



D

DEODORO

gaceta de crítica y cultura

Revista de la Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Abril de 2012 | año 3 | Nº 18 | \$ 5,- | ISSN: 1853-2349

Cuarteto cheto y cosa de negros

Inapropiada-Inapropiable: la muestra que no fue

Córdoba vista desde sus películas | Censura y humor gráfico

Artistas masivos y demagogia | *Eslabones*: parir en la cárcel

Entrevista: Lucía Topolansky, la mujer fuerte del Frente Amplio

Un número incómodo para leer sin apuros



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

SEU
CULTURA

EDITORIAL



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:
Franco Rizzi

Secretario de Redacción:
Mariano Barbieri

Consejo Editorial:
Marcelo Arbach, Natalia Arriola, María Cargnelutti, Andrés Cocca, Lilliana Córdoba, Agustín Di Toffino, Romina Gauna, Agustín Massanet, Gonzalo Puig, Juan Cruz Taborda Varela, Guillermo Vazquez.

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: Juan Canavesi. *Memorias de un cuerpo*. Instalación (detalle). Fibrocemento, 2011



Horabuena | Editorial
Franco Rizzi



Una causa nacional | Debate
María Pía López



Trenes | Portulano
Luis Rodeliro



Cosas de Negros | Música
Gustavo Blázquez



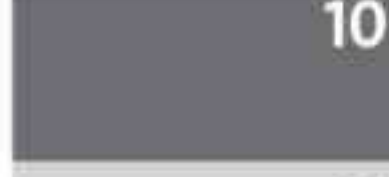
Primicias | La neurona atenta
Liliana Arriola



"Vos te reís pero es triste" | Debate
Iván Lomsacov



La Patria deportiva
Mariano Marchini



La invención del pedestal | Informe
Mariano Barbieri



Números
Sergio Dain



"La democracia empieza por la oreja" | Entrevista
Juan Cruz Taborda Varela



Eslabones | Libros
Estela Julia Robledo de Pituelli



Water(s) resist | Elogio de la sombra
César Barraco



¿Música funcional? | Música y artes escénicas
Enrico Barbizi



Telesita: música para una leyenda | Música
Mariano Medina



La ciudad en el desplazamiento | Cine
Leonardo Marengo y Agustín Berti



Migrantes | Baldosa floja
María Teresa Andruetto



La carta de Sofía y Juan | Artes visuales
Ana Sol Alderete



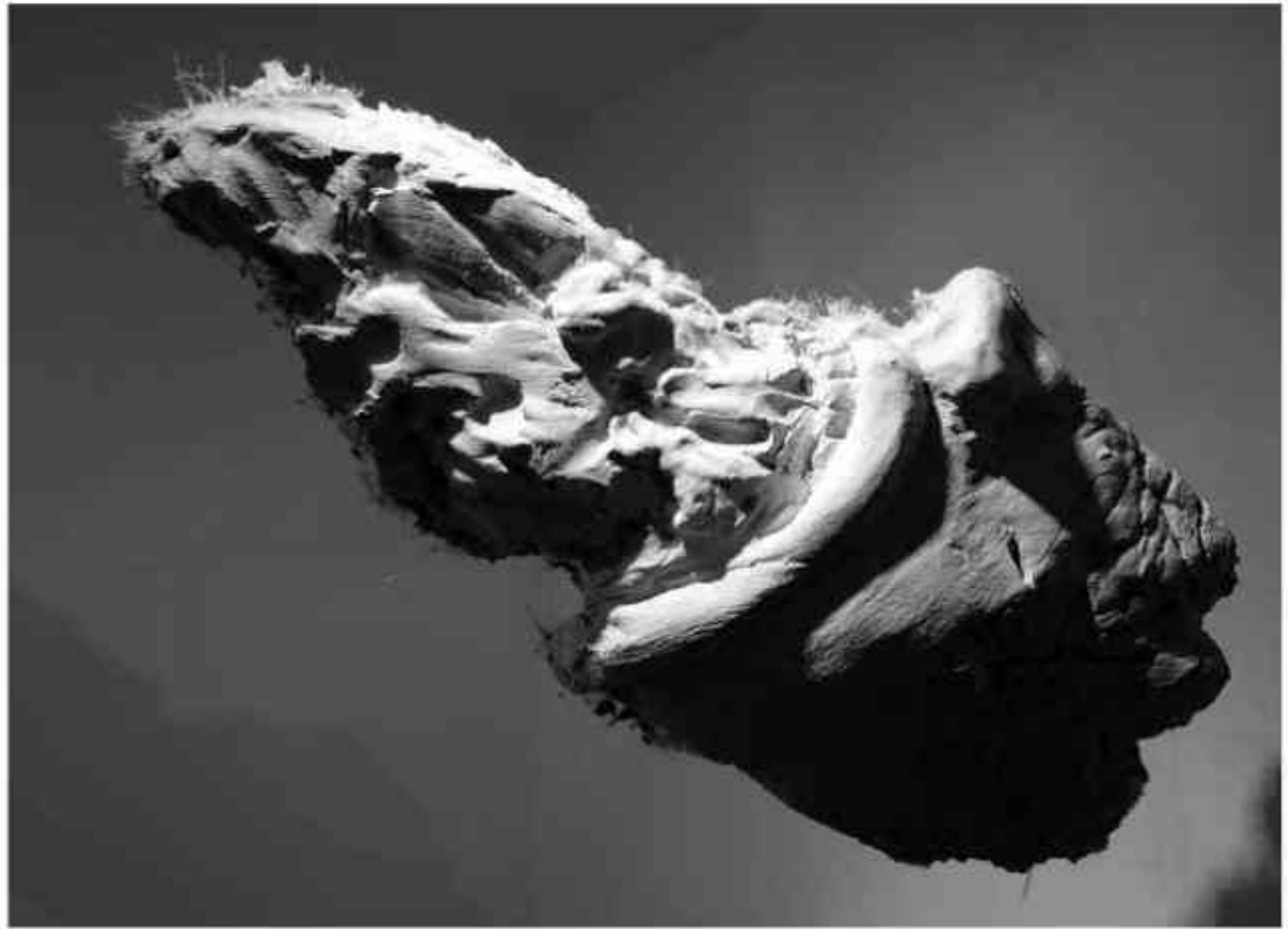
Las notas luminosas
Silvio Mattoni



"Acá no vas a ver Tarantino" | Sin cartel
Natalia Arriola



Las obras en este número pertenecen a **Juan Canavesi** (Córdoba, 1960), www.juancanavesi.com
Fotografías: Gustavo Soler - Javier Cervantes / fotografía K&J



HORABUENA

Franco Rizzi

El 19 de marzo llegaron noticias desde Copenhague: parece que allá hablaban de una que es de acá. La de acá va a tener que viajar dentro de poco a recibir de manos de la reina Margarita II –que es de allá– el Premio Hans Christian Andersen, o el “Pequeño Nobel de Literatura” que le dicen. Si Margarita tiene aunque sea una pequeña referencia de las condiciones de producción y circulación de la cultura argentina, podríamos imaginar este posible diálogo de la reina y un cortesano, que pongamos que se llama Hans:

Hans: –Viene de Cabana, por la zona de Unquillo, en Argentina, Su Majestad.

Margarita II: –¿Unquillo? ¿Es por Palermo?

Hans: –No, no, es un pueblito de montaña, Su Majestad.

Margarita II: –¿No era que Dios sólo atiende en Buenos Aires?

La de acá, que es María Teresa Andruetto, nos acompaña en *Deodoro* desde que empezamos hace 18 números cuando estábamos convencidos de que no duraríamos lo que estamos durando. En estas páginas nos contó de las escritoras del Ochenta, de cómo el pasado se hace presente, de taxistas porteños y escritores japoneses, de la moza de un hotel de Buenos Aires que lo fue todo y de mujeres, madres y literatura, de memoria, de ficción, de verdad y de la búsqueda de

justicia. Ella, que sigue escribiendo, nos infla el pecho por tenerla cerca, por conocerla real y por saberla merecedora.

Sin caer en cordobesismos, Andruetto es parte del buen momento de la producción local: se está editando cada vez más, se está produciendo cine, se están pasando ficciones por Canal 10, entre muchas cosas. Ya no todo pasa por Buenos Aires y empieza a sentirse una cultura un poco menos unitaria. Se suma el programa Igualdad Cultural lanzado por Cristina Fernández en marzo, de poco impacto mediático, pero que va a tener repercusión en las producciones de las provincias.

En esta *Deodoro* de abril, de baldosas flojas que salpican si alguien les pone el pie (y vaya si salpican) reflexionamos también sobre Malvinas, a 30 años de heridas que no cierran, con la ventaja de poder hacerlo en un país distinto que reclama pacíficamente y a través de un gobierno democrático, aunque sea en un mundo que parece no haber cambiado tanto.

En este mes de reflexiones, conmemoraciones y celebraciones, desde *Deodoro* felicitamos a María Teresa Andruetto por el premio y le agradecemos ser parte de esta publicación desde el primer número y continuar siéndolo, incluso ahora, en el medio de un tornado ■



J. Canavesi, *Memorias de un cuerpo*. Instalación (detalle). Fibrocemento, 2011

UNA CAUSA NACIONAL

María Pía López

El reanudado conflicto por las Islas Malvinas, 30 años después de la guerra, saca al descubierto mucho más frentes que la propia discusión territorial. Detrás del reclamo de soberanía se están redefiniendo también las ideas de nación, la defensa de los derechos y la relación entre soberanía territorial y soberanía popular.

Pocas causas tan incómodas como Malvinas. Porque si fue recordatorio de los derechos nacionales y objeto de libros y hasta de actos simbólicos de recuperación, esa inscripción en la memoria del país se trastocó, de un modo que ningún análisis puede eludir la guerra del 82. No porque la guerra otorgue más derechos, sino porque obliga a pensar la noción misma de derecho, en la que la idea de soberanía nacional se conjuga con la razón democrática. La guerra hizo más incómoda la causa Malvinas. Tanto que Osvaldo Lamborghini pudo escribir *La causa justa*: allí una promesa tomada

en sentido literal era el punto de partida para una masacre. Todo era un mal chiste o, como él escribía, un chiste de argentinos: especialmente la idea de que podía pasarse del enunciado de la soberanía a su realización por medio de la guerra.

El justo reclamo de Malvinas tiene ese núcleo interno de disidencia con una condición meramente territorial de la soberanía, pero también con el modo en que se pasó a los hechos. Quiero decir, si hoy es legítima la demanda no es sólo porque se solicita la reversión de una ocupación imperialista, sino porque el Estado

que la enuncia es radicalmente distinto a aquel que fue a la guerra. Es evidente el hiato entre una dictadura que sojuzgó a la población civil y generó un vasto poder concentracionario y un gobierno democrático que pidió perdón en nombre del Estado por aquellos crímenes. Y por ese hiato es que el antiguo reclamo es hoy legítimo.

La declaración de un conjunto de intelectuales, que se presenta como posición alternativa, prescinde de considerar esta diferencia. La omite para generar, en cambio, la imagen de una continuidad. En esa

secuencia, el pedido de perdón, como toda la política de derechos humanos, es considerado una pose que no altera el linaje. Malvinas sería así una causa manchada de sangre: una causa en la que se inscribiría, una y otra vez, un autoritarismo tenaz empeñado en forjar cadenas para la población argentina y también para los isleños.

¿Es necesario insistir, también en este punto, lo falaz de la argumentación o el desconocimiento que supone? ¿Por qué suponer que un gobierno democrático que reconoce derechos a sus habitantes

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.
libreria1918@gmail.com | facebook libreria 1918

y que constituye su legitimidad más profunda en el enjuiciamiento de la dictadura, estaría empeñado en negar derechos a los isleños? ¿Por qué desconocer la condición latinoamericanista del reclamo, que incluye menos una tentación patriótica que la consideración respecto del peligro de una base sur para la alianza del Atlántico norte? ¿Por qué, insisto, afirmar que lo que debe ponerse en la balanza como definición última es la opinión de los isleños y no un interés objetivo y explícito de Sudamérica?

Malvinas es nuestra causa incómoda y no debe negarse esa incomodidad soslayando el derecho argentino sobre las islas en nombre de la consulta a sus habitantes ni amparando el reclamo en la presentación de un relato monolítico que a medida que desenvuelve sus mitologías dispara edictos condenatorios contra supuestos cipayos, piratas y pro-británicos. Una mitología nacional que se precie, capaz de procurar la integración de las islas, con sus habitantes –su idioma, su cultura, sus intereses económicos y con nuevos derechos de ciudadanía–, no surgirá de un escarbar limitado en liturgias y excomulgaciones.

En ese sentido, es preocupante el camino emprendido por algunos medios, como *Tiempo argentino*, en el que se presenta Malvinas desde la perspectiva de un nacionalismo territorial convertido en púlpito desde el que se disparan admoniciones. Tal perspectiva si bien invierte la posición del grupo de diecisiete intelectuales que presentan su "posición alternativa", coincide en un punto: el de no afirmar la distancia, el corte rotundo, entre el reclamo soberanista y bélico de la dictadura y el que se produce actualmente. Tanto es así, que esa posición malvinera, concentrada en el derecho territorial y en la apología de los caídos en la guerra, se priva de enjuiciar el carácter criminal de la confrontación y de algunos de los caídos. También, de considerar que hubo muchos casos de torturas y malos tratos a los soldados que deben ser incorporados a las demandas por violación de derechos humanos.

La causa Malvinas incómoda porque implicó una guerra en la que quienes fueron a defender el derecho territorial argentino no integran un colectivo homogéneo, sino que hay víctimas y victimarios y que en el mismo escenario de la guerra se reiteró la lógica que estructuraba el poder concentracionario en el continente. Hay que tratar esa guerra y defender sus víctimas: tanto las que resultaron del enfrentamiento contra las fuerzas británicas imperiales como las que sufrieron el ataque de una conducción militar ineficaz y asesina. Es en ese plano, en la acentuación de esa diferencia, en la primacía de las nociones de memoria, verdad y justicia como articuladoras del campo político, que resulta legítimo el reclamo soberano. Es decir, cuando se distancia críticamente de la guerra sin que ello signifique olvidar, silenciar o menoscabar a sus combatientes.

Si el reclamo se realiza por los antiguos derechos y por la relevancia actual para las políticas latinoamericanas, implica

también una discusión acerca de la soberanía sobre el territorio, su productividad, sus riquezas y su destino. No sólo de las islas, hablo del continente. Necesitamos una idea de nación a la altura de esta época política, una idea de nación que no requiera enlaces forzados entre acontecimientos del pasado, porque su existencia es tan potente que se da su propia mitología. En los festejos del bicentenario algo así se avizoraba, porque se rememoraban un conjunto de hechos, textura de la memoria colectiva, pero encadenados con el recuerdo dolido de las situaciones irredentas. Entre ellas, estaba Malvinas. Pero también los pueblos originarios y la incesante marcha de las Madres bajo la lluvia de la injusticia. Necesitamos una idea de nación no territorial para sostener el reclamo por el territorio de las islas. Pero una idea tal implica afirmar de modos distintos la soberanía sobre el subsuelo y los socavones, sobre las tierras cultivables y las que están en disputa, sobre los hechos coloniales constitutivos de la nación –la sumisión de los pueblos indígenas– y sobre los que el país padece.

Desde una noción material de la nación –insisto, la que involucra los cuerpos y las tierras, las palabras y las riquezas– es tan denunciante la ocupación colonial de las Malvinas como la expropiación mercantil de las reservas petroleras y la desidia con la que algunas empresas tratan la explotación de un territorio al que ven sólo como superficie extractiva. Petroleras y mineras tienen mucho que dar cuenta ante una discusión efectivamente soberana, porque soberanía no puede ser algo que se omite ante relativas regalías.

Y esa soberanía –obligación con el presente, con los muertos y sacrificados, y con las generaciones futuras– es de origen popular. No proviene de un pueblo meramente enunciado sino de su abigarrada composición actual. Pueblo de múltiples rostros e intereses contradictorios. Pueblo en los que hay mineros que defienden sus condiciones de trabajo, empleados petroleros con salarios relevantes, pobladores que no quieren ver convertidas sus ciudades en zonas de sacrificio, militantes que actúan en nombre de sus conciencias y creencias. Pueblo cuya enunciación como tal requiere un fenomenal y arduo trabajo de concordancia o por lo menos de explicitación de los debates en curso.

Néstor Perlongher pensó la guerra por Malvinas como la lucha por unos desiertos. Para pensar las islas de otro modo –y no como base abstracta, zona, lugar a tomar, territorio a sumar– hay que partir de una idea de tierra que implique esta soberanía popular. O sea, una tierra de riquezas y habitada. Desplazar la idea de soberanía territorial hacia el problema de la capacidad de un pueblo de ejercer la soberanía nacional: tomar decisiones, someter a la discusión democrática, hacer visibles las heterogeneidades necesarias ■

PORTULANO

Trenes

Luis Rodeiro

Es probable que cuando puedan leer este texto, haya ya novedades en torno al futuro del sistema ferroviario argentino, todos sentimos que es una deuda de la alternativa nacional, popular y democrática en marcha, vuelta a poner en el tapete a partir de la tragedia de Once, que nos dejó 51 muertos. El dolor, sí, de un hecho posible, de la impotencia de vivir en un proceso de cambio, con la resaca de la fiesta menemista –como lo definió Stella Calloni–, que consumió el último acto del "ferrocarril", que tantas veces denunció –entre otros– Juan Carlos Cena.

Coincido con el excelente análisis que hace el blog de la Cátedra de Pensamiento Nacional Argentino, de la Facultad de Ciencias Políticas, de la UBA (<http://pensamiento-politico.org.blogspot.com/>), basado en el gran aporte que el libro *Vías Argentinas*, editado el año pasado, realizó desde una mirada multidisciplinaria. Es la fuente de este artículo.

La primera coincidencia, más allá de la utilización miserable y bastarda de la tragedia por parte del poder mediático y la oposición neoliberal, es que "sobre la memoria de los muertos, la discusión sobre 'los frenos' y los peritajes acerca de lo sucedido en los últimos '40 metros' o '40 segundos', resulta bizantina". Si no somos políticamente hipócritas, es evidente que la tragedia, comenzó a ponerse en marcha hace por lo menos 40 años. Con Frondizi, promesa y terrible decepción, se acataron las recomendaciones del ex general yanqui John Larkin (asesor del BID) para "paliar el déficit financiero" del sistema estatal de ferrocarriles. El "Plan de Reestructuración de los Ferrocarriles", que aprobado por el Senado, se proponía como objetivos suprimir todos aquellos ramales juzgados como "no rentables" y despedir en consecuencia los trabajadores "sobrantes". Como ocurre en las relaciones internacionales capitalistas con respecto a los países dependientes, se trataba de transferir la crisis de sobreproducción de la industria automotriz norteamericana, bajo el argumento falaz de la conveniencia de adaptarse a las nuevas pautas del "desarrollo" que implicaría dicha industria y el fomento de las rutas y autopistas.

Esa historia, desde hace 40 años, siguió el mismo rumbo. Como expresa mi fuente, "a partir de aquella decisión, el desguace del sistema ferroviario argentino, cebado por las dictaduras cívico-militares y la ideología neoliberal, aceleró su marcha hasta el desenfreno privatista del menemato, que gozó con la muerte de ramales, el cercenamiento de miles de kilómetros de vías, el cierre de talleres-industrias, la pérdida de 90 mil puestos de trabajo, la inauguración de miles de pueblos fantasmas e inclusive –como tras la derrota de Malvinas– con el suicidio de ferroviarios, que sentían en sus cuerpos el fin de toda una cultura y un modo de vida". Solo entrando en esa historia es posible analizar la tragedia de hoy. Hay muchos responsables, que pretenden comenzarla apenas ayer a la hora del mate.

Sin duda, es también una deuda del gobierno popular. Los remiendos de la emergencia fueron sin duda un fracaso. La continuación del régimen de concesiones a empresas privadas, lubricado por cuantiosos subsidios a las empresas, como medida de emergencia ante la devastación neoliberal, fue la prolongación en el tiempo del "ferrocarril" previo. Es fundamental incorporar, con una mirada histórica y a su vez actual, la recuperación de un sistema de transporte nacional integrado. Definir un rumbo e insertarlo en el proyecto nacional y popular en construcción. Proponerse metas y plazos posibles. La clave, como punto de partida, también viene de lejos. Raúl Scalabrini Ortiz, hombre de pensamiento nacional, al que tanto citamos desde el campo popular, pero parece que poco leemos, subrayaba un principio cetero: "El ferrocarril debe cesar de estar al servicio de su propio interés. Debe dejar de perseguir la ganancia como objetivo. Debe cambiar por completo la dirección y el sentido de su actividad para ponerse íntegramente al servicio de los requerimientos nacionales. Casi diría que el ferrocarril nacional deberá combatir, ante todo, contra sí mismo, contra su propia política".

Como lo explica Cena, lúcido lector de Scalabrini, en el sentido de entenderlo como un bien público, como un "beneficio social, que no tiene fórmula para los registros contables de la economía liberal agostados entre el debe y el haber, la "rentabilidad" y el "déficit financiero". Pero esa batalla no es solo responsabilidad del gobierno, sino que exige "una fuerza colectiva" capaz de construir por fuera de los resabios del modelo neoliberal.

Concluyo con Scalabrini: "De nosotros depende su realización. No esperemos que otros hagan lo que nosotros no somos capaces de hacer. Los gobiernos no pueden realizar sino aquello que los pueblos saben pedir con autoridad y con firmeza (...). No os dejéis arrastrar a la catástrofe. Si os empujan, subleaos..." ■

minos de raza y clase al interior de una misma matriz heterosexual.

Por una parte existían una serie de bandas que denominamos "fiesteras" en cuyo origen se encontraba Chébere y que en los días de la etnografía estaba encabezada por orquestas como Trulalá o La Barra. Estas agrupaciones excluyeron la presencia escénica del acordeón e incorporaron diversos instrumentos, principalmente guitarra, vientos y batería. Sus influencias musicales se encontraban en sonoridades tropicales como el merengue o la guaracha, en el rock nacional y en la canción romántica latina. Por regla general, los cantantes, siempre varones, debían ser bellos y ofrecerse como objetos de deseo para unas mujeres heterosexuales, tras las cuales se desplazaba un conjunto de varones heterosexuales.

«En el baile, y a través de sus consumos musicales, coreográficos, de alcohol, estos jóvenes hacían género y también hacían clase o raza, cuando o bien se hacían negros o bien rechazaban esta categoría y se decían normales»

Por otra parte, se encontraban las orquestas que citaban el ritmo característico de los orígenes para lo cual mantuvieron el acordeón y si bien incorporaron diversos instrumentos, principalmente percusión afro-peruana, no incluyeron vientos. Los cantantes de estas orquestas, como Jiménez, escapaban y subvertían la belleza que regía el "star system" de los artistas asociados con el estilo "fiestero". Desde esta posición desafiante y masculina se proponían como ídolos para ciertos varones heterosexuales y en menor medida como objeto de amor para las mujeres. Entre los conjuntos que formaban parte de este estilo "característico modernizado" encontrábamos, además de "la Mona" Jiménez, a Cachumba, "el Turco" Oliva y La Banda de Carlitos.

De mercado matrimonial a coto erótico

Junto con este proceso de transformación sonora se produjo también una modificación en el público. Mientras en los tiempos del "Cuartetazo" posteriores al "Cordobazo" se reunían en las pistas de baile abuelos, padres, hijos, nietos, tíos, primos y sobrinos, todos ellos integrantes de una clase obrera en formación al ritmo de una creciente industrialización cordobesa, para la época del "Cacerolazo", los bailes aparecían como espacios (casi) exclusivamente juveniles. Como parte de esta dinámica, los bailes de Cuarteto dejaron de ser un mercado matrimonial para transformarse en un coto erótico. A diferencia de los tiempos idos, cuando se iba al baile en búsqueda de una novia o novio, para inicios de 2000 sólo se buscaban y encontraban relaciones pasajeras o *güestitos*.

La homogeneización etaria de los consumidores de bailes de Cuarteto fue acompañada de una creciente incorporación de jóvenes cuyos padres pertenecían a los sectores medios más empobrecidos durante el menemato. El baile se hizo "joven" y más heterogéneo en cuanto a la posición y trayectoria de clase de los bailarines aunque continuara siendo desde la mirada de los sectores dominantes de la ciudad: *cosa de negros*. Sin embargo, desde la perspectiva de quienes gustaban del estilo "fiestero", los *negros* siempre eran los otros, los de "la Mona". Estos sujetos, muchos hijos de pequeños comerciantes, empleados públicos, colectiveros, obreros calificados, buscaban distanciarse de los *negros* y resistían ser considerados como tales por los sectores medios y altos de la ciudad. Según su visión ellos eran *normales*, sabían comportarse, eran educados y rechazaban el mal gusto de los otros cuartereros. Apropiarse del "buen gusto" permitía a jóvenes y adolescentes que se deleitaban con el Cuarteto "fiestero" discutir los límites que los sectores dominantes buscaban imponerles y disputarles su poder de clasificar a partir de categorías raciales que expresaban diferencias de clase. Pero, dado que la poética empleada era reclamada como propia por los sectores dominantes, el "buen gusto" de quienes formaban los mundos de los cuartetos se presentaba como falsificado. Recuerdo unas adolescentes que eran tan *normales* y civilizadas que evitaban utilizar la palabra *negro* a la que sustituían por *braian*, término que tomaban de Bryan, un nombre propio supuestamente preferido por los sectores populares.

Por el contrario, quienes hacían de la categoría *negro* una causa identitaria, los *braian* según Jessica y Yanina, preferían el estilo "característico modernizado". Jiménez, quien encarnaba el desafío a la belleza hegemónica a partir del cultivo de una fealdad animalizada y racializada, era el ícono. Su rostro, figura y nombre eran fetiches que bailarines fascinados incorporaban como tatuajes, afiches o calcomanías. Estos jóvenes discutían fuertemente los ideales estéticos y el "buen gusto" de los dominantes pero para ello se condenaban a ocupar la posición subalterna de *negros*.

Mucho más que sonidos orquestados y mercancías baratas en el mercado del espectáculo, la música es una dimensión frutiva donde (nos) hacemos sociedad. Unos se hacían *negros* y se deshacían por no serlo mientras el Cuarteto batía sus tímpanos y agitaba los corazones. Otros se hacían *chetos* y *gente cool* cuando escuchaban música electrónica o *militantes de izquierda* con León Gleco y "los Coplanacu". Pero esos son otros "sordos ruidos", otras pistas para escuchar las culturas juveniles cordobesas contemporáneas ■

Primicias

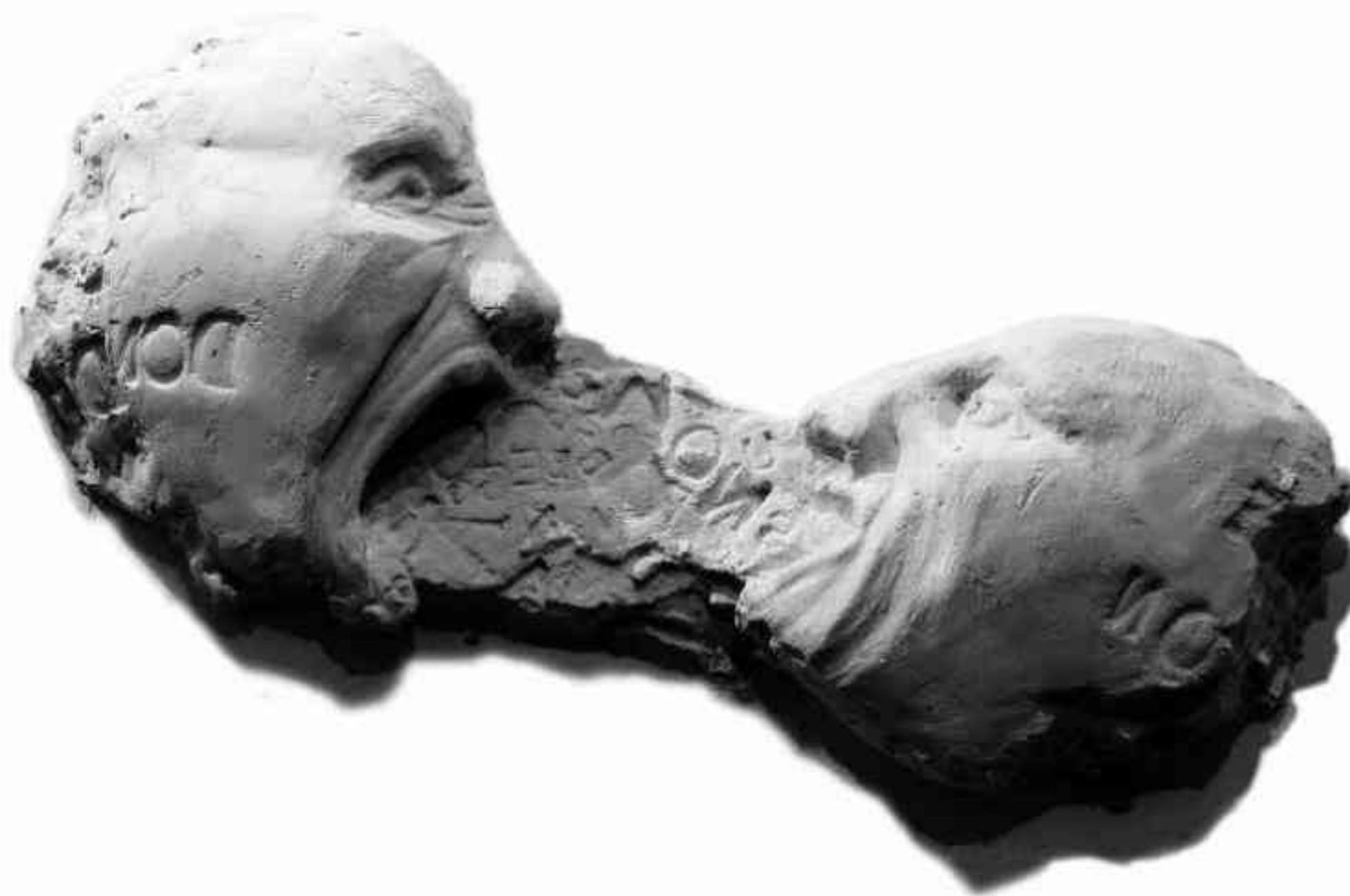
Liliana Arraya

Mario Vargas Llosa en el libro *Conversación en la Catedral* narra, entre otras, las peripecias de Becerrita, cronista de la sección policiales del diario *Crónica* de Lima. Lo describe como un personaje excéntrico: "Con su sombrero de otras épocas, su cara de boxeador jubilado, su ridículo bigotito y sus dedos manchados de nicotina". Asiduo visitante de burdeles, canjeaba -dice el relato- primicias por elogios a los oficiales que le servían de informantes, soportando las cargadas de sus colegas por usar métodos tan poco ortodoxos. Un buen día Becerrita se desplomó sobre su escritorio y articulando un desesperado carajo murió horas después de un ataque cerebral. "En el entierro hubo una disparatada concentración de familiares conmovidos y caras rufianescas y noctámbulas, de policías y soplones y viejas putas jubiladas de ojos pintarrajeados y llorosos", se lee. A la hora de la despedida el jefe de redacción fue el encargado de exaltar las virtudes del cronista, pero antes que se dispersara el cortejo, el jefe de Investigaciones hizo lo propio: "Ahí se descubrió que Becerrita había estado asimilado a la policía desde hacía 20 años".

Cuando alguien elige ser periodista sabe de antemano que no lo hará para enriquecerse. Tal vez conozca la vana y pasajera gloria del reconocimiento, pero, en verdad, lo que lo alienta es emular a Clark Kent y travestirse en Superman para poner las cosas en su debido sitio.

La narración de Vargas Llosa, allá lejos y hace tiempo, fue un golpe a ese imaginario de los aspirantes a periodistas. Pero como la realidad siempre supera a la ficción, en Córdoba supimos tener nuestro Clark Kent, pero al revés. Fue cuando la Justicia Federal llevaba adelante la denominada causa Menéndez por la desaparición de personas y la apropiación y sustitución de identidad de los niños nacidos en cautiverio. Trece militares y civiles, en su afán de averiguar qué curso tomarían las investigaciones, terminaron acusados de espionaje ilegal por realizar escuchas telefónicas a los miembros de la justicia. La sorprendente noticia fue que entre los acusados había un destacado periodista local de dilatada trayectoria que en la jerga de los espías era identificado como S-17. Otro duro golpe, a la credibilidad de los periodistas, ocurrió el año pasado, en Inglaterra, cuando cinco empleados del diario *The Sun*, propiedad del grupo Murdoch, fueron detenidos y acusados de pagar sobornos a quienes interceptaban comunicaciones telefónicas de los miembros de la realeza, obteniendo así sus primicias... Claro que esa fue la punta del *iceberg* que puso en evidencia la metodología que usaba el grupo para hacerse de exclusivas.

Los pasteleros agremiados a principios del siglo pasado (de extracción anarquista) no se privaban de satirizar al clero bautizando a sus manufacturas con nombres desopilantes como bolas de fraile, suspiros de monja y sacramento o escandalizar a los bien pensantes llamando a sus exquisitas masas bombas de crema o cañoncitos, haciendo referencia a la acción directa que guiaba su pensamiento político. Hay oficios que permiten licencias poéticas, contrabandos ideológicos, manipulaciones, tráfico de influencia o encubrimientos. El nuestro es uno de ellos. Por eso, como gustaba terminar sus monólogos a Tato Bores recuerden "mis queridos chichipios hay que mantener la neurona atenta. Vermouth con papas fritas y *good show!*" ■

L. Canavell. *Memorias de un cuerpo. Instalación (detalle). Feroceamiento, 2011*

“VOS TE REÍS PERO ES TRISTE”

SOBRE LOS POSIBLES LÍMITES DEL HUMOR

Iván Lomsacov

Es una discusión siempre vigente la de los límites del humor. Empujado por la reciente polémica en torno a Sala, periodistas y humoristas gráficos volvieron a plantear la discusión. ¿Hay temas sobre los que no debiera hacerse humor?

El fuerte rechazo que una tira de humor gráfico de Gustavo Sala generó en un sector de la sociedad invita, una vez más, a pensar sobre los posibles límites del humor. La historieta cuestionada, publicada en *Página/12* en enero, aludía a los campos de concentración donde el nazismo sistematizó el exterminio del pueblo judío, uno de los mayores genocidios de la historia. Y aludía también a un famoso DJ francés que siguió girando sus bandejas en Mar del Plata sin darse por enterado de que una tarima se había desmoronado en pleno show causando varios heridos entre el público.

Entre las opiniones indignadas preponderó la idea que sobre el Holocausto no se puede hacer humor, que tratar ese tema en una creación humorística es banalizarlo y constituye una ofensa a la memoria de las víctimas y a la sensibilidad de los sobrevivientes y sus descendientes. En segundo lugar aparecieron los señalamientos a detalles, dibujos y expresiones verbales que identificarían sin lugar a equívocos el carácter supuestamente antisemita de la tira de Sala.

Comprendiendo y respetando, ante todo, el dolor de quienes se hayan sentido vulnerados por aquellas viñetas que finalmente se levantaron de la versión digital del diario y el derecho que todos tenemos a manifestarnos en contra de expresiones que consideramos perniciosas, me voy a permitir compartir algunas reflexiones –ninguna afirmación absoluta–, en torno a las funciones y las condiciones del humor.

Asuntos intocables

Ante todo, es necesario recordar que el humor no necesariamente es festivo. Que el humor entendido como mecanismo intelectual, retórico, para abordar y comunicar ciertos hechos, ideas y sentimientos, puede llegar a movilizar la risa, pero no tiene la obligación de hacerlo. Que también puede limitarse a provocar una leve sonrisa, o incluso apenas una cosquilla interior, que no necesariamente expresan alegría o satisfacción ante los sentidos compartidos mediante tal mecanismo. “El secreto del humor –en palabras de Mark Twain– no es la alegría, sino la tristeza”.

En numerosas ocasiones, a lo largo de varios años, en entrevistas a humoristas gráficos escuché y leí respuestas a una pregunta reiterada: ¿Con qué tema no harían humor? Las contestaciones, con ligeras variantes, siempre dijeron que no harían chistes sobre grandes tragedias –atacados, desastres naturales, matanzas–, sobre algo que constituyera un gran sufrimiento para otros.

«Woody Allen definió en alguna ocasión que ‘El humor es tragedia más tiempo’»

“No haría chistes con los desaparecidos”, por ejemplo, estuvo entre las contestaciones más pronunciadas durante los años 80 y 90. Y es entendible y respetable. Incluso, para muchos, es deseable. Sin embargo ahí está la revista *Barcelona* con sus portadas y latiguillos sobre la búsqueda de Julio López: humor sobre un desaparecido en democracia, pero humor que no se está burlando de esa condición ni del dolor de quienes lo echan en falta, sino que está

satirizando –irónicamente– la ineficacia de las pesquisas que dicen buscarlo, y está señalando –agriamente– el poder y la impunidad de quienes, aún hoy, pueden hacer desaparecer personas como amenazante “vacuna” contra las ganas de hacer justicia. Mientras el tema López persiste en esas portadas, aunque sea bajo la incómoda vestimenta del humor, en otros medios y discursos desapareció.

Algo muy similar pasó con el emblemático “No se olviden de Cabezas” de los años 90, tan esgrimido por el discurso mediático. Cuando tal consigna comprometida dejó de contar con el compromiso de los comunicadores, desgastado por el frote de la costumbre, sobrevivió en usos humorísticos de circulación espontánea, que tal vez banalizan hasta cierto punto el tema pero mantienen activo un link con esa historia, una puerta abierta al interés de quien esté listo para superar esa banalización y adentrarse en la búsqueda de la verdad. Muchas veces el humor es una alerta, un faro encendido donde otras luces se apagan.

Hay momentos

"En nuestro mundo tenso hasta el punto de romperse, no hay nada que pueda sobrevivir a una excesiva seriedad —dice el especialista francés Robert Scarpit en su señero libro *El Humor*, de 1960— El humor es el único remedio que distiende los nervios del mundo sin adormecerlo, le da su libertad de espíritu sin volverlo loco".

Sigo creyendo que es bueno —sanito y sanador— que, a veces podamos faltarle el respeto al drama para que no crezca más de lo que ya creció, para que no petrifique hasta volverse tabú. Y las intenciones de exorcizar los males a través del humor no implican negación ni ninguno. Por el contrario, la humorística suele ser la forma viable, en algunas condiciones de producción, de evitar la invisibilización de un tema o un hecho, de hacerlo presente. Ante eso, me parece, lo que puede resultar perjudicial, insano, es la solemnidad, esa dura estructura que suele clausurar sentidos imponiendo el silencio.

Concédame el lector, al menos provisoriamente, que para el humor no debería haber temas intocables, sacralizados, como no debería haberlos para el periodismo ni para ninguna otra forma de elaboración del pensamiento.

Concederé entonces que tal vez esa licencia de humor para todo uso debe regularse con la recomendación subrayada de aplicar el sentido de oportunidad, el *kayros*, tan caro a la retórica. Hay un tiempo adecuado, para hacer humor sobre ciertos asuntos. Woody Allen definió en alguna ocasión que "El humor es tragedia más tiempo". Dicho torpemente: no parece pertinente decir chistes sobre el muerto mientras aún permanece tibio. Aunque claro, nos resuenan las chanzas compartidas en velorios; y muchos podremos recordar cuánto suelen ayudarnos a desconstruir esos momentos de estupefacción ante la irreversibilidad de la muerte. Pero seguramente ensayar jocosidades sobre los motivos que apuraron el fin del finado será más apropiado para eventos posteriores que para su "despedida de vivo".

Voces autorizadas

En segundo lugar, parece necesario que para que el creador que pretenda meterse humorísticamente con asuntos delicados no reciba una contundente sanción social, debe tener un tipo de autoridad moral que le otorga estar directa o cercanamente perjudicado por tales asuntos, haberlos vivido/sufrido de alguna manera en carne propia. Volviendo al ejemplo —solo un ejemplo, no parangonable a sucesos sociales de mayor implicancia— del velorio, probablemente los chascarrillos sobre las razones que empujaron al despedido hacia ese monoambiente de madera lustrosa queden bien únicamente en boca de ese gran amigo que también está afectado por aquellas razones; y no en boca de ese conuñado prolijito, favorito de su suegra, que poco sabe del tema. Quizás el gran amigo, como humorista circunstancial, esté elaborando la preocupación sobre su

propio deterioro o el de otros amigos; y prefiera compartirla en el empático envase de un chiste que bajo la severa forma de una perorata o un sermón.

Antes de continuar subrayemos, por supuesto, que entre el humor manejado en el ámbito de lo privado o el compartido en situaciones semi-públicas y el humor sobre asuntos públicos y que se ofrece a la circulación masiva hay, debería haber, un mar de responsabilidad social. Y hecha tal aclaración, vuelvo a pensar que el humor, al menos en las manos y en la dirección adecuada, puede ser una estrategia discursiva poderosamente redentora y concientizadora, cualquiera sea el tema o el hecho que aborde.

Pienso, particularmente en estos días de abril, en nuestro José "Pepe" Angonoo, humorista gráfico cordobés, ex colimba destacado en Malvinas en 1982, dibujando —años después— chistes sobre soldados, sobre la guerra, sobre el hambre en el ejército; chistes mudos de primera apariencia inocente, chistes con la gracia agria del down.

Antena atenta

Sin duda, nuestra fe en el potencial crítico del humor no debe empujarnos a la ingenuidad de sostener que todo humor es liberador, que detrás de los ejercicios de ingenio siempre hay pureza, espontaneidad, buenas intenciones y efectos positivos.

No podemos dejar de ver que existe mucho humor que construye y reafirma la condición de debilidad de algunos grupos humanos, fortaleciendo prejuicios y estereotipos hasta encallecerlos, apuntalando situaciones de dominio y descalificación a las que tal debilidad construida les resulta funcional. Ese tipo de humor, que corroe las chances de un verdadero progreso humano, circula permanentemente entre nosotros, cotidianamente naturalizado y poco cuestionado, tanto a escala de los intercambios personales, como también en los discursos mediáticos, con especial presencia en el discurso publicitario.

Frente a eso, es sano —tan sano como el buen humor— mantener despierta una mirada crítica. Pero una mirada crítica exenta de solemnidad y atenta a la tolerancia. Consciente de que las estrategias retóricas humorísticas apelan con gran frecuencia a la inversión de sentidos, a disfrazar más de lo que evidencian, esa mirada debería procurar las herramientas y disponer el tiempo y la serenidad necesarios para analizar detenidamente de qué manera elabora las situaciones enfocadas el discurso humorístico en cuestión, cómo efectivamente trata a los sujetos y grupos involucrados, qué hay detrás de esa aparente jocosidad que no siempre es burla, quién o qué es el verdadero blanco de los envenenados dardos del humor ■

La Patria deportiva

Mariano Marchini

Este año se desarrollarán los Juegos Olímpicos en Londres. Un acontecimiento mundial que excede el marco estrictamente deportivo. El 2 de abril se cumplirá el trigésimo aniversario de la guerra de Malvinas y existe la preocupación en Gran Bretaña de que la creciente tensión entre ambos países detone en alguna protesta de la delegación nacional.

La presidenta Cristina Fernández descartó la idea de boicotear la competencia universal y la utilización de un escudo de las islas en la vestimenta oficial de los atletas.

Previamente existió un proyecto de ley impulsado por la diputada Rosana Bertone (FPV) y fue presentado el año pasado en las comisiones de Relaciones Exteriores y Deportes. Fue respaldado por buena parte del arco opositor, destacándose Roy Cortina (FAP), Federico Pinedo (PRO), Alfredo Atanasof, Celia Arena e Ivana Bianchi (Peronismo Federal).

La intención parlamentaria establecía "la obligatoriedad de exhibición, en toda vestimenta que sea utilizada por los equipos de selecciones nacionales que participen en competencias internacionales, en lugar visible y a modo de escudo, con la leyenda *Las Islas Malvinas son Argentinas*". La respuesta no tardó en llegar y por idéntica vía. El legislador del partido Conservador Andrew Rosidell consideró que debería prohibirse la participación de la delegación argentina en los Juegos. Resulta tentadora la exaltación nacionalista ante el carácter popular de una gesta deportiva. La amplificación mediática es exponencial. Se repiten coralmente episodios grabados a fuego en la memoria emotiva de una sociedad.

La entonación de los himnos nacionales distorsiona y disimula la real dimensión de lo que hay en juego. No se expone el prestigio de un país. Mucho menos el honor. Los deportistas españoles se encuentran en un sitio desigual, respecto a sus colegas de otros países. Su himno carece de letra. No podrán cantar, ni inflar sus pechos y hasta llorar como Los Pumas. Alejandro Blanco, presidente del Comité Olímpico Español se quejó amargamente por la circunstancia condenatoria. "El momento del himno es mágico, el de mayor unión. (El deportista español) quiere gritar, pero le falta una letra, que le una con los suyos, con sus raíces, con su país".

Aquí es pertinente evocar aquellas imágenes de la selección de rugby, Los Pumas, emocionando hasta las lágrimas con su sentida entonación de la versión reducida de la canción patria que terminaba con un estruendoso "o juremos con gloria morir". Inmediatamente se suscitó la polémica del termómetro pasional y emotivo, al contrastar con la frialdad de los jugadores de la Selección Nacional de Fútbol.

El desarrollo del mundial de Francia en el año 1998 desató una polémica de proporciones. El xenófobo ultraderechista Jean Marie Le Pen lamentó la presencia de tantos jugadores negros en la selección de fútbol de su país. Seguramente no opinó igual, Aimé Jacquet, entrenador de ese singular equipazo que contó con Zinedine Zidane de origen argelino o Lilian Thuram defensor de la isla de Guadalupe.

Frederic Hermel, periodista del semanario deportivo *L'Equipe*, advirtió, "cuando escucho la Marsellesa me siento más francés que Napoleón o Victor Hugo, pero su letra es atroz". Efectivamente su letra es violenta y exalta el ánimo patriótico. Napoleón dijo en una ocasión, "esta música nos ahorrará muchos cañones".

El himno argentino no tiene la misma violencia y coloca a la libertad de la patria como un valor supremo, por el que vale la pena morir. El italiano convoca a una hermandad contra el enemigo. El británico es una apología a la monarquía y el de Estados Unidos es esencialmente bélico y ensalza a la bandera. La figura del patriotismo es muy peligrosa y puede despertar sentimientos chauvinistas en los aficionados. Un ejemplo cabal que ayuda a comprender el fenómeno y la distorsión, es la "Guerra del Fútbol" entre Honduras y El Salvador, por los partidos correspondientes a la eliminatoria para el mundial de México en 1970. Fue un capítulo oprobioso, donde el fútbol operó como detonante de una crisis social con precedentes muy marcados. El segundo gol de Maradona a Inglaterra fue elegido, unánimemente, como el mejor de la historia de los mundiales. Algunos pretendieron observar, en tamaño obra de arte, una especie de revancha por lo sucedido en Malvinas. Lo que sí es seguro, que nadie podrá devolver, la vida de aquellos que murieron injustamente en aquella guerra ■

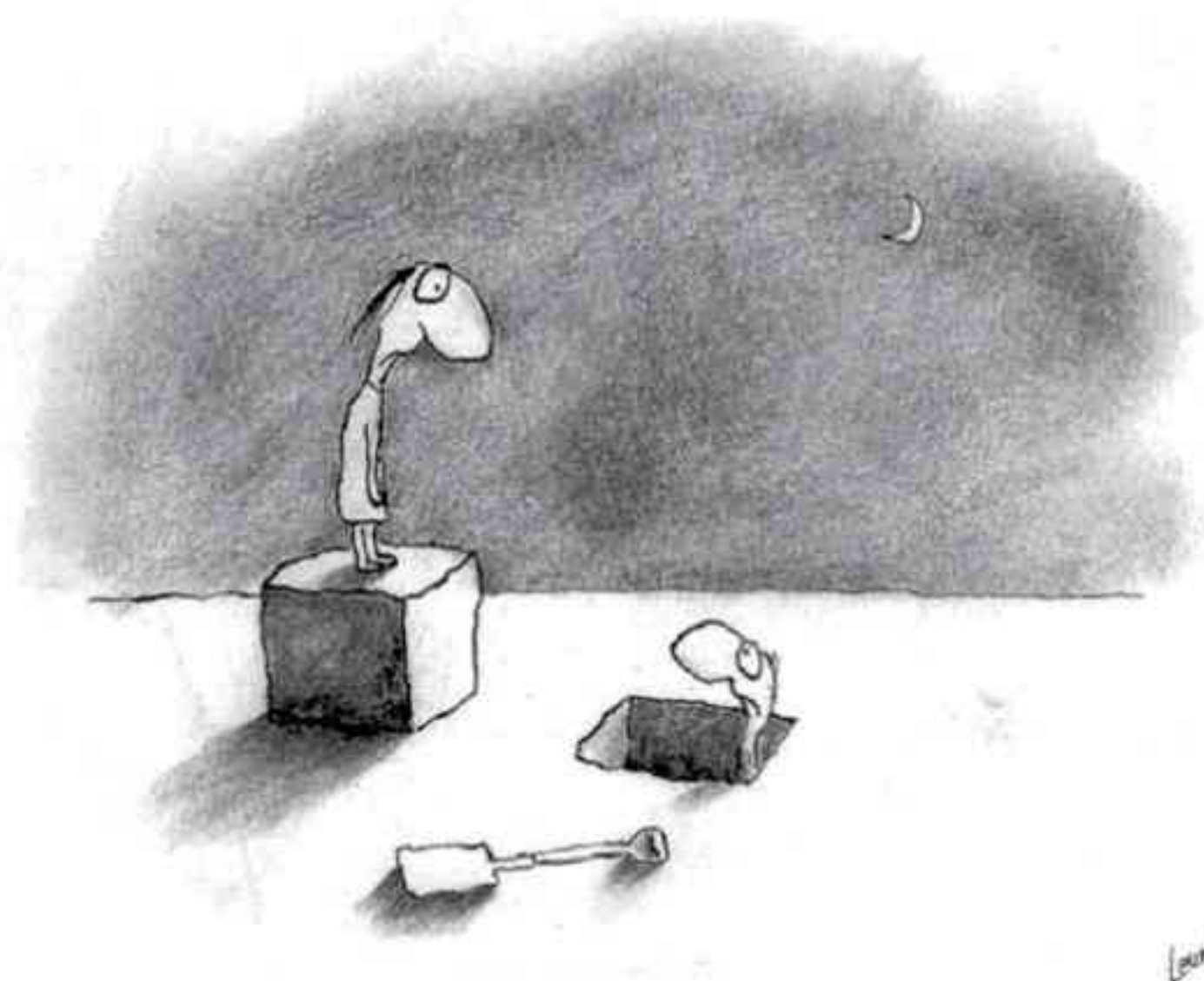


Ilustración: Michael Leunig

LA INVENCION DEL PEDESTAL

Mariano Barbieri

Militantes o mendigos de reconocimiento; personas genuinamente involucradas en sus demandas o expertos del marketing personal. De una manera u otra, decenas de famosos artistas alzaron sus voces en los últimos meses en relación a causas sociales y políticas. ¿Cómo se alimentan unos y otros? ¿Cuáles son los límites de los poderes que el escenario otorga?

Cada vez es mayor el número de cantantes y músicos latinos que ponen su fama al servicio de campañas de prevención o a favor de los más pobres: titulares como estos aparecen constantemente en diarios y revistas. Desde Roger Waters a Raly Barrionuevo, pasando por Fito Páez, Sabina, Serrat, René de Calle 13 y el propio Morrissey se manifestaron públicamente en relación a temas tan diversos como la soberanía de Malvinas, las elecciones porteñas o la minería a cielo abierto. Fue también decisivo, por ejemplo, el apoyo de un grupo grande de artistas involucrados en la campaña de gobierno de Cristina Fernández o en vastos ejemplos de publicidad oficial en las que aparecen acompañando políticas de estado. Pensemos por ejemplo en la convocatoria a la renuncia voluntaria al subsidio del Estado nacional, casi completamente difundida por artistas.

La disputa política utilizó en esos días cada una de sus declaraciones para alimentar sus propias posiciones. El trabajo artístico de, fundamentalmente, actores y cantantes (¿existen oficios más nobles que otros?) brinda una especie de amparo o garantía de transparencia en algunos temas que la política tradicional ha sabido aprovechar en incontables momentos de la historia. Al mismo tiempo, muchos artistas supieron dar sentido a sus propias creaciones con la noble pasta de las demandas populares transformadas en remeras o en titulares de revistas. La banalidad del bien: así llamó Eduardo Grüner al apoyo brindado a causas desconocidas, pero políticamente correctas. Pero los cálculos de efecto, se sabe, nunca suelen dar resultados duraderos. Paula Sibilia lo explica así en *La mujer de mi vida* tomando como referencia al dramaturgo alemán Von Kleist: *son demasiado sutiles las ar-*

timañas para que la performance parezca auténtica. Cuando uno se convierte en un espectáculo montado con ahínco para seducir a los ojos del otro, fatalmente, cae en desgracia.

La cuestión es que, movidos por un impulso sincero o especulando con una mayor visibilidad, muchos artistas populares utilizan el micrófono abierto que supieron conseguir a través de su trabajo artístico para mover de un cimbronazo el clima político a través de un comentario. Cuando Fito Páez, por ejemplo, escribió que la mitad de los porteños le daba asco, se especulaba con un importante efecto contraproducente a las intenciones de voto de Daniel Filmus en las elecciones de la ciudad de Buenos Aires, favoreciendo aún más las chances de Mauricio Macri. ¿Qué mecanismos le dan a Páez esa importancia? ¿Es consciente Páez de las repercusiones de sus palabras?

Pienso también, por ejemplo, en René, cantante de la banda puertorriqueña Calle 13 cuando en cada uno de sus recitales difunde consignas escritas sobre su cuerpo. No importa donde se encuentre: Colombia, España, Argentina. Son golpes de alto efecto mediático que generan una enorme identificación. O cuando en uno de sus temas más populares el propio René canta su "Calma pueblo que aquí estoy yo". Este creo que es un ejemplo significativo: la voz de los que no tienen voz -idea que subyace detrás de muchos de los que toman el micrófono o suben tentados a ese pedestal- es un concepto de representación añeja, acuñada por una idea de militancia iluminada de otra época. La personificación de la protesta pienso, lejos de empoderar a los demandantes, acaba enflaqueciéndolos. El zapatismo, por poner un contraejemplo, construyó toda su significancia a partir de

5º CONGRESO NACIONAL DE
XTENSIÓN
 UNIVERSITARIA
 Sus aportes a los derechos humanos y al desarrollo sustentable

Córdoba, Argentina
 10, 11 y 12 de septiembre de 2012



PRESENTACIONES
 ABSTRACT: hasta el 4 de mayo de 2012

congresoextension2012@seu.unc.edu.ar
www.unc.edu.ar/extension

la invisibilización del liderazgo: cualquier rostro encapuchado puede ser la voz de los sin voz.

La espectacularización de la política; la politización del espectáculo

Si la cultura es, como la definió Freud, el producto de un crimen cometido en común, nada puede quedar fuera de ella y todo lo que sucede es al mismo tiempo resultado y síntoma. La banalidad de la cultura reside tal vez en ese sostenimiento efímero de la discusión de problemáticas sociales que vuelven políticamente relevantes (y a veces determinantes) a las intervenciones mediáticas de algunos artistas masivamente conocidos. ¿Por qué es importante que Morrissey diga que las Malvinas son argentinas o que Roger Waters ponga en duda la legitimidad del colonialismo británico dos días antes de empezar una maratón de nueve recitales consecutivos en el estadio de River Plate? Bueno, probablemente porque Malvinas – como la mayoría de los temas en cuestión – dejará de ser un tema de agenda en unos pocos meses y nadie – o casi nadie – podrá mover el tablero de la forma en que lo hacen los dichos de un artista famoso, en este caso un inglés en Buenos Aires.

«La voz de los que no tienen voz – idea que subyace detrás de muchos de los que toman el micrófono o suben tentados a ese pedestal – es un concepto de representación añeja, acuñada por una idea de militancia iluminada de otra época.»

Y no invalida esto, por supuesto, el valor ni la legitimidad de esas manifestaciones políticas, y ni siquiera es un problema de los artistas que lo pronuncian (muchos de ellos, sin dudas con buena voluntad), sino que toma visibilidad pública por el inusual protagonismo que asumen. En *El dilema de Job, o lo sublime en Auschwitz*, Eduardo Grüner afirma que en el campo de batalla que es arte donde se disputan las representaciones del mundo y del sujeto esto “no podría dejar de ser político, no en el sentido estrecho de la explícita tematización propagandística de lo político por el arte – lo cual casi siempre lo ha conducido a la más mediocre banalidad –, sino en el sentido más amplio, pero también más profundo, de un cuestionamiento de los vínculos del sujeto con la polis, es decir, con su lengua y su cultura.” Es decir, por supuesto que no existe el arte apolítico, pero las maneras de intervenir en el campo de la política recorren un infinito espectro de formas que definen también el contenido de la representación. Hay un pedestal que otorga la popularidad y el uso y los resultados de ese micrófono abierto tienen muchas veces consecuencias desproporcionadas.

Ana Wortman, socióloga porteña especializada en consumos culturales lo explica como un fenómeno mundial:

“No ocurre solo aquí, actores y músicos aparecen involucrados con causas políticas, culturales o de calidad de vida. George Harrison, John Lennon, Sting, U2 y más recientemente Roger Waters, Sean Penn y ¡Morrissey! ¿Será también una manera de legitimar sus creaciones? Pienso que quieren aparecer como ciudadanos, que amparados en su popularidad y capacidad de convocatoria, pueden intervenir en decisiones políticas.”

Y consultada sobre la conciencia de los artistas en relación a las repercusiones de sus intervenciones Wortman dice que “Quizás estos artistas no hayan reflexionado sobre el poder que tienen dada la cantidad de gente que mueven, pero inconscientemente lo saben y se preguntarán, ¿mi palabra no cuenta? La cantidad de gente que reúnen, pensemos en Waters, es aún mayor que la de un político en la actualidad y dura muchísimo tiempo (más de 30 años en este caso). Es evidente que la esfera de la cultura y en particular la cultura de masas tiene una gran capacidad de intervenir en los imaginarios sociales. Por alguna razón también los políticos se reúnen con estos artistas... se podría decir que así como hay una espectacularización de la política, hay una politización del espectáculo.”

Aníbal Buade, artista plástico y fundador del centro cultural *Casa 13* del Paseo de las artes, prefirió delimitar el debate a los artistas de referencia mediática sosteniendo que fuera de los grandes planos de visibilidad, un inmenso mundo de artistas se vincula con la política de una manera mucho más carnal y silenciosa: “El asunto tiene matices, intentar afirmaciones en ese sentido se me ocurre un poco loco. De cualquier manera, y en líneas generales, por lo que conozco, la mayoría de estas relaciones están cargadas de intereses personales. Por mi parte, creo mucho más en los compromisos del día a día y sin tanta prensa. Artistas de estos, afortunadamente hay a montones.”

Por último, Marcos Luc, cantautor cordobés, retoma en cambio la tradición de los trovadores para explicar la imposibilidad de escindir el escenario de las tramas sociales y apuesta al vínculo sincero entre uno y otro: “En el caso de la canción, su mismo origen es social. Los trovadores y troveros de la antigüedad cantaban sobre política, incluso cuando hablaban del amor, como el famoso caso de Elena que desencadenó la guerra de Troya. Llama bastante la atención que en nuestros tiempos se tenga al arte como ajeno al plano político-social, o que algunos defiendan el carácter sublime, platónico del arte en contraposición con el barro de la historia. Yo no creo en el arte divino, o al menos a mí no me interesa. No se puede dividir arte de causa porque el arte es una consecuencia. Política y arte son algunas de las actividades que el hombre desarrolla a diario, de forma cotidiana” ■

Números

Sergio Dain

Creo que nadie recuerda el momento en que aprendió a contar, parece algo tan simple que rara vez nos detenemos a pensar en el misterio que encierra esta operación. Contar cosas es descubrir la serie de números naturales: 1, 2, 3, ... Estos números son los objetos matemáticos más básicos y también los más profundos.

En un número, si es suficientemente grande, es posible escribir cualquier mensaje. Pensemos por ejemplo que queremos escribir en un número toda una enciclopedia. Podemos hacerlo de la siguiente manera: a cada letra del abecedario le asignamos un número, por ejemplo a la letra “a” le asignamos el “1”, a la “b” el “2” y así sucesivamente. Luego, reemplazamos cada letra de la enciclopedia por su número correspondiente, conservando el orden. Obtenemos así un inmenso número que tiene cifrada toda la enciclopedia. Para leerla, lo único que hace falta es saber cómo hemos asignado las letras a los números, que no es otra cosa que decir en qué lenguaje está escrita la enciclopedia. De la misma forma podemos guardar dentro de un número todos los libros o todas las partituras musicales.

El notable físico P. A. M. Dirac extiende este ejemplo y conjetura que todo el momento presente y toda la historia pasada del Universo pueden tal vez ser caracterizados por las propiedades de un único número: “Si expresamos la época presente, 2×10^8 años, en términos de una unidad de tiempo definida por las constantes atómicas, obtenemos un número del orden de 10^{27} que caracteriza el presente en un sentido absoluto. ¿No será posible que todos los eventos presentes correspondan a propiedades de este número enorme, y, en general, que la historia completa del Universo corresponda a propiedades de la secuencia completa de números naturales? A primera vista puede parecer que el Universo es demasiado complicado para hacer posible esa correspondencia.

Pero pienso que esta objeción no puede ser mantenida, porque un número de orden 10^{27} es excesivamente complicado, tan sólo por el hecho de ser tan grande. Tenemos una manera corta de escribirlo, pero esto no debe ocultarnos el hecho de que puede tener propiedades excesivamente complicadas.

La relación entre física y matemáticas es sutil y ha probado ser muy fructífera. Lo que Dirac propone es llevar esta relación hasta el extremo y decir que todas las leyes físicas no son otra cosa que propiedades de un único número. No existen indicios de que semejante conjetura sea verdadera, pero creo que ilustra dos aspectos relevantes de la física y la matemática: las leyes de la física se enuncian en términos matemáticos y las propiedades matemáticas parecen existir independientemente de nuestra voluntad. Por eso existe una diferencia importante entre el ejemplo de la enciclopedia y el de Dirac. La enciclopedia es escrita por los hombres y además, para escribirla, debemos adoptar una convención arbitraria que asigna las letras a los números. En el ejemplo de Dirac, se trata de un mensaje que podríamos leer pero no escribir, y el lenguaje con que está escrito ese mensaje está unido al mensaje mismo, se los va descubriendo a ambos simultáneamente.

Es curioso pensar en ese mensaje escrito en las profundidades de los grandes números. Se trata sin dudas de un buen lugar para esconder un gran mensaje o un gran secreto. En algún sentido la historia de la física consistió en descifrar parte de ese secreto. Se descubre, poco a poco, un orden que tiene leyes con simetrías sorprendentes. Sin embargo, cuando pensamos en un mensaje secreto, creo que siempre imaginamos algo que nos involucre de alguna manera. Pero a medida que se avanza en el conocimiento de las leyes naturales, más ajenas parecen éstas a nuestra existencia. Existe un orden pero no nos involucra, al menos no de la manera en que lo soñaron las religiones. En ese mensaje no hay elementos humanos, no hay una ética ni una moral, ni hay respuestas a las eternas preguntas sobre nuestra vida. No poseemos ningún indicio de la existencia de algún plan oculto que nos contemple como parte relevante, ni de ningún mensaje que pueda iluminar nuestro destino ■

Entrevista a Lucía Topolansky

“LA DEMOCRACIA EMPIEZA POR LA OREJA”

Juan Cruz Taborda Varela

Actual Presidenta del Senado uruguayo y activa combatiente en los 70, Topolansky es la mujer fuerte del Frente Amplio. Compañera inseparable de Mujica, sobre la posibilidad de sucederlo, sólo dice: “El asunto está por verse”. América Latina, los límites de la izquierda y la democracia siglo XXI por Lucía, también conocida como ‘la Tronca’.

Lucía es compañera de la vida y de la militancia del presidente Mujica. Hoy senadora, es la tercera en la línea sucesoria del poder uruguayo. Cualquiera diría que el destino está trazado hacia la presidencia. ¿Es, para una militante que pasó por la clandestinidad y la cárcel, el barro y la historia, un cargo expectable la presidencia? Para explicar si sí o si no, Topolansky detalla la ingeniería del FA para elegir los candidatos, ejemplo de democracia interna. Y dice: “Yo, que me defino como una militante social, no diseñé mi vida en base a una carrera política que culmine en la Presidencia de la República; serán los compañeros si así lo entienden, y después la gente, quien tome esa decisión. En este momento tengo 67 años, cuando termine la legislatura tendré 70, a veces es necesario tener la sensatez de dar un paso al costado para que las nuevas generaciones tomen la posta. Así que el asunto está por verse”.

—Los compañeros a los que se refiere son los que integran el Frente Amplio, que junto al PT, son erigidos siempre como ejemplos de organización política en América Latina, en contraposición de otras experiencias más verticalistas como el peronismo o menos organicistas y estructuradas como las que encabezan Chávez, Lugo o Correa. Aún así, usted ha definido el espacio como “unidad en la diversidad”. ¿La diversidad tiene límites? ¿Cuáles?

Es cierto que nosotros definimos al Frente Amplio con la consigna unidad en la diversidad, se trata de un frente y no de un partido, por tanto tiene una cantidad de flexibilidades que un partido no admite. Ejemplo: hay un espectro ideológico que

cabe en su seno porque a nosotros nos une lo siguiente: un programa construido colectivamente, un estatuto y un compromiso político con lo resuelto. Más allá de eso, sectores que componen el Frente o partidos que también lo componen, podrán tener metas propias más ambiciosas pero siempre cuidando la unidad, que es lo que le permitió a la izquierda uruguaya incidir en la realidad. Por tanto la diversidad tiene sólo esos límites y con esa consigna hace 41 años que somos una realidad en nuestro país.

«Un partido ya supone una unidad ideológica mucho más profunda y una serie de condicionantes que excluyen a ciudadanos de buena voluntad en la construcción de un cambio, y no así un frente»

—¿Y cuáles son los riesgos de la amplitud?

En la vida en general, y en la vida política también, el que no arriesga no gana; por supuesto que esa amplitud tiene riesgos, pero estos riesgos valen la pena porque le dan cabida dentro de este proyecto a un número muy amplio de personas, de grupos, de posiciones que de otro modo no contarían en la realidad. La historia del Frente enseña que siempre que un grupo se desgajó, dejó de tener presencia política importante en el país y todo grupo que se avino a las condiciones y empezó a acompañarnos en la lucha por los cambios mejoró su incidencia en la realidad. Así que la formulación hecha, allá por los

años de la guerra mundial, por Georgi Dimitrov sobre los frentes populares para derrotar al fascismo sigue teniendo validez en su esencia. Un partido ya supone una unidad ideológica mucho más profunda y una serie de condicionantes que excluyen a ciudadanos de buena voluntad en la construcción de un cambio, y no así un frente.

La idea, con resultado cierto en Uruguay y catastrófica en otros países, ha llevado a la noción de que la izquierda, cuanto más amplia, menos izquierda. Para Lucía, “cuanto más grande es un frente, cuanto más gente incluye, más corto es su programa pero también en el camino se van consolidando realidades que permiten ampliar ese programa y hacer evolucionar la herramienta”. Y se anima más: dice que las cosas no se pueden plantear en términos de izquierda, centro o derecha. “Tenemos que salirnos de determinados esquemas que encasillan a la izquierda en procesos absolutamente acotados y casi que predestinados, que no incorporan la diversidad y riqueza que el pueblo en bruto propone en esa dialéctica fantástica entre la política y su gente”. Y ejemplifica: Al inicio de su campaña electoral para su primer gobierno, “el compañero Lula habló de un básico de tres comidas al día, para quien tiene hambre, y eran muchos en Brasil; eso suponía un punto de partida revolucionario (ultra izquierdista) para quienes comían todos los días y olvidaban la solidaridad básica en la teoría y la academia no era aceptable como pro-

LA MUJER DE...

En 2005 es la senadora suplente de Mujica y asume la banca cuando éste es ministro de Tabaré. Hoy es tercera en la línea sucesora. En la política altamente institucionalizada eso sería objeto de fuertes críticas. Y lo hubiera sido en Argentina, donde buena parte de la dirigencia se siente progresista a la europea que ve con malos ojos los lazos de consanguinidad en la política. ¿Cómo fue tomado en Uruguay la sociedad con Mujica? ¿Hubo capacidad para entender el proceso de militancia y construcción que hicieron ambos en el marco de un colectivo?

—Si el lugar que ocupó hubiera sido designado por Mujica eso sería nepotismo, pero no es el caso, yo como cualquier ciudadano fui libre de presentarme en las elecciones encabezando una lista y el pueblo uruguayo fue libre para votarla o no y se dio que la lista que encabezó fue la más votada de todo el sistema político; así que pienso que el pueblo uruguayo comprendió que nuestro proyecto de vida en común con Mujica es parte de nuestra privacidad y que nuestra militancia, en tanto individuos en nuestro grupo y con la gente es parte de la aventura del cambio en el que estamos empeñados y no confundieron los tantos.



grama. Un frente inclusivo que pretende hacer cambios de fondo en el país tiene que buscar la forma de incluir también a los que no comen por lo menos 3 veces al día, y vaya si eso es izquierda”.

Defender la trinchera

—Como militante histórica —“adicta a la militancia”, dice usted—, su acción política ha sido fuertemente en el territorio. Quienes se han formado allí, en años anteriores, denostaban la política parlamentarista. Tras haber ocupado espacio en ambos terrenos, ¿cómo analiza uno y otro?

Yo me defino como una militante social, hoy en una trinchera, mañana en otra, lo importante no es el lugar donde se está sino estar en el lugar justo en el momento justo y poder lograr nuestros objetivos. Así que a mí no me duelen prendas por haber estado militando en un barrio y hoy estar en el Parlamento Nacional, porque además soy de los parlamentarios que se acuerdan que el país no termina en las puertas del Palacio Legislativo sino que hay que andar por el territorio, recorrer barrios, recorrer pagos, ciudades, pueblos y pueblitos, universidades, escuelas, lugares de trabajo, centros de producción, caminar por las ferias, conversar con el que se descuide, todo eso conforma un fenomenal cable a tierra sin el cual la política no tiene sentido. Se dice que los legisladores representamos a nuestros electores y tomamos un sinfín de decisiones que hacen a la vida de los mismos. A veces me he preguntado qué tanto alguien puede asumir la representación de otro y para poder salir de esa duda creo que lo mejor es estar al lado del otro, en el en-

» Yo me defino como una militante social, hoy en una trinchera, mañana en otra, lo importante no es el lugar donde se está sino estar en el lugar justo en el momento justo y poder lograr nuestros objetivos«

tendido que la democracia empieza por la oreja.

—Usted dijo hace un par de años, cuando Mujica llegó al poder, que “una cosa es llegar, otra es gobernar”. Dos años después, ¿podría definir lo que es gobernar?

Efectivamente, yo afirmé eso porque estábamos en la batalla por acceder al gobierno. Ahora estamos en otra batalla, como diría el Gral. Seregné somos albañiles, obreros de la construcción de un proyecto de cambio que nos trasciende y gobernar es eso, construir realidades, oportunidades y posibilidades de crecimiento del país y fundamentalmente de su gente. Estoy convencida que hay un antes y un después desde que el Frente Amplio llegó al gobierno en 2005. Los primeros cinco años tuvieron el tono de una transición entre lo que había sido una especie de ping pong entre los dos partidos llamados tradicionales y ahora se empezaba a vivir otra situación. Gobernar es también formar equipos capaces de asumir con compromiso y responsabilidad una

variedad enorme de tareas que la realidad nos propone a diario, es saber ser el fiel de la balanza cuando hay que decidir cómo corto el tocino, es abordar lo que sucede con la cabeza más libre posible y poniendo al servicio de la causa toda nuestra energía y probablemente sean muchas cosas más. Yo creo que Mujica es un ejemplo en esta forma de proceder.

—En relación a eso, desde la teoría política se ha realizado la diferencia entre acceder al poder democráticamente y ejercerlo democráticamente. Y se traza la diferencia entre los gobernantes de los 90 —que accedieron democráticamente, pero que no lo ejercieron— con buena parte de los actuales presidentes. ¿En qué parte del ejercicio del poder usted advierte la vida plena de la democracia?

Por supuesto que el poder obtenido aun democráticamente se puede ejercer de distintas maneras pero ¡ay del que se olvida quién se lo otorgó!, nosotros hemos desarrollado el diálogo más profundo posible con todos los sectores de la sociedad, de la oposición y con todos los intereses en juego en la realidad, esa vocación dialoguista es profundamente democrática, aunque a veces los tiempos resultan más largos y algunos medios de prensa tratan de distorsionar la información para que esos diálogos no lleguen a buen puerto. También se puede encarar la pregunta desde el ángulo de qué tanto toda la población está pudiendo ejercer libremente sus derechos, en eso estamos trabajando, sabemos que si encontramos un ciudadano que no tuvo acceso a la educación, por ejemplo, difícilmente pueda tener acceso pleno a sus derechos ■

¿RECONCILIACIONES?

En una carta abierta escrita a usted por un militar uruguayo, éste le dice: “El tiempo ha pasado y las heridas en la sociedad iniciadas con una guerrilla utópica y una dictadura militar de igual naturaleza, están en tiempo de cerrarse”. ¿Acuerda con ello?

—Se puede trabajar para que las heridas cierren pero las cicatrices quedarán siempre como testigos de la historia transcurrida. El cerrar las heridas además supone una voluntad de hacerlo desde todos los componentes históricos que participaron en un determinado proceso, no se pueden reducir a una guerrilla utópica y una dictadura militar, es bastante más complejo. El militar que escribió esa carta fue uno de los que nos detuvo al Presidente de la República y a quien habla. Era parte de un equipo donde su responsabilidad era secundaria. Entonces su reflexión implica un marco subjetivo muy fuerte porque seguramente en aquel entonces él jamás pensó ver lo que le tocó ver, pero si eso le ayuda a reflexionar sobre nuestro proceso histórico y ayudar a que otros asuman las responsabilidades correspondientes en torno a la verdad, bienvenida sea la carta.



ESLABONES

Estela Julia Robledo de Pitueli

La asociación Ex Presos Políticos de Córdoba presentó a principios de marzo una edición con textos e ilustraciones que narran vivencias dentro de la UPI y otros sitios de detención. Pero mucho más interesante que una crítica de la compilación resulta reproducir una de las impactantes crónicas que contiene el libro.

26 de junio de 1976. Ese fue el día del nacimiento de Cecilia, la placenta se rompió a eso de la 6 de la mañana, era un sábado y yo, si bien ya había tenido un hijo (Adrián) desde el mismo momento en que entré en la cárcel (07-05-76) me había sucedido en diferentes ocasiones que pensaba que había roto bolsa y era solamente orina. Pensé: otra vez me oriné. Pero poco después empezaron las contracciones y dolores y desde ahí en adelante mi cabeza "no funcionó más".

En mi piso, el 2º, estaban entre las que recuerdo de ese momento: Marta -la artista-, Beatriz Cottani, Cristina García -de San Francisco-, una señora viejita -de Rosario-; no éramos muchas porque era el piso inaugurado recién después del Golpe y también estaba "La Nuchi" Acosta que hacía pocos días había parido a su hijo, creo que fue el 13/06/76. Le dije a la Cottani que esta vez era en serio -me dirigí a ella porque tenía una voz particular y cuando pedía algo enseguida se la escuchaba-, que nacía, no sabía si estaba a término o no, había perdido mis cuentas, pero yo sentía que nacía.

Las compañeras comenzaron a gritar pidiendo "¡celadora, celadora, hay una compañera que le está por nacer el hijo!".

Sé que llegó una de ellas a mi celda, no recuerdo la cara ni el nombre, y me dijo: ya llamamos al médico, está llegando. Ahí recordé que una de las tantas veces que había pedido un médico había venido uno que así nomás me dijo que él era dentista no ginecólogo, pero que sabía hacer de todo, rogué para que no me tocara esa persona. A todo esto llegó el "médico" y confirmó que había empezado el parto.

De ahí en más fue un ir y venir de gente que decía: que la IV Brigada, que el III Cuerpo, tenía que dar el permiso, que el penal no se hacía cargo de sacarme sin permiso y no sé cuántas cosas más. Yo veía a todos como en un sueño, no me parecía que fuera "mío". En el fondo yo no quería que naciera, para mí era una compañía, sabía que cuando naciese se iba afuera, que no la vería más o si la volvía a ver no sabía cuándo sería, si la iba a ver

crecer o no... Pero también sabía que una vez nacida/do, no se podría quedar allí, en el pabellón, junto al tarrito para la orina, con la comida asquerosa, con las ventanas cerradas, con los milicos que gritaban, gritaban, gritaban...

Más o menos a eso de las 10,30 hs, llegó el famoso permiso del III Cuerpo, y así yo y mi panza, los milicos y mi miedo salimos del pabellón.



Asociación Ex Presos Políticos de Córdoba

Está constituida en base a tres objetivos fundamentales, que se desprenden de la participación en la defensa y promoción integral de los derechos humanos:

Juicios: contribuir en la reconstrucción de la memoria histórica de nuestro pueblo para alcanzar la verdad y la justicia, con la condena a los genocidas, a partir de nuestros testimonios en el ámbito judicial y social.

Educación: transmitir esta memoria en el seno de las comunidades educativas, laborales, barriales, gremiales y en particular a las nuevas generaciones.

Solidaridad: Gestionar y accionar para brindar soluciones concretas por las secuelas que padecen compañeros y/o sus grupos familiares como víctimas del Terrorismo de Estado, todo ello en la búsqueda de una efectiva reparación histórica. Además, es miembro y fundadora de la Comisión Nacional de Ex Presos Políticos, espacio que agrupa a ex presos políticos del país, para auñar esfuerzos en acciones comunes y solidarias.

Me quedaba sola con los milicos, sin las compañeras que servían de "ayuda", fuimos dando la vuelta por el corredor que estaba entre las paredes de afuera y la pared de los pabellones; en algún momento pensé: aquí me pueden matar tranquilamente y chau Estela.

Llegamos a la puerta y grande fue mi sorpresa, me encontré con un tanque de esos chicos, un camión y un jeep lleno de militares, "todo para acompañar a la guerrillera", entre medio de mis contracciones no sabía si reírme o llorar.

Viajando hacia la Maternidad recuerdo que miraba hacia fuera y mi Córdoba estaba allí... igual. Para hacerme entrar en la "Maternidad Nacional" cortaron el tránsito en toda la plaza Colón, bajando los milicos se ponían en fila de a dos y decían: "ahora puede bajar la guerrillera". Para mis adentros pensaba que eran locos si creían que yo me iba a escapar, todo mi cuerpo lo único que deseaba era un lugar donde apoyarse y mis piernas querían abrirse para dejar paso a quien quería nacer. Todos los trámites de ingreso lo hicieron ellos, haciendo de intermediarios: me preguntaban mis datos y los pasaban a quien escribía. No debía existir contacto entre el personal y yo.

«Me encontré con un tanque de esos chicos, un camión y un jeep lleno de militares, 'todo para acompañar a la guerrillera', entre medio de mis contracciones no sabía si reírme o llorar»

Me colocaron en una gran sala, se veía que habían desalojado a las demás mujeres para dejarme sola. Me acosté en la cama y allí mismo mi brazo izquierdo fue esposado al barrote de la cama, por lo que cualquier movimiento que intentara hacer era impedido o sujeto por las esposas. Iniciaron con el goteo porque no había dilatación. Un médico y una enfermera me decían que tenía que orinar y por más que me esforzaba no pasaba nada, por lo que empezaron a estimular la salida de la orina, con gran sorpresa después de un rato la orina salió. Como me encontraba acostada salió como un torpedo yendo a mojar al milico que era el encargado de cuidarme y que estaba a los pies de la cama, vestido de militar con armas y encima de toda su armería tenía un guardapolvo blanco "para la higiene" decía él.

A eso de las doce del día Cecilia vino al mundo, el milico me había seguido hasta adentro por lo que cuando me levantaba para hacer fuerza, entre medio de mis piernas lo veía con su vestimenta, así ridículo... tan anormal todo... era un sueño del que no despertaba.

Enseguida anotaron que había nacido: a las 12 hs. del 26/06/76, con 2,300 kg que de nombre se llamaría Cecilia, por supuesto que de apellido era Robledo.

La enfermera muy gentil me dijo que me llevaban a una pieza chica y que me dejaban tenerla porque sabían que al día

siguiente me llevaban nuevamente a la cárcel ya que no habían hecho puntos y el parto había sido normal. No podían tenerme más tiempo por más que ellos -médico y enfermera- hubieran querido hacerlo. Me preguntaron a quién podrían llamar para avisar que había nacido, me pidieron un número de teléfono, no dirección, le di el nombre de mi tío que trabajaba en el centro. Después supe que lo habían llamado de forma anónima, comunicándole que había nacido una nena hija de una pariente suya, dijeron el apellido y nada más. A veces quisiera agradecer a esa gente que en medio de ese infierno tuvo sentimientos de solidaridad.

Así fue que Cecilia y yo nos quedamos juntas todo el tiempo, yo la miraba intentando retener su imagen en mi memoria, porque no sabía si la volvería a ver, cuánto tiempo pasaría hasta entonces o si simplemente no la vería nunca más, porque me mataban antes.

El domingo 27/06/76 nos preparamos y a eso de las 9 hs. de la mañana dejamos la maternidad y partimos para la cárcel, esta vez estaba el camión y el jeep, no el tanque. En vez de llevarnos a la Penitenciaría -de B° San Martín-, nos llevaron al Buen Pastor. Tuve que decirles yo que no era mi "cárcel", cambiamos de rumbo y fuimos a la Penitenciaría. Cuando llegamos a Cecilia ¡le pintaron las manitas! y como no las abría bien ¡le pintaron las plantas de los pies! Nos dejaron a la entrada, me preguntaron a quién podían llamar para que la vieran a buscar, les di la dirección de mi mamá, y nos comunicaron que debíamos esperar allí, que no podíamos entrar al pabellón.

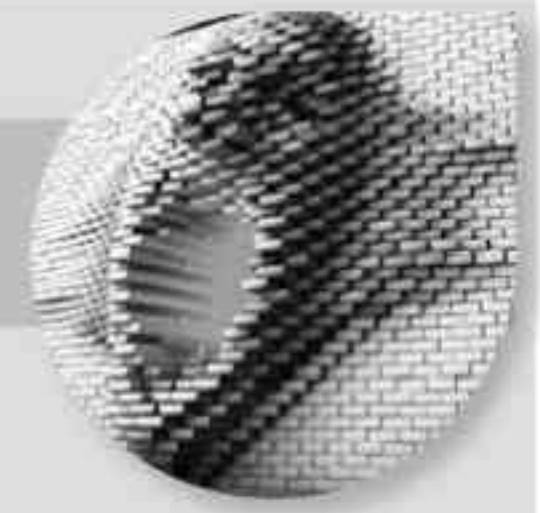
Eso fue más o menos a las doce del mediodía, así fue que no pude cambiarla, leche no tenía, y en medio, todo el mundo que entraba y salía de esa oficina. Mi madre no vino a buscarla enseguida, porque en el momento que fueron a avisarle no estaba en casa. Por lo que se presentó en la cárcel recién a las 18 hs. Vino un teniente, me mostró el documento de mi vieja y me dijo: "como ve es el documento de su mamá, ahora me da la nena, escriba el nombre que quiere que le pongan, y despídase". Escribí el nombre de Cecilia porque con Daniel habíamos hablado de que si era nena a mí me gustaba ese nombre y él estaba de acuerdo y agregó del Valle, porque le pedí a la Virgen el milagro de hacerme salir en libertad para poder cuidarla. Fue así que en el mismo momento que le daba mi Ceci al milico y otro me tomaba del brazo pensé: "Yo no se la doy, mejor que me peguen un tiro y se acabe todo", pero no lo hice. Creo que el instinto de conservación fue más grande.

Y así Cecilia se fue.

Yo volví caminando con los milicos al pabellón, con una gran soledad, con mis pensamientos. Sola, porque por más que las compañeras trataron de acompañarme, cuando la celda fue cerrada con llave fue inevitable esa soledad ■

Water(s) resist

César Barraco



Lo primero, y casi único y más trascendente que tengo para decir, es que lo vi. Yo fui una de las 400 mil personas que vieron *The Wall* en River en marzo de 2012. Todo lo demás es puro relleno pero ahí va.

Vi el film, dirigido por Alan Parker, *The Wall* en el cine de la galería Precedo sobre avenida Rafael Núñez, creo que en junio de 1984. Era domingo. Posiblemente un feliz domingo. Luego de ver la película sentí que los Pink Floyd fueron al mismo colegio que yo -en ese momento el Instituto José Peña. Sufríamos de lo mismo y yo no quería esa educación. Pero no. Ellos estudiaron en Cambridge aunque ciertos modos deben ser universales.

El tiempo borra casi todo, pero algunas huellas siempre quedan, y algunas heridas también. A los 14 años de edad, ver *The Wall* es una herida mental especialmente en esta ciudad sin puerto. En esta ciudad rígida, acartonada, tan pequeña y tan burguesa. Hay vestigios de lo que fui y quise ser que están íntimamente ligados a la película y al disco. Y ahora, casi 28 años después, viene Roger Waters a Buenos Aires, y yo voy por los restos del naufragio, de mi propio naufragio.

La obra de Waters llega a las entrañas morales de una sociedad represiva e injusta. Una vez allí, coloca una bomba de tiempo, de dolor y de sufrimiento. Y mientras repite una melodía desquiciada, los pilares del mundo occidental se caen y todo vuela en mil pedazos. La familia primero, y la educación después. Dos instituciones que quedan hechas añicos. Luego la religión y la guerra, el trono y el altar. Todo el entramado social es puesto en jaque. Si, como dice el escritor francés Michel Houellebecq en su última novela *El mapa y el territorio*, "...la individualidad es una breve ficción de una especie social..." Roger Waters se codea con los guionistas de esa ficción y les dicta próximos capítulos.

No sabemos en qué momento la metamorfosis kafkiana de Waters lo convierte en aquello que tanto temía ser y termina siendo: ese monstruo rockero hitleriano que es su alter ego -Pink en la película, Roger sobre el escenario. Una obra conceptual majestuosa nacida de un gargajo de intolerancia; en un gesto que, además de sucio y desprolijo, está típicamente enmarcado en la cultura punk de los setenta. Recesión y desempleo. El "no future" inglés que trascendía estilos musicales. En Montreal, Canadá, en 1977, Waters escupió en la cara a un fanático que no paraba de gritar. Y en ese instante, la chispa creativa del genio imaginó un muro que separa al público de la banda. Así nació *The Wall*, disco doble primero y película después. Una entelequia musical devorada por la industria cultural y devuelta (en el más literal de los sentidos) varias décadas después, por causa y efecto de la bulimia marquetinera del consumo desenfundado. Una oda a lo miserable de nuestras vidas.

The Wall, paredón y después, un algoritmo indescifrable que juntó casi al 1% de la población de la Argentina en 9 noches de lujuria artística. Pero también hubo mucho *The Wall* y sushi; una combinación de esnobismo y vocación de estar en un hecho que se sabía histórico. Poco importó no haber visto la película, no tener los discos y mucho menos, no saberse los temas. En defensa de oportunistas floydianos de última hora, debo decir que la metáfora del muro derrumbándose y los principales pasajes del show son de un lenguaje taxativo universal, y se entienden. Aunque uno no sepa si Roger Waters es músico o el 9 del Manchester United. Pero lo que no consigue el show (y si lo hace la película) es incomodar. De alguna manera, un hecho artístico nacido en la cultura rock de los 70, tiene la obligación de producir cierta incomodidad. En el peor de los casos que sirva para replantearse de qué lado de la pared está cada uno de nosotros. Aunque más no sea un poco de insatisfacción, un dejo de inconformidad. Eso no ocurre. Los miles de espectadores disfrutamos el show confortablemente adormecidos. La industria cultural se fagocitó a *The Wall*, y la espectacularidad se fagocitó el mensaje. Para muchos daba lo mismo que sea el Cirque du Soleil, Stravaganza o la psicodélica tecnología más avanzada y certera que se haya visto sobre un escenario en esta parte del mundo.

Con el paso del tiempo nos queda la posibilidad de reinterpretar los muros, de derribarlos y volverlos a construir. Paradójicamente, *The Wall* quedó del otro lado de la pared ■



L. Campes. Miravillas de un cráneo. Instalación (detalle). Fotogramento, 2011

Música y artes escénicas

¿MÚSICA FUNCIONAL?

Enrico Barbizi

Se sabe de la capacidad de la música para crear climas, para generar emociones. Pero cuando se cruzan los discursos la música deja de ser percibida en sí misma: la relación de los sonidos con las artes escénicas pone muchas veces a la música en el incómodo lugar de trabajar "en función de".

La música posee un poder excepcional. Nos traslada, nos envuelve, nos hace sentir cosquillas ahí, justo ahí donde nunca pensamos tener cosquillas, nos libera, nos remite, nos evoca. Y es que en ese maravilloso "arte de combinar los sonidos" (como dicen esos libros) se esconde una herramienta que el

compositor esgrime (si la sabe usar) a la hora del armado de una obra.

Quien compone algo es porque, de antemano, ese algo se presentaba descompuesto; por tal motivo es que uno selecciona, elige qué material usar y cual no. Esa selección tiene que ver con lo que se quiere transmitir a nivel de carga emoti-

va o lo que (al mismo nivel) el compositor necesita sacar fuera de sí.

Ahora bien: ¿qué sucede cuando la música está puesta "en función de". Es decir, como un discurso más dentro de una trama interdiscursiva que la excede? Esta pregunta me hace recordar a ese fa-

moso axioma de la gestalt en donde se enuncia eso de que "el todo es más que la suma de las partes". ¿Se acuerdan? Pienso que cuando la música juega, por ejemplo, en una obra de teatro, o de danza, o en el cine, sucede algo que remite a ese concepto que nombré anteriormente. El concepto de "función".

Así como en una función matemática el valor de "X" está dado por el valor de "Y" y por su relación, la música también trabaja con las otras artes del mismo modo. De una manera sistémica (por decirlo de algún modo). Siendo parte de un sistema en donde la alteración de uno de sus elementos hace que se perciba de diferente forma el todo.

Ocurre que (y esto es lo que a mí más me fascina del trabajo de musicalización y sonorización) el músico descubre que su música, como lenguaje, está siendo parte de un relato mayor. Por eso es que me gusta hablar de intersubjetividad discursiva. Para decirlo en criollo: cuando trabajamos en conjunto con directores de teatro o de cine, vestuaristas, escenógrafos, actores, iluminadores, etc. cada uno "funciona" como un hilo que se entrelaza con los demás para crear la textura ("la tela") deseada.

En este trabajo, por supuesto, se discute mucho, se prueban cosas, se comprueba la efectividad de aquello que se prueba y luego se decide. Y es en este "entre varios" que se construye ese relato mayor. Ese todo. Ese cuadro hecho de muchos cuadros.

Siguiendo el ejemplo de los hilos, las tramas y las texturas, cabe explicar que la manera de entramar la música con otros lenguajes escénicos es tan variada y rica que por momentos hasta resulta abrumador. Algunas veces uno puede "audiovisionar" un espectáculo y darse cuenta de que la música está simplemente acompañando momentos. Otras veces, la música no solo "acompaña" sino que interviene drásticamente en las acciones. Ya sea de uno o de otro lado de este abanico, lo cierto es que la música ayuda a puntuar momentos, a situar acciones en un momento histórico determinado, a posicionar geográfica o culturalmente una escena, a subrayar o acentuar, etc. Y



Habitar el grito

Ciclo de Poesía y Memoria en La Perla

CHARLA: POESÍA LATINOAMERICANA por JORGE BOCCANERA

LEEN: Ceferino Lisboa - Eugenia Cabral - Jorge Boccanera

HABITAR EL GRITO es un ciclo que busca nuevas voces, nuevos lenguajes para abordar la Memoria y el terrorismo de Estado. Un camino donde el arte se vuelve posibilidad cierta de habitar la memoria. Un ejercicio para forjar nuestro futuro.

28/Abril

18 a 20 hs.

Espacio para la Memoria "La Perla"
Entrada libre y gratuita



todo esto, a su vez, puede ser realizado desde una relación de similitud con lo que se ve (Ej.: a una acción que sucede en un ritmo vertiginoso colocarle una música de igual carácter o a una escena romántica hacerle corresponder una música melosa) o desde una relación de oposición o contraste con lo que se ve (Ej.: acciones muy lentas en lo físico y en lo espacial con música muy acelerada o a una escena que en lo visual denota mucha tristeza colocarle una música de carácter alegre). Los resultados son muy diferentes y en el medio hay muchas más variantes por supuesto. Pero todo depende de lo que se quiera generar en el espectador.

Jamás dejo de asombrarme de la heterogeneidad y multiplicidad de recursos que ponemos a jugar los que (cada uno desde su rol) construimos ese relato (texto) mayor. Porque en cada proyecto se abren nuevas experiencias y diversos modos de creación y producción. Y muchas veces debemos (hay que decirlo) hacer de las limitaciones una estética.

Hablo de limitaciones presupuestarias (sobre todo). No es lo mismo contar con una orquesta para un trabajo que tener que resolver todo desde un teclado, por ejemplo. Por suerte, desde hace un tiempo a esta parte las producciones están entendiendo cada vez más que la música original y el trabajo que ese compositor pone, le dan a la producción un valor añadido muy significativo.

«Muchas veces debemos (hay que decirlo) hacer de las limitaciones una estética»

Así dadas las cosas, creo que vivimos en un contexto cuya coyuntura resulta al menos interesante: las cosas se van moviendo y el movimiento es bueno. Es lo que nos mantiene vivos. Córdoba está pisando cada vez más fuerte con sus producciones teatrales y cinematográficas; aparece un incentivo desde el INCAA y el INT para apoyar este movimiento; los productores (independientes y no independientes) están pensando con una cabeza más inteligente e invirtiendo el dinero (poco o mucho) de mejor manera para que los espectáculos, películas y obras vuelen más. Por otra parte (debo admitir) que esta sensación que tengo, a veces, puede ser más que una realidad, una expresión de deseo. Veremos.

En cuanto a las maneras de interactuar desde lo musical en una producción, yo siempre he tratado de meterme mucho en los ensayos casi desde un primer momento. Pienso que de este modo uno va viviendo el proceso creativo (a veces dado desde la improvisación y a veces dado desde un texto riguroso) y metido en él es que se pueden probar cosas e

incluso ayudar a definir una acción o un movimiento escénico o un detalle de iluminación desde la música. Participar de los ensayos y charlas va ofertando bastones desde cada "hilo" de la trama en donde otros pueden apoyarse para seguir el desarrollo de lo que se quiere contar.

El sonido en general y la música en particular habitan poderosa y físicamente el espacio. La música es una presencia, con todo lo que esto implica, dentro de una obra. La música es como un color, como un filtro capaz de teñir todo de un tono diferente aportando climas y sensaciones, creando arcos de tensión. La música, por último, nos habita y nos habilita a andar ritmos diversos y ayuda en todo momento del proceso de construcción y producción ya que, a veces, para explicar un ritmo de acción o una velocidad de cámara, es mejor apretar play en un ensayo o en un set de filmación y dejarse fluir que utilizar miles de palabras.

Las artes escénicas tienen un carácter performático. Se mueven y suceden en el transcurrir del tiempo. Como una melodía; viajando en la sucesión. Como la historia. Cuando mezclamos lenguajes y códigos diferentes para establecer otro código lo que hacemos excede a la mera suma. No es la música "A" y la imagen "B" sumadas, sino que en el abrazo de ellas creamos otra cosa. Un "C".

Por otra parte, hay que tener en cuenta y ser muy conscientes en el trabajo de que esa horizontalidad que percibimos como un todo está hecha por la simultaneidad (y aquí está el eje de análisis vertical) de muchos discursos que la arman. Melodía / Armonía. Sintagma / Paradigma. "X" e "Y".

«A veces la música ocupa el primer lugar

Pero otras veces se retira a un segundo plano

Y deja correr en nosotros

Algo más entrañable que ella misma»...

Roberto Juarroz.

Empujar, ceder, negociar, discutir, probar, cambiar y probar de nuevo. Ser lo suficientemente astuto como para alejarse y ver "la cosa" sin dejar de estar cerca. No pensar que lo que uno hace es la salvación de "la cosa", o más bien entender que, en palabras de Juarroz, "cualquier cosa que salva debe retirarse por momentos para que otra cosa nos salve".

¿Y qué mejor modo de trabajar y de "salvar" que permitiéndonos el aprendizaje en la interacción con otros? Qué mejor que descubrir que uno puede dar y recibir cosquillas ahí; justo ahí en donde no pensamos nunca sentir cosquillas? ■

Telesita: música para una leyenda

Mariano Medina

Alma milagrosa muy arraigada en el imaginario argentino es la cariñosamente llamada *Telesita*, que entre otras devociones, ha tenido proyección en numerosas poesías y canciones por las diferencias notables de su rito: se le pide y agradece con el cuerpo en movimiento; música y baile reunidos bajo el mágico número siete.

Los primeros registros de su leyenda son de 1907: un artículo en *El Liberal* (Santiago del Estero), y la descripción de una "telesiada" en el libro *El país de la selva* de Ricardo Rojas. El origen, historia personal y verdadero nombre de la joven, como corresponde a todo mito, tiene varias versiones. Para una fue una «inocente» (disminuida mentalmente); para otra enloqueció esperando el regreso de su marido, trabajador golondrina. «Santa laica transhumante» al decir de Julio Rodríguez Ledesma, deambulaba por el monte apareciéndose en fiestas y danzando, incansable, hasta el amanecer. Puede que una chispa encendiera su vestido, que entrara a un rancho incendiado para salvar un bebé. Otra versión dice simplemente que ante su ausencia en un baile, salieron a buscarla encontrando su cuerpo calcinado. Todas acuerdan es que murió quemada: El fuego abrió sus alas para llevársela junto a los árboles de la selva. Aquí es donde hacen pie las canciones: en los dolores de una comunidad rural que va desapareciendo, y en la experiencia notable del rito, que sigue celebrándose en *rezabales* pidiendo la aparición de un bien perdido. Convoa un promesante, el primero en beber (siete vasos) y bailar (siete chacareras, descalzo como lo hacía *Telesita*). Se supone que al final cae rendido. Es momento de partir y devorar un ángel de pan que representa el espíritu de quien tiene (según la chacarera *Digo la Telesita* de Marcelo Mitre) *carita de horizonte y lluvia en el corazón*. Recién entonces comienza la algarabía general en medio del humo de los cuetes, mientras se consumen siete velas en altares rústicos, presididos por una imagen de trapos multicolores que se quemará y enterrará al amanecer.

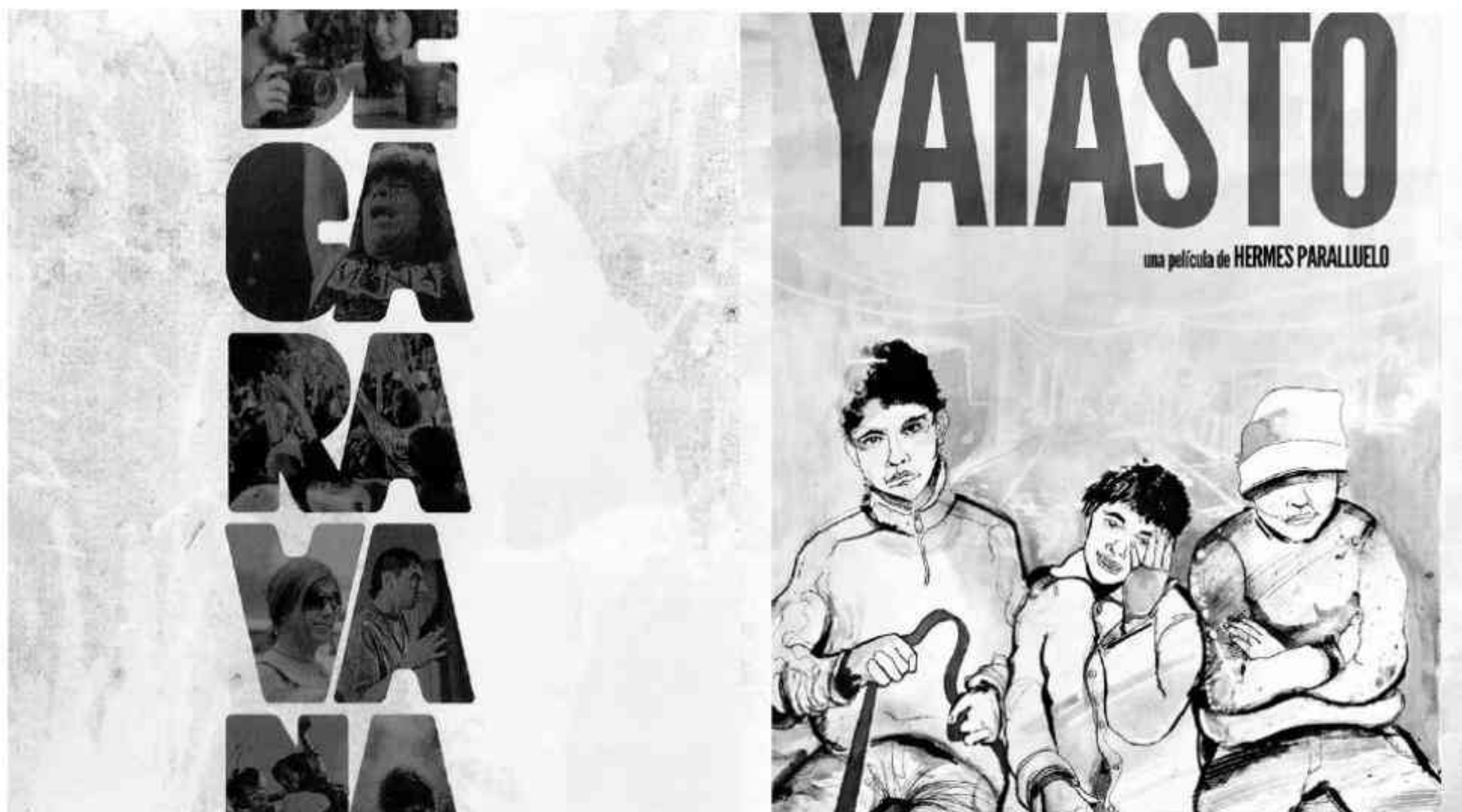
Quienes amen la música folclórica difícilmente olviden al Chango Fariar Gómez emprendiendo viaje hacia la memoria popular al entonar *Canto a la Telesita*, vidala del "Chivo" Valladares y José Augusto Moreno: "Yo quisiera ser el tiempo / para no tener olvido...". Entre los cordobeses que intentaron desentrañar el mito, están Luis Alex y Marcelo Rivero con *Sueño con la Telesita*, grabada por *El Trueque*. Mixturando naturaleza e imaginación, crean paisajes oníricos: "Con el lucero ella baila, / lava su luz en el vino, / patio adentro de la sangre".

Uno de los primeros recopiladores de nuestra música campesina fue el santiaguense Andrés Chazarreta (1876-1960). Comenzó en 1905 siendo Inspector de Escuelas, y una de las piezas que encontró recorriendo su provincia a caballo, fue una chacarera instrumental homenaje a *La Telesita*, cuya belleza le ha permitido perdurar y mantenerse como una obra actual de nuestro cancionero, entrando también al rock por Lito Vitale en 1983. Dos artistas se animaron a ponerle letra: Abel Monico Saravia y Agustín Carabajal, quien además compuso una obra conceptual también mítica: *Pasión y leyenda de la Telesita*.

Agustín Carabajal (1933-1975) fue séptimo hijo varón de Francisco Rosario Carabajal y María Luisa Paz (recordándolo alma mater del grupo *Los Carabajal*, el Senado de la Nación declaró a los miembros de la familia "personalidades eméritas de la cultura popular"). Agustín compuso la obra alrededor de 1970, tras nacer su hijo Jorge Luis. *Los Carabajal* la grabarían en 1976 ya sin él, con Peteco recién incorporado. Se trata de una placa inconseguible, nunca editada en disco compacto.

Años después, en 1998, Jorge Luis Carabajal grabó una renovada versión, homenaje a su padre. Esta obra llamada simplemente *La Telesita*, se tiene también con ribetes de leyenda: no ha sido editada industrialmente y se vende fuera del circuito comercial en ediciones artesanales, bajo el sello La Fisura, nombre de la Peña alternativa que este artista sostiene en Cosquín en época festivalera. Una situación muy particular teniendo en cuenta que el trabajo, de inspirados arreglos, cuenta con invitados de gran proyección actual: Raly Barrionuevo, Ernesto Guevara, Leopoldo Deza, Néstor Garnica; Demi, Roxana, Cali y Walter Carabajal, entre otros.

Curiosa leyenda ésta, cuyos misterios se mezclan tan fácilmente con el aire cotidiano, pero se esmera en mantenerse inasible, contagiando su signo a los discos que la abordan.



LA CIUDAD EN EL DESPLAZAMIENTO

YATASTO Y DE CARAVANA

Leonardo Marengo y Agustín Berti

Dos películas premiadas y recientemente estrenadas son la excusa para pensar a la ciudad. El nuevo cine habla y hace hablar a Córdoba de maneras muy disímiles. Una exaltando, la otra desde la intimidad.

A primera vista, el repentino auge del cine cordobés parece basar su poética de representación en la añeja premisa realista "Pinta tu aldea y pintarás el mundo". Tal posición actualiza una versión localista de naturalismo ingenuo obturando las decisiones detrás de la cámara. Algunos filmes tienen la cualidad de hacernos olvidar que lo real en pantalla es siempre un efecto de ficción, un artificio estético y técnico que basa su eficiencia en la capacidad de invisibilizar su propia condición artefactual. El relato realista logra su cometido cuando sortea el desafío de hacer aparecer una representación de mundo como si de *El Mundo* se tratara. Solo un contrato de complicidad primaria entre espectador y montaje sostiene ese engaño sublime que hace que una película devenga en mito, que acceda al estatuto de historia verdadera.

Para la ciudad con el mayor ejido urbano del país, y uno de los más grandes

de América Latina, el desplazamiento es una constante social. La experiencia urbana cordobesa es la de una traslación continua en la cual se atraviesan paisajes disímiles sin salir nunca de Córdoba. Es una urbe trazada por el devenir en tránsito. Tomar la expresión "salir de caravana" es, entonces, una opción obvia para sintetizar esa compulsión por la movilidad, esa imposibilidad de comenzar y concluir la velada en un mismo lugar que caracteriza la noche de la Córdoba retratada en *De caravana* (Rosendo Ruiz, 2011). Es también significativa la elección del nombre épico de un purasangre campeón para poner la ciudad como telón de fondo del movimiento pausado de un carro cartoneo en el caso de *Yatasto* (Hermes Paralluelo, 2011).

La referencia a ambos filmes no apunta al mero contraste, sino a desplegar y discutir dos poéticas para representar

un mismo objeto, la ciudad. La comparación es pertinente no tanto en términos de oposiciones binarias del tipo entretenimiento-arte o ficción-documental, sino por permitir reflexionar en torno a los dispositivos antitéticos por los cuales ambos filmes presentan el espacio urbano de modo autorreferencial. El primer dato significativo es que los dos exponentes más populares, reconocidos y premiados del denominado nuevo cine cordobés hayan encontrado en la experiencia de desplazamiento su objeto privilegiado de representación, especialmente en el contexto filmico nacional donde la única ciudad imaginable siempre ha sido Buenos Aires. La contracara de la exaltación narcisista de la capital porteña fue el relevo de las metrópolis de provincia como trasfondo exotista, caricaturizado en postales anacrónicas con marcada predilección por los ambientes naturales. La referencia a cualquier otra ciudad que no

sea Buenos Aires acontece como contrapunto para escenificar la oposición entre campo y ciudad, entre presente y futuro, o entre civilización y barbarie. Hablar de Córdoba y hacer hablar a Córdoba es un mérito compartido de este nuevo cine, aunque las dos películas referidas recurran a narrativas marcadamente diferentes para hacerlo.

En ambos casos se apela a una gramática urbana en clave clasista: lo popular es tensionado y construido en una matriz conflictual. *Yatasto* y *De Caravana* proponen relatos de experiencias subalternas. Pero la condición de subalternidad no se cristaliza en entidades autónomas fetichizadas, sino siempre en relación con un otro de clase: ambas hacen con lo popular algo inaudito. *De Caravana* se apropia de una narrativa hollywoodense canónica y le imprime tonada cordobesa. La película se inscribe en un fenómeno cultural contemporáneo más

amplio de reapropiación de estéticas hegemónicas entre los cuales podemos encuadrar el reggaeton, el hip hop, o ciertas prácticas bloggers y fotologgers. Un fenómeno cultural global en el cual diferencia y repetición entran en tensión.

» Para la ciudad con el mayor ejido urbano del país, y uno de los más grandes de América Latina, el desplazamiento es una constante social«

Yatasto nos muestra un sentido de lo popular que encuentra su especificidad al ser sustraído del sentimentalismo. La película subvierte el solidarismo noventista, la exposición pornográfica de la miseria, para contar una historia sencilla de un modo (ilusoriamente) sencillo. Allí radica su paradójica complejidad. La película presenta un *otro subalterno* que tiene, al igual que *nosotros*, un lenguaje, una pedagogía, una familia, un trabajo, una comunidad, un cotidiano, una *vida*. También propone a la ciudad que todos habitamos como escenario de esa vida invisibilizada *entre* el tránsito. *Yatasto* remite permanentemente a la fragilidad del instante que *nosotros* solo experimentamos al mirar por el espejo retrovisor de un auto, una moto o un colectivo, esa percepción habilitada por un instrumento refractario destinado a identificar posibles obstáculos en nuestra deriva. No vemos cómo ven los niños carreros, vemos a los niños carreros desde el pescante del carro. La cámara subjetiva es descartada como dispositivo de identificación. Esta perspectiva permite poner en evidencia cómo el carro deviene en obstáculo de los demás vehículos y dar cuenta de la reificación y la analgesia características de la experiencia urbana contemporánea. Pero la reificación del *otro* puede ser recíproca, el carro es un incordio en la calle para los automovilistas (casi un bache móvil), los automóviles son también obstáculos para los conductores del carro. Este procedimiento aparentemente simple marca la originalidad de su puesta de cámara. La película de la productora El Calefón Cine lleva adelante una proeza realizativa al capturar en la cámara una ciudad *otra* demostrando un instante lo habitual. Desde su puesta y montaje visibiliza lo que siempre estuvo ahí, en la calle, *en tránsito*.

Yatasto y *De Caravana* traicionan la expectativa y la habituación del estereotipo de espectador local, en ello radica su excepcionalidad. *De Caravana*, en parte, porque se mete de lleno a disputar en el terreno de la industria ci-

nematográfica desde la localía. Es un gesto desafiante que encanta tanto al espectador medio como a los políticos de turno y los multimedios de siempre expectantes de fenómenos de resonancia popular. Dos caras de una misma moneda, los gestores culturales lo usan de ariete para "llevar la cultura a los barrios"; en la peatonal, el público interpelado, la compra, en copia pirata, junto a *Furia de Titanes*.

En ambos filmes, las miradas circulan entre la villa y el Cerro como dos polos imaginarios que se repiten y resumen la ciudad. En ese tránsito es donde sus poéticas se hacen evidentes. El carro de *Yatasto* atraviesa las calles de la zona norte de la ciudad y uno puede sentirse rozado, pensar que quizá uno de los autos que pasa por atrás es el propio, reconocer la casa de algún conocido o alguna vereda, pero desde la perspectiva insólita del pescante del carro, como mero fondo de los diálogos entre Bebo, Pata, Ricardo y su abuela, evitando así la identificación subjetiva. *De Caravana*, por el contrario, elige representar un Cerro de las Rosas que no existe, un cheto imposible. El Cerro de *De Caravana* y su fotógrafo están filmados en Alta Córdoba, acaso por una clave de género, para que sea más asimilable a la idea instalada por un verosímil cool de Palermo Hollywood que por la verdadera, e irrepresentable, complejidad urbana del Cerro de las Rosas y Urca apenas del otro lado del río de Villa Urquiza. Un Cerro imaginario donde un joven profesional puede costearse solo una casona restaurada. Un sujeto imposible, en una casa improbable, en un barrio inexistente es la condición de posibilidad de *De Caravana*. Representación cuasi fantástica y estereotípica que se subvierte de un modo contundente en el monólogo del Laucha.

Yatasto demuestra que es posible referir a lo popular más allá del dilema habitual al que se enfrenta cualquiera que pretenda hacer cine político: por un lado, escapar a la tentación miserabilista; por otro, evadir la exaltación populista descartando de lleno tanto la espectacularidad obscena a lo *Ciudad de Dios*, como los optimismos mesiánicos. La pobreza que construyen ambos filmes es irrepresentable, una por carencias y otra por exceso: donde *De Caravana* logra la espectacularización, *Yatasto* presenta una intimidad implicadora. O dicho en otros términos, una elige diluir la pose autoral en las reglas del género, la otra difuminarlo en los avatares de un colectivo ■

Migrantes

Maria Teresa Andruetto



Hace cosa de un año, en el pueblo donde me crié, una comisión convocó a los muchos descendientes de italianos para que escribieran, a su aire, algún episodio que recordaran o que les hubieran contado sus antepasados, con el propósito de reunirlos en un libro. Lo que resulta, al recorrer las historias (todas distintas, todas en algún punto semejantes) es que aquellos que llegaron no sólo construyeron casas, levantaron iglesias, hospitales o teatros, criaron hijos, cultivaron campos y salieron de la más dura pobreza a una vida digna, próspera algunas veces, sino que también narraron episodios que sus hijos, nietos y bisnietos cuentan, tantos años más tarde, en un relato coral que le permite a la comunidad mirarse a sí misma y ser mirada. Una niña con peste bubónica viajando debajo de un carro, una enferma de tifus en altamar, el hijo de un recién llegado convertido en maestro, un muchacho de Le Marche que trabajó en la construcción de la Basílica de Luján, albañiles que le hicieron honor a su apellido levantando casas, aquel carbonero ferroviario que -vaya a saber uno por qué- pasó por ahí, se largó del tren y se quedó, historias de amor nacidas en el bamboleo de los buques de tercera, muertos en el mar camino a la tierra nueva, hombres que regresaban a buscar a una muchacha para casarse, la bisabuela o el bisabuelo salvados del naufragio, la que escondió al marido enfermo en un sótano para que no se lo llevaran los de Sanidad y después lo llevó a lo largo de kilómetros, atado debajo de un carro hasta que se sintió a salvo, los amigos que viajaron escondidos en una bodega, entre la miseria y la clandestinidad, barcos cuyos nombres se nos han quedado y pueblos de donde vinieron, tan pequeños que sólo nosotros los encontramos en los mapas... Llegaron entre mediados del siglo diecinueve y mediados del siglo veinte, seguramente vinieron por razones personales, por el hambre y la falta de trabajo y de esperanzas, pero formaban parte de un fenómeno social: la migración europea hacia América y dentro de ella, la migración italiana hacia la pampa argentina, movidos en oleadas desde aquel país entonces pobre hacia esta tierra nueva, más promisoría. Y ese fenómeno, esa tragedia de la que formaban parte, había sido causado por guerras y políticas económicas de sus países. Tal vez muchos no lo supieron, pero se estaban incluyendo en una tierra de leyes generosas, un país que consideró que quien aquí naciera, de aquí sería. Y es también por eso -no sólo por capacidad de trabajo, fuerza, suerte o valores, como mucho suele decirse- que pudieron construir aquí sus vidas, asentarse económicamente y dejarles a sus hijos condiciones tanto mejores que las que ellos tenían. Pienso que muchos de aquellos que llegaron -en su mayoría abuelos y bisabuelos de los actuales habitantes- tuvieron conciencia de eso, quizás más que nosotros sus descendientes. Conciencia de la importancia que tenía construir entre todos y no individualmente, porque fundaron aquí cooperativas, clubes, sociedades de fomento, hospitales, iglesias y pequeñas fábricas, y hasta hicieron un teatro que el pueblo tiene como tarea pendiente restaurar. Se trata de obras que en no pocas ocasiones las generaciones posteriores destruimos o dejamos, con nuestra indiferencia o nuestra desidia, que otros destruyeran. Cada cosa que somos depende de nosotros y también de los otros, y cada cosa que hacemos depende también del proyecto de país donde habitamos y de las coordenadas económicas, sociales, en las que están insertas nuestras vidas. Pienso en estas cuestiones en días en que muchos emigrantes de mi pueblo, hombres y mujeres que se fueron hace doce, veinte, veintidós años, están regresando a casa desde el exilio económico a España y a Italia. Días en que una amiga que trabaja en una biblioteca de Lausanne me escribe *estamos con mucho trabajo aquí porque llega mucha gente que espera encontrar un lugar en el paraíso... Vienen de lejos, Eritrea, Tunesia, y de menos lejos, muchos de Portugal y España... las cosas se están poniendo feas en el mundo* ■

LA CARTA DE SOFÍA Y JUAN

EN TRES DÍAS

Ana Sol Alderete

"Inapropiada/Inapropiable", es el nombre de la polémica muestra (que no fue) del día/mes de la mujer en el Paseo del Buen Pastor. Notas en tres momentos sobre la censura y la lectura de una carta y una foto que sí pudieron ser.

Día 1. La carta de Juan y Sofía se publicó en un diario el 7 de marzo de este año bajo el título "Inapropiada para la familia, Inapropiable para la censura provincial". La leí en mi casa por internet, y leí también algunas notas al respecto que escribieron otros periodistas. En las notas, que además salieron ilustradas con imágenes de difusión de la muestra, se contaba un poco cómo habían sido los pasos hasta llegar a la cancelación de la misma por parte de las autoridades del Paseo del Buen Pastor, una dependencia del Gobierno de la Provincia de Córdoba. En internet, como se sabe, los lectores pueden hacer comentarios.

Uno de los ellos dice: "Por lo que se ve en la imagen, en lo personal hasta me parece desagradable. (...) Si realmente es como dice la nota, está bien que [a la muestra] la hayan cancelado." Las exposiciones de arte, por algún motivo que no está muy claro, exigen ser admiradas (aunque un poco lo afirmo, otro poco me lo pregunto). Las causas de la admiración que imagino pueden variar: belleza e inteligencia suelen ser las mejor posicionadas, pero también empatía, humildad, voluptuosidad y el infaltable e indefinible talento suelen mencionarse.

En el hecho de mostrar hay, y los artistas harían bien en reconocerlo más seguido,

un factor expectante, exigente, que busca una respuesta. Si ésta no es favorable, pero aún así responde, todavía puede hallarse algo de reconocimiento en ella. Sin embargo, esta exigencia de admiración, a veces, es algo que se sitúa con mayor énfasis en quienes visitan las muestras, o en quienes no las visitan, pero saben que existen y creen que algún día irán a verlas. Ese podría ser el caso del comentarista que cité.

En base a eso, me pregunto con qué argumentos unas instituciones, unos artistas o unos curadores tomarían la decisión de exponer sólo lo que –probablemente, tal vez u ojalá– resulte admirable. El asunto es ¿por qué no exhibir algo cuestionable, dudoso, que puede fallar? Y por qué los públicos no se propondrían (en caso de que el comentarista haya captado la voluntad de estas multitudes) ir a ver algo con lo que discutirían.

Después de leer las noticias hice un pequeño experimento: decidí pasar a ver la sala vacía. No la admiró en absoluto, pero pensé que, quizás, podía establecer un diálogo con esa circunstancia. El jueves 8 de marzo me acerqué a la puerta. Dentro estaba lleno de esculturas que no forman parte de lo que iba a ser el contenido de "Inapropiada/Inapropiable", y creo que ya había visto antes en el mismo lugar. Además, pegado en la puerta había un car-

tel corregido con marcador que decía que pasara al otro día, que abría al público. Al otro día me quedaba de paso, y me asomé de nuevo.

«Las exposiciones de arte, por algún motivo que no está muy claro, exigen ser admiradas»

Atónita, noté que no había multitudes ni nadie disfrutando y participando de las admirables obras expuestas. Pensaba en la persona que escribió el comentario citado arriba, porque terminaba diciendo: "Está bueno que se aborden estos temas, pero hubiera sido mejor que se trataran de otra manera para que todos puedan participar de la exposición." ¿Es que acaso será que si todos pueden, nadie lo hace? No podía fallar: si nadie veía las obras, no había nada que decir.

Día 2

Alguien me pide, con motivo de otras preguntas que me hacía, si puedo precisar un poco la noción de activismo. Entonces decidí volver a la carta de Sofía y Juan. Ellos se refieren a "Inapropiada/Inapropiable" (tal es el título de la que iba a ser la muestra) como un proyecto estético-político. Se propusieron evitar criterios esencialistas

en lo que respecta a la efeméride del día/mes de la mujer, y esto se lograría haciendo hincapié en puntos donde el significante "mujer" y los que de éste se desprenden son puestos en tensión: activismo lésbico, activismo travesti y *trans*, feminismos disidentes, entre muchos otros.

Aún así, todavía no podía precisar demasiado la noción de activismo, que en el diccionario está definido por una dedicación intensa a una determinada línea de acción en la vida pública. En el caso de la carta, no creo que esa línea fuera esencialmente estética o puramente política. Encontré, en búsqueda de esclarecimientos, un texto de Marcelo Expósito en el cual menciona algo sobre la idea de "representación participativa", una transgresión del presunto realismo de la visión usual, que niega explícitamente la transparencia de la representación. En este marco, pienso que el asunto de la muestra que no fue y el texto difundido que sí llegó pueden vincularse a la idea de coproducción y diseminación del sentido en la distribución social de las imágenes.

Y entonces se me ocurrió que, al fin de cuentas, el comunicado en sí mismo puede operar como una de estas representaciones, como si fuera el guión para un cineasta. Pienso que muchos hemos participado de esta muestra, y tal vez mucho



Desde agosto de 1984 | Proyecciones en 35 mm, DVD y Blu Ray

TEATRO CÓRDOBA

• cine para ver •

www.cineparaver.com.ar



Fotografía: Laura Lencina

más en algunos casos, gracias a esa carta; que, más allá del conflicto que la causó, en su distribución se han establecido vínculos imaginativos entre el ámbito de la cultura y determinadas fuerzas sociales antagonistas (y aquí cito sin comillas a Expósito nuevamente).

«La belleza y la inteligencia no serían yugos a los que uno debería someterse, la belleza puede manifestarse en forma de preguntas, la participación podría ser la acción más inteligente»

La mayor parte de las personas a quienes pregunté se involucraron con la carta desde una perspectiva crítica acerca de cómo actuaron los representantes de la institución cultural *Paseo del Buen Pastor*. Esto es, y en eso me incluyo plenamente, un agudo sentimiento de incordio por la previsible pero increíblemente sorprendente torpeza con que se desencadenó la "censura provincial" del título. No obstante, también hubo quienes cuestionaron, desde lugares que considero legítimos, los términos de la carta y, creo, eso sólo pudo ocurrir gracias a su distribución y acción político-estética.

La carta está firmada, además de con los nombres, con dos pensadas frases que, a mi entender, regeneran la idea misma de representación: "Sofía Chají, tortillera por esfuerzo propio, Juan Manuel Burgos, marica por la despenalización del aborto".

Día 3

El tercer día me propuse pensar la carta a partir de la imagen que acompaña esta nota, que proviene de un acontecimiento que sí fue. Es una imagen que remite a una persona (su modelo, digamos) en quien veo concretados muchos horizontes político-artísticos deseables, de quien

muchas veces tomo prestado el apego a que ocurran cosas que "pueden hablar", en todo sentido. Es, parafraseando a Sofía y a Juan, una hembra biológica (que posee vagina) de clase media alta que ha cuestionado en esta ciudad y en otras, entre artistas y entre políticos, los lugares más irreflexivos e inevitables de la cultura y del activismo.

Me gustaría pensar esta foto como una posible "representación participativa". Pienso que, como tal, aporta en alguna medida a la ampliación del sentido de los géneros, desborda los lugares comunes de la noción de política y de experiencia. ¿Por qué sería así? A primera vista es por el encuadre de la toma y por la pose de la modelo. En un segundo momento, es por el acontecimiento al que remite, que tal vez pueda identificarse si se distingue que los dedos están manchados con tinta: es una foto tomada por Laura Lencina en el 5º Encuentro de Serigrafistas Queer en el Parque Las Heras de Córdoba. Ese día, muchos activistas y no activistas colaboraron en el mismo quehacer, con distintos intereses confluyendo y vinculándose y, según creo, sin la exigencia de admirar a unos determinados artistas. De hecho, no podía diferenciarse muy bien quiénes eran los artistas y quiénes no, si es que efectivamente esa diferencia existía.

Es a partir de estas experiencias y estas imágenes que postulo que se podrían hacer, desde los espacios más institucionales e instituyentes de exposiciones de arte, interpelaciones serias al principio de admiración. La belleza y la inteligencia no serían yugos a los que uno debería someterse, la belleza puede manifestarse en forma de preguntas, la participación podría ser la acción más inteligente. En ese horizonte imaginado el talento no es ni será, al fin de cuentas, ni el instrumento ni el elemento necesario y suficiente para una producción que sea a un tiempo esencialmente política y estética ■

Las notas luminosas

Silvio Mattoni

Mario Levrero fue un escritor uruguayo que murió hace menos de diez años. Quizá su obra más ambiciosa y más extraña, dentro de un estilo que siempre pareció anómalo y singular, sea *La novela luminosa*, que también sería la última. El contenido de varios centenares de sus páginas es un diario donde no pasa mucho: el escritor vive encerrado en su departamento, observa las andanzas de las palomas en los techos vecinos, se acuesta tarde a pesar de las imposiciones de disciplina que formula para sí, juega con la computadora, desperdicia el tiempo, duerme casi todo el día por sus maneras adictivas de perder el tiempo nocturno, y no escribe o no termina de escribir un libro para el cual pidió una beca de la fundación Guggenheim. El diario reemplazaría ese libro ausente, y por eso se titula "Diario de la beca". Con el correr de los días y los meses, esa vida de poca relevancia y pocos hechos se irá armando de una forma literaria. Tantas notas sobre nada, sobre el día y la noche, la hora y los hábitos, la fobia a salir y las visitas que llegan, podrían preparar la ansiada y anunciada novela "luminosa", como si el diario sombrío, oscuro y cortado preparara las iluminaciones donde fluiría la vida misma, la memoria en movimiento, el amor recuperado por instantes que se atesoran en tal intimidad que hasta resultan desconocidos para la misma conciencia que los recobra.

Finalmente, después del diario, vienen unas docenas de páginas con el proyecto de la novela luminosa, donde el escritor narra los momentos extáticos, de goce o de revelación, que se pudieron destacar en la monotonía de los años. Pero tales representaciones de instantes excepcionales fracasa, la novela quedará inconclusa. Y acaso lo excepcional haya llegado, para quien lea ese diario, ahora póstumo, en la muerte de una paloma sobre un techo avejentado del centro de Montevideo, en su cadáver que se seca y cuyas plumas se lleva el viento mientras otra ave, su pareja para la imaginación del escritor, no deja de rondar y visitar esos huesos pegoteados junto a una cornisa grisácea durante meses.

Así, para Levrero, cuya obra anterior ofrece incluso aproximaciones a la aventura y al relato fantástico, se encontraría el sentido, la luz, en la escritura que no busca nada. Como en otro de sus grandes libros, *El discurso vacío*, donde la escritura adquiere una función terapéutica, por llamarla de alguna manera. El narrador, deprimido, se encierra en una casa de la costa uruguaya y decide hacer un ejercicio: escribir con la mano izquierda y con la mejor caligrafía posible. Para ello, no debe prestar casi ninguna atención al contenido de lo escrito, porque eso le arruina la letra. Sin embargo, la insignificancia de lo que dicen esas notas, ese "discurso vacío", va adquiriendo un sentido que en última instancia le explica quién es o por qué llegó al estado en que está, aun cuando esas explicaciones no resulten nunca definitivas.

Vale la pena detenerse también en las primeras novelas de Levrero, en lo que él llamaría una "Trilogía involuntaria", compuesta por *El lugar*, *París* y *La ciudad*, que actualmente se consiguen en una edición conjunta, española, aunque barata, dentro de una amable cajita. Podría mencionar las posibles influencias que siguió en ellas un joven increíblemente dotado para mantener tensos los hilos narrativos casi sin rebajarse nunca a los imperativos lógicos de una trama: ¿Kafka, Boris Vian, Lautréamont, Beckett? De todos modos, muy cerca nuestro, escribió libros de tal originalidad y a la vez tan sencillos que surgieron seguramente de una experiencia propia, más allá de las lecturas, aun cuando no podamos decir nada sobre ella ■



“ACÁ NO VAS A VER TARANTINO”

Natalia Arriola

Afuera otra tormenta de verano amenaza la ciudad. Los autos se agitan al atravesar el viento. Adentro el fuego está prendido y la leña comienza a crujir. Al lado están dando los últimos retoques de pintura. La función está por comenzar.

Desde hace 30 años, en bulevar San Juan 1020 existe “La Rueda”, típica casa de comidas caseras y pollos a la parrilla. Muchos vecinos de la zona reconocen sus méritos en la cocina pero pocos saben que a la par, ladrillos de por medio, un grupo de personas planifica semana a semana ciclos de cine. Se trata de Cinéfilo Bar, “espacio de encuentro y comunicación a partir del cine”.

Hace 10 años el bar le ganó espacio a la parrilla. Un par de mesas, la máquina de café y algunos cuadros comenzaron a abrir camino a lo que luego sería la sala de proyección. En 2006, Rosendo Ruiz e Inés Moyano, principales impulsores de la iniciativa, participaban del Festival de Cine Digital que se realiza en Florianópolis, allí conocieron algunas experiencias que los llevaron a pensar que el bar podía mutar en una pequeña sala de cine. Rosendo Ruiz, director de la película *De Caravana*, recuerda que con sus amigos hacían noches de cineclub en la casa de alguien que tuviera un televisor

más grande que el resto. Tal vez, sin saberlo, esa fue la antesala, un lugar de encuentro donde cada uno proponía una película.

Al consultarles sobre la convivencia con la casa de comidas explican que nunca quisieron ocultarla: “A veces estás en el medio de una proyección y se escucha del otro lado... ¡una docena de carne!”. Eso provoca la risa de los asistentes que, a su vez, pueden estar viendo la película mientras toman un vino tinto con empanadas. “El negocio es de la familia -explica Rosendo- y yo trabajo desde hace 30 años”.

El espacio genera expectativas, curiosidad. Algunos aguardan a que inicie la proyección mientras hojean un libro sobre historia del cine. Otros esperan el pollo y se asoman tímidos a ver qué pasa, qué hay al lado de “La Rueda”.

Con lugar para 40 personas, Cinéfilo abrió sus puertas en marzo de 2007 con el ciclo “Festival Latinoamericano de Cine Obrero”. Desde ese entonces y hasta la fecha, la proyección del film va acompañada de una presentación a cargo de algún invitado y posterior debate “si es que se arma”, bromea. El grupo de trabajo y programación se formó azarosamente, sólo unido por la pasión hacia al cine no comercial, por aquellas películas que no se pasan en las salas tradicionales o algunos

cineclubes de la ciudad. En los comienzos, cada uno de los miembros disponía de un día para programar pero poco a poco, y según Fernando Pujato, empezaron a trabajar más orgánicamente. “Somos de distintas generaciones pero compartimos una misma visión y nos retroalimentamos de las opiniones de la gente que asiste”. Coinciden en identificarse como una familia no consanguínea, pero con la misma preocupación por la producción cinematográfica: “Queremos programar y hacer seriamente algo crítico”, continúa Fernando.

A fines de 2010 y para aprovechar la gran cantidad de material que se generaba en los debates y presentaciones, surge la revista de Cinéfilo como herramienta de difusión y reflexión. Mil ejemplares bimensuales se distribuyen gratuitamente en el cine y en otros puntos culturales. También realizada a pulmón y con el dinero de algunas publicidades, reúne textos elaborados especialmente para la publicación, sinopsis de los títulos a proyectar y datos generales de los directores. Ya han editado ocho números y dos dossiers referidos a ciclos especiales.

El bono contribución que debe abonar el espectador cuesta \$ 5 y se destinan al mantenimiento del espacio, impresión de la revista y otros gastos. Ninguna de las 10 personas que trabajan en Cinéfilo viven de ese ingreso. Ramiro Sonzini, uno de los miembros más jóvenes del grupo, y Fernando sintetizan el sentimiento del resto: “Es difícil mantener un proyecto como Cinéfilo en la ciudad de Córdoba porque Córdoba no es cinéfila”.

La tormenta pasó y café de por medio el debate se amplía. Difícil, conservadores, comercial, nachos, independiente, industria y queso cheddar son algunas de las palabras que surgen irónicamente. “Es difícil lograr que a la gente le interese algo cultural, no comercial, porque se miran otros esquemas de afuera”, opinan los integrantes de Cinéfilo. Y coinciden en que es importante apostar a la formación académica y de público para generar un poco más de movimiento en las salas independientes de cualquier expresión artística, no sólo de cine.

Con el objetivo claro de proyectar trabajos que no cuentan con visibilidad, investigan sobre la historia del cine y promueven el debate sobre diversas temáticas. La reflexión y el intercambio de propuestas generan un compromiso cada vez mayor que, por el contrario al común denominador, se va acrecentando con el paso del tiempo.

Al más variado cine del mundo, generalmente relegado de los circuitos comerciales, Cinéfilo propone sumar en 2012 un día semanal dedicado a la programación de películas argentinas.

Las temáticas, directores e invitados que pasan por la pequeña sala de proyecciones son múltiples, pero aclaran que nunca van a pasar una película por lo que vende, “acá no vas a ver Tarantino”, promulgan casi como un mandamiento.

Cinéfilo cuenta con una propuesta más radical que la del resto de los cineclubes de la ciudad, por ejemplo durante abril han previsto el Ciclo “Joe de la Selva” donde ponen foco en la obra del director tailandés Apichatpong Weerasethakul. Para muchos este difícil nombre de pronunciar resulta ser un completo desconocido pero Cinéfilo es eso, una invitación a conocer otro cine, otros creadores, es una invitación a ver de otra manera, a participar y opinar.

La función ya comenzó. De un lado se cocina uno de los platos más populares, el pollo con papas fritas. Del otro, el cine menos comercial. Las brasas comienzan a caer y la película empieza a rodar ■

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