, sino porque la cooperación para conseguir y la solidaridad al compartir brindaban ventajas para la supervivencia en ambientes donde la abundancia y la escasez de alimentos se alternaban.

Pero comer hoy, en el mundo globalizado está cada vez más lejos de ser un acto colectivo, al contrario es cada vez más un acto individual y solitario. La comida familiar con todos los miembros alrededor de una mesa, empieza a funcionar como un ideal antes que una realidad, se transforma en un "deber ser", una práctica tradicional, querida sí, pero perdida.

Desde la encuesta de 1965 realizada por el Consejo Nacional de Desarrollo a la Encuesta de Gasto e Ingreso de los Hogares de INDEC 2006, en el Área metropolitana de Buenos Aires crecen las comidas fuera

del hogar. Y esto no es sólo una característica argentina.

**«Es defendible la comensalidad hogareña, con todas sus ventajas y armonías, desventajas, negociaciones, jerarquías y desgracias: es uno de los momentos más importantes en la socialización de los jóvenes y en la elaboración y transmisión de valores en los adultos»**

En Argentina, a medida que avanzaba la pobreza florecieron los comedores institucionales como una manera económica de enfrentar la crisis, éstos legitimaron para la pobreza, una comensalidad diferente de la mesa hogareña, pero ya estaba instalada también en quienes pueden decidir qué comer porque tienen trabajo y acceden a un ingreso suficiente, ya sea por la comensalidad institucional en la escuela de los niños o la comida en el ámbito laboral. Solo las mujeres amas de casa comen en su hogar (que es a la vez su lugar de trabajo) sin embargo, aunque no institucionales, ellas también aumentan las filas de los comensales solitarios.

Comer fuera del hogar tiene consecuencias. Desde la nutrición se resiente el control que las familias tienen sobre los alimentos y las preparaciones, registrándose comidas menos saludables que en el ámbito casero. Pero además la mesa familiar, es un potente espacio de transmisión de normas, reglas y símbolos. En la mesa, además de una comida estructurada según reglas culinarias locales, compartidas y transmitidas que se internalizan hasta desaparecer bajo la idea de "nuestra comida", no se comparten solo los platos sino que el momento de la mesa es una situación de fuerte interacción familiar donde se transmiten también, sin querer y sin poderlo impedir, las normas y valores de la sociedad, la historia familiar y personal, la posición ética frente a los eventos cotidianos, el comportamiento esperable de las edades y los géneros (no solo en la mesa sino en la vida), etc. Por esto (además del control sobre los alimentos o el ejercicio de saberes culinarios que vienen de lejos) es defendible la comensalidad hogareña, con todas sus ventajas y armonías, desventajas, negociaciones, jerarquías y desgracias: es uno de los momentos más importantes en la socialización de los jóvenes y en la elaboración y transmisión de valores en los adultos.

Pero aún la comida que se toma dentro del hogar puede no ser un evento compartido como en A que encuentran legítimo que en el hogar existan comidas solitarias (los padres en la cocina, un adolescente frente a la computadora y otro mirando TV) este modelo avanza en los sectores medios urbanos de nuestro país, sobre el discurso mayoritario que afirma que valoriza la comensalidad (aún sin comida como en el caso de los hogares que comparten la mesa tomando mate).

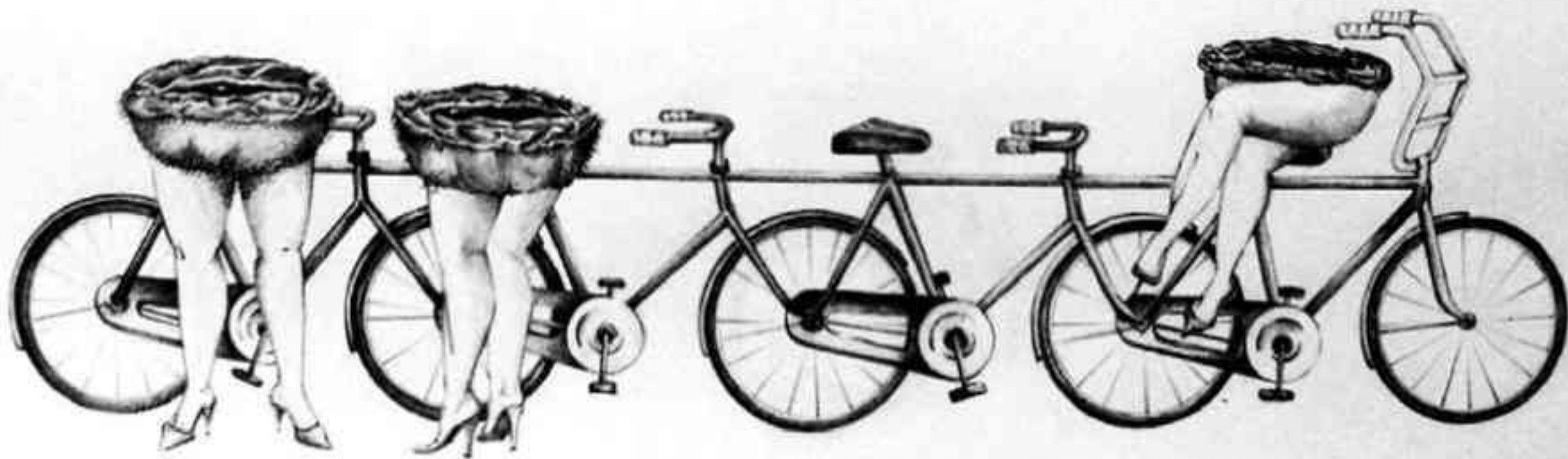
En el Área Metropolitana de Buenos Aires la cena suele ser el momento de la comensalidad. Pero ese evento dura cada vez menos, un promedio de 45 minutos, dependiendo en gran medida de la programación de la TV. Lo extraño es que ese aparato que en algunos hogares sustituye totalmente la conversación, en otros es un disparador para la interpretación y abordaje de problemáticas locales y familiares (sobre las propuestas del medio, en cuyo caso debemos agradecerle a las tandas publicitarias el espacio que dejan para que todavía haya algún tipo de diálogo).

Cada vez más el comensal es un solitario ya sea porque come efectivamente solo o

D

DEODORO  
gaceta de crítica y cultura

DEODORO RECLAMA A LAS AUTORIDADES POLÍTICAS DE CÓRDOBA Y UNQUILLO SEAN TOMADAS LAS MEDIDAS NECESARIAS QUE IMPIDAN LA DEMOLICIÓN DE LA VIEJA CASONA QUE FUERA DE SAÚL TABORDA -FIGURA EMBLEMÁTICA DE LA CÓRDOBA LAICA Y REFORMISTA Y UNO DE LOS MAYORES PENSADORES ARGENTINOS DEL SIGLO XX-, PARA SU PRESERVACIÓN COMO LUGAR DE MEMORIA CULTURAL.



M. Querregga. Invitados invitadas, dibujo sobre papel. (Fotografía con 2003)

porque come en el anonimato de una institución frente a los usos personalistas e identitarios de la comensalidad hogareña. A pesar de su recorte, todavía la visión preponderante de "nuestra manera de comer" remite a la mesa familiar y la comida casera, preparada en casa, con cuidado, por las mujeres-madres-cocineras.

Esta comida casera, ingrediente complementario de la comensalidad, también está en retirada. Las condiciones del estilo de vida urbano; el horario extendido de trabajo y transporte, el espacio mínimo de casas y cocinas, la caída de los ingresos que no permiten sostener un hogar con un salario y demandan que ambos progenitores se integren al trabajo asalariado, cayendo el rol de "la mujer especialista en reproducción y cuidado" que entre sus múltiples tareas tenía la cocina saludable y rica, heredada y transmitida. Estas -entre otras- condiciones han desplazado a la industria y las instituciones las funciones culinarias que antes tenía la mujer en el hogar. Mientras las mujeres salen y los hombres no entran: los electrodomésticos, los alimentos envasados, pre preparados y listos invaden la cocina hasta el punto que hoy se llama "comida casera" al armado de comida industrial bajo el techo familiar.

Estas transformaciones se deben a los cambios en las relaciones sociales que provocan la desestructuración de lo que algunos autores han llamado "el lenguaje" de lo culinario, ese que internalizamos sin querer y que marca cada familia, cada región, cada país contribuyendo a cimentar una identidad. Ese "lenguaje" enlaza como la gramática con sus reglas sintácticas las palabras en la oración, cuántas comidas hay que tomar al día (desayuno, almuerzo, merienda, cena); qué características tiene cada una (líquidos en el desayuno y merienda frente a sólidos como producto principal, en almuerzo y cena); e introduce un orden

en los platos (si se sirven sucesivamente como en nuestra cultura: entrada - plato principal - postre o simultáneamente como en la comida china) una regla de sabores y temperaturas (entrada: salada fría, plato principal: salado caliente, postre: dulce frío, infusión: dulce y caliente). Y principios de combinatoria de alimentos (fideos con tuco -y no con mermelada), consistencias y texturas culturalmente aceptadas para cada plato y para cada ocasión. Todas las culturas tienen en su cocina esta "gramática", normas que regulan cuándo y cómo hay que comer y en qué ocasión corresponde que se sirva qué tipo de alimentos y platos descartando otros. A esto se le llama "alimentación estructurada", un saber, recibido, desarrollado, modificado y transmitido por las mujeres-madres-cocineras que eran hasta hace poco las responsables de la reproducción (física y social).

#### La comida itinerante

La tendencia actual en el mundo urbano es que están decreciendo tanto la comensalidad como la comida casera, mientras crece la alimentación solitaria y desestructurada del picoteo de "cualquier cosa" a cualquier hora. Esto quiere decir que cada vez más, gente de todas las condiciones sociales y de todas las edades (pero principalmente los más jóvenes) toman la mayor parte de los alimentos en forma itinerante, en la calle, junto al quiosco, en el bar o junto a la heladera. Este último es un claro ejemplo de comida desestructurada: de pie, se come fruta, sobras de una comida anterior, algún lácteo, jugo -directamente del envase-, barriendo con lo que se encuentre. Todos los sectores picotean, lo que cambia es la diversidad, unos pan y restos de comida, otros quesos, fiambres, frutas y envasados.

Esta alimentación solitaria rompe las reglas establecidas, del horario (se come cuando hay apetito), del tipo de comida,

de la secuencia, o de la combinatoria. La industria produce para esto y lo fomenta, envases pequeños, porciones individuales, *snacks*.

#### «La comida moderna se evade del control social y se sitúa en la esfera del individuo, configurando un placer solitario-masivo»

En el picoteo individual y solitario ese "otro cultural" de la norma, desaparece y al desaparecer la comida deja de "compartirse" no solo de manera material sino también simbólica. Porque ya no se comparten los ritos y formatos, tiempos y platos de la familia, región, país y cultura que sostienen nuestra pertenencia. Esta ruptura produce lo que C. Fischler llama *gastro-anomía*, consumos alimentarios sin valores, sin sentidos, librados al me-gusta-no-me-gusta individual. Pero esta crisis de saberes en la alimentación moderna no se produce por falta de normas sino porque hay demasiadas.

Como en el refrán chino que dice "si usted se trata con un médico tiene uno, si se trata con dos tiene medio y si se trata con tres médicos no tiene ninguno", hoy conviven los grandes cocineros que nos enseñan cómo comer rico para disfrutar de la vida, al mismo tiempo que el sistema médico que nos enseña cómo comer sano para sobrevivir a las enfermedades crónicas, y las ecónomas que nos enseñan cómo comer barato para que lleguemos a fin de mes, junto a la industria que nos enseña cómo comer rápido, precocido, desgrasado y envasado, todos codo a codo con la cocina porteña que nuestras abuelas solían preparar y que marca nuestro gusto y pertenencia.

El comensal moderno se encuentra en el cruce de todas estas normas acerca del buen comer, todas valorizadas (¿quién no quiere

comer rico, sano, barato, rápido, nuestra comida?); pero habiendo tantas y simultáneas, debemos decidir individualmente ya que todas son valiosas y a la vez tienen lógicas excluyentes. Lo rico no tiene por qué ser sano, ni barato, ni nuestro. Lo sano no siempre es barato, ni rico, ni rápido, ni tradicional. La solución encontrada forma parte del problema y es pasar de una norma a otra sin jerarquizar. Un día: se come rico, el segundo: sano, el tercero: rápido, en los feriados: tradicional y llegando a fin de mes: barato. Ninguna norma da sentido al consumo. Esta es la gastro-anomía del comensal moderno, comer sin códigos ni saberes compartidos acerca del buen comer.

La comida moderna se evade del control social y se sitúa en la esfera del individuo, configurando un placer solitario-masivo. Este oximoron quiere decir que previamente este comensal ha sido informado por los medios masivos (con la versión interesada de la industria acerca de qué es una dieta sana, rica, barata, rápida y tradicional). Lo oscuro es que esta caída del "otro cultural" en alimentación, se vive como libertad de elección, es la ilusión de individualidad que brinda el mercado agroalimentario que tiene el poder de crear una demanda a la medida de su oferta. Esta es la libertad solitario-masiva que entroniza la modernidad.

Parece paradójico que hoy, que el mundo produce alimentos suficientes para todos sus habitantes (que haya 1.000 millones de desnutridos se debe a que siendo mercancías van donde puedan pagarlos, no donde se necesitan), hoy que sabemos más que nunca acerca de la nutrición y que el hedonismo gastronómico se adueña de la comunicación: los seres que nos hicimos humanos cristalizando conductas comensales, hoy por impacto del mercado, volvemos a comer como primates vagabundos ■

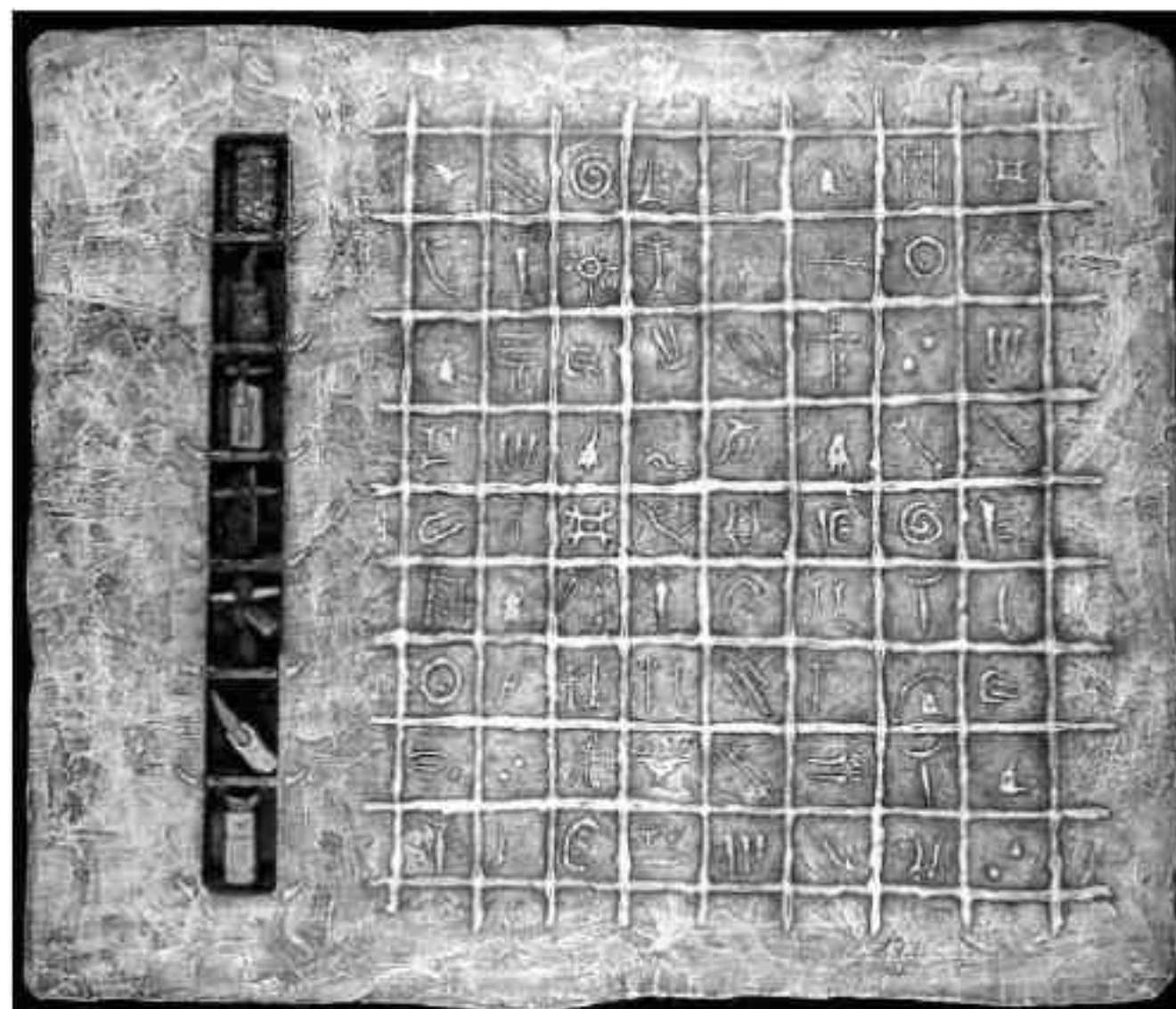
Artes visuales

# EL GUERRERO QUE PERDIÓ SU ESCUDO

## OSCAR PÁEZ (1953-2011)

Aracely Maldonado

Algunos fragmentos de lo que fue la vida de Oscar "el Negro" Páez, el artista plástico cordobés con la personalidad más convocante de las últimas décadas, que falleciera en la madrugada del 22 de junio, a los 58 años.



Oscar Páez. *Jeroglíficos*. Técnica mixta s/tela (127 x 146 cm). 1995. Fotografía: Susana Pérez

Esa noche la ciudad se paraliza. Los cordobeses están pendientes del partido en el cual Belgrano empieza a mandar al descenso a River, el club más ganador de la historia del fútbol argentino. Todos, menos ese puñado de amigos y familiares que —a pocas cuadras del "Gigante de Alberdi"— acompañan por última vez al pintor y escultor Oscar Páez, que era hinchas de Talleres y que en el ambiente artístico estaba acostumbrado a jugar en las grandes ligas.

De la mano de Diana Lowenstein (Galería Der Brücke), sus pinturas-objetos conocieron Munich, Chicago, Miami, California. Páez exhibió su obra en la Scala Santa de Roma, espacio relacionado con el Vaticano, y participó de la IV Bienal de La Habana. Estuvo en Madrid, Londres, Caracas y Bogotá, entre otras ciudades del mundo. Conquistó muchos galardones, pero sus amigos destacan aquel primer "Premio Joven Pintura Argentina 1995", de la Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, por la anécdota: cuentan que la distinción de 14 mil dólares no incluía la adquisición de la pieza, y que cuando la familia Fortabat le preguntó al artista el precio de la obra tras manifestar su intención de comprarla, sin titubear, respondió: "Otros 14 mil". Y se los pagaron.

Así era el Negro. Siempre iba 'a por todo', como lo define su amigo de la infancia, Manuel "Pichón" Charras: —"Nunca iba a buscar un segundo premio, ni se iba a conformar con ser subcampeón de algo; siempre ponía toda la carne al asador".

Vivían alambrado de por medio, en la calle Rosales al 4900 de 1º de Mayo, un barrio de gente humilde que le enseñó el valor de la amistad. Su padre fue empleado del ferrocarril, cuando era orgullo nacional. De religión protestante, con su madre criaron siete hijos: Carmen, Regino, Coco, Azucena, Cholo, Miqui y Oscar, el menor (nació el 14 de marzo de 1953).

**«Los símbolos eran parte de su vida y de su obra, que tiene un condimento mágico, ancestral, sagrado»**

Pichón vuelve el tiempo atrás: "Limpiábamos gallineros, adonde había una losa ahí estábamos, éramos disc-jockey en los 'asaltos', las fiestas. Al Negro le gustaba el rock, prefería los Rolling antes que los Beatles y dejaba el folclore para cantar después del asado, cuando llegaba la hora de interpretar una que sepamos todos. También vendió frutas y verduras en el Mercado Norte..."

Se le humedecen los ojos. Hace una pausa. Prosigue:

—"En su casa, el Cholo había montado una fábrica de escobas, muchos del barrio trabajamos ahí".

Y reseña que ambos hermanos fueron a Tartagal (Salta) a enseñarle a los tobas a producir escobas. Los invitó Santos Sarmiento, fundador del Festival de Folclore de Cosquín y miembro de una organización de ayuda y protección al aborigen. A esa ciudad del Valle de Punilla Os-

car volvió varios veranos, para participar de la Feria de Artesanías. Porque Páez fue, primero, artesano. Los memoriosos aún recuerdan aquellas lámparas que vendía en los quioscos redondos de lata que armaba la Municipalidad en la plaza San Martín, a fines de los 60. Escarbaba montañas de basura en las chacaritas del suburbio cordobés para fabricar objetos demasiado artísticos para los artesanos, demasiado artesanales para los artistas.

Por esos días conoció a sus maestros: Leonardo Kilstein, Julio Córdoba, Susana Cano... Ellos, más los que vinieron luego, fueron su escuela ya que sólo completó la primaria en el colegio público del barrio, Santa María de Oro. El secundario quedó inconcluso. Antes que estudiar, prefería cavar con Miqui huecos en la tierra con forma de soldados, en los que chorreaban plomo derretido.

Pura intuición, el Negro Páez.

Muchos años más tarde, la destacada especialista y profesora de artes visuales Rosa Faccaro dirá: "Relacionado con su oficio de pintor escultor, el uso del plomo protagoniza la escena que encierra el espacio cifrado hasta convertirse en el material que guarda herméticamente un secreto, un enigma". Y concluye: "(Páez) trabaja en un espacio polisensorio, cuya topografía está adherida a su piel, a sus ojos".

Los símbolos eran parte de su vida y de su obra, que tiene un condimento mágico, ancestral, sagrado.

—"El Negro era muy supersticioso", refiere Pichón.

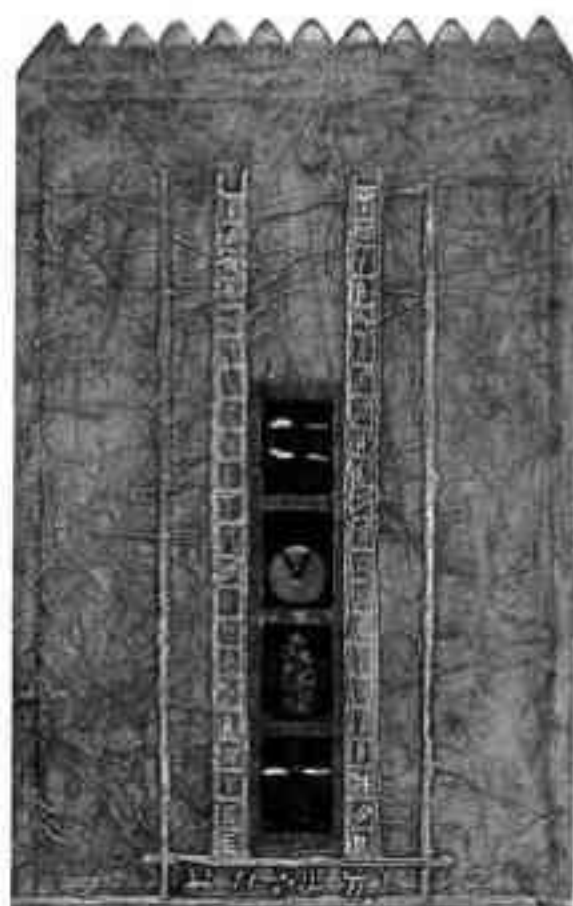
Juan Longhini, colega y amigo, coincide con el carácter de mandala de sus cuadros y reafirma que "su obra funcionaba casi como un escudo en su vida".

Fabián Leberglik, editor y crítico de arte, describe en 1998:

— "El artista maneja símbolos y signos tomados al azar de antiguas culturas de América, Asia o África y los combina en secuencias que recuerdan las ofrendas y monumentos funerarios de aquellas culturas. Esta capacidad del artista de manejar, como si la dominara, toda una simbología despojada de sus sentidos y referencias originales, tiene el efecto inmediato de generar la semilla de un enigma en forma de relato".

Y advierte: "La muerte es la interrogación y la investigación última de toda la obra de Páez. ¿Cómo estetizar la muerte? Se preguntaban los antiguos y se han estado preguntando también tantos artistas (...). El arte, como el juego, sería un modo de postergarla indefinidamente, para conocerla, para familiarizarse, para pensar en la ilusión de vencerla".

Oscar era diabético, no se cuidaba. La cantina de Papaíto, en Unquillo, era su refugio nocturno. Los últimos años los pasó en Mendiolaza, localidad ubicada a 22 kilómetros de la ciudad de Córdoba. Fue uno de los primeros pobladores de barrio El Talar, en donde levantó su casa de piedra, toda una referencia para los lugareños. A pocos metros de esa morada Marcos López tomó aquella foto histórica: *Asado en Mendiolaza* (hoy en el Museo Reina Sofía, de Madrid). La galería Los Cuatro Gatos (de Villa María) convocó a



Algunas obras de Oscar Páez. Arriba izq.: *Pez ludo*. Objeto (38 x 22 x 5 cm) 1998. Der.: *Mensaje en el Tíbet*. Técnica mixta s/tela (80 x 52 cm), 1997. Abajo: *Libro*. Téc. mixta (34 x 25 cm) 1995. Fotografías: Susana Pérez

los mismos participantes para grabar un video y, en homenaje a Ramón Ayala, el Negro aparece tocando la guitarra.

Había comprado, además, una buena fracción en Panaholma (Traslasierra), y construyó allí un par de cabañas cerca del río... lo consideraba un sitio místico (acá vendrán mis cenizas, las mezclan con las del último asado -bromeaba- y después las espolvorean en el río). A muchos les dio copia de la llave para que fueran cuando desearan. Así era el Negro. Generoso con los amigos. A Longhini, por ejemplo, le intercambió una obra a sabiendas de que Juan la iba a vender para, con ese dinero, viajar a España a visitar a sus hijos. Y no sólo le ofreció el trueque sino que le consiguió comprador para su propia obra.

La muerte lo encontró preparando una muestra para el Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa. Estaba dejando de lado los cromatismos oscuros para empezar a trabajar con fondos blancos:

–“Me estoy aclarando”, ironizaba.

A Luis Niveiro le había solicitado escribir en el catálogo. Luis, correntino radicado

en Buenos Aires, fue uno de los plásticos que –a nivel nacional– mejor lo conoció:

–“El Negro tenía una energía muy especial, era muy consecuente con lo que hacía y no se quedaba, venía, buscaba. Y sucedía la magia”.

Días después del fallecimiento, Niveiro escribió en *Página 12*: “(...) sin terminar estudios académicos, inventó su propio lenguaje, con perseverancia, trabajo y actitud: armó su imagen, su modo personal, su estilo de decir y qué decir”.

En el cementerio San Jerónimo, el empleado municipal sella con cemento y paciencia la tapa del modesto nicho que lleva un número cuyas dos últimas cifras ¡oh casualidad! indican su edad: 1258.

Están sus hijas, Aldana y Camila, sus nietos, León y la pequeña Delfina, y el/la que viene en camino. Están sus mujeres y sus ex mujeres. Sus familiares (hermanos, sobrinos). Sus amigos de antes, con quienes iba de niño a bañarse al canal de Villa Posse y a robar sandías. Sus amigos vecinos de la Sierras Chicas y sus amigos de siempre: Menas, Pocho, Juan, el Gallego, Frati, Langosta, el Pelado, Aldo, el Boyo, Charly, el Bocha, Torres, Walter y otros con los que seguramente ya estará reunido: Trotta y Mateosian, los últimos bohemios del Castelar.

Pichón es el elegido para saludarlo frente al hueco de la sepultura. Conmovido, reconoce que no encuentra las palabras, porque “tendría que expresarlo con un sonido, con una forma, con un color, que era su lenguaje”. Roberto, un amigo de la inefable barra de Papaito, lo despide de otra manera, por Facebook: “A doscientos por hora, / arrojando arte por la ventanilla / y siempre mordiendo la banquina... / De vez en tanto parabas para esperarnos / y tomar un trago con los amigos, / contarnos cosas de la ruta y riendo, riendo, / volvías a los doscientos por hora, / siempre mordiendo la banquina. / Esta vez te alejaste demasiado / y te fuiste de la vida tal como / la viviste: sin pedirle permiso a nadie. / Te extrañamos, te extrañaremos / el resto del camino, / querido Negro Páez...” ■

## Traiciones

María Teresa Andruetto

Traición es, según el diccionario de Moliner, *deslealtad, infidelidad, comportamiento de una persona que engaña o hace daño a otra que ha depositado en ella su confianza*. Es renegar con dichos o con hechos de un compromiso con una idea, asociación o grupo de pertenencia, haciendo lo contrario de lo que el otro espera. Pero engañar a alguien en su buena fe, simulando compartir sus ideales o convicciones más profundas, haciéndole creer que se hará lo que en realidad no se quiere ni se piensa hacer, tiene como contraparte indispensable el amor, la amistad y la confianza del traicionado. El traidor se aprovecha entonces de la condición y del lugar con que lo han distinguido, así como se escuda de una apariencia mentirosa, simulando, impostándose. La traición, como la vida misma, gira en torno a sentimientos, poder, convicciones o dinero, e implica hacerle creer a otro que se es lo que no se es y actuar de un modo opuesto al compromiso que se ha tomado y a la palabra que se ha dado. Por eso la repulsión que produce quien traiciona, a diferencia del contrincante –por temible o degradado que éste sea– que conserva siempre para su oponente una cierta zona de respeto. Para que exista la traición es necesario que haya un héroe o por lo menos que exista condición de nobleza en el traicionado, porque se traiciona lo que comporta ideales elevados, lo hecho de buena fe y para grandes causas, lo que por genuino y por grande, se pretende destruir. Tal asunto es el núcleo que motoriza a, entre otros, los dramas de *Hamlet*, *Julio César* y *Antonio y Cleopatra*, y en *La Divina Comedia* es el máximo pecado, el que amerita la peor de las condenas del *Inferno*, ser devorado por el demonio. Cuanto más grande es el amor, cuanto más grande la confianza, más grande es la traición, por lo que su magnitud está en directa correspondencia con la envergadura y la investidura del traicionado. Judas Iscariote, que había seguido al Maestro durante su predicación por Judea, fue quien reveló a los miembros del Sanedrín (asamblea legislativa y corte suprema del antiguo Israel) el lugar donde podían capturarlo sin que sus seguidores interfiriesen. El beso es el signo histórico de la traición, desde que el traidor por antonomasia del relato bíblico marcó por ese medio a quién debían tomar prisionero, torturar y matar. De alto voltaje dramático, el motivo del beso es uno de los episodios centrales de la Pasión y es también un motivo reiterado en las artes plásticas, con puntos estéticos muy altos, como la representación que hace Giotto en la *Cappella degli Scrovegni*. Así como es un motivo que se reitera en la literatura y en la vida el demonio de aspecto angélico, desde el Lucífer bíblico hasta el Ángel Rubio que durante la dictadura besó a Las Fundadoras con el beso que sellaba sus muertes. El compañero de causa que señala y delata, el hombre de confianza que trabaja para el enemigo, el rescatado de infiernos terrenales para una vida más plena, cuando ejercitan actos de traición, rematan esos actos en el espacio cerrado de una cátedra, un teatro, un templo, en recintos de algún modo sagrados desde donde se transmite y propaga una fe, una idea de país, ciertas convicciones acerca de lo humano. Ese recinto es al mismo tiempo el lugar que el traicionado siente como su Casa, un espacio seguro y confiable, el lugar desde donde se gobierna o se llevan adelante los proyectos y los actos más sentidos. Es interesante que en el relato bíblico se le adjudique además a Judas una traición previa a la de aquel beso, un antecedente que tiene que ver con la apropiación indebida de dinero porque él era el tesorero de los apóstoles y se había quedado, según relata el Evangelio de san Juan, con lo que estaba destinado a los pobres. Se traiciona por dinero o por otros intereses o quizás como en aquel cuento popular del alacrán que cruza el río sobre el lomo de un elefante, porque traicionar está en la naturaleza del traidor. Se traiciona lo que tiene prestigio, grandeza, integridad. Quienes alcanzan dimensión heroica –y las Madres y las Abuelas de nuestra historia han ganado esa dimensión social– son pasibles de ser traicionados, porque no demanda traición lo innoble ni lo falto de contundencia, sino las grandes causas de una sociedad. Pero la historia de un país y la de sus mujeres y sus hombres se abre paso como los héroes en una tragedia de Shakespeare. Si alguna vez la literatura copió a la vida, la vida luego ha empezado a espejarse en la literatura ■

Crítica de Libro

# HISTORIA DE UN HOMBRE SOLO

Javier Quintá

La obra de teatro *Proyecto Barón Biza. Descendencia y caída*, de Soledad González, Eduardo Rivetto y Diego López, nos acerca de una manera ingeniosa a la dramática historia de los Barón Biza. Atravesada por la novela *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza, hijo de Raúl Barón Biza y Clotilde Sabattini, la abre el juego a la imaginación, sembrando sospechas a los que repiten aquello de que el destino ya estaba escrito.

Hay relatos a los que cuesta despojar de su carga biográfica. Quizá sea lo que sucede con casi todo lo que se ha escrito por o sobre los Barón Biza. Cualquier obra que haga referencia a ellos pareciera encontrarse como contaminada, como si las palabras se fueran manchando y al lector le fuera imposible despegar lo que lee, de lo que ya sabe o ha oído o cree saber sobre la tragedia de esta familia.

De los Barón Biza, especialmente de la vida de Raúl, el padre, es mucho lo que se sabe sin tantas certezas. Producto de ese divino canal de transmisión que son las tradiciones orales, ese boca en boca que sin querer a veces confunde personajes o fechas pero que, sin embargo, genera un tipo de conocimiento vago que se transmite de generación en generación. Barón Biza está tan clavado en el imaginario cordobés, como el obelisco que mandó a construir en el camino a Alta Gracia, en honor a su primera mujer, la aviadora Myriam Stefford.

A pesar suyo, tal vez, Raúl Barón Biza logró trascender menos por sus escritos que por su vida caótica. A él se le atribuye la famosa frase "tirar manteca al techo", y no, justamente, por repetirla a modo de refrán. Se dice que mientras este millonario dilapidaba su fortuna en ediciones de lujo, libros con tapas laminadas en plata o apoyaba campañas o causas anarquistas imposibles, no siempre tan nobles, su fama de cínico crecía al mismo ritmo. Provocador por esencia, pornógrafo, político, terminó sus días ocupando la última página de los diarios, no la de los suplementos culturales sino la de los policiales. Un día antes de aparecer tirado en su cama con un tiro en la cabeza, le vació una copa de ácido en la cara a su exmujer, Clotilde Sabattini, parte

en los párpados y en los ojos para que su imagen fuera lo último que ella viera.

Lo que sigue de esta historia es la que cuenta Jorge, su hijo, en la novela *El desierto y su semilla*. Un libro fascinante que si hasta hace algunos años sólo se conseguía en ciertos circuitos literarios cerrados, hoy, vuelto a publicar en España, ha sido recibido con los mismos elogios. Allí, Jorge narra con crudeza y maestría, y la necesaria distancia de quien ha encontrado en la literatura un antídoto, cierta manera de atenuar el dolor, la desesperada lucha de Clotilde contra la irreversible transformación de su cara. Dos largos años en una clínica de cirugía estética en Milán, que le permiten a Jorge, encarnado en el personaje de Mario, no sólo dar indicios de su inmensa melancolía, sino también convertir aquella fatalidad en la metáfora de un país que pareciera haberse visto desfigurado en igual medida por el terror de la violencia política.

## Instantáneas de la tragedia

Con esta necesaria referencia, *Proyecto Barón Biza. Descendencia y caída*, la obra de teatro escrita por Soledad González, Eduardo Rivetto y Diego López, le pone cuerpo y alma a esta dramática historia familiar. Sin aludir demasiado a los hechos históricos, más que para contextualizar lo que se narra, la obra de teatro se centra en Jorge y en su novela, *El desierto y su semilla*, la cual retoma en una ida y vuelta constante, en juego con otras situaciones imaginarias que dan vida y voz a los personajes. En un intento artístico por recrear algunas escenas memorables del libro y también por dar con un nuevo punto de vista que permita acceder desde otro lugar a lo que ya conocemos sobre los Barón Biza.

Con un tono que por momentos tiene ciertas marcas poéticas, como la primera escena, donde una mujer médium, junto a otros dos hombres que no sabemos bien quiénes son, representan una situación enigmática aunque no menos sugerente del ambiente que intentará crearse a lo largo del relato. O con vuelos épicos, como cuando Raúl interpreta su canción ante dos figuras espectrales, que son, en última instancia, a quienes deberá rendir cuenta de sus acciones y que recuerdan más bien al obstinado cuidador del cuento de Kafka, *Ante la ley*. La obra se muestra como un álbum de fotos, donde cada pliegue significa un quiebre en la vida de Jorge. Como si en cada capítulo la cámara hubiera ido pasando de mano en mano para retratarlo desde distintos planos y ángulos.

Si el punto fuerte de la obra está en haber sabido dar con la mirada de Jorge. Que es también el espejo donde se mira Clotilde, mientras su rostro es convertido en algo monstruoso, en el cual ella ya no podrá reconocerse nunca más, al punto de llevarla a enloquecer hasta el suicidio. O la mirada de su hermana, Cristina, que aquí aparece con una carta devastadora, antes de suicidarse y sepultar a Jorge para siempre. Lo mejor será la textura de la voz de Jorge, que como en su novela no es la voz lastimera de un tipo que se queja por lo que le tocó vivir, sino la voz de alguien que escribe en un intento desesperado por hacer algo con eso. Escribir como un acto reconciliador, que si no sirve para salvarse de la muerte, al menos sirva para reconciliarse con la vida.

El libro incluye otras tres perlas. Un trabajo crítico de María Soledad Boero, *El desierto y su semilla o la composición de una zona*, que nos introduce en el universo de la

novela de Jorge, a la que dedicó su tesis de licenciatura en 2000. O la experiencia vivida junto a Jorge, con *La visita*, de Fernanda Juárez, quien fuera su colaboradora en los escritos realizados sobre crítica de arte, y quien facilitó, además, la publicación de un texto inédito del propio Jorge sobre *La autobiografía como forma literaria*. Será cuestión de elegir por donde empezar a leer.

El libro abre la colección Escena y acción, de la editorial Recovecos, cuyos próximos títulos serán "En el teatro del símeacuerdo", *escenas para niños y acción en Latinoamérica*, de Laura Fobbio y Silvia Patrignoni; y "Proyecto judiciales", del entrañable Jorge Villegas ■



M. Quiroga. Enjauw. Dibujo sobre papel. 15x10 cm. 2005



**Proyecto Barón Biza. Descendencia y caída.** Soledad González, Eduardo Rivetto y Diego López. 123 págs. ISBN: 978-987-141453-6 Córdoba, Ed. Recovecos. 2010

Crítica de libro

# EXPERIENCIAS CULTURALES MEDITERRÁNEAS

Marta Philp



**Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura.** Ana C. Agüero | Diego García (Eds.) 256 pp. La Plata, Ediciones Al Margen, 2010

Nueve trabajos buscan comprender en este libro las particularidades de las experiencias culturales en Córdoba. La invitación a pensar la provincia proviene de una experiencia de trabajo en conjunto entre investigadores de Córdoba y Buenos Aires.

Una nota al comienzo del libro plantea que el mismo tiene en el contacto su condición fundamental no sólo porque los trabajos que integran este volumen son el producto del intercambio entre investigadores de Córdoba y Buenos Aires (los primeros, integrantes del Programa Cultura Escrita, Mundo Impreso, Campo Intelectual del Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba; los segundos, sus interlocutores en distintas instancias) sino por las experiencias y figuras consideradas. En el prólogo, Gustavo Sorá, parte del reconocimiento de Córdoba como lugar de algunas experiencias culturales extraordinarias al mismo tiempo que advierte que "para comprender esta clase de fenómenos nada peor que hacer foco en la capital de provincia para retener apenas lo singular, lo excepcional... la historia cultural cordobesa gana luminosidad al ser considerada como un caso entre otros posibles". Sorá señala que los trabajos reunidos en *Culturas interiores* realizan un tipo de ruptura frente a los esquemas habituales de comprensión del "fenómeno Córdoba", caracterizados por retratar "la excepcionalidad de la evolución de la ciudad mediterránea por la conjunción de singulares procesos sociales, espaciales y simbólicos". Así, afirma "frente a la traducción *ad infinitum* de la pesimista representación de la ciudad hecha por Sarmiento en el *Facundo*, los estudios que componen este libro "intentan sortear la encerrona sarmientina, la pesada carga de dar cuenta de la excepcionalidad, y de presumir el carácter estático de Córdoba".

Después de destacar la escasez (sino ausencia) de trabajos que hayan intentado explicar estos fenómenos, señala que "muy posiblemente su lectura permita sentir que en Córdoba, al menos en los delimitados pero incisivos dominios de la antropología social y la historia de la cultura, algo está pasando". Para compartir con los lectores qué es ese algo, haremos referencia a la introducción de los editores, Ana Clarisa Agüero y Diego García.

La invitación a pensar Córdoba, dicen los editores, en términos de geografía de la cultura expresa "el retorno a una serie de problemas clásicos, presentes en la disciplina histórica al menos desde su constitución como saber moderno". Uno de esos problemas es el vínculo entre espacio e historia y el autor invocado para pensarlo es una figura como Fernand Braudel, historiador de la Escuela francesa de Annales. Situados en un espacio singular -Córdoba-, Agüero y García plantean que entre los motivos de esta invitación se cuenta "cierta insatisfacción ante el modo en que la historiografía ha tratado algunas figuras, ideas y obras presentes en o vinculadas a diversos momentos de la vida de Córdoba". "Si un primer dato de esa producción es su escasez, señalan, algunas de sus características resultan más llamativas y, a la vez, alarmantes". "Llamativas porque la propia insistencia en un tratamiento puramente local, y muchas veces localista, de los fenómenos culturales revela en sí misma una suerte de interrupción algo incomprensible del mismo legado braudeliano", seguido, según los editores, por un grupo de historiadores, nucleado en torno a la figura de Ceferino Garzón Maceda, iniciador de la "única tradición de estudios que pueda preciarse de tal". La otra razón, afirman, "tiene que ver con el costado alarmante del cuadro (local) de situación historiográfico, porque en él abunda también una cadena de supuestos respecto de Córdoba y sus habitantes que tiene no pocas consecuencias a la hora de pensar ciertos hechos de la cultura. Entre esos supuestos hay dos fundamentales, que se encadenan notablemente a aquella pobre idea de lo local. El primero, que existiría una singularidad cordobesa dada por el combate estructural entre modernidad y tradición". Para ejemplificar este supuesto obstáculo, los editores citan un texto de Horacio Crespo referido a la experiencia de *Pasado y Presente*. El segundo supuesto "es que en esa lucha siempre serían las fuerzas de la tradición las vencedoras", dicen

Agüero y García "algo que usualmente se señala con un dejo de amargura o ironía provinciana evidenciando la medida en que los conceptos han sido cargados valorativamente". Desde su perspectiva, estos supuestos "debieran ser trascendidos para instalar un umbral historiográfico que resulte más satisfactorio". La propuesta pretende superar la simplificación de subordinar los fenómenos culturales a la lógica de la economía o la política. Y desde este lugar, la invocación de Braudel, por su consideración de las relaciones espacio e historia, se torna problemática si también lo pensamos como un autor que ambicionaba una historia total.

✽

Los nueve trabajos que componen este volumen plantean hipótesis sugerentes que permiten pensar en la potencialidad -aún vigente- de una historia total. El primer trabajo de María Victoria López, centrado en el Ateneo de Córdoba, expresa que "la convivencia de esta heterogeneidad (en referencia a sus integrantes) fue posible merced a la definición del Ateneo como asociación intelectual, puramente orientada a las artes y las ciencias, y a la invocación de una "alta cultura" abarcativa, espiritual y desinteresada". Aquí se tornan ineludibles los diálogos de la historia y la sociología de la cultura, propuesta en este volumen, con la historia política y económica. Ana Clarisa Agüero analiza la Imprenta Argentina del uruguayo Vicente Rossi en torno a la cual, en la década de 1910, "artistas italianos y criollos poetas y sociólogos de cátedra tejieron un tipo de empresa cultural que tendría muy escasos sucesores en la ciudad, en parte por la incidencia restrictiva del simultáneo proceso de concentración de los mecanismos de reproducción técnica, consagración simbólica y distribución comercial en Buenos Aires". (p. 71). Ezequiel Grisendi se detiene en la figura de Enrique Martínez Paz, miembro de una familia de la élite cordobesa, protagonista destacado

del ámbito del derecho, la historia y la sociología. Fernando Rodríguez analiza la figura de Alfredo Brandán Caraffa. Pablo Requena se centra en Arturo Capdevila y Raúl Orgaz para analizar el "modo en que se construyó socialmente la figura del intelectual en provincias, en las periferias de los centros hegemónicos de producción y legitimación de la actividad intelectual" (p. 118). Ricardo Martínez Mazola se refiere a la trayectoria de Carlos Sánchez Viamonte, autor de *El último caudillo*, libro publicado en 1930, con prólogo de Deodoro Roca. Diego García propone un recorrido por la experiencia de renovación historiográfica que tuvo lugar en Córdoba en la década del 60, en torno a la figura de Garzón Maceda. Según el autor, la singularidad de este proceso resulta del "juego de múltiples contextos y condiciones que son significativos por el lugar que en ellos ocupa la cultura de la ciudad o, precisando, ciertos sectores de la universidad o de su mundo intelectual". Carolina Romano se centra en la serie "Adán y Eva" del pintor Roberto Viola partiendo de una hipótesis que señala que en su construcción intervinieron "además de una particular traducción de las poéticas internacionales de posguerra- una suma de complejos factores y relaciones fruto del intercambio dentro de circuitos local-nacionales". Finalmente, Adriana Petra analiza la revista *Pasado y Presente*, en su primera etapa (1963-1965). Su trabajo ubica esta experiencia dentro de "un espacio cultural más amplio que, particularmente intenso en el mundo comunista, buscó en el movimiento cultural y filosófico italiano un modelo desde el cual legitimarse para emprender una crítica a las prescripciones del PCA en materia cultural...".

✽

Los trabajos que integran este volumen constituyen una invitación a pensar Córdoba y también, podríamos desear, a reflexionar sobre el contacto, no sólo como objeto de estudio, sino como instancia fundamental de nuestra práctica historiográfica ■

# LA CULTURA POSIBLE

César Pucheta

La ley vigente de Propiedad Intelectual vive enfrentada desde su origen con un derecho fundamental: el libre acceso a la cultura. Impulsado por el desarrollo de la informática y el Software Libre promovido por Richard Stallman, emergió el concepto de Copyleft como una gran alternativa a las restricciones tradicionales.

Por más extraño que parezca, el lector de esta nota puede terminar preso la próxima vez que entone las estrofas del "Feliz Cumpleaños". Si uno se aferra a las legislaciones vigentes sobre lo que se conoce como Propiedad Intelectual pocas son las prácticas cotidianas que se sostienen en la tradición y en la cultura sobre las cuales uno podría moverse con libertad.

La propiedad intelectual es entendida como un derecho particular de los autores sobre una obra surgida de su intelecto. La vigente Declaración Mundial sobre la Propiedad Intelectual entiende bajo esta tutela a "cualquier propiedad que, de común acuerdo, se considere de naturaleza intelectual y merecedora de protección, incluidas las invenciones científicas y tecnológicas, las producciones literarias o artísticas, las marcas y signos distintivos, los dibujos y modelos industriales y las indicaciones geográficas". La melodía de una canción, las estrofas de una poesía, los componentes de una droga, toda producción sobre la que alguien desde algún lugar del mundo argumente su autoría intelectual es de uso exclusivo de ese alguien. Es decir que nadie puede, sin permiso previo acceder libremente a ella.

La expresión legal de nuestro país es la Ley 11723 que data del año 1933 (conocida como "Ley Noble", vino a modificar la Ley 7.092 de 1910). La principal razón de su existencia era la defensa de los derechos sobre obras literarias, científicas y artísticas, el paso del tiempo agregó al listado los programas de computadora y los materiales para ciegos disponibles en las bibliotecas.

**«Toda producción sobre la que alguien desde algún lugar del mundo argumente su autoría intelectual es de uso exclusivo de ese alguien»**

Aunque en la práctica nadie logre contemplarlo, la ley argentina prohíbe la copia privada (la contempla entre las conductas penalizadas) si para ello no se cuenta con el permiso del autor. Es decir que fotocopiar un libro, copiar un CD a la computadora de casa, transformar esos archivos para ser trasladados a otros dispositivos, copiar una película, es considerado un delito por las leyes nacionales.

Los derechos a la educación y a la participación en la vida cultural a los que

hace referencia El Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales parecen no ser tenidos en cuenta por las normas que rigen la ley argentina. También poco parece importar la Declaración Universal de Derechos Humanos que establece garantías para el derecho al libre goce de los beneficios de las artes y las ciencias (Art. 27).

Entonces, la judicialización sobre las prácticas de libre acceso a la cultura repercute en todos los ámbitos. Entre ellos, sobre el educativo. La ley no explicita ningún tipo de excepción en torno a los materiales utilizados con fines educativos. Sólo se permiten citas no superiores a las 1.000 palabras o los 8 compases (en el caso que la cita sea musical). En el año 2009, el nombre de Horacio Potel se convirtió en uno de los paradigmas en lo que respecta a la opresión que los grupos editoriales ejercen sobre el resto de los ciudadanos en torno a la libre circulación y uso de producciones culturales. Potel, había decidido subir a la web textos de Derrida, Heidegger y Nietzsche traducidos al castellano. Según cuenta el docente en el libro *Argentina Copyleft. La crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura*, la carencia de traducciones de

esos autores fue lo que lo llevó a compartir esos materiales a través de la web. Pero aquella finalidad se cruzó con el escollo de la propiedad intelectual (de cuyos beneficios no serían testigos ninguno los tres autores en cuestión sino los gigantes editoriales que mantienen los derechos sobre sus obras). La Cámara Argentina del Libro y la Embajada de Francia (a través del Estado Argentino) le iniciaron acciones penales y lo llevaron a la Justicia. El docente universitario casi termina en la cárcel pero el fiscal decidió sobreseerlo.

**«La judicialización sobre las prácticas de libre acceso a la cultura repercute en todos los ámbitos. Entre ellos, sobre el educativo»**

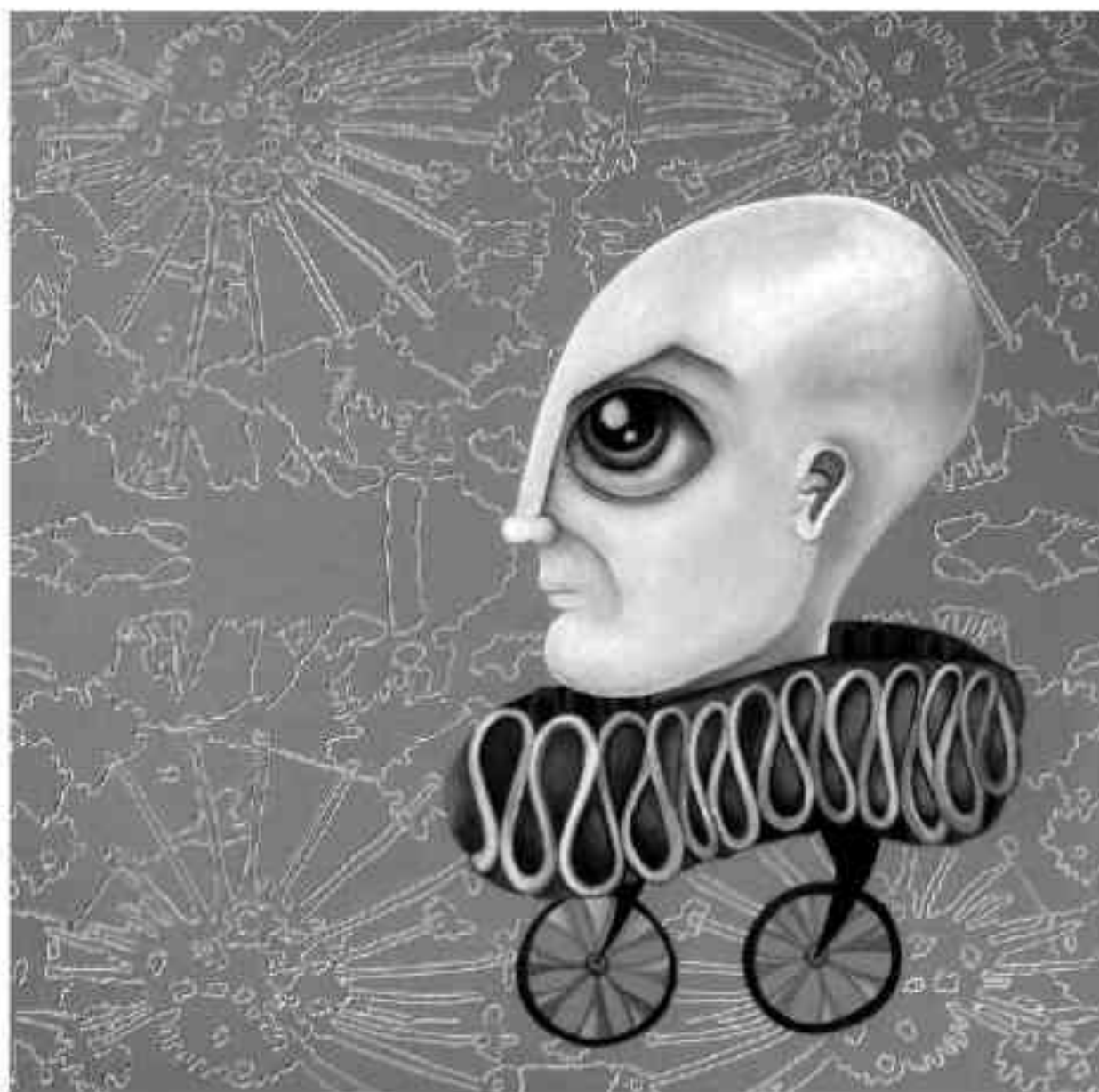
En ese mismo libro Horacio Potel argumenta, desde el desarrollo de la filosofía, en torno a la necesidad de la libre circulación de aquellos materiales: "La filosofía es una actividad que, para producirse, depende de lo escrito previamente. La filosofía es un diálogo con la tradición: sin textos de filosofía no se puede producir filosofía". Afirmación que claramente puede traspasar

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

CINE TEATRO  
**CÓRDOBA**

27 de Abril 275 | [www.cineparaver.com.ar](http://www.cineparaver.com.ar)





M. Quiroga. Serie Perdidos en ninguna parte. Sin sentido...xilopintura, 70x70 cm, 2011

larse a otras ramas de la cultura y la ciencia. Es ilógico pensar, por ejemplo, que existan laboratorios o centros científicos que tengan vedada la posibilidad de experimentar con un sinnúmero de drogas y materiales simplemente porque otros espacios de desarrollo (el papel de los grandes laboratorios es central en este punto) poseen resguardos exclusivos con respecto a su uso y circulación. Es entonces un círculo vicioso que atrapa casi la totalidad de los espacios estratégicos de desarrollo cultural y científico y atenta contra su fomento.

Fue con advenimiento del desarrollo de la informática el momento en que todas estas discusiones se pusieron en debate. Un debate que hasta hoy se mantiene alejado de las esferas gubernamentales pero cuya pertinencia lo torna inmediato.

El precursor en torno a las prácticas destinadas a terminar con el monopolio de los autores sobre los usos de las invenciones, fue Richard Stallman, el programador estadounidense considerado el padre de lo que hoy se conoce como Software Libre. Aquello fue en 1984. Pero los desarrollos informáticos avanzaron a pasos agigantados y el acceso masivo a los desarrollos tecnológicos (sobre todo con la llegada de Internet) permitieron a los usuarios la oportunidad de moverse libremente por las redes de distribución y reproducción cultural como nunca antes había sucedido. Cuando todo se naturaliza, son las prácticas las que se hacen de dominio público. Hablamos entonces de la emergencia del *copyleft*. Alternativa a las restricciones tradicionales que busca liberar las obras, los usos, las copias, la modificación y la redistribución, al mismo tiempo que busca garantizar que se preserven estas libertades para cualquier receptor de una copia, o de una versión derivada.

En el libro antes citado, la cordobesa Lila Pagola, explica la complejidad de la convi-

encia entre prácticas cotidianas y discusiones normativas. Es el sentido común el que indica que las leyes deben emerger a la par de la observación de las prácticas individuales y colectivas del contexto. Pero lejos de ser analizadas como alternativas posibles para las legislaciones que se mantienen desde comienzos del siglo pasado, el *copyleft* se planta como una práctica política y, por ende, una bandera de militancia. Así lo señala la autora al afirmar que "(...) las experiencias de *copyleft* avant la lettre tienen la potencialidad de señalar el efecto de sentido detrás de los tecnicismos legales que suelen agotar las energías de las discusiones en torno a nuevos paradigmas de circulación de la cultura: son prácticas que producen efectos sociales concretos y modelan la experiencia de miles de personas." Esas prácticas permanecen fuera de agenda.

Los avances en torno al libre acceso, circulación y producción de información que se han dado en nuestro país a partir de la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual debe, sin duda, ser acompañado por las discusiones que efectivamente garanticen el libre acceso a los bienes culturales. El hecho que retrasa la plena vigencia de la ley citada a casi dos años de su sanción es también una muestra de la complejidad de las situaciones en las que el ciudadano medio se encuentra a la hora de reclamar por sus derechos frente a las grandes corporaciones que han pergeñado esta estructura que tiene mucho más que ver con desarrollos económicos que con proyecciones culturales. El libre acceso a la cultura es uno de los pilares del desarrollo de las sociedades y es en ese plano el lugar en donde el tiempo apremia y el debate se hace urgente. Para que, por ejemplo, el lector de esta nota evite el riesgo de terminar preso la próxima vez que entone las estrofas del "Feliz Cumpleaños" ■

## EL LIBRO ANACRÓNICO

# Las ciencias del espíritu

Silvio Mattoni

*La mitología comparada. Los cuentos y tradiciones populares, los usos y costumbres*, por Max Müller, Editorial Assandri, Córdoba, 1914, 329 páginas.

Sin nombre de traductor, en los muy remotos años 40 del siglo pasado, el tratado de "mitología comparada" de Max Müller se publicó en Córdoba, con gran cuidado de su prosa magistral y de sus citas en múltiples lenguas, inclusive figuran al pie las referencias a otro libro del mismo autor, editado en el mismo año en Buenos Aires y titulado *La ciencia del lenguaje*. Se trata de textos, clases y conferencias de mediados del siglo XIX y dedicados al área que supo delimitar y poblar el comparatismo de las lenguas indoeuropeas. De este tipo de comparaciones intuitivas, pero siempre abundantemente fundadas en fuentes escritas milenarias, surgirían, una generación después, los proyectos de sistema más generales que pudieron esbozar Saussure o Dumézil, entre muchos otros.

Sin embargo, las semejanzas entre los mitos hindúes, persas, griegos, germánicos, celtas, eslavos, que se establecían para imaginar la unidad originaria de tantas lenguas y culturas, se alimentaban sobre todo de un impulso romántico por develar el misterio de la historia, los orígenes de las lenguas, el pensamiento antes del pensamiento. Así, no resulta inusual leer en la prosa para nada positivista de Müller que su "ciencia" nos describiría la infancia humana, las eras poéticas de la historia, la forma primaria de toda etimología. Aquello que la humanidad habría olvidado en su experiencia anterior a la razón, se podría leer todavía en vestigios lingüísticos, en narraciones, que en parte encubren y en parte señalan su instancia de surgimiento. Y tal como las experiencias olvidadas, pero no ausentes, cristalizadas en estado de huellas, resultan determinantes para la vida individual, de igual modo estos mitos que la comparación pretende elevar a "rango universal" serían las mejores noticias que se tienen de la determinación originaria del ser hablante en algún momento llamado "hombre". Precisamente, el apego al lenguaje y a los idiomas históricos como único vehículo de conocimiento de ese mito de los mitos, que es su origen, hace que la obra de Müller aún pueda leerse como documento de erudiciones y colecciones copiosas, políglotas, propias del siglo XIX, donde el antiguo sánscrito, el islandés, el armenio y el latín se manejan con soltura y con gracia, dándonos informaciones, sobre todo literarias, metáforas incluso, que la antropología o la historia actuales nos evitarían.

Invirtiendo la frase de un poeta experimental, diríamos que el mitólogo no nos aburre con su conocimiento y que nos brinda más bien algo de su paraíso de literaturas lejanísimas. Si la manera en que Müller deduce la formación de los nombres de los dioses griegos se parece demasiado a la racionalización, y actúa como si los primeros enunciadores del mito fuesen literales y sus oyentes seculares escucharan metáforas cada vez más herméticas, de todos modos su traducción, sus paráfrasis incansables de tantas culturas, cautivan siempre. Apenas un ejemplo de su estilo, en el remate de una reconstrucción amplia del mito de la Aurora, entre hindúes y griegos: "Las puertas del cielo parecen abrirse lentamente, y los llamados brillantes rebaños de la mañana salen de su oscuro establo para volver a sus pastos habituales. ¿Quién no ha visto la marcha gradual de esa radiante procesión, el cielo semejante a un mar lejano de donde se elevan olas de oro, cuando los primeros rayos surgen y se lanzan como corceles resplandecientes que recorren en un instante todo el espacio hasta los últimos confines del horizonte, cuando las nubes empiezan a colorearse, proyectando cada una sobre sus hermanas más lejanas algo de su propio brillo? (...) Y el piadoso adorador, para ponerse al unísono, enciende en el altar de su hogar su lucécita, y murmura palabras que no son más que una débil expresión de la alegría que se desborda de toda la naturaleza (...): ¡Levántate! ¡Nuestra vida, nuestro espíritu ha vuelto! ¡Las tinieblas se han ido! ¡La luz se acerca!" Probablemente la moral progresista del profesor Müller, en Oxford, lector de los poetas románticos, empañe la objetividad de su hipótesis sobre el mito, pero quién podría negar que sus palabras de entusiasmo acaso sean la última forma de la creencia en la vida afirmativa que todavía podía diseñarse jovialmente en el cielo de los saberes europeos antes del siglo XX, en las llamadas "ciencias del espíritu" ■

Música

# TROPICALISMO YO: UNA REACCIÓN CONTRA EL CONTROL DEL GUSTO

Luis Altamira

El movimiento tropicalista, surgido en Brasil en 1967, e integrado por los bahianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa y María Bethania, fue, entre otras cosas, una reacción contra las restricciones estéticas e ideológicas imperantes en los ambientes culturales en general y en la MPB (Música Popular Brasileña) en particular de Río de Janeiro y San Pablo entre los años 1964 y 1968.

Esta reacción, en el caso específico de Caetano Veloso habría sido, esencialmente, contra lo que él denomina el control del gusto o la educación estética mediante la humillación. Corría 1959. Caetano Veloso tenía 16 años y era el cantante preferido por todos en la escuela a la que asistía en Santo Amaro da Purificação, su ciudad natal (había crecido en una casa muy concurrida y alegre, en la que reinaba un apasionado interés por la música brasileña, y en la que la música norteamericana competía con el tango, la rumba y el fado portugués), cuando João Gilberto y Antonio Carlos Jobim grabaron *Chega de saudade*, un disco que dio vuelta el contexto musical de Brasil. "Haber considerado el rock and roll como algo relativamente despreciable durante los años decisivos de nuestra formación –rememora Caetano, en su libro *Verdad Tropical*–, y, como contrapartida, haber tenido a la bossa nova como banda sonora de nuestra rebeldía, significó, para los brasileños de mi generación, el derecho a imaginar una intervención ambiciosa en el futuro del mundo, derecho que de inmediato pasó a ser vivido como un deber".

En 1960 Caetano partió con su hermana María Bethania rumbo a Salvador, a continuar sus estudios. Allí se vivía una con-

tagiosa actividad cultural y los hermanos comenzaron a asistir a conciertos, obras de teatro, películas y exposiciones, y a relacionarse con artistas de diversas disciplinas. "Siempre alguien reclamaba que Bethania cantase alguna canción solo para oír el timbre único de su voz de contralto. Pedí a mi madre que me regalara una guitarra y lentamente logré dominar algunos acordes con los que empecé a acompañarla".

Caetano, por entonces, pintaba, estudiaba filosofía y quería ser cineasta. La música, empero, se imponía sin que él llegara a decidirse por ella. Fue el director de teatro Alvaro Guimarães, quien inició a los hermanos Veloso en la carrera profesional. En 1962 Caetano conoció a Gilberto Gil, con quien amplió considerablemente su repertorio de acordes y rasgueos en la guitarra.

## De golpe, la política

El 1 de abril de 1964 se produjo el golpe de Estado que derrocó al presidente João Goulart. El movimiento cultural brasileño unió a actores y público, desde una posición de izquierda, en contra de la dictadura. "La política nunca ha sido mi fuerte –aclara Caetano– pero me vi en medio de una exigencia continua de definición política en las creaciones artís-

ticas y en los actos individuales". Caetano arrastraba por entonces grandes discrepancias con el nacionalismo de los intelectuales de izquierda, quienes, en lo que atañe al ámbito de la MPB (Música Popular Brasileña), preconizaban un regreso a la samba tradicional de los años treinta con letras con crítica social (estaban quienes estimaban que esta vuelta no tenía por qué obviar las conquistas modernizadoras de la bossa nova, y quienes consideraban a esta última como sumisión cultural al modelo norteamericano y apropiación indebida de la cultura popular por parte de la clase media).

Ante un público predominantemente universitario, Caetano, María Bethania, Gilberto Gil y Gal Costa estrenaron en Salvador, en el segundo semestre de 1964, el teatro Vila Velha con una antología de clásicos de la MPB, obras maestras de la bossa nova y algunas canciones de su autoría. "No nos conformábamos con la visión excesivamente simplificada y miope de los que proponían una falsa modernización jazzística de nuestra música, un uso político propagandístico o una mezcla de ambas cosas". En esas estaban cuando los productores de *Opinião*, la comedia musical de mayor éxito en Río de Janeiro, contrataron a María Bethania

para que cantara en dicha obra. Su interpretación del tema *Carcará*, el punto culminante de *Opinião*, se convirtió en un éxito masivo cuando salió en disco (simple).

Augusto Boal, el director de *Opinião*, planeó montar un nuevo espectáculo sobre Bahía con Bethania y sus compañeros del Vila Velha. Pero su rechazo a incluir canciones de Dorival Caymmi, el sesgo nordestino de los temas elegidos (que los alejaba de la visión del mundo del litoral bahiano), y la voz cruda de Bethania empaquetada en las convenciones del samba jazz, le hicieron saber a Caetano que no era posible, en los ambientes culturales, la interacción estética que él había pensado. Caetano regresó entonces a Salvador a planificar un futuro de cineasta o profesor. Corría 1965. Ese mismo año su tema *Boa palavra* llegó a la final en un festival de música organizado por la TV Excelsior de San Pablo, lo que lo decidió a enfrentar su destino de músico. En abril-mayo de 1966 se trasladó a Río de Janeiro y en 1967 grabó junto a Gal Costa el L.P. *Domingo*. Caetano consideraba que había llegado el momento de reaccionar contra las restricciones estéticas e ideológicas imperantes en los ambientes culturales en general y en la MPB carioca y paulista en particular,



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](http://www.unc.edu.ar/extension)

facebook: secretaria de extension

@extensionunc



SEU

Secretaría  
de Extensión  
Universitaria



cuando Gilberto Gil propuso la creación de un movimiento que "desencadenara las verdaderas fuerzas revolucionarias de la música brasileña".

La primera manifestación pública del denominado movimiento tropicalista se produjo en el festival de música de la TV Record de San Pablo de 1967. Caetano, acompañado por una banda de rock y vestido con un traje marrón a cuadros y un jersey de un naranja vivo (lo que de por sí era un escándalo anticipado), cantó su *Alegria, alegria*, cuya letra mencionaba por primera vez a la Coca Cola en una canción brasileña. La misma gustó a los oyentes, que terminaron aplaudiendo con entusiasmo. *Domingo no parque*, en tanto, la composición presentada por Gilberto Gil, era una adaptación de temas de capoeira con arreglos de trio de rock, percusión bahiana y orquesta. "Mientras la reacción de los estudiantes de izquierda era abiertamente contraria y muchos colegas compositores nos menospreciaban -recuerda Caetano- la prensa, aunque tuviese una posición semejante en la crítica, encontraba en el escándalo de las actuaciones una fuente inagotable para su dosis diaria de reflexión, sensacionalismo e intrigas".

Caetano grabó su primer disco tropicalista, *Caetano Veloso*, y meses antes del golpe de Estado de 1968 (por el que se verían obligados, él y Gilberto Gil, a abandonar el país), *Tropicalia*, el L.P. manifiesto del movimiento. "En la concepción de *Tropicalia* -cuenta Caetano- existía el plan de grabar una vieja canción brasileña que estuviese totalmente desprestigiada". Lo considerado vulgar, vergonzoso y hasta despreciable solía ser reivindicado por los tropicalistas, con-

vencidos de que estas manifestaciones eran sintomáticas de algo que estaba por revelarse de la cultura brasileña y del Brasil. "Mi primer recuerdo del control del gusto -rememora Caetano-, o de la educación estética por medio de la humillación, o del esnobismo cultural, se remonta a mi temprana infancia, cuando mis hermanos se rieron de mí por admirar sin reservas a Vicente Valentino, sus melodías, su gran voz. En los años cuarenta -por lo menos dentro de mi familia-, los dramones cantados con voz impostada eran considerados ridículamente vulgares".

Es probable que Caetano haya reaccionado ya por entonces -en defensa de la hermosura irreprochable de ciertos estados del sentir que se alcanzan a través del canto- contra estos valores estéticos. Sabemos que en su adolescencia, cuando era el cantante preferido por todos en la escuela de Santo Amaro, "imitaba muy convincentemente el acento portugués y los arabescos vocales de las cantantes de fado, habilidad que conseguía que la platea olvidara cuán ridícula solía considerarse la música portuguesa, se dejara conmovir por ella y me ovacionase".

La canción "totalmente desprestigiada" elegida ¿por los tropicalistas? para su disco manifiesto, e interpretada por Caetano, fue la hiper sentimental *Canção materno*, uno de los mayores éxitos de Vicente Celestino. "No necesité volver a aprenderla. El arreglo del músico de vanguardia Rogerio Duprat le restituyó la dignidad y le confirió solemnidad a un tema execrable, y eso resaltó mi interpretación, tremendamente sincera y sobria" ■

Crítica de disco

## UN-CONVENTION

Paola Bernal

Durante los días 2, 3 y 4 de junio, en la Ciudad de Buenos Aires, se realizó el MICA (Mercado de Industrias Culturales Argentinas), un encuentro de intercambio entre productores, gestores culturales, artistas y creadores del mundo que culminó, entre otras cosas, con la creación de un disco.

Las crisis siempre impulsan otros modos de hacer, el arte tiene la capacidad de reinventarse ante la dificultad, será por eso que la instancia que atraviesa la industria discográfica ha dado lugar a otras formas y dinámicas de creación, por cierto, auspiciosas para los que estamos involucrados.

Así fue como en el marco de la muestra del MICA, un grupo de hacedores culturales, entre los que se encuentran realizadores audiovisuales, diseñadores gráficos, sonidistas, técnicos y músicos como Fernando Isella (hijo del reconocido César Isella), impulsaron un experimento colaborativo originario del Reino Unido que se llamó "Un-Convention, la fábrica de la música", el cual consistió en producir, grabar y lanzar un disco en 72 horas, siendo esta la primera edición en Argentina. El espacio Un-Convention es una fábrica con todos los elementos que intervienen en la producción y difusión musical en la era digital. Siendo su espíritu transmitir a los músicos y artistas desde la celebración de la música una manera mejor de hacer, difundir y promover su arte.

Luego de una selección previa, diez artistas en formato acústico, entre los que se encuentran Diego Schissi Quinteto, Lucio Mantel, Seba Ibarra, Cuarteto La Púa y Black Rodríguez Méndez, Pablo Dacal, Aymama, Paola Bernal, Altertango, Laura Ros y Malyevados junto a Andrés Mayo (prestigioso ingeniero de sonido) como piloto de esta nave, grabaron en tiempo real este disco que conjuga folclore, tango y canción. Registro



**Un-Convention Argentina 2011**  
Grabado, producido, mezclado,  
masterizado y diseñado en 72 hs.  
Producción: Fernando Isella  
Para disfrutar este experimento:  
<http://unconvention.com.ar/>

en vivo de cada una de las performances, que condimenta a este trabajo con la adrenalina que eso produce y el calor del público presente para que nada faltara. Distintas texturas, geografías y sonoridades hacen de esta producción un material para disfrutar, no sólo como un experimento de producción, sino también como una importante muestra de la escena musical independiente de este tiempo, que expone la riqueza de nuestro hacer sonoro.

La pulsación del tango en las interpretaciones de Malyevados y Altertango, las bellas armonías vocales de Aymama, el fluir acuático de Seba Ibarra, la atemporalidad y el color hipnótico de Pablo Dacal, la maravillosa voz de Laura Ros, el sentir profundo del Cuarteto La Púa y Black Rodríguez Méndez, como la composición de Lucio Mantel y Diego Schissi Quinteto tejen la trama de la cultura federal de nuestro país y le dan fundamento al contenido, porque todas las interpretaciones tienen un marcado color argentino. Como parte de esta producción disfruté de tantas voluntades para un mismo objetivo, de la profesionalidad de Andrés Mayo y su equipo, la posibilidad de plasmar con otra dinámica y por supuesto de mis compañeros Titi Rivarola, Walter Costas y Martín Rodríguez, con quienes disfrutamos de la misma vibración para dejar todo en una saya (*Tiembla*), que compusimos junto a Rufo Cruz también en una experiencia colectiva. Representar a la provincia de Córdoba nos dio el impulso creativo para estar a la altura de este hacer conjunto.

Este contexto dio lugar a que el disco llegue a los oídos de todos los que participaron del MICA, una manera más de crear nuevos canales de expansión en esta industria, hacia otros territorios. Paralelamente a la grabación, el equipo de diseñadores gráficos fue creando lo que fue la tapa y contratapa del disco, no conformes con una sino que se hicieron seis y con los mismos diseños se serigrafiaron remeras. Una producción completa que tuvo también su registro audiovisual, dándoles así también la posibilidad a los participantes de contar el sentir individual y su mirada, para dejar plasmado no sólo una estética sino una ideología.

A esto se sumó la difusión en tiempo real en todas las redes sociales de internet conocidas, a las que se pueden acceder. Ciertamente está al alcance de todos hoy, plasmar nuestra obra integralmente y esta es la muestra, hay herramientas y es posible ■

Artes visuales

## NEBLINA

Lucas Di Pascuale

Un arquitecto pasea una tarde helada de invierno por el circuito de salas de exposición de la Universidad Nacional de Córdoba. Los márgenes borrosos de la neblina vuelven intensa la búsqueda.

Aquel jueves, coincidiendo con una de las primeras lloviznas de invierno, el arquitecto Romeo Cepeda salió de clases decidido a visitar tres exposiciones que tenían lugar en Ciudad Universitaria, muy cerca de su aula. Más que las muestras quería visitar las salas y experimentarlas como si se trataran de un mismo proyecto cultural. Cepeda intuía que estas salas podían trabajar en común, multiplicar sus ofertas sin que para ello fuese necesario un importante proyecto arquitectónico.

Comenzó su visita en la Fotogalería de Ciencias Económicas, la exposición *No Corras. Te esperamos* le produjo cierta nostalgia. Los expositores Franco Verdoia e Inés Tanoira habían fotografiado relaciones de amistad y amor entre compañeros de viaje, se trataba en todos los casos de personas y automóviles. Un Fiat 600 le recordó otro similar que había conducido de niño.

Luego se dirigió al Subsuelo del Pabellón Argentina, la muestra se llamaba *Electric Sheep*; en ella Ianina Ipohorski construía su relato mediante representaciones normalizadas y allí se sintió identificado. Leyó que aquellos trabajos indagaban relaciones entre libertad y tecnología, libertad y ciudad, libertad y consumo; también sobre muchedumbre.

Más tarde llegó al CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes, de la Escuela de Artes) en momentos en que se realizaba una charla sobre *Retrospectiva*, la muestra de Luciano Barba que se estaba exhibiendo en ese momento. Mientras observaba un trabajo expuesto cerca de la puerta, escuchó comentar que *Retrospectiva* se había generado a partir de diversos mecanismos de colaboración, también que se proponía como obra en su totalidad en lugar de una exposición compuesta por obras.

Romeo Cepeda esperó que terminara la charla para observar de cerca otros traba-

jos, comprar un catálogo y marcharse sin saludar. Esa misma noche quiso saber más sobre los artistas que había conocido y buscó en internet. También leyó el catálogo de *Retrospectiva* mientras cenaba. Una frase referida a la programación del CePIA despertó enormemente su interés, aunque al releerla no pensó en la muestra, ni en la sala, ni en el artista sino en un paisaje con neblina. Imaginó neblina borrando esa línea que dibuja el final de la tierra y el comienzo del cielo.

Creyó no entender a qué se refería la frase que había despertado su interés, ¿sobre qué tipo de propuestas artísticas hablaba? Lo curioso, pensó, era que aun sin entenderla le gustaba. Cepeda notó que el texto donde había encontrado la frase pertenecía a la directora del CePIA, decidió que al día siguiente llamaría por teléfono pidiendo ejemplos que aclararan sus dudas sobre aquella frase que le hacía pensar en neblina, aunque quizás esto último se debía a las condiciones meteorológicas de aquellos días.

La mujer le respondió amablemente y le dijo que no tenía problemas en evacuar sus dudas pero que en ese momento estaba en reunión y que entonces le contestaría con un e-mail. Por la tarde Cepeda se sorprendió al recibir la respuesta, lo primero que decía Carina Cagnolo era que tuviera en cuenta el párrafo completo y no sólo la frase en la que él se había detenido: *El CePIA orienta su programación hacia propuestas que fomentan la condición reflexiva de sus márgenes: de los márgenes de las propias obras en sus relaciones contextuales y cotextuales; de los márgenes críticos del propio espacio de exhibición respecto de su carácter institucional.*

Más abajo ejemplificaba comentando dos exhibiciones. En ambas, decía Cagnolo, *el espacio de recepción trasciende los márgenes convencionales de sala de exposiciones para proyectarse como lugar desde donde se pro-*



M. Quiroga. Serie Perdidos en ninguna parte. Mujer pájaro. Xilopintura, 70x70 cm, 2011

*mueven los aspectos dialógicos, reflexivos y relacionales del arte.*

De nuevo cenando con el catálogo de *Retrospectiva* en sus manos, Cepeda encontró el correo electrónico de Barba y decidió que también le pediría ejemplos a él. Como resultado de esta gestión obtuvo un comentario sobre el trabajo final de una alumna de la Escuela de Artes que *planteaba al interior de la institución interrogantes respecto de la pertinencia académica de su trabajo final.*

También pidió ejemplos a quien coordinaba la sala de exposiciones del Pabellón Argentina. Ana Sol Alderete le habló de una propuesta en video que según ella, *fomentó nuestra condición reflexiva (las de Alderete y otros espectadores), mostrando dibujos en los cuales reconocíamos a la artista, dándonos a escuchar la música que seguramente amamos y narrando lo trágico que ya conocemos.*

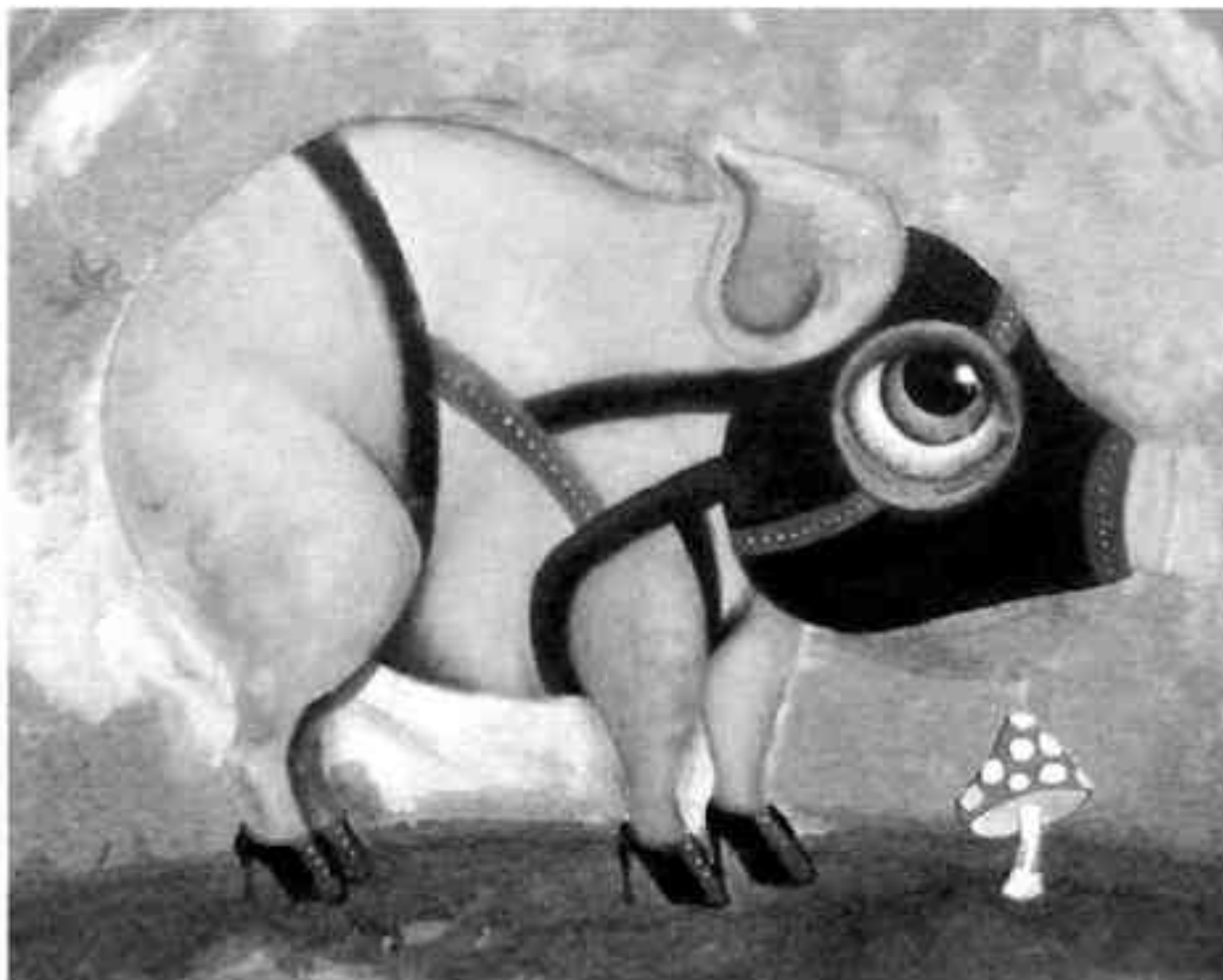
Recordó el Fiat 600, ya no el de su madre sino el que había visto en una fotografía y escribió un correo a otra mujer. Belkys Scolamieri, quien integraba el equipo de dirección de la Fotogalería, le respondió de inmediato. La respuesta describía un trabajo que se destacaba por la *concordancia, entre lo que se ve y lo que promueve a reflexionar.* La mujer le afirmaba que esa obra *superaba el carácter crítico hacia el arte, el sistema, las instituciones, etc., y proponía tener la experiencia frente a un fenómeno, tan simple como potente.*

Terminando con los pedidos Cepeda recurrió a un artista amigo, también docente en la Escuela de Artes de la UNC. Juan Der Hairabedian, le comentó dos trabajos y le aclaró que *los márgenes aparecen respecto a un circuito artístico ya de por sí desmembrado y respecto a los auto-márgenes o márgenes autoimpuestos al relegar la importancia del propio rol y las acciones necesarias para cumplir con el mismo.*

Finalmente Cepeda se preguntó a sí mismo para qué había dedicado tanto tiempo a este tema. No fue que sintiera el tiempo como una pérdida, en realidad no comprendía del todo por qué había hecho estas preguntas y supuso que tenían que ver con su deseo de experimentar las tres salas de ciudad universitaria como si se trataran de un mismo proyecto. Lo cual tenía su lógica, ya que si se trataban de un mismo proyecto tenían que tener no sólo situaciones en común, sino también situaciones particulares que las distinguieran de los demás espacios expositivos de la ciudad. Cepeda se dispuso a enumerar lo que él mismo pensaba de las salas.

**Enumeración:** 1. Se trata de espacios expositivos vinculados a la enseñanza y de enseñanza vinculada a espacios expositivos. 2. Estudiar arte también tiene que ver con la existencia de un público y con estrategias para relacionarse con ese público. 3. Los espacios expositivos exceden las salas destinadas a exposiciones. 4. La Universidad debe formar parte de los debates que la actividad artística despierta. 5. La Universidad se manifiesta, principalmente, a partir de los proyectos artísticos que ella genera. También se manifiesta a partir de la programación de sus salas y de la manera en que esa programación es llevada adelante.

La neblina no sólo desdibuja la línea del horizonte, también moja y lo hace sin que nos demos cuenta de ello, por ejemplo al escalar una montaña como el Champaquí. La neblina nos moja de a poco y se confunde con nuestro sudor y la neblina pasa a ser nuestro hábitat natural. Pero nuestro cuerpo sabe que, aunque no la veamos, pisamos tierra firme. Si quisiéramos volar, por ejemplo, necesitaríamos de un artefacto o de un sueño. Quizás sería provechoso volar y ver estos márgenes borrosos desde otro lugar, un lugar que no sea el que estamos acostumbrados a caminar ■



M. Quiroga: Chunchito sado. Oleo sobre tela, 70x70 cm. 2010.

Un número asombroso de personas se dedican a las diversas acciones que supone mostrar al público una obra teatral: actores, escritores, directores responsables de la puesta en escena, técnicos, escenógrafos y vestuaristas, músicos, artistas gráficos. Y, en ciertos ámbitos, productores, encargados de prensa, publicidad y marketing. Y está, naturalmente, el público que asiste a una sala teatral o a otros lugares públicos que cumplen la misma función –calles, galpones, plazas, aulas, patios, casas, etc.

Existen instituciones públicas y privadas dedicadas a promover o auspiciar la actividad teatral; grupos de teatro, actores free lance, gremios de actores, asociaciones de escritores de teatro, oficinas que velan por los derechos de unos y otros, organizaciones dedicadas al desarrollo de la actividad, críticos de teatro y asociaciones de críticos.

Existen innumerables lugares donde se enseña teatro: universidades, escuelas, seminarios, talleres, cursos de corta y larga duración. Existen, en consecuencia, legiones de estudiantes de teatro y actividades para niños, jóvenes, adolescentes, adultos y ancianos, en centros vecinales, clubes, asociaciones profesionales, cárceles, hospitales psiquiátricos. Se imparte la enseñanza del teatro en escuelas de enseñanza primaria y media como materia curricular. Hay funcionarios públicos adjudicados al teatro, y algunas becas para estudiarlo. Y festivales, muestras, encuentros de trabajo, intercambios de diversa naturaleza organizados por expertos, congresos y publicaciones específicas.

Pero el teatro no existe.

### Curriculum Vitae

Para asistir a un festival, optar a un subsidio, concursar en una cátedra de teatro, y otras instancias, se requiere presentar un curriculum (C.V.) –el listado, por lo general cronológico, de actividades cumplidas hasta la fecha por el postulante: obras en las que participó, funciones efectuadas, eventos a los que acudió u organizó, giras por el país o por el exterior– éstas, aureoladas por haber

accedido al Viaje, sello de universalidad que quien se sienta artista necesita exhibir ante la comunidad y ante sí mismo.

Los C.V. operan a la manera de autobiografías profesionales condensadas, absolutamente necesarias a la hora de dar cuenta de la propia identidad. Fotografías, grabaciones de obras y notas de prensa exponen asimismo las acciones efectuadas y constituyen parte imprescindible del C.V.

Pero el teatro no existe.

Nuestra cultura occidental ofrece diversas manifestaciones espectaculares más o menos codificadas y definidas: teatro musical, danza, danza-teatro, mimo, teatro de muñecos, teatro de imágenes. También –es curiosísima la especificación– teatro de actor; y performances, instalaciones, intervenciones... Todas estas denominaciones no son definitivas y suelen provocar más de una discusión de índole principista: qué y qué no constituye teatro. Asimismo lo referido al teatro llamado comercial, independiente, vocacional, amateur, off, off...

Existe la historia del teatro. Tal época o tal cultura produjo estas manifestaciones. En cualquier manual de historia del teatro encontraremos períodos, escuelas, características y desarrollo del teatro universal, tanto en Oriente como en Occidente. Y asimismo contamos con las cercanas reseñas históricas del teatro del siglo XX, con sus corrientes, contracorrientes, rupturas, búsquedas, hallazgos, innovadores, experimentaciones, etc. La historia del teatro sería como un inmenso, descomunal curriculum de toda la actividad teatral del mundo a lo largo del tiempo. Lo escrito, queda. Internet ofrece incontables páginas dedicadas al teatro en todas y cada una de sus formulaciones. Pero el teatro no existe.

El teatro cumple una función social. El asistir a la representación conserva para el ciudadano común una cierta ritualidad, que aún como traza o alusión permanece en la memoria colectiva: retiene para sí su particular prestigio cultural, comunitario. Se

va al teatro con cierta disposición, se trata de una circunstancia particular.

Quizá, en algunos casos, se pueda verla en cd en la propia casa o –no es frecuente– bajar la obra de Internet. Pero nunca será lo mismo: no hace falta abundar en la incuestionable fuerza, el poder de sugestión de la presencia viva de los actores.

¿Qué le da al teatro este prestigio? Probablemente el hecho de conservar, por valores propios, un rasgo que lo identifica desde los clásicos griegos, el haberse constituido en una forma de la conciencia y la memoria de los pueblos, lugar de premonición y también voz de alerta al mismo tiempo que lugar de la sátira y la parodia, capaz de dejar al descubierto tanto hipocresías públicas como la común estupidez. Ahí están las dos carátulas para sintetizar esta doble identidad múltiple.

Con esto y todo, el teatro no existe. Si se lo compara con los recitales de música, con el fútbol, con los bailes de cuarteto, es decir con las manifestaciones de la cultura popular en las que los ciudadanos se vuelcan de manera masiva y asidua, el teatro no existe. Dicho de otra manera, si nos atenemos a las advertencias de las estadísticas, si nos colocamos en la lógica que preside hoy por hoy prácticamente la totalidad de las actividades humanas, es decir si tomamos como medida de existencia real de un hecho cultural y social el número, la cantidad de personas que asiste y con ello lo avala, el teatro queda a tal punto relegado que puede afirmarse sin reservas que el teatro no existe. El número de personas que involucran las múltiples y diversas actividades teatrales que anotamos al comienzo, todas juntas no alcanzan a llenar ni una media tribuna de una sola fecha de cualquiera de los recitales de música popular que convocan multitudes.

En tanto expresión cultural minoritaria, el teatro es cuantiosamente minoritario. El teatro, así, no existe porque no es cuantificable. Su acción sobre la conciencia de las personas no lo es.

# EL TEATRO NO EXISTE

Graciela Ferrari

Varias razones han puesto las diversas manifestaciones del teatro contemporáneo en el lugar múltiple en el que podemos encontrarlo. Al mismo tiempo, el teatro no está en ninguna parte más allá de la voluntad de sus asimismo múltiples hacedores. De esta manera se podría afirmar que el teatro, hoy por hoy, no existe.

Es en esta forma de inexistencia del teatro donde radica la garantía más cabal de su permanencia.

### La representación como sobrevivencia

Y permitámonos otro apunte, como salvadad y última reflexión. Propongamos, en un común festejo, una representación, improvisaciones. Si con vestuario, sombreros y maquillaje, mejor. Raramente alguien rechazará el juego, rehusará participar. Las personas somos naturalmente histriónicas, nos gusta disfrazarnos, actuar, jugar a ser otro, ponernos caretas o antifaces, hablar a la manera de otro. Atrapar y ejercer una identidad que no es la propia. Salirse de la propia persona encubre, disfrazarse da impunidad; si se deja de ser sí mismo, durante ese momento todo lo que no ocurre cotidianamente puede ocurrir, y quién no quiere dejar de ser sí mismo por un instante, probar una máscara ajena, arriesgarse a ver qué pasa abandonando la propia, conocida identidad a favor de otra desconocida y pasajera. Lo que habitualmente se calla puede ser dicho, lo oculto puede salir a la luz, sin responsables: el que habló fue "el otro".

El representar es un rasgo tan inherente a las personas como la capacidad de socialización, de juego, de invención o de aprendizaje. Si reducimos el teatro a su expresión más primaria y significativa –uno que actúa ante otro que mira– vemos que su esencia está inscrita en los individuos casi adherida, de manera casi equivalente a las conductas de sobrevivencia. Es así que el arte de la representación tiene la vida tan –o tan poco– asegurada como la de la especie humana, a la que pertenecemos.

El origen más genuino del teatro –el acto de la re-presentación– reside sin duda en esta voluntad de permanencia representativa. Que junto a la multiplicación de las identidades acarrea consigo una fértil multiplicación de significados y sentidos ■

Danza

# EL ARTE DE BAILAR DESDE LA OBSERVACIÓN

## KATSURA KAN. RESONANCIAS DE UN EXTRAÑO

**Marcelo Comandú**

En el mes de junio, la Universidad Nacional de Córdoba recibió la visita de Katsura Kan, bailarín butoh de la ciudad de Kyoto (Japón), invitado por el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA). Entre otras cosas, resaltó el poder revolucionario del butoh en torno a las escenificaciones del cuerpo.

El maestro ofreció un seminario, una conferencia en torno a los orígenes del butoh y la escenificación del espectáculo "Curious Fish" junto al grupo Iwoka de la ciudad de Buenos Aires. El evento formó parte de la gira latinoamericana "Visiones del butoh en Sudamérica" organizada por Axis Mundi y la Fundación Guastavino, con el apoyo de Japan Foundation y Projapan.

Katsura Kan se inicia en el butoh con el artista Tatumi Hijikata (creador del movimiento junto a Kazuo Ohno) y pertenece a las primeras generaciones de bailarines butoh. También recibió formación en teatro Noh en la Escuela Kong con Yuchihiro Hinota. Desde 1979 realiza performances, desarrollando sus primeros trabajos en la compañía ByakkoSha.

En su conferencia, Kan resaltó el poder revolucionario del butoh desde su nacimiento en 1959, llevado a escena por Hijikata, en polémicas performances con diferentes escenarios, involucrando la calle y el contacto directo con el público. Las performances eran extrañas a la escena japonesa y fuera del código tradicional, podían verse cuerpos desnudos, gestos irreconocibles, experiencias con animales y representaciones sexuales. Los artistas pioneros del butoh buscaron nuevas formas de bailar, diferentes a las expresiones tradicionales japonesas Noh y Kabuki y al expresionismo alemán que reconocieron como influencia. El butoh se originó en el contexto intercultural que atravesó a las artes escénicas del siglo XX y quebró los códigos tradicionales en torno a las escenificaciones del cuerpo. Estos artistas persiguieron una forma propia de intervenir el cuerpo, algo no visto, no sistemático, un "no-estilo" que los condujo a "otra" danza: el "Ankoku butoh" ("Ankoku buyoh" en sus primeras acepciones) traducido como "Danza de la oscuridad" o "Danza de las tinieblas".

Durante el seminario realizado en la Sala Jorge Díaz del CePIA, bajo la pregunta: ¿Qué es natural?, el maestro Kan introdujo a los estudiantes al arte de caminar, a través de un ejercicio de aparente simpleza pero que encierra interesantes dificultades en el plano de lo sutil. El ejercicio propuesto, denominado "caminata natural", es una técnica diferente a las tradicionales y a las propuestas por otros maestros del butoh, que siempre incluyen desplazamientos en diferentes versiones como prácticas fundamentales y puertas de ingreso a la exploración.

El caminar es una práctica fundamental en las artes escénicas del Japón, encontramos sus primeras expresiones hacia fines de 1300 en las representaciones de Zeami, creador del teatro Noh. Particularmente observadas por Eugenio Barba en sus estudios de antropología teatral, las encontramos sistematizadas en su libro *El arte secreto del actor*. Según sus observaciones, el bailarín se propone una redistribución de las tensiones corporales para una potenciación de su presencia o bios-escénico a través de procedimientos que involucran el reconocimiento de centros y ejes, la oposición de fuerzas y la administración y modulación de la energía corporal en un plano tanto cuantitativo como cualitativo. Zeami propone una ecuación como principio de la acción (aplicada en las caminatas tradicionales del teatro Noh): desarrollar tres décimos en el espacio y siete décimos en el tiempo, produciendo una retención de la acción y una intensificación de la presencia en el plano del micro-movimiento. A partir de este aquietamiento, el bailarín trabaja en la construcción de corporeidades particulares, accediendo a la expresión de diferentes estados según los códigos de representación.

La "caminata natural" de Katsura Kan exige un refinamiento de la observación, distinguir aquellas tensiones del cuerpo que obedecen a pautas fijas que lo paralizan y lo detienen en formas moldeadas por el



Katsura Kan en *Curious Fish* (CePIA, UNC). Fotografía: Melina Passadore

hábito y las estructuras asumidas. Deshacer esas fijaciones es una tarea compartida entre un caminante y un observador, quienes, siguiendo las pistas impresas en el cuerpo, intentan el despojo como procedimiento de interiorización del propio caminar. La práctica, alejada de las caminatas tradicionales, incluye igualmente el ralentamiento de la acción, realizando en una primera instancia un paso cada cinco segundos, para terminar en una periodicidad de veinte segundos, pudiendo caminar un metro en un minuto, sesenta metros en una hora, siempre observando y siendo observado, deshaciendo para hacer aparecer, neutralizando para naturalizar, observando para re-hacer. La lentitud en la acción obliga al cuerpo a una distribución diferente de sus fuerzas y sus equilibrios,

pero sólo para dejar emerger un caminar despojado. Es importante destacar el papel que juega la observación en la construcción de esta caminata, reconociendo particularidades psicofísicas del caminante que obstaculizan o favorecen el trabajo. Sobre esta matriz, diferentes estímulos tendrán el objetivo, en una segunda instancia, de diversificar el cuerpo para el descubrimiento de centros e impulsos para el movimiento, siempre expuestos a la evaluación del observador en busca de algo diferente, extraño, fuera del código.

La observación es uno de los principios budistas que atraviesa la propuesta. Aprender en la observación requiere agudeza perceptiva. Observar al maestro, sus movimientos y su presencia, observar los otros



## El juego de los abalorios

Sergio Dain

En 1943, a los 54 años, H. Hesse publica en Suiza *El juego de los abalorios*. Esta novela de madurez, que llevó más de diez años en ser concluida, reúne todos los temas desarrollados en sus novelas anteriores y representa quizás su obra cumbre. Constituye un perfecto ejemplo de lo que en alemán se conoce con el nombre de "Bildungsroman", una novela en donde se narra la historia de un aprendizaje.

El telón de fondo sobre el que transcurre la trama tiene dos partes, que se mezclan entre sí pero que son de alguna manera independientes. Por un lado se describe un juego, el juego de los abalorios, que es una suerte de ajedrez universal cuyas piezas son todas las obras de la cultura humana. Por otro lado está Castalia, la comunidad en donde residen los jugadores de abalorios.

Un juego semejante al imaginado por Hesse no ha existido nunca, por eso las descripciones de sus reglas y mecanismos son indirectas y necesariamente vagas. Para algunos el juego está inspirado en la música, de hecho la música juega un papel central en toda la novela. Prefiero pensar que el juego es ante todo una alegoría de todos los estudios que han emprendido los hombres. Una de las partes más notables de esta alegoría es que los jugadores no crean nuevas obras sino que combinan obras ajenas. Las grandes obras de la cultura humana fueron creadas en épocas pasadas, caóticas y violentas, los jugadores de abalorios son eruditos que recombinan esas obras en forma de jugadas.

La descripción de Castalia, en cambio, es más precisa. El autor intentó construir una utopía posible, con todas las asperezas que esto conlleva. Los habitantes de Castalia llevan una vida consagrada al estudio. Sus necesidades (vivienda, comida, abrigo) son satisfechas automáticamente porque Castalia está subsidiada por el gobierno. Pero para merecer este privilegio, los castalios renuncian a muchas cosas, la familia entre ellas. Sus vidas se parecen en varios aspectos a la de monjes pero no en otros. Son interesantes las descripciones de las rutinas cotidianas de los castalios, en particular la tensión entre Castalia y el mundo exterior.

El personaje de la novela se llama Josef Knecht. En alemán, Knecht significa siervo. Se narra la vida de Josef desde su infancia, en donde es seleccionado para entrar en Castalia, hasta su llegada a ocupar el máximo cargo en la jerarquía Castalia: Magister Ludi, el gran maestro del juego. Su camino es el de una persona de talento a quien las puertas de la jerarquía se le abren con naturalidad, sin solicitarlo.

Pero todos sabemos que no hay orden sin fisuras, no hay jerarquías sin rebeldes. Por eso es impensable una novela que describa un paraíso utópico sin conflictos y esta novela no es una excepción. Los tipos más conocidos de rebeldes son los jóvenes y los marginados. El encanto de la juventud parece teñir y disculpar casi cualquier reclamo, por absurdo que sea. La sed de justicia de los marginados es irrefutable. Estos tipos son eternos porque en toda jerarquía hay jóvenes que imaginan un orden distinto y se imaginan ellos mismos como protagonistas de ese cambio. Y también en todo orden hay marginados. Por diversas razones, entre las que se cuentan la injusticia más brutal, el incumplimiento de ciertas leyes y el azar, hay personas confinadas al abandono, la pobreza, el exilio o a las cárceles. Lo que me parece relevante de esta novela es que en ella se describe otro tipo de rebelde, que no es tan conocido ni popular.

Luego de varios años en los que Josef cumple diligentemente su función de Magister Ludi decide renunciar y abandonar la orden. Josef no representa un carácter difícil, que no se adapta a la sociedad como se suele decir. Al contrario, siempre buscó anteponer las necesidades de la comunidad a las suyas e incluirse en la jerarquía castalia hasta casi disolver su personalidad.

Tampoco piensa que Castalia es un régimen perverso al que hay que combatir. Aprecia y admira a Castalia y se siente un verdadero castalio. No es un joven, tampoco es un marginado, sale de la cima misma de la jerarquía. No busca cambiar de profesión ni emprender nuevas aventuras, ya no le queda tiempo para eso. Advierte que los cimientos de Castalia comienzan a corroerse, por eso es necesario volver a la esencia de la orden que no es otra cosa que la enseñanza, la relación entre maestro y discípulo en su forma más sencilla e imperecedera. Decide salir y terminar sus días como preceptor del hijo de su amigo. Tras su partida Castalia no cae ni se derrumba. No es la historia de una revolución, Castalia continúa un lento proceso de decadencia. Josef es un rebelde porque rechaza la jerarquía, pero lo hace a costa de una gran renuncia, que es mayor justamente porque se trata de una persona casi anciana.

El joven se larga al camino imaginando un porvenir de aventuras. Nadie puede predecir su destino (esa es la fuente de su riqueza), pero ciertamente ese destino no excluye volver a su ciudad y terminar sus días como un funcionario más deslucido incluso que aquellos de los que solía burlarse. Distinto es el viejo que abandona la calidez del hogar y de las personas que lo acompañaron por tantos años, movido por lo que cree justo, sin quejarse y sin ánimo de peticiones banales, sabiendo que emprende un camino sin retorno. La imagen de Josef Knecht dejando Castalia es terrible porque nos recuerda que no existe refugio ni utopía que no merezca ser abandonado alguna vez ■

cuerpos junto al propio, el espacio entre los cuerpos, los modos de relacionamiento, los actos y los silencios, los niveles de intensidad devenidos cuerpo o ausencia, observar al maestro observar... observar lo extraño. Según las enseñanzas de Katsura Kan, la danza no necesita volver a la tradición, la danza es una búsqueda constante hacia lo extraño. Observar a Kan danzando nos conecta con el pensamiento de origen en el acto mismo, origen de algo extraño y cautivante. Ser espectador de la danza requiere observar más allá de lo físico, discriminar en la impecabilidad y precisión del cuerpo una raíz más profunda, de otro orden, de una sincronía de niveles o planos del ser sintetizados en un gesto, en un paso. El cuerpo como holograma que deja ver (a quien sabe observar) las dimensiones que lo forman, sus volúmenes, sus conexiones y potencias.

Compartir con maestros maduros en su arte nos mueve a interrogarnos sobre aspectos profundos de nuestro hacer. Como en cada encuentro con un extraño interesante, la visita de Katsura Kan moviliza acciones y reflexiones. Katsura Kan, observador despierto, refleja en sus ojos silenciosos un nuevo paisaje, en otras latitudes.

### En América Latina

Actualmente el butoh ha explotado en expresiones diversas, dentro de una ecléctica corriente que han dado en llamar Neo-butoh. Entre las más conocidas por estas latitudes: las propuestas de Katsura Kan y Ko Murobushi, el Butoh-Ma de Tadashi Endo o las innovaciones de Minako Seki (algunos de ellos residentes en Europa) plantean prácticas singulares desarrolladas por los artistas en sus investigaciones personales. Desde otra perspectiva, bailarines latinoamericanos se sumergen en el universo inquieto del butoh como experiencia transformadora hacia otras expresiones.

En Argentina, Fedora Aberastury, contemporánea de Tatsumi Hijakata, crea un sistema de trabajo corporal en los años 60 y 70 que presenta, desde una observación curiosa, fuertes conexiones con las experiencias del caminar propuestas en el butoh. Con otros procedimientos, pero igualmente alineada en el despojo y el silenciamiento, su objetivo es hacer emerger en la caminata, otras fuerzas que mueven otros cuerpos en el propio cuerpo, un otro siempre más cercano. Pensar prácticas diversas posibilita diálogos e hibridaciones, construcciones efímeras de nuevas corporalidades ■

Revistas culturales

# REVISTA, EDITORIAL Y ¿GRUPO?

Luis Rodeiro

*Pasado y Presente* fue tres cosas; una revista, una editorial y un grupo de pensamiento. Quizá podríamos hablar de una cuarta. *Pasado y Presente* fue también Pancho Aricó, como síntesis de todas estas expresiones.



La revista transitó dos épocas. La originaria, entre 1963 y 1965, que reunió además de Aricó, la reflexión de pensadores jóvenes e inquietos como Oscar del Barco, Anibal Arcondo, Samuel Kieczkovsky, Héctor Schmucler, Juan Carlos Torre, César Guíñazu, Carlos Assadourian, Luis Prieto, Carlos Giordano, Juan Carlos Portantiero, entre otros. La segunda época, ocho años después, con la falta de algunos nombres y un eje conformado por Aricó y Portantiero. Si la primera época está caracterizada por la búsqueda de un pensamiento de izquierda por fuera del Partido Comunista, por la adopción y divulgación de las ideas de Antonio Gramsci, su concepto de hegemonía, de centralidad obrera y por el apoyo explícito a la teoría del foco guerrillero, a través de la experiencia del Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP) en las montañas salteñas en 1964, la segunda está signada por el apoyo a Montoneros, después de la fusión con las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR).

En ambas etapas, se conservó la observación de Aricó: "En la gestación de una revista de cultura siempre hay algo de designio histórico, de astucia de la razón. Algo así como una fuerza immanente que nos impulsa a plasmar cosas que roen nuestro interior y tenemos urgente necesidad de objetivar".

## Lecturas

Para profundizar sobre *Pasado y Presente*, consultar los artículos de Horacio Crespo y de Alicia Rubio, insertos en la colección de la Revista, en el CD producido por el Cedindi. Para su crítica, Los gramscianos argentinos, de Roberto Ferrero, en revista *Patria Grande*, 3ra Época, Año 4 N° 35, febrero 2011.

La editorial implicó una titánica tarea de divulgación de la literatura marxista crítica, que abrió las puertas y las ventanas de un pensamiento marxista oficial canonizado por el control soviético, permitiendo el ingreso de ráfagas de aire fresco. Los Cuadernos de *Pasado y Presente*, con mayor permanencia que la revista, integró una colección de alrededor de 100 títulos, editados durante quince años, que representan entre 500 y 700 mil libros, según los cálculos de Horacio Crespo. A través de esta colección, muchos lectores pudieron leer más allá de Lenin y Nikítin, los puntos de vistas del propio Gramsci, Lukács, Rosa Luxemburgo, Grosman, Bernstein, Mariátegui, entre otros.

Tanto la Revista como los Cuadernos, se preguntaban -como recordó alguna vez Aricó- "¿qué relaciones pueden existir entre el marxismo, que es una teoría y una doctrina, un pensamiento que se constituye en un momento preciso de la historia del mundo para dar respuesta a ciertos problemas de esa realidad, y un mundo moderno en que se da una explosión del campo científico que plantea una multiplicidad de nuevos problemas que por supuesto no fueron vistos -ni podían serlo- ni por el marxismo ni por la ciencia del momento de su constitución?".

La pregunta conducía a una respuesta que para el comunismo oficial resonaba a herejía, porque llegaba a la conclusión que "la relación entre marxismo y cultura moderna no era algo ya definido y establecido, inmutable; el marxismo no constituía un cuerpo de verdades desde el cual se debía analizar y metabolizar la cultura moderna; entre marxismo y cultura moderna debía existir un sistema de vasos comunicantes".

La lectura atenta del aporte de *Pasado y Presente* nos llevaba a sus lectores a pensar realmente que no existía el "marxismo", sino que debíamos analizar sin anteojeas la realidad de "los marxismos", que no era sino el objetivo de estas publicaciones, a través del análisis propio, pero fundamentalmente del acercamiento de autores desconocidos y al borde del comunismo oficial.

Como grupo de pensamiento, que uniera teoría y práctica, el asunto es más sinuoso, no porque no existiera (como las brujas que si las hay, las hay), sino que las opciones políticas producían diferenciaciones entre sus eventuales miembros y aún hoy, los que sobreviven, son reticentes a reconocerlo como tal. Es decir, como una cierta estructura orgánica. Como lo recuerda Crespo, en torno al alcance del concepto grupo, referido a *Pasado y Presente*, según lo refleja el libro de Raúl Burgos sobre el tema, hay todavía una polémica, "que agranda o minimiza su coherencia, permanencia y proyección".

Esta volatilidad como grupo no está originada -como decimos- en la reflexión teórica, ya que incluida polémicas internas, puntos de vista disímiles, hay un espacio común de pensamiento, al menos en su círculo más estrecho. Los puntos suspensivos, la volatilidad, se inscriben más dentro de las opciones políticas: el apoyo a la guerrilla de Masetti y del Che; la esperanza clasista con la aparición de Sitrac-Sitram y el triunfo de Salamanca en Smata, en Córdoba; los acercamientos al PCR; el apoyo explícito al Frejuli en 1973, la opción por Montoneros, la socialdemocratización que lleva al acercamiento de algunos de sus integrantes a Raúl Alfonsín, en donde evidentemente se confunden -visto desde afuera- decisiones y compromisos personales con los grupales.

Es cierto, como también señala Crespo, que "la centralidad de la figura de Aricó ni fue excluyente de otras muy importantes ni pueden obviarse fuertes tensiones explícitas o virtuales entre ellas, que fueron constituyentes de la historia intelectual y política que dibujaron".

Dentro de ese largo camino rescato dos circunstancias. Pertenecía a un grupo de compañeros que en 1972 habíamos concluido, en la cárcel, un documento por el cual planteábamos una disidencia frontal con la organización Montoneros, de la que formalmente nos separamos al recuperar la libertad en mayo de 1973. Teníamos dos

objeciones fundamentales: el foquismo, la lucha armada devenida en ideología y la concepción del peronismo como proceso único, desconociendo sus contradicciones internas. En vísperas de la elección de Cámpora, algunos teníamos serias dudas entre el apoyo crítico y el voto en blanco, que propiciaba la izquierda.

El documento publicado en *Pasado y Presente*, cuya autoría se adjudicaba a Oscar del Barco, resolvería nuestras dudas. Por primera vez, el "grupo PyP" asumía el peronismo, a partir de rescatar la resistencia de la clase obrera al régimen y sus grandes luchas de liberación. "Las conquistas obtenidas por las masas peronistas antes de 1955, la resistencia indoblegable que esas masas opusieron a su fragmentación, a su incorporación al sistema, son los ejemplos más claros de que el peronismo es la fuerza fundamental del proceso revolucionario de liberación en nuestro país".

De allí, afirmaba el documento, aparecido en el primer número de la segunda época: "La izquierda que no vote junto a la clase obrera peronista le hace el juego, objetivamente, al gobierno en su lucha contra la clase. En este caso la izquierda prefiere un voto programático, ajeno a la realidad, en lugar de un voto clasista. Y en esto reproduce el viejo esquema de la izquierda burguesa "idealista", culta, que siempre estuvo al margen o enfrentada a una clase obrera "inculta", "populista". Y añadía contundente: "Para cualquier movimiento, grupo o partido revolucionario, el voto no peronista es un voto inocuo y que, en la lucha concreta entablada aquí y ahora, le hace el juego a la reacción".

La segunda circunstancia es el documento que aparece en el número 2/3 de la segunda época, de Cámpora a Perón, donde se manifiesta el apoyo a Montoneros, con argumentos coincidentes -vaya paradoja- a los que nosotros habíamos formulado, con las distancias teóricas del caso, para recorrer el camino inverso: separarnos de Montoneros ■

EL LABORATORIO DE HEMODERIVADOS DE LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA TE INVITA A SUMARTE AL  
PROGRAMA DE DONACIÓN DE PLASMA POR PLASMAFÉRESIS



[www.unc-hemoderivados.com.ar](http://www.unc-hemoderivados.com.ar)

SUMA TU FICHA  
DONÁ  
PLASMA

El plasma se utiliza para elaborar medicamentos para  
pacientes con enfermedades críticas. En sólo 40 minu-  
tos de tu tiempo, estás ayudando a que estos pacientes  
accedan a su tratamiento.

Si donás plasma de manera voluntaria y repetida,  
VOS y TU FAMILIA accederán a un SEGURO, para dispo-  
ner de sangre cuando lo necesiten.

Necesitamos muchas fichas para lograrlo  
¿Estarías dispuest@ a sumarte?

[www.donaplasma.blogspot.com](http://www.donaplasma.blogspot.com) - [donaplasma@gmail.com](mailto:donaplasma@gmail.com)

TEL: (54 351) 433 4122 / 23 (Int 153) / CEL: (54 351) 5129038

Dona Plasma Hemoderivados Unc @donaplasma



 **DASPU**  
Obra Social  
Universitaria

102.3FM

**NUESTRA  
RADIO**

**pura vida**