

D

DEODORO

gaceta de crítica y cultura



DERECHO A REPLICAR





Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

Rectora: Dra. Carolina Scotto

Vicerrectora: Dra. Hebe Goldenhersch

Secretario General: Mgtr. Jhon Boretto

Secretaria de Extensión: Mgtr. María Inés Peralta

Subsecretaria de Cultura: Mgtr. Mirta Bonnin

Prosecretaria de Comunicación Institucional:
Lic. María José Quiroga

Director Editorial:

Diego Tatián

Secretarios de Redacción:

Franco Rizzi y Mariano Barbieri

Consejo Editorial:

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

Corrección:

Raúl Allende

Diseño:

Lorena Díaz

Revista mensual editada por la Editorial de la
Universidad Nacional de Córdoba

ISSN: 1853-2349

Editorial de la UNC. Pabellón Argentina

Haya de la Torre s/n, Ciudad Universitaria.

(351) 4629526 | Córdoba | CP X5000GYA

deodoro@editorial.unc.edu.ar

Impreso en Comercio y Justicia Editores

Tapa: Alejandra Tolosa. *Derecho a réplica*. Técnica mixta sobre
madera, 36 x 28 cm. 2011



3

Octubre

4

15 fragmentos sobre radicalismo armado
Juan Cruz Taborda Varela

6

Los patrimonios de la República
Desirée Alda D'Amico

7

Las antiguas
María Teresa Andruetto

8

Cárcano, 130 años después | Crítica de libro
Alejandro Agüero

10

La inconfesabilidad del deseo | Teatro
Jimena Garrido

11

En la frontera de la piel | Crítica de teatro
José Luis Arce

12

Registros de la mirada | Artes Visuales
Mariana Panzetta

13

Alegorías de una isla | El libro anacrónico
Silvio Mattoni

14

Una clave para el dolor | Crítica de libro
Gabriela Milone

15

Luminilo. Juanjo Bartolomé | Crítica de disco
Lucas Heredia

16

Historia de la decadencia y caída del Imperio romano
Sergio Dain

Ellas, las anarcas
María Soledad Ceballos

18

El peronismo que no fue
Rocío Longo

19

El Faro del Bicentenario
Juan Barrionuevo

20

Una mano para Inodoro
Luis Altamira

22

Jerónimo | Revistas culturales
Daniel Vera

D

Las obras en este número pertenecen a la artista
Alejandra Tolosa (Córdoba, 1961).



OCTUBRE

Por encargo del poderoso gremio de cirujanos de la ciudad, Rembrandt pintó *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* en 1632, en una casa de la Breestraat en el barrio judío de Ámsterdam. En ese célebre cuadro que hoy puede apreciarse en el Mauritshuis de La Haya, el doctor Tulp desarrolla su lección sobre los músculos del brazo abierto (en el que los especialistas han detectado algunos errores, por ejemplo que el músculo flexor superficial no se inserta en el húmero) de un cadáver que pertenecía a Adriaan Adriaanszoon, malhechor de cuarenta y un años ahorcado ese mismo día por haber sido declarado culpable de robo. Según la ley, sólo era posible una disección pública en el año, durante los meses de invierno para evitar la descomposición acelerada del cuerpo, que debía ser el de un criminal ejecutado. Las lecciones de anatomía eran públicas, solían realizarse en teatros y se volvieron muy populares no sólo entre especialistas de la cirugía, sino también entre estudiantes y curiosos que abonaban elevadas sumas para poder ingresar a la sala.

Otra *Lección de anatomía* –menos conocida pero sin duda más impresionante– pintada por Rembrandt en 1656, es la impartida por el doctor Joan Deijman. Representa una disección del cerebro de otro condenado, Joris Fonteyn, al que antes le habían sido extirpados los intestinos y el estómago, por lo que vemos el cadáver

abierto por el vientre. Como ha sido notado muchas veces, estas piezas rembrandtianas presentan una extraña comunión con el Cristo de Mantegna y con la última conmovedora fotografía del guerrillero argentino Ernesto Guevara de la Serna, tomada en un pueblito serrano llamado La Higuera, cerca de Valle Grande, Bolivia, tras su asesinato. Entre el doctor Tulp, el doctor Deijman y el militar boliviano que señala el torso desnudo del guerrillero abatido (otro le asienta la mano en la cabeza como si se tratara de un animal sagrado), hay quien cree haber hallado un hilo invisible de misterioso azar.

En su extraordinario ensayo sobre el Che en *El último lector*, Ricardo Piglia cuenta que la noche antes de esa fotografía, mientras se hallaba cautivo en la única aula que había en la escolita de La Higuera, la maestra del lugar, Julia Cortés, se apiadó de él y le llevó un plato de guiso que preparaba su madre. Ella misma recordaría después que el hombre le señaló un error de ortografía en la frase que había escrito en el pizarrón con vacilante grafía infantil. La oración decía: “Yo se leer”. “Falta el acento” le dijo, tranquilo, el hombre sentado contra la pared mientras comía despacio el que sería su último plato de comida. La observación de esta errata a la maestra habrían sido las últimas palabras del Che. Era un día cualquiera de octubre ■

15 Fragmentos sobre radicalismo armado

ELLOS TAMBIÉN TIRABAN

Juan Cruz Taborda Varela

Vinculada históricamente a determinados sectores del peronismo y de la izquierda, la violencia política, en Argentina, también fue roja y blanca. El radicalismo, que nació de una revolución, después también anduvo a los tiros.

1 Revolución es el nombre que se le dio al primer acto público que parió lo que luego sería la UCR. Del Parque. Pero Revolución.

Aquel gesto iniciático, actitud desestabilizadora de cierto orden, fue alentada algunos años. El voto masculino, secreto, acalló, sabemos, el fulgor de las balas. Pero alguna vez volvieron. El fulgor. Y las balas.

2 Las disputas internas son bien sabidas. Para qué insistir en las diferencias entre Hipólito y Marcelo T.

Hubo, montados en esa diatriba, en esta provincia, un grupo de hombres: Radicalismo Rojo. Para orgullo de la propia historia, el mote de rojo lo acuñó el diario *Los Principios*, que decía en el 30, tras el golpe: “La primera falla de nuestro régimen es el sufragio universal (...) La democracia con sufragio universal no es otra cosa que el triunfo de los más sobre los menos. Y los más, ya sabemos, lo que en la línea cultural significan”.

Los otros, los menos, eran azules.

3 Oscar E. Frávega, que escribió la historia del partido, describió al espacio –los rojos– como un grupo que desde 1916 estaba alineado con Yrigoyen, pero siendo opositores internos al gobierno radical cordobés –azul muy azul clerical y patricio–.

Los rojos tuvieron directa vinculación con los reformistas.

Los azules, Agustín Garzón Agulla, José y Arturo M. Bas, eran la curia sin sotana.

4 Gardenia Vidal habla de dos tendencias con diferentes enfoques políticos doctri-

narios. “Mientras uno representaba el ala renovadora y reformista”, el azul “interpretaba el oportunismo político más reaccionario”. Los segundos ganarían la provincia con la fórmula Loza / Borda, en 1916. Y entonces “comenzó a percibirse lo que ya se esperaba: la intervención decisiva de los católicos en todos los casos del Poder Ejecutivo”, decía el periodista Leopoldo Velasco.

El liberalismo humanista en términos políticos y el georgismo como teoría económica son la base de sustentación del espacio. Por tanto, Impuesto Único que gravara la tierra sin mejoras, ya que ésta “era un regalo de la naturaleza”. La explicación era una: la monopolización y la especulación de la tierra eran los causantes de la injusticia social.

Distanciados, finalmente, de Yrigoyen, que pretendía la unidad, los rojos, dice Vidal, quedarían encasillados, con los años, “en una intransigencia idealista que los distanciara de los sectores populares”. Desaparecieron en 1922.

5 Hay autores que señalan que los rojos, principistas y georgianos, sentaron las bases de la UCR que vendría. En los rojos se formó, dicen, Sabattini, Amadeo. En los 30, ya formado, empieza otra historia en la UCR. La otra historia comienza tras el primer golpe.

6 La violencia política como método en manos del radicalismo fue retomada el mismo día de la asunción de Uriburu, cuando desde dos autos se balaceó el Palacio de Correos. Arturo Jauretche, en Mendoza, en soledad, el mismo fatídico 6, tomó las calles cuyanas a los tiros al grito de ‘Viva don Hipólito Yrigoyen’. El futuro presi-

dente de facto, Edelmiro, lo detendría. Y le perdonaría la vida.

Y siguió con intentos de asonadas, todas frustradas y olvidadas, ocultadas, silenciadas. Hasta por el mismo partido, que se referencia más en la institucionalidad que en las ideas de revolución que supieron parirlo.

Bosch, Jauretche, Yupanqui, Toranzo, Cattáneo, Kennedy, Sabattini y Barón Biza serán los apellidos del yrigoyenismo revolucionario que no dudó en tirar. Incluido el mismo Arturo Humberto Illia.

7 Carlos Iburguren, el interventor de esta provincia, en su obra *La historia que he vivido*, cuenta: Sabattini estaba al frente de un complot. Que consistía, ha contado César Tcach, en aislar a la ciudad destruyendo las vías férreas, apoderarse de los arsenales de Córdoba y Río Cuarto y matar a los oficiales que se resistiesen. El 31 de diciembre por la noche, las luces se apagarían y la militancia coparía la parada.

Pero un informe militar los deschavó. 150 –entre radicales, policías, militares y bomberos– encarcelados, incluido Amadeo. Después, el hombre de Villa María se exilia en Uruguay. Y las balas silban desde la costa oriental.

8 Uriburu ya disfrutaba del sillón y en enero de 1931, Severo Toranzo, que había sido Inspector General del Ejército hasta 1930, llevó adelante una pequeña sublevación desde Salsipuedes. Infiltrados hicieron caer la posibilidad. Toranzo se escondió en casa de Sabattini. Pero lo capturaron. Ya en la cárcel, las torturas y simulacros de fusilamiento fueron práctica habitual del régimen.

Apenas 7 meses después, Gregorio Pomar, Teniente Coronel y edecán de Yrigoyen, comandó una insurrección en Corrientes y Chaco. Los armados rojos tomaron, en el frío juliano, Resistencia y la capital correntina. Pero la reprimenda fue más dura y no hubo más salvación que huir al Paraguay. Insistentes, en enero del 32 comenzó una aventura comandada nuevamente por Pomar y Bosch. 50 hombres cruzaron el río Uruguay, dispuestos a todo.

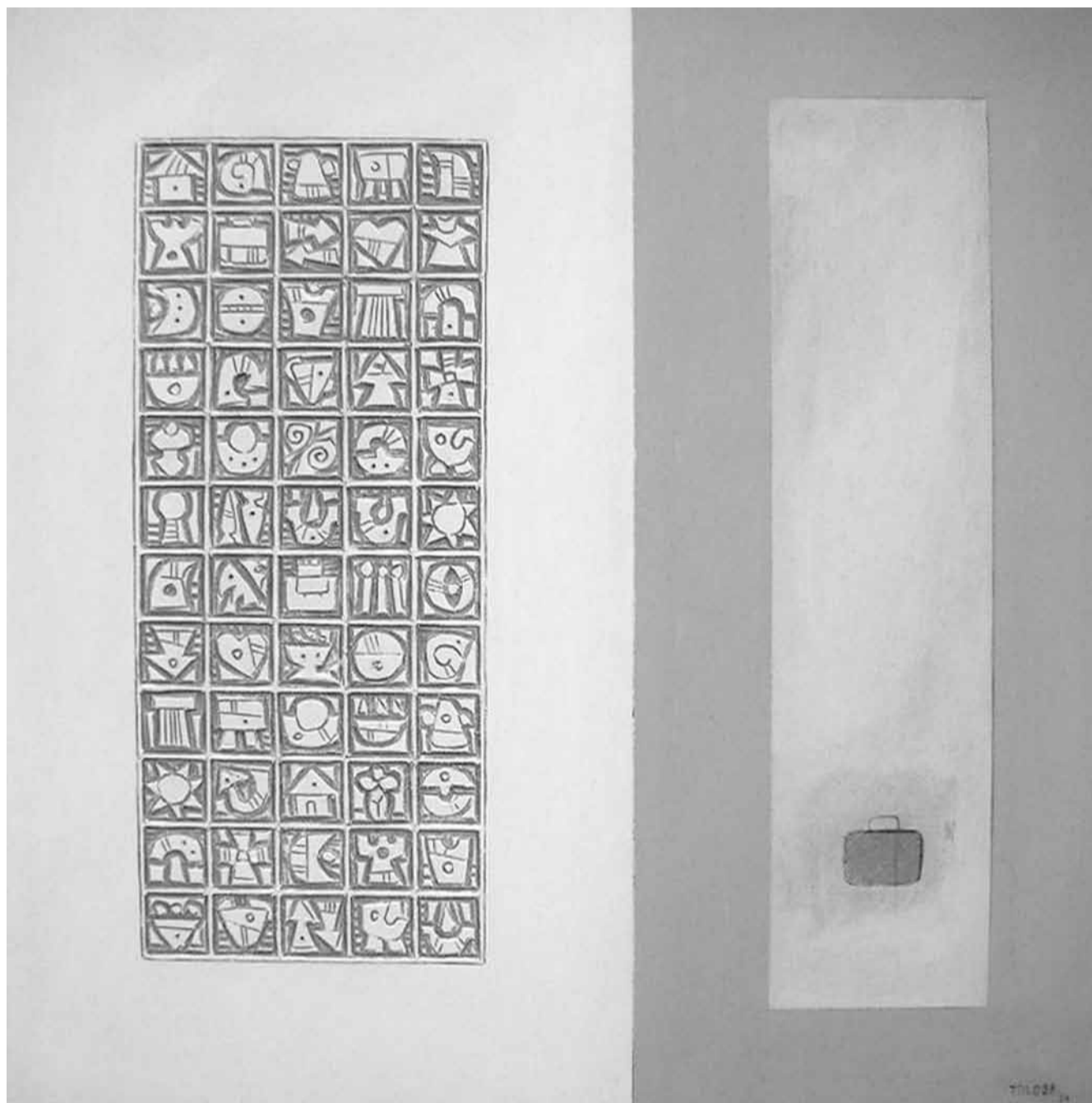
9 Mientras, en tierra argentina, había otros que esperaban la llegada. Y la espera la hacían yendo al ataque.

Eduardo, Mario y Roberto Kennedy eran yrigoyenistas de La Paz y formaban parte de la asonada que comandaba Pomar. Junto a otros militantes radicales, se ocuparon en la ciudad entrerriana de hacer notar el valor revolucionario radical. “Los tres hicieron testamento antes de dar inicio a la sublevación en el pueblo de La Paz”, cuenta Christian Ferrer. Y arguye que la comisaría “se rindió tras una batalla en que cinco hombres forzaron la rendición de veinticinco, con un saldo de 5 policías muertos”.

La autora entrerriana Yamandú Rodríguez ha escrito: “La noche del tres, noche buena para la democracia, los Kennedy reúnen la columna de ataque. Son catorce hombres. Tienen armas cortas y brazos largos. De liberan. Algunos confían sorprender a los enemigos”.

Cuentan en La Paz que los rebeldes tomaron la policía, el telégrafo y hasta custodiaron los bancos para que no fuesen robados.

Pomar, tras el nado, fue derrotado. Y cuando los Kennedy lo supieron, debieron huir. 10 días de persecución en las islas del Paraná. Siete aviones los bombardearon,



A. Tolosa. *Cuando te fuiste...* Óleo sobre madera tallada, 50 x 50 cm.

gendarmes por cientos les dieron de pistoletazos, pero llegaron al Uruguay, donde otros radicales rojos los esperaban. Todos perdedores.

Tras años ocultos por la historia, la ruta de ingreso a La Paz ahora se llama "Hermanos Kennedy".

10

Un tal Héctor Roberto Chavero, ahorcado por el hambre en Buenos Aires, se fue a vivir a Rosario del Tala, Entre Ríos, cerca de la llamada Selva de Montiel. Llevó a su hija y a su prima, que también era la madre de su hija. Allí vivió en un rancho, dio clases de guitarra y armó un diario: *La voz del Tala*.

Cuando los Kennedy, primero pensó como periodista. Después como militante de las causas juntas. Y se sumó: Atahualpa Yupanqui, yrigoyenista armado por entonces, fue parte de los que dieron vuelta La Paz. Y debió huir junto a los hermanos por la selva entrerriana, primero a caballo, después a pie.

"En la orilla montielera / tuve un rancho alguna vez / por eso paso de largo / dete-

nerme para qué / de poco vale un paisano / sin caballo y en Montiel"

Alimentados durante días a iguanas asadas al humo "que es discreto y calla la verdadera posición del que lo prende", fue parte del exilio radical en Uruguay, donde se enteró, por carta, que había sido padre de Atahualpa Roberto. El exilio no es familia.

11

En diciembre de 1932, el Teniente Coronel Atilio Cattaneo comandó otro intento revolucionario yrigoyenista en Paso de los Libres y Santo Tomé. El plan fracasa, nuevamente, por los infiltrados. El refugio con las 700 bombas es descubierto. Una vez más, detienen a Sabattini, siempre en el medio. Yrigoyen, a Martín García.

El mismo Cattaneo, antes, había escrito: Instrucciones para la organización de la Fuerza Revolucionaria Cívica Radical. Allí daba instrucciones para armar bombas molotov.

Los presos radicales asilados en Devoto conocerán al padre de la poesía argentina.

El Polo Lugones ya hacía escuela sin la pluma y la palabra. Sólo la picana.

Y otra vez: el 29 de diciembre de 1933, los rojos que se habían exiliado en Uruguay, comandados por Roberto Bosch, llegan a Paso de los Libres, en Corrientes. Comandado del Litoral se llamaron y la bandera que llevaban esos 200 hombres decía: Por la soberanía popular, que es la libertad de la patria. Otros apuraban las cosas en Santo Tomé. Y en distintos puntos del país. Sabattini comandaba en Córdoba la revuelta. Pero Alvear lo haría declinar.

Uno de los conspiradores mezclados entre la prole tenía nombre y apellido: Arturo Humberto Illia. Otro: Argentino Autcher, siempre comprometido con las sublevaciones sabattinistas. En 1946 sería elegido gobernador de Córdoba por el Partido Laborista.

Los hombres de Bosch tomaron la comisaría, el edificio de correos y telégrafos de Paso de los Libres. También tomaron los radicales, varias ciudades y comisarías de Santa Fe: Carcarañá, Esperanza, Coronda, Cañada de Gómez.

Poco duró. La masacre alcanzó a más de 200 hombres que caían al grito de "Viva Yrigoyen" en distintas provincias.

12

Arturo Jauretche, abogado de 30 años, ha ganado un capítulo especial en la historia de las sublevaciones armadas radicales. Al lado de Bosch y Pomar, tomó las armas en 1932 y 1933. Preso, escribió *Paso de los Libres*, mismo título para el escenario del fracaso revolucionario radical.

"Hoy quiero contarles cómo / metidos en lucha larga / a los libres se los carga / con cárceles y con plomo / sin que mezquinen el lomo".

En 1934 lo publicó, con prólogo de otro yrigoyenista de la época al que llegó a través de Homero Manzi: Jorge Luis Borges.

13

A 3 años del golpe, los últimos estertores revolucionarios del radicalismo fundan, en el departamento recoleto de Raúl Barón Biza, la ADA: Asociación Civil de Lucha.

"Las generaciones argentinas, militantes de la Unión Cívica Radical, que aspiran a conseguir las garantías electorales y a obtener la impostergable liberación económica de las masas, comprenden que estamos en vísperas de la lucha decisiva, plantada por las oligarquías minoritarias y audaces".

Y cerraba con las consignas, tan parecidas a las que vendrían: Libertad Política, Justicia Social y Nacionalización Económica.

La ADA no fue más que una promesa.

FORJA, fundada en 1935, decía: "Recuperar la Unión Cívica Radical para el cumplimiento de su destino intransigente, reparador y revolucionario".

Los caminos, sabemos, se hicieron antagónicos.

14

El Teniente general Roberto Bosch, militar de los de antes, mantenía una intensa relación con Macedonio Fernández. Años después de sus frustradas revoluciones, le escribiría: "Los que conmigo anden, en política, no lucrarán jamás: por eso es que proclamo, a sabiendas, a éstos: mis héroes de Paso de los Libres, muertos, casi en mis brazos, todos".

15

Alvear, desde París, en 1930, dijo, en relación al golpe: "Esta revolución ha sido un mal necesario".

Difícil la aventura revolucionaria con el enemigo como compañero ■

LOS PATRIMONIOS DE LA REPÚBLICA

HABERES, SILENCIOS Y DISPUTAS EN LA DEFINICIÓN DEL PATRIMONIO SANVICENTINO

Desirée Alda D'Amico

El debate sobre el patrimonio cultural tiene un capítulo especial en el barrio San Vicente. “La República” cuenta con un valioso conjunto de relatos y narraciones que acompañan a las históricas edificaciones de Eiffel, Kronfuss y la casa de Malanca. ¿Qué y quiénes se entiende que son significativos o no de recordar, preservar y difundir?

Al transitar la ciudad de Córdoba ¿quién no habrá escuchado hablar de la “República”? o más aún ¿del orgullo sanvicentino? Aunque para los vecinos y vecinas –sobre todo los mayores del barrio– esto sea un par casi indiscutible, naturalizado prácticamente en un sentimiento difícil de explicar, cabe aclarar que nos referimos a la “República de San Vicente”.

Aunque la “República” no tiene fronteras soberanas, al ingresar al barrio el visitante “extranjero” se sumerge en una frontera invisible que se teje entre los relatos, recuerdos y anécdotas que alegremente es compartida por la mayoría de sus vecinos. Así sus habitantes se transforman en embajadores que dan vida a los antiguos muros de sus casonas, ocupan los esqueletos de las industrias de la costanera, se regocijan de los artistas, deportistas y demás personajes nativos o “por adopción” que enorgullecen al barrio, o insisten sobre algunos hitos que lo representan. De este modo, aunque en principio el visitante puede esperar ansioso conocer algunos inmuebles que hacen al patrimonio tangible más “famoso arquitectónicamente” del barrio como lo es la casa de hierro Eiffel, el barrio obrero Kronfuss, la casa del pintor José Malanca (por citar los más conocidos), de a poco se dará cuenta que para comprender el patrimonio material, primero puede ser interesante charlar. Esto se debe a que aunque el patrimonio tangible con existencia física en el barrio es significativo, no siempre encuentra un correlato directo en las valoraciones de sus vecinos.

Así, el patrimonio intangible que subyace en la misma oralidad que caracteriza aún gran parte del barrio permite interpretar mejor cómo puede ser significativo valorar un patrimonio modesto, con pocos vestigios de monumentalidad, cómo puede comprenderse que un grupo de vecinos haya colocado una placa en las “ruinas” de

lo que fue la casa del fundador, visite los restos de los galpones de las antiguas industrias Whelam o Czaky, se refiera al antiguo mercado, confiterías, casas, teatros, o cines que no están y además decida hacer paseos en un barrio cuyo esplendor para otros puede no ser tal.

»Aunque el patrimonio tangible con existencia física en el barrio es significativo, no siempre encuentra un correlato directo en las valoraciones de sus vecinos«

Insisto en la importancia de dialogar, pues esto puede permitirnos además comprender que a pesar de que hablamos de mayorías, no necesariamente referimos a una totalidad barrial. En otras palabras, aunque puede ser tentador identificar de manera homogénea y armónica al barrio, como todo territorio, San Vicente se constituye a partir de un mosaico heterogéneo de relaciones entre distintos actores, recursos e intereses que de diferentes maneras producen, resignifican y/o tratan de transformar “más o menos explícitamente” las identidades y patrimonios predominantes en el barrio.

De esta manera, aunque el sentido de pertenencia puede visualizarse como un patrimonio intangible no menor que impregna en líneas generales el barrio, es interesante pensar que el anclaje de las identidades, valoraciones sobre el patrimonio, sentimientos, etc., que todo esto genera, siempre encontrará sus matices según con quiénes hablemos. O lo que es lo mismo, según las distintas generaciones, su ubicación geográfica, su nivel de instrucción, entre otros múltiples factores.

Aunque alguien podría interrogar sobre la persistente reproducción a lo largo del



Arriba: Vista exterior de la Casa Eiffel. Abajo: Hornos de Cal Thea (Fotografía D. D'Amico)



Las antiguas

María Teresa Andruetto

Una reciente colección titulada *Las Antiguas*, de la editorial cordobesa Buena Vista, edita libros de mujeres argentinas del siglo XIX y comienzos del XX con prólogos de contemporáneas. Entre las rescatadas se encuentran las escritoras del Ochenta, la generación que heredó el país después de la caída de Rosas y que alentada por su fe en el progreso y su mirada eurocéntrica comenzó un programa de organización nacional cuya impronta tiene todavía fuerte presencia entre nosotros. Hasta no hace mucho, las antologías e historias sobre el Ochenta daban la impresión de que sólo había escritores, aunque una lectura más atenta revela libros de poesía, novelas y ensayos escritos por mujeres y referencias en los periódicos a obras y acciones culturales realizadas por ellas. En la mayoría de los aspectos, las escritoras del Ochenta no eran muy diferentes de sus colegas varones, creían en el programa positivista del progreso y compartían con ellos el afán de viajar y conocer otras culturas, en particular la francesa. Pero la condición de género las colocaba en un lugar distinto, porque aunque casi todas eran adineradas y pertenecían a la clase que dirigía los destinos de la nación, llevaban vidas diferentes de las de los hombres y eso produjo en sus escrituras preocupaciones también diferentes. Observar esas escrituras permite ver ciertos grados de *desvío* de la tradición literaria ejercida por los varones y de lo esperable en una mujer. Para ir tras esa voz que pudiera hablar *de un modo propio acerca de las propias cosas* debieron sortear (en los momentos felices) o soportar (las más de las veces) los tabúes que definían la respetabilidad femenina y las condicionaban en sus vidas privadas y públicas y en sus desarrollos literarios. Escribían siendo muy jóvenes y se silenciaban al casarse o al ser madres o escribían siendo ya mayores, en la relativa libertad de la vejez. Buscaron modelos en el joven pasado de la patria y se vieron inspiradas por Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto, Juana Manso quienes tuvieron roles claves (escribieron, debatieron ideas, fundaron revistas, organizaron tertulias) en la defensa de la causa femenina. En ese ambiente fue sin duda una gran ventaja pertenecer a la elite política y cultural y tener la familia y las conexiones necesarias. La mayoría de ellas las tuvieron: Agustina Andrade, era hija de Olegario Andrade, Edolina Soto y Calvo estaba emparentada con los Obligado, Eduarda Mansilla era sobrina de Rosas y hermana de Lucio V. Mansilla, Elvira Aldao era hija del político y colonizador Camilo Aldao, Lola Larrosa pertenecía a una familia patricia, aunque en su caso (uno de los pocos) empobrecida. Tuvieron, en general, una vida por todo lo alto y trato habitual con las personalidades más destacadas de su tiempo. Sin embargo, pese a todos los beneficios que su condición les proporcionaba, no pudieron evitar que algún hermano descontento destruyera los ejemplares de su libro (Elvira Aldao), silenciarse por matrimonio (Agustina Andrade), verse severamente juzgada por el Anuario Bibliográfico Argentino (Lola Larrosa) o *pugnando diez años por abrirse las puertas... para entrar como cualquier cronista o reportero en el cielo reservado a los escogidos machos*, tal como dijo de Eduarda Mansilla el virulento Sarmiento. Eso vincula sus destinos con otras artistas del siglo diecinueve y primeras décadas del veinte amordazadas por hermanos, padres o maridos por pasarse de la línea. Escritoras del Ochenta. La cuestión central fue para ellas, como para los varones, la fe en el progreso tecnológico. Pero interpretaron que ese progreso tenía que bregar por la educación y el trabajo fuera de la casa, tal vez sin advertir que eso iba a beneficiar alguna vez a las hijas y las nietas de sus sirvientes. Llevaron adelante sus reclamos sin sospechar cuánto iba a modificarse, a partir de esos cambios, la sociedad de la que formaban parte y de cuyos privilegios disfrutaban. A veces renovadoras y en algunas ocasiones de avanzada en lo que hace a los derechos civiles, fueron en su mayoría conservadoras en lo que respecta a los derechos económicos y sociales de la clase a la que pertenecían. Cambiar la dinámica en el seno de la vida doméstica, implicó –quizás más de lo que pensaron– el cambio en otras relaciones de poder. Hoy, a más de un siglo de distancia, sus ficciones y reflexiones nos dicen que algunas de sus preocupaciones vitales y sus batallas son todavía nuestras, a la vez que los privilegios materiales de la vida que vivieron están tan lejos de nosotras como los personajes de un cuento de hadas ■

tiempo de ciertos relatos por casi toda la comunidad barrial, aún así no debemos olvidarnos que un barrio siempre es producto de la construcción de diferentes y asimétricas redes sociopolíticas y estrategias que les han permitido re-producir (de manera más o menos consciente) ciertos sentidos predominantes.

Recalco esto pues, si por ejemplo reflexionamos sobre el popular relato del nacimiento del apelativo de la “República”, aunque nadie se animaría a contradecir el orgullo que genera aún hoy la movilización vecinal del curso de 1932 frente a la prohibición municipal de realizar la festividad sanvicentina, en la práctica no necesariamente todos los vecinos formaron parte de dicha iniciativa. La apropiación de este relato por la mayoría de los vecinos tal vez se explique en que, aunque el acontecimiento se concentró en la zona céntrica del barrio y entre ciertas redes sociopolíticas y familiares, el relato en sí mismo se constituyó en torno a un contradestinatario muy fuerte para el momento, cumpliendo un rol didáctico fundamental en la transmisión de la importancia de la participación vecinal y lucha por el respeto de ciertos derechos ciudadanos.

Eiffel y la casa de hierro

Algo semejante podemos decir que ocurrió ante la movilización vecinal por la venta de la casa de hierro Eiffel en los primeros años de este siglo XXI, en la medida en que aunque referimos a un inmueble privado de fines de siglo XIX de la familia Pérez Cornejo, se conjugó un contradestinatario externo que se “entrometía” en las fronteras simbólicas del barrio. A esto se sumaba el recurso de autoridad y prestigio que encarnaba el constructor de la atípica casa prefabricada, nada menos que el francés Gustave Eiffel, diseñador de la misma Torre Eiffel y –en un contexto de referencia más cercano– de la propia “Vuelta al mundo” del Parque Sarmiento.

A diferencia del contexto anterior de principios del siglo XX, aunque los vecinos disponíamos de un capital político participativo heredado intergeneracionalmente en forma oral y escrita en los libros, revistas, relatos familiares y escolares del barrio o experiencias recientes del año 2001, en este caso se sumaron los medios de comunicación como otro interlocutor frente a la posible pérdida de un patrimonio de valor no sólo para el barrio, sino legitimado oficialmente en el contexto de la ciudad.

La emergencia de esta situación que difícilmente fuera significada y difundida de la misma manera en otras épocas, nos permite valorar el patrimonio desde su relevancia en cuanto parte de la trama discursiva, material, simbólica y ambiental en general de un contexto más amplio, ya sea en este caso el barrio y/o la ciudad. En otras palabras, si bien un objeto, práctica, narrativa, etc., descontextualizado puede tener distintas implicancias patrimoniales por sí mismas, su valor justamente puede potenciarse en la medida en que pueda leerse como parte de un período histórico, de ciertas continuidades políticas, culturales, sociales, etc., más o menos reconocidas que han sido construidas según diferentes intereses, motivaciones y saberes a lo largo del tiempo.

En el mejor de los casos, como vislumbramos en el caso de la casa Eiffel, el sentido de pertenencia colectiva puede ser un elemento a favor en la conservación del patrimonio. Ahora bien ¿qué sucede con aquellos relatos u objetos reconocidos sólo por grupos minoritarios? Tal vez, una de las respuestas más sencillas sea el hecho de que ante la falta de reivindicaciones mayoritarias o “genuinas” pueden llegar a desaparecer. Desde mi perspectiva y en consonancia con el consustancial carácter político que entiendo supone la definición de los patrimonios, no entiendo que en principio éste sea un argumento totalmente válido.

Por el contrario, estimo que el reconocimiento de los distintos patrimonios *en plural*, debe formar parte de un debate más amplio a nivel social que reconozca el valor de las diversas memorias históricas y saberes –más o menos “acertadas”– que se han ido desarrollando a lo largo del proceso de maduración y juego de poderes entre los distintos grupos sociales.

Esto se sustenta en que si restringimos el patrimonio sólo a aquellas cuestiones ampliamente recordadas o legitimadas, podemos perder de eje que el patrimonio es fundamental en cuanto memoria histórica de realidades que, aunque tal vez existieron, pueden haber sido silenciadas según las construcciones discursivas hegemónicas en determinados momentos y por lo tanto, susceptibles de revitalizarse en el mejor de los casos, ante las propias transformaciones y flexibilidad de los procesos sociopolíticos y reflexivos humanos ■

Crítica de libro

CÁRCANO, 130 AÑOS DESPUÉS

Alejandro Agüero

La UNC y la UCC publican hoy, 130 años después de su aparición, la tesis doctoral de Ramón Cárcano en la que revisa la relación entre derecho, sexo y religión, un debate nuevamente instalado a raíz de la recientemente sancionada Ley de Matrimonio Igualitario.

En 1884, Ramón J. Cárcano obtenía el grado de doctor en la Facultad de Derecho de la Universidad de Córdoba, con una tesis titulada “De los hijos adúlteros, incestuosos y sacrílegos”. A casi 130 años de aquel evento académico, la Universidad Nacional y la Universidad Católica de Córdoba publican, conjuntamente, el texto completo de la tesis, sobre la base de un ejemplar conservado en la Biblioteca Mayor de la UNC. Resulta digno de destacar que una institución educativa católica del siglo XXI contribuya a la edición y revisión de un hecho –texto y contexto– que marcó uno de los puntos más álgidos de la polémica entre liberales y católicos de finales del siglo XIX en Córdoba. Texto y contexto decimos porque la edición incluye un estudio preliminar y unas notas finales que ofrecen, respectivamente, los elementos necesarios para comprender la cabal dimensión del texto en su momento de producción y en lectura contemporánea.

En el estudio preliminar, Marcela González recrea el ambiente en el que fue presentada la tesis, partiendo de la doble significación que históricamente se le ha adjudicado: la de ser la primera tesis doctoral en Córdoba, en reemplazo del antiguo ritual fijado por la “ignaciana”, y la de haber generado una dura reacción por parte del vicario capitu-

lar de Córdoba, monseñor Clara, quien a raíz de ello fue suspendido de su oficio por el gobierno nacional. Ambas cuestiones se entrecruzan en un escenario en el que la “cuestión académica” se había convertido en “lucha política”, como lo evocaría Cárcano en sus memorias. González repasa la historia de la Universidad y las tensiones que provocaron los cambios impulsados por la dirigencia liberal, como el nuevo estatuto (1879) y la reforma del plan de estudios (1883) que, entre otras cosas, introdujo el requisito de la tesis escrita para obtener el doctorado. Merced a estas reformas, tesis como la de Cárcano, o como la de José del Viso (anterior por unos meses a la de Cárcano) lograron plantear un debate que no hubiera sido posible bajo la “ignaciana”. Los rituales académicos no son inocuos. Clara consideró que la tesis de Cárcano agravaba “la doctrina, los sacramentos y la más alta disciplina de la Iglesia católica”. Tras analizar estos hechos, González concluye en que la importancia del texto de Cárcano “no radica tanto en su contenido, sino en la dimensión simbólica que adquiere en el contexto en el cual se presenta”.

Las notas finales de Juan Marco Vaggione, apuntan, por su parte, a señalar la relevancia de la tesis de Cárcano en relación a los

»Cárcano sabe que escribe para la posteridad; para una posteridad que pudo ser prefigurada en el ideario de la Revolución francesa, pero que todavía estaba muy lejos de concretarse, más de un siglo después«

debates actuales sobre las formas de regulación de los “vínculos afectivos y sexuales”. Ambos contextos, histórico y presente, dice Vaggione, “tienen en común el ser momentos donde las formas de regulación de la sexualidad se volvieron materia de debate político y legal”. Entre uno y otro escenario, salvando las distancias, hay dos ejes compartidos: “el derecho como jerarquizador del orden sexual y las influencias religiosas sobre el sistema legal”. De este modo, el texto de Cárcano permite reflexionar sobre el lugar simbólico que todavía hoy tiene el matrimonio en “la construcción de una jerarquía sexual”; sobre el rol del derecho “como instrumento de control sexual” pero también sobre su papel como “estrategia para garantizar la libertad y diversidad sexual”. Al poner en evidencia la “gramática católica” que atraviesa al derecho de familia, el texto de Cárcano llama a revisar la relación entre derecho y re-

ligión, reinstalada en el debate público con motivo de la ley de matrimonio igualitario. Pueden señalarse así ciertas continuidades que, pese al tiempo transcurrido, “permiten reapropiar el trabajo desde un nuevo contexto académico y político”.

González y Vaggione ofrecen así un excelente marco para la lectura contemporánea de un texto que, a nuestro juicio, cobra intensidad a medida que su composición pasa del análisis jurídico a la reivindicación política. Cárcano sabe que escribe para la posteridad; para una posteridad que pudo ser prefigurada en el ideario de la Revolución francesa, pero que todavía estaba muy lejos de concretarse, más de un siglo después. En este sentido, la tesis es testimonio de una época de transición más larga de lo que suele pensarse. Cárcano pone de relieve las inconsecuencias de la codificación, atacando uno de los flancos más débiles del proyecto jurídico que puso en marcha la burguesía europea una vez lograda la estabilidad posrevolucionaria. Que la afirmación “Todos los hijos son iguales ante la ley” fuera todavía entonces –y no sólo en Argentina– una “frase revolucionaria”, es un síntoma ostensible de aquella inconsecuencia, de la persistencia de dispositivos incompatibles con los axiomas originarios del discurso liberal.

1918
Librería

LIBROS Y REVISTAS UNIVERSITARIOS
PUBLICACIONES DE LA EDITORIAL DE LA UNC

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

Obispo Trejo esquina Caseros | Córdoba
Lunes a viernes 10 a 20 hs. Sábados: 9:30 a 14 hs.
info@editorial.unc.edu.ar | [facebook libreria 1918](https://www.facebook.com/libreria1918)



Ramón J. Cárcano (en el centro de la imagen, con bastón)

Cárcano denuncia esa incompatibilidad criticando el régimen del Código Civil argentino que, siguiendo la tradición canónica, condenaba a los hijos nacidos de determinadas relaciones calificadas por hechos imputables a sus padres (adulterio, violación de impedimentos por razón de parentesco o de votos de castidad) a una condición de parias, sin derecho a reclamar filiación alguna, sin vocación hereditaria ni derecho de alimentos (salvo en el supuesto contradictorio de un “reconocimiento voluntario”).

La figura del hijo adulterino sirve de modelo al autor para desmontar las pretendidas “razones legales” que también operan para los incestuosos y sacrílegos, todos sometidos por el codificador argentino a un régimen más desfavorable que el de las antiguas leyes españolas. La adjudicación

de un estatus subjetivo desventajoso al hijo como consecuencia de la transgresión de sus progenitores viola, dice Cárcano, “el gran principio de la identidad entre el delincuente y el condenado”. Frente a valores como la seguridad jurídica, o la prevención del escándalo (la típica *dis-simulatio* canónica) que sostienen los conservadores, Cárcano esgrime, aunque sin explicitarlo, un criterio derivado del principio de autonomía de la voluntad: nadie debe sufrir consecuencias jurídicas sino por actos que le sean imputables. Simétricamente, el derecho a la filiación obliga a cualquier progenitor a asumir la responsabilidad que el “orden natural” determina, con independencia de la ficción jurídica que se use para calificar el acto procreador.

Campea así en la argumentación un *leit-motiv* del originario proyecto jurídico liberal: la eliminación de las consecuencias derivadas de predicados subjetivos, propias del antiguo régimen, para construir un orden “objetivo” basado en la calificación de los actos realizados por un sujeto único de derecho. Cárcano llega a formular esta idea en sede conclusiva, al sostener que cuando impere un régimen como el que él propugna, en el que todos los hijos sean iguales, “habrá llegado el fin del antiguo mundo y el nacimiento del nuevo; el hombre que ya no vale por sus antepasados, sino exclusivamente por sus obras”. Por esta vía, lo que comenzó siendo una argumentación jurídica para mostrar las incoherencias del Código y propugnar un mejoramiento en la condición de ciertos hijos ilegítimos, se convierte en un potente panegírico de la igualdad *tout court*.

Bajo ese enfoque, cualquier distinción entre los hijos resulta un artificio incompatible con la impostación naturalista del liberalismo revolucionario (“El derecho natural no reconoce distinción entre los hijos”, recuerda Cárcano citando a Tissot),

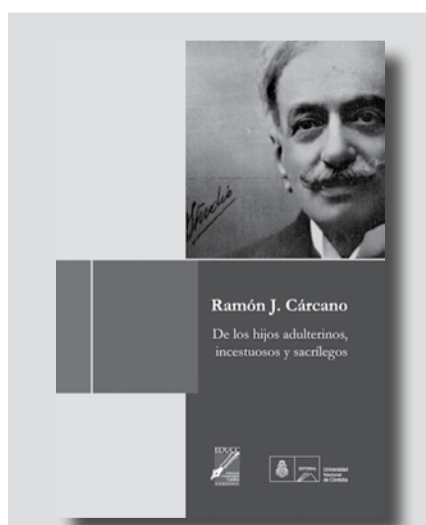
traicionado en este punto por el Código de Napoleón (por “la mano profana del primer Cónsul”). El caso de los sacrílegos es visto, además, como “un privilegio irritante” a favor del culto católico, como una evidente vulneración de la libertad de conciencia que garantiza la Constitución. Resulta llamativo que el argumento constitucional aparezca sólo en relación con los sacrílegos. Quizás ello se deba a que esta categoría, a diferencia de los adulterinos e incestuosos, había desaparecido en la codificación francesa, resultando así más evidente su anacronismo e inconstitucionalidad. La secularización revolucionaria había dejado a esta categoría sin sentido, excluyéndola de la resignificación naturalista con la que el código francés mantuvo, sin embargo, la solemnidad del matrimonio y la discriminación de los hijos extramatrimoniales.

»Cárcano esgrime, aunque sin explicitarlo, un criterio derivado del principio de autonomía de la voluntad: nadie debe sufrir consecuencias jurídicas sino por actos que le sean imputables«

Más allá del horizonte local, la tesis de Cárcano puede adscribirse a los ecos de un movimiento jurídico que en Francia venía presionando para romper el blindaje a la filiación matrimonial consagrado en el Código de Napoleón mediante la prohibición de investigar la paternidad. Desde 1845 la Corte de Casación había comenzado a reconocer un derecho de reparación a las madres solteras que habían sido engañadas bajo promesa de matrimonio o, desde 1864, por actos de seducción fraudulenta. Por vía de la responsabilidad civil, los tribunales franceses sorteaban la prohibición de investigar la paternidad,

llegando a discutirse en 1883 un proyecto de reforma (mencionado por Cárcano) que sería aprobado finalmente en 1912. Desde varias décadas antes, el combativo jurista Emile Acolas había reclamado la igualdad de los hijos extramatrimoniales y el derecho a investigar judicialmente la paternidad. Cárcano demuestra estar al tanto de aquellos debates y reproduce los argumentos de Acolas en diversos lugares de su obra, particularmente, en sus conclusiones.

Una indagación de las fuentes utilizadas por Cárcano constituiría un complemento ideal para comprender esta dimensión translocal de su discurso y su inspiración en el proceso de revalorización de los principios del 89 y de crítica a la codificación napoleónica que se vivía en la Francia de la Tercera República. Con esta sugerencia, que en ningún caso desmerece la excelente factura de esta edición, cerramos el comentario de una obra que estimula múltiples análisis. Cualquier lector familiarizado con las disciplinas históricas y jurídicas, encontrará argumentos para reflexionar sobre la transición del antiguo régimen al orden liberal; sobre el lento proceso de secularización de nuestra cultura jurídica; sobre la indiferencia constitucional con la que la codificación civil organizó el orden social; sobre la persistente influencia de la religión en el campo jurídico y educativo; sobre las atávicas intuiciones convertidas en lecturas de la naturaleza que entretejen el derecho de una determinada época y los factores que estimulan su transformación, alguno de ellos impensables en 1884, como las pruebas genéticas y las nuevas formas de reproducción. Desde el horizonte incierto del presente, este libro nos invita a celebrar la certeza con la que Cárcano esgrimió un principio que sería legalmente establecido, en nuestro país, más de cien años después, con la sanción de la ley 23.264, en 1985 ■



Ramón J. Cárcano

De los hijos adulterinos incestuosos y sacrílegos.

186 pág. Córdoba, Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba; Editorial de la UCC, 2011.

Teatro

LA INCONFESABILIDAD DEL DESEO:

¿CON EL TEATRO EN LA BOCA?

Jimena Garrido

¿Cómo opera el deseo, sus reglas, sus excesos y sus imposibles, en la práctica teatral? A través del funcionamiento del deseo en diferentes ámbitos del campo social, puede extenderse el análisis al mundo del teatro y sus deseos inconfesables.

*Te deseo tanto que te voy a violar
te deseo tanto que te voy a matar
te deseo tanto que te voy a chupar la sangre
te deseo tanto que te voy a quemar*
(Los Visitantes)

Se me aprieta el estómago, dejo de respirar y de dormir. Siento lo inconfesable de mi deseo, no porque recaiga sobre él una categoría acusatoria que lo maldiga, es algo que no puedo imaginar, un torrente sensorial innostrado(ble), una inconfesabilidad más urgente y radical.

Nos re-ordenamos dentro de mapas viajados, elegimos un teatro con butacas, gradas o almohadones, un amor con o sin hogar. Pero no son sólo las posiciones las que pueden transformarse sino los modelos mismos de la realidad, y esta última posibilidad se nutre de, y da entrada, al deseo impensado que sube entre los dedos de mis pies. Son los fluidos que corren entre las butacas y los hogares los que vuelven a los mapas inestables, a la historia un proyecto no intentado, al deseo inconfesable algo posible.

Para pensar esto es muy sugestivo el análisis sobre el deseo que realiza Néstor Perlongher en su estudio sobre la prostitución viril en San Pablo. En su trabajo nos invita a pensar el asunto del *michê* como una modalidad del funcionamiento del deseo en el campo social pasible de ser extendida a otros territorios, por ejemplo, se me ocurre a mí, el teatro.

En su trabajo podemos ver cómo el deseo es una experiencia intersubjetiva (*engineering* de flujos moleculares) con vocación de realizarse en la regla, y cómo lo erótico se convierte en un territorio de exuberante codificación. Sin embargo el exceso, siempre presente en las relaciones, impide la reducción del vínculo erótico a una mera relación entre signos comunicables. El cuer-

po tiembla y no sabe qué ropas podrán calmarlo. En este sentido Judith Butler nos muestra cómo los cuerpos construidos en la cadena citacional del discurso son cuerpos hablados siempre excediendo al hablado el carácter irrepresentable de ciertas experiencias como la del dolor. ¿Cómo opera el deseo, sus reglas, sus excesos y sus imposibles, en la práctica teatral?

El concepto de *rasaestética* como teoría general del sabor, que propone Richard Schechner en sus estudios interculturales, nos ofrece una pista para abordar la pregunta planteada. Según Schechner, el teatro occidental se construyó más cerca de la necesidad de mirar con distancia para focalizar y objetivar, mientras que el teatro hindú está más ligado al *rasa*, experiencia de saborear con placer una mezcla. *Rasa* significa “jugo”, lo que transmite el sabor, el vehículo del gusto, es sensual, próximo, se experimenta.

Actuar rásicamente es ofrecer emociones a los participantes (no importa que el actor las experimente, sí que trabaje directamente con ellas), mezclándolas según recetas. Como en un banquete, involucra todos los sentidos del participante. La *rasaestética* se experimenta en las tripas. Para entender esta experiencia el autor nos introduce en las investigaciones del sistema nervioso entérico, el cual funcionaría intercomunicado pero autónomamente respecto al sistema nervioso central y estaría ligado a las funciones digestivas, un cerebro - intestino - esófago - estómago donde lo importante no es el drama, su evolución, sino la experiencia, el goce de contar la historia.

Podemos relacionar y ampliar esta propuesta con el concepto de boca que Perlongher usa en el trabajo referido, allí visualiza las bocas de la ciudad como lugares de emisión de flujos asociados a cualquier

“ilegalismo”, venta de marihuana, prostitución, venta de joyas robadas, entre otros. En la experiencia de saborear teatro no solo operan re-territorializaciones en nuestras bocas del cuerpo, sino simultáneamente en las bocas de las ciudades.

¿Cómo construir esta experiencia, estimular y (des)vehicular estos flujos? ¿Cómo saborear el teatro en la boca? Indudablemente las respuestas las encontraremos de manera provisoria entre todos los que participan en la construcción de los mundos del arte teatrales; igualmente, junto a la contingencia de las respuestas, podemos encontrar circunstancialmente la aceptación y dominio de ciertas técnicas de trabajo con el cuerpo-deseo, entendidas éstas como un conjunto de materiales y procedimientos que guían a los participantes en su proceso escénico.

Perlongher cuenta cómo los *michês* necesitan desarrollar diferentes técnicas para su profesión, por ejemplo para mantener la excitación a lo largo de la noche y con diferentes clientes evitan la eyaculación, pero como algunos de ellos exigen el orgasmo (otros no ya que consideran que aquel que goza se vuelve marica), el *michê* desarrolla técnicas para simularlo como grandes jadeos y aspavientos o incluso orinar en el ano del compañero. ¿Cuáles son las técnicas que hoy nos guían en el teatro local? ¿Qué partes del cuerpo-mapas abren? ¿Cómo estas partes funcionan como re-territorializaciones?

Colocar el teatro en la boca quizás tiene que ver con un raciocinio excedido, por estar engeguados, encandilados, ensordecidos, silenciados, con una realidad tan brillante que nadie puede mirarla directamente. Antonie Artaud proponía superar la práctica teatral occidental basada en el dominio de la palabra hablada y trabajar desde el lenguaje físico y concreto de la escena,

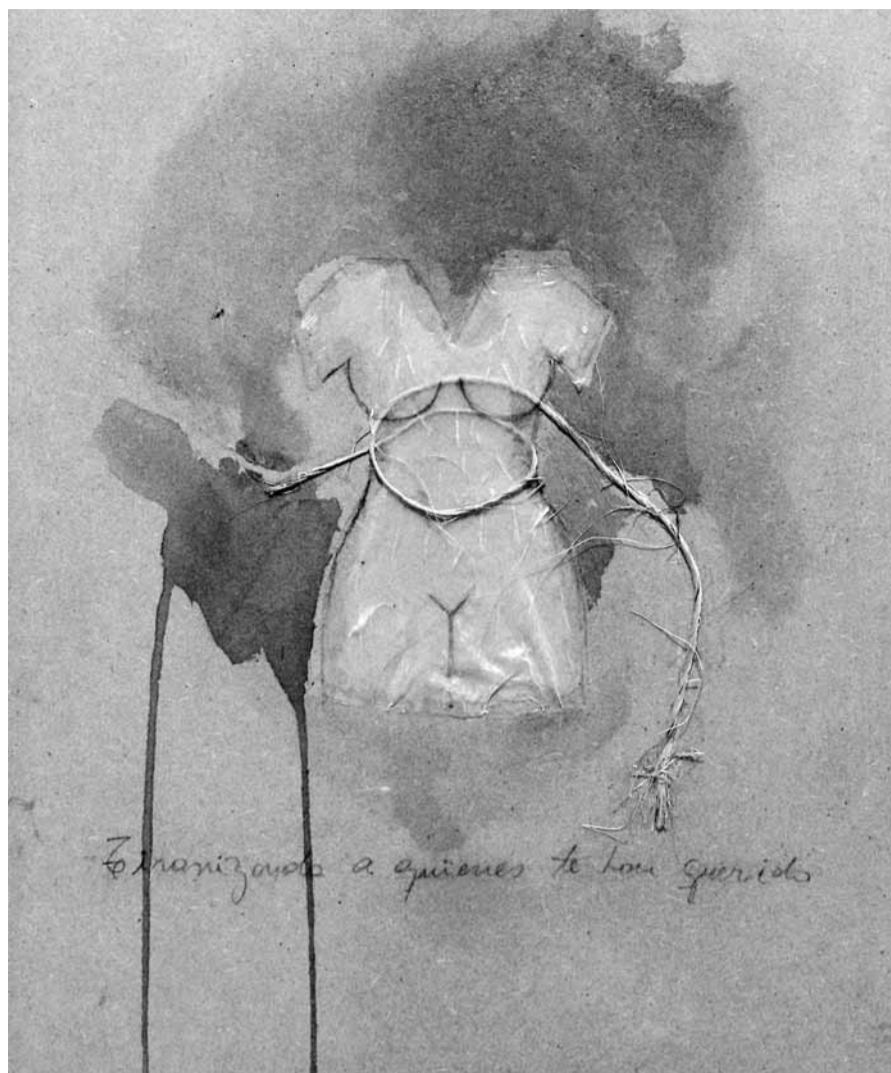
un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico que está destinado a satisfacer todos los sentidos. Artaud postuló un teatro que reasumía su religiosidad, su misticidad y en esta transformación se volvía más plástico.

Ya no queremos ir a ver teatro. Queremos acudir a comerlo, cagarlo, escupirlo, vomitarlo, besarlo. Y acudir supone un tono de urgencia en el recorrido, vamos para que metas los dedos en mi herida, la operación puede ser fatal, o nada. El teatro que disfrutamos tiene que ver con la posibilidad de experimentarlo con nuestro sistema nervioso entérico donde corren los deseos inconfesables, y para que el teatro sea una experiencia digestiva ya no podemos separarlo de la vida. Me gusta mirarte, pero más me gusta besarte, si es en una esquina mejor.

Asumir una reterritorialización de los cuerpos y las ciudades en las bocas no debe llevarnos a pensar en una experiencia de goce “libre” pero en ciertas circunstancias hay sitios que habilitan más que otros que posibles inconfesabilidades tomen forma. Después vendrán otras y veremos qué hacer con ellas. Nos iremos a otra esquina.

El dispositivo de la prostitución (actuación) puede ser visto como una máquina de captura de los flujos libidinales atravesados por tensores (de atribución de valor) de circulación que buscan orientar al sujeto en el enmarañado de los cuerpos, pero las micromovilidades pulsionales mantienen cierto grado de indiscernibilidad.

Así como todo cauce encuentra su cascada de golpe repentino, sufre sequías e inundaciones que traen la catástrofe, todo teatro tiene la posibilidad de activar su recóndito lugar, todo amor su inasibilidad, todo beso sus bocas y toda inconfesabilidad su deseo urgente ■



A. Tolosa. *Tiranizando a quienes te han querido*. Técnica mixta sobre madera, 36 x 28 cm. 2011

Las artes escénicas, respecto a las posibilidades que abre el uso de los recursos audiovisuales, quedan enfrentadas a ellos, no sin perplejidad. Tal vez no sepan del todo establecer su aplicación más clara, fuera de la ingenua apelación a la imagen como animación visual, como mera dimensión proyectada y apantallada, sin más repercusión que esa espectacularidad en sí misma que disparan los ojos electrónicos de los monitores, dimensionalmente infinitos, como descontando que una cierta espiritualidad catódica, va a decir las cosas por nosotros.

El deslumbramiento, rayano en la pleitearía, no canaliza por sí mismo lo que debe constituirse en una búsqueda, en una crisis de creación desde la que salgan, regido por un principio de eficacia escénica, lo que la relación multidisciplinar sugiere (actores-bailarines, técnicos, videastas, etc.).

Vaticinio | Episodio 11

En escena: Julio César Bazán, Pamela Fernández

Diseño y ejecución de luces: Simón Garita-Onandía

Diseño de videos: Gastón Bu-yatti, Agustín Actis

Sonido: Horacio Fierro

Asistente: Victoria Monti

Justamente es lo que compensa una obra como *Vaticinio*, en la que una combinación de la imagen grabada, con un arte sonoro que desborda el concepto de *background* incidental, más la danza, la actuación y la luminotecnia, aquilata, despliega una inesperada anamorfosis de lo real en lo virtual, de lo tangible en lo intangible, a través de una sucesiva poética de espacios en abismo. La caja china visual nos lleva a la pregunta ineludible que esta era de la imagen le plantea a nuestra corporalidad conocida. En una trama donde el cuerpo biológico queda enredado a su propia espectacularidad, donde la imagen como 'doble' sobreimpreso, como 'aura' proverbial de lo que es humano, de pronto se disocia de las carnes. Tal si fuese una prótesis posthumana que se alimenta de su propia autonomía, abandona al cuerpo conocido, al estado larval de su propia posibilidad existencializante. El registro audiovisual, como las luces, comparten en este reino de paradigma complejo, el acierto de la creación de espacios imbricados que se resuelven en un verdadero estallido visual al final, con el/los cuerpos partiendo hacia un nuevo inconmensurable, hacia una nueva economía de relación que desconocemos, pero que bien podría ser una nueva aventura de vivir.

La succión deseante que inunda la sala al descorrerse el portón, y abrir el campo perceptivo a una intemperie ilimitada, pone las miradas espectatoriales al hombro de los intérpretes, que las portan a un 'afuera' sin nombre, lanzados *ad infinitum*, regalando hasta el mendrugo del aplauso,

porque el desafío es al menos la pregunta por nuevas convenciones, por nuevos contratos entre artistas y público. Volver a la sala, cerrar nuevamente el portón de foro, implicaría el conformismo de 'todo está bien con el teatro', cuando en realidad la sensación futura es '¿para qué teatro?', en un espacio liminal alfombrado por los cadáveres de un arte mortecino. *Vaticinio* aparece en el concierto de la programación del año con la modestia de sus jóvenes realizadores, pero conllevando en la esencia de sus desafíos, parte de lo más interesante que ha entregado la cartelera de estos tiempos. No más de cuarenta minutos (no hacen falta más), despiertan la nostalgia de unos cuerpos que no pueden desandar lo tecnológico, enfrentados a su propia angustia de representación o imposibilidad de ella.

A propósito de los lenguajes combinados, el equipo de Episodio 11 extrae teatralidad de la casi perfección de sus sobreimpresiones coreográficas, de la doblez materia-inmateria que se adosan a la arquitectura de la sala, promoviendo un *trompe l'oeil* casi futurista, a punto que el virtuosismo del soporte visual, llega a confundir al ojo hasta no saber si la imagen es orgánica o los cuerpos cárneos son la imagen exponiendo que de esa ambigüedad se alimenta la reproductibilidad técnica de nuestra conciencia. Esta imbricación de espacios tiene una encomiable resolución lumino-técnica, toda vez que la luz no acompaña la evolución escénica sino que crea el espacio anteponiéndolo como sugerencia, como misterio, apareciendo impensadamente,

para recién después ser ganado para la acción poética. El mérito de la iluminación de Simón Garita-Onandía es que a costa de romper el mero alumbrar, incorpora la enorme virtualidad de las moradas verticales, que se descargan como una arquitectura de enigmas, sobre la pequeñez de los que miran. Se sabe que el virtuosismo no es una condición artística en sí misma, pero cuando se incorpora como concepción ética del buen hacer, lo que aporta al espectáculo es un *plus* de teatralidad, una intensificación del valor de los signos, que permite el flujo irradiante de la materia dramática. Es la sensación que queda de la coreografía en vivo y grabada, de los intérpretes bailando con un monitor, cuya partitura es sorprendente. En síntesis, el equipo de Episodio 11 aporta uno de los trabajos más originales, ricos y desafiantes del actual panorama teatral cordobés.

En este marco, no es ocioso mencionar un pasaje de la *Antiestética* de Luis Felipe Noé:

"Asumir el caos es tomar conciencia del desorden en que vivimos como un todo orgánico alrededor del nuestro. Objetivarlo quiere decir ponerlo frente a nuestros ojos, como algo global y orgánico. Como algo que es y que, en cierto modo, nos complace, dado que cada vez estamos más adentro de él. El caos potencial de nuevas formas, es potencial de un nuevo formalismo, o mejor dicho, de una voluntad de forma que responde a un hecho concreto. El caos puede ser el potencial de un nuevo orden. Pero como lo desconocemos en absoluto, sólo tenemos el caos como evidencia y como punto de partida" ■

Crítica de teatro

EN LA FRONTERA DE LA PIEL

José Luis Arce

Con una innovadora utilización de los recursos audiovisuales en el teatro, la obra *Vaticinio* del grupo Episodio 11 aporta uno de los trabajos más originales, ricos y desafiantes del actual panorama teatral cordobés.

Artes Visuales

REGISTROS DE LA MIRADA

Mariana Panzetta

En la muestra fotográfica *Una deriva. <Un lugar/Otra mirada posible*, que se ha ofrecido en la Fotogalería de la Facultad de Ciencias Económicas durante agosto y septiembre, la artista visual Belkys Scolamieri traza una estrategia de resignificación subjetiva del espacio urbano de la ciudad, en una propuesta que replantea sus recorridos.

Edificaciones de diversos tipos y en diverso estado, calles vacías, esquinas que han cedido su rigidez angular, balastradas, puentes entre riberas de río, vagones subterráneos, rincones urbanos que recuerdan que sea cual sea, la ciudad puede ser una y muchas, un *continuum* que en sí mismo podría traspasar incluso una frontera geográfica. Eso es parte de lo que, en una mirada inicial nos plantea, al menos en un nivel estético, la muestra fotográfica de Belkys Scolamieri. La muestra constituye, en apariencia, un observatorio de imágenes de distinto tamaño, donde color y blanco y negro, bordes nítidos y sombras borrosas, deformidad esteno-peica y fidelidad visual coexisten en el mismo corpus y compiten quizás con la forma en que se despliegan en la memoria los dispares recuerdos de algo vivido. Cual bitácora, la imagen en “*Una deriva...*” se constituye en registros de trayectorias ciudadanas, re-elaborados en forma de conjunto *a posteriori* de esos recorridos.

Aspectos esenciales de la propuesta de Scolamieri se iluminan en el marco más amplio de lo que históricamente se ha dado en llamar “*deriva*” como práctica alternativa de recorridos posibles en entramados urbanos virtualmente desconocidos. El planteo original pertenece al movimiento intelectual, político y artístico-vanguardista del Situacionismo, generado en Europa después de la segunda posguerra. El Situacionismo tenía una mirada crítica sobre la realidad social capitalista y los condicionamientos económicos que la vida moderna ofrecía a sus aprisionados protagonistas, los habitantes comunes de una ciudad. Mientras que en el discurso del poder la ciudad *se ofrece* engañosamente a sus habitantes como un lugar identitario, en la práctica lo que cada uno *efectivamente* conoce y vivencia está tremendamente limitado por los escuetos circuitos que por condicionantes predeterminados (trabajo,

estudio, vivienda) está obligado habitualmente a repetir una y otra vez, influyendo esto en la representación que mentalmente se hace de esa ciudad. Las derivas se propusieron como recorridos lúdicos libres de condicionamientos de tal naturaleza, y en su cercanía con los planteos de la psicogeografía –concepto igualmente caro al Situacionismo– demandaba, durante el transcurso de la experiencia, estricta atención a las pulsiones afectivo-emocionales que pudiesen suscitarse en el individuo al entrar en contacto con determinadas situaciones geográficas.

De cualquier modo, el espectador no se encuentra con el conjunto de posibilidades de acción de deriva ensayadas en la historia, sino con la muestra concreta, de absoluta contemporaneidad, propuesta por Scolamieri, que al mismo tiempo no es ni siquiera la acción misma sino su registro. Por lo tanto, estando allí es natural que surjan ciertas inquietudes que tienen que ver con su particularidad: ¿qué es lo que la llevó a visitar esos lugares y no otros?; ¿qué es lo que pone en relación los espacios urbanos retratados, siendo que pertenecen –a juzgar por los carteles publicitarios que a veces asoman en las fotos– a ciudades diferentes, incluso con idiomas diferentes? Luego, ¿qué motivaciones tuvo la artista en cada uno de esos lugares para registrar ciertos ángulos, ciertas edificaciones y no otras, de esa forma y no de otra? Al ser un registro fotográfico de un recorrido ya realizado, es probable que gran parte del registro total no se nos haya develado. La visión es fragmentaria, y por eso, poderosamente sugerente.

Aquello que despierta nuestra curiosidad y sacude nuestras lógicas de espectadores acostumbrados a tener cierta distancia contemplativa frente a una imagen fotográfica, y que nos invita a indagar y a no quedarnos con lo literalmente ofrecido,

es la convivencia de elementos gráficos y de montaje que suman a las fotografías propiamente, una cantidad de sentidos que conectan el soporte visual con dimensiones no visuales de la acción registrada, y dentro del cual, al mismo tiempo, el registro mismo deviene en obra. Complejidad que convierte a la cuidada orquestación estética con que las imágenes han sido construidas, en un epitelio exterior que se despliega como manto, abrigando una estructura de obra poderosamente conceptual.

»Al ser un registro fotográfico de un recorrido ya realizado, es probable que gran parte del registro total no se nos haya develado. La visión es fragmentaria, y por eso, poderosamente sugerente«

Las fotos están distribuidas en tres muros, agrupadas a lo largo de ellos, pero los criterios de agrupamiento no son explícitos. Hay una convivencia de dos sistemas gráficos de registro: imágenes de la ciudad, y una serie de signos que más allá de los marcos, vinculan un muro con el otro, el suelo con el muro, la imagen figurativa y real, con una dimensión abstracta y simbólica. ¿De qué estamos formando parte una vez que cruzamos la línea segmentada que atraviesa en diagonal la entrada de la sala? Cuando se descubre que en otro lugar del suelo hay un diagrama sobre el que se puede pisar, especie de mapa con puntos marcados que es el mismo que se reproduce en las paredes, definitivamente las interpretaciones se disparan hacia un lugar muy distante de lo específicamente visual. Nos preguntamos analíticamente de qué se trata. Nos convertimos en detectives de esos signos, esas claves, esa

orquestación. Y como muchos planteos del arte contemporáneo, nos llevamos con nosotros, incluso después de irnos del lugar, preguntas abiertas que nos invitan a veces a pensar e investigar. Los signos pertenecen a nomenclaturas vigentes de la cartografía celeste, aunque de esto nada se nos explica allí, pero sí se sugiere. El enigmático diagrama en el suelo y las paredes, representan el mapa de una constelación.

En general los mapas son representaciones que permiten el ejercicio de cierto control en relación a aquello que nombran y señalan. Así como la palabra nombra y se apropia de lo nombrado, en aquellos se construye una realidad gráfica que permite relativizar y dimensionar el espacio físico, sus distancias, límites o puntos referenciales que pudiesen ser necesarios para abordar ciertas áreas del mundo sensible. Controlan porque ordenan, fijan, interpretan orgánicamente la espacialidad, al tiempo que condicionan eventuales recorridos sobre ese espacio físico representado y aprehendido. Superponer el trazado de una constelación al mapa de una ciudad y seguir los recorridos resultantes de esa proyección en el entramado urbano deja lugar a la sorpresa en los eventuales resultados, y suponen una dislocación entre el uso de la cartografía tradicional y el de estas otras cartografías, especialmente cuando los recorridos resultantes tienen injerencia sobre las vivencias asociadas que se puedan experimentar. La anotación de textos verbales fragmentados y escuetos en determinados puntos, aportan sentidos a las imágenes en cada pared y llevan la interpretación aún en otras direcciones.

Hay una dimensión política en la frase “[una belleza revolucionaria]” sentenciada en uno de los muros, hay una dimensión política en el planteamiento lúdico que se atreve a ofrecer una representación de lo urbano en absoluto convencional, incluso



Vistas de la exposición "Un lugar, otra mirada posible", Fotogalería UNC (Fotografía: M. Panzetta).



un recorrido internacional "al margen de". Hay una dimensión política cuando se contraponen el deseo y el "principio de incertidumbre" a la chata y cotidiana manera de relacionarse con el espacio transitable.

Qué relación fina tengan las letras griegas, los nombres en latín que nombran

partes del cielo, o los números que designan la magnitud espectral de las estrellas, con esas imágenes de ciudad, son hilos que nos siguen ofreciendo pistas para seguir. Podríamos jugar como Scollamieri, a superponer el mapa cósmico sobre la ciudad que habitamos y derivar también. Podríamos dejar marcas personales, como ella ha hecho al pie de alguna balastrada, identificando ese espacio con nosotros. La propuesta podría ir más allá, el juego de ensayar recorridos geográficos de acuerdo a una lógica de sentido personal podría no acabar nunca.

Al fin y al cabo se trata de estrategias de apropiación –que es también *humanización*– de espacios urbanos que reivindicativamente, aunque sólo fuera de manera fragmentaria, permiten que la ciudad nos vuelva a pertenecer ■

EL LIBRO ANACRÓNICO

Alegorías de una isla

Silvio Mattoni

Los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII, selección, prólogo, versión y notas biográficas de Enrique Caracciolo Trejo, Assandri, Córdoba, 1961, 145 páginas.

Ya hemos visitado en otras ocasiones la colección de poesía traducida "Campana de fuego", dirigida por Alfredo Terzaga entre las décadas de 1950 y 1960 y editada por Assandri con un cuidado diseño a la francesa (tapas en rústica, letras rojas y negras, delicadas sobrecubiertas en papel manteca que extrañamente las décadas no logran deteriorar sino apenas curvar en los bordes). Pero el más anacrónico de esos libros debe haber sido, sin dudas, *Poetas metafísicos ingleses del siglo XVII*. Los demás procuraban una modernización de las poéticas, sobre todo a partir de las lecturas realizadas por las vanguardias europeas de comienzos del siglo XX, y trazaban entonces puentes desde las revoluciones románticas y simbolistas hacia la poesía urbana del cambio de siglo (de Rimbaud a Apollinaire, de Novalis y Hölderlin a Rilke y George). La antología, por lo tanto, que ahora releemos, sumida en el barroco inglés, pareciera ya un anacronismo literario, un objeto de goce para exquisitos, en el momento de su publicación. Imaginamos, quizás por la fuerza del estereotipo, que en los años 60 todo buscaba renovarse, actualizarse, anticiparse incluso a lo inenarrable del futuro. Pero el erudito Caracciolo Trejo se dedica a traducir con esmero, y gran ductilidad, poemas de la época de John Donne y de firmas mucho menos conocidas. En su prólogo minucioso les adjudica una actualidad por fuera de la historia, como si el amor espiritual, los recuerdos de la muerte, las sublevaciones del cuerpo pudieran decirle algo a todo ser hablante en otras épocas y otros idiomas.

"Metafísicos", entonces, el adjetivo que un crítico coetáneo les pusiera a estos poetas, similar a los atributos de "conceptista" o "culterano" para el momento áureo de nuestra lengua, parece significar a la vez "reflexivos" y "complejos", adeptos tanto a los juegos formales como a los contenidos filosóficos.

Las alegorías abundan en los poemas de George Herbert o Andrew Marvell, con sus personificaciones de iniciales mayúsculas, y quizás el antólogo cordobés viera en ellas la particular capacidad de supervivencia del género. Puesto que una alegoría, con su sentido predeterminado y esquemático, de alguna manera estaba ya agrietada en su instante de surgimiento, aparece como una ruina donde se muestra la fisura entre el poema y su significado o tesis, al igual que la distancia insalvable entre una figura fragmentaria y el lema que subrayaría su carácter enigmático. Por esas grietas habrá entrado la vida en la historia hecha de objetos vencidos, de hileras mudas en estantes polvorientos. La vida de un traductor en su casa de Villa Allende, que ya nos resulta lejano, o la de Herbert cuando se dispone a cenar con "el Amor", a quien le reclama la ausencia de un amado digno de ese banquete, y el muchacho alegórico le contesta que sólo el amante es digno, y que debe ser servido por el mismo dios recobrado de un paganismo remoto. El Amor le dice al poeta: "Sólo debes sentarte, dijo Él, y gustar de mi carne:/ Yo me senté y comí." Poderosa teofagia para concluir el poema del amante que se ha posado en objetos indignos y ahora recupera sus fuerzas para desear de nuevo.

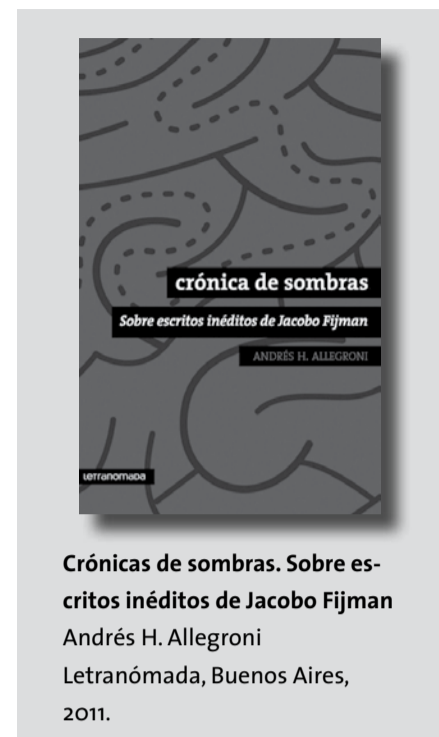
O quizás podría volver al "Diálogo entre el alma y el cuerpo" de Marvell, donde la parte espiritual le reprocha a la otra su esclavitud física, con la vieja cantilena del cuerpo como cárcel. Pero el Cuerpo responde con una frase que merecería un lugar junto al "Non serviam" del artista desterrado: "¿Quién habrá de liberarme totalmente/ De los lazos de esta tiránica Alma?" El cuerpo busca la salud –protesta a su vez el Alma– cuando ésta parece ansiar la eternidad, o al menos el final de las oscilaciones en los oleajes de enfermedades y curas, malestar y bienestar. La última palabra la tiene el Cuerpo, para el cual las dolencias que le inflige el Alma son mil veces peores: el calambre de la esperanza, el temblor del miedo, la fiebre amorosa, la úlcera del odio, las locuras de la alegría o del dolor. Y no es el menor de esos males el saber, el ansia de conocimientos: "Lo que el Conocimiento me fuerza a conocer;/ Y a lo que la Memoria jamás renunciaría." Como si el Cuerpo quisiera librarse de ese apego insensato al deseo de saber y a la búsqueda vana de algo más allá de la vida orgánica. La perduración de este conflicto cuerpo-alma, que acaso hoy simplemente exprese la inexistencia de toda entidad inmaterial salvo en las creencias menos verosímiles, terminará por decir: "Claro, el Alma no existe, todo es un problema del Cuerpo y de sus pliegues, nidos de palabras..." Pero hay un problema, si no hay "Alma", ¿cómo es posible que exista algo como un "Cuerpo"? Después de todo, no era más que el anillo para la piedra preciosa de aquel espíritu ya desvanecido ■

Crítica de libro

UNA CLAVE PARA EL DOLOR

Gabriela Milone

Andrés Allegroni presenta una novela basada en escritos inéditos de Jacobo Fijman. El texto recupera bajo el nombre de *Crónicas de sombras* un diario personal que Fijman habría llevado en sus años de internación.



Crónicas de sombras. Sobre escritos inéditos de Jacobo Fijman
Andrés H. Allegroni
Letranómada, Buenos Aires,
2011.

Siempre es difícil hablar de un libro, o más aún, escribir sobre lo escrito. Es difícil el ejercicio que se hace *sobre/ en / desde / bajo* la escritura de otro, dificultad que aumenta cuando lo que se busca es una intimidad de lenguaje, una comunidad con la voz que habla. Y específicamente es difícil hablar / escribir sobre *Crónicas de sombras. Sobre escritos inéditos de Jacobo Fijman* de Andrés H. Allegroni, dificultad que aquí radica en algo aparentemente simple: un juego, o un equívoco.

El libro se presenta como una “crónica” sobre “escritos inéditos” de Jacobo Fijman (Rumania, 1898 - Buenos Aires, 1970), aquel poeta de la mística cruda que vivió sus últimos largos años en un hospital y en el silencio. Ningún texto, ninguna palabra ha quedado aparentemente de este Fijman “loco”, o antes bien, “internado”. Y es en esta ausencia donde el libro de Allegroni juega el juego de una ficción disimulada: abre una “crónica” sobre “escritos inéditos”, aunque se presenta como una “novela” conformada por un “diario personal” que el poeta habría llevado en el espacio de la locura. Así, el Fijman que protagoniza este libro, es quien, abandonado por la palabra poética, reflexiona sobre la locura como “la respiración entre el exceso y el silencio”.

Ni crónica ni inéditos, el libro abre un mundo ficcional construido sobre un dia-

rio apócrifo donde no sólo el personaje de Fijman habla en primera persona sino que hasta escribe relatos en tercera persona que lo tienen a él mismo como protagonista. De este modo, no parece tratarse de una *mise en abîme* sino de un des-quicio de voces narrativas donde el único protagonista resulta ser el dolor sin cuerpo y la espera sin tiempo de la locura.

Efectivamente, en el texto se pone en cuestión las representaciones y las definiciones de lo que se clasifica como “enfermedad mental”, como asimismo se pone en escena un espacio –el Borda donde estuvo internado por más de veinte años el poeta Fijman– de dolor y de espanto. Así, la denuncia de las experimentaciones de los psiquiatras con los internos cobra un papel fundamental en el relato, y de este modo logra hacernos recordar a cada línea su título general: en *Crónicas de sombras* lo que se narra justamente es la sombra del dolor y de la espera, de la indefensión y de la impotencia, de la violencia ejercida sobre las mentes y sobre los cuerpos clasificados como “enfermos” en nombre de una “salud” abstracta.

En el espacio de la locura acontece la palabra desnuda de su significación, se hace un lenguaje sin nombres que gira y muestra su revés ante quienes se empeñan en encontrarle un derecho, una coherencia,

un sentido. El cuerpo es espejo de la pérdida, y la locura, marca de una ausencia que se hace pasar por enfermedad. El hospital es sinónimo del horror, y los internados, el espacio blanco donde habita el miedo. Dice la voz: “No se puede dormir en el hospital. Todo es vigilia. Una larga vigilia de esperas. Rostros en tensión. Un sonido lejano de campanas parece salir de la noche profunda del corazón del hombre”.

De este modo, puede afirmarse que son esos largos años de silencio (o silencios) que vivió el poeta en el hospital los novelados en este “diario inédito”; diario en el que –tal como se ve en algunos de los *Evangelios apócrifos* al Mesías hablando en la cuna, desde una lengua imposible articulada en la *in-fancia*– escuchamos aquí hablar al *Cristo Rojo* que se creyó ser Fijman, judío entre cristianos y viceversa, hablando ese lenguaje en cuyo pliegue, poesía y lenguaje, tienen la misma palabra.

Si nadie puede decir “yo”, no sin al menos pisar esa zona ambigua donde el lenguaje se hace a sí mismo, entonces todos pueden hacerlo. Allegroni / Fijman, quien sea que diga “yo”, en el equívoco de las firmas o en el juego de las voces narrativas, abre un espacio para que murmure la voz de la locura; voz que, en la cadena desquiciada de pronombres que remiten a otras voces

girando en el vacío, hace un diario que es una novela, una novela que es un ensayo, un ensayo que busca la palabra poética, pura espera en el dolor. Así, el yo que habla confiesa ser un “cronista del dolor” y afirma: “Escribo el diario de la espera, de la locura. Porque estar loco significa estar siempre esperando algo que nunca llega”.

Jugar el juego de ser (el) otro es el juego peligroso e inocente de la literatura, juego oblicuo de un lenguaje vuelto sobre la extrema experiencia de murmurar en un espacio desconocido. En el juego de los apócrifos, entonces, donde lo único y lo último que peligra es nuestra fe de lectores, se agudiza y se lanza una apuesta extrema para el pensamiento: “cuál sería la clave para entender el dolor humano desde el propio dolor”. Si la clave no es el olvido, como ese abismo donde la memoria se pliega ante el horror; si no es tampoco el recuerdo, donde el olvido se multa como traición; si finalmente no es la escritura, que se vacía de su propio desastre ante la imposibilidad misma de decir; entonces, la clave para entender el dolor es el cuerpo mismo llevado al cuerpo poético silenciado del *Cristo Rojo*, que antes de abrazar la “otra realidad” y en la más alta fidelidad a todos los que supieron torcer ese mismo gozne de la supuesta cordura, escribió el abandono de lo humano para abrazar el grito prohibido de la santidad ■



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

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

www.unc.edu.ar/extension

facebook secretaria de extensión

@extensionunc



SEU

Secretaría de Extensión Universitaria

Crítica de Disco

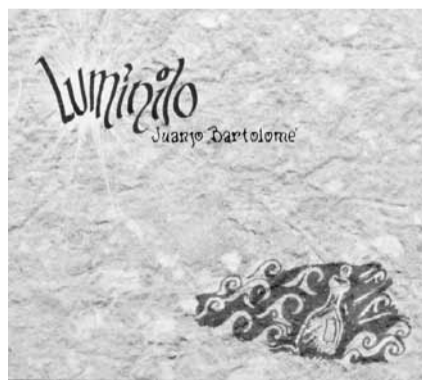
LUMINILO

JUANJO BARTOLOMÉ

Lucas Heredia

Luminilo se compone de doce canciones entre las que se pueden encontrar obras instrumentales, una suerte de dúos de autor donde la música de Juanjo dialoga con las palabras de los poetas Lucas Amuchástegui, Edith Vera y Juan L. Ortiz, además de una versión de *Si llega ser tucumana*, de Gustavo Leguizamón y Miguel A. Pérez.

El disco posee un sonido acústico, fresco e intimista, donde se rescata la canción como eje central de la construcción del discurso musical. Tiene claras influencias de un Spinetta que se mezcla con el vaivén de los ritmos del folclore del litoral, el jazz, un cuarteto de cuerdas, guitarras acústicas que me recuerdan a Pat Metheny en su fantástico disco "One quiet night", con toda la libertad que eso significa. Con arreglos cuidados e interpretaciones precisas, las guitarras de Juanjo encuentran un sonido maduro que ahorra palabras innecesarias al momento de decir



Luminilo | Juanjo Bartolomé
Grabado en Namastre estudio por Marcelo Brizuela, y estudio El Circo del Capitán. Mezclado por Martín Balsi, Guillermo Palena, Claudio Bolzani y Juanjo Bartolomé en Estudio In Situ (Rosario).
www.myspace.com/juanjobartolome

con las cuerdas, de pensar las participaciones de los instrumentos convocados a un encuentro que –en cuarenta y dos minutos de música– me dejan la impresión de un viaje que se pensó de punta a punta y que uno recorre sin agotamiento.

En esta convocatoria, donde el artista supo rodearse de excelentes músicos e intérpretes, se encuentra la fantástica voz de Guadalupe Alberro, la participación fundamental de Claudio Bolzani (el otro cerebro del proyecto en guitarra, voz y arreglos), Diego Marionni en voz y percusión, Juan Quintero en voz y guitarras y arreglo de cuerdas, Carlos Aguirre en piano Rhodes, Rolo Rosi en piano, el cuarteto de cuerdas Magnolia y demás músicos, todos ellos en papeles que fueron elegidos y distribuidos con tino y buen gusto.

Cada capítulo teje una historia que dialoga con la sensibilidad del compositor, con tiempos de silencio individual que proyectan la persona a través de la música. Se respeta el aire como parte de la palabra sonora que se propone. El disco respira y lo hace respirar a uno.

Se levanta el telón para un artista que se muestra con certezas. Con la claridad de aquellos que atraviesan el tiempo y guardan verdades para ponerlas a prueba en un disco que intenta dialogar con otro tiempo y lo logra.

Un disco excelente, equilibrado, con un impecable sonido de grabación, que realza la belleza de composiciones que cuentan con la claridad de los que buscan la síntesis para el éxito del mensaje sin ahorrar en la profundidad y la contundencia del mismo.

Una alegría para la discoteca cordobesa que vuelve a subir el piso de las propuestas locales sin nada que envidiar a los referentes del género en la escena nacional e internacional ■

Historia de la decadencia y caída del Imperio romano

Sergio Dain

Edward Gibbon publicó el primero de los seis volúmenes de su célebre *Historia de la decadencia y caída del Imperio romano* en 1776, el último en 1787. Estos libros abarcan la historia del imperio desde su apogeo en el año 180 hasta su caída final en 1453. Antes de escribirlos Gibbon era un historiador de talento en busca de un tema en donde concentrar sus fuerzas, en su autobiografía anota el día exacto en que lo encontró. Fue el 15 de octubre de 1764, en su viaje a Roma. La ciudad lo impresionó mucho más de lo esperado, sentado en las ruinas del Capitolio decide escribir la historia de su decadencia.

No es frecuente que alguien elija un tema ambicioso, que se proponga realizar con él una obra más ambiciosa aún y que tenga éxito. Menos frecuente es que un libro con semejantes propósitos esté escrito con una prosa transparente y entretenida como la de Gibbon. Estos libros constituyeron su gran obra, la que lo salvó de la dispersión en la que se pierden tantas personas de talento que tienen la suerte de disponer de su tiempo. Fueron también libros afortunados, contaron con la aprobación inmediata del público y recibieron elogios de contemporáneos eminentes como D. Hume.

El gran encanto de estos volúmenes reside en el deslumbrante desfile de personajes que aparece cada vez que abrimos al azar algunas de sus páginas. Creo que si buscamos con esmero encontraremos en ellos una historia equivalente a cada rencilla política actual. De estos innumerables relatos quiero rescatar el siguiente.

El emperador Justiniano ordena en el año 529 cerrar la escuela de filosofía de Atenas. Esa escuela tuvo un pasado de gloria y fue sin dudas una de las más influyentes en toda la historia occidental. En la época de Justiniano hacía tiempo ya que su gran momento había pasado y esto habrá sido seguramente utilizado como argumento para justificar su cierre. En esos años, siete "amigos y filósofos" que no compartían la religión cristiana del soberano deciden "buscar en una tierra extranjera la libertad que les era negada en su tierra natal". El cierre de la escuela habrá sido para ellos una clara señal de la decadencia cultural del imperio.

Habían oído que la república de Platón fue al fin fundada en el gobierno despótico de Persia y que su patriótico rey reinaba sobre el más feliz y virtuoso de los pueblos. Emprenden el viaje y muy pronto descubren que Persia se asemeja a las otras naciones del globo, su rey Cosroes, que se hacía llamar rey filósofo, era vano, cruel y ambicioso; el fanatismo y la intolerancia prevalecían entre la gente, los nobles eran arrogantes, los cortesanos serviles y los magistrados injustos; el culpable a veces escapaba y el inocente era con frecuencia oprimido. Esa rápida desilusión de los filósofos les impidió percibir las verdaderas virtudes de los persas. Deciden regresar, declarando que "preferían morir en los bordes del imperio que disfrutar de las riquezas y los favores de los bárbaros". En su viaje de regreso Cosroes les brinda una enorme ayuda exigiendo que los siete sabios que habían visitado la corte de Persia debían ser eximidos de las leyes penales que Justiniano había dictado contra los paganos. Este privilegio fue estipulado explícitamente en el tratado de paz entre los dos gobiernos. Los amigos terminaron sus días en "paz y oscuridad". No dejaron discípulos, en ellos concluye la larga lista de filósofos griegos.

Un preso corta los barrotes de su celda y escapa. Romper las cadenas, escapar, de la familia, del país, de la sociedad, de la escuela, del barrio, de la gente de siempre. Hay otro lugar, más allá, con otras personas, que nos espera. El rebelde, el vagabundo, el que no quiere ceder en sus convicciones, son los héroes de esa aventura. La historia ha sido contada innumerables veces, la primera parte del relato anterior representa una de sus variantes. Hay algo en ella que nos cautiva, la huida es un símbolo tangible de la libertad, ese otro lugar un símbolo del paraíso. Creo que todos la hemos vivido de alguna forma (por modesta que sea) y por eso no nos cuesta sentirnos hermanados con el personaje.

La segunda parte describe la historia opuesta y quizás más relevante: uno escapa a otro lugar y al poco tiempo ese otro lugar se parece bastante o es incluso peor que el lugar que dejamos. Al huir y superar los riesgos que eso conlleva comprendemos de un golpe el significado de la libertad. De manera inversa, conocemos verdaderamente el lugar que nos tocó en suerte cuando hemos abandonado toda ilusión de escapar ■

ELLAS, LAS ANARCAS

LA VOZ DE LA MUJER, ANARCO FEMINISMO EN ARGENTINA

María Soledad Ceballos

En los últimos años del siglo XIX se levantó una bandera que el movimiento feminista sostiene hasta hoy: ni Dios, ni patrón, ni marido, las consignas de las mujeres que blandían banderas rojas. Un repaso, junto a Dora Barrancos, de *La Voz de la Mujer*, aquella publicación de las anarquistas feministas en Argentina.

El próximo 8 de enero se cumplirán 115 años de la aparición del número 1 del primer periódico anarquista feminista que se publicara y se conociera en nuestro país. Hace menos de 10, en 2002, la Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes se ocupó de rescatar parte de la historia escrita, poco conservada, de las anarquistas.

En Argentina, y de la mano del movimiento migrante, obrero y organizado, las mujeres anarquistas, conscientes de que a la explotación de la clase trabajadora en la sociedad burguesa que integraban, a ellas, por su condición de mujeres, se les añadía la explotación de los hombres dentro del propio seno familiar: sus cuerpos a disposición de los tiempos y deseos de los esposos.

La Voz de la Mujer apareció como una de las primeras expresiones del anarquismo. Incluso, habría sido la primera publicación con estas características al menos en América Latina. Se alcanzaron a publicar 9 números en poco menos de un año (entre 1896 y 1897), con una tirada de entre mil y dos mil ejemplares cada edición, número por demás considerable para ser una revista feminista y anarquista, en un momento en el que el anarquismo vivía su momento de mayor esplendor.

A pesar del escaso registro y conservación de estas publicaciones, se supo que de las primeras plumas que hicieron historia en *La Voz de la Mujer*, fueron, entre otras, la mismísima Virginia Bolten. Junto a otras anarquistas como María Calvia y Teresa Marchisio, Virginia había sido despedida de una hilandería rosarina y trascendió como figura pública al ser la primera oradora mujer en la primera conmemoración y marcha del 1° de mayo de 1890: su historia y la de las mujeres anarquistas de la época fue llevada al cine en la película llamada, justamente: *Ni Dios, ni Patrón, ni Marido*.

«...hemos decidido levantar nuestra voz en el concierto social y exigir, exigir decimos, nuestra parte de placeres en el banquete de la vida»

Era clara y explícita la posición sostenida desde *La Voz de la Mujer*, en defensa de la liberación ante la explotación de las mujeres. Decían en su primer editorial: Compañeros y Compañeras ¡Salud!

Y bien: hastiadas ya de tanto y tanto llanto y miseria, hastiadas del eterno y desconsolador cuadro que nos ofrecen nuestros desgraciados hijos, los tiernos pedazos de nuestro corazón, hastiadas de pedir y suplicar, de ser el juguete, el objeto de los placeres de nuestros infames explotadores o de viles esposos, hemos decidido levantar nuestra voz en el concierto social y exigir, exigir decimos, nuestra parte de placeres en el banquete de la vida.

Un contundente grito de libertad para colocar el eje de discusión sobre el punto que más molestaba: la mujer corrida del lugar en el que había (y aún hoy en menor escala) sido colocada, bajo la creencia implícita de que su naturaleza femenina la predestinaba a lo privado, a lo íntimo, a los cuidados familiares, puertas adentro. Las anarquistas supieron dónde golpear con su pluma, un aclamado, necesario e inminente destierro de lo íntimo para abrirse paso en los espacios públicos, levantando la bandera roja que enseñaron a sostener.

Publicaciones anarquistas contemporáneas a *La Voz de la Mujer*, como *El Oprimido*, *Germinal*, *El Perseguido* y *La Voz de Ravachol* (estos últimos, los más representativos de la propaganda), cele-

braron, acompañaron y participaron en la discusión instalada.

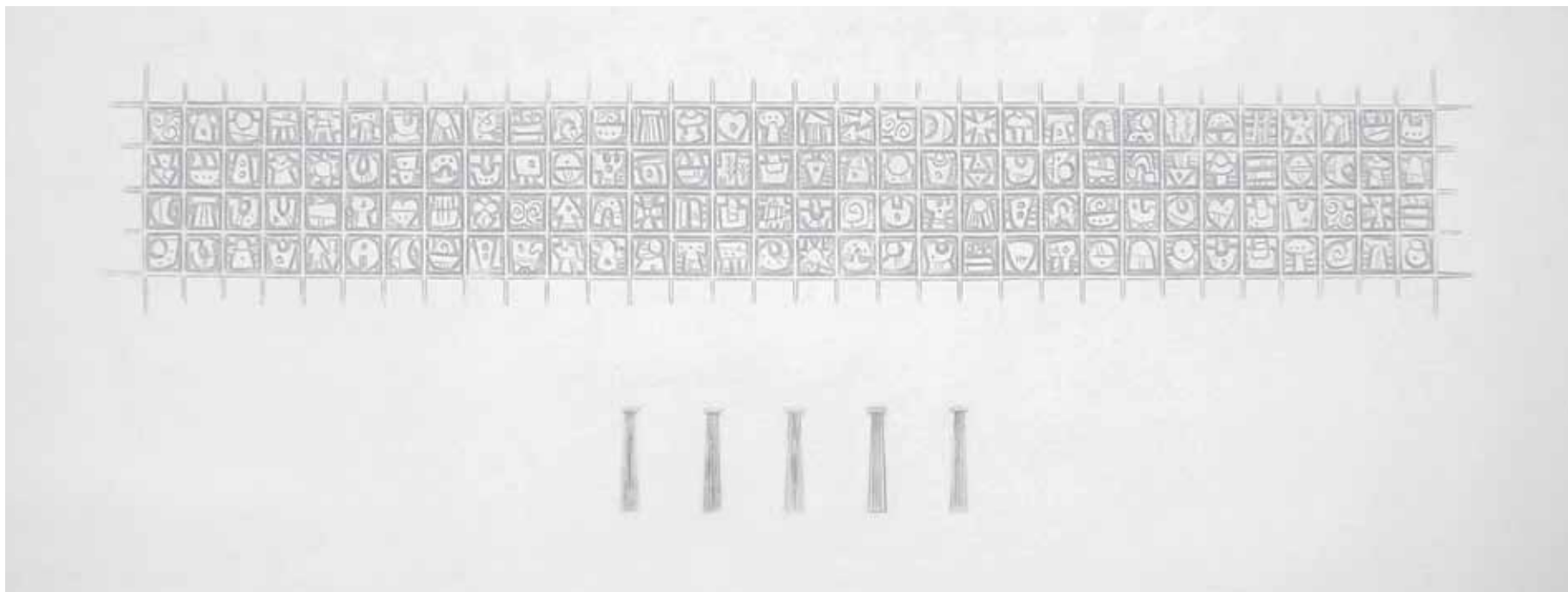
Desde las páginas de la cuarta edición, las palabras escritas fueron aún más contundentes: *“Odiarnos a la autoridad porque aspiramos a ser personas humanas y no máquinas automáticas o dirigidas por la voluntad de ‘un otro’, se llame autoridad, religión o con cualquier otro nombre”*. Y desde las mismas páginas una de sus adherentes reformuló ese pronunciado *“cualquier otro nombre”* afilando su puntería firmando: *“Ni Dios, Ni Patrón, Ni Marido”*.

Pero qué encierra la consigna *Ni Dios, Ni Patrón, Ni Marido*, hoy también levantada por los movimientos y corrientes feministas a nivel global. Para Dora Barrancos, historiadora, feminista e investigadora del CONICET, el anarquismo “es una vertiente notable de renovaciones que todavía reverbera fuertemente en estos días. El anarquismo, que nunca se dijo feminista, lo pensaba como una corriente de pensamiento burguesa porque consideraba que había que destituir todo el sujetamiento, en las que estaban comprendidas desde luego, sin duda, las mujeres”.

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

CINE TEATRO
CÓRDOBA

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



A. Tolosa. 5 Columnas. Óleo sobre madera tallada, 53 x130 cm. (detalle)

Aún cuando el anarquismo dedicara fervientes anhelos de liberación de las mujeres, no lo dedicaba del mismo modo en que lo hacía el feminismo, pues “el anarquismo, en nombre de sus propios principios, no podía estar a favor de derechos jurídicos de las mujeres. Los anarquistas no podían acompañar el derecho al voto, ni el derecho al divorcio porque estaban contra el orden jurídico, contra la representación vicaria”. Para Barrancos, estas mismas posiciones las llevaron a investigaciones y escritos sobre estas cuestiones paradójales desde la perspectiva de las mujeres.

LA VOZ DE LA MUJER



“A vosotras, compañeras de trabajo e infortunios, me dirijo a vosotras que sufrís como yo la doble esclavitud del capital y del hombre”

Para aquellas anarquistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, época de vigoroso desarrollo de la corriente, existían, para la historiadora, dos cuestiones fundamentales. Por un lado, la revolución social tenía que ser acompañada “por una revolución del orden doméstico: significaba un exterminio del patrocinio del marido y de los valores burgueses que tenía la familia. No podía concebirse ésta como lo hacía el orden burgués. Por lo tanto el anarquismo propiciaba una nueva matriz societal y una nueva matriz relacional humana. Por

otro, abogaba por el derecho al cuerpo de las mujeres, entendido como el derecho a resistir el embarazo forzoso y el parto obligatorio”.

«Aquellas mujeres feministas eran maternalistas y en nombre de las sagradas funciones de la maternidad se pedían derechos. Eran poseedoras de una naturaleza que debía ser igual a la de los varones en la enorme diferencia que daba la reproducción»

El odio explícito hacia las iglesias era sostenido en la acusación a la hipocresía eclesiástica, mostrando sí su solidaridad con las monjas enclaustradas, que, por su propia condición de mujer, estaban sujetas a los deseos sexuales de los sacerdotes, según publicaban en el periódico.

A la hipocresía de la Iglesia, se sumaba el repudio a la explotación laboral: jornadas de trabajo extensas en condiciones desfavorables y mal pagas para las mujeres.

La ortodoxia, muchas veces vislumbrada desde el periódico, podía entenderse como un grito de liberación en todos sus aspectos. Sobre ello, Dora Barrancos compara aquel feminismo anarquista de fines del siglo XIX con el feminismo actual: esa magnífica idea de un gran maternalismo no forzoso: la madre por encima de todos los valores, incluso también para el anarquismo. El aborto, por ejemplo, no era una materia de agenda en el movimiento feminista.

La agenda feminista, para Barrancos, cambia considerablemente después de la Segunda Guerra Mundial, “sobre todo con la segunda ola feminista. Aquellas viejas ideas de las anarquistas anti conceptuales, del

cuidado del cuerpo, a prerrogar el número de hijos e hijas que se quería y no por la fatalidad, ingresó fuertemente en la agenda”. El anarquismo contemporáneo ha cambiado mucho sus posiciones. Lo que hoy se hay construido como derecho al cuerpo de manera muy extensa, autorizando el aborto, es una materia nueva. Aquellas mujeres feministas eran maternalistas y en nombre de las sagradas funciones de la maternidad se pedían derechos. Eran poseedoras de una naturaleza que debía ser igual a la de los varones en la enorme diferencia que daba la reproducción, concluye la historiadora.

Barrancos, quien dedicó buena parte de sus trabajos como historiadora e investigadora al feminismo, considera que después de los años 50 y 60 para adelante, el feminismo creó otra agenda. Dejó de ser un feminismo maternalista y sostuvo la defensa del derecho al cuerpo, a la anticoncepción y al aborto de manera completa. Y mucho después, se defendió el derecho a la sexualidad libre: el primer feminismo no se daba bien con el erotismo, todavía era un sucedáneo de ciertos valores patriarcales burgueses respecto de la moral conservadora. Tiempo después se instaló una libertad de pensamiento. Por eso sostiene que las feministas lesbianas han ido colocando banderillas al feminismo tradicional. El feminismo tradicional, como señalaba Judith Butler, pensaba en la heterosexualidad, pero no en el derecho pleno de todas las mujeres a tener la más completa orientación sexual.

En números sucesivos de *La Voz de la Mujer* se fueron vislumbrando los grandes esfuerzos de las anarquistas en sostener la publicación. Se pusieron en evidencia las dificultades para asumir los costos económicos y políticos: los aportes para imprimirla no eran suficientes, la publicación no circulaba todo lo que deseaban y du-

daron del compromiso en esa distribución de sus propios compañeros de militancia. Además, la situación de quienes adherían y militaban el anarquismo se transformaba de la mano en que la situación de las y los migrantes se modificaba en nuestro país: aun sin haber sido sancionada la Ley de Residencia (hecho que sucedió en 1902), el escenario para la clase obrera migrante era compleja. Así, casi un año después de ver la luz, el noveno número de *La Voz de la Mujer* fue el último.



Estas líneas no agotan ni la historia del anarquismo ni la del feminismo. Tampoco la de la recuperación que hizo de *La Voz de la Mujer*. La historia del feminismo y del anarquismo feminista se sigue tejiendo. Las prácticas de muchas continúan desafiando la moral religiosa, la heterosexualidad cultural obligatoria y la explotación de un género por sobre los otros, en las casas, en las camas y en las plazas. Recuperar la historia para hacerla carne siempre hace, a las mujeres, más libres ■

El Documento Verde y el caso de los Sabinos

EL PERONISMO QUE NO FUE

Rocío Longo

El Documento Verde es uno de los eslabones sueltos de la historia de un pueblo en busca de su libertad. Casi 40 años después irrumpe en nuestro presente con la autenticidad del relato vivo, dispuesto a batallar contra el olvido y a interpelar la memoria histórica, activa y militante.



A. Tolosa. Festejo VII. Óleo sobre madera tallada, 183 x 130 cm.

Julio de 1972. Un compañero llega a donde se encuentra la dirigencia de su organización, trae en sus manos un cuaderno mecanografiado de tapas verdes. Viene de parte de un grupo de compañeros que están presos en Resistencia (Chaco) después de uno de los operativos que dieron existencia pública a la organización y que se conocía como la “Toma de La Calera”. Poco tiempo antes había sido el juicio popular a Aramburu. Eran tiempos violentos y de cambios vertiginosos.

Hacia pocos meses, el grupo de Córdoba (pongamos “Jerónimo”) había conocido, de casualidad, en un operativo fallido, al grupo de Buenos Aires (digamos “Juan”) que también, por entonces, tenía desarrollo en nuestra provincia. Estos últimos, habían vuelto de Cuba dispuestos a armar un ejército revolucionario. Los de Córdoba venían de la experiencia de CGT de los Argentinos y del Peronismo de Base. Había que organizarse desde abajo contra un enemigo interno: la burocracia sindical.

Desde el momento de la fusión había prevalecido la visión y el criterio del grupo porteño: la lucha armada era la única vía hacia la revolución. Para Juan, la organización debía ser el brazo armado del movimiento peronista. Jerónimo se había dedicado hasta entonces al trabajo barrial y al fortalecimiento de las organizaciones de base. El desarrollo de su aparato armado era notablemente defectuoso. Juan, por el contrario, desde 1967 se había separado de toda actividad política para desarrollar en poco tiempo una estructura político-militar bastante sólida. Jerónimo admiraba a Juan por eso, pero algo lo hacía dudar.

El tiempo muerto de la prisión habilitó el espacio para la reflexión y la discusión postergadas durante el apresurado proceso de unificación de la Organización Montoneros. Junto con la reflexión llegó la autocritica, y acto seguido, la urgencia de socializar con los compañeros de afue-

ra las discusiones y conclusiones elaboradas entre rejas. Con la convicción de que aún estaban a tiempo decidieron escribir, como pudieran, un documento que diera cuenta de todas aquellas reflexiones. Así, en pequeños papelitos de cigarrillo fueron sacando a la calle un texto fragmentario que luego fue transcrito a máquina por el mismo compañero que en aquel julio del '72 recibe el NO rotundo de su dirigencia. Para la cúpula de Montoneros ya no son tiempos de discusión política: el “charlatanerismo” da origen a la división y pone en riesgo la seguridad del aparato militar. La lógica militar ha absorbido por completo a la política.

A pesar de esto, el Documento Verde circula entre algunos compañeros. En Córdoba, la llamada “Columna Norte de la Orga”, hace suyas las ideas allí plasmadas y anuncia su separación de Montoneros. Nace la Columna Sabino Navarro.

Los Sabinos

La columna Sabino Navarro fue una expresión revolucionaria local hija de un proceso histórico y político particular: la Resistencia Peronista. La experiencia de la CGT de los Argentinos había dejado una enseñanza clave a los Sabinos: existían dos clases de peronismos (y de peronistas, claro). Por un lado, estaban los que defendían y abonaban por la conciliación de clases, es decir los que intentaban consolidar “la hegemonía de la burguesía con el consiguiente dominio de los aparatos del Estado”. Pretendían una clase obrera subordinada a la burguesía nacional. Este “peronismo desde arriba” no cuestionaba la esencia del capitalismo y se arrogaba el rol de interpretar los deseos de la clase obrera. Actuaba siempre en nombre del pueblo, pero nunca con el pueblo.

El otro peronismo, ese que los Sabinos llamaban “peronismo desde abajo”, concebía al movimiento “como parte fundamental de la historia de la clase obrera y del

pueblo en la búsqueda de su propia política”. Para ellos el peronismo era “un punto de partida” porque sintetizaba la lucha de clases necesaria e ineludible en todo proceso revolucionario auténtico. Había una lucha interna que ganar, para lo cual era necesario consolidar organizaciones desde las bases populares que hicieran frente a los que no querían que nada cambie.

A su vez, los autores del Documento Verde planteaban que los métodos no eran correctos o incorrectos en sí mismos, sino que dependían de la realidad de la lucha de clases en un marco histórico determinado. De allí surgía, la crítica al foquismo y a la lucha armada que, según entendían, “se había vuelto ideología”. La militarización de la política había implicado, para ellos, un proceso de absorción de la militancia primero y luego la disolución, por razones de seguridad, de toda la actividad política, perdiendo así todo contacto con las masas. Sobre la base de una concepción idealizada del peronismo como unidad en sí revolucionaria, Montoneros pretendía convertirse en el brazo armado del partido y de esa forma, contribuía a que el “peronismo desde arriba”, ese monstruo interno al que había que combatir, siguiera expandiendo su hegemonía. En sus palabras: “Bastaba el mero voluntarismo de un pequeño grupo de iniciados, mientras dejábamos a la clase trabajadora en su dispersa multitud, en su inorgánica conexión, en manos de las direcciones reformistas y claudicantes. (...) En definitiva, sin quererlo conscientemente, pretendíamos constituirnos como vanguardia del movimiento, pero caídos de la estratósfera.”

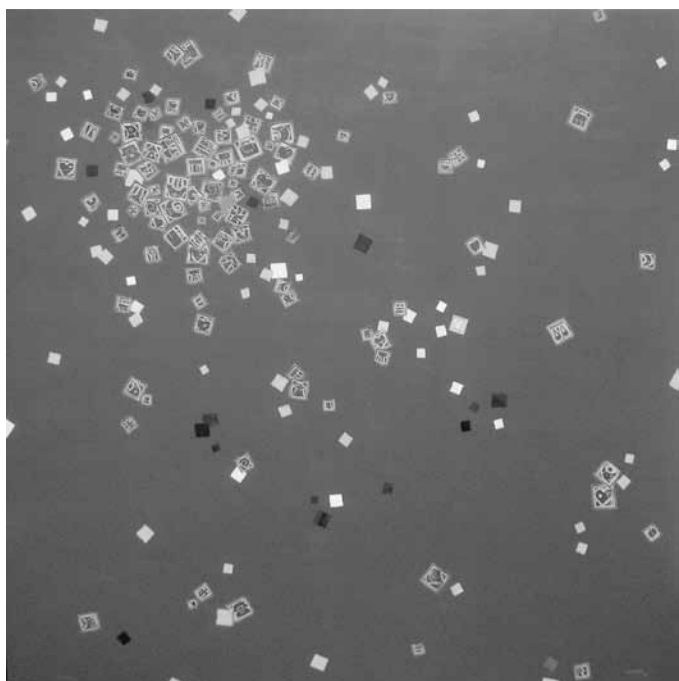
Una vuelta de tuerca

34 años después de su elaboración, el Documento Verde, aquella “crítica de Montoneros a Montoneros” salió nuevamente a la luz de la mano de uno de sus redactores finales: Luis Rodeiro. La reedición fue realizada en el año 2006 por la revista *Lucha*

Armada en la Argentina, y redescubrió la vigencia y pertinencia de aquel material de formación hasta entonces desconocido por las nuevas generaciones.

Y es que vuelve a echar luz sobre un elemento esencial a cualquier proyecto político que se pretenda emancipador: no hay democracia posible sin pueblo organizado, es decir sin la participación activa y militante de los grandes sectores de la población históricamente relegados al lugar de meros espectadores. Los Sabinos intentaban alertar a sus compañeros sobre los riesgos de subestimar la importancia del desarrollo autónomo de los sectores populares porque advertían que podía significar la derrota de aquel proyecto. Por ello resultaba impostergable para los sabinos interpelar e incluir a esos sectores históricamente sometidos y dominados por una clase, que, aún hoy, cambia sus modos de ejercer el poder pero siempre somete, que busca los modos de jugar a la democracia pero despliega sus estrategias para seguir legitimando que las clases populares queden afuera de la política y acaten los mandatos de quienes insisten en creer que saben lo que el pueblo necesita, que saben cómo hacerlo, y que del pueblo solo necesitan votos y paciencia.

Y por ello resulta impostergable para nosotros, hoy, recuperar ese pedazo de la historia de aquel peronismo que no fue. Más allá de su valor histórico, es necesario allanar el camino que permita comprender la actualidad del pensamiento que el Documento Verde condensa. Aquello que fue aplastado y ocultado por la historia oficial debe ser cuidadosamente recuperado por una memoria histórica, activa y militante que brinde herramientas para pensar y desarrollar un proyecto de cambio acorde a nuestro contexto histórico. De lo contrario, como diría Walter Benjamin: “ese pasado no redimido retornará como alma en pena” para insistir tozudamente en el sueño eterno de la revolución ■



A. Tolosa. *Festejo XX*. Acrílico sobre madera tallada, 130 x 130 cm.

“El Faro será un símbolo de los cordobeses, como lo son el Monumento a la Bandera para los rosarinos y el Obelisco para los porteños”.

Juan Schiaretti

El obelisco de Buenos Aires fue construido en 1936, en homenaje a los cuatrocientos años de la fundación de la ciudad. El proyecto estuvo a cargo del arquitecto Alberto Prebisch, quien adoptó una forma geométrica simple haciendo referencia a los obeliscos tradicionales como los que se ven en varias plazas romanas, muchos de ellos provenientes de Oriente. El obelisco, o Monumento como prefirió llamarlo Prebisch, se ubica en la Plaza de la República, en la intersección de las avenidas 9 de Julio y Corrientes, mide 67,5 metros de altura, no es accesible para el público en general; y si bien fue muy cuestionado al inicio, es hoy un ícono indiscutible de la ciudad.

El Monumento a la Bandera en Rosario, obra que se concursó en 1940 e inauguró el 20 de junio de 1957, fue diseñado por los arquitectos Ángel Guido y Alejandro Bustillo, junto a los escultores Alfredo Bigatti y José Fioravanti. Ubicado en la intersección de la Av. Córdoba y el río Paraná, tiene una torre que alcanza una altura de 70 metros, con un mirador de acceso público en la cima. La obra en su conjunto simboliza la nave de la Patria, según los autores del proyecto, y se ubica en el lugar donde el general Manuel Belgrano enarboló por primera vez la bandera argentina a orillas del río Paraná. El Monumento a la Bandera es representativo por su simbolismo histórico, pero también por el lugar que ocupa: se trata de un espacio cívico, de uso público, que ha sido apropiado por la ciudadanía.

El Faro del Bicentenario, inaugurado el 2 de junio de 2011, es parte del Centro de Interpretación del Bicentenario, obra que se está construyendo en un sector del parque Sarmiento y que se inauguraría an-

tes de fin de año. El faro tiene un fuste de hormigón de 80 metros de alto y un coronamiento metálico de 22 metros y es parte de un conjunto mayor. El proyecto obtuvo el primer premio en el Concurso Provincial de Ideas “Espacio del Bicentenario en Córdoba, Centro de Interpretación de la Provincia de Córdoba” y los autores son los arquitectos Iván Castañeda, Alejandro Cohen, Cristián Nanzer, Santiago Tissot, Inés Saal y Juan Salassa.

Según la “Memoria descriptiva” del proyecto, se buscó una propuesta de monumento contemporáneo, y a través de una interesante oferta de espacio público, se articularon tres elementos: un “edificio escalinata (pabellón)”, el faro “como ícono de perspectiva lejana” y la “rambla o red de senderos” que plantean un recorrido por el sector del parque.

Una primera pregunta que me surge es la siguiente: ¿se podrá subir a la cima del mencionado faro? E inmediatamente surgen otras: ¿por qué se lo llama Faro del Bicentenario siendo que se levanta en una ciudad mediterránea? ¿Qué simboliza realmente para Córdoba? Siendo que se trata de un Centro de Interpretación, o al menos ese fue el motivo del llamado a concurso, y suponiendo que no habrá oportunidad de construir una pieza semejante de aquí adelante, ¿existirá la posibilidad de subir a la cima de tan bella y esbelta pieza para *interpretar* desde lo alto la ciudad? ¿Se habrá dejado previsto el espacio para ubicar allí un ascensor?

El Monumento a la Bandera, por ejemplo, permite disfrutar desde lo alto –sin más inconveniente que el de pagar una suma asequible para subir en ascensor– una vista panorámica única del territorio. Propone asimismo un lugar de encuentro donde ciudadanos y visitantes pueden apreciar el río Paraná, los grandes barcos, la particular barranca, los parques públicos: en suma, la ciudad en su conjunto.

Lo de llamarlo Faro no se termina de entender, salvo que el plan de aquellos que levantan la bandera del “cordobesismo” y del “progreso” sea el de inundar Buenos Aires y traer el mar a la docta. El faro marítimo en general tiene una función específica, se ubica en penínsulas y cabos que tienen contacto con el mar, sirviendo de referencia para los barcos que navegan cerca de las costas. En Córdoba tenemos, en cambio, un interesante río que recorre y atraviesa la ciudad, las diferentes barrancas que la bordean, las sierras al oeste, la planicie al sureste, la Ciudad Universitaria al sur, el Parque Sarmiento, e innumerables situaciones urbanas y geográficas que la caracterizan y definen su singularidad. Es a partir de esa identidad que debemos ponerle el nombre a las cosas.

“El Faro, nuevo símbolo de la ciudad” según lo calificó el diario *La Voz del Interior* (02/11/2011), a la luz de una inauguración cerrada, corre el riesgo de representar un homólogo ejemplo de una mirada del mundo que no admite discusiones ni perspectivas públicas, sino que se recuesta sobre lo individual, desconectado, fraccionado, inactivo, pasivo y contemplativo; una mirada del mundo que queda en manos de aquellos que prefieren revalorizar sus inversiones en la zona antes que pensar en un verdadero beneficio para la ciudad en su conjunto.

Nueva Córdoba y un sector del río Suquía, han sido los lugares elegidos por el gobierno provincial, hoy devenido en Municipalidad, para llevar adelante varias obras públicas de gran envergadura, como son el Paseo del Buen Pastor, el Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra, el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, el Museo de Ciencias Naturales, el Centro Cívico, la nueva Terminal de Ómnibus y el Centro de Interpretación, entre otras. Es llamativo el hecho de que se concentre tanta obra pública, saturando un sector de la ciudad

y ubicando los edificios de manera aleatoria, sin un proyecto urbano consensuado que lo respalde.

Un proyecto urbano es conceptualmente mucho más que una imagen deseable de edificios y espacios públicos, es una herramienta fundamental en la gestión del territorio y las políticas públicas sobre la ciudad –generalmente impulsado por la Municipalidad– cuyo objetivo involucra una gobernabilidad participativa, inclusión social, sostenibilidad ambiental, competitividad económica y significación cultural.

En esa no-planificación, sin embargo, algunas ideas resultaron en operaciones exitosas, como la apertura del parque Las Tejas, que vincula Ciudad Universitaria con el centro de la ciudad, o la actual recuperación de un sector del río Suquía, ganando en ambos casos más espacios públicos, que ya presentan una interesante intensidad de uso.

La ciudad es una construcción colectiva y en continuo proceso. El tiempo dirá si efectivamente el faro será representativo de la ciudad que deseamos. Córdoba tiene que ser planificada, y como ciudadanos debemos exigir un Estado que regule pero que fundamentalmente gestione la cosa pública, con una visión más equitativa, que apueste por la ciudad en su conjunto, a través de una eficiente dotación de infraestructuras y transporte, una mejor oferta de espacio público, de vivienda y equipamiento social; y no un Estado que mayormente administre el negocio de los desarrollistas.

La pieza en cuestión es contundente, de gran precisión formal y técnica, y es mi deseo (y supongo que el de muchos), que en un futuro la misma sea reconocida como símbolo de una ciudad que, al menos hoy, dista mucho de ser la ciudad que queremos ■

EL FARO DEL BICENTENARIO

Juan Barrionuevo

UNA MANO PARA INODORO

Luis Altamira

Impedido de continuar dibujando, Roberto Fontanarrosa apeló en diciembre de 2006 a la ayuda del humorista gráfico Oscar Salas para continuar la saga de *Inodoro Pereyra*. Juntos realizarían los últimos catorce episodios del entrañable gaucho. Esta es la historia.

A principios de 2003, el humorista gráfico Roberto Fontanarrosa comenzó a sentir temblores en el dedo meñique. Un año y medio después le diagnosticaron esclerosis lateral amiotrófica. Esta enfermedad provoca que unas células del sistema nervioso denominadas motoneuronas disminuyan gradualmente su funcionamiento y mueran, provocando una parálisis muscular progresiva de pronóstico mortal. A fines de 2006, el avance de la esclerosis terminó por inmovilizarle a Fontanarrosa su mano derecha.

Una noche, el dibujante Oscar Salas recibió una llamada telefónica de Crist. “Crist me puso al tanto de la realidad del Negro –recuerda Salas– y me dijo que creía que yo era la persona indicada para continuar dibujando Inodoro Pereyra. Lo primero que pensé fue que no iba a poder hacerlo. Pero Fontanarrosa era, y sigue siendo, el dibujante y humorista argentino que más he admirado, y tampoco era una cosa como para dejarla pasar...”

Radares voladores, el primer episodio

“Lo primero que tenía que hacer –puntualiza Salas– era mandar unas pruebas de cómo me salía Inodoro y el resto de los personajes. Así que conseguí unos libros, empecé a mirar los cuadros, las situaciones y me puse a copiar. Fue una cosa muy difícil, muy estresante. No solo en esta etapa de bocetar sino ya trabajando para la tira. Inodoro Pereyra es una caricatura, y yo no dejaba de sentir que mi dibujo era una caricatura de esa caricatura, ¿se entiende? No estaba conforme y me sentía muy incómodo respecto a cómo lo iba a recibir Fontanarrosa”.

“Para la primera entrega –continúa Salas– mi esposa y mis dos hijos tomaron la decisión de liberarme la casa por tres

días, para que pudiera trabajar más tranquilo. El guión de *Radares voladores* era tan perfecto que podría haber sido radioteatro o teatro leído; prescindiendo del dibujo, lo mismo te hacía reír. Allí estaban indicados los textos para cada uno de los cuadros de la historieta, esto es, el parlamento de los personajes, y algunas sugerencias (aunque, por lo general, siempre tuve mucha libertad para plantear la historieta como a mí me gustara). Ahora bien, como él, en los guiones, no escribía ‘Inodoro con cara de sorprendido’ o ‘Inodoro con cara de susto’, tenía que consultar los libros para ver, en situaciones similares, cómo reaccionaba, por ejemplo, ante la presencia de los indios, o cuando aparecían los loros”.

Uno de los primeros problemas que se planteó a Salas fue el tamaño en que iba a dibujar los episodios. “Primero probé hacer dibujos chiquitos –rememora el altagraciense–, porque suponía que él podía resolverlo en una hoja A3. Pero con la medida de lapicera que yo uso, al hacer dibujos en ese tamaño, se empastaba mucho el trazo; entonces no me quedó más remedio que resolverlo usando dos hojas A3. Yo le enviaba los originales escaneados a su mail con los textos y los globos sugeridos con lápiz. Allí, en Rosario, Fontanarrosa tenía una persona (Luis Grigione) que con el *photoshop* borraba los globos y los textos, los reescribía y luego me reenviaban una copia, ya pintada, para que viera cómo saldría publicado”.

El 22 de diciembre de 2006 Salas recibió en su casilla de correo dos mails de Fontanarrosa con sus apreciaciones sobre el primer episodio. En el primero de ellos, el rosarino dice:

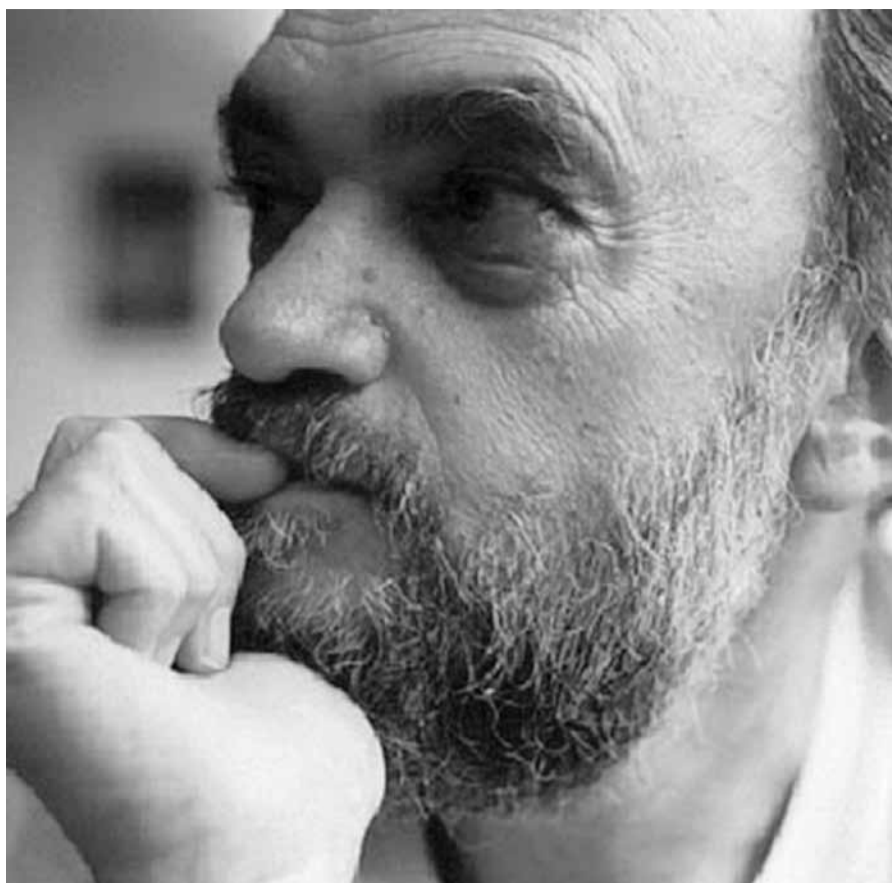
“En general me parece un muy buen intento. Tal vez Inodoro es más un humanoide, con proporciones no tan cercanas a



Como dijo Shakespeare, dibujada por O. Salas

la caricatura. Digamos, no es tan cabezón, aunque cuando yo lo dibujo muy chiquito, efectivamente, le agrando la cabeza. Pienso también que hay demasiada tendencia a las líneas redondeadas pero entiendo que te llevará un tiempo adaptarte”. En el segundo de los mails, Fontanarrosa

agrega: “Trató de que las manos siempre, aunque cuando yo lo dibujo muy chiquitas, tengan cinco dedos. Los cuatro dedos son muy de Walt Disney. También, aunque se vean chiquitas, procuré hacerle las uñas. Entiendo que es algo ridículo pero ha sido siempre una característica de mi dibujo”.



Un gallo de la farándula, historieta dibujada por O. Salas

El 18 de enero de 2007, Fontanarrosa anunció públicamente que dejaba de dibujar a consecuencia de haber perdido el completo control de su mano derecha, aclarando que continuaría escribiendo los guiones para los chistes diarios de *Clarín*, que serían dibujados por Crist, y para la saga de Inodoro Pereyra que se publicaba quincenalmente en *Viva*, la revista dominical del diario, que sería dibujada por Oscar Salas.

El altagraciense recuerda la presión que le significó la expectativa del periodismo respecto de que el personaje más famoso de Fontanarrosa fuera a ser dibujado por otro dibujante: “Me llamaban de Buenos Aires, de medios de Córdoba, de Santiago del Estero. Me llamaron de Chile, de Colombia..., y yo no tenía dónde es-

conderme”. *Radares voladores* apareció en *Viva*, el 21 de enero. “Al día siguiente –cuenta Salas–, que era lunes y yo estaba viajando, me llama un periodista de Rosario y me pregunta cuándo sale el primer Inodoro dibujado por mí. Y yo le dije: “Salió ayer, fue la tira de ayer”. Y me dice: “¡No, no puede ser! ¡Es igualito, es igualito!”. Yo dije: “Bueno, no notó la diferencia”. Después de la publicación de *Radares...*, la expectativa generada por el anuncio se calmó, y ya todo el mundo lo siguió viendo como si no hubiera pasado nada”.

Dibujando indios, vacas, gallinas...

En el encabezamiento del segundo guión, titulado *Un aporte voluntario*, Fontana-

rrosa le explica a Salas: “Oscar, la situación es de Inodoro con los indios. Conviene un primer cuadro con un enfoque alejado que muestre que los indios son muchos y a caballo. Pero después, para evitar laburo, puede aparecer solo el cacique y algún otro indio conversando a pie con Inodoro. El cacique Lloriqueo no tiene una cara definida, lo hago siempre distinto no por surrealista sino porque no me acuerdo”. “Creo que miré alguno de los indios en los libros que él había dibujado –rememora Salas–. Pero como no era ni Inodoro, ni Eulogia, ni Mendieta (que para mí eran como logotipos que había que reproducir iguales), podía ser un indio cualquiera. Me divertía dibujando indios, dibujando vacas, dibujando gallinas, porque mandaba lo mío y no me suponía un estrés”

“Estos eran dibujitos que me gustaba mucho hacer –precisa Salas–. Te divertís dibujando un sapo y te divertís dibujando una vaca que tienen que hacer reír. Acá es cuando cobra importancia el dibujo: a lo gracioso de las situaciones que plantea el texto, el dibujo también tiene que moverte a la risa”.

“Acá lo pisó al sapo –señala Salas–. Cosas como éstas no las había visto, no las tenía: una vaca aplastando a un sapo. Entonces vos te imaginás que saltan los ojos para arriba, los chorros de sapo para todos lados... Me reí mucho dibujando esto”.

“Él –explica Salas–, en un momento de este guión, pone que entra al cuadro un gallo muy buen mozo. ¿Y cómo carajo hacés un gallo muy buen mozo? Son desafíos, son guiños... Entonces le tiré la cresta en forma de jopo y con un físico como si hubiera ido al gimnasio, el gallo. Y las gallinas están enloquecidas: “*Ahí llega el macho reproductor*”. “*Ya me van*

reconociendo, Mendieta”, dice Inodoro. Se hace cargo”.

El miércoles que no llegaron más guiones

Fontanarrosa murió el 19 de julio de 2007 en el Sanatorio Centro, de Rosario. Salas se encontraba en un stand de la feria del libro de Alta Gracia, cuando recibió la noticia. “Fue un llamado telefónico de la producción de “Chiche” Gelblung –recuerda–. Querían saber qué sentía porque se había muerto Fontanarrosa... No tenía ni idea. Lo primero que sentí fue una sensación de incredulidad. Si bien yo sabía que estaba delicado por lo que me comentaba Crist, a mí la muerte siempre ha sido una cosa que me ha tomado por sorpresa. Creo que la muerte de Fontanarrosa la percibí realmente el miércoles siguiente, cuando no llegaron más los guiones. Ahí me di cuenta que se había muerto. Me entró como un vacío muy grande, porque veníamos teniendo una comunicación a través de mails, una relación...”

“Siempre tuve la sensación de que hice lo que pude con esta historia –concluye Salas–, tratando de que saliera lo mejor posible Inodoro Pereyra. Además, había una cosa que reforzaba Crist, que era: “Mirá, el Negro necesita que Inodoro siga saliendo e Inodoro tiene que salir”. Era como que uno estaba dando una mano en esa historia. Eso contaba también. Pero, con esa sensación, yo decía: ‘Bueno, estoy haciendo lo que puedo’. Y tiempo después, Gabriela (Mahy), la viuda de Fontanarrosa, cuando le conté esto, me dijo: ‘Mirá, vos no le das a tu trabajo la importancia que realmente tuvo. Porque vos no tenés idea lo que significaba para él agarrar las revistas del domingo y seguir viéndolo a Inodoro en las páginas’. Eso fue una cosa muy linda” ■

Revistas culturales

JERÓNIMO

LA REVISTA DE CÓRDOBA

Daniel Vera

Continuando con el repaso por revistas de Córdoba, llegamos a *Jerónimo*. La publicación estuvo marcada por una gran diversidad de orientaciones políticas y se sostuvo entre los años 1968 y 1973.



Al principio me pareció que esta nota iba a ser un sencillo ejercicio de memoria y que los detalles surgirían con facilidad y nitidez: era quizás una esperanza, ya que no guardo documentos de aquella época, pero pronto comprendí que la intensidad de sentimientos y emociones vinculados a esa etapa de mi vida, entre los 17 y los 25 años funcionaban más bien como un obstáculo que como un estímulo. De cualquier modo, insistí con el procedimiento, aunque a todas luces el resultado es impreciso, inexacto en algunos puntos y parcial en otros.



Fue, según recuerdo, más o menos así. A fines del año 1964 me relacioné con **El taller del escritor**, un grupo de narradores y poetas; entre éstos se contaba un periodista de *La Voz del Interior* llamado Miguel Ángel Picatto, quien además de sus ambiciones poéticas acariciaba lo que parecía una utopía aún mayor: editar en Córdoba una revista de noticias que diera cuenta de las actividades en los más variados ámbitos de interés: política, economía, artes, literatura, deportes, vida cotidiana y demás. El golpe militar de 1966 pareció erigirse en una traba insalvable para aquel proyecto, pero Picatto era tenaz y poco a poco fue conformando un equipo: entre los primeros en sumarse estuvo Luis Ammann, el actual dirigente del Partido Humanista y entonces joven poeta que había abandonado los estudios de Derecho para ingresar en la carrera de Letras Modernas y con quien me había llegado a unir una estrecha amistad, y estuvieron Sara Catán, galerista de arte y esposa de Alberto Cognini, luego hacedor de *Hortensia*, Nilo Neder, médico y reconocido periodista deportivo y más tarde destacado dirigente del radicalismo, y creo que también andaba por ahí el peronista Félix Vivas Lencinas, o llegó poco después. En 1968 apareció el primer número de *Jerónimo*, identificada como la revista de Córdoba. Alrededor de la revis-

ta circulaba una cantidad de notables de la cultura cordobesa: Luis Saavedra, Coco Feldman, Daniel Moyano, Luis Squire, Carlos Giordano, Julio Córdoba, Gonzalo Viviani... Me incorporé a la redacción de la revista en 1969, poco antes del Cordobazo; Picatto era el director, Ammann el jefe de redacción y en la gerencia estaba Rolando Salvatierra.

»La convivencia era francamente amistosa, acaso porque la pacata dictadura del general Onganía contribuía a armonizar nuestros jóvenes ingenios«

El esquema de la revista no era muy diferente de las que estaban de moda por entonces en el país (*Primera Plana*, *Confirmado*, *Análisis*) y en el mundo, (*Time*, *Newsweek*, *L'Express*, *Der Spiegel*), actualidad política, notas de interés general, reportajes a personalidades de distintos ámbitos, investigaciones, comentarios de artes plásticas, música y literatura y columnas de opinión. A diferencia de sus modelos y por cuestiones de infraestructura material y humana (léase costos) no estaba prevista para aparecer cada semana sino cada quincena. Pero eso mismo llegó a veces a ser excesivo y, también por ahí hubo que cambiar de formato y salir en tabloide tipo diario. Las penurias presupuestarias, imposibles de obviar, no concidían con el peso específico de la publicación, debido a la calidad de sus notas de fondo, a veces con autores prestigiosos como Daniel Moyano, Juan Carlos Garat o Carlos Hairabedián, y de sus columnistas, en especial José Oreste Gaido, que venía de su experiencia sacerdotal en la parroquia de Cristo Obrero y se encaminaba hacia la actividad política, Francisco Delich, y Nilo Neder, este último enfocado en el deporte y en su proyección social y cultural.



Por los nombres mencionados hasta ahora, a los que cabe agregar Rafael Mario Capellupo, se puede presumir una inclinación hacia el radicalismo, lo cual es relativamente cierto, pero si se cuenta que también circulaban por ahí socialistas de diversa laya y peronistas de más de un pelaje (Miguel Camperchioli, Lindolfo Romero, Hugo Bergamaschi, César Arese, Luis Daniel Jaroslavski –hermano del ‘Chacho’ pero comprometido con el PST–, Manuel Madrid Hernando, Alfredo Paiva y María Cristina Mata) se comprende esa relatividad. Este mosaico de orientaciones no dificultaba el funcionamiento y la convivencia era francamente amistosa, acaso porque la pacata dictadura del general Onganía contribuía a armonizar nuestros jóvenes ingenios; creo también que la bohemia a la que éramos dados varios de nosotros ayudaba en ese sentido y solíamos andar en grupo. Estos rasgos daban por resultado una publicación desprejuiciada (tan desprejuiciada como podía ser en ese momento), aguda en los análisis, numerosa en sus temas y agradable de leer.



Así nos sorprendió, o no tanto, el **Viborazo**, la pueblada que puso fin al pintoresco gobierno de José Camilo Uriburu, designado para reemplazar a Carlos Caballero después de mayo de 1969 y que decía haber venido a aplastar la víbora que se movía en nuestra provincia. No fuimos neutrales, uno de los diagramadores (Cachoito De Lorenzi o Roberto Di Palma o el ‘Paisano’ Di Palma) dibujó una serpiente sonriente en un papel afiche y la expusimos en la ventana que daba a la calle 27 de Abril en el local que ocupábamos en la planta alta de una casa, ya demolida en la esquina con Ayacucho. En ese lugar, y en uno de los cierres temporarios de la Universidad Nacional, a los que estábamos acostumbrados, el doctor Andrés Raggio dictó un par de clases del cursillo sobre la teoría analítica del conocimiento de Arthur Pap,

a las que asistieron entre otros Horacio Faas (entonces Jefe de Trabajos Prácticos), Hugo Lofranco, Víctor Rodríguez, Julio Cabrera, Susana Rozzi y Hugo Calós).



Después de algunas peripecias, la retirada de Picatto y Salvatierra y algunos más a partir de 1971, y el ascenso de Paiva a la dirección y la incorporación de Mario Lavroff a la gestión comercial, llevó –siempre relativamente– la inclinación política de la revista hacia el peronismo. La apertura política había tenido un efecto paradójico, ya que desató discusiones internas, y hasta hubo algunas rispideces superadas por la general bonhomía de los protagonistas. Por otra parte, no faltaban motivos de discrepancia: se discutía la misma apertura, el papel de Perón y del peronismo, la estrategia de las organizaciones armadas, la libertad de los presos políticos, las consignas de la época: ‘Ni golpe ni elección. Revolución’, ‘Ni yanquis ni marxistas. Peronistas’. Se discutía si debían publicarse las informaciones obtenidas en las conferencias de prensa ‘convocadas’ por los grupos guerrilleros, o los reportajes concedidos por sus líderes en la cárcel o en la clandestinidad, y el precio que tendría esa publicación o esa omisión, fuera total o parcial.



Estos dimes y diretes no eran ajenos al debate y a los enfrentamientos que tenían lugar en el país, donde de manera paralela al proceso electoral, se producía una escalada a los extremos ideológicos y de violencia política tanto dentro como fuera del peronismo. *Jerónimo* no alcanzó a ver las elecciones de 1973 ni mucho menos lo que sucedió después, aunque lo sufrió: Picatto y Paiva y algunos más se vieron obligados al exilio, otros nos quedamos más o menos callados, más o menos perseguidos, reducidos a espacios pequeños, como la inmensa mayoría de los argentinos de entonces: sin voto ni voz ■

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

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 - donaplasma@gmail.com

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

Dona Plasma Hemoderivados Unc @donaplasma



Solidaridad
que protege...

 **DASPU**
Obra Social
Universitaria

102.3FM

NUESTRA
RADIO

pura vida