



D

DEODORO
gaceta de crítica y cultura

Revista de la Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Octubre de 2010 | año 1 | N° 2 | \$ 2.- | ISSN: 1853-2349



EDITORIAL

Universidad
Nacional
de Córdoba



Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

Rectora: Dra. Carolina Scotto

Vicerrectora: Dra. Hebe Goldenhersch

Secretario General: Mgtr. Jhon Boretto

Secretaria de Extensión: Mgtr. María Inés Peralta

Subsecretaria de Cultura: Mgtr. Mirta Bonnin

Prosecretaria de Comunicación Institucional:
Lic. María José Quiroga

Director Editorial:
Diego Tatián

Secretario de Redacción:
Franco Rizzi

Consejo Editorial:
Marcelo Arbach, Gonzalo Bustos, Ludmila da Silva Catela, Andrés Cocca, Pablo González Padilla, Ariel Orazzi, Juan Cruz Taborda Varela

Corrección:
Raúl Allende

Diseño:
Lorena Díaz, Agustín Massanet, Nicolás Pisano

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

ISSN: 1853-2349

Editorial de la UNC. Pabellón Agustín Tosco.

Primer piso, Ciudad Universitaria

(351) 4629526 | Córdoba | CP X5000GYA

deodoro@editorial.unc.edu.ar

Impreso en Comercio y Justicia Editores



Tapa: Carlos Crespo
S/d. (Objeto, cerámica
2005)



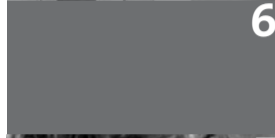
3
**Memoria de las palabras,
suburbios de la lengua**



4
El teatro y sus espacios
Daniela Martín



5
La noche boca arriba | Black dreams
Gerardo García



6
Nosotros y los otros
María Teresa Andruetto



7
Marimón, un desconocido
Oscar del Barco



9
A. Burnichon, Editor
Franco Rizzi



11
Atardeceres | Casa de Manuel de Falla
Mónica Gudemos



13
La ambición de escribir | El libro anacrónico
Silvio Mattoni



14
Transitar las fronteras
Guillermo Vazquez



15
El caballero, su enamorada y la muerte
Marcela Rosales



16
Construcción de la memoria
Liliana Pereyra



17
Anacronías
Emmanuel Biset



18
Circo mental ¿Los cuerdos invisibles?
Elisa Gagliano



19
Es | Eruca Sativa
Andrés Cocca



20
Entrevista a Tristán Bauer
Ariel Orazzi



22
Detrás de un vidrio duro
Liliana Herrero



Todas las obras en este número pertenecen al artista
Carlos Manuel Crespo [Córdoba, 1940 - 2010].
Fotografías: Di Pascuale Estudio | Gracias a Facundo
Di Pascuale

MEMORIA DE LAS PALABRAS, SUBURBIOS DE LA LENGUA

Uno. Se nace en una lengua como se nace en una ciudad. Pero a diferencia de la urbe, en la ciudad del lenguaje nada se pierde, siempre es posible convocar una palabra en desuso y pronunciarla otra vez. No deja de asombrar el conservadurismo de la lengua: la tenacidad de una ortografía, de una pronunciación, de unos significados que perseveran iguales en el curso de las generaciones, no obstante el don humano de una irrestricta libertad con los sonidos y las inscripciones. Sin embargo, el tiempo deja también allí sus marcas y sus heridas. Quizá por eso estamos siempre afectados por una nostalgia de la ciudad perdida, una ciudad hundida y desbarrancada en la memoria.

Dos. La interrogación por esas marcas evoca un escritor para quien la experiencia de ciudad se presenta de una manera paradójica y dramática. Desterrado en Chile durante el rosismo, Domingo Faustino Sarmiento publicaba por entregas un libro que en la primera edición de 1845 llevaría por título “Civilización i barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga, aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Argentina”, y que luego se conocería simplemente como *Facundo*. En el comienzo de la segunda parte, el sanjuanino habla de Córdoba y de Buenos Aires. El contraste no puede ser mayor. “En cada cuadra de la ciudad -dice de Córdoba- hay un soberbio convento, un monasterio o una casa de beatas o de ejercicios. Cada familia tenía entonces un clérigo, un fraile, una monja o un corista”. Y rodeada de conventos, la célebre Universidad de la que, dice Sarmiento, han salido muy distinguidos abogados, “pero literatos ninguno que no haya ido a rehacer su educación a Buenos Aires y con libros europeos”. Una ciudad, la Córdoba sarmientina, que no tiene teatro, que no conoce la ópera y en la que no hay diarios. Más aún: “Córdoba no sabe que existe en la tierra otra cosa que Córdoba; ha oído, es verdad, decir que Buenos Aires está por ahí, pero si lo cree, lo que no siempre sucede, pregunta: ¿tiene Universidad?”.

La pluma mayor del siglo 19 argentino interroga así dos ciudades a través de sus palabras. Mientras en Buenos Aires, dice, el *Contrato social* va de mano en mano, y Voltaire, Montesquieu, Tocqueville y Adam Smith circulan como el pan, en esa “catacumba española” llamada Córdoba se desprecia los idiomas vivos, y no sólo en la Universidad; “el pueblo de la ciudad, compuesto de artesanos, participa del espíritu de las clases altas; el maestro zapatero se daba aires de doctor en la zapatería y os enderezaba un texto latino al tomaros gravemente la medida; el *ergo* andaba por las cocinas, la boca de los mendigos y locos de la ciudad, y toda disputa entre ganapanes tomaba el tono y la forma de conclusiones”. Frente a la ciudad comercial y revolucionaria del puerto, esta otra sumida por completo en una lengua muerta. “No sé -agregaba por fin Sarmiento no sin desesperación- si en América se presenta un fenómeno igual a este; es decir, dos partidos, retrógrado y revolucionario, conservador y progresista, representados altamente cada uno por una ciudad, civilizada de diverso modo”, diferenciadas por las palabras que se pronuncian en una y otra. Puesto que no era una ciudad precisamente balbuciente, tampoco podía Córdoba ser considerada la

capital de la barbarie; era algo peor: una anomalía de la civilización, un exabrupto *contra natura*, un monstruo cultural.

Tres. Ese contrapunto entre dos ciudades de palabras tan distintas ha tenido mucho que ver en la formación de un “idioma de los argentinos”, si es que tal cosa existe. La transmisión de un lenguaje conserva siempre murmullos antepasados; entonaciones y significados forjados a lo largo de muchos años, involuntariamente reproducidos y conservados cuando simplemente hablamos. Sin embargo, paradoja exquisita, el lenguaje es lo más próximo al reino de la libertad.

En Córdoba, la expresión “reino de la libertad” conduce al nombre de Jorge Bonino. A pesar de un intenso deseo de comunidad, Bonino era un libre que carecía de ella. En 1965 montó en la Facultad de Arquitectura un espectáculo en el que hablaba un lenguaje inexistente que sin embargo todo el mundo comprendía –se llamaba *Bonino aclara ciertas dudas*. En una entrevista de Tamara Kamenszain, cuenta que le reprocharon haber inventado un lenguaje inentendible por miedo a usar el castellano y decir claramente las cosas. “Entonces me dije: voy a hacer una obra en la que hable todo el tiempo normalmente, pero que en el fondo no diga nada”. En esa obra usaba palabras como “comisión general”, “emergente”, “expediente” y, no obstante la consistencia gramatical y semántica, jamás se llegaba a producir un sentido.

Jorge Bonino se mató hace algunos años en Oliva. Es uno de los espectros que transitan aún por la ciudad perdida del lenguaje, signo indescifrado que nos lega su enigma tal vez para siempre, y también este interrogante: ¿puede un lenguaje secreto ser un lenguaje público? Esa dimensión del secreto en las palabras con las que una ciudad se relata a sí misma tal vez sea capaz de desbaratar la dicotomía entre público y privado para abrir un lugar común donde poder nombrar “las cosas ocultas desde el comienzo del mundo”, de las que habla el *Génesis* en uno de sus pasajes más enigmáticos.

Cuatro. Hay un poema de Walt Whitman, que funciona como un delicadísimo instrumento de producir una comunidad de lenguaje más allá del tiempo; una fraternidad y una transmisión entre desconocidos. Es éste:

Lleno de vida, hoy, compacto, visible.

Yo, de cuarenta años de edad del año ochenta y tres de los Estados.

A ti, dentro de un siglo o de muchos siglos.

A ti, que no has nacido, te busco.

Estás leyéndome. Ahora el invisible soy yo.

Ahora eres tú compacto, visible, el que intuye los versos y el que me busca. Pensando lo feliz que sería si yo pudiera ser tu compañero.

Sé feliz como si yo estuviera contigo (no tengas demasiada seguridad de que no estoy contigo).

A veces sin quererlo somos interpelados por existencias extrañas, o remotas, que han preferido habitar en los suburbios de la lengua ■

Las salas de teatro independiente de Córdoba

EL TEATRO Y SUS ESPACIOS

Daniela Martin

En la ciudad de Córdoba existen actualmente 22 salas de teatro independiente que, desde la reapertura democrática, han ido creciendo no sólo en cantidad sino en diversidad de discursos y propuestas.



En Córdoba, en el año 2006 existían y funcionaban 18 salas de teatro en total: Almazena, La Casa del Títere, La Casa del Arte, DocumentA/Escénicas, Espacio Cirulaxia, Quinto Deva, María Castaña, Arlecchino, El Cíclope, Medida x Medida, La Luna, La Cochera, Magariños, El Cuenco, La Calle, La Chacarita, Casa Grote y El Pasaje. Hoy, cuatro años después, y lamentablemente, algunos de estos espacios han tenido que cerrar sus puertas (El Cíclope, aunque sigue existiendo como fundación, y Arlecchino), otros han tenido que mudarse (El Cuenco, Medida x Medida, María Castaña), y otros, felizmente, han abierto.

Entre los nuevos espacios que abrieron sus puertas, podemos mencionar a Alquimia, Bataclana, Espacio Justo, Bordes, Galileo y La Fábrica. Todos ellos logran no sólo abrir el abanico de posibilidades para los creadores y para el público, sino que también dan contención, de algún modo, al importante e interesante crecimiento de producciones teatrales locales. En 2010, realizando un mapa por nuestros espacios culturales, podemos ver cómo los teatrastas cordobeses siguen apostando por la mantención, preservación, continuidad, y fundación de estos espacios, en donde el teatro se hace, sucede, se enseña, se estudia...

Así como los teatros oficiales, los museos, las galerías de arte, etc, las salas teatrales independientes son, por excelencia, espacios donde se desarrollan una parte muy importante de los proyectos culturales de una ciudad. Desde la reapertura democrática, y a partir de la aprobación de la Ley Nacional del Teatro (Ley 24.800) y la subsiguiente creación del Instituto Nacional del Teatro, los espacios teatrales independientes crecieron en número y en actividad, proyectando al medio cultural una identidad particular. Esta identidad tiene mucho que ver con la construcción de una memoria grupal que se cristaliza en el modo de funcionamiento de los espacios. Esto es: características de los espacios teatrales y de su programación, modos de producción, circulación y consumo de las obras, metodologías de trabajo, relación

con las instituciones, políticas de los organismos que las nuclea.

»Desde la reapertura democrática, y a partir de la aprobación de la Ley Nacional del Teatro (Ley 24.800) y la subsiguiente creación del Instituto Nacional del Teatro, los espacios teatrales independientes crecieron en número y en actividad«

Así, las salas de teatro independiente se presentan como centros culturales donde se gestionan producciones, encuentros, se invita a docentes de otras provincias y del extranjero, y, por sobre todo, donde anidan los referentes teatrales de nuestra ciudad. Ellos marcan claramente improntas estéticas, de gestión y formación. Por sólo citar algunos de estos referentes, podemos nombrar a Paco Giménez en La Cochera, Chet Cavagliatto en Medida x Medida, Mónica Carbone y Graciela Albarenque en La Luna, el grupo Cirulaxia Contra Ataca en Cirulaxia, Roberto Videla en El Cuenco, Cipriano Argüello Pitt en DocumentA/Escénicas, Oscar Rojo en Quinto Deva, entre otros.

Cada una posee alguna particularidad, dando a su totalidad un carácter heterogéneo, que plantea una diversidad de propuestas, sólidas y originales. La importancia de estos espacios, de más está decirlo, radica en que, gracias a su existencia y continuidad, existen espacios en donde la producción, investigación y la formación pueden tener un edificio y un marco ideológico concreto que dé lugar a las manifestaciones artísticas de esta ciudad.

Breve recorrido

Hacia mediados de los '80, no existían en Córdoba, prácticamente, salas de teatro independiente. A mediados de los '80 la mayoría de los grupos y teatrastas locales -que no se habían exiliado, que continuaron con su producción a pesar de la dictadura

militar- daba clases, ensayaba, armaba sus espectáculos en espacios oficiales o alquilados provisionalmente. Radio Nacional fue un referente importante en esos años, en donde se podían tomar clases de teatro, asistir a funciones, etc, funcionando prácticamente como un centro cultural (estatal), con las restricciones que esto implica a la hora de experimentar, de armar un espacio de laboratorio teatral.

Por otro lado, la dictadura disolvió y fragmentó la producción de muchos grupos, ya que sus integrantes o bien debieron exiliarse, o bien fueron desaparecidos. El regreso de la democracia trae aparejadas, entonces, una doble necesidad y una doble consecuencia. Por un lado, la nueva conformación de grupos a partir del regreso de muchos de estos creadores, y la continuación de la labor de quienes se habían quedado. Y por otro, la necesidad de un espacio propio, ni oficial ni alquilado: un lugar donde poder experimentar y crear libremente. Este proceso tuvo una larga gestación. Tanto es así, que el primero en abrir un espacio propio fue Paco Giménez, junto a Graciela Albarenque y Mónica Carbone: La Cochera original, en calle 9 de Julio 1439. Dos años después, Albarenque y Carbone se separan, inaugurando La Luna, en barrio Güemes, hoy uno de los polos más activos de nuestra ciudad.

Al mismo tiempo, la época de la reapertura democrática en Córdoba estuvo signada por un fuerte movimiento en el campo cultural, ya que las políticas estatales de ese momento colaboraron en ese sentido. Cabe citar ciertos eventos culturales que sacudieron fuertemente a los creadores locales: los Festivales Latinoamericanos de Teatro, que entre los años 1984 y 1994 fueron un importante foco de formación y diálogo entre diferentes formas y concepciones teatrales, y que llevaron el teatro de Córdoba al mundo; el Artistazo (1985), evento multidisciplinar que llevó y devolvió el arte a las vías públicas, en clara respuesta a los oscuros años de la dictadura; la aprobación del plan de estudios de la Licenciatura de Teatro en 1989. Todos estos hechos (entre otros) contribuyen a la estabilización y la

potenciación del campo teatral de Córdoba. Si bien el nacimiento de espacios teatrales es mucho más dificultoso y lento que el de grupos de teatro independiente (ya que implica, desde todos los puntos de vista, un trabajo mayor), se observa que la efervescencia que dio lugar al nacimiento de muchos grupos y a la organización de muchas experiencias teatrales, también dio lugar a la necesidad de generar espacios propios, que asegurasen y contribuyesen a la pervivencia del teatro como hecho artístico, patrimonio de una comunidad. Por último, la aprobación en 1997 de la Ley Nacional del Teatro, y la subsiguiente creación del Instituto Nacional del Teatro, posibilitaron la subsistencia de muchos de estos espacios con su política de subsidios para el funcionamiento de las salas.

»Abrir un espacio implica un gesto político que -a la larga, y más allá del desconocimiento de este gesto en el inicio del proyecto cultural- repercute en el medio en el que este acto se inscribe«

Si bien espacios como La Cochera y La Luna nacen fuertemente ligados a la producción de los grupos que les dieron nacimiento, con el transcurso de los años, y en la actualidad, esto no es exclusivamente así. Las salas -que siguen naciendo- no solamente están ligadas a un grupo o un director que produce, sino que también nacen con otras propuestas. Tal fue el caso de Arlecchino (2003), que nació más como escuela de formación para actores que como sala, o de las nuevas salas que están abriendo sus puertas: Alquimia, Bordes, Espacio Justo, Bataclana, La Fábrica. En estos nuevos espacios se dan cita actividades de todo tipo, abriendo el espectro de posibilidades que una sala puede ofrecer. DocumentA/Escénicas (2003) se propone como un espacio de producción, pero también de investigación, documentación y reflexión sobre las artes escénicas. Cirulaxia, Medida x Medida, La Cochera, La Luna, La Casa del

Títere, El Cuenco, Casa Grote, nacieron ligadas a la necesidad de los grupos que los sostienen de tener un espacio propio. Una vez en espacio propio, se modifican las formas de producción de espectáculos, así como se inicia y posibilita la profesionalización de estos grupos. Es importante destacar que la gestión de las salas les exige la elaboración de estrategias de difusión, organización y producción, lo que aumenta la gestión de los grupos en sí mismos, doble movimiento que colabora a la profesionalización de ambos (grupos y salas).

Sobre el gesto que subyace

Abrir una sala de teatro significa -más allá de los proyectos particulares que le den origen a esta acción- generar un espacio en donde se posibilite la formación, la investigación y la producción de discursos artísticos, sean éstos escénicos o experiencias de diferente índole. Abrir un espacio implica un gesto político que -a la larga, y más allá del desconocimiento de este gesto en el inicio del proyecto cultural- repercute en el medio en el que este acto se inscribe. Ocupar un espacio discursivo, en cualquiera de sus formas, implica hacerse cargo de un decir determinado. Implica responsabilizarse por ocupar ese mismo espacio dentro de los discursos existentes en este mundo. El gesto, entonces, se condensa en la apertura de las puertas de estos espacios hacia la comunidad, y en la generación de discursos desde esas mismas "puertas abiertas". ¿Cuál es el impacto que este gesto genera en la sociedad? Si lo medimos en términos de masividad, el impacto siempre será mínimo -lamentablemente-, y los más afectados, o conmovidos, son los mismos participantes de la comunidad teatral que los ve nacer. Pero el teatro, y más el teatro independiente, nunca ha sido ni será masivo. No es esa su aspiración, ni su objetivo. El teatro, en sí, no llega a constituirse como industria cultural, con circuitos de producción, difusión y consumo de características masivas, y menos en ciudades chicas, como Córdoba. Pero inevitablemente cada espacio va generando su "golpe de choque" en los contextos más próximos, y luego, con el peso de las trayectorias personales más el lento e ininterrumpido trabajo, este impacto, esta conmoción, esta huella, comienzan a tener sus consecuencias en tanto gesto político abierto al campo cultural. Primero como apertura al medio, luego como reconocimiento, y finalmente como huella efectiva y concreta de lo producido, formado, generado, las salas de teatro independiente de Córdoba, con propuestas particulares y disímiles entre sí, logran crear una cadena significativa que apela a la búsqueda y la elaboración de recursos propios para seguir existiendo dentro de un campo cuyo público, muchas veces, opta por asistir a megaeventos, ir al Orfeo Superdomo, antes que asistir a la producción local de teatro independiente.

Ahí, entonces, en ese hueco, en ese hiato, se imprime la marca, se deja la huella, se puede vislumbrar ese gesto, ese gesto que subyace cuando se abren las puertas de una sala ■

Black Dreams, de Cipriano Argüello Pitt

LA NOCHE BOCA ARRIBA

Gerardo García

Sabemos que los sueños son la forma estética quizá más primitiva y que cuando dormimos se enciende en nuestra mente un pequeño teatro. Y luego, inesperadamente, sin que podamos explicarnos porqué, somos los actores y la audiencia de ese teatro, la morada y la escena, el autor y las palabras.

Es Borges quien nos recuerda un libro de Groussac titulado *El viaje intelectual*. En él, se asombra, con motivo, de que cada mañana salgamos de ese confuso laberinto, de ese universo irracional de los sueños, y nos despertemos, relativamente cuerdos, medianamente lúcidos. A Groussac le parecía muy extraño que después de ese eclipse de la conciencia recobremos más o menos la razón.

Ahora, si los sueños son negros, como lo anuncia el nombre de la obra, entramos a otra región, aquella que transitan los demonios de la noche y que llamamos pesadillas. *Nightmare*, como yegua de la noche refieren los ingleses a esa especie de tigre de los sueños, a ese duro y acerado colmillo.

Esos seres nos hacen sentir su opaco peso sobre nuestro pecho provocándonos opresión y asfixia. Visitantes de la noche que nos poseen y que paralizando nuestros movimientos nos trasladan al dominio de lo siniestro, de lo ominoso.

Allí habita a su vez una suerte de extranjero, un huésped.

Preludio y variaciones

En *Black Dreams* ese oscuro huésped es llamado Kurt. Su nombre forma parte de

»Un acorde de guitarra, como una letanía, transita a lo largo de la obra, estableciendo una correspondencia con la tenue luz que deja entrever una alfombra negra que se extiende y se confunde con la noche incommensurable«

la anécdota que no es relatada: en el transcurso de la obra, en uno de los pocos momentos apacibles de la trama, mientras los protagonistas descansan sobre el piso, se escucha *Lithium* de Nirvana: *estoy muy contento porque encontré a mis amigos, están en mi cabeza, soy tan feo pero no importa, vos también ...rompimos nuestros espejos... Cobain dixit.*

Pero, se nos aclara, Kurt pertenece al registro de lo innumerable, quizás de lo incontable, no tiene papeles, tampoco documentos.

Un acorde de guitarra, como una letanía, transita a lo largo de la obra, estableciendo una correspondencia con la tenue luz que deja entrever una alfombra negra que se extiende y se confunde con la noche incommensurable.

El visitante reside en el interior de la casa, mientras que los demás personajes quedan encerrados fuera como les agrada decir a los niños.

Quedar encerrados fuera los lleva a un movimiento constante, pero sujetos a la parálisis que implica el encierro.

Juan y Marilina son novios, Karen es la antigua pareja de Juan y Uma, un bello perro pastor belga. Ellos son los protagonistas de esos movimientos que llamaré variaciones para situarnos en el registro musical que la obra nos propone.

Variaciones que posibilitan un desplazamiento de las escenas que en una reiteración incesante escalarán el tiempo y las épocas. A la vez, los personajes se sustituyen entre sí, cada uno con su noche, cada cual con su muerte.

Desgastarán las palabras que se dicen, disolverán las sílabas sin espantarse, hasta comprobar que la noche no se ofrecerá a la cadena del olvido, que finalmente las sombras caerán todas juntas.

La noche, nos susurra Paul Celan, no tiene ninguna necesidad de estrellas.

El futuro no es el porvenir

Nos hemos estado mintiendo. A quien engañó. Finalmente el pasado está ante nosotros tan abierto como el futuro.

Sabemos ahora que la protagonista se aproxima a la verdad, lo cual no quiere decir que no se siga engañando. Con la verdad lo único que podemos hacer es seguirle el paso, rastrear sus huellas. No es necesario apresurar la marcha, la verdad se escabulle apenas aparecida, ese es su enigma.

Nos preguntamos ¿caso se presenta lo abierto, lo nombres pasado o futuro en la repetición de lo mismo?

El pasado y el futuro no se diferencian si estamos capturados en una repetición automática, si más allá de los desplazamientos



Black Dreams

Actores: Carolina Cismondi, Martín Suárez, Melina Pasadore, Estefanía Moyano y Pablo Cécere.

Dramaturgia de escena:

Cipriano Argüello Pitt

Script dramaturgico:

Luciano Delprato.

Música: Pablo Cécere

Sala: Documenta Escénicas



René Magritte, *Le plaisir*, 1927 (detalle)

tos y de las variaciones, de los movimientos espasmódicos algo ha permanecido siempre igual.

Deberíamos haber evolucionado, estar en otro punto. ¿Para qué me llamaste? ¿Por qué estoy acá?

»Denodadamente en la obra se libra un combate de exigencias distintas: una íntima contienda entre lo representado que se hace posible y la desmesura que anhela la imposibilidad«

El porvenir, en cambio, es aquello que deviene en nosotros cuando la vibración de las palabras nos conduce a una pérdida, su violencia a algún antiguo luto. Allí se jugará la repetición con diferencia aunque la palabra no termine nunca de contarlo. La repetición que abre al porvenir requiere de coraje y el haber madurado en la seriedad.

El que sólo desea esperar es un pusilánime, el que no quiere más que recordar es un voluptuoso, pero el que se abre a la pérdida en la repetición es un hombre, nos dice Kierkegaard en su ensayo sobre la repetición.

Lo que escribo es una mierda, no le hace bien a nadie, no me hace bien a mí, una mentira. Todo muro es una puerta. Mentira!!! Mentira!!! Mentira!!!

La autoayuda no quiebra la repetición de lo mismo, un muro no es una puerta. El muro es el lenguaje que nos parasita y nos preguntamos cómo agujerearlo.

Presentación o representación

Conjeturamos que esa pregunta se la formula Cipriano Argüello Pitt en el despliegue de su texto más allá de las reticencias inherentes a la palabra misma.

El drama se desencadena cuando Karen, advierte tras la puerta que se ha dejado deliberadamente abierta los cuerpos desnudos de Kurt y de Juan, su pareja. Una puerta no es un muro.

Pero sin dejar de lado el sexo, ese sitio alcanzado con la mirada y que lleva a la fuga,

¿no es acaso el de la pregunta por la sombra que rapta? Esa sombra que no tiene nombre y de la que sólo podemos decir que nos arrebató, la llamamos entonces Kurt, sobredosis, sexualidad, exceso.

Apariencia en definitiva, que no vela que en el interior del texto se desarrolla el combate con cierto objeto, con cierta sombra que se trata de olvidar, de reducir.

Ello hace de la constitución de la escena algo muy distinto de la organización del campo de la representación. De improviso podemos rozar una ausencia que nos introduce a una nueva dimensión de la experiencia.

No es ese borde llamado muerte el que nos inquieta, sino esa zona del misterio innombrable.

¿Acaso no es el arte el intento siempre renovado por apresar ese real que se nos escapa, con el expediente de la representación, la apariencia o la palabra?

Denodadamente en la obra se libra un combate de exigencias distintas: una íntima contienda entre lo representado que se hace posible y la desmesura que anhela la imposibilidad.

Nadie encendía las lámparas

No han de venir las sombras por separado, ni tampoco sus tenues criaturas.

Se acercan imantados al foco de incandescencia. Allí anida en nosotros lo más íntimo y lo externo, lo propio y lo extraño, Kurt y Uma.

Yo no abandoné a nadie. Me tuve que ir. ¿Cómo hago para decir su nombre?

Recién cuando venía para acá me encontré con un perro, me preguntó si había visto una jaula y cuando se acercó noté que le salían plumas de la boca.

Uma:

Odio los pájaros

Karen:

Pensé que te iba a servir. Que ibas a reflexionar.

Uma:

Uma no piensa. Uma no reflexiona.

Allí, en el fondo del fondo está la noche, la noche que se despliega y dispersa como si hubiese todavía otra noche, más nocturna que esta ■

Nosotros y los otros

María Teresa Andruetto

Siempre pensé, mientras hacía talleres literarios en centros culturales, en instituciones carcelarias, barrios o geriátricos y también en estos últimos años, mientras escribo en mi casa, que las palabras y los libros no son importantes por sí mismos, sino porque a un extremo y al otro de lo escrito o leído hay personas que se encuentran. Un libro -en el momento único que ofrece la lectura- es finalmente eso, el lugar donde se encuentran dos subjetividades que pueden incluso, como bien sabemos, ser de distintos siglos, de distintas culturas, de distintas lenguas. Escuchar la voz de una cortesana de la dinastía Tang, un funcionario del siglo de Pericles, un campesino maya k'iché, una solterona norteamericana del siglo diecinueve, una aristócrata rusa de comienzos del siglo veinte, un revolucionario salvadoreño, un juglar del medioevo o un dramaturgo formado en el mundo del delito, es un encuentro que sólo nos permite la literatura. Leemos porque necesitamos comunicarnos, leemos (y escribimos) porque necesitamos saber acerca de otros, porque deseamos acceder a vidas y experiencias que no podríamos transitar de otra manera. Los libros son puentes entre personas y la literatura no es sólo un conjunto de palabras colocadas en armonía sobre la página, es también construcción de pensamiento, una construcción que se levanta con el lenguaje que usamos todos. El mismo y otro. Hacer con esa lengua de todos, una escritura única es el gran desafío de un escritor, algo que de antemano se diría prácticamente imposible. La literatura mete mano en el lenguaje e intenta, cavando en esa tierra de todos, edificar una lengua privada. Por eso, como todas las artes pero todavía más, es al mismo tiempo íntima y social, lo es en las ideas que pone en juego, pero más aun en el modo en que utiliza el lenguaje, que -los escritores no debiéramos olvidarlo- es un bien de todos, y en la manera en que eso que es de todos se refleja en la subjetividad individual. Así el cosmos de significación personal que construimos al escribir y recreamos al leer, se dirige doblemente a la sociedad de donde proviene, la nuestra en este caso, porque se construye con un bien social y porque se alimenta de los relatos que esa sociedad genera, por todo lo cual doblemente nos incluye. En una obra de ficción construimos mentiras para decir una verdad que todavía no conocemos, una verdad -individual y social- más verdadera que "la verdad". Todo es finalmente traducción y apropiación, de la vida a las palabras, de lo oído a lo escrito, de la experiencia de lectura a la de escritura, de lo leído en una lengua a lo escrito en otra, todo está ahí en el mundo, listo para ser arrebatado: nuestra experiencia y la de otros acerca de cada cosa. La apropiación que hace la literatura sobre el patrimonio común, regresa más tarde o más temprano por sus cauces y nos pide que volvamos la cabeza hacia los otros. Nos pide que miremos, que escuchemos, con atención, con persistencia, con imprudencia, con desobediencia, no para dar respuestas sino para generar preguntas. La literatura es un instrumento privilegiado de intervención sobre el mundo y, como dijo esa extraña obrera, filósofa, santa que fue Simone Weil, *los que más necesitan son muchas veces los que menos pueden decir su palabra*. Hace poco vi *La teta asustada*, una película peruana en la que un motivo popular tarareado/evocado con dolor por la mucama de la casa es tomado por su patrona, una pianista reconocida (con su creatividad a la sazón algo estancada), como base de su recital. Si algo produce allí indignación no es tanto ni tan siquiera la apropiación de lo popular que hace la música de culto sino sobre todo la imposibilidad que la concertista tiene de reconocer el camino de regreso de ese motivo al territorio y la cultura de origen, la que dio alimento a la obra, una obra que sin *la propia cosa* de una sociedad se volvería puro artificio. Es la ligazón entre las condiciones de humanidad de una cultura y las formas estéticas que a partir de ellas se generan lo que se ha perdido entre esas dos mujeres, ya que una de ellas ha borrado las marcas del regreso a casa y ha desconocido el dolor que en algún momento había mutado en armonía, en belleza. *La escritura es el lento camino hacia la propia cosa*, dice Clarice Lispector, pero la propia cosa es también lo desconocido de nosotros mismos y de nuestra sociedad, es la propia voz, alimentada y sostenida por las voces de los otros ■



MARIMÓN, UN DESCONOCIDO

Oscar del Barco

Antonio Marimón nació en 1944 y murió en el exilio en 1998. Escribió: *La escritura blanca* (poesía, 1981); *El antiguo alimento de los héroes* (novela, 1988); *La línea es la orgía* (poesía, 1992); *Último tango en Buenos Aires, Diego y Mis voces cantando* (1999).

Casi un desconocido, más bien podría decir un *ausente*; ausente del mundo académico literario y del mundo de la cultura mediática, pero no ausente de esa zona intersticial donde se juega el último sentido de los textos poéticos y literarios esenciales. Desconocido del gran mercado de la prensa, pero conocido de los buscadores, de los atravesados por la pasión *de las letras* (sí, cada *letra* puede ser la pasión descontrolada de una revelación espiritual y de mundo). *Aquí llega el sol* es un relato despojado, abierto, que marca un momento de suma intensidad en nuestra literatura, y que no casualmente fue escrito en el exilio, como si él mismo se sustrajera de antemano a su destino. Y como el destino es una cavadura en la vida tanto individual como de una comunidad, es necesario, en cierta manera, no sólo aceptarlo sino resguardarlo como un bien. El destino de Marimón fue que se lo ignorara, o *casi* se lo ignorara. Y en la aceptación de eso sufrió, supo, en carne propia, lo que significa ser tocado por el rayo de los dioses, y, al mismo tiempo, sentirse desalojado del reconocimiento de la comunidad de

su propia tribu. *Post mortem* hubo pasajeros y hondos, hay que decirlo, intentos de rescate. No fue casual que Alción volviera a publicar el libro en Córdoba, y no es casual, tampoco, que otro escritor, Antonio Oviedo, lo comentara. Nada es casual, tampoco lo fue el silencio con el que su ciudad recibió la publicación. ¿O no tiene sentido el silencio, incluso el fracaso? Hay que inscribirlo a Marimón en la línea asombrosa de los fracasados, de esos fracasos históricos que son como un resguardo, una manera de preservar el instante digamos “sacro” de la escritura, de ese *ver* que es la palabra.



Mi comentario al título del libro, el analizarlo como si fuera un mensaje cifrado, es sólo un inicio, el primer paso hacia un exceso de significado que siempre rodea la obra como una suerte de aura. Y es posible que en esa aura se encuentre el texto críptico inserto en la misma grafía, no como más allá sino como plenitud, y que el intento hermenéutico en lugar de cerrar el

texto en una *idea* lo abra a un despliegue interminable de interpretaciones. Si leer es ya una interpretación resulta imposible toda clausura en lo unívoco del texto mismo y también en *una* interpretación. En su esencia la interpretación, despliegue del concepto en la materia encarnada, es plurívoca. Yo trato, así, de ver algo más en lo mismo de ese verdadero palimpsesto que son las cuatro palabras que conforman el título: *aquí-llega-el-sol*.



Aquí, vale decir no sólo en este lugar sino también en este momento: *aquí y ahora*, en este instante, de pronto. Este *aquí* es lo propio de lo que *llamamos* “arte”. *Aquí* quiere decir en nosotros, en la comunidad. *Aquí* es (en un ser-sin-ser) esto que eventualmente llamamos *yo*, no una cosa, un algo, sino un no-ser, lo invisible mismo (pero invisible de nada que sea invisible), lo indecible mismo (tampoco indecible de algo). *Aquí* (es -tachado-) lo abierto, la *apertura* (¿porque si no hay apertura dónde aparece *mundo*? ¿a la apertura la llama-

mos mundo?). *Aquí* no es algo distinto al llegar; *aquí* es el *llegar* o el llegar llega como *aquí*. Creo que este *aquí* es esencial. Por supuesto que también implica la salutación gozosa: ¡aquí llega...! ¿qué llega? ¡el llegar! no algo, una cosa por ejemplo, sino el propio y puro llegar de toda posibilidad. No existe un lugar a donde algo llega, así como un tren llega a la estación o como llega la lluvia a la tierra. ¿Es posible imaginar un llegar sin nada ni nadie que llegue? Pero ¿el “sol” no es algo? Si miramos el sol, si lo vemos “salir”, decimos que el sol sale y se pone, pero si decimos que de alguna intrincadísima manera *somos* sol, un sol invisible, con vida invisible, entonces su llegar no es un llegar del sol como una cosa, sino un no-algo, una no-cosa; ¿podíamos decir un *espíritu*? No por casualidad siempre se adoró al sol, y no por casualidad la palabra *espíritu* lleva el fuego entre sus letras (*pir*), no por casualidad Zeus equivale a *luz*, con todas las derivas y los meandros que podríamos seguir desde estas significaciones, desde esa luz, de la luz sublimada en la palabra “sol”. Marimón dice “aquí llega el sol”. Posiblemente este título se le

apareció. Pero se le apareció por algo. Y no creo extralimitarme en esta interpretación. De creerlo no lo haría, por respeto a su genio. Pero estamos moviéndonos en el ámbito *sacro* de la donación del llegar. Llega el poema, llega el mundo, llega el título, llega el *sol* mancomunando todo el misterio del llegar en tres simples letras: *s-o-l*. Y en lo dado del llegar, en lo mismo dado lo dado se da, se da como tal a y en lo dado, pero en esencial copertenencia, no como cosas separadas originalmente y luego unidas en la donación, sino que la donación implica su propia trilogía. No hay algo distinto a la donación. Ah! Pero una donación sin donante, sin nadie que done y sin donatario ¿es posible? Sí, como *absoluto*. Un misterio, digamos. Misterio, a lo mejor, pero por exceso de claridad, de “sol” como dice Marimón: llega el sol. La luz, el alimento, la Vida. No podemos sino agradecer ese llegar al que llamamos (¿por qué no?) Marimón, quien supo ser lo abierto del llegar que llega sin llegar, que se mantiene así, abierto a ese milagro del llegar que no llega, de ese él y nosotros que no llegamos, que nos mantenemos en lo indecible e indecible, tal como nubes en el aire, o menos, en ese menos, en esa posibilidad absoluta del “sol”, es decir del propio (¿sin propiedad!) absoluto... Gracias, entonces. ¿A quién? A nadie... o a esa apertura de mundo que llamamos Marimón, a esa apertura-mundo que somos, a esas (sus) palabras que (somos). Gracias a nadie y por nada. Y sin embargo, pese a todo, gracias. Tal vez no haya palabra más hermosa para el don del llegar del *aquí del sol*.



La última vez que lo vi a Antonio fue caminando por la calle Deán Funes, parecía levitar o a punto de levantar vuelo. Parecía extraviado, fuera de las cosas del mundo. Parecía, y era, un ángel. Pensábamos (algunos, los otros, yo mismo) que no era necesario internarse en un manicomio para escribir *sobre* la locura (“sobre”, entendámonos, quiere decir desde fuera, cosificando a la locura). Nos equivocamos, no comprendimos que quien estaba a punto de escribir ese libro extraordinario era la locura *en* Marimón como locura. Llevó la escritura al límite y allí la abandonó, o, mejor dicho, fue abandonado por ella para que la locura se hiciera cargo del acto de escribir. No fue fácil, porque con ese *fuego* no se juega y porque no es una decisión (aunque en otro sentido, secundario, sí lo

es) sino una gracia, quiero decir un regalo, una donación (pero no de alguien, por ejemplo un Dios) de *Nadie* (¿el último? ¿la ultimidad del dios?). Fue al manicomio quiere decir que buscó e ingresó en *su* comunidad. Pocos, en la Argentina, tuvieron la fuerza de la aceptación de ese destino de extrema y suprema aceptación de apertura, de dejarse ser *lo* abierto. Pienso en Viel Temperley y por supuesto en Fichman, entre otros. Lo abierto por donde va disolviéndose el escritor es la aceptación de su destino trágico en esta sociedad de la razón, del ser y de Dios, y si por trágico entendemos el abandono exigido, impuesto a sí, como apertura infinita. ¿Apología de la locura? Ninguna apología. La palabra locura es más que un concepto, porque carece de sujeto y de objeto. Yo hablaría de una dimensión, y más aun, de una dimensión sin fundamento y sin límites, tal vez en un *más* de ser, de dios, de yo, de mundo... de *eso* abierto que somos en apertura tempestuosa que va siempre hacia el exceso, hacia el abismo del *sol*...



Juan Carlos Plá reconoció que su experiencia con Marimón “fue la de acompañarlo y ser acompañado por él en el camino hacia su muerte” y fue, dice, una “experiencia fundamental”. Para él la lectura de *Aquí llega el sol* “fue la de un libro difícil pues el escritor estaba loco” (la locura del “autor”, si existe, no cuenta, es anecdótica: la locura *es* el texto desarticulado en su emergencia de voces en absurda necesidad de manifestación). En la solapa del libro se anuncia, por otra parte, que el autor “se propone deliberadamente explorar en los límites del lenguaje. El delirio de los locos significa una de las diferencias lingüísticas más radicales: el relato parte exactamente de esa diferencia y se desarrolla lenta, metódica y fríamente alrededor de ella [...] es una tematización literaria de la locura [...] la narración se realiza en y por el espacio del delirio, desde el principio al fin; y ese movimiento produce un devenir estático, atípico, puntuado por la tragedia y que va proponiendo, a través de dos niveles narrativos, su propio drama” (¿el texto de esta solapa habrá sido escrito por el propio Marimón? Es muy posible). Ilán Semo, por su parte, sostiene que “En el desmontar el umbral entre lo normal y lo patológico faltaba la experiencia de la locura en sí. En otros textos estaba la locura pero no el loco; faltaba el qué significa el estar loco desde la mirada de la

locura. Marimón me aportó eso”. El poeta Eduardo Milán también captó el acontecimiento literario frente al que se encontraba diciendo que Marimón, basado en un lenguaje de la restricción, “arma un texto altamente corrosivo y a la vez conmovedor [con un distanciamiento impecable permite que el distanciamiento del loco, su soledad, su marginación, sean valores que el lector debe colocar en la escritura...]”. En Córdoba fue Antonio Oviedo quien, en sus dos libros de ensayos literarios, más profundizó en la obra de Marimón; son ensayos breves pero que van a lo esencial, a esa “finalidad sin fin propia del arte”, hacia una tragedia evocadora de “páramos” en los que “un habla lisa” consigue, “más allá de los cauces racionales”, “sumar un absurdo radical que exacerba simultánea y gradualmente los trazos de lo preexistente, esto es, la locura”, ¡preexistencia que adviene en el misterioso trazado de una escritura en exceso de su nada! ¿Cómo decirlo de otra manera?



Pero esta es nuestra condición caída en olvido, en ese olvido resucitado en el libro. Marimón rompió la cápsula de la individuación, o todo se hizo sin Marimón, el que para posibilitar el texto se entregó a la metamorfosis propia del afuera, la que

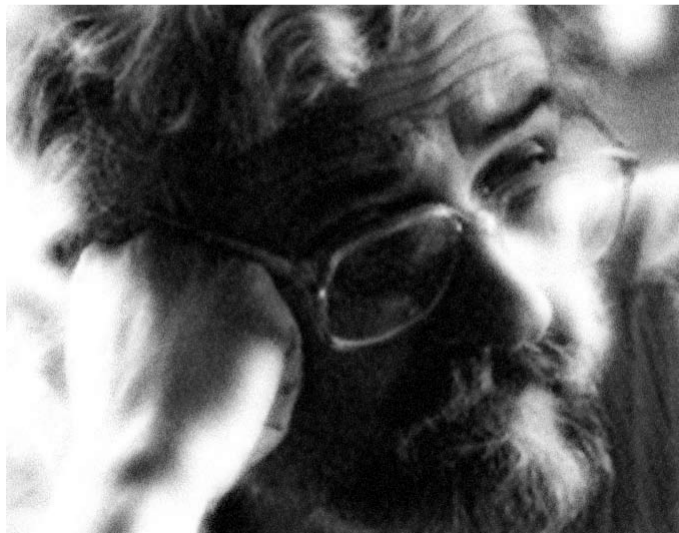
implicaba, cómo no decirlo, su sacrificio. Y allí el *sol*, esa escritura, si la escritura se des-escribe, si se deja, si se abandona a lo otro sin nombre. Todas estas son palabras que hacen señas hacia lo propiamente inefable, la vacilación o la gloria -si se acepta- de un escrito único, solitario, que no quiere decir nada, previo, posterior a las palabras, pero *en* la inmensidad inabarcable de las palabras, lo sin palabras, *lo* que habla en el habla en y como habla cuando el habla-habla. Un pedido, ese libro, que pide, o ruega, o exige, la palabra-sin-palabra, el murmullo, el balbuceo, o menos, el silencio, o menos, ¡vaya a saber qué! No puedo decir el Acto. Hay que leerlo, más, todavía...



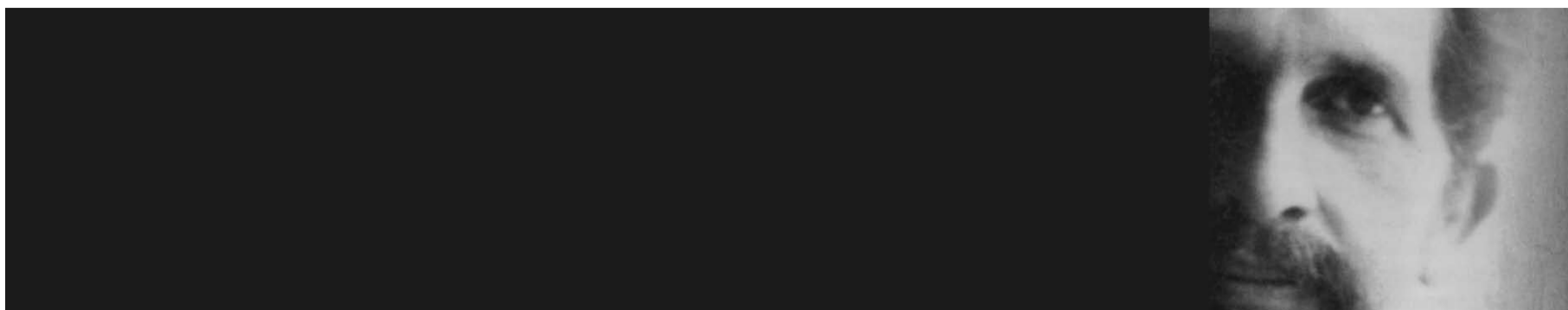
Creo que este libro final (Marimón, ay, no llegó a verlo impreso pues murió unos días antes de su aparición, y este también fue, no cabe duda, un suceso, una señal) está, digamos, sostenido en su marejada más honda, y como si se tratara de una doble luz, por sus dos libros de poemas, excepcionales, el primero *La escritura blanca* y el último *La línea es la orgía*. Esto tampoco es casual sino lo propio de esa búsqueda empecinada de un lenguaje, digamos mejor de un pre-lenguaje o, aunque la palabra resulte chocante, originario, es posible que el lenguaje de la locura y de la infancia (Milán recuerda que *in-fans* es “lo que no habla”) sean aperturas a ese silencio trágico, sí, de donde emergen todos los lenguajes, vale decir todos los mundos, los hombres y sus dioses.



Las máscaras, o, digamos, las personas que transitan *aquí* en este “sol” que llega, que somos, y no hay más, no hay cosas, no se trata de lo mismo, son, se llaman, maravillosas, Asfódelo, Lena, Bonino (el querido y gran *ese*), Maldonado, Óscar, Eva María, Aída, Fumarola alias meaditis, Cora, Legui, Molly... ¿se oyen? Ellos, cavando, cavando, por favor, pasen, pasen, señoras, señores, ¡aunque ya fue dicho! ■



Han escrito sobre Marimón: Antonio Oviedo, “La búsqueda de una escritura”, “Un habitante del estilo”, “Deseos de literatura” (este último en *Realidades exiguas. Ensayos de Lecturas*) y “Todo sol es amargo” (en *Un escritor en la penumbra*); Beatriz Sarlo, “Sobre el antiguo alimento de los héroes”, como epílogo al libro de Marimón del mismo nombre; Eduardo Milán, “Un texto excepcional sobre la excepción” en el diario *La Jornada* de México; Arturo Jiménez en el mismo diario se refiere a una presentación de *Aquí llega el sol* en la que intervinieron Ilán Semo y Juan Carlos Plá; Jorge Aller “Antonio Marimón o el arquero insomne”.



A. BURNICHON, EDITOR

CASILLA DE CORREO 649- CÓRDOBA- REP. ARGENTINA

Franco Rizzi

Alberto Burnichon vendía libros. Recorriendo el país como preventista de Larousse encontró que había mucho más de lo que mostraba el mercado. Por eso se convirtió en editor de inéditos y en una especie de caza talentos de poetas desparramados por los rincones del mapa argentino. Siempre equipado con un vino, un queso y algunos sacos colgados en su Citroën, dedicó buena parte de su vida a difundir poetas, pintores y escultores, llevando en alto la amistad como bandera.

Hay situaciones que nos ilusionan. Bueno, al menos a mí me ilusionan. En un mundo donde las industrias culturales son cada vez más monopólicas y en un país como el nuestro donde, según la Cámara Argentina del Libro, hay unas 1600 editoriales, pero sólo las 10 primeras en ventas controlan el 45% del mercado, surgen en Córdoba proyectos como *Libros Son*. *Libros Son* es básicamente un grupo de personas que tienen ganas de mostrar lo que escriben y como el mercado no los contempla ni los contemplará, decidieron asociarse en una feria de editoriales independientes para copar plazas con más de 60 proyectos editoriales. Los libros son cosidos a mano, impresos en cajas de leche y hasta en etiquetas de cigarrillos, no importa. El tema es que mucha gente escribe y quieren que se sepa. Al diablo con las mesas de saldos y las presentaciones con vernissage de cierre. Desde los márgenes

también hay escritores sin pretensiones de best sellers.

Esto es para celebrar, y qué mejor festejo que traer a la memoria a Alberto Burnichon, aquel mago del portafolio que se cansó de publicar pequeñas tiradas de aquellos que escribían, pintaban, dibujaban y el mundo se lo estaba perdiendo. Muchos de ellos, hoy son grandes artistas, reconocidos poetas y eximios dibujantes. Antes de Burnichon, también lo eran aunque pocos lo sabían.

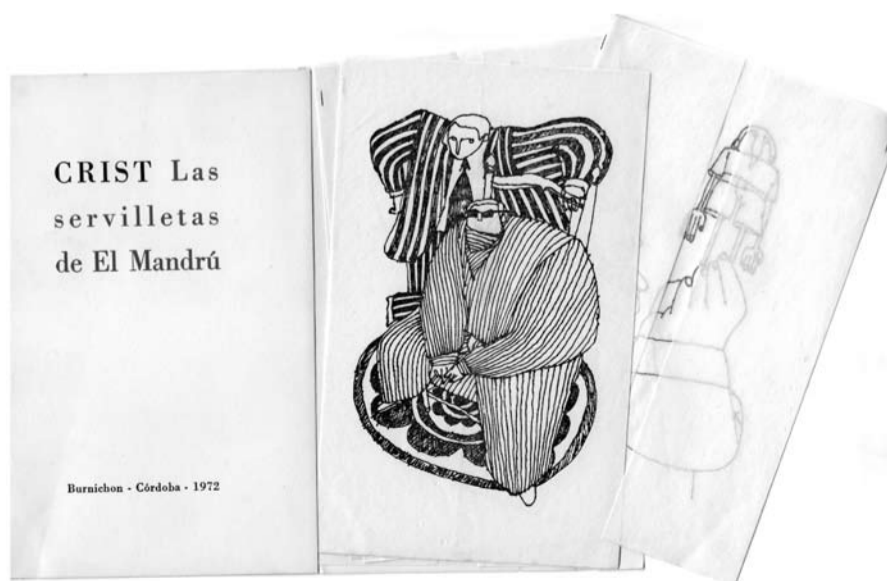
Burnichon le publicaba a Crist -cuando todavía era Cristóbal- las servilletas que dibujaba en bares en formato de plaquetas. Las "Burnichetas" les decían. También se las hizo a Carlos Alonso, a Roberto Fontanarrosa, a Hermenegildo Sábat y a Remo Bianchedi. Viajaba a Salta y se cruzaba con Manuel Castilla. *A esos poemas hay que publicarlos*, le decía. También lo hizo con



Antonio Oviedo, Luis Luchi, Víctor Hugo Cúneo, Miguel Ángel Pérez y varios tantos más. No era negocio, seguro, pero creía en lo que hacía y creía en los poetas.

Kilómetros de poesía

Mario Paoletti, en una rara colección llamada Burnichon editada en España a mediados de la década del 80, que llegó a la familia de Alberto sin mayores precisiones de quiénes la hacían (es que Burnichon tenía muchos más amigos de lo que su familia podía llegar a registrar), lo define como una especie de peregrino de la letra impresa, extraña cruz de Gutenberg, viajante de Bagley, mormón laico y unas gotitas de chivo sabio. Porque parece que el Barbas -como lo llamaban algunos amigos- agarraba el auto, un Citroën 3CV,



cargaba varios libros, dibujos y todo lo que consideraba interesante que entrara en su portafolios, algunos sacos prolijamente colgados en el asiento de atrás para cuidar la estampa, y se iba a recorrer en infinitas direcciones a sus amigos artistas de todo el país y de paso veía si encontraba algún nuevo talento, capaz que escribiendo en la sombra de un árbol, o en bares de pueblo o tal vez amigos de amigos. Antes de llegar a cualquier lado, compraba un vino y un queso para que la mesa de negociaciones se convirtiera en un templo ameno.

Muchos lo esperaban en el "Fogón del Arriero" en Resistencia, o en la librería "El Escarabajo de oro" de Posadas, o en la casa de poetas entrerrianos, salteños o santafesinos. Sabían que en algún momento llegaba con alguna novedad, un par de nuevas propuestas y necesariamente queso y vino.

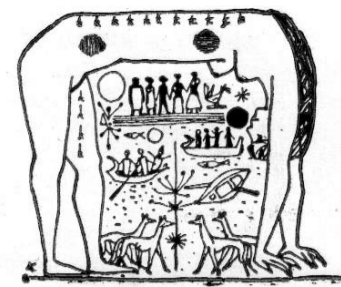
Si los gestores culturales, hoy tan en boga, se definen por la idea de gestar, Burnichon lo fue mucho antes de que a alguien se le ocurriera ponerle un rótulo a esa profesión.

Para terminar con la red, matematos a la araña

Seguramente eso pensaron los asesinos cuando no había pasado ni una hora del comunicado N° 1 de la Junta de Comandantes Generales de las Fuerzas Armadas que daba comienzo al golpe de Estado más oscuro de la historia argentina, el 24

de marzo de 1976, cuando llegaron a la casa de Alberto Burnichon en Villa Rivera Indarte. Él estaba con su compañera, María Saleme de Burnichon, hijos y nietos cuando golpearon la puerta. Luego de encapucharlos a todos, se lo llevaron en un Falcon verde a Campo de la Rivera y pusieron bombas en la casa y en su taller para que se quemaran los dibujos y las palabras que había editado durante más de dos décadas. Eduardo Galeano, en un diálogo con Héctor Tizón que reproduce en *Días y noches de amor y de guerra* dice "...también conocí a ese inocente, mercader de hermosuras invendibles, que recorría las llanuras y las sierras con los brazos cargados de dibujos y poesías. Burnichon se sabía el país piedra por piedra, persona por persona, el sabor de los vinos, la memoria de la gente. Le reventaron el cráneo y el pecho a tiros de Itaka y lo arrojaron a un aljibe. De la casa, dinamitada, no quedó ni la ceniza". Su cuerpo apareció a los tres días y en el velorio del tipo que había cosechado la amistad de todo el mundillo cultural que salía desde los márgenes, no había más de 15 personas. Los asesinos dieron un mensaje con el inexplicable asesinato -como todos los otros miles que cometieron en los años de plomo- que llegó claro y fuerte a quienes soñaban junto a Alberto.

Burnichon era de izquierda pero no formaba parte de ninguna organización, su militancia era otra. Al día siguiente de su asesinato, *La Voz del Interior* publicó la noticia informando que el editor *habría sido correo de las organizaciones armadas* ■



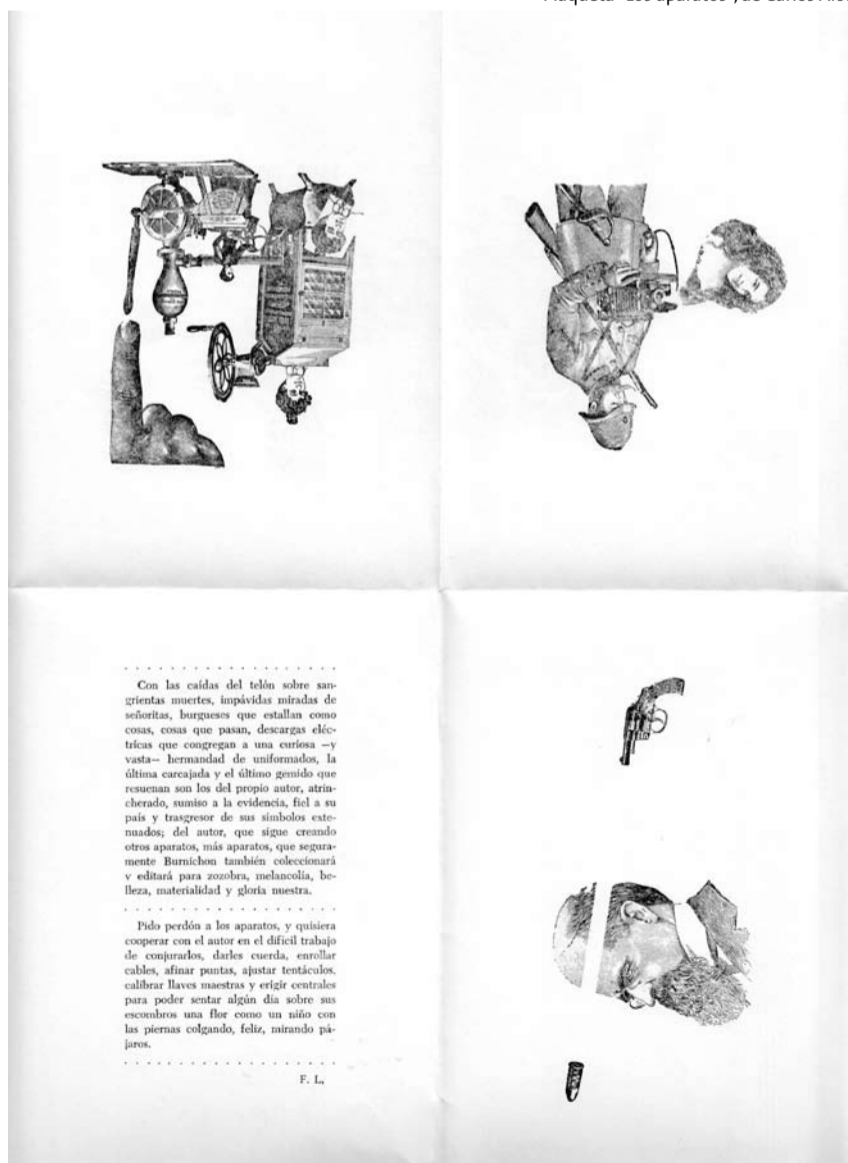
Elegía a Alberto Burnichon

Vengan, arrimensé, vean lo que han hecho.
 Antes que se lo lleven mirenló de perfil en este charco.
 Ya le va ahogando el agua poco a poco el cabello
 y la alta frente noble.
 Los pastos pequeños afloran entre el agua sangrienta
 y le tocan el rostro levemente.
 Su corazón sin nadie está aguachento con una bala adentro.
 ¿Miraron ya?
 ¿Era de mañana, de tarde, de noche que ustedes lo mataron?
 ¿Se acuerdan cuándo era?
 (Los alquileres sólo miran la hora del dinero.)
 No, no se vayan, oigan esto:
 El hombre que ustedes han matado amaba la poesía.
 Cuando ustedes aún no habían nacido
 los pies de ese señor iban por todos los pueblos de Argentina
 dejando en cada uno la voz de los poetas.
 Esos versos llevaban
 sus ganas de justicia y de mostrar belleza.
 Ustedes han cobrado dinero por matarlo
 y él jamás cobró nada porque ustedes aprendieran a leer.
 Fijense:
 hacía libros de poemas que regalaba a los obreros.
 Tenía como ustedes, hijos, mujer y un techo
 que también le han derrumbado
 y libros de aprender a ser gente.
 Todo eso han destruido, ¿se dan cuenta?
 ¿Y ahora?
 Ustedes, pobres matadores,
 perdonados por él, ya reposados
 piensan conmigo: ¿Qué haremos con el muerto?
 Yo lo recobro ahora, húmedo en yuyarales.
 Mi mano le despeina como a un nido dormido.
 Miro su portafolios abierto en donde caben todas las sorpresas del mundo,
 fotos de sus amigos pintores y escultores
 saliendo entre las pruebas de algún libro de versos.
 Lo miro apareciendo en cualquier parte en cuanto lo han nombrado.
 Se iba quedando siempre que se iba.
 Por eso estaba con nosotros, ausente.
 Nos quería en silencio.
 A Wernicke, a Galán, a Lino Spilimbergo y a Alonso.
 Luis Víctor Outes, Bustos,
 le arrodillaban el corazón
 cuando Rolando Valladares triste, andaba en las vidalás.
 Se echaba en la amistad como un vino en las copas
 y había que beberlo
 hasta la última luz del alba y la alegría.
 Va cielo arriba, en Córdoba, solito.
 Nosotros, aquí en Salta, lo pensamos.
 Y ahora, matadores alquilerados:
 ¿qué hacemos con el muerto?

MANUEL J. CASTILLA
 Salta, 16 de abril de 1976

(Publicado en *Cuatro Poemas para Alberto Burnichon*. Muestra Homenaje 1976/1996 en la Feria del Libro Córdoba)

Plaqueta "Los aparatos", de Carlos Alonso





Casa de Manuel de Falla

ATARDECERES

Mónica Gudemos

Exiliado de Granada a causa del franquismo e invitado por la Institución Cultural Española de Buenos Aires, Manuel de Falla se refugia en la Argentina, pasando sus últimos años de vida en el chalet “Los Espinillos” de Alta Gracia.

Corría el año 1939. Septiembre doraba cálidamente los parrales del carmen *Ave María* en el barrio de la Antequeruela, antiguo refugio de moros a la vera de la Alhambra. Aún embriagaba el aire el aroma a romero, rosas y jazmines, mientras el murmullo de los cipreses comenzaba a dar cuenta de la fresca brisa de la sierra. En los ojos de Manuel de Falla se reflejaba el doloroso anhelo de quienes buscan en el recuerdo la presencia de aquellos que partieron, no sin antes dejar huellas indelebles. La vida se le tornaba angustia. La sinrazón le había arrebatado entrañables amigos, como el joven Federico García Lorca, cuyas palabras resonarían por siempre en la voz de la *Mariana Pineda* del popular romance: “Amas la libertad por encima de todo, pero yo soy la misma Libertad. Doy mi sangre, que es tu sangre y la sangre de todas las criaturas. ¡No se podrá comprar el corazón de nadie!”.

Don Manuel había tomado la decisión de partir. Atrás quedarían las anécdotas de la taberna del *Polinario*, ese bohemio rincón granadino de la calle Real de la Alhambra. Fue en esa taberna donde se hicieron las pruebas eliminatorias del legendario concurso de *cante jondo*, organizado por Falla y García Lorca y celebrado en la Plaza de los Aljibes de Granada en junio de 1922. Se cuenta que fue entonces, cuando de un oscuro rincón y sin mediar palabra el

viejo *Tenazas* quebró el atardecer con su cante *sangrao* desde el alma, tan ronco y profundo, como la puñalada que le había atravesado el pulmón en su juventud. No había cantado después de aquel incidente y quiso el destino que lo hiciera en esa ocasión, frente a Falla. El *Tío Tenazas* era Diego Bermúdez, de Morón de la Frontera.

»En Argentina Falla no tardaría en convertirse nuevamente en faro cultural. Los conciertos en el Teatro Colón y en Radio El Mundo de Buenos Aires fueron memorables, tanto como el único ofrecido en el entonces Teatro Rivera Indarte de Córdoba, en mayo de 1940«

Atrás quedarían esos días de callejeos azules, como refirió Gómez de la Serna. La Granada cultural que marcó época en torno al músico gaditano llegaba a su fin con su exilio a Argentina. El carmen *Ave María* de don Manuel y doña María del Carmen, su hermana, ya no albergaría las amables tertulias. Desde la cuesta de Antequeruela Alta es imposible no imaginar a Wanda Landowska, Seguis Romero o Maurice Ravel paseando junto al compositor de *La vida breve* y *El amor brujo* entre las luces y sombras de los tranquilos jardines. Con

cuánta razón Manuel Orozco refiere esa especie de rito granadino que el viajero experimenta al observar la puesta de sol desde la Alhambra. Falla no dejó, aún en la distancia, de buscar esos atardeceres.

El temor a la guerra, las necesidades económicas y la invitación de la Institución Cultural Española de Buenos Aires a dirigir en esa ciudad una serie de conciertos se sumaron entonces a su postergado anhelo de viajar a América. No volvió jamás, pero su partida no significó una despedida definitiva de España, mucho menos de Granada; antes bien, una nueva propuesta del destino para la *mise-en-scene* de su vida y obra. A bordo del *Neptunia* vería por última vez las costas de Cádiz, su ciudad natal. Llevaba consigo la inconclusa *Atlántida*, obra en la que trabajaba desde 1928 y que concluirá su discípulo Ernesto Halffter después de su muerte.

En Argentina Falla no tardaría en convertirse nuevamente en faro cultural. Los conciertos en el Teatro Colón y en Radio El Mundo de Buenos Aires fueron memorables, tanto como el único ofrecido en el entonces Teatro Rivera Indarte de Córdoba, en mayo de 1940. Don Manuel eludía cordialmente, aunque no siempre con éxito, todo homenaje en su honor. Ni su carácter ni su salud se prestaban para esas cosas. Esquivo a los lujos y gastos in-

necesarios, buscaría con su hermana un lugar más afín a su idea de modesto retiro y apacible descanso. El benigno clima de las sierras de Córdoba sería el elegido para su salud.

»Para algunos, el acto de componer en Falla tenía algo de sobrenatural. Según Castro, Falla se sentía un simple intermediario, un instrumento. Componer era su misión y la Providencia de Dios lo guiaba«

En 1942, después de cortas estadías en Carlos Paz y Villa del Lago, se establecería definitivamente en la ciudad de Alta Gracia, en el pequeño chalet *Los Espinillos*; su carmen en la Córdoba de una Andalucía que no conocía, pero que extrañamente sí reconocía. En una ocasión le escribió a su querido amigo Segismundo Romero: “Seguimos en estas Sierras cordobesas, que parecen una prolongación de España, y no sólo por el paisaje, sino también por el trato de los amigos y por la maravilla de volver a encontrar nuestro idioma a esta inmensa distancia. Muchas veces siento la impresión de estar en una región que aún no conociera de la misma España”. Nada había en la construcción de *Los Espinillos* del legado andalusí, pero don

Manuel y doña María del Carmen lo habitarían con espíritu granadino y la casi religiosa austeridad de lo imprescindible.

»Seguimos en estas Sierras cordobesas, que parecen una prolongación de España, y no sólo por el paisaje, sino también por el trato de los amigos y por la maravilla de volver a encontrar nuestro idioma«

En las sierras de Córdoba, como antes en Granada, se reunirían sus amigos de siempre. Amigos que, como marineros del exilio, buscaban puerto en el corazón del maestro y la calidez de la manzanilla sanluqueña que ofrecía María del Carmen. Rafael Alberti, Margarita Xirgu, Paco Aguilar, Jaime Pahissa y cuántos otros ampararían al maestro y se ampararían en su humana grandeza. Falla recibía periódicamente noticias de Granada y mantenía una nutrida correspondencia, principalmente con *Seguís* Romero y el músico argentino Juan José Castro. Hasta Darius Milhaud, desde Estados Unidos, le escribía sobre Poulenc, Honegger, Picasso...

Su gran aflicción era la poca salud y el poco tiempo que tenía para su querida *Atlántida*. Para algunos, el acto de componer en Falla tenía algo de sobrenatural. Según Castro, Falla se sentía un simple intermediario, un instrumento. Componer era su misión y la Providencia de Dios lo guiaba. Recuerda Pemán que muchos años atrás, en Cádiz, “durante horas, escuchaba las olas, y anotaba en su cuadernillo los acordes que creía sorprender al mar y a las espumas”. “¿No dijo acaso una vez -preguntó Castro en una entrevista- que el tema de la Noche de América para su ópera *Atlántida*, tanto tiempo esperado (...), se le presentó aquí, en nuestra Córdoba, una noche estrellada, paseando cerca de su casita en Carlos Paz?”

Cuentan que Falla conservó en uno de sus relojes, el de su abuelo, la hora de España, pues su nostalgia seguía aferrada a su carmen de Antequeruela. Gustaba de seguir mentalmente el recorrido del *sol granadino*, asomando por el pico Veleta y poniéndose por sierra Elvira y, como en Granada, estudiaba cuidadosamente las horas de luz en *Los Espinillos* y la puesta de sol sobre las Sierras Chicas, tras el valle de Paravachasca. Referían los caseros que Falla tenía en su casa lugares determinados para la observación de los atardeceres.

Desde sus años juveniles en Francia respetaba un particular horario de comidas y, por cierto, exigía tenazmente que se observaran las estrictas pautas que se imponía por cuestiones de salud y trabajo. Cuán difícil era seguirle el ritmo... María del Carmen, tan solícita como inteligente, supo articular hábilmente la escasa vida social del maestro en sus últimos años. Don Manuel era un buen fumador. Su hermana le preparaba sus *pitillos* con una mezcla de tabacos. Cuenta Pahissa que Falla les agregaba algodón en la boquilla y cristalitos de mentol. Si no fumaba, perdía hasta el apetito y las ganas de trabajar.

»En los rincones de una Alta Gracia rica en anécdotas populares, la memoria sobre Falla se sigue construyendo en forma tan humana como legendaria«

De esta tierra adoptó el uso del poncho criollo. El suyo era de vicuña, casi una monástica estameña, como decía Alberti. Asistía regularmente a misa. Iba con su hermana a la capilla de la virgen de Lourdes, la de la gruta. Cuentan que Falla había pedido autorización para leer misa en casa cuando, por su enfermedad, no podía salir de *Los Espinillos*.

En el archivo del Museo Manuel de Falla, en Los Espinillos, encontramos entre los papeles del maestro cartas, postales, fotografías, notas de periódicos, programas de conciertos, bocetos musicales manuscritos y recetas médicas. Eran recortes del mundo que había vivido y los guardaba consigo. Afuera, en los rincones de una Alta Gracia rica en anécdotas populares, la memoria sobre Falla se sigue construyendo en forma tan humana como legendaria.

Don Manuel falleció en *Los Espinillos* en noviembre de 1946, pocos días antes de cumplir setenta años. Su otro corazón, como lo llamó Manuel Orozco, ese reloj del abuelo con hora granadina, siguió latiendo débilmente sobre su mesita de noche. Escribió una vez Gómez de la Serna: “Falla espera su hora, su atardecer, pues parece que en los ocasos, en la llamada del lubricán es cuando compone sus músicas del aire profundo, de aquellarre y boda en las cuevas” ■

Agradezco a Elba Rivero y Marcos Nicolás Ponce por su atenta colaboración / Fotografías: Mónica Gudemos y Klaus Nidermeyer / Reproducción de imágenes de archivo autorizada. Museo Manuel de Falla, Alta Gracia, julio de 2010.

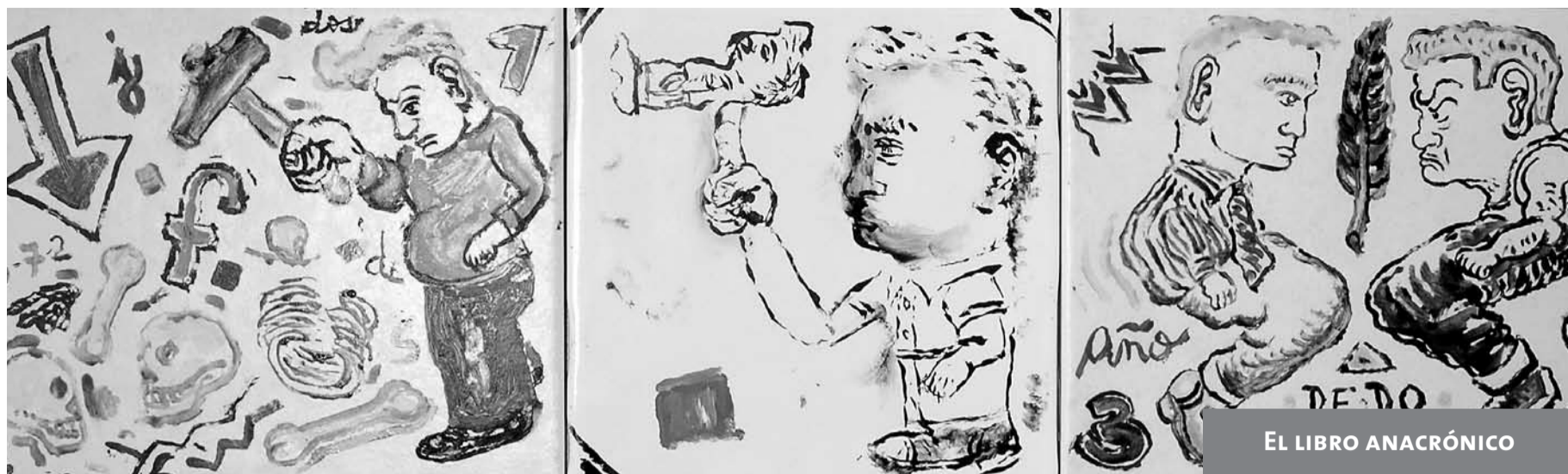


Izq.: Falla y María del Carmen junto a sus amigos en Los Espinillos.

Centro: Fotografía del compositor ruso Igor Stravinsky dedicada a Falla (París, 17 de mayo de 1930).

Der: Fotografía del pianista Arthur Rubinstein con sus hijos dedicada a Falla durante su visita a Córdoba (Villa del Lago, 20 de agosto de 1940).





LA AMBICIÓN DE ESCRIBIR

Silvio Mattoni

Revol, conocido como el traductor de algunas de las mejores antologías de poesía en lengua inglesa del siglo XX, fue también narrador y poeta, pero sobre todo crítico literario. Con una sensibilidad aguda para aquello que surgía en la literatura mundial, fue uno de los primeros ensayistas argentinos en leer a Joyce, y también puso a Borges entre los mejores prosistas del siglo ya al conocerse algunos cuentos inaugurales y cuando sólo sus amigos íntimos lo aplaudían. A pesar de una copiosa erudición, que incluía vastas excursiones por el psicoanálisis, la antropología, la sociología y la filosofía, y de sus asiduas colaboraciones en *Sur* y en *La Nación* desde la década del '40, fue un escritor local, un personaje de esta ciudad y profesor de la Universidad Nacional, que poco a poco se volvió más excéntrico, irascible, acaso resentido. Las anécdotas de su arbitrariedad y sus sarcasmos no dejan todavía de escucharse entre los antiguos estudiantes de la Facultad de Filosofía. Habría que volver a leerlo, sus ensayos y traducciones que siguen esperando en las bibliotecas, ahora que el personaje se desvanece en las sombras de unas memorias envejecidas.

En 1964, se publica este libro, con un prólogo del autor que ya plantea cierta dialéctica entre los dos ensayos que lo integran. Pero una noticia final proporciona los datos de escritura de ambos textos: "William Blake, el hombre primitivo" recupera dos conferencias de julio de 1948 pronunciadas en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires; allí donde Borges, por ejemplo, dictó su manifiesto cosmopolita sobre "El escritor argentino y la tradición". Y sin dudas que la idea de una "imaginación" como impulso productor de innovaciones culturales y la literatura universal como su tesoro disponible eran ideas que Revol compartiría con Borges. El otro ensayo, "Sade, el hombre moderno", había aparecido en una revista de Buenos Aires en 1951

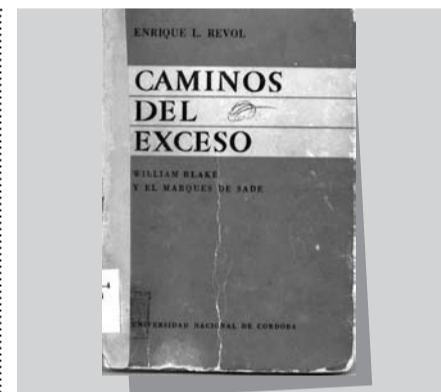
cuyo título, *Reunión*, no parece demasiado revolucionario. Sin embargo, era probablemente uno de los primeros intentos de lectura de Sade, y no sólo en la Argentina. De hecho, en un pasaje de su ensayo, Revol indica que todavía estaban prohibidas casi todas las obras de Sade, que en aquellos años de la posguerra desencadenaron en Francia un proceso judicial en el que participaron como testigos y defensores de la importancia de los escritos del marqués muchos intelectuales destacados.

¿Por qué nos parece tan lejana una época que se aferraba a esas condenaciones en una Europa supuestamente liberal? Revol lo ve bastante bien: se censura no una obra cualquiera, pornográfica e inmoral, sino el reflejo de lo que se oculta y se reconoce en el deseo de cada uno. Y en el ámbito social, se prohíbe aquello que invierte exactamente la racionalidad de medios y fines del individuo moderno. La meta de los planes de Sade es finalmente la nada, o sea el placer, sustitución infinita de los objetos que se profanan en un momento de éxtasis. Y también la prohibición obedece a que el ateísmo, resultado lógico de la racionalidad que anula la incidencia religiosa en el mundo práctico, no puede soportar una moral altruista. En este sentido, Sade es más actual que Blake. Pero Revol le dedica veinte páginas al primero y setenta al segundo. ¿No aparece allí una nostalgia romántica por el imaginativo "hombre primitivo" enfrentado al impiadoso y racional "hombre moderno"? Ciertamente, a través de proyecciones imaginarias, el "hombre", imagen de la libertad, se manifestaría en la poesía de Blake y en ella se rebelaría contra la modernidad industrial y su opresión ominosa. Un universalismo psicoanalítico y antropológico permitía en aquellas décadas esa trasposición, como si el misticismo de Blake fuera una anticipación del hombre liberado de una sociedad sin clases. No

obstante, la lectura de su poesía tiene una agudeza y un detallismo que realmente vuelven imprescindible una obra que tampoco se conocía mucho por entonces y que en ese ensayo comienza a integrarse a una tradición de vanguardia. Lejos del edulcorado romanticismo francés, importado en el siglo XIX, las visiones de Blake, con su ruptura de todos los límites y estructuras de un género literario y sus retóricas, confluían con el surrealismo y otros textos afines para desarmar la racionalidad y el imperio de la voluntad constructiva.

La imaginación debía ser la reina de las facultades, como dijera Baudelaire. Lo que en el fondo quiere decir: ya ha dejado de serlo. Y en última instancia: no existen las facultades. Revol llama "un dios inconsciente" a ese impulso que uniría los poemas y las pinturas de Blake con el fabricante de mitos de las tribus ágrafas. Faltaba mucho para que un análisis sistemático revelara la lógica de los mitos y aún se creía que el integrante de una tribu etnografiada vivía en un limbo anterior al concepto y entregado a la fantasía o cosas parecidas. De modo que, contrariamente a lo que parece creer Revol, el hombre primitivo es una invención del hombre moderno. Blake, alegóricamente, sólo puede ser una denegación de la razón de Sade. Sin embargo, literalmente, el erotismo de Blake, flagelado e instigado por su Dios abscondito, no deja de buscar el éxtasis, el rapto y la anulación de la voluntad que están en el horizonte de los personajes de Sade.

Dos caminos, pues, del exceso, como si se atacara una montaña desde distintos flancos. ¿Y qué buscaba Revol en esos flancos, además de ejercitar un estilo, un modo de leer y de combinar lecturas? Acaso un pensamiento que no abandonara las figuras, lo imaginario y el deseo a una informe irracionalidad, pero también un espíritu que animara los cuerpos, los mecanismos



Caminos del exceso. William Blake y el Marqués de Sade, por Enrique L. Revol. Colección de Ensayos y Estudios, Dirección General de Publicaciones. Universidad Nacional de Córdoba, 1964, 105 páginas.

y la lógica del lenguaje para que el saber no se redujera a un apresurado cientificismo. Como lo dice en relación a lo que llama "el impulso sádico", se trataba de buscar "el punto de intersección entre la carne y el espíritu, el momento en que la carne lacerada querría volatilizarse, tornarse incorpórea, y en que el espíritu, abrumado de pena, parecería adquirir consistencia de carne". Exceso como rebelión contra la materia, la carne donde la herida abre paso a un vacío infinito, y como efervescencia espiritual, consistencia del pensamiento donde las palabras hacen imágenes de la vida llevada al extremo.



Y la ambición de escribir sobre Blake y sobre Sade, como si el universo se concentrara en un grano de arena de las sierras cercanas, fue el exceso necesario del ensayista Revol ■

TRANSITAR LAS FRONTERAS

Guillermo Vazquez

¿Cómo se lee (y como se traduce, y se reescribe)? El libro de María Pía López, *Hacia la vida intensa: una historia de la sensibilidad vitalista* (título tomado de una sugestiva obra de Julio Molina y Vedia), esboza una teoría de la lectura y, también, una teoría de la escritura. Está en cuestión un hecho mayor en la vida intelectual de principios del siglo pasado: el desarrollo vertiginoso de una serie de autores marcados por cuanta tensión histórico política haya estado asediando o previéndose su asedio, en lo que se conoce como filosofía vitalista.

Como bien explica López en su texto, el vitalismo es antes una atmósfera que ubica algunas tensiones compartidas, antes que una arquitectura conceptual desarrollada en profundidad. Allí, Nietzsche, Bergson, Simmel, Sorel y otros son identificados por “un modo de la crítica pensada desde la afirmación, una escritura capaz de evitar la restricción de las categorías” y una filosofía centrada en imágenes en las cuales se haría expresiva la virtualidad de las fuerzas.



Decíamos que López esboza una teoría de la lectura. Reescritura de su tesis de doctorado, el libro no se encuentra en el mismo plano que otros textos que indagan en hipótesis recepcionistas –que han sabido producir, también, excelentes trabajos (como ejemplos, los de Jorge Dotti, Horacio Tarcus, Hugo Vezzetti u Oscar Terán). Hacia la vida intensa está al margen de las recepciones, la “historia intelectual” y todos los problemas teóricos y metodológicos que de allí devienen. Los textos argentinos (Taborda, Deodoro Roca, Carlos Astrada, Lugones) y latinoamericanos (Oswald de Andrade, Mariátegui), se encuentran, en su particular historia de la sensibilidad vitalista, en el mismo plano que los europeos. No hay un “sistema unívoco de dones y recepciones” ni se da por

resuelto el viejo problema de las usinas y las periferias de la producción intelectual. Los trayectos teóricos de los vitalistas vernáculos, incluso con la conciencia de cierta inactualidad, siguen desplegando problemas no resueltos del pensamiento, a pesar de sus falencias filológicas y hermenéuticas (es también notable el crecimiento de la interpretación de obras filosóficas en las últimas décadas: la de Nietzsche, paradigma de estos inconvenientes, recién comenzó a sanearse de las operaciones y tergiversaciones fascistas con la edición crítica de Colli y Montinari, ya entrada la segunda mitad del siglo XX).



Sin embargo, no hay que leer *Hacia la vida intensa* como una operación de “rescate”, sino como un llamado a detener la secuencia automática entre vitalismo y fascismo, entre mito y totalitarismo; por eso, María Pía López no pretende excluir al vitalismo del fascismo, separándolo en una suerte de revisionismo celebratorio de una tradición de pensamiento. Se trata, más bien, de asumir el reto de pensar, a pesar de ese riesgo, en “reponer la complejidad de esos pensamientos”. El libro se encuentra en las antipodas, por ejemplo, de la casi totalidad de la obra ensayística de Sebrelli (fundamentalmente los dos títulos luckácsianos *El asedio a la modernidad* –con el que confronta explícitamente López en más de un párrafo– y el más reciente *El olvido de la razón*), paradigma de la simplificación y la reducción del vitalismo como forjador de las ideas y las prácticas políticas más brutales.



Pero hay, a su vez, una teoría de la escritura que recorre todo el texto de María Pía López. Si uno debiera nombrar un ejemplo de la plenitud de las complejidades que significa la escritura de un “ensayo”, éste sería uno a señalar, sin lugar a dudas. Es una escritura que no supone ninguna ostentación (ni sumisión) de andamiaje bibliográfico (dice López en las primeras páginas que, ante todo, está tratando con “papeles viejos”), cuya estructura de capítulos carece de un orden sistemático, aunque siempre retoma sus dimensiones más polémicas. En su libro *Restos pampeanos* (a quien, como a gran parte de la

obra del autor de *Retórica y locura*, María Pía López debe bastante de su herencia teórica y ensayística), Horacio Gonzalez –director de la tesis que dio origen a este libro– escribió que David Viñas era el “último proyecto de la retórica pampeana”; el modo polémico en que Viñas engarza pensamiento, política y escritura, tiene claras y afortunadas reverberaciones en María Pía López (que ya había deleitado al propio Viñas con su libro sobre Lugones, en elogios que iban más allá de casuales afinidades electivas), dando sentido de continuidad al proyecto ensayístico de crítica cultural construido a partir de los epígonos de Contorno.



Uno de los temas que el libro desarrolla de modo más intenso, es la idea del cine –que también revoluciona la escritura– como paradigma vitalista de los problemas de expresión política y estética de las masas durante el siglo XX. La relación entre arte y técnica, la sensibilidad puesta en juego en el continuo del movimiento y la acción y la imaginación como potencia en un tempo no cronológico, crean el debate propicio para reflexionar sobre la monotonía de la existencia cotidiana y la “mecanización de los estados vitales”. Además, hay una estrecha vinculación entre el procedimiento cinematográfico y el proceso de escritura de ciertos ensayistas dentro de la atmósfera vitalista: el montaje entre la imagen y los fragmentos vitales, el foco puesto en el detalle, la discontinuidad de planos. La politización de las vanguardias cinematográficas (las obras y las figuras de Eisenstein y Chaplin son, quizás, las dos constantes más extendidas en el ensayismo vitalista) es puesta en diálogo con los novedosos procesos de construcción de imágenes en una suerte de –retomando una expresión de Carlos Astrada– “fenomenología del film”.



Por otro lado, el vitalismo ha retomado también las ideas de movilización de la juventud, de “generación” y la potencia transformadora de la imaginación (en conflicto con el positivismo), temas que confluyeron de modo controvertido en la amalgama de tradiciones y opciones teóricas, estéticas y políticas de los reformistas argentinos.

Los autores y los temas tienen un merecido desarrollo en toda su complejidad y, con un mérito que trasciende la novedad de sus tesis, es probable que muchas de las páginas de *Hacia la vida intensa* sean las mejores que se hayan escrito sobre las fuentes teóricas de la Reforma Universitaria de 1918. La figura de Deodoro Roca –lo mismo que Astrada, o Bergson– va y viene en el libro, en un flujo constante donde no hay periodizaciones que no sean circulares, ni trazos que no sean rizomáticos, cuestionando el supuesto de pretendidas continuidades temporales o referenciales. El modo de aproximación vitalista a la cuestión universitaria de Roca en los años veinte, es también un pensamiento que persiste e interpela la actualidad de la producción académica –testimonio también es propiamente este libro, toda una postura ante la edición de textos académicos por parte de la editorial de la UBA, dirigida por Alejandro Kaufman. Roca –y de allí el rescate insistente que de él hace María Pía López– siempre preservó los cauces de las ideas vitalistas del erróneo atajo de interpretaciones reaccionarias. Quizás la apuesta mayor del libro tenga que ver con la misma reflexión de Roca sobre el vitalismo, sin renunciar (escribe López: “como los hombres no renuncian al amor o a la pasión por temor al dolor o al abandono”) a la idea de emancipación que se encuentra en el élan a pesar de que con su excusa hayan sucedido los momentos más atroces de la historia.



Las potencias activas que se expresan en la filosofía del vitalismo, son una afirmación del conflicto, de los antagonismos irreductibles que cuestionan las ideas tanto de jerarquía como de reconciliación definitiva: de allí que buena parte del marxismo de inspiración vitalista (con el que *Hacia la vida intensa* dialoga constantemente) haya sostenido la idea de lucha de clases como lugar no tanto de la emancipación humana, sino como modo de evitar el estancamiento y la decadencia de la cultura. Así leído, en este libro que llama a “transitar las fronteras” de un pensamiento que se asume riesgoso, el vitalismo viene a ser lo contrario de toda idea de orden, de totalidad cerrada, incluso en abierta oposición a toda idea de autoridad ■



Hacia la vida intensa. Una historia de la sensibilidad vitalista. María Pía López. Eudeba, Buenos Aires, 2010, 264 p.



EL CABALLERO, SU ENAMORADA Y LA MUERTE

Marcela Rosales

Último libro de Carlos Schilling, *Confesiones impersonales* presenta una poética singular en torno a las vidas no cumplidas, voces perdidas y otras tantas muertes.

Este bien podría haber sido el título de *Confesiones impersonales* –el libro que Carlos Schilling acaba de publicar– si el poeta hubiera nacido en el Renacimiento y se hubiera adelantado a la pintura de Hans Baldung Grien (1484-1545) que lleva tal nombre. Se trata sin embargo de la obra de un contemporáneo que es también un poeta singular, incasillable, sin fobias literarias esnobistas, que no camufla rima con ritmo cuando la necesita por ejemplo para contar *todas las vidas no cumplidas en su vida*; la vida de un hombre aún joven que descubre en el espejo de las muertes de otros, la muerte propia. Pero hay para él una muerte que es única y, por eso, “toda la muerte”, o al menos, así quiero leer yo la declaración de amor eterno de este *juglar-caballero* que ofrece a su amada apellido y morada en un poema [dice el Poeta: “Que conste en actas: nombre: / Sra. Marisa Bardino de Schilling; / domicilio legal: este poema”].

Ahora bien, si como estatuye el *poeta-jurista* un poema será el “domicilio legal” de un matrimonio que no fue y al que la muerte decretó finalmente imposible, entonces el libro que lo contiene podría perfectamente describirse como un patio en galería –semejante a aquellos de las iglesias medievales que eran a la vez atrio, osario, asilo y campo de juegos– de la casa que el enamorado construye y en el cual intentará negociar con la muerte “palabras por vida”. Un espacio sin tiempo que recrea esa especie de promiscuidad que religaba a los de este mundo y los del otro, cuando las casas de los muertos eran un lugar de encuentro y reunión para bailar, jugar, comerciar o simplemente estar juntos. O un tiempo sin espacio que revierte las distancias entre aquel pasado remoto de la “muerte domesticada” y este presente de la “muerte prohibida” –vergonzosa y objeto de censura para nuestra sociedad de la “juventud eterna”– y de la “muerte aceptable” para los sobrevivientes que, es-

cribe Philippe Ariès, “sólo tienen derecho a emocionarse en privado, a escondidas”. Éste del “lenguaje único” de los que “trafican con los muertos”: el mundo de los que, como dice el Poeta “carne quieren, y carne no tendrán”.

Pienso entonces en una galería imaginaria –único hogar posible del infausto enamorado– que conecta ambas dimensiones y se extiende al infinito conformando un universo nuevo construido con versos como muros giratorios: de un lado, carne, huesos, piel, dientes, uñas, vísceras, venas, nervios, sangre, lágrimas, boca, lengua, baba; del otro: luz, neblina, alas transparentes, hadas, brujas, elfos, fantasmas, humo de amapolas, viento cósmico, ceniza, sal, figuras descarnadas, espectros, sombras. Muros que giran veloces sobre sí mismos como trompos incandescentes, hasta que “el mundo sumergido de los sueños” se confunde con éste del mercado donde “todo tiene precio” –inclusive los “cuerpos fugaces de los nenes”– y lo invade y lo devora todo hasta que la niebla se disipa y podemos “ver en cada cero/ un ojo que refleja en su retina/ la imagen de otro mundo, más sensible/ a los deseos, más cercano al sol/ que nos quema y nos funde desde adentro/ en su moneda de ninguna cara”. Porque, nos revela el Poeta, la muerte no tiene ojos, como creía Pavese, ni los ojos muerte: “la orden es mantener los ojos tan cerrados/ como puños repletos de monedas/ y apostar sólo a la visión fugaz/ de una imagen.../ que genera su propio cielo y sube/ hasta ser ella misma las estrellas...”.

Llegada a este punto ya no puedo sino correr detrás del *poeta-conejo* que brinca de un lado al otro del muro para servirle el té de las cinco a su Alicia: dos mesas “una en este planeta, la otra en Marte”. Como Alicia, imagino, me siento invadida por una oscura sensación que oscila entre el deseo

de desentrañar la lógica de ese “mundo-otro” que promete revelarme algo esencial sobre el “mundo-éste” en el que vivo, y la esperanza inconfesable de que no haya otra respuesta que el juego mismo inacabable de nacimiento y destrucción. Un juego sin reglas prefijadas, ni sentido alguno, donde todas las reglas y todos los sentidos son posibles. Un mundo “libro-eterno” como quería Borges, donde poesía y filosofía, mis dos pasiones (y las del Poeta) sean las agujas siempre superpuestas del reloj que lo rija.

Mis ojos se acostumbran finalmente a ese universo paralelo –neblinoso y fulgurante como una supernova– por cuyo origen y destino disputan ya el *dios-caballo* –“rey de un mundo más variable/ que los sueños”–, ya el *dios-verano* ante quien responde el sol, ya el *dios-poeta-padre* que quisiera ordenar las horas en un nuevo destino impersonal “para borrar de los ojos del hijo su sentencia de muerte”. Un destino nuevo, “para sí mismo y para cada mundo/ que hay en sí mismo”, donde las *confesiones* son siempre impersonales porque el *poeta-dios* es una y todas las cosas (*impulso mineral, vegetal, animal, muerte disfrazada de princesa o policía, vida-abuela-Blanca de sílabas abiertas*) y por eso mismo, no es ninguna cosa en particular, mucho menos una persona; pero también porque *no cree* en un “Dios-otro” ante quien confesarse y porque los versos con los que confiesa su amor a la amada inmortal son el aire que lo despoja de la carne “que nunca sentirá como tu carne” y “los funde en una sombra menos fugaz”.

No, Poeta, no hay realmente –y creo que Silvio (Mattoni) coincidiría– demasiados versos en el mundo para dar voz a todos los hombres y mujeres que aún no hemos sido; no son suficientes todavía para cantar *la canción de las últimas horas* (que son siempre también las primeras)

porque “existen demasiados seres/ en cada ser y demasiados mundos/ en cada mundo y nunca se terminan (...) las horas y minutos y segundos/ que faltan (...) para conocer que en la A ya está la Z”. Simplemente no alcanzan porque ya sabemos que “nunca termina la canción del carnicero” y que “los simples cuchillos son (nuestro) propio revés”, pero aún no hemos aprendido “que las sobras son la obra completa” y “qué certera ilusión es la tercera, después del sí y del no”.

Y sí, es difícil olvidar y cerrar los libros, sobre todo uno como éste de confesiones impersonales, donde el papel, soporte efímero, se convierte –como en las *mourning pictures*, para concluir con otra analogía pictórica– en un *monumentum* al amor y, sin contradicción (o con contradicción, como diría Whitman), los versos componen un canto interminable que transforma el recuerdo *en mar y en viento* para que “en ninguna voz persista el sonido” de la voz amada y pueda el Poeta, él también como el hijo, tener un destino impersonal ■



Confesiones impersonales.

Carlos Schilling. Alción Editora, Córdoba, 2010.

CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

Liliana Pereyra

Memoria y política en la historia argentina reciente..., de Marta Philp recorre homenajes y conmemoraciones públicas para trazar un mapa de los usos del pasado en la memoria oficial.

Cuatro de abril de 1984. Ese fue el gesto de la palabra escrita por el que Winston, el protagonista de 1984 se supo traidor, renegado, hereje, enemigo, peligroso y, por cierto, muerto.

No sabía para quién escribía ese diario: “era un fantasma solitario diciendo una verdad que nadie oiría nunca. Para el futuro o para el pasado, para la época en que se pueda pensar libremente, en que los hombres puedan ser distintos unos de otros y no vivan solitarios para cuando la verdad exista y lo que se haya hecho no pueda ser deshecho” y Winston entendía que “si el Partido podía alargar la mano hacia el pasado y decir que este o aquel acontecimiento nunca había ocurrido, esto resultaba mucho más horrible que la tortura y la muerte”. Winston sabía de esto, porque su trabajo en el Departamento de Registro del Ministerio la Verdad consistía, precisamente, en “rectificar” los documentos del pasado (periódicos, libros, películas, folletos, carteles), el que permanentemente era puesto al día para que se correspondiera con el presente y cuyos desechos eran arrojados a las hogueras de los “agujeros de la memoria”.

Con su trabajo, Winston, ayudaba a sostener el slogan del Partido: “El que controla el pasado controla el futuro. El que controla el presente controla el pasado”. Con su gesto de fantasma solitario, en cambio, lo amenazaba, porque dejaba un registro, una huella y las huellas nostálgica o peligrosamente suponen un paso, un pasado. Sin embargo también sabemos que de algún modo el pasado no existe, y esto dicho en dos sentidos al menos: por una parte porque no existe en singular. Con palabras de Mónica Gordillo diremos que “pueden encontrarse tantos pasados como preguntas se formulen”, lo que habilita el segundo sentido al que nos referíamos: “conocemos el pasado a través de las reconstrucciones y representaciones realizadas por quienes escriben la historia”.

Eso está en juego en la detentación del poder; quienes recorren a la historia, disputan la legitimidad de determinadas representaciones del pasado (más que el pasado mismo) procurando para sí la validación de alguna de ellas como “la” representación, es decir como la historia verdadera.

Marta Philp aborda en este libro el análisis de los usos del pasado desde el cruce entre los estudios de la memoria y la historia política. *Memoria y política en la historia reciente: una lectura desde Córdoba*, se inscribe en la tendencia historiográfica que recupera y reivindica el valor interpretativo de la historia política. Más precisamente este trabajo, que indaga en los procesos de legitimación del poder político, pone en práctica esa nueva historia política: considera su dimensión simbólica, enfoca a las instituciones como productoras/traductoras de sentido para la sociedad, piensa sobre las acciones que el poder político ejecuta para legitimarse, desanda los modos en que se ejerce la defensa de los regímenes políticos -espacios en disputa- que ponen en juego representaciones del orden deseable e imaginarios políticos que los acompañen.

El recurso al pasado, el uso del pasado en orden a construir una memoria que se presente como colectiva, es una estrategia privilegiada del poder político para legitimarse; en este trabajo se considera que la memoria colectiva “consta del recuerdo que tiene una comunidad de su propia historia y también de las elecciones y aprendizajes que extrae de la misma” (p.31).

Los homenajes y las conmemoraciones resultan momentos clave, donde esas construcciones de memoria se presentan más densamente y, entendidos como lugares de la memoria, se constituyeron en campos de observación de las disputas por el poder. Esta mirada propuesta que busca respuestas en relación a la legitimación del poder analizando las relaciones entre política, historia(s) y memoria(s) se centra en Córdoba, para desde allí buscar dar cuenta de la historia nacional “central, dirá la autora” durante los largos y conflictivos veinte años que inician con el Cordobazo y concluyen con la consolidación del Angelocismo en la provincia, espacio temporal de la mayor importancia en la comprensión del pasado reciente.

Este recorrido hace foco en el análisis de la construcción de lo que resultaron las memorias oficiales, de los detentadores del poder político, sin embargo, en el trabajo ingresan los destellos de los intentos que con desigual poder y profundidad otros

actores “opositores, alternativos” hicieron por general otras memorias.

La autora sugiere y demuestra a lo largo del trabajo que durante el periodo estudiado dos fuertes imágenes de nación, a primera vista incompatibles, dieron los marcos de posibilidad a las memorias en construcción y disputa. Una de ellas es la imagen luminosa de la nación en marcha ascendente hacia un destino manifiesto; la otra la de la sombra cernida sobre una nación en peligro, estas dos imágenes, en muchos casos de manera simultánea, sirvieron para vertebrar las pretensiones de distintos actores en el espacio de lucha por la imposición de sentidos. Del mismo modo las tensiones entre el recurso y el uso de los pasados lejano y próximo demarcan las pretensiones puestas en juego: el discurso oficial entre 1969 y 1973 apostaba por la concreción de una democracia tutelada y para ello erigía al pasado próximo como el tiempo a superar y al pasado lejano como ejemplo y reservorio de la pura nacionalidad. Los opositores, cuestionadores de la legitimidad de los modelos políticos oficiales y de los imaginarios que los sostenían, planteaban la necesidad de ampliar las bases de la democracia y para ello necesitaban por una parte la revisión y reinterpretación del pasado lejano en una perspectiva emancipadora y necesitaban posicionar al pasado próximo idealizado por las expresiones sociales como el Cordobazo y el Viborazo.

Distintos momentos, modelos, pretensiones, actores, gobiernos han construido los enemigos, los peligros (apátridas, subversivos, cipayos) y han recuperado selectivamente y/o han redefinido fechas, nombres, conceptos. Es más las mismas fechas, personalidades o “hechos del pasado” se hacen distintos: aún las fechas más tradicionales de las conmemoraciones patrias pudieron y pueden ser resignificadas: el 25 de mayo de 1810, por recurrir a un ejemplo que nos habla en presente, en 1973 es el mismo y es totalmente otro: mientras para un sector, en retirada, se trata de la cristalización de la verdadera tradición y de un tesoro de valores a preservar, para el heterogéneo movimiento emergente la misma “gesta” se inscribe como posible punto de apoyo a los distintos proyectos que poco después se enfrentarán más claramente: la patria socialista/argentina potencia.



Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba. Marta Philp. 2009, Córdoba, Editorial de la UNC. 471 páginas.

A su vez ese 25 de mayo de 1973, momento de asunción del gobierno democrático (Cámpora), y visto de manera contemporánea como un momento de “excepcional esperanza colectiva” será recordado en 1978 como “la más grave amenaza sufrida por la nación en buena parte de su historia, la amenaza de su disolución como democracia republicana, libre y pluralista” (p. 198).

1973, clima de ebullición, la conmemoración el 29 de mayo del Cordobazo toma las calles de la ciudad, se hacen oír las voces de Atilio López, René Salamanca, de las “formaciones especiales” (Montoneros, ERP, FAP, FAR), de Tosco que lo recuerda como una jornada de lucha en defensa de la patria. La conmemoración toma también el recinto legislativo: peronistas ortodoxos con recaudos, los peronistas por la patria socialista desde el mismo recinto reivindican el mayo en su carácter revolucionario y liberador. Una vez más, previsiblemente y como sucedía desde 1969, la conmemoración del día del Ejército, queda opacada.

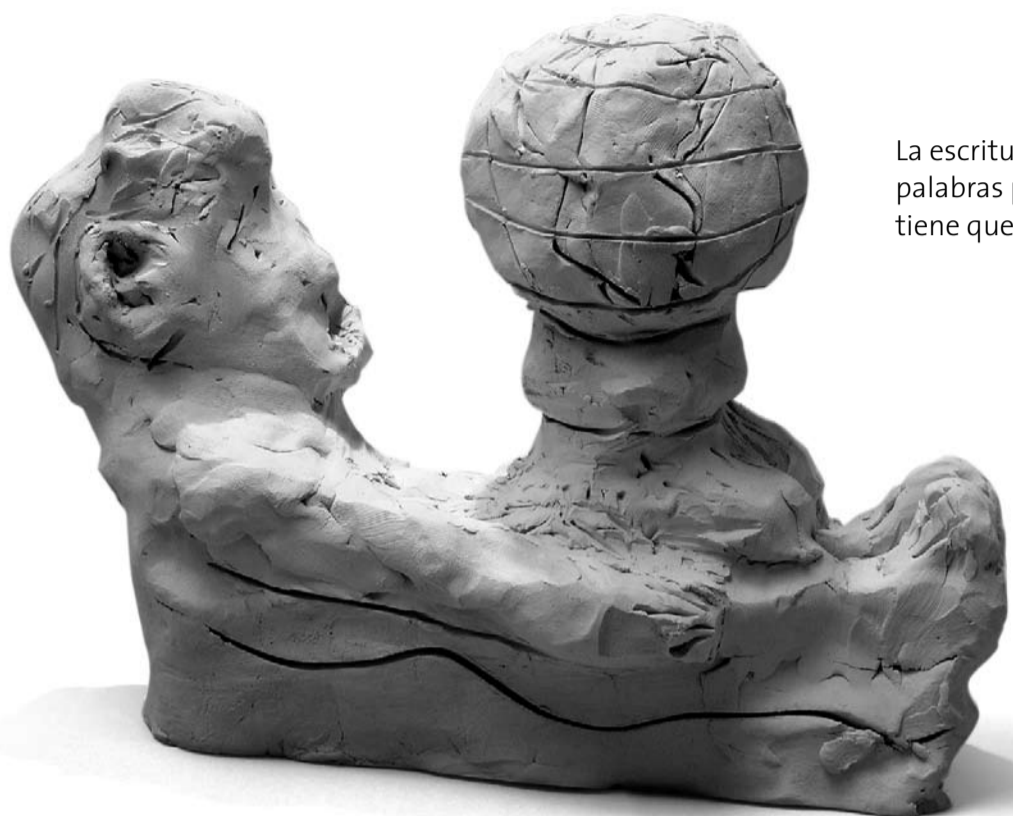
Un año más tarde, con la consagración de la patria peronista como proyecto, el escenario de la celebración fue totalmente otro. Se había roto el diálogo entre Montoneros y Perón, las posiciones encontradas quedaban en evidencia esta vez también dentro del recinto legislativo: de un lado la vigencia de su percepción como proceso netamente revolucionario, de otro, del lado del proyecto triunfador era visto como la necesidad de un “Cordobazo de optimismo” que acompañara el proyecto de Argentina potencia.

Estos son sólo un par de ejemplos de los numerosos momentos en los que *Memoria y política* como trabajo de indagación histórica explica y da cuenta demostrativamente, afán imprescindible en este tipo de búsqueda, de las disputas por el pasado que los distintos sectores políticos ponían en escena; las que evidenciaban que la disputa por el tiempo, era por el poder, por el presente.

Parfraseando a Paul Auster digamos que Córdoba arma y revisa su historia reciente y que quien puede tener y vivir dentro de una historia, es bastante afortunado ■

ANACRONÍAS

Emmanuel Biset



La escritura, la fuerza, lo religioso, la maternidad y el deseo. Cinco palabras para recorrer la escritura poética de Gabriela Milone, "que no tiene que ver con nuestro tiempo".

La escritura

Quizá sea posible afirmar que sobran y faltan letras de ese abecedario infinito que nos atraviesa. Se escribe tanto, tan poco. Tanto, pues el acceso a la edición se ha simplificado incluso hasta la autogestión. Poemas, cuentos, novelas, relatos, aquí y allá, por todas partes, cada uno con su librito. Un impulso expresionista donde la literatura se disuelve al identificarse progresivamente con la ausencia de trabajo sobre el lenguaje. Cada vez más escritura autobiográfica, relatos minimalistas, palabras cotidianas, objetivismo llano. Y todo en el regocijo permanente de un círculo que se legitima de modo especular. Tan poco, pues esa extensión hace que la literatura se disuelva, o se suicide, en su identidad con la mera expresividad. La forma extrema de la nada no es el vacío, sino un regodeo en un murmullo sin fuerza. De ahí que nuestra singular miseria no sea la crítica inclemente, el canon o las valoraciones severas, sino la imposibilidad del juicio. No se trata de la multiplicación de estudios académicos, de la rigurosidad de la estructura o la interpretación, sino de un debilitamiento de la escritura.

algo llora ahora / milagro de los vientres / surgimiento de los dones / alguien deberá perpetuar la clave del dolor

La fuerza

Existe algo extraño, entonces, en todo anacronismo. Lo intempestivo es aquella irrupción que atraviesa el tiempo, que

lo parte en mil pedazos. Por ello una escritura, la fuerza de una escritura, no se explica en referencia a un contexto, a una subjetividad, o en lo que refleja de un lector, sino en un desgarramiento minucioso de cada una de estas cosas. Algo de todo esto, de una fuerza que quiebra compone la escritura de Gabriela Milone. Una poesía que no tiene que ver con nuestro tiempo: traza una grieta en él. Un hueco. Donde ya no podemos ser lectores porque se trata de otra cosa, de una lengua singular que acaricia desgarrando. Un acontecimiento, literario, donde la belleza, esa x imposible de definir, se encuentra en un dolor hecho carne. Es extraña, así, esa sensación del agradecimiento infinito de un sufrimiento cuerpo. En tiempos de levedad, la densidad resulta de una escritura en la necesidad y la vacilación.

desconcierto de lo que no vuelve / o acaso / o apenas / una letra mal anudada a la piel

Lo religioso

En tiempos sin dioses, *Las hijas de la higuera* (únicos poemas de Milone publicados por editorial Alción en el 2007) traza un diálogo con una biblia infinitamente variada, mística, poética. Dibuja el lugar de una fe imprescriptible, creencia en un abismo que dirige sentencias cuyo lugar es la palabra. Dios verbo. Dios cita. Dios que decreta vínculos filiales, siempre juego entre los cercanos y los lejanos, para señalar allí una fisura. No será menor, nunca, el trabajo con las citas en la poesía de Milone. Un padre y una madre comparecen

ante el cuerpo de una hija que dibuja grietas preguntando, replegando sobre sí la vida hecha muerte o dolor, escritura sangre. Porque no hay forma en la escritura sino escritura forma allí donde se inscriben siluetas de un dolor de hija convertida en madre, en padre, en hija. ¿Cómo será la mirada de padres e hijas madres e hijos cuando la familiaridad no es sino una marca de la extrañeza infinita?

Bendita tú eres, mamá, / porque no probaste el sabor / de tu sangre en la luz que me dio / que hoy hace de esta lengua / el destiempo en la pronuncia

La maternidad

Ahí tienes a tu madre (inédito hasta hoy) convierte ese tú del primer libro en un yo que atraviesa de palabras la experiencia de un vientre abultado, de otro siempre otro que nace de un cuerpo mutilado. Porque si nuestro tiempo parece haber borrado la posibilidad de narrar el mundo, de experimentar lo que nos pasa, Milone inventa una forma de lo grave sin melancolía romántica. Mostrando que no se trata de narrar lo que sucede, darle voz a una vivencia, sino disolver en la escritura el límite entre el verbo y la carne. La escritura es, sin más, experiencia corporal, poesía llaga. O una panza llaga a destiempo en la certeza epocal del alejamiento entre madre y mujer. Cuerpo en el cuerpo, engendrar vida, y también muerte, amor y dolor, o una pena que será la cruz del arribante. ¿Seremos de nuestros hijos su luz, su sombra o su oscuridad?

algo que se nombra felicidad / duerme quieta en su belleza, / ojos asomados al milagro / que hay debajo de todo, / hasta de mí / y a pesar mío

El deseo

Último lugar de una potencia, *Escribir no importa* (otro inédito necesario), crea otra forma, un ritmo, para esbozar el arte del deseo. Tantas veces transido de palabras, esta vez el deseo niega su posibilidad sin volverse imposible, se muestra en su negación. Súplicas de carne nos dejan silentes, con una rareza en el cuerpo, que no será simplemente placer, sino un malestar de ojos vidriosos que se anima a temblar el mundo. La fuerza parece tan lejana como aquellos dioses y el deseo va formando lentamente parte un anticuario. Eso hace que Milone raspe desde un cuerpo que no sabe decir diciendo su deseo y el nuestro. La lengua, superficie rugosa, infinitas palabras, saborea un mundo agrio. ¿Será lo religioso, nuestras plegarias, otra cosa que la culpa ante el deseo?

el cuerpo en equilibrio / sin que nadie / advierta / esa lucha / un dolor / sin dolor / una pérdida / que se prueba / cada vez / toda vez / como miedo / o acaso / también / como deseo

A veces, sólo a veces, escribir importa. Y nos queda como lectores, sólo nos queda, un ejercicio de admiración.

y expone su hendidura / para que otros / hablen de su belleza ■

Frente de Artistas del Borda

CIRCO MENTAL

¿LOS CUERDOS INVISIBLES?

Elisa Gagliano

¿Cómo devenir cuerpo obra? ¿Cómo desarticular la preestablecida relación de dominios entre los cuerpos y el lenguaje, entre lo que los órganos segregan y el lenguaje designa? ¿Entre lo que el cuerpo es y no es? ¿Cómo traicionar la lectura que se hace de ellos, la lógica que los enmarca, que los condena locos o enfermos o paralíticos ratones o esquizofrénicos contagiosos o perversos bipolares o brillantes esbeltos, bellos cuerpos? ¿Cómo necesitará el cuerpo de la palabra? ¿Cómo necesitará la palabra de los cuerpos?

Las instituciones psiquiátricas, a través de sus históricos métodos de homogeneización, sobremedicación y anulación de las singularidades de sus residentes, han constituido mecanismos de limitación del deseo, una disfunción del deseo. *La persona deja de desear por sí misma y otros pasan a desear por ella. El discapacitado del deseo se deja hacer* (González Castañón).

Los problemas que surgen en el momento en que un paciente psiquiátrico es internado, como la pérdida de su identidad, de los lazos afectivos, de su intimidad, de sus derechos civiles y políticos, plantean las mismas contradicciones que existen al reflexionar sobre los sistemas carcelarios de nuestro país. ¿Los rehabilitamos o los castigamos? ¿Los incluimos o los escondemos? Es por este motivo que el trabajo creativo puesto en espacios de reconocimiento y visibilidad sociocultural alberga un profundo carácter rehabilitatorio y de transformación de paradigmas institucionales. ¿Pero rehabilitamos a los que están adentro o a los que están afuera? ¿Qué imaginario social se ha construido sobre los locos por el cual preferimos no verlos? ¿El control sobre el deseo es una problemática de las instituciones psiquiátricas o las instituciones son el reflejo de una sociedad de mercado que controla y regula la capacidad de desear de sus ciudadanos?

La locura no es funcional al capital ya que siempre es una declaración política contestataria. Allí es donde se dice lo que una sociedad se niega a escuchar. El sistema de mercado no puede tolerar en el centro de su maquinaria a sujetos disfuncionales. Lo marginal resistiendo funciona como crítica feroz a un sistema socioeconómico que

siempre –siempre– es para algunos pocos. Cuando el deseo es regulado, inadvertidamente entramos en el fascismo.

La Manija

El Borda a través de su “Frente de artistas” (conformado como un movimiento artístico e ideológico independiente, que si bien funciona físicamente dentro del hospital está abierto a la comunidad en general) es una de las tres instituciones pioneras en nuestro país que trabajó y trabaja sus métodos de rehabilitación, contención y denuncia social a través del arte, teniendo como objetivo construir vínculos entre la institución y la sociedad renovados y resignificados, donde el imaginario social que se deposita sobre la locura sufra grietas al encontrarse con artistas y no con pacientes psiquiátricos.

“Se trata de tomar el Frente de Artistas del Borda como un trabajo. Nos sentimos trabajadores del arte y por lo tanto debe ser remunerado como cualquier trabajo: lo recaudado se divide en forma cooperativa: 80% para los artistas participantes, 10% para los talleres y 10 % al fondo común del Frente de Artistas que se utiliza para la compra de materiales o gastos de las salidas, etc.” (Diego Olivieri, 29 años).

Su último espectáculo *Circo Manija*, con el cual han estado de gira varias semanas, es un combo de circo, teatro, danza y humor. El elenco está conformado por docentes y pacientes de la institución. ¿Por qué *Circo Manija*? ¿Por qué la manija? *No el mango -dice el presentador del espectáculo- tener la llave no como poder, sino tener la mani-*



Área Comunicación SEU (Fotografía: Laura Lencina)

ja del corazón, una manija para abrir la puerta.

Dentro de este tipo de instituciones, la manija, el llavín, la llave, etc., posee la carga simbólica de la cordura, es la posibilidad de elegir si quiero estar adentro o afuera por mis propios medios, puesto que las puertas no poseen picaporte de ninguno de sus lados. Tan sólo los docentes, enfermeros, médicos y algunos pocos pacientes tienen el poder de poder entrar o salir de ahí.

Circo Manija es conducido por un presentador vestido de traje rojo y galera. Presentador de presentadores. El hombre hipnótico que sólo dice la verdad. *“Los porteños, Macri, los políticos, los turistas, están ur-ba-ni-za-dos. Buenos Aires es una tierra de locos y después nos dicen a nosotros”.*

Magos que comen comida invisible haciendo girar platos a toda velocidad sobre un palito; un acróbata colla que hace piruetas sobre el trapecio mientras la reconocida banda de folclore *-Inti Huayra-* toca temas andinos para ambientar. La historia de amor/desamor de un hombre y una mujer en el aire, haciendo acrobacias en tela, coreografías grupales que terminan en pirámides humanas gigantes, malabares con pelotas, con aros, con billeteras; periodistas políticos leyendo manifiestos, mucho color, mucha música y mucho juego con el público. La obra propone un clima desestructurado, moldeable a lo que vaya sucediendo con el espectador, con vetas de humor clownesco que funcionan y hacen reír.

Propuesta que desdibuja los cuerpos de la locura, que desdibuja aquellos signos que nos hacen distinguir a los pacientes de los coordinadores, “al loco del cuerdo”. Y todo esto se vuelve posible gracias al arte, que es capaz de lograr la ruptura de aquellas reglas que normalizan el lenguaje y los modos de percepción.

Des-ma-ni-co-mia-li-zar

“Desmanicomializar. Diecisiete letras, las conté. Una palabra larga y difícil de pronunciar. Es más rápido decir: no temas o hacete cargo” C. Canosa. Ex Tallerista del Borda.

El Borda está atravesando un momento político crítico ya que su edificio está ubicado en terrenos de valores fiscales millonarios y el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires encabezado por Mauricio Macri quiere cerrarlo. Una de las estrategias argumentativas más perversas que se utilizan es la de la Desmanicomialización, que es una instancia rehabilitatoria muchísimo más compleja que vaciar un hospital público, dando altas antes de terminar los tratamientos.

Sucede que, en caso de poner en funcionamiento políticas de reinserción social, los pacientes deberán tener asegurado por parte del Estado, vivienda, trabajo, atención ambulatoria gratuita, apoyo psicológico y seguimientos, todos derechos constitucionales para los cuales el sistema de salud de nuestro país no está preparado.

Al final de su espectáculo *“Circo Manija”*, dos artistas del FAB, leen un manifiesto que deja constancia de la postura políti-

ca que adopta el hospital frente a estas históricas batallas contra el mercado y los poderes de turno:

DESMANICOMIALIZAR

NO es el cierre del Hospital Público.
 NO es dejar a los internos en la calle.
 NO es dejar a los trabajadores de la salud sin sus puestos de trabajo.
 NO es privatizar la atención de la salud pública.
 NO es sobre medicación.
 NO es encierro.
 NO es segregación.
 NO es violencia física, psíquica y química.
 NO es depósito de las personas.
 NO es abandono ni desamparo.
 NO es judicialización de la internación.
 DESMANICOMIALIZAR
 ES la atención digna de la salud mental.
 ES transformar el vínculo entre profesional y paciente.
 ES internación corta en Hospitales Generales o Centros de Salud Mental.
 ES dignificar el trabajo de los enfermeros.
 ES atención ambulatoria, domiciliaria: el profesional va hacia el paciente y/o el paciente va hacia el profesional.

ES recuperar los lazos familiares y sociales de los pacientes.

ES garantizar la vivienda (propia y/o familiar; o a través de hogares sustitutos, casas de medio camino, etc.).

ES garantizar el trabajo de los pacientes (mantenimiento de la relación laboral; creación de cooperativas, de bolsas de trabajo; microemprendimientos y otros).

ES una mejor utilización y distribución de los recursos económicos.

ES brindar más información, apoyo y contención a las familias.

ES convertir al "manicomio" en un Hospital General con un área de Salud Mental.

ES la búsqueda de nuevas alternativas de tratamiento.

Ojalá en tiempos no muy lejanos veamos una Obra de teatro del FAB y podamos escribir sobre el ritmo, la escenografía, la cantidad de espectadores, la pertinencia o no en la dirección del espectáculo, su actuación y diseño de luces, sin tener la necesidad de aclarar qué tipo de medicamentos toman los actores del espectáculo en su intimidad ■

Área Comunicación SEU (Fotografía: Laura Lencina)



Para mirar más
www.frentedeartistas.com.ar



Es

ES | ERUCA SATIVA

Andrés Cocca

Eruca Sativa, además de ser el nombre científico de la rúcula, es un power trío cordobés que oficialmente se forma a fines de 2007, pero unos años antes sus integrantes ya habían compartido escenario y estudios con *Lucila Cueva*, grupo conformado por mujeres que luego de ganar un concurso se presentó en el mítico *The Cavern* de Liverpool, cuna de los Beatles; y con *Tórax*, la banda liderada por el gran Titi Rivarola. Con menos de un año de vida, el tridente integrado por Lula Bertoldi en voz y viola, Brenda Martín en bajo y coros y Gabriel Pedernera en batería y coros, presentó *La Carne*, su primer cd, editado independientemente por medio de la U.M.I. (Unión de Músicos Independientes).

Previamente a la edición de su primer disco de estudio, la banda ya se destacaba en el under local y asomaba como una nueva, y muy buena, propuesta para el rock nacional. Peter Capusotto seguramente lo definiría como "el toque de frescura que necesitaba la ensalada del rock". Transitando por un repertorio de temas propios, uno puede identificar vestigios de las distintas influencias artísticas, espirituales y existenciales de sus integrantes, algo de Red Hot Chili Peppers, Divididos, Soda Stereo, Primus, entre otros, se pueden descifrar entre los acordes; logrando una mezcla explosiva que puede combinar en un mismo tema, potencia y furia, bajando vertiginosamente a un acústico con detalles y sutilezas en los arreglos de bajo y guitarra, siempre apoyados con un ritmo infernal desde la batería.

Hoy es uno de los grupos cordobeses con mayor trascendencia fuera de la provincia; tal es así, que la presentación de *ES*, su último trabajo fue en la provincia de Santa Fe, más precisamente en el legendario Bar Willie Dixon de la ciudad de Rosario; continuando la gira presentación en el Teatro Municipal de la ciudad de San Juan, en San Rafael de Mendoza y en The Roxi Live de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En este punto se puede ver otra caprichosa coincidencia entre la rúcula y Eruca ya que una de las características de la planta es que crece cubriendo todo el terreno que tiene a su disposición y florece en primavera; casualmente la fecha presentación de *ES* en nuestra ciudad fue fijada el jueves 23 de septiembre en el Teatro Real con promesa de invitados sorpresa y un show inolvidable.

Con invitados de lujo en varios temas (David Leblón, Titi Rivarola y el tano Mariano Bonadío), el disco fue grabado y masterizado en los estudios MCL Records de Capital Federal pero con un equipo técnico íntegramente cordobés, un detalle no menor y que llena de orgullo al grupo, ya que el sonido logrado es muy prolijo y súper profesional. Al mismo tiempo, aprovechando la ocasión, el lanzamiento de *ES* se convierte en el primer trabajo editado por MTM Discos (Marca tus Marcas), el sello propio de la banda.

En una visita guiada por *ES*, podemos encontrar una continuidad en el estilo frontal y directo de las letras de *La Carne*, es más, el tema que abre el disco se llama igual al primer cd de la banda. A medida que uno avanza en la lista de temas, se mete involuntariamente por los callejones del slap y las distorsiones que empujan a salir de la rutina, de dejar de esconderse en el silencio de un *Paraíso Retro*; de vivir *Hoy* sin miedo de caer en la trampa de que sólo hay un final, ni de especular *Cuanto costará* esa vida. Así seguimos adelante con la inquietud de si *Una vida* es suficiente para alcanzar a desatar el nudo de esta existencia, teniendo la certeza de que lo único que va a perdurar en el tiempo es *Mi canción*, aunque volvamos a cero, aunque volvamos a estar en *Blanco*. Todo *Para Ser* y no quemarse en el intento.

Eruca Sativa hoy *ES* más que nunca; sin embargo, para ayudar a que la rúcula siga creciendo los pongamos en un lugar luminoso, con luz solar directa ■



ES | Eruca Sativa
 Grabado y mezclado en MCL Records, 2010.
 Editado por Marca tus marcas discos (MTM).
www.erucasativa.com.ar



Entrevista a Tristán Bauer

“ESTAMOS OBLIGADOS A CONSTRUIR CALIDAD”

Ariel Orazzi

Reflexionar sobre la cultura y los consumos culturales en nuestro país no puede obviar el lugar de los medios masivos de comunicación y fundamentalmente el rol de la televisión. *Deodoro* llegó hasta Canal 7 para entrevistar a quien a principios de 2007, con el lanzamiento de la señal *Encuentro*, demostró que se puede hacer una televisión atractiva y de excelencia formativa en sus contenidos. Uno de los principales referentes y responsables del cambio conceptual y material que está dando la televisión pública en nuestro país.

La primera postal que se plasma en el ingreso al histórico edificio de Av. Figueroa Alcorta, donde funciona Canal 7, es la metáfora perfecta para resumir la película que sigue. En primer plano dos pantallas LCD 42 pulgadas, una con señal digital de alta definición y la otra con definición estándar (lo mismo se repite en dos televisores de tubo de 21 pulgadas) y la diferencia es tan notoria que de no ser por la falta de sillones la historia terminaría aquí. Veinte metros más atrás se asoma una de las antiguas cámaras de pie que inevitablemente dibuja en la memoria un viejo televisor en blanco y negro a perrilla cuya pantalla deformaba los costados en algún programa de la tarde o noticiero nocturno. Se trata de un pequeño museo de artefactos y fotos que antecede a los diferentes estudios de grabación. Lo viejo –con su trayectoria y el peso de su vetustez a cuestas– y lo nuevo, muy nuevo, de la última tecnología en la historia de la televisión puestos en perspectiva, a veinte

pasos de distancia. Justo ahí, entre lo que era, lo que es y lo que potencialmente puede llegar a ser la televisión, aparece Tristán Bauer, quien a consecuencia del efecto *bumerang* de las buenas ideas, pasó de la dirección de un canal educativo de cable, como *Encuentro*, a delinear el rumbo de la televisión pública desde el Sistema Nacional de Medios. “El problema de algunas buenas ideas, es que después te encargan que las lleves a cabo”, explica con una sonrisa.

—Teniendo en cuenta las características socioeconómicas, la oferta cultural y las posibilidades de recreación de los ciudadanos. ¿Qué lugar ocupa la televisión en países como Argentina?

En el abanico cultural de nuestro país, el rol de los medios es muy importante y dentro de los medios la televisión marca mucho el modelo cultural. Tiene un enorme impacto en nuestra sociedad, la presencia masiva, la llegada a tantos hogares.

Muchas voces críticas, claramente hablan de una televisión basura, asocian a la televisión privada con la televisión chatarra. Yo creo todo lo contrario, se trata de una televisión muy bien concebida, con excelentes profesionales, presentadores, presentadoras, escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, sonidistas. El tema central es que ponen a funcionar ese instrumento maravilloso al servicio de la estupidización del ser humano, al servicio del consumo y realmente el impacto social que tiene es fuertísimo. Siempre me sorprendió la claridad y la visión de aquel italiano, Antonio Gramsci, cuando hablaba de la hegemonía de los medios y de cómo manejándolos podés crear en el imaginario social, una realidad en la que se tomen como sentido común o como una práctica social honrada aquellas actitudes y concepciones que defienden y sostienen tu modelo y tus propios intereses. Durante todos estos años la televisión dio un discurso único que nos ha marcado

mucho. Con la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y bajo la nueva norma brasilera/japonesa, tenemos la tarea y la posibilidad de lograr una redefinición de la televisión argentina. Aprovechar cambios tan importantes como la televisión satelital, la televisión digital, el impacto que tienen las nuevas herramientas digitales para la producción y el momento de convergencia tecnológica donde se vincula cada vez más la televisión, Internet, la transmisión a celulares. Entonces, desde el nacimiento de *Encuentro*, el canal del Ministerio de Educación que marca un punto de quiebre y con la recuperación de Canal 7 –el gran canal federalista argentino– estamos trabajando para revertir ese modelo monopólico hacia un modelo de la diversidad, de la pluralidad. Es el momento de generar, de inventar, de recrear –fundamentalmente de la mano de los jóvenes– una nueva televisión argentina.

—¿Qué cosas hay que aprender de la televisión actual y qué cosas hay que cambiar o discutir?

En este nuevo escenario, hay una palabra clave que es calidad. Tanto las señales que surjan de los distintos ámbitos del Estado como de las universidades, de las ONG o las cooperativas tienen la inmensa responsabilidad de construir un discurso televisivo de calidad. Para eso hay que tener en cuenta todos los elementos que tiene el lenguaje audiovisual y sus inmensas posibilidades, hay que utilizar de la mejor manera las herramientas maravillosas que hoy están más disponibles y en una mayor escala: centros de edición, procesadores de sonido en pequeñas computadoras; filmadoras digitales a un bajo costo, con una calidad sorprendente. Estas tecnologías facilitan el proceso de creación y tienen costos más accesibles que en los tiempos de nuestra generación.

Estamos obligados a construir calidad, y está demostrado que cuando uno construye calidad la audiencia crece y se multiplica. Entonces, calidad en los contenidos, en las temáticas que uno va abordando y hacerlo con dignidad. Saber de la inmensa responsabilidad que implica manejar una cámara, un centro de edición y ponerlo en la pantalla que entra directamente a un hogar y que un niño puede encender. Utilizar todos los elementos que brinda el lenguaje audiovisual en cuanto a la rítmica, la escritura de guión, la dramaturgia. Plantearse asociar esta televisión a Internet para responder al tiempo que estamos viviendo de convergencia tecnológica.

Tenemos la suerte ahora de que los transmisores que están llegando de Japón, la norma brasilera y el satélite que ya está implementado brinda una calidad extraordinaria, ya no es como antes que la televisión libre y pública tenía una recepción de baja calidad. Te diría que por estos días es todo lo contrario, estuvimos transmitiendo los últimos mundiales (fútbol, básquet y hockey) en alta definición y fue una cosa sorprendente.



—¿La televisión es lo que la gente pide? ¿La pantalla refleja lo que al público le gusta? ¿Pensar una televisión educativa, reflexiva y con buenos contenidos es trabajar para algunas minorías disconformes?

Todos los que estamos dentro de los medios, tenemos la inmensa responsabilidad de ponernos a trabajar y a construir, dejarnos del lamento, dejarnos de la crítica vacía, dejarnos del no se puede. Darnos cuenta de que se están abriendo nuevos espacios que tenemos que asumir, ocupar y ponernos a construir. Uno va construyendo un discurso y ve cómo desde distintos lugares del país recibe un agradecimiento inmenso cuando aparecen en el aire entrevistas a Córtazar, documentales de la BBC o miradas hacia el mundo de la ciencia y sobre nuestra niñez.

También desde la televisión pública uno puede ver que con un modelo televisivo de cultura popular como el fútbol para todos, nuestras novelas y programas como "6 7 8" empezamos a generar audiencia y a ser parte del espectro mediático, entonces uno se da cuenta que la posibilidad está y que es mentira que la gente quiere ver lo que la televisión propone. La gente ve eso cuando los monopolios se adueñan de todo y se convierten en la única opción.

Cuando empiezan a aparecer otras voces, se quiebra esa falsa verdad y empieza a aparecer la reflexión junto con otros modos del disfrute que no tienen que ver con la chabacanería, los culos, las tetas y rumores sobre la vida privada de los famosos. Por eso la gran tarea es la de construir esa nueva imagen, ese nuevo relato, ese nuevo discurso.

—Un desafío que ya tiene una experiencia y recorrido concreto con la irrupción del canal Encuentro en la grilla televisiva y que se viene sosteniendo en estos casi cuatro años.

Claro, tenemos que trabajar mucho sobre la forma televisiva que tiene sus propios códigos, sus particularidades. Si vemos las propuestas de la televisión en general hoy, es la continua repetición de formatos (incluso de temas). Los relatos se agotan en un momento y que hay que reinventarlo. Cuando uno se propone hacer una televisión de dignidad o para el mejoramiento social es una cosa muy loable, muy importante, pero es solamente una idea, el desafío es hacerla posible y atractiva. Y para ello contamos con muchas ventajas allí. Tenemos 16 mil estudiantes de cine en todo el país, estudiantes de comunicación,

grandes artistas, músicos. Hay que sumar toda esta energía creadora para construir este nuevo discurso.

Y eso vence, eso triunfa, eso gana. Gana la belleza sobre la chabacanería, ganan las verdades por sobre la única mentira.

—También hay algo que tiene que ver con los quién de la pantalla. Una de las cosas más potentes de Encuentro es que por primera vez se ven otras caras, otra gente, otras voces y otras tonadas. Y además, se los ve como protagonistas en lugar de ser objeto de curiosidad, de asombro o de beneficencia.

Tenemos que descubrir cuáles son los nuevos comunicadores de esta nueva televisión. Cuando uno ve al Chango Spasiuk recorriendo el país con su acordeón, acercándose a los jóvenes, descubriéndolos, haciendo música con ellos, vas valorando la actitud de ese músico transformado en presentador y a la vez él va creciendo en ese espacio. Cuando ves a José Pablo Feinman charlando desde un cubo creado por animación computada donde van cruzando frases o citas de los autores que está abordando y te enganchás en ese discurso, bueno, ahí José Pablo te empieza a acompañar en ese recorrido, y se trata nada más y nada menos que de filosofía.

Por otro lado, la tecnología también permite que a través de Internet uno pueda debatir y abre la posibilidad de abandonar ese lenguaje tan fuerte que tiene la televisión de un emisor terrorífico que destruye y avasalla, para abrirse a nuevos canales de comunicación.

Esto es un fenómeno muy rico que todavía no ha adquirido masividad, pero que pronto va a empezar a adquirir. Nosotros hemos optado por la norma japonesa brasilera y tiene —todavía en pañales, todavía de una manera muy primitiva, sin mucho desarrollo— un sistema interactivo que se llama ginga, que es un desarrollo de Brasil y que lo han tomado las universidades de Argentina para trabajar en él como plataforma, como vehículo de interactividad. Pero como toda transformación requiere de sus tiempos.

Nosotros vamos a tener un cambio muy importante en el lapso de un año y medio en el que van a estar habilitadas unas 46 repetidoras de televisión digital terrestres instaladas a lo largo del país. Hoy ya está funcionando el sistema satelital que te permite recibir Canal 7, Encuentro y Radio Nacional y que en un futuro cercano se van a agregar unas 14 señales más. La idea es que desde cualquier lugar del país, sim-

plemente con una antena al estilo de Directv (una parabólica y un decodificador), cualquier persona reciba estas señales de manera gratuita y con gran calidad.

La televisión satelital ya es un hecho y ya hemos distribuido más de 200 antenas en escuelas rurales. Verdaderamente es una maravilla que nuestros niños y niñas que antes no tenían acceso a la televisión hoy puedan ver el mundial de fútbol, de básquet o de hockey por ejemplo, o los programas educativos de Encuentro.

—La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, el lanzamiento del Canal Encuentro, la recuperación de Canal 7 y básicamente todo lo que se viene haciendo en materia de comunicación, han encontrado fuertes críticas enmarcándolas en una especie de plan macabro estratégico de dominación oficialista. ¿Qué es lo que se pone en juego en estos cambios?

Nosotros creemos en el rol del Estado y en la construcción de la democracia. Estos gobiernos tan criticados por los grupos de poder que enmudecieron o directamente respaldaron e incentivaron el achicamiento del Estado, la destrucción de la salud y la educación pública, no sólo la televisión pública; son gobiernos democráticos que eligió el pueblo con su voto otorgándoles 4 años de mandato. También apostamos a la pluralidad y diversidad de ideas: la dirección de la Radio y Televisión Argentina es elegida por un consejo que se conforma de siete personas. Dos elegidas por el poder ejecutivo; tres representantes de la 1ra, 2da y 3ra minorías del congreso; y a su vez también están incluidas las universidades con un representante y del mismo modo los sindicatos (los trabajadores). Esto es democracia y respeto por la pluralidad de ideas. Claro que cuando el Estado es protagonista, cuando el Estado trabaja por el mejoramiento humano, daña algunos intereses económicos concentrados. Ahí está la verdadera explicación de las críticas.

Ahora sí hay un Estado que está participando y creciendo en áreas centrales como en la educación con las 3 millones de computadoras, en los medios con la televisión digital, el mejoramiento de las escuelas y los hospitales.

Es muy lento, porque venimos de una destrucción total. Nos está llevando mucho tiempo, pero estamos dando señales de construcción. A eso es a lo que tenemos que apostar. Y creo que el mundo de los universitarios, de los jóvenes tienen una posibilidad de tener un rol protagonista que es realmente extraordinaria ■



DETRÁS DE UN VIDRIO DURO

Liliana Herrero

Me había llegado una invitación inesperada. Cuando llega un convite fuera de lo acostumbrado, quizás se duda un poco, pero luego se acepta con entusiasmo. El músico Guillermo Klein¹ y su grupo Base de Nave², integrado por músicos argentinos, harían una semana de conciertos en Nueva York al que se incorporarían dos músicos estadounidenses³. Iba a cantar nada más y nada menos que en el mítico Village Vanguard de Nueva York. Todo ello anunciado en el *New York Times* y en la revista *Rolling Stone* de Argentina. Haríamos temas del propio Klein y otros del Cuchi Leguizamón. En realidad el concierto estaba pensado -aunque no exclusivamente- como un homenaje al Cuchi Leguizamón, autor que he cantado y canto habitualmente y sobre el cual Klein había hecho un disco⁴ que se editaba en esos mismos días en USA y en el cual yo había participado. Para una cantante argentina, que además quería conocer NY, era un desafío muy particular. Tal vez sea necesario aclarar que todos los gastos -pasajes, alojamiento y comida- corrían por mi cuenta, ya que no le acepté a Klein ningún tipo de remuneración porque simplemente supe que él no tenía ninguna ayuda económica y porque su propuesta estética trasciende absolutamente esos menesteres.

¿La visa para EEUU? Tenía una visa de tránsito pero tardíamente me di cuenta de que no servía para entrar al país, de modo

que con el tiempo mínimo y con amistosas recomendaciones, concurrí a la embajada norteamericana para resolver ese problema de visado. Llevé las notas de prensa que daban cuenta de mi participación en el concierto, mi pasaporte y mis ganas de vivir esa experiencia, justificando la urgencia del trámite... El diálogo cortante que escuché del otro lado del vidrio de la misma cónsul fue increíble y entristecedor. No solo para mí. Percibí de repente en mi pequeña aspiración cómo se ejercen ciertos lenguajes y cómo están las cosas en el mundo. No es que no supiera las dificultades, las formas pesadas y grises de la historia contemporánea que a todos nos afligen. Pero desencadenadas de repente en un trámite consular transponen la línea sutil que separa la convivencia -aún en tiempos difíciles- de la arbitrariedad. Fui acusada por esa funcionaria consular de “desconocer las leyes norteamericanas”, de “actuar de mala fe ante la Embajada”, de “ser una profesional que iba a trabajar”, y que debido a eso “no podría solicitar otra visa ahora hasta dentro de un año” -suprema penalidad de un dios secreto que rige nuestras vidas en cualquier oficina consular-; fui acusada, en fin, de estafar al pueblo norteamericano.

No conozco Estados Unidos pero sé de la complejidad de su cultura, su música y su literatura. Cantar algunas noches de invitada, pagándome mi viaje y sin aceptar

ninguna remuneración, en el mismo lugar donde había tocado John Coltrane -para citar sólo uno de los grandes músicos que han pasado por ese lugar- forma parte de comprensibles mitologías personales. Pero por una señora que dictaminaba e interrogaba al igual que viejos funcionarios coloniales frente a nativos iletrados a los que percibe como aprovechadores, todo se convirtió en una afrenta personal grave, absurda, torpemente arrogante. En efecto, no conocía la minucia de las leyes norteamericanas al respecto pero después supe que había visas especiales para casos como éste, caso totalmente claro y que explicité desde el comienzo. Reconozco mi ingenuidad y mi idea equivocada sobre este tipo de viajes, que hice a otros países sólo con los normales trámites del caso, a pesar de que el mundo da pruebas a cada paso de la trágica dificultad de las fronteras. Acepto que había leyes norteamericanas que no conocía. Lo que no acepto es recibir en una sede diplomática extranjera un trato con ciertos resabios de instituto disciplinario, si no de penitenciaría.

Estados Unidos es un país complejo, donde tenemos muchos amigos, un país cuyas tensiones culturales seguimos con interés y cuya historia contemporánea tiene los aspectos que tantas veces se han discutido. Los músicos argentinos inspiramos muchas de nuestras experiencias en los grandes ejemplos de la música

norteamericana, y eso tenía en la cabeza cuando me presenté a la oficina en la que atienden detrás de un duro vidrio, como peligrosísima cantante argentina. La atención mediada por ese vidrio por supuesto es individual, por eso resulta engañosa la entrevista realizada hace unos pocos días en el diario *La Nación* a esta alta funcionaria consular acompañada por una foto donde dos chicos rubios y sonrientes se presentan ante ese vidrio, pues allí nadie es atendido más que en forma estrictamente individual y sin ninguna sonrisa. Admito ingenuidades, no admito que se me juzgue como “de mala fe”.

Una alta empleada consular creyó evitar así una alteración de las leyes de su país; lo hizo ensayando las peores formas de la humillación en el trato, que nos recuerda todo lo que no queremos para un país, para ningún país ■

1 Guillermo Klein es egresado del Berkeley College of Music. Actualmente reside en Buenos Aires y entre otras composiciones está preparando junto a Juan Sasturain una obra sobre *El Eternauta*.

2 *Base de Nave* está integrado por Juan Cruz de Urquiza en trompeta, Richard Nant en trompeta y percusión, Pipi Piazzola en batería, Matías Méndez en bajo y Klein en piano, canto, arreglos y composiciones.

3 Miguel Zenon y Aaron Goldberg.

4 El disco lleva por título “Domador de huellas” y se editará en la Argentina el 29 de septiembre al cumplirse un nuevo aniversario del natalicio de Gustavo Leguizamón.



Más Sangre, más Vida
Día Mundial del Donante de Sangre
Argentina 2011

EL LABORATORIO DE HEMODERIVADOS DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA TE INVITA A SUMARTE A LA

**CAMPAÑA
DE DONACIÓN
DE PLASMA POR
PLASMAFÉRESIS**

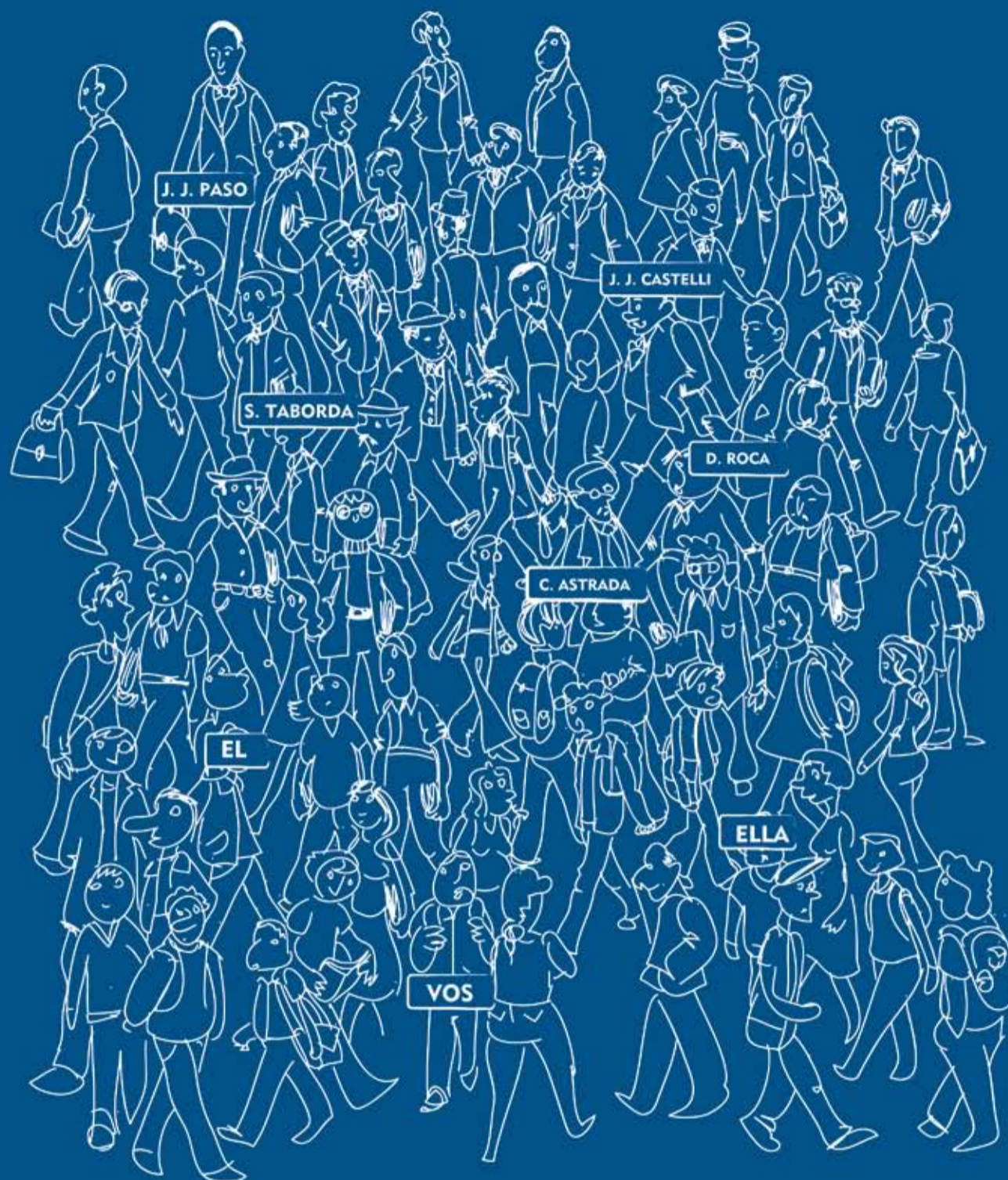


**LA PARTE
QUE FALTA
LA PONÉS
VOS**

A partir de tu plasma se obtienen medicamentos para el tratamiento de diversas enfermedades críticas.

Los bancos de sangre envían el plasma al Laboratorio de Hemoderivados de la Universidad Nacional de Córdoba, que elabora estos medicamentos para muchas personas que los necesitan.

Si donás plasma de manera voluntaria y repetida, VOS y TU FAMILIA accederán a un SEGURO DE SANGRE, para disponer de sangre cuando lo necesiten.



IGUALDAD PARA DECIR
LIBERTAD PARA PENSAR
REALIDAD PARA MOSTRAR
VOCES DIFERENTES PARA ESCUCHAR

