



D

DEODORO
gaceta de crítica y cultura

Revista de la Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Diciembre de 2011 | año 2 | N° 15 | \$ 5.- | ISSN: 1853-2349



EDITORIAL

Universidad
Nacional
de Córdoba



Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

Rectora: Dra. Carolina Scotto

Vicerrectora: Dra. Hebe Goldenhersch

Secretario General: Mgtr. Jhon Boretto

Secretaria de Extensión: Mgtr. María Inés Peralta

Subsecretaria de Cultura: Mgtr. Mirta Bonnin

Prosecretaria de Comunicación Institucional:
Lic. María José Quiroga

Director Editorial:

Diego Tatián

Secretarios de Redacción:

Franco Rizzi y Mariano Barbieri

Consejo Editorial:

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

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: Natalia Roca. Serie *Bodas documental*. Fotografía, 2011



3

Diciembre

4

La imagen no es nada, el documento tampoco | Entrevista
María Soledad Ceballos

6

¿Dónde estaban las mujeres en la Córdoba colonial?
Jaqueline Vassallo

7

María

María Teresa Andruetto

8

Y un día los peruanos se adueñaron
de la Isla de los Patos | Crítica de documental
Eugenia Izquierdo

9

Copia certificada | Crítica de cine
Pablo Spollansky

10

El experimento | Cine
Eloísa Oliva

11

Memoria urbana, desplegada y museificada,
diez años después | Artes Visuales
María Cristina Rocca

12

Poéticas de la incandescencia | Literatura
Marcela Rosales

13

Tierra regenerada | El libro anacrónico
Silvio Mattoni

14

Yo, Argentino, el antiliberal
Juan Cruz Taborda Varela

15

Herejes
Sergio Dain

16

Rodeiro, médico y escritor
Luis Rodeiro

17

Cuba, 53 años después
Aracely Maldonado

18

Tesoro Público. ¿Qué puede un actor? | Teatro
Gabriela Halac

19

Presentación del esquizo-texto sobre la nada | Teatro
Ana Yukelson

20

Una semana de sonidos sincopados | Música
Adrián Baigorria

21

Científico para descifrar | Horacio Pastawski
Mariana Mendoza

22

Tan lejos y tan cerca | Revistas culturales
Hernán Tejerina

D

Las obras en este número pertenecen a la fotógrafa
Natalia Roca.



N. Roca. Serie Bodas documental. Fotografía, 2011

DICIEMBRE

En realidad, la verdad no existe; y en verdad, la realidad tampoco, decía Borges hace mucho con lúdico escepticismo, destruyendo de modo circular la verdad con la realidad y la realidad con la verdad. Tal vez en cierto sentido sea así. Pero las borrascas de la historia invisten a las cosas, las palabras y los hechos de memorias que tal vez no dotan al mundo de realidad ni al conocimiento de verdad, pero sí a la vida humana de sentido y poder de orientación en los dilemas y las encrucijadas sociales.

Desde hace diez años, diciembre no es una palabra cualquiera en la Argentina. La presunta neutralidad del lenguaje –que en realidad no es nunca un puro instrumento de designación ni un estricto medio de comunicación– es a veces conmovida por marcas colectivas que los pueblos inscriben en él, y la historia carga algunos términos de una afectividad y una temporalidad que los sustrae de una circulación indiferenciada de los intercambios lingüísticos. Hubo un “diciembre argentino” que no ha dejado de emitir significados culturales y políticos en el curso de todos estos años. La excepcionalidad de esa irrupción pública no garantizaba por sí misma una buena deriva –como no lo hace ninguna novedad imprevista e irreductible a lo que había antes. La Argentina actual es simplemente inexplicable e inimaginable sin ese punto de estallido –apenas dos días que cambiaron para siempre la manera en que la ciudadanía se concibe a sí misma– no sólo social sino también intelectual y democrático en sentido fuerte. Desde entonces la Ar-

gentina ha devenido objeto de una conversación pública –multívoca, compleja, intensa– que no es un simple parlamento sin consecuencias sino una probatoria del poder de las ideas y de las acciones sociales, así como también una revelación en acto de que cada generación es capaz de transformar las condiciones de su existencia. Contra la antigua vulgata profusamente replicada por docentes, periodistas y pastores, según la cual “mi libertad termina donde comienza la libertad de otro” (como si la convivencia toda dependiera de esta abstracción), la reciente experiencia política argentina enmienda la frase y la convierte en esta: “mi libertad comienza donde comienza la libertad de otro” –o incluso: “mi libertad termina donde comienza la desigualdad con otro”, y en cambio comienza en el punto exacto donde se ha realizado la igualdad con él.

Diciembre de 2001 fue un punto de inflexión que no termina de suceder en la medida en que instituyó una práctica y un léxico de los derechos (ya no sólo civiles sino también sociales, económicos, sexuales...) cuya exploración y cuyo ejercicio son interminables. También una confianza en la autonomía de la imaginación colectiva para producir escenarios nuevos, y una restitución de la responsabilidad pública que rompe con la pura delegación en otro del debate político.

Diciembre se conservará siempre como la secreta inspiración de toda deriva colectiva que componga emancipación y democracia ■

Entrevista a Maite Amaya

LA IMAGEN NO ES NADA, EL DOCUMENTO TAMPOCO

María Soledad Ceballos

Avanza en la legislación argentina el proyecto de Ley de Identidad de Género, para que las identidades que escapan del binario mujer-varón sean portadoras de un Documento Nacional de Identidad sin necesidad de pasar por pasillos judiciales ni médicos.

Hace pocos días, el plenario de comisiones de Legislación General y Justicia de la Cámara Baja de la Nación dio dictamen favorable para que el proyecto de Ley de Identidad de Género sea tratado en Diputados. Un paso agigantado que contempla el reconocimiento en el Documento Nacional de Identidad del género autopercibido de las personas. Con esto, toda persona mayor de 18 años podrá tramitar ante el Registro Nacional de las Personas la modificación nominal de acuerdo a “la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente, la cual puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento”. Si bien los movimientos y agrupaciones LGBT celebraron la decisión, dentro de la comunidad hay otras lecturas posibles. Y necesarias.

–En el marco del debate acerca de la Ley de Identidad de Género ¿la ya sancionada Ley de matrimonio igualitario sentó algún precedente?

Fue como una estrategia para legitimar socialmente las uniones en matrimonio de personas del mismo sexo pero fue complejo. A nosotras nos hacía retroceder, porque al no tener nuestra identidad reconocida, accedíamos al matrimonio como varones casándose con otro varón y no alguna otra identidad que se casara con otra subjetividad, con otro cuerpo. De ahí que toda una parte del movimiento LGBT (lesbianas, gays, travestis, trans y

bisexuales) encabeza una estrategia legal para legitimar socialmente estas uniones, pero desconociendo la realidad de las que estamos más abajo, que no tiene un perfil de clase

–Así y todo, la Ley de matrimonio igualitario, aun en ese reduccionismo binario, permitió poner en discusión dentro de la sociedad un tema complejo, ¿qué lecturas pueden hacerse sobre la de Identidad de Género?

Falta una lectura de la mano de obra sobrante generada por el capitalismo en un contexto neoliberal, la desocupación en Argentina: la precarización laboral, la tercerización y otras cuestiones no se resuelven con los documentos de hombres y mujeres, imagínate si nosotras (las travestis) vamos a resolver nuestra situación laboral. Así, surgen distintos proyectos y se va conformando el Frente de Lucha por la identidad de género, conformado por una gran cantidad de agrupaciones, movimientos, colectivos y activistas LGBT. Igualmente, los tiempos propios de la ley no han sido respetados hacia dentro de la comunidad trans, porque hasta hoy seguimos discutiéndola y muchas compañeras no están ni enteradas de ello. Al no acceder al trabajo, a la salud, las travestis estamos relegadas al ámbito de la prostitución, constituyente de nuestra identidad. Es donde podemos ser travestis, donde podemos conocer a otras, socializar como travestis. Nos constituimos en la prostitución no tan solo por la

cuestión de supervivencia sino también identitaria muy fuerte y no nos podemos correr mucho de allí. Yo preferí militarla más en la calle, seguir con las denuncias de lo que pasa en la cárcel, en las comisarias. Esto me hizo relevar otra información, encontrarme con compañeras que más allá de que opten o no por tener el documento, sí tienen la necesidad del trabajo, de aprender a hacer otras cosas: una amiga de 40 años me decía hace poco: “No puede ser que tenga 40 años y lo único que aprendí es a chupar pijas. Se me va la vida”.

–¿Y cuáles hubiesen sido esos tiempos necesarios para la ley?

Es difícil, porque podemos hablar de tiempos necesarios pero no sé si respetando los tiempos de una propuesta generada en núcleos de opinión, de debate. Con la 8126 (el número del proyecto en cuestión) recuperan una parte que no estaba inserta en torno a la identidad en los proyectos anteriores, proyectos arrebataos que no contemplaban a las que veníamos atrás, a las que no éramos ni varones ni mujeres, se habían saltado algo muy importante que era la corporalidad. El primer proyecto contemplaba un comité disciplinario e interdisciplinario que determinaba si lo nuestro era una identidad de género genuina, si realmente éramos mujeres o varones, pero al pasar por una revisión médica el cuerpo no estaba excluido de la constitución de la identidad. El último proyecto sí lo trata, contempla la corpo-

ralidad como forma constitutiva de la identidad.

Pero cuando Maite habla de esa corporalidad habla también de los 35/40 años de promedio de vida de una travesti, causados por un evidente inaccesso a la salud: “Una de las causas de muerte más frecuente entre muchas travestis y muchos varones trans, es el mercado negro de siliconas, hormonas y prótesis; utilizamos siliconas líquidas, aceite de avión que con el tiempo se pudre, atrofia músculos, genera enfermedades, se impregna en órganos vitales y terminamos muriendo”. O que la combinación de pobreza, la violencia cotidiana, la situación de prostitución, la vulnerabilidad a infecciones de transmisión sexual sean causales de la principal causa de muerte entre las travestis, el VIH. Eso también es inaccessibilidad

Maite Amaya es militante del Colectivo Caracol en la Coordinadora antirrepresiva por los Derechos Humanos de Córdoba, en la Coordinadora anticarcelaria, y en el Encuentro Nacional Antirrepresivo.

Militante travesti - transgénero. Feminista.



N. Roca. Serie Bodas documental. Fotografía, 2011

a atención de la salud. “*Que nos llamen por nuestro nombre no cambia la realidad. Para pegarme, escupirme, echarme de un lugar nunca me han pedido documento. No creo que un documento cambie la situación de violencia*”.

–¿Cuáles serían las variables a tener en cuenta para que, aun con el nuevo documento, se revierta esa situación de violencia?

Falta un análisis sobre en qué sociedades vivimos, de cómo podemos montar estrategias legales que busquen flexibilizar el concepto de subjetividad, el de sexualidad. Recuperar un fluido que la construcción histórica de la heteronormatividad que hemos tenido, pasando por la patologización, la cárcel, la locura, el pecado y las perversiones, nos han dejado tan afuera que si no liberamos la sexualidad y la identidad en su conjunto, nosotras no vamos

a poder acceder. La legislación sobre la identidad y sobre el cuerpo es jodida si no se trabaja en detalle en esas leyes. No estoy contra las leyes, pero hay que ver en qué marco se plantean, porque cuando se regula la identidad y la corporalidad y cuando se dice que va a haber un comité que va a determinar si entramos o no entramos en las categorías que dicen que existen, vamos a tener que recurrir nuevamente al mercado negro para adecuarnos a esos parámetros y generar una complicación más. El marco jurídico de la propiedad privada y el marco legal que permite la continuidad de un sistema de opresión en una sociedad acomodada por clases y demás, no está para garantizar libertades absolutas sino para disciplinar y controlar la identidad y la corporalidad. Ahí estamos rozando la imposibilidad de zafar de un disciplinamiento del que no podamos correr.

Correrse del margen

–El proyecto de ley incluye una definición acabada de trans, travestis e intersex como categorías definidas entre los extremos representados en varones y mujeres. Así el resto de las identidades deben adecuarse a esto sin posibilidades de moverse.

Así no repetimos los corrimientos identitarios que apuntan a seguir fijando las bases de la heterosexualidad y acomodarnos en un margen y que es justamente la violencia que vivimos. A Natalia Gaitán la mataron por haberse corrido de su feminidad y así nos pasa a las travestis. No es que morimos por la violencia que recibimos porque parezcamos mujeres sino porque no se están permitiendo los corrimientos. Al fijar la identidad se va a ir censurando y estereotipando aún más cómo tenemos que ser: de acá a unos años entonces va-

mos a estar mostrando la producción en serie de travestis, transexuales e intersex.

–¿Serviría entonces que se caiga este proyecto de ley, que no sea aprobado y volver a empezar teniendo en cuenta estas perspectivas que no están contempladas?

No, creo que es importante avanzar como está. Es importante ser críticas y revisar la mayor cantidad de aristas que podamos sacarle a este proyecto de ley. No es el momento de dar marcha atrás. Es el momento de instalarlo, y a la par de hablar de las necesidades urgentes. Muchas estamos apoyando y dando el debate de la 8126, pero manteniendo autonomía, construyendo otras cosas. Los horizontes son otros. Hay lecturas políticas que nos hacen diferentes: es la diversidad que tenemos que proteger, de pensamiento, de acción. No se va a avanzar con un solo frente para un solo lado.

La necesidad de mirar la complejidad (y avanzar) en la complejidad misma, será la posibilidad, para Maite, de agrietar una estructura heterosexista y proyectar más allá de lo legal: “*Apuntar a la unidad, a generar lo cooperativo, a satisfacer necesidades en lo laboral, a sentir que no se nos va la vida arrodilladas o en cuatro patas en una pieza de hotel mientras gana el dueño del hotel, el cana que cobra la coima, el quiosco donde comprás el forro. Todos ganan de tu cuerpo y vos no aprendiste a hacer otra cosa más que esa y cuando llegás sin jubilación, enferma, morís sola*”.

Es crear otras herramientas para saber que la vida es mucho más que un estereotipo corporal o un nombre escrito al lado de una huella digital en el documento. “*La vida es más que una actividad signada por la sociedad heterosexual. Nos falta descolonizar nuestros cuerpos, desmercantilizarlos, recuperar valores de unidad y desde ahí ir construyendo otra perspectiva que nos permita estar fuertes para dar otra disputa cultural, colocarnos en el centro de la escena, pero con toda una experiencia de vida*”.

Y en esa descolonización sigue Maite, desde hace muchos años, emprendiendo trabajos cooperativos con otras travestis, con otras y otros trans, con otras identidades, constituyéndose en una cooperativa de trabajo ■

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

¿DÓNDE ESTABAN LAS MUJERES EN LA CÓRDOBA COLONIAL?

Jaqueline Vassallo

En la asignación de roles durante las sociedades tradicionales y patriarcales de la Córdoba tardo colonial las mujeres debían transcurrir sus vidas en el ámbito privado. Sin embargo, fueron muchas las que no acataban los mandatos.

La historia de la ciudad de Córdoba puede ser abordada desde distintas perspectivas; en este caso como un “espacio sexuado” en el que varones y mujeres se encontraban, se buscaban y hasta se evitaban, en el marco de la Córdoba tardo colonial.

Por ese entonces el espacio estaba regulado por distintos niveles normativos, puesto que en las sociedades tradicionales y patriarcales como era la Córdoba de aquel tiempo existía una división de los roles asignados, articulados con otros factores como edad, estado, educación, o grupo social de pertenencia.

Como sostiene Michelle Perrot, la presencia de mujeres en el espacio público, siempre resultó problemático para los organizadores de la ciudad del Antiguo Régimen, por considerarlo “peligroso” para ellas, en razón del resguardo del pudor y el honor familiar. Sin embargo, no todas las mujeres debieron transcurrir sus vidas en el ámbito privado. Su presencia en la vida cotidiana de esta ciudad de frontera fue compleja y diversa, pues si bien todas estaban atravesadas por la idea de inferioridad que las sometía a custodia y a encierro, había algunas más inferiores que otras, y no todas eran portadoras del honor familiar guardando castidad o fidelidad al marido.

No era lo mismo ser una española, una indígena, una mulata libre o una esclava.

»Sin lugar a dudas, había una vida que transcurría en las calles, en la plaza, en las pulperías o a la orilla del río; aún cuando a fines del siglo XVIII, estos últimos lugares fueron criminalizados por ser considerados “promiscuos”«

Ahora bien, ¿dónde estaban las mujeres?, ¿dónde se las podía encontrar?

La casa y el convento fueron los espacios asignados para ellas. Vivir por y para una familia, o ser monja. La casa jugaba un rol fundamental no sólo en las sociedades patriarcales, sino también en el entramado de la organización de la monarquía. Desde una perspectiva de género, para el mundo masculino letrado, la mujer era “la casa”. Ya lo decía fray Luis de León en *La Perfecta Casada*, “los fundamentos de la casa son la mujer y el buey: el buey para que are, la mujer para que guarde”.

Sin embargo, sabemos que no todas las mujeres vivieron siguiendo el ideal modélico de familia que la monarquía intentó

imponer. Mujeres solas con sus hijos, que compartían el hogar con hermanas, cuñadas, amigas o con parejas informales más o menos estables, también fueron parte de la sociedad de entonces.

Asimismo, las casas en las que vivían los sectores más acomodados –o quienes pretendían serlo– no siempre fueron “refugios” del honor familiar, a pesar de las rejas que les colocaban. Muchas mujeres llegaron a sortear el encierro, escapando algunas horas con la complicidad de algún criado, o esgrimiendo alguna excusa –la típica era la de asistir a misa–. Mientras que otras recibían a sus amantes “puertas adentro”, luego de que saltaran las tapias –incluso mediando corridas de perros–, para encontrarse en las habitaciones más alejadas de la casa.

Dentro de las “salidas permitidas” para las doñas, además de las visitas a familiares y amigas, estaba la concurrencia a la iglesia, como parte del cumplimiento del ideal modélico. Por entonces, la iglesia era un centro social de reunión, de acercamiento, pero también de conflicto. En ella, las mujeres se encontraban con el sacerdote, un varón que las escuchaba y dialogaba. Este contacto en alguna ocasión las llevó a mantener relaciones sexuales consentidas con ellos y en otras fueron víctimas de acoso.

Tampoco debemos dejar de mencionar los conflictos que podían suscitarse en medio de una misa, por entonces enteramente en latín, cuando se desataban peleas y hasta se proferían insultos, que en algunos casos derivaron en querrelas judiciales.

Por su parte, los conventos eran instituciones netamente urbanas y constituían un elemento importantísimo dentro de la estructura jerárquica de la sociedad colonial. Desde el siglo XVII, Córdoba contaba con dos conventos de monjas de clausura. Sin embargo, no todas las que elegían esta forma de vida tenían vocación religiosa. Hasta allí llegaban viudas que se sentían desamparadas, jóvenes que huían de un matrimonio concertado, huérfanas e incluso criadas y esclavas que estaban al servicio de las monjas y novicias ricas.

Tras rejas y velos se comunicaban con los visitantes. Sus días y noches estaban ocupadas con numerosas prácticas y devociones: lecturas ejemplares, exámenes “de conciencia”, rezo del rosario, asistencia a celebraciones litúrgicas, procesiones por los claustros y algunas manualidades.

La clausura obligatoria no siempre fue respetada, ya que recibían visitas por fuera de la reja. Braccio sostiene que a mediados del XVIII, una de las novicias del convento de las Teresas quedó embarazada de un esclavo



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



N. Roca. Serie Bodas documental. Fotografía, 2011

que entraba y salía de allí con la excusa de colaborar en la fabricación de ollas.

Pero no todas se hallaban atadas a los códigos de comportamiento de las españolas y criollas. Muchas eran pobres, trabajaban y se movilizaban por la ciudad, incluso porque prestaban servicios a quienes debían cumplir con los “ideales” de encierro. Sin lugar a dudas, había una vida que transcurría en las calles, en la plaza, en las pulperías o a la orilla del río; aún cuando a fines del siglo XVIII, estos últimos lugares fueron criminalizados por ser considerados “promiscuos”.

Trabajadoras, esclavas, criadas, mendigas y vendedoras ambulantes transitaban a diario las sucias y olorosas calles de Córdoba, esquivando aguas servidas, perros y cerdos que husmeaban entre los excrementos, los restos de carne y verduras que quedaban en la plaza mayor luego de que las ventas diarias culminaban. También lo hacían las mujeres de las familias de la élite, siempre acompañadas por algún familiar o una criada, ya para hacer alguna compra o una visita social.

La plaza fue un espacio que facilitó reuniones que propiciaban la convivencia heterogénea: hacendados, sacerdotes, funcionarios, universitarios, mujeres y varones pertenecientes a distintos grupos sociales, y hasta niños que correteaban y jugaban.

Durante el último cuarto del siglo XVIII, las mendigas debían recorrer las calles portando una papeleta previamente tramitada en el Cabildo, bajo pena de terminar encerradas en la cárcel por “vagamundas”. Asimismo, las políticas de control social implementadas por Sobremonte, dispusieron que las vendedoras de pan, debían asentarse en la recova o en las puertas de las casas de sus amos hasta “la oración”, puesto que el tiempo regía en relación con la liturgia religiosa.

Por su parte, a las esclavas se les prohibió que vendieran comida en las esquinas, sin límite de horario, ya que se sospechaba que pudieran ejercer la prostitución. En tanto que bajo la barranca, las negras y mulatas lavaban ropa por encargo y eran sospechosas de incentivar sexualmente a los transeúntes, al quedar en evidencia sus curvas porque las túnicas de lienzo se mojaban en el río. No debemos olvidar que la pobreza estaba vinculada a la “degradación moral” y la mujer trabajadora –“pobre” por definición– siempre era sospechosa de “deshonestidad”. Lo que en las esclavas se acrecentaba por la hipersexualidad atribuida a la mujer negra. También había mujeres atendiendo pulperías, incluso otras las frecuentaban para hacer alguna compra, y de paso conversaban o jugaban a las bolas, a los naipes y hasta bebían algún trago.

Cuando las campanas de las iglesias anunciaban el *ángelus* y comenzaba a oscurecer, las calles apenas se iluminaban. Sin embargo, no dejaban de ser transitadas: prostitutas, mujeres que salían al encuentro de sus amantes o huían a los montes cercanos, presas fugadas de la cárcel y hasta alguna doña que se encaminaba hacia la catedral para denunciar a algún “hereje” conocido ante el comisario de la Inquisición.

Eso sí, había que tener cuidado ya que algunas podían poner el honor familiar en peligro ante tamaña exposición, en tanto que otras simplemente iban a parar a la cárcel si la patrulla del alcalde de barrio las interceptaba.

En definitiva, la ciudad era un espacio regulado que imponía conductas y modos de vida, y en donde se generaban relaciones dinámicas, amorosas y hasta conflictivas entre sus actores y actrices; pero por sobre todo era un espacio donde nadie podía estar aislado durante mucho tiempo ■

María

María Teresa Andruetto

Esta maestra de maestros, hija de inmigrantes sirios, nació en 1919 en una casa quinta cercana al Aconquija, con mucho personal de servicio, a la que fue a vivir la familia cuando el padre enfermó. Ahí, a la temprana muerte de sus padres, una criada analfabeta se convirtió en su “nana” y la marcó para siempre. *Era una muchacha fuerte, negra como yo, que me calzaba de un brazo y me llevaba como pájaro*, dijo de aquella que le había dado el signo y había determinado su sino. Fue a la escuela con los hijos de quinteros y jardineros de la zona, como fondo los cerros y la selva, y la temprana relación con distintos sectores sociales y con el mundo rural definió todo lo que iba a hacer después. Estudió Pedagogía y Filosofía en la Universidad de Tucumán, tuvo su primera experiencia docente alfabetizando a obreras de una fábrica de fósforos y mediando los años cuarenta conoció al editor Alberto Burnichon, luego su compañero y padre de sus hijos. En 1974 y 1975 trabajó con campesinos aborígenes, desde los valles calchaquís al Pilcomayo. *Ahí me di cuenta de que ése era mi país. Con los chiriguanos vi que no me servían las cartillas hechas en Buenos Aires. No podía empezar por mamá, tenía que empezar por agua, porque agua es la palabra vital para el chiriguano, hombre de río*. En la noche del 23 al 24 de marzo de 1976, militares invadieron su casa de Villa Rivera Indarte, la saquearon y secuestraron a toda la familia, poco después el cuerpo de su marido fue encontrado con siete balazos en un aljibe de Mendiolaza. Cesanteada por el gobierno de Isabel Perón, con la familia dispersa, va a vivir a Buenos Aires, donde trabaja primero como voluntaria y después como empleada en el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos. *El eje de nuestras vidas no es el de los místicos, la vida misma pide vitalidad. Yo no aceptaría una vida tranquila porque la situación de todos no merece que uno opte por olvidarse de lo que le pasa a los otros*. En 1987 la Universidad de Córdoba la reincorpora, en 1988 el Consejo Superior la elige Decana de Filosofía y Humanidades, cargo que ejerce hasta 1990. Desde allí promovió la creación del centro de investigaciones que dirigió hasta su jubilación, pero jubilarse no era para ella: hasta los 83 años viajó por todo el país porque *hay que ir donde están los maestros* y dejó su marca en docentes de todas las provincias. Los ejes de su vida fueron la enseñanza a los pobres del campo y de la ciudad, la formación de maestros, la niñez olvidada, los aborígenes despojados de su tierra y su identidad. Murió el 21 de noviembre de 2003. Pausada en el hablar y con su acento norteco, daba siempre la impresión (verdadera por otra parte) de ser “una mujer del campo”. *Yo era la menor y andaba mucho entre el personal de servicio. Ahí conocí lo que es el trasfondo de una sociedad. Después, a mis 18 años, cuando empecé a alfabetizar a obreras salí asombrada de que esas mujeres, en su analfabetismo, supieran más que yo con toda mi universidad. ¿Qué es enseñar?, le preguntaban. Escuchar, tal vez. Escuchar mucho... estar atento al gesto del otro*.

Se llamaba María Saleme de Burnichon pero su nombre fue acortándose hasta que empezamos a llamarla –con una familiaridad que nos adjudicamos como un derecho– apenas por su nombre. En *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*, Borges escribe *Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es*. Todos los cuentos de Borges podrían leerse en torno a esa idea: hay en la vida un momento único que nos resume, justifica y organiza. Menos platónicos, también nosotros podemos ver cómo una frase dicha al pasar, define a una persona. En la marcha de un 24 de marzo de hace ya unos cuantos años, ella se abrió paso entre los marchantes hasta donde estábamos y le pidió a mi marido, que tenía por entonces una granja educativa: *¿podrías conseguirme dos patitos?* Marcha en la que camina una mujer que tiene la perseverancia de una anciana y la vitalidad de una jovencita. Una militante, una madre, una maestra que hacia el final de sus días no puede olvidar su amor por el campo, lo aprendido de aquella chica *negra como yo* que terminó por criarla, y dice: *¿podrías conseguirme dos patitos?* Cuando nuestros pensamientos, acciones y sentimientos alcanzan coherencia, una frase puede abrochar todo lo que somos. Y algo más, cuando una persona se nos vuelve imprescindible, sólo su nombre basta. Entonces la llamamos, por ejemplo, solamente María ■

Documental

Y UN DÍA LOS PERUANOS SE ADUEÑARON DE LA ISLA DE LOS PATOS

Eugenia Izquierdo

La migración peruana en Córdoba tiene un punto de encuentro que ya les pertenece: la Isla de los Patos. A través de una iniciativa del Programa *Derecho a la Cultura*, este documental registra la mirada de los peruanos sobre la inmigración, sobre Córdoba y sobre la convivencia con los demás.

Un día, todos los días es un documental producido en el marco del Programa *Derecho a la Cultura*. En él desfilan los testimonios de migrantes peruanos frente a la silueta de la ex cervecería Córdoba. Mientras los migrantes narran sus experiencias los espectadores vemos imágenes que ilustran la cotidianidad de los narradores: los peruanos andan por Alberdi, nos muestran sus casas, los espacios que frecuentan y los vemos montar y desmontar la feria de artículos tradicionales de Perú que todos los domingos tiene lugar en la Isla de los Patos.

El documental es modesto, en lo que a lenguaje se refiere, sin embargo, es ambicioso respecto del poder del cine para dar visibilidad a aquello y aquellos en quien no ponemos nuestros ojos a diario. Los cordobeses convivimos con el fenómeno de la migración de personas oriundas de países limítrofes y, presenciamos indiferentes, o indignados, o felices, la transformación de la ciudad y de algunos de sus espacios por la acción de estos grupos. *Un día, todos los días* vence la indiferencia y atraviesa ese espacio inexplorado aún. El documental realizado por iniciativa de la Subsecretaría de Cultura de la UNC a través del Programa *Derecho a la Cultura* confronta a un grupo de realizadores cordobeses con el fenómeno de la migración peruana en Córdoba. Es entonces cuando la apuesta crece y *Un día, todos los días* adquiere solidez, y se torna una propuesta excepcional. El documental opta por darle la palabra a los migrantes peruanos que –según ellos mismos nos advierten– se han apropiado de Alberdi.

¿Qué piensan? ¿Qué los trajo aquí? ¿Qué los retiene? ¿Cómo era su vida en Perú? ¿Cómo fue su desembarco en Córdoba? ¿Cuál es el trato que reciben aquí? ¿Cómo sienten la mirada de los cordobeses? ¿Qué sueñan? ¿Qué les preocupa?

El documental no incluye las preguntas, por lo que desconocemos si los temas abor-

dados corresponden a la iniciativa de los entrevistados, o si fueron propuestos por el equipo realizativo. De lo que no nos queda duda al escuchar los testimonios es que los temas que aparecen desvelan a los migrantes y los hace un colectivo. Las experiencias y las motivaciones se repiten –con particularidades– la necesidad de lograr mejores condiciones de vida, la difícil decisión de desmembrar la familia para migrar, la dificultad por conseguir trabajo y documentos, los gestos de solidaridad y los abusos, la identidad de los hijos nacidos aquí, el sueño de volver, etc.

Pero *Un día, todos los días* eleva la apuesta. No solo que la mirada de los cordobeses no aparecerá en el documental sino a través del testimonio de los peruanos. No veremos cordobeses comentar cómo se transformó Alberdi, no veremos especialistas comentar sobre el fenómeno de la migración, sobre cómo éste transformó la ciudad y el uso de los espacios públicos.

La propuesta, modesta y sencilla –cinematográficamente hablando– ha sentado posición: son los peruanos los que hablan de ellos y de nosotros y de la ciudad que eligieron para migrar y de la Isla de los Patos y de la feria de los domingos y de sus sueños y de sus temores. Y aparece con fuerza el temor de que ese espacio, hasta ahora despreciado por los cordobeses y copado por los migrantes peruanos, no les sea tan propio como ellos pretenden y la llegada de inversores y emprendimientos inmobiliarios a la zona incluya entre sus objetivos desplazarlos de allí. *Un día, todos los días* toma la posta y eleva aún más la apuesta. La apropiación del escenario del documental por parte de la comunidad peruana es un hecho y para ahuyentar cualquier fantasma y desalentar malos entendidos *Un día, todos los días* es proyectado un domingo en el marco de la feria de productos peruanos, para los peruanos y para cualquier cordobés que pase por allí y le interesa saber qué pien-



san estos migrantes. Los mecanismos de exhibición constituyen un aspecto a veces desatendido –pero absolutamente vital– de cualquier película. Ninguna película está completa hasta que no se encuentra con su público.

Un día, todos los días no abandona para su exhibición los preceptos que guiaron su realización y va a al encuentro de su público en el espacio en el que fue hecha, el mismo espacio que los testimonios describen como propio y del que temen ser despojados. Lo que podría leerse como un hecho natural es el aspecto más inusual y revolucionario del documental: le ha dado la palabra a los migrantes peruanos para anunciarnos a los cordobeses de que la Isla de los Patos es desde hace tres años “un pedacito de Perú” y ahora reafirma lo dicho proyectando la película en la Isla de los Patos en el medio de la feria peruana. Y los migrantes que aparecen en el documental son ahora –para

quienes decidamos mirarlos– hombres y mujeres que se miran emocionados y orgullosos y que, al terminar la proyección cargan sus mercaderías en sus carritos y recorren Alberdi hasta sus casas como todos los días desde hace tres años.

No cabe duda de que los peruanos se adueñaron de los patos y el cine es poderoso, e imbatible a la hora de llegar hasta allí donde otras expresiones artísticas no llegan. Así como a principios del siglo XX los campesinos y habitantes de lugares remotos que, imposibilitados de desplazarse a las ciudades disfrutaron y se maravillaron con las proyecciones de cine al aire libre –ofrecidas por feriantes– así, nos maravillamos hoy los cordobeses que un domingo a la tarde nos asomamos –por primera vez algunos– a la Isla de los Patos y a una realidad que hasta entonces nos resultaba ajena y lejana: la migración peruana en Córdoba y vemos *Un día, todos los días* al aire libre ■

Un día, todos los días

Producido por Programa *Derecho a la Cultura*. Secretaría de Extensión Universitaria. UNC

Dirección: Ana Apontes | Producción: Pablo Spollansky

Dir. de fotografía: José Benassi | Cámara: José Benassi y Sebastián Cáceres

Dirección de sonido: Lucas Fanchin | Producción musical: Ana Apontes

Música original: Jenny Nager

Montaje: Lucas Schiaroli | Guión: Diego Mina y Pablo Spollansky

Contenidos y entrevistas: Eduardo Domenech

Duración 45 min.

Cine

COPIA CERTIFICADA

Pablo Spollansky



William Shimell y Juliette Binoche en una escena del film.

El lugar es un pequeño café. Ella y Él están en la mesa que linda a la ventana. Ella le pregunta sobre la anécdota que contó en la presentación de su libro (*Copia certificada*), donde describió el suceso que inspiró la idea del texto. Él comienza por el principio, la ciudad de Florencia. Habla de una madre y un hijo a quienes veía, desde la ventana de la habitación del hotel, caminar por las calles colindantes al edificio. Ella mantenía siempre unos metros de distancia por delante del niño, yendo más deprisa y con sus brazos cruzados. Al doblar las esquinas Ella repetía el acto de detenerse, volviendo su mirada hacia atrás. El niño, luego de unos segundos, asomaba tras el semicírculo, vistiendo pantalones cortos y llevando a cuestras una mochila grandota. Ella al verlo recuperaba su marcha, al tiempo que el niño no se apresuraba por alcanzarla. La situación se repetía a lo largo de toda la caminata. Cada calle, con su esquina, ofrecía la misma secuencia de cuadros. Ella lo interrumpe: *su café ya está frío*. Él mientras pone azúcar a su bebida menciona el detalle que más llamaba su atención, la distancia que entre los dos mantenían. Él, pausa de por medio, regresa a la pregunta que dio origen a la conversación, el suceso que inspiró la idea de su libro. Fue en la *Piazza della Signoria*, donde encontró al niño sentado en las escalinatas de la estatua del *David*. Lo observó por un buen rato, hasta que su madre finalmente se reunió con él. *Fue el momento donde por primera vez los vi juntos*, dice. Ella, con los ojos húmedos y sus labios que comienzan a balancearse a la altura de sus comisuras, contesta: *me resulta familiar*. Él, con la taza en la mano detenida en el exacto punto medio entre la mesa y su boca, replica: ¿usted? Ella, con una lágrima que termina de caer por el borde de su rostro, simplemente lo mira. Él se disculpa. Ella le pide que continúe, mientras que con su mano despeja el rastro de la lágrima desprendida, alzando paso seguido su taza de café

como si nada. Él describe la expresión del niño al mirar la estatua del *David*, mientras su madre le habla sobre ella. Asegura, sin tener la certeza de lo que decían, que ella no le mencionó al niño que ese *David* era copia del original. Ella mueve su taza dibujando círculos con la borra de su café, decidiendo no pronunciar palabra. Él, con una leve sonrisa y alzando su mirada como si estuviera frente al mismísimo *David*, concluye: *el niño contemplaba la estatua como si fuera una genuina, original y auténtica obra de arte*.



Copia certificada es el título de la última película de Abbas Kiarostami, en la que se narra el encuentro entre Ella (Juliette Binoche), una galerista francesa, y James Miller (William Shimell), un escritor inglés. El lugar elegido para contar esta historia es la ciudad de la Toscana, donde James aterriza para presentar su último libro, con título homónimo al film. Esta situación acciona el encuentro entre Ella y James, que tiene como particular punto de partida una conversación donde se debaten cuestiones filosóficas y estéticas en torno al arte: dónde reside el valor de una obra de arte, qué es lo que impide que reconozcamos en una copia una obra original, qué relevancia tiene el gesto que contiene cada obra; son algunas de las preguntas que sobrevuelan un diálogo que los encontrará en continuo movimiento. Entre tanto, asistimos a un proceso de seducción, que hacia los cuarenta y cinco minutos de la película tiene un giro de 180 grados, transformando a Ella y James en una pareja con más de quince años de matrimonio, donde justamente la seducción es lo que se está extinguiendo. El detonante de esta transformación es la conversación que se da entre la mujer italiana encargada del bar y Ella. Lo que empieza siendo un juego, donde Ella se apropia de

la confusión que enuncia la mujer del bar, al observar a James como su marido, termina siendo una diagonal que él abre hacia una nueva dirección, reconfigurando el mundo de relaciones propuesto. Este giro permite traer hacia un primer plano las inquietudes afectivas de los personajes, tornando la discusión temática en un espejo a través del cual Ella y James se miran, piensan y juegan.

»Los escenarios tienen importante relevancia en cada una de las películas de Kiarostami, siendo elegidos con suficiente tiempo de antelación al rodaje«

El viaje, como movimiento y como búsqueda, es la base sobre la que se produce el devenir de la acción dramática. La inquietud por el tiempo, por su finitud, está presente también en esta noción de viaje. No importa cuán larga sea la distancia (el transitar desde la escuela a su casa del niño que protagoniza el corto *El recreo*), ni si el traslado es dentro (la ciudad de Teherán en *El sabor de las cerezas*) o fuera de los límites de un territorio físico (el viaje de un padre y su hijo desde la ciudad de Teherán a la zona de Roudbar en *Y la vida continúa*), la ocupación está en el movimiento, en ofrecer mapas complejos en los que el tiempo traza su huella. Kiarostami encuentra así el lugar y la posición precisa donde poner la cámara, prestando de cuerpo entero su mirada y su escucha a lo que frente a ella se presenta. En este sentido, *Copia certificada* mantiene el hilo de esta propuesta. Ella y James inician su recorrido con la iniciativa de tomar un café al aire libre, derivando en un viaje hasta la vecina aldea de Lucignano, lugar que recorrerán hasta los títulos finales de la película. En este movimiento-

devenir-continuo, poblado de postas que se ramifican, es donde se teje la trama de esta historia.



Los escenarios tienen importante relevancia en cada una de las películas de Kiarostami, siendo elegidos con suficiente tiempo de antelación al rodaje. Cada escenario ofrece un sinnúmero de elementos particulares que interaccionan permanentemente con el movimiento afectivo de sus personajes. En este sentido, el espacio, como contexto donde se inscribe la acción, nunca deja de contar. La cámara se encarga continuamente de incluirlo en su registro, poniéndolo en tensión con el resto de los elementos de la puesta. Para ello, el director elige componer sus imágenes en profundidad, recurso que le permite organizar en capas los elementos a través de los cuales construye el mundo de relaciones poéticas.



El campo y fuera de campo son abordados de manera minuciosa, con una clara búsqueda por incorporarnos como constructores activos de la narrativa. Para ello Kiarostami se vale de recursos sonoros, como las voces que se cuelan a través de los bordes del espacio visible, invitándonos a dibujar personajes que no vemos, pero sí imaginamos; como también de recursos dentro de la composición de la imagen, incorporando espejos en varios pasajes del film, elemento que abre una ventana dentro de la propia imagen, develando aquello que se encuentra fuera del alcance de nuestra mirada.



Hacia el final de la película, en el atilido de un hotel, con la habitación en penumbras, Ella le pide a Él que se acerque para mirar a través una pequeña ventana ■

Cine

EL EXPERIMENTO

Eloísa Oliva

La obra del realizador Germán Scelso trabaja con un universo disperso de imágenes que toma casi compulsivamente para trabajarlas en montaje. Sus trabajos encuentran sentido detrás de la interrogación sobre la perversidad de las personas y la idea de muerte.

Un gato muerto, seco al sol. Un perro inmóvil bajo la lluvia. La punta de un vestido que se vuela. Una mujer de blanco que camina por el césped. Otra que sueña con crecer para barrer la vereda. Un enano que se afeita. Son gestos dispersos, fragmentados, repartidos en los distintos videos de Germán Scelso.



Germán Scelso (Buenos Aires, 1976) estudió cine en la UNC en los años 90, pero aclara que aprendió más por su cuenta que en la propia universidad.

En 2004 emigró a Barcelona: “fue un cambio abrupto y arbitrario que me permitió entrar en una burbuja. Compré equipos para grabar y editar y me puse a hacer experimentos para aprender –tanto con material nuevo, como con grabaciones hechas en Argentina–, ya que en Córdoba había hecho unos pocos videos. En Barcelona pude definir más o menos qué técnica narrativa me convenía para expresar lo que quería, y sigo experimentando, con intuición y con el estudio de obras de otros autores”.

Hasta entonces, sus videos en Córdoba habían tenido una circulación limitada, *De ojos privada* había sido estrenado en el Cineclub La Quimera en los últimos meses de 2003, antes de que el realizador se fuera del país. Desde hace unos años, sus obras han cobrado más visibilidad. En Córdoba y en Buenos Aires se exhibieron sus últimos trabajos (*El modelo*, *La sensibilidad*, *Un pensamiento de Laura*) y su obra circula por muestras y festivales nacionales e internacionales.



Scelso es, antes que nada, un observador, y después, un “relacionador”. Prende la cámara cuando necesita y luego, en el montaje, da sentido a esa colección de imágenes que fue robando, apilando, guardando, para construir un universo en el que pareciera que todo apunta, por su

forma abierta, por sus personajes, por los diversos materiales y estrategias narrativas, a una interrogación sobre la perversidad, latente o explícita, de las personas. Y a la idea de la muerte, que de diversos modos tiñe cada una de sus piezas.

Dice él: “*las experiencias pasan como agua todos los días y se van, grabar te permite pensar algunas y poder ver cosas que no ves llevado por el ritmo de la vida cotidiana. No le busco trascendencia a las cosas, pero sí que necesito detenerme en algunas, observarlas, atraparlas. Las experiencias por sí solas me parecen vacías, como hacer turismo-express para conocer más ciudades en menos tiempo*”. Un examinador.



Campo verde y *Poema violento*, ambas de 1996, son sus dos primeras obras, videos experimentales en donde empiezan a perfilarse algunos elementos que después formarán parte de su poética: cierta truculencia, la imagen fragmentaria, el corte abrupto, la superposición. *El fin*, su primer documental, es también su primera incursión en el retrato. Su protagonista es José, un enano que el realizador conoce en la calle. En *El fin* aparecen otros elementos que también van a constituirse en características de la obra de Scelso: la imagen robada, el registro de acciones cotidianas, los personajes que bordean la locura, cierta brutalidad digerida y vuelta explícita en el registro, la presencia del realizador y su vínculo con lo retratado, incluso hasta el deterioro de ese vínculo.



De ojos privada está fechada en 2003 y combina esas dos vetas, la experimental y la documental, y marca un punto de inflexión en la obra del realizador: por primera vez se mezclan la propia biografía y la observación cotidiana. Armada con horas de registro de sus vecinos, muchas veces clandestino, este video combina la



N. Roca. Serie *Bodas documental*. Fotografía, 2011

dispersión de imágenes, la construcción de personajes, y la memoria personal y política. Parece querer buscar alguna forma, alguna explicación posible a este presente desarticulado y saturado de imágenes inconexas, que a su vez está vinculado con aquello que pasó décadas atrás y a lo que llegamos a través de la manifestación de familiares de desaparecidos donde aparece por primera vez un nombre, Jorge Scelso. Clave fundamental para entender ese universo presente, y esa detallada y escabrosa incursión en las fosas comunes del cementerio San Vicente, donde la cámara nos arrastra para mostrarnos con insistencia los restos materiales del terrorismo de estado.



Después el realizador emigra a Barcelona. Trabaja durante varios años en un locutorio y de vez en cuando viaja a Argentina. De todo ese proceso nacen *El engaño* y *El modelo*, sus acercamientos al “primer mundo”, y *La sensibilidad*, las biografías enfrentadas de sus dos abuelas. La Barcelona que presentan *El engaño* y *El modelo* está bastante alejada de la típica fábula del joven argentino emigrado. *El engaño* retrata a Juan Cruz, un hombre de unos sesenta años que quiere prender fuego a una mujer a la que encuentra culpable de sus males. Para ello traza un plan en el que involucra al realizador, que recibirá, a cambio de colaborar, un piso. Por su parte Jordi, el protagonista de *El modelo*, es un pensionado por invalidez que se dedica a mendigar más por diversión que por necesidad. Tensionando los límites de lo políticamente correcto, Scelso nos muestra en estas dos piezas las grietas de un mundo que tantas veces se soñó idílico. Mientras tanto, fue desarrollando *La sensibilidad*, magistral retrato de dos mujeres que representan dos clases sociales antagónicas, dos actitudes frente al mundo, dos historias paralelas y que no se tocarían si no las vinculara la misma figura trágica

que marca la memoria de tantas familias argentinas: la desaparición de uno de sus miembros.

Por último, *Un pensamiento de Laura*, y *Lágrima de María Luisa*, parecen ser dos preciosos recortes del material coleccionado para *La sensibilidad*, dos momentos en los que el realizador logra la intimidad y la revelación con cada una de esas mujeres que son sus abuelas.



Scelso expone su vida y sus personajes de un modo descarnado, a veces brutal. desnuda los artificios de la puesta en escena que existe hasta en el mínimo registro o en el mínimo acto de habla. Tal vez tanta libertad formal, el secreto de su potencia, la logra por su falta de creencia en un código. Él lo dice así: “*No creo en un código ético. Sí en que hay que tener una ética. Los códigos éticos que son políticamente correctos tienen siempre una vibración hipócrita, y promueven una opinión sobre el bien y el mal que después la gente repite por ósmosis. Es algo de la psicología católica: al escandalizarnos por lo que no es ético, reafirmamos nuestra sensibilidad. Prefiero encontrarme solo con los conflictos. La idea de que es posible grabar cualquier cosa, va enseñándote tus límites, tu ética*” ■

Filmografía

- Lágrima de María Luisa (2011)
- La sensibilidad (2011)
- El modelo (2010)
- Un pensamiento de Laura (2009)
- El engaño (2009)
- De ojos privada (2003)
- El fin (1999)
- Poema violento (1996)
- Campo verde (1996)

Artes Visuales

MEMORIA URBANA, DESPLEGADA Y MUSEIFICADA, DIEZ AÑOS DESPUÉS

María Cristina Rocca

Durante octubre y noviembre de este año se presentó en el Museo Genaro Pérez la muestra *Desplegable: pensar el paisaje de lo urbano* en el marco de la cual se expuso *La Mesa*, instalación/acción que el colectivo de artistas *Urbomaquia* realizó en octubre de 2001.



Vistas de obra en la exposición *Desplegable*, Museo Genaro Pérez (Fotografía C. Rocca).

La muestra *Desplegable: Pensar el paisaje de lo urbano*, curada por Gabriel Gutnis-ky y Patricia Ávila y co-curada por Mariana del Val, estuvo expuesta en octubre y noviembre de este año en el Museo Genaro Pérez. Los curadores propusieron, según se expresa en el catálogo, “pensar el paisaje de lo urbano desde las diferentes prácticas que conviven hoy en campo del arte, algunas consideradas centrales y tradicionales como las pinturas y otras consideradas normalmente documento histórico como las fotografías de época”. Así, en las salas del piso superior del edificio se exhibieron pinturas de la colección, objetos escultóricos y pictóricos, fotografías y el mantel que perteneció a *La Mesa*, instalación/acción del colectivo *Urbomaquia*, obra a la que particularmente nos referiremos más adelante.



Lo interesante de la propuesta fue su convocatoria a re-pensar el concepto de *paisaje*, en especial de *paisaje urbano*, para desmarcarlo de una configuración tradicional y clausurada de la historia del arte y traer a consideración un concepto más amplio, abierto, que dé cuenta no sólo de unas vistas urbanas del pasado, sino de una *experiencia* de ciudad, es decir, de ciudad vivida por una multiplicidad de subjetividades que la habitan y la constituyen. Para lograr ese propósito los curadores pusieron en diálogo, no exento de tensiones, obras no sólo de distintos momentos históricos, sino de distintas concepciones de tiempo y espacio, y de arte, incorporando, y a veces superponiendo, prácticas artísticas contemporáneas a las tradicionales. Así, logran abrir un horizonte de diálogo donde se mezclan obras, percepciones, tiempos y recorridos que, en su conjunto devienen en el intento de una construcción *otra* de una ciudad compleja y diversa. En una misma sala, por ejemplo, conviven las pinturas de silencio metafísico de Ernesto Farina, José De Monte o Sergio Fonseca con fotografías “de época” recopiladas por

Cristina Boxaidós e intervenidas por Laura Roqué con fotografías recientes de igual enfoque para dar cuenta de los cambios / tiempos transcurridos. Asimismo, y en el espacio de recorrido del espectador se interponen los objetos escultóricos en miniatura de Martín Carrizo, que explora los sentidos de la casa en construcción como *hábitat*. El tema del tiempo vuelve a plantearse ahora desde las prácticas de desplazamiento lúdico por la ciudad a partir del objeto *patineta* que, colgado como un cuadro, muestra trazas de haber sido usado intensamente y se completa con un video desde los recorridos veloces realizados por los jóvenes en *skate*. Noelia González comparte el mismo espacio con unos círculos totalmente cubiertos por textos verticales y pequeños que dan la idea de conglomerado de confusos discursos urbanos que no alcanzamos a distinguir pero que vivenciamos diariamente como parte de una ciudad babélica.

II.

“yo pregunto. loqueros
Si no es ahora... ¿cuándo se pierde el juicio?”
El texto de León Felipe estaba impreso sobre *La Mesa* extendida frente a la Legislatura de Córdoba aquel octubre de 2001. La instalación tenía 55 metros, más 110 platos y 110 fibrones. Pero no estaba sola. Los artistas del colectivo *Urbomaquia* (*artistas sin red*) habían decidido “poner el cuerpo” y ser parte de la obra repartiendo volantes con un texto más completo del poeta español y hablando con los transeúntes de esa concurrida arteria urbana. Inesperadamente, el transeúnte se veía interpelado por esa larguísima instalación y los propios artistas. El clima de crisis política, social y económica, enrarecido y conducente al traumático desenlace de diciembre, hizo que la calle recuperara su potencial de foro. Horas más tarde, cuando los artistas quisieron levantar la instalación tuvieron dificultades: la gente continuaba escribiendo en los escasos espacios que quedaban libres. Azorados, los

integrantes de *Urbomaquia* (Sandra Mutal, Guillermo Alessio, Susana Andrada, Liliana Di Negro, Magui Lucero y Walter Moyano) contaron 1800 textos que daban cuenta del estado de cosas. Textos pequeños, textos grandes, dibujos y grafías diversas, tan diversas como fueron los encuentros de los ciudadanos en torno a *La Mesa*. Discusiones fuertes y reverberantes de adultos y jóvenes, varones y mujeres. Enojos y preocupaciones por la suerte de la *cosa pública*. *La Mesa* se constituyó en el espacio convocante donde las tensiones sociales se hicieron visibles y públicas. El ciudadano tomó la palabra y la calle. El objetivo de *Urbomaquia* estaba largamente logrado.

III.

Desde varios textos, Ana Longoni llama la atención sobre cuestiones éticas y políticas que aparecen a la hora de la museificación o relatos historiográficos de prácticas conceptuales pasadas cuyo sentido se pensó como acción efímera y colectiva en el espacio social –fuera del ámbito institucional– en unas determinadas coordenadas de tiempo y espacio. Se pregunta la autora en qué medida cuando se expone, historiza o relata *a posteriori* esas obras, se les quita o cercena el sentido inicial y se colabora en la conversión/construcción de una obra crítica, resistente al arte instituido, en una obra aurática y cristalizada, cuestión extraña y hasta contraria de las intenciones de los artistas. Todo un dilema para los propios artistas, curadores, críticos o historiadores.



La Mesa, en tanto huella de una instalación performática efímera desarrollada en el espacio social, se constituye, a la hora de exponerla en el museo, en un dilema que los curadores no ignoraron; antes bien, aceptaron el desafío y tomaron el mantel de *La Mesa* como documento y testimonio como parte de la ampliación del concepto de paisaje de lo urbano. Precisamente, de

ello da cuenta el recorrido sugerido para la muestra que comienza en la sala donde se exhibe sólo *La Mesa*, o mejor, el mantel de *La Mesa*, con sus 55 metros desplegados y suspendidos desde el techo en dos puntos, como si fuera una enorme hamaca paraguaya, lo que permite varias cosas: mostrar sus dimensiones, la circulación del espectador entre sus paños y a la vez, una cercanía con los textos que están en la parte más baja. Mientras se recorre ese espacio bordeando el mantel, en cualquiera de sus posibilidades, es posible visualizar fotografías del momento en que *La Mesa* cobró pleno sentido de foro en 2001. Una simultaneidad de tiempos y espacios se ofrecen al visitante de la muestra que puede contactar con el objeto como documento de una obra y a la vez, vivenciar e imaginar de qué manera se pobló de voces y escrituras. El montaje del paño deja caer la tela en sus extremos produciendo pliegues contrastantes con la tensión curva de la parte central, en una especie de juego clásico de texturas entre piel tersa y paño blando.



Así, *La Mesa* se transforma en un dispositivo que, junto con las imágenes convoca la memoria del hecho y se actualiza con nuevos sentidos en el diálogo expositivo con las otras obras. Se tensiona con los silencios metafísicos de Farina y Fonseca, se mezcla con los procesos de construcción del *hábitat* de Carrizo o se complementa en la palabra con los círculos babélicos de González, o en las imágenes fugaces de las fotografías de Boxaidós-Roqué.



Desplegable como exposición logra complejizar las aproximaciones a las experiencias de ciudad desde un abanico de posibilidades artísticas –donde *La Mesa* está incluida con toda justicia– y construye desde ahí espesores necesarios para ampliar el horizonte de conceptualización del *paisaje de lo urbano* ■

POÉTICAS DE LA INCANDESCENCIA

Marcela Rosales

Tres traducciones del poeta y ensayista Rodolfo Alonso han sido recientemente publicadas por la editorial Alción. Antonin Artaud, Paul Valéry y Cesare Pavese inquietan la fuente de la poesía, esa "conmovida perplejidad ante una tierra desconocida".

"Las palabras nunca son lo mejor para estar desnudos"

L. A. Spinetta, Artaud

En la línea de una trayectoria cada vez más definida orientada a la difusión de aquella escritura universal que trasciende géneros literarios y geografías humanas, la editorial cordobesa Alción saca a la calle tres cuidadas ediciones del trabajo que el traductor y poeta argentino Rodolfo Alonso realizara sobre la *Introducción a la Poética* de Paul Valéry (traducción, prólogo y notas); *Trabajar cansa. Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* de Cesare Pavese (traducción y prólogo) y *¿Quién conoce a Antonin Artaud?* (selección, traducción y notas).

En un reportaje que se le realizara en Venezuela (1987) Alonso afirma (con Baudelaire): *sería prodigioso que un crítico se convirtiera en poeta, en tanto que por el contrario resulta imposible que un poeta no contenga un crítico. Y agrega: nadie puede sustituir como teórico al auténtico creador cuando se lanza a reflexionar sobre su obra como "praxis concreta", como "texto" o "lenguaje" donde todo valor y sentido deben buscarse, pues no es por los servicios prestados a una u otra causa, por los favores conquistados o los halagos merecidos que aquélla debe ser juzgada.*

Tal vez sea Rodolfo Alonso el poeta, antes que el traductor, quien resulta seducido por la expectativa de obtener ciertos "criterios de valor" que intuye en estos tres textos porque en ellos, los "creadores" – Valéry, Pavese y Artaud – se convierten en "auténticos teóricos" que lejos de amilarse crecen ante la resistencia que opone ese espacio –"rechinante, pero sin forma penetrable" al decir de Artaud– donde se incubaba la (propia) escritura.

A esta tarea del poeta que Baudelaire declara inevitable, Valéry la bautiza aca-

démicamente "Poética"; Pavese "conciencia crítica"; y Artaud "desmineralización" o "pensamiento total". A continuación un breve zoom sobre la "potencia transformadora" de estos textos.

Palabras no. Un acto de desmesura.
Paul Valéry.

En 1937, en el Colegio de Francia, y contra el aristotélico sentido de colección de reglas o prescripciones estéticas ("molestas y anticuadas") para hacer poesía, Valéry propone hacer de la Poética la denominación de "todo lo que tiene analogía con la creación o composición de obras en las que el lenguaje es a la vez sustancia y medio". "La Literatura –afirma– es y no puede ser otra cosa que una suerte de extensión y aplicación de ciertas propiedades del Lenguaje". El poeta que multiplica las figuras no hace más que reencontrar en sí mismo el lenguaje en *estado naciente* y la ambiciosa meta de la Poética es precisamente dar cuenta de ese reencuentro.

Recuperando su sentido etimológico, la Poética se ocupará del "poiein", el "hacer" del espíritu que culmina en alguna obra destinada a su propio uso. El símbolo de ese "hacer" será para Valéry el poema porque es un discurso que exige e implica una relación continuada entre *la voz que es y la que viene y debe venir*. Quitad la voz necesaria que activa el estado afectivo que el texto expresa y no habrá más que una serie de signos ligados sólo materialmente, nos advierte.

Su objeto será el espacio de la contienda permanente que el espíritu mantiene contra la dispersión propia que es su estado normal, de la cual obtiene sin embargo su materia prima. Pero no hay manera de congregar en un mismo estado la observación de la lucha del "espíritu que produce la obra" y la del "espíritu que produce algún valor" de esa obra. "Productor" y

"consumidor" son dos sistemas esencialmente separados, entre ambos queda el objeto creado como cosa definible. Para uno la obra es el término, para el otro, el origen de nuevos desarrollos. *Autor y lector sólo se encuentran en el punto final de la obra y lo hacen para despedirse*, sentencia Pascal Quignard.

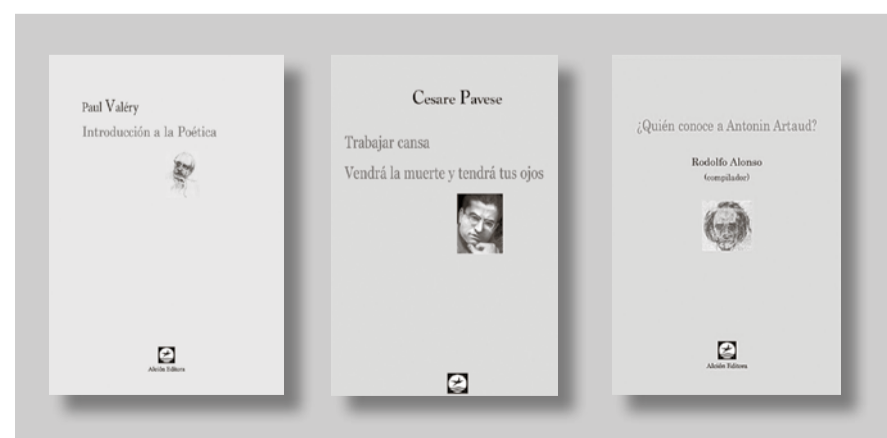
A la Poética le interesa precisamente el paso del uno al otro: la "acción de desmesura". Ese "traspaso" que somete el espíritu del Otro a la enorme carga del trabajo intelectual del productor condensada en la obra: todas sus elecciones, sus actos de fe, pero también todos los elementos del azar que luego se atribuirán a la "virtud singular" del espíritu creador.

En la creación estética una acción voluntaria que requiere largos trabajos intenta adaptarse a un estado del ser que es en sí irreductible. De una parte lo indefinible, de otra la acción acabada; de una parte un estado, a veces una sola sensación productora de valor e impulsión, de otra el acto, la determinación esencial. Poética entonces como una suerte de "vía geodésica" o "topografía" (¿imposible?) del espacio donde nace, no la palabra, sino *la voz que es, viene y debe venir*. Poética del acto creador y desmesurado de huida milagrosa fuera del mundo cerrado de lo posible.

Palabras no. Un gesto. Cesare Pavese

La traducción de Alonso sobre los poemas de Pavese incluye dos textos breves del autor piomontés sobre ese "oficio" que comprende a la vez escritura y reflexión sobre la propia obra. Únicamente la "conciencia crítica" puede concluir un ciclo poético –asevera– analizando su poemario *Trabajar cansa*. Entre 1931 y 1932 –rememora el poeta– *una voz me imponía narrar versos*. Entre 1934 y 1940 *otra voz* impulsa al teórico a la lectura crítica sobre ellos. El espacio donde nacen ambas voces no deja de ser el elemento arbitrario, precrítico, que sólo en cuanto tal puede estimular la creación; y la intención, una premisa irracional, que será justificada sólo por la obra.

La fuente de la poesía es siempre un misterio, una inspiración, una conmovida perplejidad ante una tierra desconocida. No obstante, para Pavese –como para Baudelaire y Valéry– el acto de la poesía es también una voluntad absoluta de ver claro, de reducir a razón, de saber: empeño "mitológico" en traducir la extática maravilla del ser a palabras. Pavese sabe que no existen metros tradicionales en sentido absoluto, que el poeta rehace en ellos el ritmo interior de su fantasía, pero hay que encontrar el ritmo del propio fantasear.





N. Roca. Serie Bodas documental. Fotografía, 2011

A veces lo que salva es un cierto silencio, a veces un interés por las cosas del espíritu y de la vida, a veces una “conmoción pictórica”. *Pintores y poetas siempre tuvieron la misma facultad de atreverse a cualquier cosa*, versifica Horacio en su *Ars Poética*. Pavese, por su parte, que tanto se ha resistido a la figura retórica como “decoración más o menos arbitraria”, declara ahora haber descubierto el “valor de la imagen”. El ermitaño tiene el color de los helechos; también las muchachas, las cabras, el paisaje mismo, lo tienen. La imagen se vuelve el argumento de la narración, el relato mismo.

He aquí la fuente primera de toda actividad poética: *el esfuerzo por tomar como un todo suficiente un complejo de relaciones fantásticas en las cuales consiste la propia percepción de una realidad*. Esfuerzo que enraza en el tedio, en la insatisfacción, primera razón de cualquier descubrimiento poético, pequeño o grande. Sin embargo, para los poemas aún no escritos –aquellos de *la voz que debe venir*– eso no basta, se necesita también la intención de escribir después de un cierto silencio, *no un poema, sino poemas*. Pero a veces... a veces, esa intención falta y el silencio no salva: sólo llega con *la lluvia ligera/ y el alba color lila/ que el corazón desgarran/ de quien ya no espera*, el poema-cansado, el último poema que es sin duda el más triste y bello del cancionero: “*Palabras no, un gesto. No escribiré más.*”

Palabras no. Es mejor que procures ver la imagen. Artaud

Lo que es del dominio de la imagen es irreductible a la razón y debe permanecer en la imagen bajo pena de aniquilarse – advierte Artaud, la “bestia mental”. No pienses con palabras, es mejor que procures ver la imagen –corea, *jazzeando en el camino*, *Ti-Jean Keruac*. ¡Ver lo invi-

sible, oír lo inaudible! –grita el maldito Baudelaire. Porque yo es otro –dispara Rimbaud. Ah, pero no podemos olvidar la cruel razón poética –interrumpe Blanchot.

De acuerdo –aúlla Artaud– ¿qué es la poesía? La poesía es poesía en el espacio, prosenio-asilo-calle, juego físico, hacer un cuerpo, silencio amasado de pensamientos, necesidad de palabra anterior a la palabra. Espacio de la poesía, poesía como espacio, suspenso moviente, puro devenir, espasmo del ser, imagen antes que objeto. ¿Experiencia del arte? Matar el respeto a lo escrito. Hacer caer la máscara. Rapaz necesidad de vuelo. El arte no dice la realidad sino su sombra: cuando habla de la vida, es del fuego que habla. Espíritu que es llama y fidelidad a la luz a la vez. Pero también *régie*, accesorio juego de luces, cuando la magia del momento creador se desgrana en utilería para el Otro.

Percepción, ¿lujo de la locura? Sin duda no para Artaud (*soy un grito bajado que en lugar de subir desciende*). Sí para los demás su fulgor: *Somos 50 poemas/ el resto no es nosotros sino la nada que nos viste/Pronto ese trabajo habrá terminado/Entonces todo esto será encontrado bien y no tendré más necesidad de hablar*. No es de hambre que sufrimos los poetas después de Artaud. Otra cosa nos falta.



Alonso, Valéry, Pavese, Artaud: Poéticas del acto desmesurado –gesto silencioso, imagen aullante, voz que debe venir– lenguaje que va más allá de las palabras pero que no puede dejar de ser también un procurar de la razón y por eso ambiciona, infructuosamente casi siempre, cartografiar un espacio que es *puro devenir, quemadura del vacío, incandescencia del desierto donde sopla el viento del ser* ■

EL LIBRO ANACRÓNICO

Tierra regenerada

Silvio Mattoni

Lluvias, por Saint-John Perse, Versión de José Lezama Lima, Edición bilingüe, Las ediciones de Dianus, Córdoba, 1985, 77 páginas.

Una costumbre arcaica del mundo editorial se reiteraba en este espléndido libro de Saint-John Perse, con una versión que hiciera Lezama Lima para la revista *Orígenes* en 1946; y no me refiero sólo al texto bilingüe, con una tipografía previa a la edad de las computadoras, sino en especial a la numeración a mano de cada ejemplar: en Córdoba hacia 1985, alguien tuvo que dedicar algunos instantes a dibujar con una lapicera los tres números “122” que figuran en el volumen que está en mi mesa. Completa la edición un ensayo de Jean Paulhan titulado “El enigma de Perse”, donde se revisa en perspectiva, ya en la década de 1960, la significación y la singularidad de esa obra, en traducción de Antonio Oviedo, también director de *Las ediciones de Dianus*, quien apunta con letra diminuta unas soberbias solapas, casi un ensayo literario en miniatura en esas zonas marginales del libro, que terminan aludiendo a una frase de Lezama Lima: “una gota de lluvia cuenta el tiempo”.

Es como si el libro imitara esa impresión de palimpsesto de la poesía de Perse, en la cual parecieran haberse acumulado estratos de lenguaje, arcaísmos, saberes ancestrales, de repente recobrados y orientados de nuevo hacia la vida del presente, como si lo inmemorial estuviera apenas unas capas más debajo de la celebración olvidadiza que constituye lo vivo aquí y ahora. Y las lluvias del poema en nueve fragmentos o rapsodias cuentan el tiempo que pasó, todas las lluvias que en el transcurso del tiempo fueron celebradas o esperadas con ansias, incluso antes de que nada parecido a la historia humana se asomara en la superficie de la tierra, pero también cuentan lo que pasa ahora, la manera en que el agua lava esa misma superficie, piedras, huellas, signos, para que todo pueda volver a decirse y el poema se escriba como por primera y única vez.

Lo que parece atraerle a Perse de una materia acuática sería ese carácter cíclico, como un ritmo que no obedeciera a ninguna voluntad ni regla sino que impusiera su regularidad impersonal, su léxico, algo que se acerca más al ritual que al ejercicio de un arte. Sin embargo, esas oleadas de lenguaje, esas cortinas de agua cayendo como imágenes de las palabras del poema, no hacen más que borrar lo ya escrito. De alguna manera, escribir sería renovar el ciclo de la poesía, una época de lluvias que limpiará de heridas la superficie resquebrajada por una prolongada sequía. ¿Y qué se borra entonces? “Los más bellos dichos del hombre: las más bellas sentencias, las más bellas secuencias, las frases mejor hechas, las páginas mejor nacidas”. Sólo así, agua mezclada con tinta antigua, llegará la lluvia de una posibilidad de escribir, de seguir escribiendo. Lo cual no puede ocurrir, para Perse, en forma de una simple novedad, una imposición de lo nuevo bajo su aspecto moderno a la que habría que obedecer necesariamente.

El tiempo de las palabras no es lineal, ni avanza ni progresa, sino que acompaña rítmicamente círculos cuya curvatura no es perceptible en la duración de una vida humana. Bajo la lluvia del poema, que nunca será escrito, nunca terminará de escribirse, las máscaras de los hablantes son restituidas a su naturaleza de simulacros (nadie puede ser “poeta”, ni “moderno” ni tampoco un abstracto “sujeto” del lenguaje): “este gusto de arcilla bajo nuestras máscaras”, dice la voz que parece recitarle sus palabras a alguien que las transcribe y que ha inventado su nombre literario. Escuchar esa regeneración de las lluvias, la restitución del barro que puede saborearse con todos los sentidos después de las precipitaciones, implica también una resistencia a otros oleajes, a las obligaciones de lo nuevo. Para esto, haría falta no escribir ningún poema, únicamente copiar lo inaudito que aguarda y se repite desde siempre, en los cuerpos, en la tierra, en las técnicas transmitidas, en la naturaleza lingüística de un mamífero elevado por el azar a la condición de cronista y de creyente. El canto estaría allí, en el golpeteo inmemorial de las gotas que caen, el poema sería otra cosa, un objeto, y tiene que borrarse para que se produzca la celebración, el elogio de lo que vive. Así se acerca a su fin el extraño himno de Perse: “El bello canto, el bello canto ahí sobre la disipación de las aguas?... y mi poema, ¡oh lluvias!, que no será escrito” ■

Fragmentos sobre Argentino Auchter

YO, ARGENTINO, EL ANTILIBERAL

Juan Cruz Taborda Varela

Fue militar, policía, radical e yrigoyenista. Y sobre todo, católico ferviente. Al final, se convirtió en el primer gobernador peronista de la historia de esta provincia. Argentino Auchter, el antiliberal.

1 Ya nada tiene que hacer el liberalismo con su duda sistemática y su concepto subjetivo del derecho.

Palabras de Argentino Auchter. No en memorias ni en ensayos. Lo decía como gobernador de la provincia de Córdoba en un discurso en la Legislatura. Citaba de memoria, el gobernador de Córdoba, a Nicolás Berdiaeff cuando éste aseguraba que la Edad Media era superadora del liberalismo, el mal de males. Fue, la oscura etapa histórica para Berdiaeff, “generadora de las más grandes aventuras del ser, como no lo fue el mundo liberal burgués”.

“Puede decirse que toda la historia humanista moderna no ha sido más que un fracaso; que el Renacimiento no ha tenido éxito, y que todo lo que ha creado no correspondía a sus designios ni a sus intenciones”.

Eso escribía Berdiaeff, el filósofo que descreía del progreso y del humanismo.

Y Auchter, el gobernador de Córdoba, asentía y lo repetía.

2

Santafesino de principios del siglo XX, Auchter fue Teniente desde 1918 hasta que el golpe del 30 lo diera de baja. Antes, había escuchado al líder radical de bombín. Preso en Ushuaia con la primera dictadura patria, se mantuvo cercano siempre a los tiroteos que el clan sabattinista provocaba en Córdoba para lograr comicios transparentes en un país de fraude.

Fue en 1935 y el cine cordobés lo trajo a la memoria recientemente. Porque reciente

es el cine cordobés y porque reciente es la memoria. En 1935, en un pueblito donde jamás hubo tiros, los hubo; y muertos también. Plaza de Mercedes, al Este de la provincia, en el departamento Río Primero: 7 policías muertos y dos radicales. Ahí estaban Santiago H. del Castillo y Argentino. La película *Hipólito* recupera esta historia en donde dos futuros gobernadores calzaban pistoletas buscando justicia.

3

Antes de ser gobernador y después de ser teniente, con Sabattini ocupó la Jefatura de Policía de la Provincia. Fueron meses. Pero en esos meses debió poner la cara por el crimen que conmovió al suelo sin mar: Martita Stutz. “La pista de Barrientos carece de importancia y no la veo vinculada con el caso Stutz” dijo a los periodistas del diario *Córdoba*. Barrientos, hombre oscuro en cuyo patio se habían encontrado elementos sospechosos, era acusado de haber sido el móvil para que la niña llegara a Suárez Zavala, el acusado del crimen. También dijo Auchter sobre Barrientos: “Sí, conozco al ingeniero. Pero él es muy bueno, muy caritativo”. Contaba el diario *Córdoba* que por ese conocimiento entre Auchter y el Barrientos, éste “podía leer los diarios, hablar con ordenanzas y personal subalterno, haciendo gala de la generosidad de sus propinas”.

Barrientos le dijo a Auchter: preguntale a Humberto Vidoni, un vecino que tenía cortadero de ladrillos. Tanto le preguntaron a Vidone en la central de Policía que manejaba Argentino, que lo mataron a golpes.

También, Argentino, para resolver el caso, trajo a Mono, el célebre perro sabio de la época que olfateaba como ninguno. También al astrólogo Lucio Berto.

El acusado Suárez Zabala fue defendido por Deodoro, que sufrió linchamientos públicos por las muchedumbres ensordecidas y debió renunciar.

El único vocal que declaró culpable a Suárez Zabala se llamaba Antonio, de apellido De la Rúa.

Después, Auchter presidió el Banco de Préstamos de la provincia. No se sabe a quién prestó.

4

Fue la más reñida –lugar común– de las elecciones para gobernador en la historia de la provincia de Córdoba. Incluso superando las diferencias que signaron el 2/S. Argentino Auchter y Ramón Asís, representantes del peronismo, ganaron las elecciones de 1946 por apenas 183 votos. El espacio lo integraban la UCR Junta Renovadora –Auchter– y el Partido Laborista. Los Renovadores radicales habían sido expulsados de la UCR en 1946 por ‘colaboracionistas’.

Segunda se ubicó, la fórmula radical que integraban los papás Medina Allende –Antonio– e Irós –Juan–. Los papás, como los hijos luego, ya empezaban a perder y el peronismo, integrado por la más variopinta jauría cordobesa –militares, conservadores al por mayor, pianistas y panaderos anarquistas–, daba su primer golpe.

También participaron de esa elección dos clásicos de retaguardia: Arturo Orgaz por el socialismo y Miguel Contreras por el PC.

5

Auchter y su vice Asís venían de espacios diferentes. El gobernador, del radicalismo disidente, opuesto a la Unión Democrática y con un fuerte sesgo nacionalista. Había sido Jefe de Policía. Ese nacionalismo: el de un policía. Su espacio promovía, entre otras cosas, extender la influencia religiosa en las escuelas. Para ellos, Perón era “la armoniosa síntesis de la azul y blanca y de la Cruz de Cristo”.

El presidente de la Juventud de la UCR Renovadora se llamaba Tránsito Rigatuso, quien decía que era necesario llevar al gobierno “la severa austeridad del cuartel”.

Asís, del Laborismo, era más cercano a los trabajadores organizados y sindicalizados, propensos a los avances del liberalismo inglés y con una idea de cierto pluralismo democrático. El origen del Laborismo estaba en la Federación Obrera de Córdoba (FOC).

Las diferencias entre ambos se reproducían adentro del peronismo. Y nadie las disimulaba.

Empezaron así: jurando en forma separada. Los propios legisladores laboristas llamaron a su gobernador ‘antidemocrático’ apenas asumió. No la Acción Católica, que apoyó abiertamente a Argentino. Y menos el patriciado provincial, que le financió la campaña.

Duraron apenas un año.

D

DEODORO
gaceta de crítica y cultura

DEODORO REPUDIA EL COBARDE ASESINATO DEL MILITANTE CAMPESINO CRISTIAN FERREYRA, SE SOLIDARIZA CON TODOS LOS GRUPOS QUE FORMAN EL MOVIMIENTO CAMPESINO INDÍGENA EN DEFENSA DE SUS DERECHOS A LA TIERRA EN LA QUE VIVEN Y TRABAJAN, Y RECLAMA DE LAS AUTORIDADES JUDICIALES Y POLÍTICAS UNA PRONTA CONDENA A LOS RESPONSABLES.



Herejes

Sergio Dain

En la introducción de su libro *Herejes*, publicado en 1905, Chesterton describe la increíble permutación entre los significados de las palabras ortodoxia y herejía. Antes la palabra ortodoxia tenía un significado positivo, las personas se ufanan de ser ortodoxas. Ser ortodoxo no significaba necesariamente defender el orden imperante, se podía estar en contra de los reyes y los sacerdotes y a la vez ser ortodoxo. Ortodoxia significaba, ante todo, defender un orden. Creer que ese orden era el correcto y que estar en contra de él era estar equivocado. Es decir, ser un hereje. Un hereje es aquel que no respeta el orden. A nadie se le ocurría vanagloriarse de ser hereje, porque justamente no era considerado una virtud sino un pecado. Insisto en que, aún en tiempos remotos, no se trataba de defender un único orden, había muchos y combatían entre sí. Pero sin dudas se trataba de defender alguno en particular. Con esto quiero señalar la diferencia entre el ortodoxo, que cree genuinamente en el orden que defiende, forme parte del orden triunfador o no, y el obsecuente, que se adapta al orden de turno. Chesterton observa que esto cambió. Ahora la palabra ortodoxo tiene un significado negativo. Ser ortodoxo puede significar ser inflexible, o defender el orden imperante para propio beneficio, o ser un cobarde que no se anima a rebelarse en contra de la tradición. La palabra ortodoxo ha tenido diversos sinónimos más o menos populares: de derecha, conservador, estructurado, cuadrado, reaccionario, etc.

No recuerdo en los últimos años haber escuchado o leído esa palabra con una connotación positiva. En cambio la herejía sí la tiene. Ser un hereje, un rebelde, es sinónimo de valentía, de libre pensamiento, de compromiso, de juventud, de ideales utópicos. Esa inversión de los valores mencionada por Chesterton aún persiste con idéntica fuerza. Y, lo que es incluso más curioso, aún parece ser algo moderno, a pesar de que tiene más de cien años. Todos quieren ser rebeldes, los profesores, los políticos, los artistas, los padres, los empleados públicos, los héroes de las películas y de los avisos publicitarios. Si abrimos el suplemento cultural de cualquier diario veremos que los elogios a los artistas y escritores, presentes y pasados, son siempre similares: “rompió con la tradición”, “impuso un quiebre”, “dinamitó la estructura de la novela”. Los comentarios sobre política o ética incluyen inevitablemente un rechazo profundo a “este mundo capitalista en que vivimos y su lógica de mercado”.

Si se tomara en serio ese modo de hablar parecería que la sociedad está a punto de estallar. Pero lo que sucede es que nada de lo que se dice o escribe afecta demasiado porque en el fondo nadie se lo toma demasiado en serio. Suele ser sólo una variante de la queja cotidiana y puede convivir sin problemas con las rutinas diarias y la política en su forma más tradicional. Chesterton observa que en cualquier inocente mesa de bar podemos escuchar a un hombre decir “la vida no merece ser vivida” y ese comentario es tomado con naturalidad, incluso puede pasar por profundo. Pero nadie piensa que la frase pueda tener un efecto en el mundo o en quien la pronuncia. Y sin embargo, agrega, si la tomáramos en serio deberíamos dar medallas a los asesinos, perseguir a los bomberos que salvan vidas y utilizar el veneno como medicina.

Quitando algunos casos extremos (que en nuestro país son casi siempre casos judiciales) creo que nunca he conocido a un verdadero conservador. Aún en las personas religiosas he descubierto asombrosos rasgos de herejía: “soy católico pero no voy a misa porque no creo ni en la iglesia ni en los sacerdotes”, es una frase que creo haber escuchado muchas veces.

Chesterton pretendió ser un ortodoxo. Sus ensayos son lúcidos, divertidos y humanos (por ejemplo, el dedicado a la defensa de la familia tiene fragmentos memorables). Posee un olfato insuperable para detectar las imposturas y el fanatismo de los rebeldes. Sin embargo, por increíble que parezca, el orden que defendió fue el de la Iglesia católica.

He visto, en otros lugares, bibliotecas, escuelas y universidades que poseen una larga tradición que sigue siendo defendida por la mayoría de sus integrantes. También he visto familias en donde el paso del tiempo y de las generaciones parece sumar y no dispersar a sus miembros. Pero todos ellos fueron siempre para mí órdenes ajenos. Conocí la provocación pero nunca tuve un orden libre de sospechas a quien defender ■

6

El mismo vice Hortensio debió venir a Córdoba para armonizar la asunción. No sirvió. Asís, la noche de la asunción, llamó a su jefe “traidor máximo”. La policía re-primió a 800 laboristas que habían ganado las calles. Hasta Asís recibió palos. El viejo Quijano se fue de esta provincia diciendo: “estoy completamente arrepentido de haber visitado Córdoba”.

7

La mujer, para Argentino, tenía “la sublime misión de formar las costumbres en el seno del hogar y, mediante ello, cooperar en el despertar moral de los pueblos”.

8

En la invención del peronismo en el interior del país, Macor asegura que Auchter “articuló una práctica política autoritaria en general y particularmente represiva del laborismo”. De eso daba cuenta el senador laborista Carlos Rossini: “Estamos viviendo la época de las policías más bravas, policías que únicamente desarrollan sus actividades con la coima de las patronales en contra de los obreros de la provincia”.

En una solicitada, su propio partido decía en septiembre de 1946: “El gobierno provincial se prestaba a la acción antide-mocrática y antirrevolucionaria de núcleos reaccionarios, totalitarios y oligárquicos”.

Macor lo define: “La condena al liberalismo y la duda cartesiana era acompañada de una fundamentación jurídica, filosófica y teológica que legitimaba el cercenamiento de las libertades públicas”.

9

El mismo Auchter, sin saberlo, daría lugar a la creación de la empresa estatal de energía de Córdoba. Pues fue él mismo quien, en 1946, determinó el fin de la concesión a las dos empresas privadas que distribuían el servicio y creó la Comisión Administradora del Servicio Público de Electricidad (CASPE), el antecedente para que en 1953 se creara EPEC.

Eso y la firma para la existencia de Villa Retiro son algunos de sus hitos.

10

Era el peronismo cordobés un hogar de difícil equilibrio. Convivían en él, entre tantos, Federico De Uña, sindicalista de los pasteleros, panadero y de origen anarquista, con Manuel Ávila, un legislador del Norte provincial de 10 rezos diarios y que desde su banca buscó prohibir “dentro del territorio de la provincia, la exhibición en vidrieras de prendas íntimas, en forma procaz o atentorias a las buenas costumbres o la decencia”.

Para el padre mayor era un gran trabajo mantenerlos a raya.

11

Si bien Auchter “tenía un origen saba-tinista –dice Darío Macor– durante la Segunda Guerra Mundial fue deslizándose hacia posiciones definitivamente nacionalistas, antiliberales y clericales”. El gobernador, en su discurso del 1º de mayo de 1947, no dudó: “En nuestro país, con la sanción de la Ley Sáenz Peña en 1912 y su efectivo cumplimiento recién en las elecciones del 24 de febrero de 1946, ha desaparecido prácticamente la razón de existencia de los partidos liberales”.

“El liberalismo, que dio todo de sí para edificar este mundo hoy en ruinas, ya nada tiene que hacer con su duda sistemática y su concepto subjetivo del derecho y de la libertad en la aurora de un mundo dramático y novelesco”. Fue en un discurso por radio.

12

En junio de 1947, la casa alborotada y los legisladores laboristas presentan en la Legislatura provincial un pedido de juicio político al mismísimo gobernador Argentino.

Y el gobernador Argentino, al que no le iban las historias de los derechos políticos vertidos por el liberalismo tripartito, cerró la Legislatura con su amiga la policía. Pero con los legisladores adentro. Que igual votaron, iniciaron juicio político y le avisaron a Asís, el vice, que estaba en su casa de Alta Córdoba, que todo estaba en marcha. Y Asís se calzó el traje de gobernador y designó nuevos ministros y Córdoba, durante 4 días de junio de 1947, tuvo dos gobernadores.

13

No lo conocían al general. La intervención llegó en tren bala.

Asís, sin sillón alguno, dijo que había una maniobra “de la oligarquía para apoderarse de la revolución peronista”. Y que había un cerco “con el objeto de aislar” al gran líder.

La teoría del cerco siempre nos funcionó como modo de justificar el aporreo de nuestro amor primero.

14

Decía el propio gobernador, depuesto luego: “A mayor cantidad de efectivos sujeto de derecho, investidos de poder físico y moral que da el número y la razón, necesariamente debe corresponder una libertad cuantitativamente menor para cada uno, pero cualitativamente más apta para mantener la grandeza y la felicidad del conjunto social sin menoscabo de lo divino de lo humano”. Más sujetos de derecho, menos libertad. Que si no, los muchachos se me pasan de rosca, habrá pensado Argentino ■

RODEIRO, MÉDICO Y ESCRITOR

Luis Rodeiro

De un Rodeiro a otro Rodeiro, este homenaje a un hombre de letras y medicina que compartió época y escritos con significativos referentes de la historia intelectual de Córdoba como Deodoro Roca y Saúl Taborda, entre otros.

El pudor aunque siempre necesario y loable en un mundo de pavos reales, suele en ocasiones ser un peso para la memoria. Con ese convencimiento, hoy quiero hablar de mi viejo, venciendo ese pudor que seguramente es herencia, hablar de él no como padre, sino como hombre de letras, como miembro de una generación muy cara a la historia de Córdoba.

Me motiva mi propio padre, cuando recordando a Santiago Monserrat, afirmaba que “nuestro mundo intelectual es proclive a olvidar hasta el nombre de sus hijos, de los que un día llenaron su ámbito con las obras de su espíritu. ¿Quién recuerda la figura dinámica, espiritual de Deodoro Roca o la meditación profunda de Saúl Taborda?”, se preguntaba incluyendo en el recuerdo sus obras.

Había nacido en 1907. Su padre –mi abuelo– fue un herrero español que supo transmitirle una cosmovisión profundamente humanista, que lo acompañó como una humilde distinción durante toda su vida.

Dos pasiones lo alentaron: la medicina y las letras. Como médico fue discípulo de un grande, don Antonio Navarro, que no solo lo guió en una concepción solidaria de la medicina, sino que también lo impulsó a ingresar en el mundo de la cultura.

Lector apasionado, como lo caracteriza Sergio Díaz, en el prólogo de su libro póstumo: la filosofía y la literatura castellana fueron sus pasiones. Es cierto, como dice, que muy joven, incluso antes de graduarse, departió aun con su timidez con muchos pensadores cordobeses, que lo aceptaron

en sus tertulias: Saúl Taborda, en quien reconoció un maestro; Carlos Astrada, Oliverio de Allende, los Orgaz, Enrique Barros, Ceferino Garzón Maceda, Agustín Caeiro, Gumersindo Sayago y por cierto, Deodoro Roca. Astrada le envió postales de cada parada en su periplo europeo, interesándose en sus estudios universitarios.

Escribió en diarios y revistas. Y fundamentalmente libros: *Cuaderno* (1937), *Damiana* (1947), *La mesa* (1952), *El río* (1959), *La casa del caracol* (1965), *El camino* (1992), *Los días y las noches* (1994), *La casa* (1995) y *La tierra y el cielo*, que fue editado tras su muerte en 1996. Siempre pienso que merecería una reedición de su obra. Deodoro lo saludó después de leer *Cuaderno*, como un “auténtico escritor, que domina sus medios y expresa fina

y exactamente su rico, jugoso y diverso mundo”. Sábado, le agradece *La Mesa*, por “sus profundas reflexiones líricas” y pide que lo vea en un rancho cercano a Carlos Paz, donde pasaba sus vacaciones. Jorge Orgaz dice que *La casa del caracol* le ha dejado “el sabor de su extraña carne de espíritu”.

Amigo –recuerda Díaz– de los artistas plásticos Horacio Juárez, Alberto Barral, Rosalía y Ernesto Soneira, entre otros, con quienes compartió una suerte de peña intelectual que los reunió todos los sábados de su vida.

Falleció en junio de 1996. En su tumba, familiares y amigos, colocamos como epitafio la frase de uno de sus personajes literarios: “Descansa y sueña” ■

Así escribía

La Hora Amarilla

Difícil conocerla entre los tantos colores del atardecer: colores en crescendo, colores en potencia, colores naciendo, colores con los ojos abiertos, cerrados, entornados, desviados, guiñados, en blanco sobre el atardecer. La hora del nacimiento una confusión de posibilidades en tensión.

Su ubicuidad, en puntos invisibles, o su velocidad ignorada, la insinuaron primero en los sitios de su predilección, donde a veces, la conserva ceñida a los instantes una imagen fotográfica de un momento de su visita anterior.

En el invernadero doró las ramas de palmas tendidas sobre los techos de cristales. Era una palidez, un amarillo enfermo de otros colores que no le dejaban mostrarse bien. Un amarillo rengo, con muletas, con el tranco alternado entre color y color. El otoño lo recibió mejor en el Jardín de los Niños, donde la ciudad, aguda y chata, dejaba descansar los viejos de lentas levitas y bastones pausados. Hubo por los árboles una bicolorida lucha de verdes y amarillos de intenso oro. El producto invariable, repetido y seco: las hojas unguadas de este amarillo enervador se dejaban caer sobre la arena en un vuelo nervioso de cortas curvas plegadas en repentinas desviaciones.

Invadió luego el ámbito, lasa o tensa. En masas o en fillos. Manó sangre amarilla de las venas del aire, sangre aguada que se pedía perdón a sí misma. Se introdujo en las calles el pie ligero sobre la greda amarilla con que el abandono coloraba las calzadas. El amarillo frenético, llamador de los letreros, el pajizo de ciertas casas, el casi rojizo de los ladrillos de aquella plaza, le salieron al encuentro, se abrazaron, se besaron en la vía pública, escandalosos como dos amigos manfloritas.

Tocó la plenitud. Quedó el prestigio de los otros colores abochornados, aturdidos, apretados, contra las fachadas, pegados a los vehículos huidizos, ceñidos a la música curvilínea, objetiva de los trajes de las mujeres.

Entonces dominó sobre la ciudad, desde las nubes a la tierra, como una lluvia de polen innumerable. Una ciudad fantasmagórica gaseosa, flotante en velos, en vapores amarillos, recién creada, soltó las anclas y se dio a navegar.

Las mujeres vestidas de amarillo, las rubias, las pálidas azafranadas, vieron germinar un prestigio unánime, de mayoría de votos que todos los colores de mujeres desconocían. Las morenas, difusas como borrones, reducidas a contornos, a esquemas de sombras, mujeres en proyecto, en germen formal se hundieron en el radio penumbroso de la atención que las soslayaba.

Entonces se pensó que la hora amarilla era una oxidación misteriosa y arbitraria procedente de los siglos exhibidos en los museos, una herrumbre de siglos cernida. Otros dijeron ser el bufache que espolvoreaba para los bichos de la tierra el sol, la gran desinfección, el mirar tuerto del sol, la visión empañada de nubes del sol.

La noche, inevitablemente, deseó guardar en su caja este triunfo de amarillos tan estremecidos ahora, tan nutrido de pálidos latidos –Otra tarde amarilla fluía de los poros sin dolor, como un silbido–.

La fue recogiendo como mantel que se alza, para no volcar migas de pan, por los extremos. Pero una humedad sutil la había adherido a los reverberos de los barrios más turbios, más nocturnos, donde quedó desgarrada, pegada a los globos dorados de los prostíbulos, llenos de risas amarillas, de carnes cansadas, de virutas extrañas enroscadas, de ramerías soñolientas de sueño amarillo.

Texto publicado en la revista *Frente (Letras-Arte-Ciencia)*, Órgano del Centro Cultural y Artístico Ideario, Año I, N° 1, Junio 25 de 1933, Córdoba.

De soledades

Abres los ojos y miras: / Se hace de cristal la luz, el aire. / -Sueño- / Abres los brazos, / no aprietas, tienes contigo el aire tierno. / -Sueño- / Abres la puerta de la verdad o el engaño. / Sueño el amor, / límpido cielo, / espuma de aire entre las manos.

De Soledades y coplas (Poemario inédito).



N. Roca. Fotografía, 2011

CUBA, 53 AÑOS DESPUÉS

Aracely Maldonado

Compartir un fin de año con el pueblo que hace más de medio siglo se atrevió a la revolución socialista es una experiencia recomendable. Estos son segmentos de una crónica de viaje por el último país colonial de América, aquel que alcanzó su independencia recién en 1902.

“Las etapas de los pueblos no se cuentan por sus épocas de sometimiento infructuosos, sino por sus instantes de rebelión”.

José Martí

La suerte de estos puerquitos ya está Lechada, comenta con sorna uno de los hombres que carga en andas un extremo de la estaca. Es un palo largo que atraviesa la garganta de dos cerdos atados uno detrás del otro. La imagen folclórica y repulsiva fascina a los turistas que a esa hora bajan a la playa. Los hombres llegan al pozo de piedra. En el fondo arden las brasas. Por varias horas, los chanchitos darán vueltas y vueltas cual gigantescos pollos al *spiedo*.

La manivela se detiene de tanto en tanto. El asador echa un trago.

El calor aprieta a pesar del invierno, y los sorbos se hacen cada vez más prolongados a medida que el cuero de los animales se dora y se parte, y chorrea la grasa sobre el carbón que ya no deja de chirriar, y se acercan las doce de la noche y el ron que bate adentro sentimientos encontrados.

Es el último día de 2010 en Cayo Largo, uno de los 1.600 islotes que integra el archipiélago de la República de Cuba, bañado por las aguas del Mar Caribe, a la entrada del Golfo de México.

Dos millones de turistas pisan cada año las prodigiosas playas de arena blanca que, en 1990 sólo visitaban 150 mil personas. Es una de las principales fuentes de divisa del país; según informa el guía que nos acompaña en ese tramo del recorrido, genera tres mil millones de dólares al año. Durante 2010, había crecido 4,7% y se aguardaba para 2011 un 2,8% más.

Los cubanos relacionados a la industria turística tienen un régimen especial, trabajan 20 días corridos y descansan 10. La mayoría quiere vincularse a este quehacer; las propinas hacen diferencia: el salario promedio de un conserje, una camarera,

un cocinero o un artista que recibe a los visitantes cantando o bailando en el hall del hotel, es de unos 240 a 290 pesos cubanos (entre 10 y 12 euros mensuales), cifra que pueden obtener por día según las veces que extiendan la mano para recibir un c.u.c (la moneda creada para los turistas extranjeros, que equivale a algo más de un euro).

Quieren ahorrar. El presidente Raúl Castro anticipa cambios en las normativas jurídicas. El *Granma* anuncia por esos días que en 2010 fueron entregadas 75 mil nuevas licencias para cuentapropistas, y que 500 mil cubanos ocuparán los negocios privados, tras las reformas que planteará el gobierno durante 2011.

Efectivamente, este año “personas naturales cubanas con domicilio en el país y extranjeros residentes permanentes en la Isla” pueden, entre sí, comprar y vender no sólo automóviles ¡sino también viviendas! En la calle se respira cierto temor a lo desconocido, comprensible en un territorio libre de *marketing* y publicidad, donde los únicos carteles que pueden leerse en la vía pública son al estilo de *Patria o muerte* (aquella consigna que pronunció por primera vez Fidel Castro, el 5 de marzo de 1960, en la despedida de duelo al centenar de trabajadores portuarios, víctimas del sabotaje realizado el día anterior al vapor La Coubre).

Un joven barbado sonríe con todos sus dientes debajo de un sombrero de alas anchas. Es un rostro amable el que preside el humilde despacho de la directora del colegio del Cayo, al que asisten los hijos de los trabajadores.

Después de la revolución, las escuelas brotaron como hongos en las casas expropiadas, y cada niño pareció nacer en Cuba con una escuela debajo del brazo, como describió Cortázar.

Hoy, las 23 universidades dispuestas a lo largo y ancho del país exportan al mundo 200 mil profesionales. Médicos, ingenie-

ros, pedagogos, atletas, músicos, son el capital académico de un estado por momentos paradójico, donde la flor nacional tiene nombre de insecto: *Mariposa*, y donde está penado con cárcel tanto la venta como el consumo de drogas pero legalizado el aborto, desde los años sesenta. El último censo da cuenta de que el 30% de la población es de raza negra y el 20% mulata; el 50% restante es blanco. Esto significa que no sobrevivió –a las sucesivas masacres– uno solo de los 300 mil aborígenes Taínos que habitaron primitivamente la Isla.

El joven de barba que ríe desde el muro es Camilo Cienfuegos, aquel *guerrillero heroico* que murió en un accidente aéreo, a sólo seis meses del triunfo revolucionario, cuando apenas tenía 27 años. *Es la imagen del pueblo*, dicen al unísono quienes todos los 28 de octubre, en su memoria, inundan de flores el mar que abraza el archipiélago. Observar ese retrato cordial, simpático, afable, nos lleva a preguntar por qué nuestro ¡padre del aula, Sarmiento inmortal! aparece en todas las paredes de todas las escuelas con el entrecejo siempre fruncido.

Faltan pocas horas para celebrar el comienzo de un nuevo año calendario y el aniversario número 53 de la Revolución. Atardece y volamos a La Habana. Nos alojamos en el Sevilla, un hotel que conserva su impronta de épocas fastuosas, en las cuales reinaba la mafia. Como testimonio, basta recorrer la galería de fotos que muestra –entre otros huéspedes famosos– a Al Capone con los ojos entrecerrados por el humo del habano.

El resultado del trajín del día se plasma en los platos variados y abundantes preparados para la ocasión. También hay números artísticos y tímidos fuegos artificiales especialmente lanzados para los extranjeros. Luces que apenas alumbran esa otra ceremonia que se sucede en las calles, entre la gente del pueblo: ni bien suenan las doce de la noche, baldes con agua son arrojados

desde los balcones coloniales. Es como un juego de carnaval: los transeúntes apostados en las esquinas esperan que los recipientes se vacíen para correr hacia la otra cuadra y así llegar a las inmediaciones de la Plaza Vieja, ubicada frente a la Catedral, en donde hay una fiesta privada (cuya entrada cuesta 70 c.u.c.).

Limpiar la casa con agua para sacar los malos espíritus y echarlos a rodar por las alturas para que se estampen contra la acera empedrada; ese, nos cuentan, es el sentido de ese entretenido ritual.

El 2 de enero emprendemos el Circuito. Para llegar a Santiago tendremos que cruzar por varias provincias: Ciudad de La Habana, Matanzas, Villa Clara, Sancti Spiritus, Ciego de Ávila, Camagüey, Las Tunas, Holguín, Granma y por fin, Santiago de Cuba. Quedan para otra vez La Habana Campo (hoy Artemisa y Mayabeque), Cienfuegos, Pinar del Río (en el extremo oeste) y Guantánamo (en el este). Gina, nuestra guía ahora, advierte que en el Oriente de Cuba se da la tasa de natalidad más alta de la Isla e indica que sólo en Santiago hay 13 hospitales maternos.

–Es que en Santiago también está instalada la fábrica de ron, agrega con picardía.

Sea como fuere, el 85% de los santiagueños son jóvenes. Cuentan que ellos son los primeros en correr –cada 31 de diciembre a las doce de la noche– hacia la plaza central de la ciudad para participar de otro ritual: izar la bandera y aguardar el comportamiento del paño: si flamea, será un buen año, de lo contrario habrá que andar sobre aviso.

Dicen que este año flameó.

Faltan pocos días para saber cómo serán los tiempos que se avecinan, cómo continuará la historia de este pueblo inmerso en dilemas sobre los cuales todo el mundo se cree con derecho a opinar, pero que sólo las nuevas generaciones podrán resolver ■

Teatro

TESORO PÚBLICO

¿QUÉ PUEDE UN ACTOR?

Gabriela Halac

La última obra producida por la Comedia Cordobesa generó mucha polémica, reflejada en esta revista a través del texto publicado en la edición anterior por Luciano Delprato. La comunidad teatral de Córdoba se cuestiona sus propias fundaciones motivada por la aparición de *Tesoro Público*.

La crítica que la comunidad teatral repite cuando habla de la Comedia Cordobesa resulta bastante categórica, y apunta a reprochar la presencia constante de clichés, la falta de riesgos en sus propuestas, su funcionamiento burocrático, falta de apertura y rotación de actores, ser representante de una idea teatro estructurada sobre las bases de un “correcto hacer” pero sin provocar grandes discusiones ni al interior del teatro ni a la sociedad a la que representa.

Estos señalamientos son parte de la tensión entre la Comedia y los Independientes, quienes parecen representar las dos caras del teatro de la ciudad y quienes realizan un juicio público permanente de unos sobre otros.

Recuerdo la obra de Gonzalo Marull “Comedia Cordobesa” en la que reflexiona y critica el teatro y el elenco oficial, y la asistencia de miembros de la comedia a las funciones como el inicio de una discusión.

Muchos rumores de pasillos pero hasta ahora se veían pocos movimientos, pocos lugares donde ambos teatros se pudieran cruzar. Parte de esa intención de abrir el diálogo fue lo que motivó la invitación de directores del Teatro Independiente para desarrollar proyectos con el elenco oficial. El primero en dirigir la Comedia en el año

2003 fue el querido Jorge Díaz, quien propuso hacer *Los Figurantes* de Sanchis Siniserra, obra que se estrenó y tuvo que seguir en cartel sin su director ante su inesperada muerte. Siguió propuestas de Marcelo Massa, Jorge Villegas, Luciano Delprato, que parecían enfrentar a los directores a un elenco difícil de dirigir y muy diferente a lo que el teatro independiente estaba acostumbrado: los gremios, la burocracia, y “el tipo de actores”.

Cuando comienza la función de *Tesoro Público*, empiezo a dudar de estas oposiciones lógicas. Comienza a colapsar el status quo de la Comedia Cordobesa y los prejuicios que tengo sobre ella. No estamos viendo una obra más de la Comedia, no asistimos a la representación de un texto; no hay “como sí”, no existe distancia posible entre lo que los actores dicen y lo que los actores son. En la obra hay un cuestionamiento a la representación: son ellos, son personajes, son despojos de personajes, son fantasmas, son textos de otros, son textos propios. Todo al mismo tiempo. Aparece el fenómeno actor, el fenómeno de la actuación del teatro como un gran *freak*, la artificialidad que llevada al extremo produce lo contrario, produce un lugar genuino.

Veo actores reflexionando sobre su propia condición de actores/empleados públicos, preguntándose ¿qué es ser un actor?, ¿qué es el teatro? o ¿qué debería ser?, descontentos con el modo en que son juzgados, enfrentando sus diferencias internas y asumiendo la complejidad de las relaciones de poder al mismo interior del teatro público. Cada escena me sorprende más que la anterior. Todo es muy fuerte. La escena, el discurso, los insultos a algunas personalidades del teatro. Da la sensación que Paco Giménez los hubiera despertado o puesto en disposición de decir y hacer uso del espacio que ocupan como elenco estable, del espacio social que ocupa el escenario que habitan, están diciendo como compañía y como actores algo que tienen para decir. No quedan bien con nadie, no están respondiendo a otro deseo más que el propio. Me dan ganas de aplaudirlos en varios momen-



N. Roca. Fotografía, 2011

tos. Me siento extraña. A mi lado dos personas se ríen demasiado fuerte. Cerca está una actriz jubilada de la comedia, está seria pero sigue sentada. La miro. Los actores se sientan en la platea. Gonzalo Tolosa pronto se desnuda. Espero que se vista, pero no.

¿Qué hace un actor? y ¿qué es actuar?, son preguntas fundamentales de la profesión. ¿Qué es representar?, ¿representar qué? En *Tesoro Público*, Paco pone en cuestión si existe un modo de representar del teatro oficial y otro diferente del teatro independiente. Paco me hace pensar que la discusión es la misma en un lugar y en el otro. Hasta este momento arriesgo que la Comedia Cordobesa siempre ha mirado al público, ha construido una idea sobre él y ahora están mirando hacia el interior del teatro, hacia sus colegas, hacia qué debería discutir el teatro en Córdoba hoy. El discurso se corre, moviliza, se quiebra, se vuelve a construir pero ya no como unidad.

Sigue la obra. Simultaneidad y repetición, textos como cachetadas. Ellos muestran que pueden hacer lo que quieran. Son la Comedia Cordobesa, no son la Comedia Cordobesa.

Demuestran que como actores ellos pueden todo. Alguien dice que las miradas despectivas deberían dirigir sus preguntas hacia el tenor de las políticas públicas y lo que estas deciden poner en escena. Esto es representación, esto no es representación. Lo que está en juego entre estas dos estructuras es quizás la idea de Teatro y el lugar que ocupa en la sociedad contemporánea. ¿Es el Teatro lo que era antes la plaza pública? Hace poco varios candidatos a presidente cerraron sus campañas políticas en teatros. ¿Es el espacio en donde se discute el sentido del mundo, la organización ciudadana, los límites de lo colectivo, el lugar del otro en el acto de crear?

La emancipación

Podría decir que hay un antes y un después de esta obra, tanto para el público, para elenco y para el director que le toque di-

rigir la Comedia la próxima producción. Me pregunto quién será. En la misma obra una escena habla de demoler el “Teatro” tal cual se entiende hasta ahora y comenzar todo nuevamente. Pienso a qué teatro se refieren, infiero que hablan del teatro en mayúsculas, representativo, con grandes puestas en escena, canónico, que dialoga más con el sentido común del teatro que con lo que el teatro es. Una actriz dice “Hay que quemar simbólicamente el teatro y comenzar de nuevo”.

Esta noche en el Teatro Real, dejo de ser espectadora, me convierto en parte de un acontecimiento público. La obra presenta a una Comedia Cordobesa con un discurso emancipado de su condición histórica que construye un texto colectivo con el sello claro de Paco Giménez. Por momentos es un guiño a los independientes “nosotros también podemos hacerlo”. Pienso en cómo llegaron a un cambio tan radical, el motor del giro. Leo el programa, algunas notas de prensa. Paco fue con la pregunta en lugar de la idea, y a partir de allí trabajó en desestabilizar el modo histórico de ser de la Comedia para internarse en los problemas de la práctica, sus conflictos internos y encontrar un lugar propio para afirmarse. En la obra aparecen una multiplicidad de discursos, de actores, de vidas adentro de la Comedia Cordobesa, que ya no puede verse como un bloque o una entelequia, se puebla de subjetividades que amplían y enriquecen las lecturas. Tiene lugar la inscripción de un decir genuino. Siento estar asistiendo a la presentación de algo que sucede, que está encendido, con una vitalidad desconocida de la Comedia Cordobesa, la misma vitalidad que me une al teatro.

Seguimos en la sala llena, vemos al desnudo el elenco oficial, el caos es el organizador de la escena como en las mejores obras de Paco, y esta vez funciona como metáfora de la realidad que vive la comunidad artística en Córdoba. La obra está por terminar, si, termina. Desde la platea, todos aplaudimos, no estamos tan lejos, nos reconocemos interlocutores, no hay cuarta pared, comienzan a responderse algunas preguntas y afortunadamente, a formularse otras ■

Tesoro Público

Comedia Cordobesa

Edad recomendada: Solo público adulto.

Duración: 105 minutos

Elenco: Edmeé Arán, Alvin Astorga, Adrián Azaceta, Gabriel Coba, Carolina Godoy, Gabriela Grosso, Oscar Mercado, Silvia Pastorino, Adriana Quevedo, Giovanni Quiroga, Yeya Quiroga, Patricia Rojo, Cecilia Román Ross, Raúl Sánchez, Ana María Tenaglia, Gonzalo Tolosa y Pablo Tolosa.

Dirección General: Paco Giménez

Teatro | *Tango del vacío*

PRESENTACIÓN

DEL ESQUIZO-TEXTO

SOBRE LA NADA

Ana Yukelson

El nuevo trabajo de José Luis Arce se presentó en Espacio Cirulaxia. Esta obra de un solo actor interroga sobre la posibilidad de la nada y la crisis de la representación.

El teatro contemporáneo vive hace tiempo una crisis de la representación. La realidad de la escena es deudora de una falsa realidad cotidiana. La pregunta sería cómo salir o superar la crisis de la representación con más representación.



El monodrama *Tango del vacío* de José Luis Arce provoca a los espectadores en torno a este interrogante. Extraña sus experiencias perceptivas e impacta en los propios cuerpos. La obra pone en crisis los modos de estar desde y en la representación. Interpele sobre el alcance del sentido háptico del receptor.

Es inevitable cuestionarnos desde qué lugar participar como espectadores. Cómo aprehender y ordenar el mundo escénico: ¿dónde se encuentra el personaje?, ¿qué ha perdido, o bien qué le falta?, ¿a quién le habla?



La obra se estructura al modo de un tríptico de Francis Bacon. Es un retrato accidental de un yo que son otros. Arce como el pintor arroja un puñado de pintura sobre la escena y pretende que el retrato surja de ahí. En un primer momento el perso-

naje habla sólo desde el encierro, describe la deriva de sus estados. Luego, el cuerpo se repliega en el centro, se exhibe como bisagra de sus múltiples estados para finalmente despojarse de sí. Sólo podemos percibir las huellas de la masacre del cuerpo desnudo. El tiempo ostenta su paso en cada marca, en cada arruga del actor, quien muestra su finitud física y escénica.



Desde la puesta en escena se pretende brindar el aspecto de una composición del trabajo actoral inmediato, sin disciplina, cuando en realidad es todo lo contrario. La actuación de Ricardo Bertone revela un cuidadoso entrenamiento y mediante él, la experimentación de la pérdida del control de su cuerpo en el espacio.

El concepto de rizoma de Deleuze es comprendido en forma literal por el actor quien pretende crear a partir de la generación de un inconsciente nuevo. Esto último se advierte en la composición de una partitura espacial pero no de acciones. El cuerpo del actor está en completa disponibilidad para la creación, se presenta al modo arcaudiano como un "cuerpo sin órganos", en total libertad para el trabajo.

Una vez más Arce nos propone desde una poética particular resistir a la definición hegemónica de la proclamada "frontera de la teatralidad". Retorna a la confrontación teatral más antigua y contundente, el "ser o no ser" de Hamlet. Hace estallar el logos del personaje *el Otro*. La palabra en este texto-esquizo se vuelve un detonante de desverbalización. Percibimos una ruidosa glosaría que para nada tiene la pretensión de un relato bien estructurado sino todo lo contrario. No es posible configurar un discurso ordenado, sólo átomos, jirones de expresiones que se atreven a cuestionar desde el encierro la pérdida, el arrebatado de la nada. Así preguntas retóricas como *Usted cree que abuso del pozo de mi ser o ¿si la nada se va con otro es adulterio?* deforman el gesto del personaje capturado por la cámara, lo devuelven en una imagen en blanco y negro, lo neutralizan hasta aniquilarlo.



Si luego de Auschwitz, como lo expresó Adorno, es imposible pensar en que haya poesía, ya que todo es ausencia, es nada, qué sucede si esa nada también nos es arrebatada.

Es el dolor del cuerpo, la estimulación de ese dolor la que parece provocar desde la escena la pregunta por el sentido trágico de la vida. El esquizo-texto de Arce no permite separación entre ficción y realidad. Todo se vuelve accidente y sólo la presencia del actor, el estar en el escenario permite dar testimonio de la "armonía del universo".

En *Tango del vacío* el personaje está esculpido desde el funcionamiento, no tiene pretensiones de ser comprendido más que por su materialidad física y perceptual. La obra es aquello que se ve, ese es el principal acto político que le restituye su estética y su ética ■

Tango del vacío –autofagia en un simple acto

Escrita y dirigida por José Luis Arce.

Actor | Ricardo Bertone

GREYT Teatro | Grupo de Estudio y Trabajo

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

CINE TEATRO

CÓRDOBA

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

3º Festival Internacional de Jazz Córdoba 2011

UNA SEMANA DE SONIDOS SINCOPADOS

Adrián Baigorria

Esta nueva edición del festival mostró en los distintos escenarios de Córdoba una fluida convergencia de los grandes referentes del jazz internacional y los talentos de nuestra ciudad confirmando la emergencia de una nueva generación de músicos.

Si trazáramos un balance del 3º Festival Internacional de Jazz y Música del mundo realizado en Córdoba en noviembre pasado, podríamos decir que nos permitió escuchar algunos referentes del jazz actual y que los artistas locales del género se mostraron en las principales salas, con buen marco de público. Sin embargo, el Festival es más que eso. Como hecho artístico, representa una semana festiva para los amantes locales del género, incluyendo el bajo costo de las entradas, y la posibilidad de insertar a Córdoba en el circuito cultural de las principales ciudades del Mercosur, en un encuentro que abarca también Buenos Aires, Rosario y Montevideo.

Los visitantes

Desde la irrupción del jazz moderno, con la revolución del bebop gestada por Charlie Parker hacia 1945, la improvisación aparece como su rasgo principal. El trompetista italiano Paolo Fresu fue la mayor prueba de ese espíritu de innovación constante, presentándose junto a su Devil Quartet. Tanto Fresu, un referente del jazz europeo actual, como el guitarrista Bebo Ferra pueden extenderse en largos solos, sobre las bases precisas que llevan adelante la ejecución de Paolino Dalla Porta en contrabajo, y de Stefano Bagnoli en la batería. Fresu es un excelente seguidor de la tradición del *cool jazz*, típico de la costa oeste norteamericana, que popularizaron Miles Davis y luego Chet Baker. Los largos fraseos del italiano en la trompeta evocan una estética melancólica que gana vivacidad cuando entra en sintonía con el resto de su cuarteto.

Otro punto alto del Festival fue el estadounidense Kenny Werner, una auténtica leyenda viva del piano que además de un notable cultor de la clásica estructura de piano trío creada por Bill Evans es una autoridad mundial en la formación en su instrumento. Este referente de la escena

del jazz neoyorquino llegó acompañado por dos estupendos músicos con los que se entiende a la perfección y gira por el mundo desde hace una década: el contrabajista Johannes Weidenmueller y el notable baterista Ari Hoenig, dueño de un *tempo* justo que lo sitúa a mitad de camino entre la potencia de su instrumento y la sutileza necesaria en un percusionista de jazz. Werner es de los pocos pianistas vivos de jazz que puede, en verdad, *'versionar'* composiciones sagradas del género como las de Bill Evans y 'Blue in green', del mítico disco *Kind of blue* de Miles Davis (1959). Su increíble digitación le permite permanecer durante varios minutos tocando dos tonos con su mano izquierda, mientras la derecha viaja sobre las teclas improvisando y citando melodías diversas.

El francés Baptiste Trotignon, uno de los mejores pianistas actuales de la escena europea, hubiera necesitado del piano Steinway del teatro San Martín para mostrar su arte. Tuvo que contentarse con el piano del teatro Real, que no está en la condición adecuada para una figura de su estatura artística. En un set corto, de apenas 40 minutos, el francés fue acompañado por el versátil percusionista cordobés Minino Garay, residente en Francia desde 1988. Munido de su cajón peruano, Garay se articuló de manera precisa con Trotignon, que transitó por composiciones propias, una particular versión del clásico 'What a wonderful world' y hasta un par de temas de música popular argentina.

En la música de la baterista y percusionista danesa Marilyn Mazur, que grabara con Miles Davis, hay aires exóticos que remiten a la World Music y a ritmos étnicos, en algunos casos latinos y en otros orientales. Más allá de esos riesgos y de las sutilezas de los arreglos de Mazur, sobre todo cuando toca el *udu* (instrumento de la música oriental, similar a un jarrón de arcilla y piedra), su propuesta no excede



El pianista Kenny Werner (USA), uno de los puntos más altos del Festival. Fotografía: Horacio Alara

el jazz rock de los años '70 o, de a ratos, el sonido del Pat Metheny de los '80.

El contrabajista noruego Arild Andersen mostró su virtuosismo en el Festival, al comando de un notable trío, con el que exhibió un potente set de freejazz. Andersen hace que lo que normalmente sea la base rítmica del género, contrabajo y batería, se transforme en una propuesta estética mucho más arriesgada. Junto a la solidez del baterista italiano Paolo Vinaccia, Andersen genera densas ambientaciones y climas oscuros en su música, que remiten a lúgubres y fríos paisajes, como de películas nórdicas. Sobre esas bases rítmicas, el saxo tenor del escocés Tommy Smith tiende, casi siempre, hacia el free jazz que es, evidentemente, el espacio que le sienta más cómodo.

El pianista barcelonés Albert Bover recreó también el formato piano trío que inmortalizaron Bill Evans y Oscar Peterson, versionando *standars* y haciendo composiciones propias, en compañía de su ajustado grupo, que completan David Xirgu en batería y Maza Kamaguchi en contrabajo.

El color local

Desde hace algún tiempo se profesionalizó el estudio del canto especializado en jazz, en Córdoba. Tal vez por eso el Festival permitió escuchar a algunas buenas voces emergentes, como Guadalupe Gómez, que está próxima a editar su segundo disco con el pianista Luis Lewin, y la jovencísima Gabriela Beltramino, que posee un registro ideal para el jazz y en breve editará un *extended play*, donde canta *standars* del género.

En el Festival también se vio al dúo integrado por el guitarrista cordobés Darío Iscaro y el clarinetista santafesino Eugenio Zeppa. Este trabajo posee un tratamiento camarístico y, por momentos, genera ambientaciones que rememoran la música de películas. En las composiciones, a cargo de

Iscaro, hay elementos de tango y de música clásica contemporánea, sobre los que Zeppa se explaya, con las texturas que genera desde su clarinete. La manera de tocar de Zeppa, integrante de la Orquesta Sinfónica de Santa Fe, denota su formación como músico de cámara. Este dúo está próximo a editar su primer trabajo discográfico.

En la apertura del Festival, el guitarrista Horacio Burgos, con su virtuosismo y expresividad, demostró su capacidad para tratar los géneros populares argentinos, desde una estética que conjuga al Cuchi Leguizamón con armonías y formas más propias del jazz y del blues. En breve, se editará en Argentina el disco que Burgos grabó con el saxofonista cordobés Javier Giroto, radicado en Italia.

Minino Garay con los Tambores del Sur (10 músicos en escena, incluyendo al saxofonista francés Pierre Bertrand) se paseó por candombes, ritmos latinos, afroperuanos, funk y música popular argentina e incluso de Medio Oriente.

El espacio asignado a las *jam session* permitió ver *performances* de calidad como las del estupendo pianista Germán Nager, el flautista Gabriel Juncos junto a su quinteto, y el contrabajista Christian Andrada en formato trío, próximo a editar su segundo trabajo discográfico.

La realización del Festival Internacional de Jazz ha dejado de ser una sorpresa para transformarse en una sana costumbre. Además de ofrecer a los melómanos de Córdoba un paneo general sobre la escena actual del género en sus diversas variantes estilísticas, permite apreciar algunos prometedores músicos y cantantes locales. Tal vez la prueba más clara de la irrupción de una nueva generación de músicos sea el hecho de que compositores como el pianista Elía y el contrabajista Andrada hayan sido programados también en la edición del Festival que se hace en Buenos Aires, al mismo tiempo que en Córdoba ■

CIENTÍFICO PARA DESCIFRAR

Mariana Mendoza

Horacio Pastawski, físico e investigador principal de Conicet en la Universidad Nacional de Córdoba, y actual subdirector del Centro Científico Tecnológico Conicet Córdoba, comenzó a interesarse por los problemas temporales y su reversibilidad durante su estancia en el *Massachusetts Institute of Technology* de Estados Unidos. Su trayectoria y sus logros científicos respaldaron su reciente incorporación como miembro de la Academia Nacional de Ciencias.

Saco blanco, camisa rosa, pantalón oscuro, corbata y su infaltable riñonera, la que lo acompaña a todos lados, inclusive a ceremonias tan formales como su propia incorporación a la Academia Nacional de Ciencias. Así se veía el físico Horacio Pastawski la noche del 19 de agosto de 2011, pero también aquel día de 1980, cuando recibió su título de licenciatura en Física de manos de Enrique Gaviola y Manuel Balanzat.

La pregunta flota en el aire: ¿será el mismo saco blanco? No es que una chaqueta no pueda conservarse 40 años pero el tiempo hace mella en las prendas y en las personas que solían usarlas. En realidad, el interrogante fantasea con la línea de investigación que desarrolla Pastawski desde hace 20 años en la Universidad Nacional de Córdoba –con la colaboración de su esposa, la Dra. Patricia Levstein–, con resultados que le han valido el reconocimiento y prestigio a nivel internacional: la posibilidad de volver el tiempo atrás.

¿Lo logró? Dice que sí, pero a escalas tan microscópicas y en condiciones tan particulares que la vieja fantasía de viajar al pasado como en “Volver al futuro”, “Terminator”, “12 Monos” o el “Efecto Mariposa” –por citar sólo algunas películas–, queda sepultada en las limitaciones que ofrece el mundo físico en el que vivimos.

Es que Pastawski explica que la irreversibilidad emerge de la complejidad y así volver el tiempo atrás es posible con sistemas muy simples como una molécula pero no con uno complejo como un gato. ¿Por qué? Porque la complejidad aumenta la entropía o desorden. Justamente, en torno a este concepto muchos científicos, empezando por Einstein, intentaron conectar la mecánica clásica y la cuántica por más de un siglo y solo con éxitos parciales. Los experimentos en Resonancia Magnética Nuclear de Pastawski y su equipo en torno a la reversibilidad del tiempo,

encontraron esa conexión a la que llamaron “Eco de Lochsmitd” y que para él es una nueva y mejor definición de entropía que le indica “cuán reversible es la gota de tinta, es decir, cuán posible va a ser volverla atrás”. Para tener reversibilidad en el tiempo es necesario tener una coherencia total. “Pero si pierdo coherencia, pierdo el control detallado que tenía. Si pierdo coherencia, pierdo reversibilidad porque la coherencia es esa descripción absoluta, precisa que tenía de la gota”, explica.

»Pastawski explica que la irreversibilidad emerge de la complejidad y así volver el tiempo atrás es posible con sistemas muy simples como una molécula pero no con uno complejo como un gato«

Sobre este y otros temas giró su conferencia de incorporación a la Academia Nacional de Ciencias el pasado 19 de agosto. Durante poco más de una hora puntualizó su trayectoria científico-académica, desde sus estudios de grado en el Instituto Balseiro de Bariloche; su paso por las universidades del Litoral y Córdoba; sus estancias como investigador invitado en el *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) de Estados Unidos y en el *Max Planck Institute de Física de Sistemas Complejos* de Alemania, hasta su regreso al país. Pero la mayor parte del tiempo la dedicó a dar cuenta de sus investigaciones, las pasadas y las actuales.

Perfil científico y no tanto

Las palabras pronunciadas por Pastawski en aquel recinto de Avenida Vélez Sársfield 229, sacaron a la luz una característica intrínseca de cualquier científico que no siempre es evidente: todo investigador elige y se inscribe en una tradición de investigación, a la que muchos han aportado

antes que él y a la que otros contribuirán aún después de él. También, que hay físicos teóricos y experimentales, mecánicos y cuánticos. Y él se define como un físico cuántico que al principio se abocó a la abstracción de las teorías para comenzar a transitar la física experimental a su retorno a la Argentina, en la Facultad de Matemática, Astronomía y Física, convocado por Carlos Martín. ¿Y por qué ese giro? “Porque todas las buenas ideas salen del experimento, de la observación de la naturaleza, no de la elucubración. La verdadera inspiradora es la naturaleza”, subraya.

El orgullo por los logros alcanzados y la humildad de saberse un eslabón más de una tradición científica, permearon todo el discurso de Pastawski. Sus experimentos exitosos con Resonancia Magnética Nuclear le valieron el reconocimiento y la invitación de Richard Ernst –Premio Nobel de Química–, a su laboratorio en Zurich, Suiza y luego su visita a Córdoba.

Sin embargo, este hecho no le hace olvidar que lo que él es y lo que logró, se lo debe a sus padres, maestros, compañeros y discípulos. “La juventud aborda lo natural sin preconceptos y con grandes interrogantes y eso te mueve las fibras. Cuando ellos me piden que les explique, tengo que sintetizar y tratar de facilitarles el camino. Todo eso genera un crecimiento para la persona que recibe pero también para la persona que da”, aclara. Tampoco olvida que hay “gente que hace la vida posible y más feliz en muchos ámbitos”, su profesor de flauta, la profesora de yoga, y Mónica, que los ayuda en la casa. “Cuando uno ve el trabajo detrás de un investigador es difícil darse cuenta de todas las voluntades que hay alineadas y que permiten que estas cosas sean posibles”, afirma.

Valores y creencias

Lejos de la solemnidad de la Academia la pregunta vuelve a flotar en el aire pero

encuentra otro camino. ¿Qué significado tiene para usted el saco blanco? “Me recuerda a John Lennon en la tapa del disco *Abbey Road*”, explica Pastawski representando en él ideales de su juventud que aún sostiene: paz y libertad.

Pero no sólo el saco tiene su significación. La corbata que vistió esa noche reproduce *Metamorfosis*, la obra del artista holandés Maurits Cornelis Escher. “La compré en el Museo de Ciencias de Boston porque admiro a este artista por la forma en que conjuga perspectivas contrapuestas, pero posibles, para un mismo tema”, afirma.

Respecto de la relación entre ciencia y fe sostiene que “no hay una respuesta universal, pero en mi valoración no hay conflicto entre ciencia y fe, si cada una de ellas es entendida con un criterio generoso y libre de dogmas”, expresa. Así, al científico honesto con su tradición de investigación y con sus maestros, aquel capaz de reconocer que su enorme tarea no sería posible sin la mujer que les echa una mano en la casa, al amante de la naturaleza y la flauta, se sumó otro color: el de la fe. Pero no el de una creencia ortodoxa al límite del conflicto con su trabajo, sino el de la fe respetuosa con el otro y sus distintas maneras de pensar.

Es que en la concepción de Pastawski “un mal entendimiento de la ciencia como estructura rígida de reglas verificadas puede ser tan perjudicial para nuestra civilización como una visión teísta dogmática”. Para este físico ciencia y espiritualidad no son incompatibles sino complementarias e incluso convergentes. “Cada una tiene su ámbito, y en las zonas donde se solapan se refuerzan en una visión de un universo donde materia y energía se transforman de una manera compleja y maravillosa. Allí aparece la vida como un hecho para el cual la palabra milagroso no resulta una exageración”, concluye ■

Revistas culturales

TAN LEJOS Y TAN CERCA

Hernán Tejerina

Contramano tuvo un breve periodo de publicación entre los años 2005 y 2007. Aunque pequeña y marginal, fue un espacio de diálogo crítico con los primeros años del kirchnerismo y con las expresiones culturales independientes de Córdoba.

Ahora que la vaca sagrada del Periodismo es puesta en tela de juicio, conviene recordar algunas definiciones del mismo que si no lo abarcan en su totalidad, por lo menos lo desnudan en sus límites. Se dice, por ejemplo, “el periodismo es un océano de cinco centímetros de profundidad”. Se dice también: “el periodismo es la primera versión de la historia”. Son frases efectistas –pero insuficientes– que apuntan al tipo de iluminación que las paradojas suelen deparar.

En la breve arqueología de revistas cordobesas a la que DEODORO se ha avocado, le toca el turno a *Contramano*, de aparición bimestral, pensada por sus responsables como una ‘intervención escrita’ en dos campos amplios hasta la vaguedad: ‘cultura y sociedad en Córdoba’. El primer número de *Contramano* vio la luz en diciembre de 2005, el último, en mayo de 2007 dentro de la revista *La Intemperie*. “Publicación de la asociación civil Centro de Investigación para la Intervención Social”, se aclaraba en la página 3, a un costado del sumario. Es una aclaración válida, una impronta de ‘cientistas-sociales-en-acción’ atraviesa la revista y emparenta sus mejores textos con ensayos lúcidos o, en los artículos menos logrados, con papers universitarios. En cualquiera de los casos, sus ‘informes centrales’ sortean la chatura de un periodismo oceánico de cinco centímetros.

Revisitados a fines de 2011 y con énfasis en una clave de lectura política, los ejemplares de *Contramano* deparan en el lector la tensión entre lo que aún está demasiado cerca y aquello que comienza a volverse irremediadamente lejano. Como primera versión de la historia, como genealogía de un relato, *Contramano* es un diálogo crítico con los primeros tramos de la expe-

riencia kirchnerista. A lo largo de sus diversos números desfilan desde la realidad sojera que consolida su hegemonía como monocultivo, a los alcances semánticos y políticos de la temática de los DD. HH. Desde el señalamiento del cuerpo como territorio de disputa y significancia, a las múltiples tramas que encierran los procesos migratorios.

En uno de sus números más sólidos, se aborda la explotación de los recursos naturales. Lo que subyace en esos artículos dedicados al boom sojero o la explotación minera, es una denuncia sobre la mercantilización del medio ambiente que se dirige menos al fenómeno de la soja en sí que a la postura del gobierno ante ese fenómeno. Para cuando estalló el conflicto por la resolución 125, *Contramano* ya había dejado de publicarse. Vale como módica ucronía, especular sobre cuál hubiese sido la posición de la revista frente al conflicto. Es obvio que no hubiese estado del lado de la Mesa de Enlace, pero descontado eso, cabe pensar si se hubiese recostado en una línea editorial de apoyo al gobierno, hubiese tomado una postura más afín a la que encarnó Proyecto Sur o hubiese pivotado en un juego de equilibrios improbables. Vista a la breve distancia que media entre la experiencia de *Contramano* y el hoy, uno advierte que la revista salió, se desarrolló y concluyó en un espacio de tiempo en el que aún no se habían agudizado todas las tensiones que el kirchnerismo desató en múltiples ámbitos, entre ellos, por supuesto, los sectores progresistas.

Ese período de agudización de conflictos entre poderes que arranca durante el conflicto con las patronales del campo por las retenciones, se profundiza con la derrota electoral de 2009, comienza a revertirse

con la implementación de leyes como la Ley de Medios, la nacionalización de los fondos jubilatorios y concluye –provisoriamente: toda hegemonía lo es– con la reciente reelección de Cristina Kirchner, tiene su capítulo de disputa simbólica y periférica en *Contramano*. Allí está todo, desde los ecos traumáticos de 2001, con su rosario de asambleas o el ‘que se vayan todos’, hasta la salida por el costado político de una crisis que por entonces parecía marcar el fin mismo de la política.

»Los ejemplares de *Contramano* deparan en el lector la tensión entre lo que aún está demasiado cerca y aquello que comienza a volverse irremediadamente lejano«

Si bien los análisis sociológicos de la revista exceden largamente los límites de la realidad cordobesa, los informes y entrevistas de su ‘pata cultural’ dan preeminencia a lo que acontece en los circuitos artísticos de la ciudad. Y, dentro de esos circuitos, a todo lo que tenga que ver con lo ‘autogestionado’ o ‘independiente’. En la mayoría de los casos es una decisión acertada, sin embargo, en ocasiones, el acento puesto en estas dos condiciones, resulta excesivo y puede prestarse al equívoco de asociar de modo automático, la calidad artística de una obra con su rango de producción independiente. Buenos ejemplos de autogestión se suceden a lo largo de diversos números. Se destacan entre ellos una entrevista a Alejo Carbonell dando cuenta de la experiencia de Editorial La Creciente que por esos días publicaba libros de autores cordobeses, inéditos en su mayoría. O la charla con Marcos Luc, en la que el músico, integrante por entonces de Ma’PerQue, rumia en torno a las chances de hacer música independiente en Cór-

doba. La misma pregunta sobre la posibilidad de un quehacer autónomo ronda el diálogo que la revista tiene con Elena Cerrada, de Cirulaxia Contraataca. O, más explícitamente, en el texto de Marcelo Arbach, titulado: “Las nuevas propuestas y la complejización del teatro independiente de Córdoba”.

Cuentos y poemas, en donde son mayorías los autores cordobeses –puede leerse una joyita narrativa de Santiago Ramírez: *Ladrados*– pueblan las páginas de una zona literaria donde no faltan críticas y reseñas. ‘Vendrá la revolución y traerá el ocio’ se titula una de las más logradas, la firma Mariano Serrichio y aborda la obra poética de Francisco Urondo. Notas de viaje, crónicas urbanas y algún que otro ‘híbrido literario’ completaban el contenido de cada número.

Durante la Feria del Libro del año 2006, en un pequeño stand de la carpa levantada sobre calle Rivadavia, los ejemplares de *Contramano* compartían mesa de saldo junto a otras cinco publicaciones de Córdoba. Todas, a su modo y con énfasis puestos en diversos aspectos, compartían cierto espíritu de ‘época’. De las revistas que se amontonaban en aquella mesa, ninguna pudo revertir el destino efímero de las publicaciones cordobesas. El pasado cambia. Tan lejos y tan cerca: el bienio 2005-2007 que coincide con la existencia de la revista, se emparenta con cierta puja gramsciana –de baja intensidad, lejos de cualquier cuestionamiento sistémico–, entre un orden que no acaba de morir y otro que no acaba de nacer. *Contramano* es uno de los terrenos culturales –pequeños y marginales– en donde se disputó esa hegemonía que, para algunos sí y para otros no, se tradujo en un ‘cambio de época’ ■



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