



D

DEODORO

gaceta de crítica y cultura

Revista de la Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Febrero de 2013 | año 4 | N° 28 | \$ 7.- | ISSN: 1853-2349

EDICIÓN ESPECIAL: ENTREVISTAS

Carolina Scotto, Enrique Dussel, Yuyo Noé

Martín Kohan, Daniel Drexler

Pablo Menghini, Coco Romero, Cipriano Argüello Pitt

Rodrigo Fierro y Jorge Jelinek



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba



1613 - 2013

AÑOS



Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

Rectora: Dra. Carolina Scotto
Vicerrectora: Dra. Hebe Goldenhersch
Secretario General: Mgtr. Jhon Boretto
Director Editorial UNC: Carlos Longhini
Secretaría de Extensión: Mgtr. María Inés Peralta
Subsecretaría de Cultura: Mgtr. Mirta Bonnin
Prosecretaría de Comunicación Institucional: Lic. María José Quiroga

Director: Franco Rizzi

Secretario de redacción: Mariano Barbieri

Consejo Editorial:
Natalia Arriola, María Cargnelutti, Andrés Cocca,
Liliana Córdoba, Agustín Massanet, Gonzalo Puig,
Juan Cruz Taborda Varela, Guillermo Vazquez.

Corrección: Raúl Allende

Administración: Matías Lapezzata

Diseño: Lorena Díaz

Revista mensual editada por la Editorial de la
Universidad Nacional de Córdoba
ISSN: 1853-2349
Editorial de la UNC. Pabellón Argentina
Haya de la Torre s/n, Ciudad Universitaria.
(351) 4629526 | Córdoba | CP X5000GYA
deodoro@editorial.unc.edu.ar
info@editorial.unc.edu.ar

DEODORO, GACETA DE CRÍTICA Y CULTURA no se hace
responsable de las opiniones y artículos aquí publicados.
Los textos son responsabilidad de quien los firma.

Impreso en Comercio y Justicia Editores

Tapa: Juan Pablo Vinet. S/T, de la serie "Del Poder", acrílico sobre
lienzo, 2008



J.L. Cabezas
Franco Rizzi



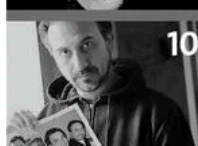
"La obesidad es la enfermedad universal del capital" | Enrique Dussel
Mariano Barbieri



"Siempre hay otra cosa más urgente que hacer
que escribir una novela" | Martín Kohan
Mariano Pacheco



"No me interesa vivir la vida camaleónica" | Daniel Drexler
Gonzalo Puig



"No hacemos militancia de nuestro dolor" | Paolo Menghini
Juan Cruz Taborda Varela



"Hago política para que las desigualdades desaparezcan" | Carolina Scotto
César Barraco



"Yo al artista muerto de hambre
no lo he conocido" | Luis Felipe "Yuyo" Noé
Lucas Despósito



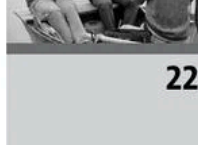
"El carnaval es un gigante que aún está adormecido" | Coco Romero
Franco Morán



"Mirando para atrás, me doy cuenta que sometíamos al público
a una experiencia terrible" | Cipriano Argüello Pitt
Luciano Delprato



"Creo en el pensamiento espontáneo" | Rodrigo Fierro
Cuqui



"El cine como espectáculo de masas está transformándose" | Jorge Jellinek
Matías Lapezzata

D

Las obras en este número pertenecen a Juan Pablo Vinet (Jujuy, 1985), reside y trabaja
en Córdoba.
<http://pablovinet.blogspot.com.ar> | vinetju@hotmail.com



Juan Pablo Viret, S/T, de la serie "Del Poder", Tinta sí, papel, 2008

J. L. CABEZAS

Franco Rizzi

“Sacarme una foto a mí es como pegarme un tiro en la frente” fue una de las declaraciones más tristemente recordadas del fraseario que la década del 90 nos legó. El autor fue el empresario Alfredo Yabrán que, con pretendido orgullo de época, agregaba que ni los servicios de inteligencia tenían su foto, hasta que José Luis Cabezas la consiguió en febrero de 1996, simulando en las playas de Pinamar ser un turista que estaba retratando a su esposa.

La tapa de la revista *Noticias* del 3 de marzo de ese año -para la que trabajaba Cabezas-, fue la muestra pública de la cara de la mafia: “Yabrán ataca de nuevo” titularon sobre la foto que lo mostraba caminando en traje de baño. Nadie, hasta esa portada, conocía el rostro de uno de los empresarios más renombrados y de probado vínculo directo con el menemismo. Ahí la historia cambió para siempre y para todos: el 25 de enero de 1997 apareció sin vida el cuerpo de José Luis Cabezas. Lo habían esposado, baleado e incinerado dentro de un Ford Fiesta alquilado para cubrir la temporada en la costa.

Yabrán pasó a ser el personaje del año como principal sospechoso intelectual del asesinato, pero también como parte del debate político en torno a la corrupción escandalosa del menemato y de la maldita policía bonaerense, a la que Duhalde, entonces gobernador de esa provincia, había calificado como la mejor policía del mundo. Mientras Yabrán crecía como la cara de la mafia, el gobierno de Carlos Menem lo recibía en la Casa Rosada como muestra de apoyo a su inocencia. El final de la historia de Yabrán es tan conocida como dudosa. En mayo de 1998 mientras estaba en su campo de Larroque, Entre Ríos, se quitó la vida de un escopetazo que hizo imposible el reconocimiento de su rostro, ese que nunca quiso mostrar. Los mitos urbanos todavía lo encuentran en estadios de fútbol, ciudades europeas o playas lejanas.

Pero lo que no es parte de la mitología es que Yabrán no fue un bicho raro, sino que fue la cara más obscena del poder noventoso: enriquecimiento demencial, socio del poder político y bendecido por la Iglesia. Tal es así que el arzobispado de Córdoba, a través del vicario general Marcelo Martorell reconoció a principios del '97 la excelente relación que tenían con Yabrán debido a los servicios que las empresas de éste le prestaban a la curia, como descuentos en la distribución de correspondencia, aportes para campañas sociales y la donación de una playa de estacionamiento en el centro de la ciudad de Córdoba.

Yabrán se fue antes que llegue la justicia, pero los autores materiales del asesinato de Cabezas sí fueron condenados en febrero de 2000: los «horneros» Horacio Braga, Gustavo González, Héctor Retana y José Luis Auge a la pena de prisión perpetua como partícipes primarios del crimen; y la misma pena le cupo al ex jefe de seguridad de Alfredo Yabrán, Gregorio Ríos, como instigador. Los ex policías bonaerenses Gustavo Prelezo, Anibal Luna y Sergio Cammarata recibieron penas de reclusión perpetua como partícipes primarios. En 2002 fue condenado a prisión perpetua el ex comisario de Pinamar Alberto «La Liebre» Gómez, acusado de liberar la zona.

Hoy, sólo Prelezo y Gómez siguen detenidos pero bajo el régimen de prisión domiciliaria. Retana murió en prisión y Auge recuperó la libertad en 2004; González y Braga en 2005. Cammarata y Luna quedaron libres en 2006. El último en salir fue el custodio de Yabrán, Gregorio Ríos, en 2008. Ninguno cumplió la condena.

A 16 años del asesinato de Cabezas, no nos olvidamos. Tampoco de la década del noventa, sobre todo hoy cuando los nostálgicos de aquella época se replican fuerte en las voces de muchos periodistas que ya se olvidaron. ■

Pensamiento latinoamericano: entrevista con Enrique Dussel

“LA OBESIDAD ES LA ENFERMEDAD UNIVERSAL DEL CAPITAL”

Mariano Barbieri

La persistencia de Enrique Dussel en el pensamiento político y social latinoamericano es una melodía sostenida que atravesó las peores etapas históricas del continente hasta disfrutar, cuarenta años después, de un presente mucho más parecido al que reclama y diseña desde finales de los años sesenta. El fundador de la filosofía de la liberación conversó con *Deodoro* en su reciente paso por Córdoba.

En gran parte de sus páginas, el pensamiento social latinoamericano debatió las posibilidades y las formas de transitar del subdesarrollo al desarrollo en América Latina. Esto implicaba, claro, distintas cosmovisiones e identidades, comenzando tal vez en el siglo XIX con el legendario debate entre civilización y barbarie y los intentos de nivelación y corrección interna de la raza (Sarmiento, entre otros) producto de la “desventaja” que representaba para los países latinoamericanos la propia configuración cultural, social y étnica en relación a los valores culturales de Europa occidental.

De aquel biologicismo y eurocentrismo –con infinitos matices– característico del advenimiento del industrialismo y el avance del capitalismo a nivel mundial, pasaron muchos años hasta que el ideal europeo-norteamericano dejó de ser visto como necesidad histórica de los pueblos latinoamericanos. Aún hoy, increíblemente, no es una idea totalmente desterrada. Pero fueron los desarrollistas, primero, desnudando la relación centro-periferia y los teóricos de la filosofía de la liberación y de la dependencia, después, los que marcaron un rumbo nuevo vinculando el desarrollo económico con el desarrollo político-social y con la situación histórica y las condiciones estructurales. Es decir, la idea de hegemonía pasó a ser esencial y en este recorrido, la participación de Enrique Dussel como miembro de aquella generación de pensamiento fue determinante.

Dussel publica con una frecuencia regular y a más de cuarenta años de aquella primera irrupción, sigue siendo un pensador sumamente vigente para el continente.

Desconectarse para crecer

“La única sede del poder político es el pueblo, ni el Estado ni las instituciones políticas. El pueblo es la comunidad política y en tanto miembros del pueblo todos somos participantes del poder. Aquí es donde hay que tener cuidado porque elegir representantes es tan solo una de las funciones. La participación política es mucho más amplia (...) si entendemos eso, los pueblos se hacen mucho más importantes”. Así comenzaba Enrique Dussel, una de las charlas que ofreció en su paso por la Universidad Nacional de Córdoba. Y es que uno de los ejes primarios de su lectura es la necesidad de profundizar los mecanismos de participación ciudadana que permitan fortalecer este presente fuertemente arraigado en las instituciones políticas. Es también una advertencia que insta a no dormirse en el optimismo que reina en la región. Le pregunto, entonces, por este presente.

–Hace pocos años pensadores herederos de la teoría de la dependencia publicaron algunos trabajos en relación al resurgimiento de los estudios poscoloniales y el eurocentrismo en América Latina. No fue hace mucho, a finales de los noventa, principios del dos mil, y el panorama latinoamericano era radicalmente

opuesto al que se vive ahora, tan solo diez o quince años después. ¿Imaginaban este presente en aquel momento, esta relativa independencia política de la región con respecto a los centros?

–Debo decir que desde que yo empecé a pensar con cabeza propia, a finales de los sesenta, el tema de la dependencia nos lo advirtió antes que nadie, antes que Edward Said, antes que cualquiera. El problema centro-periferia y lo que significa ser coloniales me ha ocupado los últimos cincuenta años. Ahora por fin se ha transformado en un movimiento intelectual, la descolonización epistemológica. Pero, efectivamente, no pensábamos que en América Latina se hubiera podido conseguir este resurgimiento que se está dando desde 1999 con la Revolución Bolivariana, que fue la primera, y desde donde se ha generalizado lentamente por condiciones geopolíticas mundiales, por la crisis norteamericana, que por haberse metido en el barro de Medio Oriente lo tiene estancado y no vaya a ser que pierda todo, ¿no? Ellos nos han salvado a nosotros: Irak, Afganistán y todos ellos nos han permitido resurgir.

–¿Hasta dónde piensa que puede continuar este proceso de emancipación y crecimiento?

–Hasta cuándo podremos seguir, lo veremos. Si acumulamos fuerza, si los Estados Unidos se proponen en algún momento recuperar América Latina a sangre



1918
Librería

LIBROS Y REVISTAS UNIVERSITARIOS
PUBLICACIONES DE LA EDITORIAL DE LA UNC

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

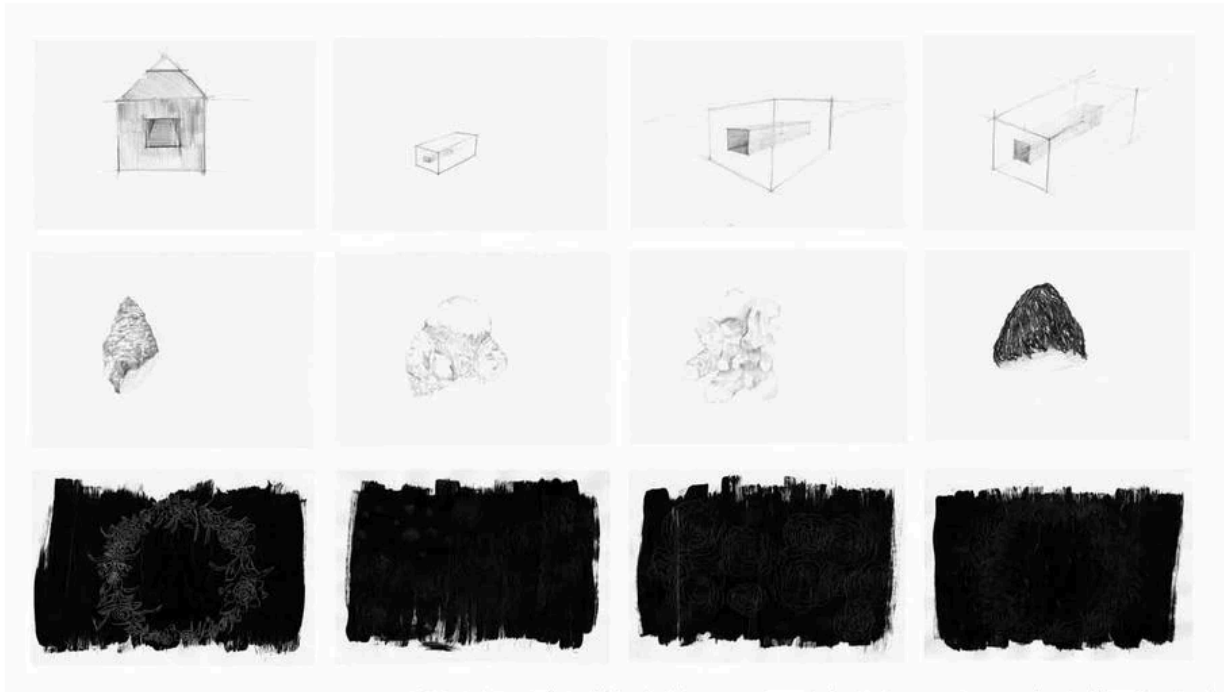
Frente al Pabellón Argentina. Ciudad Universitaria

libreria1918@gmail.com | facebook: libreria 1918



Universidad
Nacional
de Córdoba





J.P. Vinet. S/T, serie "la jaula blanda de los cuerpos ha quedado abierta y somos incapaces de saberlo", grafito s/papel, 2012

y fuego sería muy bravo. Porque podrían hacerlo. Con una invasión a Venezuela, por ejemplo, apropiarse del petróleo generaría una crisis completa en la región. Pero es posible, esta gente tiene locuras. Vivimos un espacio interesante de optimismo y crecimiento. Y esto tiene mucho que ver con lo que decía Samir Amin hablando de la desconexión. Desconectarse: habernos desconectado un poco nos permite tener más autonomía. La crisis no nos ha agobiado tanto como a la Europa que estaba completamente conectada, ¿no? Eso es fundamental.

El consumo como amenaza ética

–Mujica, el presidente uruguayo, habló en Brasil de una amenaza ética cuestionando las formas de crecimiento establecidas por los países latinoamericanos sustentadas en el hiperconsumo y en el desarrollo industrial y tecnológico de las naciones. "¿Qué le pasaría a este planeta si los hindúes tuvieran la misma proporción de autos por familia que tienen los alemanes, cuánto oxígeno nos quedaría para poder respirar?", preguntó. ¿Es el momento de pensar en estos términos?

–Claro, te refieres al hecho de que también hay que prestar atención al tema del consumo. El consumo es parte del capital. Hay un autor que ahora ganó el Premio al Pensamiento Crítico en Venezuela, Jorge Veraza, que tiene una buena posición novedosa, sobre lo que él

llama la subsunción del consumo en el capital. El capital subsume a sujetos vivos, subsume al proceso de trabajo y subsume también el consumo. De manera que no solamente se consumen los productos y las mercancías del capital, sino que también condiciona al consumidor por supuesto, para consumir y lo modifica corporalmente al consumidor. A tal punto que la moda crea necesidades y ahora con el asunto este de que para engordar a las vacas se les pone hormonas, cuando comemos las vacas engordamos nosotros también. Entonces el sujeto mismo del consumo universalmente se está transformando en un ser defectuoso, enfermo y obeso. La obesidad empieza a ser una enfermedad universal del capital. Es notable, este autor, artista colombiano que hace ya veinte o treinta años que trabaja las esculturas de estos seres redondos, Fernando Botero. Yo lo he visto ya un par de veces en Chicago y en México también, y en ese momento yo pensaba que estaba loco, que hacía personas que no caminaban sino que rodaban. Bueno, era un profeta, está viendo lo que es la humanidad, el hombre va a ser un ser absurdo. Así es que, claro, hay que cambiar radicalmente el régimen del consumo y entre las cosas más importantes para la ecología, una de ellas es empezar a tener conciencia de que hay que consumir lo mínimo y necesario. Mínimo, pero mínimo en serio. Hay que consumir menos porque es parte del asunto. Pero claro, si uno usa un auto con cuidado, le dura treinta años y ahí se acaba la industria automotriz. De eso se trata. De que se acabe (risas).

–¿Y eso es alcanzable desde el Estado, el corrimiento del eje de crecimiento en base al consumo?

–Si el Estado comienza a ser crítico del capitalismo por supuesto que va a tener que hacerlo. Ahora, si está a favor del crecimiento destructivo, ecológico, o de la humanidad y de la tierra y quiere extinguir a la especie, pues entonces seguirá consumiendo. Pero realmente todo lo que hacemos es irracional. Absoluto. Vender más autos cuando ya no pueden transitar. Es absurdo y sin embargo se hace. Tenemos que empezar a usar la cabeza y eso significa, también, el fin del capital. Porque es sencillo, o termina el capital, o termina la vida en la Tierra: no hay tres.

–Sin embargo, el de Mujica, parece un discurso anacrónico cuando los países de América Latina se recuperan en base al crecimiento del consumo.

–Es completamente futurista, no es nada anacrónico. Lo que pasa es que tenemos que volver sí, a la vida de un monje budista, que esté delgado, que consuma muy poco y que tenga tiempo para el arte, para la cultura. El reino de la libertad de Marx, es un reino donde el trabajo ocupa poco tiempo, pero es sumamente efectivo. Para esto el consumo debe ser mínimo, tenemos que cambiar todo, las casas tienen que ser de otra manera, el transporte debe ser de otra manera, a la vida hay que organizarla más cerca del trabajo y no a distancias siderales. Decía Ilich, el trayecto normal de una persona de la casa al trabajo es más o menos el trayecto que puede hacer un burro en una hora. Más de eso empieza a ser absurdo. Cada vez más lejos vive la gente de sus lugares de trabajo, los matrimonios están en distintas ciudades cumpliendo funciones. La vida se ha vuelto completamente irracional en una modernidad que se pretende racionalista, pero el sistema no le da para otra cosa. Pero el consumo es uno de los temas que trato en mi último libro en relación a algunas tesis sobre la economía política: redefinir el consumo, eso es central. La ética tiene un principio fundamental: afirmar la vida de las personas en todas sus dimensiones. Que no destruyamos el medio ambiente para poder vivir más tiempo y mejor, para que podamos tener salud. ■



Enrique Dussel

Nacido en Mendoza en 1934, vive hace casi cuarenta años en México, a donde llegó exiliado en 1975. Fue cofundador de la Filosofía de la Liberación y hoy es uno de los pensadores contemporáneos más relevantes. Trabaja especialmente el campo de la ética y la filosofía política, y el pasado 12 de noviembre fue nombrado Visitante Ilustre de la UNC.

Literatura: conversaciones con Martín Kohan

"SIEMPRE HAY OTRA COSA MÁS URGENTE QUE HACER QUE ESCRIBIR UNA NOVELA"

Mariano Pacheco

En diálogo con *Deodoro*, Kohan repasa sus primeros pasos en la escritura de ficción, habla de su producción narrativa y crítica y sienta posición en torno al posible rol de los intelectuales en la escena política contemporánea.

Martín Kohan cuenta que, de adolescente, toda su familia le insistía en que estudiara abogacía. Sobre todo su madre, quien una y otra vez le recordaba lo bien que hablaba. Por supuesto, Kohan nunca terminó de entender bien esa referencia, ya que por esos años no había juicios orales en el país. Finalmente, en una búsqueda por ser fiel a sus deseos, entró a la carrera de Letras, en la UBA. Pero en un momento –según relata mientras se toma un café en un bar situado en el porteño barrio de Caballito– se dio cuenta de que estaba cayendo en la trampa de “eficacia” y “productivismo” que propone la “lógica del rendimiento universitario”, cuando en realidad, había elegido esa carrera para estudiar lo que le gustaba, renunciando de alguna manera a esa lógica de eficacia y productividad. “El currículum y la cosa competitiva era muy fuerte”, recuerda.

Cuando se dio cuenta de eso, pudo tramitar ese conflicto y decidirse a no postergar más la escritura de ficción. Ese fue el inicio de todo. “Siempre hay otra cosa más urgente que hacer que una novela. Sobre todo cuando sos joven, cuando publicar es todavía una ilusión o algo que te gustaría que pase”. Fue en ese momento en el cual logró destrabar “eso” que le retrasaba su inicio en la escritura: asumir que la literatura no está en la lista de cosas que hay que hacer (y que por eso suele ser catalogado de inútil, o improductivo), fue central en su vida. “Es una de las mejores cosas que tiene para mí escribir novelas. No es justamente una de las cosas que uno tiene que hacer, por lo tanto forma parte de esos momentos en los que uno se desentiende de lo que hay que hacer y se pone a hacer lo que tiene ganas de hacer, que es una novela”. Y así de sencillo es como lo explica.

Una vez recibido, Martín Kohan se dedicó también a la docencia. Y en el camino fue encontrando, simultáneamente, una pasión por la escritura ensayística, y por la crítica literaria. “El novelista y el ensayista, o el crítico

literario universitario y el novelista conviven en mí. No he tenido conflicto en resolver eso. Son dos formas de escritura que conviven en mí, de una forma absolutamente fluida y natural. Yo diría que son variantes de una misma relación de placer con la escritura. Me gusta escribir”.

«Creo que hay una trampa en la idea de una dicotomía entre pensar que la literatura o se hace cargo de la realidad, o juega con sus propias formas»

Literatura argentina y realidad política

“Me interesa la literatura cuando dice eso que otros registros no van a poder captar”, remarca Kohan, quien rescata con orgullo haber asistido a las clases no sólo de aquellos que se formaron con David Viñas (Betriz Sarlo, Josefina Ludmer), sino también a las clases que el propio Viñas dio durante los años 80 en la Facultad de Filosofía

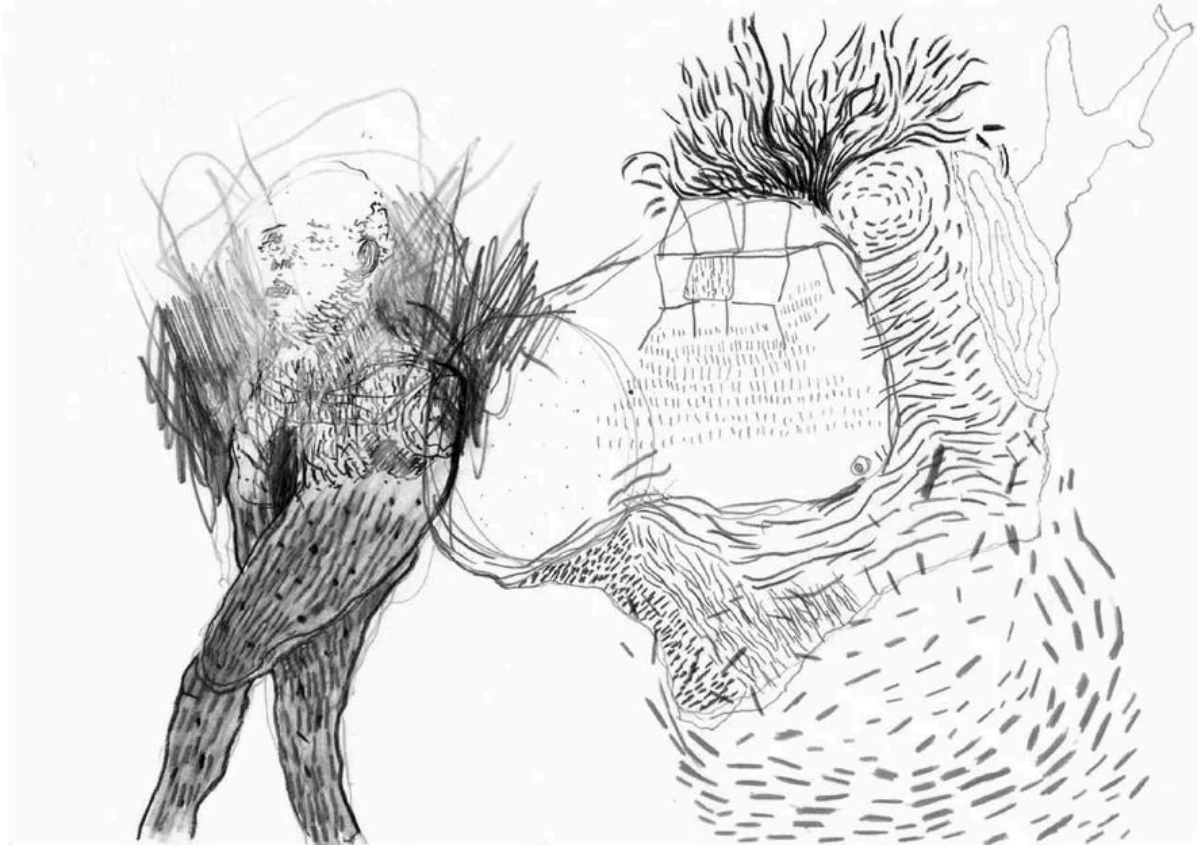
y Letras de la UBA, de donde Kohan egresó con el título de licenciado en Letras.

Respecto del vínculo entre literatura y política, destaca que aquello que más le interesa es esa aproximación particular que se puede tener a la política desde la literatura. Y subraya que, si bien no son campos excluyentes (“porque se puede ser militante, periodista, profesor y novelista”), el tipo de reflexión que se puede tener como periodista o militante es distinto, y que él valora más el momento en que la literatura interroga a lo político desde esa relación específica que la literatura mantiene con las palabras, y por lo tanto, también con los hechos. Y pone, a modo de ejemplo de lo que viene diciendo, a *El trabajo*, la última novela de Aníbal Jarkowski. “Mucho de lo más agudo que se puede proponer y plantear respecto de las condiciones sociales en Argentina en los últimos años para mí están en esa novela, que no toma ningún acontecimiento verídico al que se esté remitiendo y que, sin embargo, capta con una sutileza infinita, para nada explícita, ciertas cualidades de un estado de descomposición en una sociedad que dicen mucho sobre lo político y lo social. Y ese mucho que dice difícilmente podría haber sido captado por otra clase de dis-

Martín Kohan

Profesor de teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de la Patagonia, Martín Kohan ha publicado dos libros de cuentos, tres de ensayos y diez novelas, entre la que se destaca *Ciencias morales* (2007), ganadora del Premio Herralde y llevada al cine en 2009 con el título *La mirada invisible*, bajo la dirección de Diego Lerman.





J. P. Vinct. S/T, grafito y lápices de colores y papel, 2010

curso, sea periodístico, histórico, sociológico o testimonial: no podrían haber dicho eso que dice Anibal en su novela”.

—¿Eso, de todos modos, es algo que tiene que ver con los gustos y con las preferencias?

“Claro, la verdad es que a mí nunca me ha interesado la literatura ni en términos de testimonialidad, ni en términos documentalistas o realistas, en el sentido de plasmar una realidad o representarla, confirmarla. Esa función de representación realista para la literatura no es la que a mí me interesa. Ni literariamente, ni estéticamente; ni tampoco en un sentido social de la literatura. No es el tipo de entrada que a mí me interesa. Creo que hay una trampa en la idea de una dicotomía —bastante establecida en un momento, y a la vez muy superada— entre pensar que la literatura o se hace cargo de la realidad, o juega con sus propias formas. O sea que uno renunciaría por necesidad a una de las dos dimensiones. O trabajas las formas y renuncias a la realidad, o haces realismo y achatas las formas. Mi búsqueda tiene que ver con la posibilidad de no renunciar a una relación con la historia, sin por eso llevar a la literatura hacia esa función realista. Creo que sí podés hacerte cargo de lo político sin por eso llevar a la literatura a esa función realista. Trabajar los materiales de la historia, trabajar los materiales de la política, sin hacerse cargo de una representación de la realidad social... en todos los sentidos posibles. En el sentido de trabajar con personajes típicos, o trabajar con cierto nivel de referencialidad. O, digamos, ponerse bajo la necesidad de dar cuenta de la realidad de una época o de un período. A mí no me interesa nada de eso. Nunca me interesó. Ni tampoco me interesó la verdad en el sentido de una constatación documental de la verdad al trabajar con la historia. De hecho no ha habido nunca ninguna investigación de mi parte a la hora de emprender la escritura de mis novelas. A mí la historia me interesó siempre por lo que entregan sus materiales en su significación”.

Los intelectuales y la política en la actualidad

Martín Kohan es un tipo que se autodefine como marxista, y que en las últimas elecciones nacionales apoyó a los candidatos del Frente de Izquierda y los Trabajadores. Sin embargo, no participa de la Asamblea de intelectuales del FITT, y reconoce, dice tener la impresión de que hay que concederle al kirchnerismo el mérito de que, en los últimos años, aquello que los intelectuales tengan para decir haya cobrado una significación que hacía años que no tenía.

“Me parece que de unos años a esta parte cobró fuerza la idea de que los intelectuales podían tener algo que decir y que socialmente valía la pena escucharlos. Creo que el cambio político que el kirchnerismo propuso en la Argentina tiene mucho que ver con eso, y es un aspecto que a mí entender es muy favorable. Me parece que ha habido un reacomodamiento de la relación entre acción política y validación ideológica de la acción política; una relación entre políticas y argumentación ideológica para esas políticas. Me parece que ese dispositivo ha recuperado muchísimo espacio gracias al kirchnerismo. Es eso, entre otras cosas, lo que nos suena a menemato, por ejemplo, en el macrismo. Y que es la vuelta de tuerca de un discurso político que pretende situarse en otro lado, como *más allá* de esta idea de que tiene que haber una argumentación ideológica (y en algún sentido intelectual) para validar o sostener una determinada acción política. La idea de una acción que se legitima en tanto que acción sin esa dimensión de legitimación argumental, ideológica, intelectual, me parece que es eso lo que en Argentina se había diluido muchísimo, básicamente en los años de Menem. El momento más alto de eso fue el de los indultos. Porque Alfonsín todavía da, para la Ley de Punto Final y para la Ley de Obediencia Debida,

argumentos (para mí aborrecibles, deplorables, débiles), pero todavía considera que es una decisión política que debe ser validada mediante argumentos”.

El autor de *Dos veces junio* habla pausado, como si midiera cada frase antes de pronunciarla. Pero no por eso pierde la pasión. Expresa en cada palabra una entonación particular. De cólera, por ejemplo, cuando se refiere al expresidente Carlos Saúl Menem. A los indultos. A la idea de “reconciliación nacional”. Y destaca que con Menem comienza la falta de argumentos. El “lo digo yo”. Como si eso alcanzara a fundamentar una posición política.

“Ahí me parece que hay un corte significativo. Hay un corte entre lo que sería lo intelectual y lo político, en la argumentación intelectual para lo político. Y me parece que con el kirchnerismo esa dimensión recobró espacio y significación. Porque cobró espacio y significación una política que necesita argumentarse, validarse ideológicamente. Por eso lo de Macri produce un chirrido tan fuerte en esto; porque otra vez alguien dice que no tiene ideología, porque dice que sólo va a gestionar (como si se pudiese gestionar sin ideología). Me parece que ese cambio de cosas ya de por sí es totalmente favorable y permite una consideración social hacia los intelectuales”.

Kohan se refiere, de todos modos, a la validación intelectual en términos amplios, más allá de la posición política de cada uno. Y por eso rescata, en ese sentido, tanto las intervenciones de algunos intelectuales de *Carta Abierta* (Horacio González, Ricardo Forster), como las de Beatriz Sarlo o de Tomás Abraham. O más cerca aun de sus opiniones, las de Eduardo Grüner. ¿Una referencia posible? Viñas: “para mí David siempre fue un modelo de intervención de lo que es ser un intelectual de izquierda.” ■

Música: entrevista a Daniel Drexler

“NO ME INTERESA VIVIR LA VIDA CAMALEÓNICA”

Gonzalo Puig

A finales del año pasado Daniel Drexler pasó por Córdoba. Hablamos de fútbol, música, cultura y canibalismo. De Messi y Neymar a Martínez Estrada y Oswald de Andrade, Drexler nos explica el Templadismo.

Imagínese una selección de fútbol con Messi, Neymar y Forlán en la delantera. Una selección invencible, vistosa y llena de goles. Eso nos imaginamos un mediodía con Daniel Drexler, bajo un árbol, mientras el cancionista se tiraba en el césped intentando descansar de la ronda que lo llevó a recorrer varios medios radiales y televisivos de Córdoba. Y el descanso también era porque la noche anterior recorrió las calles de la Docta, junto a amigos cordobeses, entre los que se encontraban los músicos Marcos Luc y Luciano Levín. Messi, Neymar y Forlán, qué locura. Eso que no se dio porque hace muchos años, no fueron ni San Martín, ni Artigas los que ganaron, y al retirarse los españoles, el continente explotó en mil países. Pero hay algo en nuestra memoria genética, que permite no extrañarnos de nuestros vecinos y sentir, por ejemplo, que Montevideo es muy parecida a Córdoba, o notar que las canciones de Kevin Johansen, Paulinho Moska y el mismo Daniel Drexler –o su hermano mayor, Jorge– tienen algo en común. Eso, en parte, lo explica el canibalismo cultural originado en Brasil y una relectura oportuna de la *Radio-grafía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada. Todo eso que se mezcló en un mate y dio origen a eso que Drexler llama Templadismo.

–¿Qué es el Templadismo?

–El Templadismo no es un movimiento como el Tropicalismo, es más bien una herramienta de agitación cultural. El continente funcionó como dos unidades. Una unidad hispanoparlante y otra lusoparlante desde el descubrimiento hasta el siglo 19. Se conformó una matriz cultural común, en un continente muy vasto, que sin dudas armó una trama. Cuando vinieron las independencias lamentablemente no se dio lo que se tendría que haber dado, y se crearon muchos países diferentes. Pero por debajo de eso hay una matriz, que hace que uno sienta que

tiene un diálogo cultural en un sentido más amplio con personas de cualquier lugar del continente. Y a nivel del Cono sur, y más específicamente de la Cuenca del Plata, el Templadismo es eso. Reconocer esa matriz cultural común, y tratar de entender cómo hizo esa matriz cultural para sobrevivir a 200 años de países independientes. Cómo hizo la cultura para saltarse olímpicamente fronteras políticas y lingüísticas en este caso. Es eso, un capítulo regional de un fenómeno que se vive en el continente.

–¿Y ahora en qué andamos?, ¿de qué va este momento?

–Y lo que tiene de lindo es que estamos en un momento que creo es muy interesante. Es difícil cuando uno vive determinado momento histórico tratar de entender por qué se están dando las cosas que se dan, uno solo puede aventurar hipótesis, y el tiempo dirá. Pero creo que una de las cosas que están pasando, es que estos países pasaron la etapa de la adolescencia. Esa etapa en la que vos buscás entender quién sos y te definís por contraste a los demás. Aquí nacieron muchos países y cada uno intentó generar una historia propia, una identidad, una nacionalidad propia. Yo creo que pasando esa etapa inicial donde cada uno

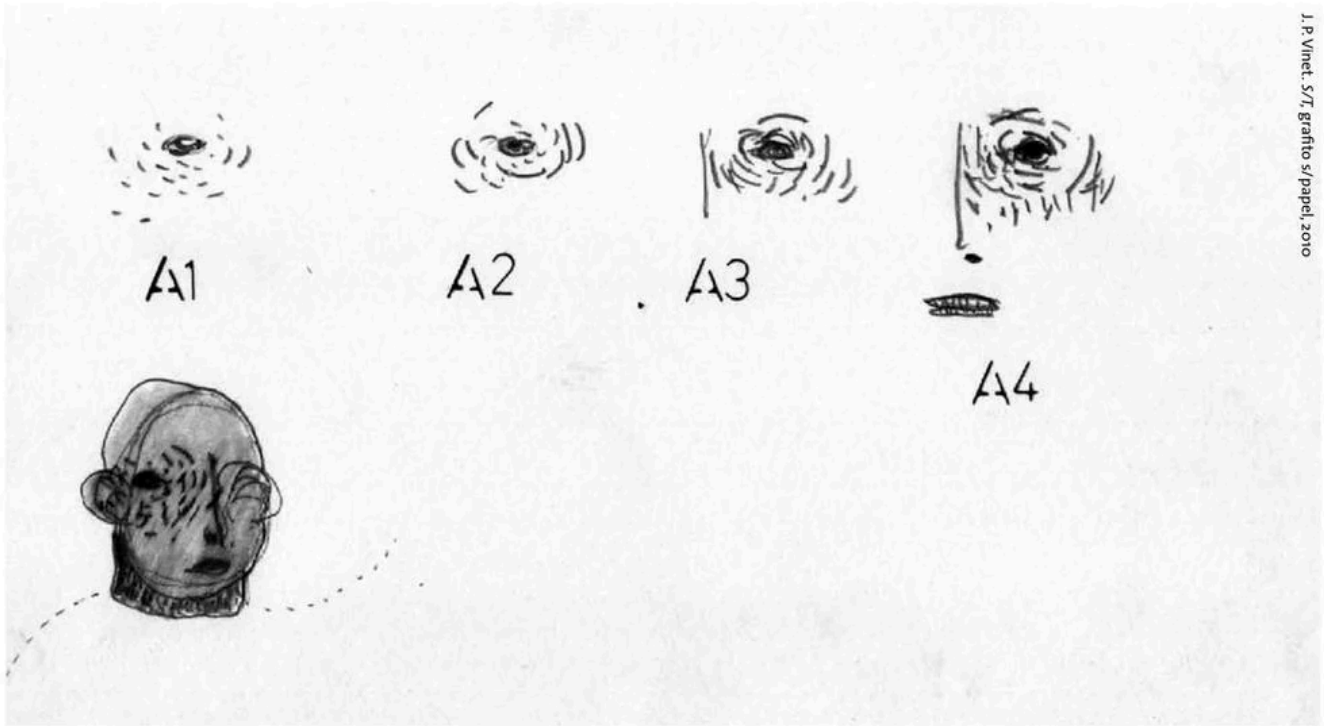
intentaba cuidar su frontera y entender dónde estaba parado, ya hay una madurez. Esto ha permitido que la gente se empiece a comunicar. A eso se le suman la aparición de los medios de comunicación, la revolución digital y la Internet, etc. Hay en todos lados una sensación de búsqueda e intento de comunicarse con esa matriz común, subyacente. Obviamente cada cual con sus manifestaciones propias, pero que no son más que diferentes manifestaciones de un fenómeno común. Esa es la visión que yo tengo. Te digo más, creo que la casualidad de que varios gobiernos de este momento de América del Sur, tengan un signo político parecido es un hecho anecdótico. Quizás sea un disparate lo que estoy diciendo, pero tengo esa sensación. Creo que tiene más que ver con un fenómeno que tiene otra escala temporal, que tiene otra inercia, que viene de mucho tiempo atrás.

–O sea que los tiempos políticos se dan porque hay una estructura cultural que los permiten...

–Claro. En el fondo los gobiernos tienen una dinámica cortoplacista. Esto viene de mucho más atrás. A mí me pasó muchísimo con la música. Siempre me preguntan si este momento de conexión entre músicos uruguayos y argentinos, tienen que ver con este



Daniel Drexler nació en Montevideo en 1969. Hermano de Jorge y también músico como él, Daniel es por sobre todas las cosas un cancionista y un estudioso de la cultura rioplatense. Durante el año 2012 recorrió Argentina presentando su quinto disco, *Mar Abierto* (foto: Laura Ciámpoli).



momento de Mujica y Cristina. Y yo te digo que no, que no tiene que ver con eso. Nosotros nos veníamos conociendo desde mucho antes con los músicos de Buenos Aires. Yo venía intercambiando cosas con Kevin Johansen, Lucio Mantel o Pablo Grinjoy años antes de que estuvieran en el gobierno los que están ahora. Incluso en momentos de tensión entre los gobiernos de los dos países, nosotros estábamos haciendo lo mismo que estamos haciendo ahora. Por eso se me ocurre, y lo digo como cosa linda, me parece que no tiene que ver con que se hayan puesto de acuerdo determinadas cúpulas políticas, eso tiene que ver con un fenómeno cultural que es más cortoplacista, esto es una cuestión que viene de mucho más atrás. Que los dos hablemos el mismo idioma, que los dos entendamos qué es una zamba o una chacarera, que los dos tengamos una misma cosmovisión, trasciende el hecho de que en el gobierno esté quien esté. Esto genera un vínculo, un razonamiento y una proyección hacia adelante de lo que pasa, que también tiene una proyección mucho más larga que la de un momento donde simplemente coinciden los gobiernos.

—¿Notás que hay una búsqueda de las raíces para resignificarlas?

—Hay una idea de muchísima gente de entender cuáles son las raíces, pero no para reproducirlas de una forma museística, sino todo lo contrario, como una forma de proyectarse hacia el futuro. Como una de las formas más sólidas de entender cómo ir para adelante. Creo que también es una reacción a lo que nos pasó en particular con las décadas perdidas del 70, del 80 y los 90, que fueron épocas muy duras. Épocas de evasión cultural donde estuvimos muy concentrados en copiar modelos que venían de otros lados. Hoy como respuesta se está intentado entender nuestras raíces, intentar conectarnos con ellas y generar algo nuevo a través de eso. Releer la Ra-

diografía de la pampa, de Martínez Estrada hoy nos ayudaría mucho.

«Creo que la casualidad de que varios gobiernos de este momento de América del Sur, tengan un signo político parecido es un hecho anecdótico»

—¿Cómo juega la globalización en esta búsqueda?

—Se habla de globalización y eso es maravilloso, porque se genera como una especie de conciencia empática biosférica. Estamos todos interconectados ahora. Quizás una persona de 1920, nunca en su vida iba a poder ver cómo se vestía alguien en California. Se iba al cine para ver cómo se vestía alguien en Europa. Se vivía en un mundo de un diámetro mucho más pequeño. Entonces se produce ese fenómeno extraño donde te subís a una montaña en Katmandú y en un pueblito, antes de la cima, hay un McDonald's. Eso asusta un poco y la gente vive una doble tensión. Una tensión hacia la globalización y una tensión a tratar de entender cuáles son las raíces, que hoy es una necesidad más urgente en esta época. Hoy en día no hay que hacer un esfuerzo por estar globalizado, al revés, hay que hacer un esfuerzo para tratar de entender quién es uno, qué es tu región. Y en ese doble diálogo es más natural hoy, que se mezclen cosas. Lo que absorbo del mundo globalizado, y lo que he aprendido de mis raíces.

—Suenan a Antropofagia Cultural...

—Exacto. En un punto es un logro del famoso manifiesto antropofágico de los poetas concretos de la primera mitad del siglo XX en San Pablo. Ese mani-

fiesto a mí me abrió la cabeza, porque no me interesa ninguno de los dos extremos. No me interesa vivir la vida camaleónica, intentando reproducir modelos con los que no tengo nada que ver, con los que me relaciono corriendo desde atrás, porque siempre vamos a llegar tarde. Porque mientras me estoy queriendo parecer a algo, ya hay otra cosa nueva, la moda cambia. Es una forma disociada y triste de ver la vida. Es como estar viviendo acá, pero querer vivir en otro lado. Esa forma de ver el mundo no me interesa. Pero tampoco me interesa el extremo reaccionario de mantener las tradiciones a rajatabla. Son procesos muy dinámicos. Hasta el propio Gilberto Gil se encontró a sí mismo en la década del 60 en una manifestación contra la guitarra eléctrica, cuando recién aparecía la guitarra eléctrica, y después él mismo dijo "me equivoqué, este es un instrumento maravilloso". El tema es qué hacemos con la guitarra eléctrica.

—Bueno, a Bob Dylan le gritaron Judas...

—Bueno, Dylan apareció en el festival de Newport Folk con una guitarra eléctrica y todo el mundo le gritaba traidor. Esas son cosas maravillosas. La actitud de Dylan es totalmente antropofágica. Y creo que con gran clarividencia en la primera mitad del siglo pasado en San Pablo estaban proponiendo una serie de cosas que en el mundo de hoy es un código de coexistencia. Entender al otro, asimilar al otro, del otro quedarte con algo que te sirve, pero no transformarte en el otro. Sería aburridísimo si todos en el mundo fuéramos iguales. La diversidad es una cosa que nos enriquece la vida a todos. Entonces uno tiene que moverse entre esos extremos, la diversidad y la conservación de las costumbres que vos consideras propias y entender en un punto que no son contradicciones, que hay un punto de equilibrio. Eso es la antropofagia. ■

Tragedia de Once: entrevista con Paolo Menghini

“NO HACEMOS MILITANCIA DE NUESTRO DOLOR”

Juan Cruz Taborda Varela

A un año de la tragedia de Once y mientras avanza la investigación, Paolo Menghini, padre de Lucas, una de las víctimas, exhibe absoluta confianza en la justicia y mesura para analizar un hecho que le cambió la vida para siempre. Cómo se construye una lucha colectiva desde el dolor y la ausencia.

No es necesario decirlo, pero lo haremos: Lucas Menghini Rey es, hecho fortuito, penoso, la víctima más reconocible y recordable de la tragedia de Once. No es necesario decirlo: fue el afán de su padre y madre y amigos el que le ganó a la desidia de los hierros torcidos y al impreciso rescate, que dio con Lucas días después del choque que aún se estrella, cada mañana de febrero, en cada andén, en cada tren que nunca llega.

A partir de esto, Paolo, un hombre dedicado a la televisión cuya vinculación con las tragedias colectivas se limitaba a la selección de imágenes católicas, logró un protagonismo en la lucha que hubiera querido evitar siempre. Pero le fue imposible. Como lo sigue siendo, para él, la confianza en la justicia en épocas en donde reina el reverso: “No sólo esperamos que se mantenga el procesamiento a Schiavi, Jaime y los hermanos Cirigliano, sino que además se escuche la petición de nosotros como querellantes y que sean consecuentes con lo que pidieron los fiscales. Y que se les dicte la prisión preventiva para todos”.

—¿Cómo se revierte el escepticismo que reina en la justicia, justamente tras un año en donde el rol de ésta estuvo en el centro de la escena pública?

—A quien nos dice que aquí no va a pasar nada, le decimos que sí va a pasar. Creemos en la justicia, más allá de que entendamos lo que le sucede a mucha gente. A fines del año pasado se sobreescribió a De la Rúa por las muertes en diciembre de 2001 cuando era el responsable político del desempeño de las fuerzas de seguridad. Y fue condenada Felisa Micelli. Y así todos están yendo y viniendo. Depende de cual de los dos fallos se mire, uno puede creer o no en la justicia. Uno tiene que seguir el camino trazado, hay que confiar en la independencia de poderes del país, hay que confiar en el trabajo que uno realiza como querellante y hay que confiar en que los responsables sean juzgados y condenados.

La confianza, no cegada por el dolor y la angustia de saber que todo pudo ser evitado, estuvo presente siempre. Al punto de pensar la Tragedia de Once como un

hecho que superara a la misma. Por eso, Menghini supo decir que la causa en donde son querellantes sería “una bisagra en la justicia argentina”. Por qué lo dijo: porque hay un objetivo claro. Porque supieron transformar el dolor lapidario en energía que no se redujo a la condena pública, sino a la búsqueda de pruebas para que la condena, más que pública, sea judicial: “Esperamos que esta sea la primera causa en que funcionarios y empresarios, como dijo el juez Bonadío, que junto a una parte de los sindicatos son la parte siniestra que llevaron a la tragedia, sean condenados. Deseamos que eso sea así.”

«Para nosotros, la política no es mala palabra, simplemente no queremos ser instrumentos de la política, sino que creemos que la política tiene que ser el instrumento para llegar a los cambios que necesitamos»

Creemos firmemente que la justicia, pese a las tantas veces que fue mancillada por jueces carentes de idoneidad para su cargo. Uno puede tener muchos deseos, pero si las pruebas no son suficientes, nunca va a alcanzar. Y en este caso creemos que las pericias técnicas y las contables son absolutamente lapidarias, demostrando la asociación ilícita que unió a los exfuncionarios y a los empresarios para que se llegara al 22 de febrero. Claramente si los Cirigliano hicieron lo que hicieron con los fondos del Estado y no invirtieron y no cuidaron a los pasajeros y no hicieron el mantenimiento adecuado, fue porque tenían la absoluta seguridad de que nadie los iba a mirar, nadie los iba a penar, que nadie iba a revisar los subsidios. Ellos sabían que desde el poder, los responsables de observarlos no lo hacían y sabían que tenían carta blanca para hacer lo que hicieron”.

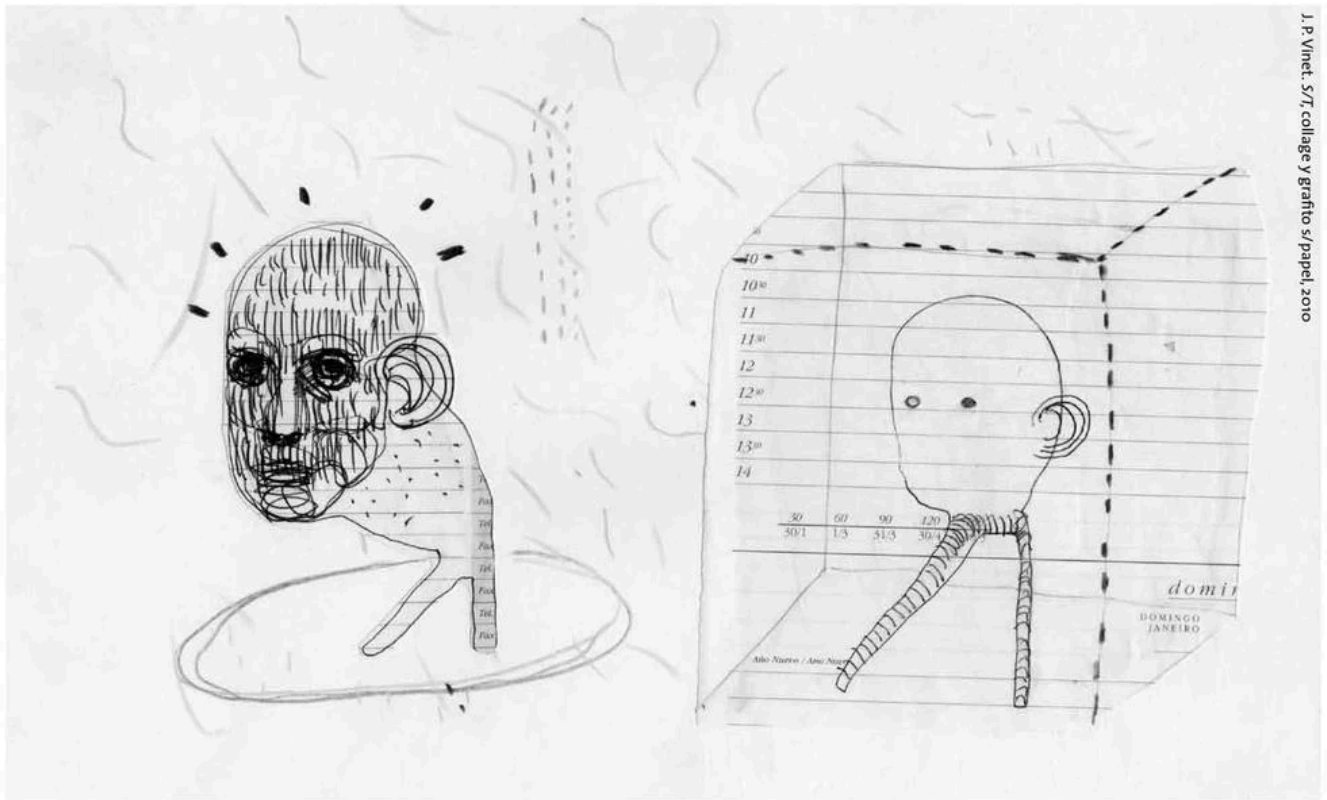
Vuelta del dolor

La mesura ante la tragedia. ¿Es posible, ante el hecho inevitable de una muerte que pudo ser evitada, lograr

grados de cierta calma no sólo para contribuir con elementos probatorios sino, también, para intentar modificar un estado de cosas y que esa búsqueda, solo la búsqueda, no sea mediada por el dolor siempre presente? ¿Es posible? “Ha sido un trabajo muy arduo —dice Paolo—. Es un trabajo individual primero y colectivo después. Pudimos haber elegido otro camino, el camino de la acusación sin pruebas, podríamos haber elegido victimizarnos, podríamos haber elegido la violencia. Sin embargo, todos los familiares que componemos el grupo de lucha resolvimos otra cosa. Porque ni con nombres falsos ni con violencia se llega a ningún lado. Se llega a la condena de los responsables con pruebas y aportando lo que uno puede aportar como damnificado y querellante. Elegimos ese camino y guardamos el duelo interno para las paredes de nuestras casas. Pudimos haber elegido otro camino y obviamente nos emocionamos y estamos tristes y lloramos. Pero la realidad es que el camino colectivo elegido por el grupo ha sido ese, nos lo hemos trazado y así ha sido. Y claramente somos víctimas. Pero una cosa es ser víctima y otra es victimizarse. Nosotros hemos enfrentado este proceso con toda la entereza que hemos podido, no sé si mucha o poca, a veces hemos salido muy fuertes pero destrozados por dentro. Lo elegimos trabajando entre todos y armando una manera de luchar desde ese lugar: desde la mesura y aportando como ciudadanos todo lo que podamos”.

—¿Qué importancia tiene, para haber logrado esto, la contención colectiva?

—Estamos muy en contacto. Las fiestas fueron tremendas para nosotros. Cualquiera que tenga un lugar vacío en la mesa se sensibiliza, lo siente tan presente pero a la vez es tan grande la ausencia. Son vidas perdidas por una tragedia previsible, por la inacción del Estado, por la falta de compromiso del empresario, vidas jóvenes, chicos, mujeres, padres, madres. La ausencia es cada vez más fuerte y más tremenda. Pero cuando uno se cae estamos todos para apuntarnos. Estamos aprendiendo entre todos cómo se vive una vida destruida. Y entre todos es la mejor manera de transitar este camino tan doloroso.



J. P. Vinct. S/T, collage y grafito s/ papel, 2010

–Si la vida se vive destruida, ¿hay, al menos, reparos leves?

–No se recupera nunca. Pero creemos que la mejor manera de honrar las vidas perdidas es, por un lado, el procesamiento, el juzgamiento y la condena de los responsables. Por otro lado, que la estructura ferroviaria del país cambie para mejor, que los métodos de seguridad y el mantenimiento sean los que tienen que ser y que los pasajeros puedan viajar como corresponde. Eso sería, desde lo social, la mejor manera de honrar las 52 vidas perdidas. El resto jamás se va a recuperar. Nada va a recuperar eso, nada va a recuperar el lugar vacío que dejó mi hijo ni ninguna de las otras víctimas. Yo a mi hijo lo tengo vivo en el corazón como su hermana, como su madre, como sus abuelos. Lo mantienen vivo sus canciones, su obra artística pero por sobre todo lo mantiene vivo su hija de 5 años, que guarda su recuerdo de una manera tan notable. Siempre digo que Lucas está vivo de todas las maneras en que puede estarlo una persona que no está entre nosotros. Es la forma de poder sobrellevar la ausencia física que se siente muchísimo, no poder abrazarlo, no poder escucharlo, no poder escucharlo rezongar, no poder discutir. Se extraña muchísimo. Y no es como consuelo que hayamos elegido que Lucas esté vivo de todas las maneras en que está vivo, sino que efectivamente es así.

Lucas era músico. Componía su propia obra con la de Spinetta como vector. Dejó para la posteridad sonidos y palabras que lo recuperan en su dimensión artística. Dejó, para Paolo, una idea que permite, de algún modo, comprender tanto más cómo Paolo lleva como lo hace, esta lucha colectiva. Escribió Lucas: "No pierdas más la calma que la paciencia no es tan cruel". Tatuaje para siempre en la mente de su padre: "Cuando él ya no estuvo reinterpreté su obra de tantas maneras... En algunos casos parecen misteriosamente proféticas muchas de sus letras. Y esa frase es un faro, es un faro. Calma para enfrentar las situaciones dolorosas y críticas y paciencia para encontrar las soluciones. Aprender de un hijo es un placer y una bendición y me siento muy feliz de haber aprendido de él cuando lo tenía al lado mío y seguir aprendiendo eternamente aunque ya no lo tenga".

Espejos colectivos

Cada cual sabrá de sus tragedias íntimas, individuales. Pero son las sociedades las que aprenden, en caso que puedan, de las tragedias colectivas. Ya sean con Estados represores mediante o, ante el imperio de la ley, desidia de empresarios y la falta de controles de ese Estado revertido del terror, pero alejado de sus responsabilidades. Frente a ellos, los paralelos inevitables entre la Trage-

dia de Once y lo que pasó en Cromagnon –a metros del fatídico andén– y con los chicos del colegio Ecos. "En Navidad realizamos un acto que se llamó Navidad vacía. Con los familiares de Cromagnon, de Ecos, los padres de Wanda Tadei, familiares de Mariano Wiki, de Kosteky y Santillán, de Mariano Ferreyra y Luciano Arruga, los familiares de la tragedia de Kheyvis y de Beara. Nosotros sentimos que, más allá del motivo, todos necesitamos lo mismo: un Estado presente que controle, empresarios responsables y también ciudadanos responsables. También estuvieron las Madres del Dolor, víctimas de todo tipo de violencia: institucional, social, personal. Creemos que es imprescindible construir un país desde la justicia y desde la conciencia individual, desde ella se arma la conciencia colectiva. No estamos descubriendo nada. Las cosas que nos unen son múltiples. Ellos han sido un referente, no sólo en la búsqueda de justicia sino en la conformación como grupo. Lo que pasó con Cromagnon a fin de año –la reafirmación de las condenas– es la muestra de que a la lucha hay que sostenerla y que más tarde o más temprano las cosas se van logrando. Ellos después de 8 años lograron ver a una parte de los responsables presos".

–Supiste decir que cualquier utilización política de la tragedia era antojadiza.

–La utilización política de las víctimas de tragedias ha sido algo recurrente en la política argentina. Nosotros fuimos claros desde el comienzo y eso evitó que nos usaran. Para nosotros, la política no es mala palabra, simplemente no queremos ser instrumentos de la política, sino que creemos que la política tiene que ser el instrumento para llegar a los cambios que necesitamos. Hemos participado en actos en donde se ha asegurado la participación plural de diferentes líneas políticas y de pensamiento y ahí sí hemos estado. Ahora, a los actos partidarios, sea cual fuera, no vamos a ir: nosotros no hacemos militancia de nuestro dolor. ■



Paolo Menghini

Es padre de Lucas, una de las víctimas de la tragedia de Once. A un año de aquel incidente, Paolo es uno de los referentes más importantes de los familiares de las víctimas. Menghini es también impulsor de una red de trabajo y contención entre la suya y otras causas similares, como la de Cromagnon, de Ecos, los padres de Wanda Tadei, familiares de Mariano Wiki, de Kosteky y Santillán, de Mariano Ferreyra y Luciano Arruga, entre otros.

400 años: entrevista a Carolina Scotto, rectora de la Universidad Nacional de Córdoba

“HAGO POLÍTICA PARA QUE LAS DESIGUALDADES DESAPAREZCAN”

César Barraco Mármol

Carolina Scotto fue, en el año 2007, la primera mujer en alcanzar el cargo de rectora de la Universidad Nacional de Córdoba, a 400 años de su fundación. A pocas semanas de terminar con su segundo mandato nos cuenta sobre sus orígenes y su historia personal. Analiza lo que pasó, lo que sucede y lo que vendrá dentro de la UNC, pero también por fuera de ella.

Carolina porque viene de una familia con muchas Carolinas, y Silvia porque cuando nació la tradición imponía dos nombres, aunque todos la llaman solo Carolina, salvo alguna maestra desprevenida de su infancia o el inefable locutor de la UNC que con rigor protocolar siempre antepone el Silvia cuando hace su presentación. Entonces Silvia Carolina Scotto nació en la ciudad de Córdoba, más precisamente en la clínica Romagoza, pesó poco más de 3 kilos y su madre la trajo a este mundo por lo que se denomina parto natural. Infancia y adolescencia en Alta Córdoba, en un hogar de clase media sin holguras. Es la segunda de tres hermanos y ha sabido sentirse cómoda en ese lugar a mitad de camino entre el celo excesivo que los padres suelen dispensar a los hijos primerizos y los consentimientos que se le otorgan al más pequeño. Esa niña que pintaba y bailaba danza contemporánea es la primera mujer en ser –por dos periodos consecutivos–, la rectora de la Universidad Nacional de Córdoba.

A pocas semanas de dejar ese honor y ese cargo, en una tarde de enero que se diluía en el calor del cemento, la máxima autoridad universitaria nos recibió en su despacho en la soledad más absoluta, y no me refiero a la soledad del poder, sino a una más tangible, es que la universidad retoma su ritmo habitual recién en febrero. Literalmente no había nadie, salvo ella. Y una señora muy amable, personal no docente que de tanto en tanto le preguntaba si necesitaba algo, hasta que luego se despidió con un beso. Su nombre es Adriana.

Nos sentamos uno a cada lado de su escritorio, trajo agua y bocaditos Cabsha, la ciudad se perdía en el fondo del enorme ventanal del segundo piso del Pabellón Argentina, en el corazón de la ciudad universitaria. Encendí el grabador y formalmente comenzó la entrevista.

–¿Cuáles son los recuerdos de tus padres, de tu infancia con ellos?

–Mis padres tenían un formato de vínculos propio de otras generaciones. Mi mamá trabajaba en casa y se ocupaba de los hijos. Mi papá traía el dinero a casa. Lo que recuerdo de mi padre, sobre todo, es lo fascinante de su conversación. Con un gran espíritu autodidacta, porque él no tuvo formación universitaria, era muy inteligente y muy curioso, le gustaba el arte, la matemática, la política, la literatura, y ahora me doy cuenta que ejerció sobre mí un poderoso estímulo intelectual. La aventura del conocimiento, de pensar a través de los libros, del diálogo, de descubrir cómo son las cosas, me la transmitió.

–Por momentos cuando habla de su padre sus ojos brillan y dejan ver la huella que éste dejó en su vocación.

–Yo era muy lectora, mi papá había comprado la colección de Monteiro Lobato y otras que leíamos cuando éramos chicos: Teníamos una biblioteca muy extraña porque había de todo. En mi casa estaba *El capital* de Marx y li-

bros de obras de arquitectura del siglo 20 mezcladas con literatura argentina. Cuando él vio que yo tenía vocación por la historia me compró todas las colecciones que pudo, me homenajeó con eso. Me beneficié mucho de la gran expectativa que mi padre tenía sobre mí, siempre muy afectuosa.

Confiesa haber leído El Proceso de Kafka en una tarde. Ahora enciende un cigarrillo que la ayuda a volver al presente, pero solo por un instante, como para tomar impulso y volver a mirar hacia atrás...

–¿Qué quería ser de niña?

–Quería ser artista plástica y periodista. Cuando iba a la primaria mi maestra de plástica Carmen Sánchez me estimulaba muchísimo. A mí me gustaba. Yo heredo cierto talento para el dibujo y la pintura, talento que no he desarrollado (aclara) de mi madre. Tengo desperdigadas por ahí algunas cosas que hice, gané premios, me llevaban a muestras y todo eso creó en mí una vocación y la sensación que tenía que dedicarme a la pintura. También hice danzas con mucho entusiasmo y después me empezaron a gustar las ciencias sociales. Pensé que el periodismo reunía un campo de conocimientos muy amplio, pero eso fue en el 75, cuando los militares comenzaban a destruir la Escuela de Ciencias de la Información. Después cuando ya estaban en el gobierno destruyeron el plan de estudio y había una sensación de opresión espantosa... para entonces ya había decidido estudiar Historia. Cuando fui a la facultad a inscribirme pregunté si uno se podía inscribir en más de una carrera y un empleado no docente me aconsejó “sí, inscribite que no hay problema”, y así, queriendo estudiar historia, terminé filósofa, “culpa” de un no docente al que siempre se lo recordé y se lo agradecí: Julio Iriarte.

Hice las dos carreras, el único costo era tener que comprar otra libreta. Claro que el clima también era muy feo en el año 1976, y lo soporté porque mi vocación era muy

grande, se recibía muy poco estímulo intelectual en la facultad de aquellos años. Pero hice las dos carreras con un ritmo intenso, rendía hasta ocho materias por turno de examen, una locura. Pero era mi compromiso, terminar lo que había empezado. Un mandato propio.

García Márquez está en contra del uso de los grabadores, dice que atentan contra el ejercicio correcto del periodista, le quitan la posibilidad interpretativa de las palabras y sus gestos. Amparado en Gabo recreo la sensación a esta altura de la entrevista. Llegado el momento de hablar de lo que uno es y no es, sale a la luz una vieja frase de Borges que dice: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta de un solo momento, el momento en que el hombre sabe para siempre quién es...” (Biografía de Tadeo Isidoro Cruz. El Aleph)

–Creo que Borges reflexionando sobre la condición humana no necesariamente acierta, pero esa frase es excelente. El objetivo de querer ser lo que uno es, es el mejor. Respetar la propia naturaleza, ser genuino con uno y con los demás. La ética más saludable para el individuo y la sociedad es la del que vive feliz, desarrolla sus propios deseos, controla sus debilidades, e intenta ser la mejor versión de sí mismo. Así uno logra un estado de satisfacción, de mayor plenitud.

A partir de aquí el espesor de sus conceptos se solidifican en papel. Sus palabras cobran más fuerza aún cuando se las lee. Su aparente fragilidad, su permanente sobriedad, contrastan con la fuerza de sus convicciones.

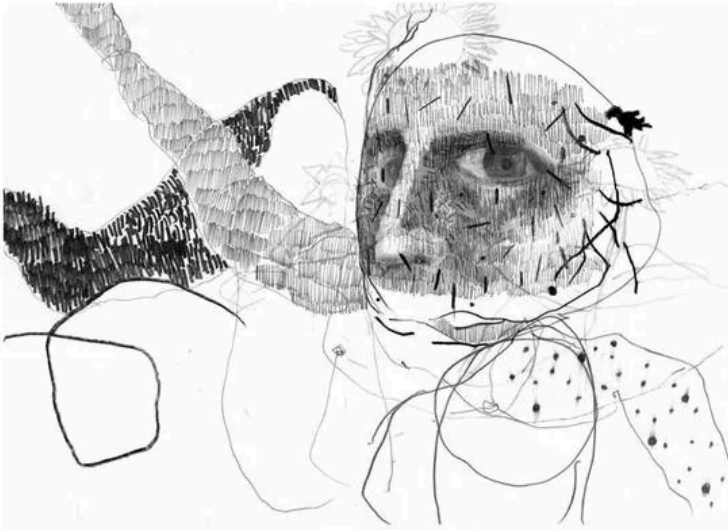
–¿Es feliz?

–A pesar de que suelo describir mi situación como todo lo contrario, creo que sí, creo que soy muy injusta con mi vida porque soy muy autoexigente, no tengo un reflejo parecido de lo que los demás piensan de mí. Soy muy despiadada conmigo. No creo que uno sea lo que uno cree



Carolina Scotto

Nació en Córdoba en el año 1958. Es Doctora en Filosofía. Fue decana de la Facultad de Filosofía y Humanidades UNC e investigadora de CONICET. Actualmente ejerce el cargo de rectora de la Universidad Nacional de Córdoba desde el 25 de Abril de 2007. Es la primera mujer en ocupar ese cargo en toda la historia de la UNC.



JP Viret, 5/7, de la serie "Figuras", Grafito y lápices de colores s/papel, 2012

que es. Creo que cada vez somos menos lo que creemos que somos. Buena parte de lo que uno es, es lo que uno desarrolla de manera pública o social. Amigos, familia, trabajo... uno aprende mucho de cómo lo demás le devuelven a uno lo que uno es. Lo bueno y lo malo.

Madre de tres hijos, se casó muy joven, tan joven que su padre tuvo que darle autorización y terminó sus estudios universitarios con bebé bajo el brazo o sobre sus brazos, debiera decir. Sus hijos son Victoria, Lucía y Ernesto, el menor. El único que vive con ella, estudia historia, tiene vocación política y además es el único que le critica todo. Ella feliz cuando lo cuenta. Mamá rectora cocinera reconoce en los ñoquis su plato más elogiado, pero confiesa una audacia culinaria casi sin límites. Una aventura que a veces disfruta sola. Del arte de la cocina al arte de la política.

–¿Qué es la política?

–El arte de resolver los problemas que tenemos como miembros de una comunidad, de diversas maneras. Hoy tenemos las maneras democráticas. Y digo el arte porque la política no es un asunto técnico puramente. La motivación personal que yo tengo con la política es la justicia. Hago política para que las desigualdades se atenúen o desaparezcan.

–¿En qué es diferente la política universitaria de la política convencional?

–En muchas cosas son iguales. Desarrollar estrategias para obtener o retener poder de diverso tipo, poder simbólico, económico, social, son similares en todos los ámbitos. Se puede ver al mezquino, al altruista, al astuto, al colaborativo, todos los perfiles del conglomerado que hacen a una comunidad política. Es también similar en que las estructuras políticas partidarias han tenido siempre algún pie en la universidad, algunas con una relación inversamente proporcional al peso que tienen afuera, pero con las mismas modalidades de trabajo político.

Como diferencia puede que la política universitaria sea ejercida de manera más ingenua en algunos casos. Por ejemplo, hay gente en la universidad que ocupando un rol de representación política cree que no está haciendo política. Piensan que sólo hacen una tarea técnica o tienen un rol meramente académico de carácter no político. Muchos universitarios tienen un gran prejuicio con la política. Aceptando ocupar ciertos lugares de responsabilidad, caracterizan su rol como no político.

Yo no me siento menos universitaria por haber sido rectora en vez de continuar siendo docente e investigadora, no me he alejado ni he desnaturalizado la razón de origen por la que estoy acá, que es la de intentar ejercer la representación política de la comunidad de la que formo parte para mejorar las condiciones para cumplir con nuestras

obligaciones universitarias. También creo que es bueno que uno esté en estas funciones durante un cierto tiempo y luego vuelva a la tarea netamente universitaria o a otra, que no se enquite en un mismo rol político.

–Todo concluye al fin, nada puede escaparse. En marzo termina su mandato y la Asamblea universitaria elegirá un nuevo rector. ¿Cómo cree que será ese proceso?

–Casi todos los procesos electorales en la universidad son complejos, intensos, de muchas negociaciones y conversaciones. Sí espero que seamos capaces de resolverlo de una manera que esté a la altura de los grandes avances que hemos hecho estos años, no solo en la transformación de la UNC, sino también en la transformación de la política universitaria. No es tomando el poder para solamente administrar el poder como se logra gobernar bien una institución tan compleja como la nuestra.

–Tres cosas que destaque de su gestión.

–Uno, cumplir en forma exhaustiva el programa explícito que nos habíamos trazado con todos los que acompañaron este proyecto. Es una gran tranquilidad y un gran orgullo, porque no fue fácil.

Dos, volver a poner a la UNC en la expectativa de la sociedad, que el ciudadano común tenga en cuenta lo que la universidad dice, volver a recuperar ese rol activo, crítico, propositivo, cultural que había perdido en gran medida. Un rol que es propio de una universidad, en una ciudad como esta, en un país como este, en este tiempo que se está viviendo.

Tercero, que hayamos logrado todo esto con una combinación bastante virtuosa entre democracia política y un ritmo intenso de iniciativas de cambio.

–Reconoce que le quedaron pendientes 550 mil buenas ideas que dejará en carpeta para que las pueda hacer su sucesor. En un contexto favorable a nivel nacional por las políticas desarrolladas a favor de las universidades nacionales y a casi una década de kirchnerismo, ¿cuál ha sido el principal mérito y qué cosas faltan?

–Lo más importante, me parece, es que estos años nos hicieran ver a los argentinos que podemos tomar decisiones por nosotros mismos, favorables a nuestros propios intereses. Hubo un formidable proceso cultural estimulado por un conjunto de decisiones políticas, no sólo en Argentina sino afortunadamente en América Latina, de características descolonizadoras. No estamos esperando de algún centro de referencia político, cultural o económico externo, ser evaluados con una vara única que decida qué es lo que se debe hacer y qué no; varas que son pensadas y ejecutadas para satisfacción de los intereses que no son los nuestros. La recuperación de la energía propia, de la confianza en nosotros mismos... Me emocionó una síntesis

virtuosa que hizo Lula cuando murió Néstor Kirchner, él le atribuía eso, el haber logrado que los argentinos tengamos otra vez la confianza en nosotros. Lo que sucedió es que la energía política se volvió hacia otro lugar, hacia nosotros, y eso se reflejó en un conjunto de decisiones, económicas, políticas, culturales que pusieron al país de pie. El famoso relato, que siempre acompaña un proceso histórico, ahora está armado de otra manera. Hay varias generaciones de argentinos que no creyeron nunca que íbamos a vivir en un país así, en un país en que pudiéramos pensar en nuestro destino de esta forma. Con todo el escenario de incertidumbre y la cantidad enorme de deudas internas por saldar que todavía quedan, sociales, económicas, institucionales, por supuesto, y que en estas condiciones se pueden encarar mejor. Entre las deudas pendientes, me gustaría una democracia más madura y más profunda.

Si uno la busca en Google, con tan solo escribir Carolina, Scotto aparece segunda detrás de Carolina Herrera, de quien la rectora asegura no saber quién es... y en Wikipedia sale una pequeña biografía que culmina diciendo que será candidata a diputada en las legislativas 2013. Ella ríe y afirma que entonces consultará a Wikipedia. Luego enciende un cigarrillo y reniega de no haberlo dejado todavía. Ya lo hizo una vez.

–¿A qué cosas ya no le teme?

–A tomar decisiones que están fuera del libreto, del libreto de la propia vida, porque no tengo miedo de envejecer, en el sentido mental de la palabra, entonces cada vez más me permito elegir caminos en la vida que no son los prefigurados. Eso a veces no te trae mucha felicidad pero te hace sentir vivo, te desafía.

–Una vez me dijo que Dios era una explicación inútil, a propósito del concepto de Stephen Hawking sobre que Dios es una explicación innecesaria. Deduzco que es atea...

–No creo en Dios porque no he recibido formación religiosa. En la inmensa mayoría de los casos el sentimiento religioso se desarrolla muy lentamente y se imprime en la psicología y el ánimo de las personas desde niños, y yo no viví esa experiencia. En algún momento eso significó un problema social para mí: no tomaba la comunión, no era bautizada, tenía que andar sola por el patio de la escuela cuando aún siendo una escuela pública teníamos catecismo. Mi papá no era un ateo militante pero sí un agnóstico importante. En las religiones están muy presentes las preguntas por el origen del hombre y el sentido final de las cosas, en todas hay un componente explicativo. Pero con la hipótesis de Dios ese componente hoy está frustrado, por eso creo que es una explicación inútil. Al mismo tiempo creo que la experiencia religiosa de la humanidad, en todas sus variedades, es un fenómeno de extraordinaria significación, que excede esa dimensión y que no puede ser menospreciado, ni confundido con el poder político y económico que detentan las iglesias y que muchas veces va en la dirección contraria del sentimiento religioso de la gente que las sigue.

Melancólica por naturaleza prefiere el Libro del desasosiego de Pessoa para quedarse sola en una isla. Tiene un disco de Silvio Rodríguez sobre el escritor y le gustan Lila Downs, Amy Winehouse y Norah Jones. Dice que Spinetta es un ángel, lo dice buscando artesanalmente la palabra ángel para que describa lo que siente. Asegura que le gustan las películas que se empiezan a disfrutar cuando terminan. Se confiesa incapaz de ver ciencia ficción, acción o aventuras, le gusta el drama, ver cómo la gente sufre o es feliz, nada más. Soy mujer, sentencia al final.

–Es la primera rectora de la UNC, ¿le gustaría ser la primera gobernadora de la provincia?

–Ser la primera es una circunstancia, ser primera mujer en algo, sin embargo, más allá de la circunstancia personal, tiene un significado favorable para la igualdad de género, y tiene que comprenderse ese significado político. Pero no sueño ser gobernadora, ni tampoco había soñado ocupar ninguno de los cargos que por distintas circunstancias acepté ocupar. Uno no decide esas cosas. ■

Artes visuales: entrevista con Luis Felipe "Yuyo" Noé

“YO AL ARTISTA MUERTO DE HAMBRE NO LO HE CONOCIDO”

Lucas Despósito

Luis Felipe, más conocido como el Yuyo Noé, brinda en esta entrevista –lejos de todas las formas de la pomposidad– su mirada sobre los procesos de aprendizaje y enseñanza de las artes visuales. La transmisión de experiencias y las normas académicas; las posibilidades creativas y el acercamiento a la cultura por contagio, son algunos de los temas que lo preocupan.

Además de ser uno de los artistas y teóricos con más trayectoria, Yuyo Noé se destaca por su amabilidad, predisposición y buen humor. Vive en San Telmo y nos recibió en su casa para conversar sobre su trayectoria y la educación en artes. Para entrar en este recorrido, le pregunto por sus orígenes y su formación, y si es que ésta se corresponde de alguna manera con la de los demás artistas de su época.

–Cada uno ha tenido formaciones muy distintas. Cuando yo terminé la escuela primaria quise entrar en la Belgrano, que era equivalente al secundario pero de arte, mi padre no quiso, quiso que hiciera un secundario normal. Cuando terminé el secundario quise entrar en la Pueyrredón y mi padre me dijo no, que estudiase una carrera pero que también estudiase pintura simultáneamente. A mi padre le pareció bien que estudiase pintura pero me ponía condición, entonces entré en Derecho pero al mismo tiempo entré en el taller de Horacio Butler. Yo tenía una pasión por la pintura, por las imágenes y por lo que me sugerían las imágenes desde muy chico. Elegí a Horacio Butler porque ya tenía una tendencia, me gustaban los pintores modernos y creo que en gran parte lo elegí por el color, pero eso lo pensé después. Yo era un adolescente y pensaba: cuando aprenda a pintar voy a pintar igual que él porque me pasaba su fórmula. Hay una manera de los adolescentes de preguntar que los adultos no aguantan porque parece discusión; discuten pero en realidad discuten para saber por qué, por qué tenía que hacer esto y no esto otro, eso un día a los adultos les harta. Entonces un día me dijo que no tenía nada más que enseñarme, no me estaba dando un título, me estaba señalando donde estaba la puerta. Pero luego continué solo en gran parte con la formación de él. Me animé a exponer en el año 59, yo tenía 26 años y lo invite a Butler. Yo llegaba con un miedo bárbaro a la exposición y me lo encontré en la puerta. Me dijo: llegué temprano por si no me gustaba, pero le debo decir que haciendo lo contrario que yo le enseñé ha hecho una pintura que le ha dado un buen resultado. Entonces yo me emocioné como si me hubiesen dado el Nobel. Ese día, el 5 de octubre de 1959, es uno de los días más importantes de mi vida porque además ahí nació mi amis-

tad con pintores como Macció, Alberto Greco y Jorge de la Vega.

Yo no tengo ninguna formación académica. De ese grupo de gente ninguno la tenía, lo que es distinto con la gente que después he conocido. Por ejemplo Stupia hizo la escuela, tengo una gran cantidad de amigos de alrededor de 60 años y la mayor parte hizo la escuela.

«Muchas veces en la pintura se enseña, como si a un chico le prohibieran hablar hasta que supiera todos los verbos y toda la gramática. Primero ven toda la gramática, bueno “ahora que sabés, podés hablar”»

–¿Entonces usted nota que las personas que son más jóvenes tienen formación académica?

–Sí, pero por ejemplo Germán Gargano que estuvo preso 10 años por razones políticas aprendió a pintar por correspondencia con Gorriarena, se escribían con Gorriarena y le mandaba, pintaba solito en la cárcel. La Universidad de Buenos Aires no tiene departamento de artes, siempre fue un sistema de escuelas, es un poco oprimido y un poco viejo el sistema y el IUNA es como

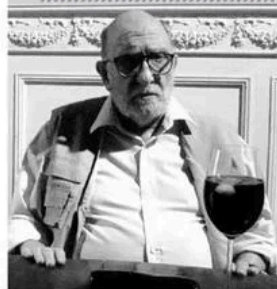
travesti, es decir, no es una universidad, es como una escuela que se disfrazó de universidad y a los profesores pobrecitos, cómo los iban a dejar vacantes. Entonces al final son los mismos profesores pero que se pusieron a la moda y quisieron adaptarse. Eran pintores de formación que venían del poscubismo o más académicos todavía y de repente se llenaron la boca de teoría y de conceptos y salió un poco mamarracho la cosa. Este es mi punto de vista, polémico realmente.

–¿No profundizan en el campo plástico material ni en el teórico?

–Sí, sí, yo soy muy escéptico con respecto al IUNA. Y creo que lo mejor que se hace en relación a la enseñanza en la Argentina es en los talleres de arte infantil y en toda su metodología. Creo que a muchos adultos habría que enseñarles así, a jugar, a tener libertad de plantear cosas y enseguida entrar en un mecanismo creativo.

“Creo fundamentalmente en la incentivación”

“Yo creo en la enseñanza pero no creo en cualquier tipo de enseñanza, creo en la transmisión de la experiencia. Un chico si no va a talleres y esas cosas no está incentivado, creo fundamentalmente en la incentivación, pero no en las normas académicas. Muchas veces en la pintura se enseña, como si a un chico le prohibieran hablar hasta que supiera todos los verbos y toda la gramática.



Luis Felipe “Yuyo” Noé

Nació en Buenos Aires en 1933. Formó parte del grupo conocido como La Nueva Figuración junto a Jorge de la Vega, Ernesto Deira y Rómulo Macció. Tiene una extensa trayectoria y recibió una gran cantidad de distinciones entre las que se destacan el premio Nacional DI Tella, la Beca Guggenheim y el Premio Konex de brillante al mejor artista de la década otorgado en el año 2002. En el año 2009 participó como representante de la Argentina en la Bienal Internacional de Arte de Venecia.



J. P. Vinct. S/T, grafito s/papel, 2010

Primero ven toda la gramática, bueno "ahora que sabés, podés hablar". Entonces qué se le ocurriría al chico: yo soy, tú eres, él es, nosotros somos, vosotros sois, ellos son", afirma Noé, sentando las bases de lo que viene después.

Me quedé pensando -le explico- en su miedo de terminar pintando igual que su profesor.

-¿Cree que existe el riesgo en la enseñanza universitaria de eliminar particularidades en un proceso normalizador?

-Pero yo creo que son dos cosas distintas. Una cosa es cuando estás en el taller de alguien y otra es en una universidad donde tenés varios profesores y se neutralizan entre sí, entonces es distinto, ¿no? Cuando estaba en el colegio nacional tenía un profesor de historia que nos daba toda una visión liberal de la historia y teníamos un profesor de geografía que era nacionalista a muerte, hablaba de que había muchos monumentos que debían convertirse en mingitorios públicos y ahí teníamos un mambo. Venía un profesor y nos daba la visión oficial liberal y venía otro y nos daba la visión revisionista nacionalista. Por eso digo que los profesores a veces se neutralizan.

-¿La universidad tiene un rol de legitimación?

-La palabra universidad es algo abstracto, lo importante es qué se mete en la universidad, qué sistema se sigue, qué criterios se emplean. Por otra parte una de las ventajas del universitario es que le dan una formación cultural. Yo creo en la cultura por contagio, en la incentivar al estudio, al estar curioso. Yo creo que en la enseñanza no hay que dar respuestas sin preguntas previas. Creo que un hombre libre interiormente y excitado, tiene su momento de irrupción y de propuestas, pero no todos están obligados a ser artistas. La educación artística, creo es buena para los chicos, da una libertad de juego, ayuda a pensar de una determinada manera, no es cuestión que salgan pintores.

-¿Considera que dentro de la formación artística deberían enseñarse cuestiones de gestión, registro, realización de portfolio o aplicación a convocatorias?

-Mirá, todo lo que se me ha dado a mí no es por habilidad de relaciones públicas, sino por pura casualidad y la casualidad no se puede enseñar. Yo no puedo ser profesor de public relations. ¿Cómo se consigue una galería? Que se la consiga. El único consejo que les puedo dar es no que se aíslen, vayan a inauguraciones de exposiciones, vean mucho, hablen con mucha gente y ahí entrás en el circuito. No se aíslen fundamentalmente, no se aíslen, pero más que consejos de viejo vizcacha no tengo.

-¿No le parece que las universidades forman consumidores expertos y no productores?

-Eso depende de las carreras, ¿no? Más bien son profesores que forman profesores, los que son artistas se las arreglan por su cuenta, algunos sirven para enseñar y algunos para la creación artística. Yo creo que los mejores profesores son los que también tienen obra, los que tienen experiencia artística, sino repiten cosas sin la práctica, es como un profesor de idioma que sabe las reglas del idioma pero que lo habla solamente con los alumnos y no habla con otra gente.

¿Cómo sobrevive un artista?

Es una pregunta reiterada hasta el cansancio, que sin embargo no se agota. Se la pregunto.

-¿Cómo sobrevive un artista?

-Bueno y eso que se las arreglen, yo qué sé, admiro mucho de los artistas la capacidad de buscavida que tienen. Yo personalmente no he conocido ninguno que se haya muerto de hambre, que la han pasado muy mal en algunos momentos, sí, es cierto, pero todos se las rebuscan o dan clase o buscan cosas paralelas por la publicidad, por el dibujo gráfico o ayudan a otros artistas, todos se las rebuscan, yo al artista muerto de hambre no lo he conocido.

-¿Es un mito?

-No, no es un mito, existirá y existe, pero en el mundo actual es más fácil encontrar un rebusque.

-Y en su caso, ¿cambiar de las instalaciones a la pintura fue una adaptación?

-Pero cuando yo hacía instalaciones nadie hacía instalaciones, no existía la palabra "instalación" y estaba muy lejos de hacerlo por moda. Lo que yo hacía de instalaciones no tiene nada que ver con el concepto de instalaciones que se impuso después, eran cosas muy caóticas que caían por el piso, se entrecruzaban y mantenían relación con mi teoría del caos, pero eran muy difíciles de vender, de guardar y ahí paré 9 años. Para vivir armé un bar y en otro momento empecé a enseñar y al enseñar de cierto modo volví a la pintura a través de otros.

-¿Volvió a pintar porque se contagió de ganas?

-Volví a pintar porque volví a pintar. En un momento estaba bastante rayadito con el hecho de no pintar y entonces hice una terapia. El psicoanalista era muy bueno, me recibía y yo hablaba y mientras hablaba dibujaba y dibujaba. Ahí me salió todo un mundo que me ayudó a tener ganas de seguir. Empecé con el dibujo y después volví a la pintura. De hecho estaba pintando a través de mis alumnos. Lo que pasa es que yo había dejado el plano y al enseñar a través del plano volví a la pintura. Yo tengo una anécdota de la primera época en que enseñaba. Ferreira Gullar es un poeta muy conocido en Brasil, una vez vino a casa con una muchacha que tenía bastante inclinación esquizoide pero no era esquizofrénica total. En ese momento ella estaba estudiando con un pintor que le obligaba a hacer naturalezas muertas y no daba pie con bola, entonces yo le dije que viniera. Para empezar le hablé del punto, le mostré cómo se podía ir jugando con líneas. Empezó con un punto y no se movía del punto, pero el punto comenzó a ser un ovillo y el ovillo comenzó a sacar un bracito, de repente otro bracito. Hizo un muñequito de una riqueza extraordinaria. Después cuando yo lo mostraba me decían: bueno, no, pero esta es una artista ya muy avanzada. Posteriormente tengo otras anécdotas que son exactamente lo contrario, de los que tenían mucha formación, mucha formación y enseñaban y no sabían para dónde partir y debía empezar como con la otra exactamente como si no supiesen nada y enseguida pescaban rápido porque reelaboraban lo que ya sabían. ■

Carnavales: entrevista con Coco Romero

“EL CARNAVAL ES UN GIGANTE QUE AÚN ESTÁ ADORMECIDO”

Franco Morán

Coco Romero es un referente obligado al momento de pensar el Carnaval, una de las fiestas más populares y antiguas de Occidente. Se refiere al reino del dios expulsado del Olimpo y explica la complejidad de este fenómeno artístico y social que todavía no cobró la magnitud que se merece.

Pocos meses atrás, en su último paso por Córdoba, Coco Romero se refirió a un trabajo que viene realizando para diagramar un *Atlas del Carnaval Argentino*. Nos preguntábamos cuáles serían las razones para proponerse una recopilación de estas características.

–En primera instancia es algo que yo vengo haciendo en el diario *El Corsito*. Por ejemplo en el último número me fui a ver la Capilla de los Negros de Chascomús y localicé a una investigadora que tiene ochenta años y que ya lleva tres libros dedicados a este tema. Creo que es necesario darles visibilidad a todos los estudiosos, antropólogos, historiadores, periodistas o gente común que le gusta escribir y han tomado con seriedad el tema. Hay que hacer un piso para ver la riqueza que tiene el carnaval en cada lugar. Porque no es el mismo el Momo de la montaña que el Momo del Agua. Es muy claro como la geografía manda. Lo que me parece interesante en un país tan diverso geográficamente es que tenemos una diversidad cultural muy importante.

Por otro lado es necesario dar visibilidad a todos los investigadores que a lo largo y ancho del país han dejado plasmado material que debe ser de circulación para todos los interesados. Porque en definitiva el carnaval es un fenómeno que nosotros no inventamos y lo que sí podemos hacer es dar luz en una situación ya existente. Estamos descendiendo a un territorio donde las cosas están, solamente que no tienen luz y esa luz depende de cómo lo miramos. Uno se encuentra con saberes, donde un pueblo ha cantado durante 100 años, pero resulta que nadie conoce ese canto. Pero así son las sociedades y creo que nos toca cumplir un rol en esta cuestión.

Me parece interesante ampliar mucho más a través de un Atlas que construyamos un piso con un importante relevamiento de todas las agrupaciones. Porque por ejemplo, un joven que hace murga desconoce cómo es el canto de copla en el norte, o cómo son las mascaritas a caballo en la provincia de Buenos Aires, o cómo son los muñecos gigantes de Lincoln. Para quienes forman parte del carnaval, todos estos elementos pueden ser disparadores de cosas importantes. Además, creo que algo importante va a pasar si uno profundiza en lo propio y saca los colores locales. Argentina tendría que profundizar en el color de cada provincia, esto sumaría mucho a los jóvenes. Uno ve que cuando encuentra un dispositivo artístico trasplantado termina desconociendo lo que pasa a la vuelta de la casa. Este Atlas nos permitiría reconocer las rutinas artísticas de cada agrupación de cada lugar, o los cancioneros que hay que rescatar para que sigan circulando y también abordar otros territorios, como por ejemplo el aporte de los artesanos y las artesanías que se generan, porque el carnaval también es una propuesta plástica.

–¿A tu criterio el carnaval y la cultura popular han sido un objeto de estudio o de acción estatal de segundo valor?

–Totalmente, ahí le cabe un poco de responsabilidad a los gestores culturales. Si en determinado barrio hay un grupo de gente que tiene un talento a desarrollar, eso tiene que ser visto y apoyado, porque también el mejoramiento de los distintos rubros del carnaval necesita de gente que sepa del tema. Si no conocen de la densidad y posibilidades que tienen expresiones como la murga como expresión teatral, no van a poder aprovecharlo. Es información que deben tener estas personas porque

esto permitirá fortalecer la fiesta. El carnaval posee una magnitud enorme, es complejo y la formación es fundamental.

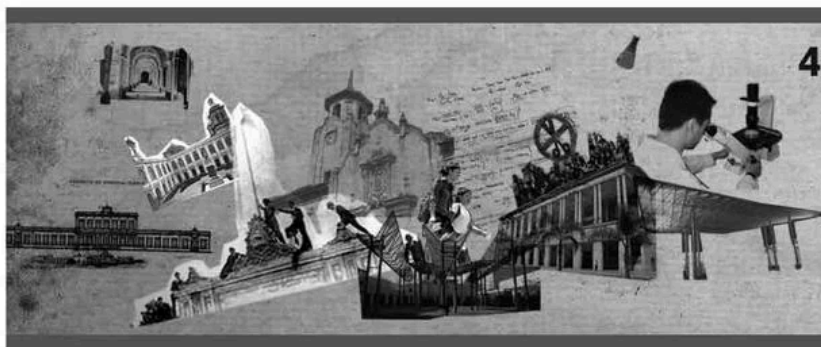
–Hoy, a dos años de la recuperación del feriado de carnaval, ¿cómo estás viendo la actualidad de esta fiesta?

–La mirada que uno tiene es que el Carnaval es un gigante que aún está adormecido y entonces los nuevos pasos o los nuevos caminos que aparecen son paulatinos. En la actualidad la sociedad no tiene una lectura importante o no lo ha cargado de contenido, en realidad cae en el calendario y en febrero todo el mundo va a decir “es carnaval”, pero no sé si hay muchas instancias donde la cultura política del país esté realmente atenta. Por otro lado hay que ordenar, al mismo tiempo que la fiesta es necesaria, va a haber posibilidades para que todos hagan lo suyo. Este es el dato más esperanzador, cualquier municipio va a echar mano a los instrumentistas, a los murguistas, a los comparseros de la región.

Lo que sí me parece interesante es que hay un movimiento muy importante y que todavía no hay una conciencia de la magnitud, sobre todo del género de murga que es uno de los que más ha avanzado con respecto a otros. Las nuevas generaciones construyeron un movimiento emergente y sumamente renovador. A esa nueva generación hay que darle cauce, a todos esos jóvenes que vienen con sus nuevas propuestas.

–¿Y cuál creés que es el rol que el Estado tiene que cumplir en este nuevo escenario, con la recuperación del feriado?

–El problema es, como te mencionaba antes, no tener una preparación. Yo creo que en el segundo semestre las



**400 AÑOS DE HISTORIA,
MILES DE RAZONES
PARA CELEBRARLO**

UNC Universidad Nacional de Córdoba 1613-2013 400 AÑOS

ES PÚBLICA, ES DE TODOS



J.P. Vinet. S/T, serie "la jaula blanda de los cuerpos ha quedado abierta y somos incapaces de saberlo", grafito s/papel, 2012

direcciones de cultura le tienen que poner el ojo al carnaval, no hay que ponerle el ojo en febrero. Uno observa que hay zonas donde todavía no hay espacios físicos definidos para los grupos y el lugar donde va a ocurrir la fiesta. Yo creo que ahí hay que poner atención porque de esto depende qué tipo de fiesta se arme. Históricamente, cuando vos analizás lo que ha pasado en Buenos Aires, en el espacio se priorizaba el choripán, la gaseosa y la espuma.

Y ahí, otro interrogante que se abre es que se debería pensar seriamente en el carnaval de los niños. A esto lo vengo planteando en los talleres. Ahí hay territorio sumamente interesante y no se puede seguir avanzando sin considerar que los infantes deben tener a partir de este tiempo democrático, la posibilidad de conocer una mirada distinta del carnaval. Mi idea es darle una vuelta de tuerca a este concepto de fiesta popular donde están incluidas todas las artes: la danza, la plástica, la poesía, la música. Todo esto converge, por lo cual a mí me parece interesante que pueda traer nuevos actores, nuevas miradas y un cruce con este fuerte envión que hay ahora de los jóvenes. Me parece que a estos puntos le pondría atención.

—Cuando mencionas el espacio para la niñez, ¿hablás de la necesidad de educar para el carnaval?

—Exacto. Básicamente el carnaval propone un juego. Ese juego lo podés llevar adelante si vos jugás. Digamos, ¿cuáles son las marcas que ha dejado la ausencia

del carnaval? Y, que la gente no se permite jugar. Hoy un adulto es muy difícil que se disfrace porque se sentiría un ridículo, en parte sentirse el ridículo es porque el juego no está instalado y no hay gimnasia de juego. Los hijos de la democracia tienen otra lectura, porque el tema avanzó, pero quienes no son hijos de la democracia, tienen la musculatura y las ganas de jugar bastante arrinconadas. Músculo que no se desarrolla, músculo que se atrofia. Esto es necesario ponerlo en la mesa, porque quienes van a levantar la bandera más fuerte son los niños que jueguen y no sienten ningún impedimento para desarrollar su infancia creativa en esta fiesta que nosotros queremos poblarla de otra manera.

—Pensar en la niñez permite pensar en recuperar nuevos actores, ¿ese es el camino para lograr una fiesta más diversa?

—En Argentina como el carnaval no siguió, hay una falta notable de ese espacio lúdico, ese espacio del carnaval que nosotros desconocemos porque básicamente no podemos tener un registro real producto de la prohibición. Los niños son depositarios de un espacio lúdico creativo donde podría aparecer el teatro naturalmente, la música, el disfraz, todo ese mundo que de a poco habría que ir generando, que es un espacio muy distinto al de los adultos. Esto sería una apuesta porque se necesitan protagonistas para la fiesta, las murgas han contribuido mucho para recuperar espacios, pero ahora hay que recuperar al público en general, para que se

sume. Pero antes, para que el público se sume, debe saber al menos de qué se trata.

—¿Eso implica otras propuestas en escenas además de las murgas?

—Por supuesto, todos los campos expresivos pueden ser partes. Yo creo que la sociedad en un punto valora lo que está bien hecho y eso me parece que está bueno, porque que los niños hagan algo bello es bueno para los niños, pero también es bueno porque instala un espacio de educación no formal. A veces, cuando uno muestra algo bello, embellece lo que le rodea y permite la incorporación de nuevas imágenes a su propio imaginario.

—¿Considerás que los medios de comunicación difunden un festejo que desconoce la diversidad de carnavales en Argentina o incluso otros tipos de grupos en cada lugar?

—Yo creo que si uno profundiza en el lugar en que está, se va a encontrar con el folclore de carnaval de cada región. El tema estaba dormido a nivel nacional y provincial. Aunque yo creo que en todos lados había intentos de revisión pero sin comunicación entre ellos. Los medios masivos y posiblemente que los grupos de rock tomen el tema de murga y carnaval, implicó que se haya conocido solo la murga porteña. Pero la murga como un género inmigratorio está metida en toda la Argentina y no necesariamente es la murga porteña o la murga uruguaya. La murga como una estructura teatral independiente.

—Sin embargo pareciera que los disfrazados no forman parte de la escena actual del carnaval.

—Ese es otro de los aspectos que hay que rescatar, concretamente el disfraz. La idea del individuo disfrazado formando parte de una fiesta colectiva donde ya no es él mismo y no necesariamente tenga que estar vestido de murguero. La célula es el disfraz. El carnaval lo que te ofrece como alternativa es un lugar donde vos vas a ser protagonista. La idea es pensar de qué manera es posible una participación colectiva, porque eso es el carnaval. Yo apuesto porque no haya público y actores sino que todos sean actores de la fiesta, ese es el desafío más complicado. Eso creo que sería un buen aporte incluso para los carnavales del mundo. ■



Coco Romero

Músico, tallerista e investigador. Nació el 12 de junio de 1955 en la provincia de Salta (Argentina). Dicta seminarios, talleres y charlas. Recopila la historia y la tradición oral del carnaval del país. Brinda asistencia técnica a distintos grupos carnavalescos de la Capital, del interior del país y del exterior. Actualmente está trabajando en una diplomatura y tecnicatura de carnaval y murga en el Instituto Universitario Nacional de Artes.

Teatro: entrevista con Cipriano Argüello Pitt

“MIRANDO PARA ATRÁS, ME DOY CUENTA QUE SOMETÍAMOS AL PÚBLICO A UNAS EXPERIENCIAS TERRIBLES”

Luciano Delprato

Cipriano Argüello Pitt es director de teatro con una enorme obra que lo respalda. Repasamos su trayectoria en el marco de los cambios en el teatro cordobés, desde el mito de la edad dorada de los años 60 hasta la gran diversidad de la actualidad que lo ubica como claro referente a nivel nacional y latinoamericano.

“Encontramos una versión de *Rezo por vos* hecha cumbia” me dice con entusiasmo mientras me recibe en la puerta de calle Camilo, el aún incómodo poseedor de una versión en miniatura del cuerpo de su padre.

Alto, delgado. Tan alto y delgado que asemeja una suerte de joven Alonso Quijano, antes de que el exceso de lectura le hiciera perder el juicio. Conversando con Cipriano Argüello Pitt, sospechamos que este Quijote 3.0 sabe distinguir entre gigantes y molinos de viento, pero que lo mismo va a salir a combatirlos. No con lanzas oxidadas, ni encima de un jamelgo escualido, sino al mando de alguna compañía teatral, con algún modesto ejército de locos cuerdos dispuestos a que la ficción le tuerza la muñeca a la realidad. “Escribo para hacer imposible lo real” dijo alguna vez Heiner Müller. Debajo de lo cotidiano, anida lo siniestro, no hay molino de viento que no sea además un monstruoso gigante, parece decirnos la vasta producción de este director de teatro cordobés. Rubén Szuchmacher sugería en sus cursos de dirección que en el comienzo de una buena historia están comprimidos todos los elementos que luego, desplegados, constituirán todo el universo de esa ficción, como en un Big Bang.

—¿Cómo empezaste a hacer teatro?

—Por accidente, la verdad es que yo era un adolescente muy tímido, me interesaba la ecología, militaba en el grupo que después abrió la reserva de la quebrada. Un tío mío que regresaba del exilio en México en el año 85 abrió un centro cultural que se llamaba el Ágora, mi madre, preocupada por mi timidez, me dijo: “Che, andá a ver qué hay, hay grupos de ecología...” Me acuerdo patente: me bajé del bondi, entré y me encontré con un taller interdisciplinario de ecología, música, teatro y plástica. Yo tenía 15 años y encontré algo en el teatro que no había vivido de otra forma, dejé la ecología y desde entonces no paré. Mi primera maestra fue Mónica Carbone, también recién llegada de México. Era la época del fervor por el regreso de la democracia, la época del Artistazo.

Era contagioso. Yo creo que lo que me impactaba, más que el teatro, eran los grupos, la energía colectiva, lo que encontré en el teatro fue comunidad, encontré a mi familia.

La familia. Desde la habitación contigua llegan las notas de *Rezo por vos*, interpretadas en la guitarra por Fran-

cisca, la hija menor de Cipriano. Fanático del Flaco de toda la vida, Cipriano (o Pipi, como le decimos sus amigos y sus alumnos), ha heredado a sus hijos su amor por Spinetta. Yo, que lo conozco hace muchos años, nunca pude evitar asociarlos, como si el autor de *Bajan* y el director de *Tantalegría*, fueran parientes, un poco por su contextura física, un poco por su elegancia desprolija, pero sobre todo por esa inquebrantable fidelidad a una poética personalísima. Más acá de modas, premios o demandas externas, ellos hablan siempre en su propio idioma.

—En mi casa mis viejos siempre me apoyaron en la profesión, el rollo venía más bien por el lado de “por qué hacen esas obras tan oscuras, tan violentas”. Teníamos 15 años, éramos adolescentes y hacíamos unas obras muy densas. Aparecían cosas de la expresión artística que movilizaban a la familia en términos de contenido y de lenguaje, como ver algo que no se quería ver del todo o no se podía ver... Era la energía canalizada en un grito.

—Así como existe el mito de una edad dorada cordobesa en los 60, está bastante difundida la idea de los 90 como una época misticada para el teatro de Córdoba, ¿lo compartís?

—Más o menos. Yo a partir del 95, año en el que me recibí, hasta el 2000, más o menos, creo haber generado una búsqueda poética muy concreta, que tiene obviamente que ver con una sintonía de época, que se basaba en la siguiente premisa: el procedimiento por encima de cualquier otro interés, la eclosión del procedimiento.

—Un acercamiento epistemológico a la práctica teatral...

—Exactamente. Nos preocupábamos más por cómo hacer teatro que por hacerlo (risas).

La importancia del cómo fue muy fundante de mi forma de hacer teatro. Por otro lado teníamos menos formación, los trabajos eran menos profesionales, había peores actores, las puestas eran más deficientes, eran ingenuas, pecaban de falta de profesionalismo. Los noventa estuvieron buenos como movimiento y búsqueda pero la realización de todo eso era deficitaria... Fue interesante lo que generó porque empezamos a discutir con nuestros maestros. Mi generación es la que discute muy fuerte con el concepto hegemónico de la creación colectiva, empezamos a pensar la dramaturgia... No es que antes no se pensara, pero empezamos a recuperar el rol del dramaturgo, empezamos a discutir el texto desde otra perspectiva. Mis maestros todos venían de la creación colectiva, esto cuando yo se lo cuento a colegas que no son cordobeses, se extrañan, porque usualmente es al revés. Pero por momentos, mirando para atrás, me doy cuenta que sometíamos al público a unas experiencias terribles (risas). “Ok, yo este procedimiento lo voy a llevar al extremo, no voy a hablar en toda la obra”. Bueno, pará, con qué necesidad (risas). Qué pasa si no hablo, si no me muevo... situaciones en extremo caprichosas.

Era muy vital, pero a mí me gusta más el teatro cordobés de ahora, me parece que se ha emparejado para arriba, encuentro buenos actores, buenos directores, buenos dramaturgos, encuentro ideas, gente que quiere decir cosas. He viajado mucho por el país este año y puedo decirte que el teatro cordobés goza de una muy buena salud, es un teatro muy autoexigente y eso está bueno. Es muy competitivo, de un modo sano, nos cruzamos y



Cipriano Argüello Pitt es Licenciado en Teatro por la UNC y Magister en Arte Latinoamericano por la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Se desempeña como director teatral y docente universitario, dirige Documenta Escénicas, centro de documentación y producción en artes escénicas. Ha participado como director en diversos proyectos teatrales centrándose en la problemática de la dramaturgia y escena contemporáneas: *Kassandra* de Sergio Blanco (Fiesta Nacional del Teatro 2012), *Black Dreams*, dramaturgia y dirección (Festival Internacional del Mercosur 2011), *Agatha* de Marguerite Duras, 2008, dirección y dramaturgia (Festival FIBA 2009).



J.P. Vinet. S/T, de la serie "del Poder" acrílico s/lienzo, 2008

vemos las obras de los colegas y son tan buenas que eso te empuja a ponerte las pilas. La última fiesta provincial, había siete u ocho espectáculos que eran tremendos, cualquiera me parecía que podía representar orgullosamente el teatro de acá.

Un abanico muy amplio, que va desde pibes de las generaciones más nuevas, pienso por ejemplo en la gente de Episodio 11, que tiene una búsqueda interesantísima, pero también grupos consagrados que te siguen sorprendiendo. Hace poquito vi "Lopatológico" de Cirulaxia Contra-Ataca, y descubrí en Elena Cerrada una actriz excepcional, que yo no había visto antes. Hay mucha diversidad.

–Yo creo reconocer, después de los noventa procedimentales, una segunda etapa en tu producción que vos mismo has llamado Teatro Asmático, que domina tus búsquedas de los 2000. ¿Reconocés esas etapas, identifican tu trabajo, de qué modo?

–Hay un común denominador que, más allá de esas etapas, cruza toda mi obra, que es el concepto de lo siniestro, desde la perspectiva freudiana, que define lo siniestro como lo familiar vuelto extraño, encarnado sobre todo en una extrañeza de la dramaturgia. Una recurrencia, Eugenio Barba decía que uno es como un gato girando alrededor de un plato caliente. Es como si hubiera pasado del procedimiento de la escena al procedimiento de la dramaturgia, del texto, pensando más lo narrativo, en el sentido de la historia. Hay un espectáculo que es *Belleza (en partes)*, que me parece que es como una bisagra entre esas etapas, donde nos preguntábamos hasta dónde se cuenta una historia, hasta dónde llegás con el cuento, cómo contás una historia sin contarla. En relación al concepto de Teatro Asmático, fue una actriz que trabajaba conmigo, Melina Passadore, que me dijo un día: "Tu teatro no es siniestro, es asmático"; y claro, yo padezco el asma, la respiración es para mí un tema de supervivencia. Entiendo muy bien

lo que es que te falte el aire, la ruptura del ritmo respiratorio que acarrea la muerte.

–Y la respiración también es dramaturgia. Dramaturgia biológica, ritmo que sostiene el relato y la vida.

–Es justamente uno de mis principales problemas de composición, el ritmo, que está muy ligado a lo respiratorio, algo que muchas veces yo no controló.

–Una respiración siniestra.

–Por ahí es que llego al concepto de asfixia, que es algo que estuve buceando mucho. Creo que el espectáculo *Acá Adentro* es el más asmático de todos, uno de los personajes está inclusive todo vendado. Era además un momento particularmente denso de mi vida, creo que ese fue el cenit de esa etapa. Pensando para adelante, creo que estoy en este momento más preocupado por el concepto del teatro. Mi sensación es que si encuentro el concepto, encuentro la obra. Lo encuentro en los procesos, me enfrento al material y el material me habla, lo escucho. Patrice Cherau dice algo maravilloso que yo siento muy cercano, dice que cuando uno trabaja con actores, los acompaña en un proceso, los estimula y hace el esfuerzo de ir con los otros todo el tiempo, aunque uno sepa más o menos adonde quiere llegar, no puede tomar un atajo, tiene que acompañar a los otros todo el tiempo. Porque si tomás el atajo el otro también toma el atajo y es necesario que los actores hagan todo el camino. Esto, extrañamente, vuelve el trabajo del director el más solitario del mundo, esa tarea de acompañar y escuchar, es decir, salirte de vos, te sume en la soledad. A mí me mata porque Cherau dice que empezó a hacer teatro por un interés gregario, para no quedarse solo y al final es al revés.

–¿Cómo te transformaste en director? En general todo el mundo empieza haciendo teatro desde la actuación.

–Yo tuve claro desde muy joven que me interesaba la investigación, la dirección y la docencia, que la actuación no era mi lugar; la puedo pasar bien, tengo que actuar cada tanto para pasar por la experiencia del actor, para saber qué le pasa. No existen tampoco lugares de formación para el director. En el año 1994 vino Kosana Luca y yo le dije: mirá, a mí me interesa la dirección, ¿dónde puedo estudiar? Eso no se estudia, me dijo, apúntate como asistente de dirección de alguien. Y eso hice, fui mucho tiempo asistente de Roberto Videla y aprendí muchísimo viéndolo dirigir, es algo muy difícil de enseñar.

Te diría que me considero, sin serlo tampoco, más dramaturgo que actor.

–Hay una tradición, heredada del siglo XIX, que identifica al director teatral con una figura fálica, positiva, racional, asociada a una serie de conceptos históricamente vinculados a lo masculino. Yo creo que vos presentás un enfoque diferente, que rescata principios femeninos indispensables para el funcionamiento directorial.

–Sí, me he enfrentado a actores que desesperados me decían: "¡Decime qué tengo que hacer!" "¡Decime cómo sigue!". Yo soy honesto y digo no lo sé, por momentos no sé, pero confío en no saber, no dirijo propositivamente, porque se espera que el director lleve propuestas, y yo en cambio voy abierto al encuentro con las cosas, yo lo que dispongo es una capacidad asociativa con lo que está pasando, creo que lo que asocio en mi cabeza puede suceder en la escena, pero luego del encuentro, nunca antes. Por ejemplo en *Kassandra*, que el texto proponía un protagonista travestido, que le pedí al actor que se travistiera y fue un desastre. Hicimos el ensayo así por respeto al trabajo que le había costado prepararse, pero yo inmediatamente me di cuenta que eso no iba y no defendí la idea, defendí lo que pasó en el encuentro con los materiales. Por ahí otros directores dirían: "vamos a encontrarle la vuelta"; yo lo vi y dije: ¿qué estamos haciendo? Y fue un hallazgo, modificamos el texto y la obra ganó muchísimo.

Yo siento que todo el teatro, no solo la dirección, también la actuación, se basa no en proponer sino en escuchar, el problema de los histriones es que no escuchan. Se sitúan en una posición con respecto a la actuación, la dramaturgia o la dirección donde no escuchan ni siquiera su propio material, no escuchan lo que les está pasando. Eso para mí es fundamental, que me pase algo, ser honesto con lo que me está pasando a mí, eso a veces va en contra incluso de una idea de obra. Escuchar, leer el cuerpo, la detención en los detalles. Las cosas te hablan, todo el tiempo te están hablando. ¿Qué me están diciendo? ¿Cómo eso que dicen repercute en mí? Por eso muchas veces voy a la deriva, por eso mis espectáculos son medio caóticos, la dramaturgia es medio caótica, confusa, ambigua. Ese sería otro principio que atraviesa todo mi trabajo, la ambigüedad. Entonces la demanda es: ¿Tomá una decisión! (risas).

–Pero eso vos no lo identificás como un problema.

–A veces no tomo decisiones por cobardía y en ese momento me parece un problema. Pero cuando decido no decidir, es parte de una forma de trabajo.

–Mirando para atrás tu obra, ¿te arrepentís de algo?

–¡De un millón de cosas! (Risitas) Pero también puedo ver los errores como necesidades. Me doy cuenta que esas obras no podían ser otra cosa que lo que eran y aspiró con mi obra lo que me parece ideal para cualquier artista, que no se analice una obra sino el conjunto del trabajo. Cada una de mis obras ha sido trabajada con interés, sin vaguedad, nunca obré de oficio, siempre me he estado preguntando algo sobre el teatro. El teatro a mí me parece muy extraño, del 85 para acá no me deja de sorprender, no entiendo por qué hacemos teatro y me lo sigo preguntando en cada obra. Los actores me parecen bichos muy extraños. Cada obra pretende ser una pequeña tesis sobre esos misterios teatrales. ■

Cine documental: entrevista con Rodrigo Fierro

“CREO EN EL PENSAMIENTO ESPONTÁNEO”

Cuqui

Embarcados es un ensayo documental de Rodrigo Fierro (y sus amigos) que consiste en diálogos de un grupo de intelectuales navegando el río Bermejo, cerca de la frontera con Bolivia, contemplando la divinidad en sus proyecciones: los otros, la naturaleza/ paisaje virgen, la religión/ ausencia de Dios. Rodrigo Fierro, el director del filme, detalla algunos de esos pensamientos.

En ciertos tramos no son como Violeta Gorodischer. En su libro *Buscadores de fe* (Emecé, 2012), donde pone el cuerpo ante distintas creencias de otras personas buscando su propia fe, sin juzgar desde afuera. Emilio Garbino, uno de los protagonistas, actúa como moderador en el documental, Rodrigo Fierro y Gastón Sahajdacny también, como montajistas. Quizá el más diablero sea Juan Iosa, por eso la primera imagen de su fuerte mimesis con la naturaleza, masticando caña de azúcar con las fosas nasales abiertas y el pelo largo suelto, lo muestra transformado en un animal menos bondadoso que la mimesis de Emilio Garbino, que parece un baqueano más, sonriente.

Los baqueanos Pelao Mendoza y Alfredo Iyesca, dormían al aire libre y no porque faltaran carpas, están acostumbrados de ese modo. Rodrigo Fierro lo hizo así también algunas noches. No es un dato menor.

Cuando Juan Iosa va a pescar un pez con un arpón de caña, habían puesto uno muerto logrando una escena grotesca y cómica, pero fue eliminada. Todo quedó más realista. La lámpara de lava que acompaña la confesión de una de las travestis no fue “puesta”, era de la misma peluquería que visitaban.

Por eso, el río Bermejo/*Embarcados*, actúa como espejo de lo que somos o quisiéramos ser-hacer. Y sí, es una aventura de amigos con cámara más charlas, pero es filosofía pura que dispara preguntas que llevan a más preguntas.

Rodrigo Fierro responde algunas, pero esto, como diría El Guasón de *Batman, El caballero de la noche* (C. Nolan, 2005), “It’s just the beginning”.

–¿Cómo surgió el proyecto *Embarcados*? ¿Cuántos años llevan en esto?

–El proyecto lleva unos seis años de gestación. Una tarde, conversando y tomando mate con Patricia Llayá, me cuenta sobre su ciudad de origen, Embarcación, al margen del río Bermejo en la provincia de Salta. Y me comenta de la procesión acuifera característica del lugar, donde navegan por el río a manera de procesión, canoas, chalanas y botes, en conmemoración de San Roque, el patrono de Embarcación. La navegación por ríos es algo que he realizado muchas veces con amigos, y la idea de navegar parte del Bermejo me atrajo inmediatamente. Conversando con Patricia, surgió la idea de filmar. Emilio Garbino es uno de los amigos con quien he compartido travesías navegando y a pie, y en ese discurso por la naturaleza han surgido conversaciones con cierto tono filosófico-chunco y de amistad. Esas conversaciones con Emilio son el germen de este proyecto también.

–¿Hicieron todo el viaje en bote? ¿Pasaba algo con la profundidad?

–Hicimos un tramo del río Bermejo en bote, unos cinco días. Estuvimos en la ciudad de Embarcación, unos tres días previos, preparando el viaje en chalana, así denominan los lugareños a estas embarcaciones, y otros cinco días posteriores a la navegación.

La profundidad del río en esa época del año, agosto, es entre moderada y baja, por lo que remontamos inicialmente el río buscando el punto más alto desde el que podíamos iniciar la navegación. Incluso ingresamos a Bolivia buscando este punto.

–Hay algo de la película “Camino salvaje” (Sean Penn, 2007), el viaje de Christopher McCandless hacia Alas-

ka, ¿en algún momento se te ocurrió la idea de dejar todo por una vida más sencilla?

–Sí he pensado, y pienso aún, en una vida más sencilla en la naturaleza. Aunque la película me conmueve, siento que es un ejemplo extremo respecto de lo que deseo, pues no me imagino alejado de mis afectos y amistades. Tampoco mis aventuras son en solitario, son con amigos, y el diálogo con ellos es fundamental.

–Casi todo el equipo estaba compuesto por varones, ¿por qué?

–Patricia Llayá es una de las protagonistas del proyecto, sin su aporte de producción y apoyo constante no hubiera sido posible. Los demás integrantes del grupo son mis amigos. La mayoría de mis amigos son varones, sobre todo con los que realizo este tipo de aventuras. Los pescadores en estas aguas son varones, en su gran mayoría. No hubo una elección adrede de la conformación del equipo por el género, salvo en los dos protagonistas, que de alguna manera representan mis diálogos y viajes con amigos.

–¿Por qué elegiste mostrar que toda la travesía estaba siendo registrada, poniendo al frente la cámara, el micrófono? ¿Tiene que ver con la reflexión de Juan Iosa acerca de la iglesia católica, que piensa sobre sí misma?

–No, no tiene que ver con esa reflexión en particular, aunque quizá el hecho de mostrar la hechura da cuenta del lenguaje audiovisual que piensa sobre sí mismo. Pero en gran medida fue un dejar de lado la preocupación de si se ve o no, y registrar espontáneamente,



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

TEATRO CÓRDOBA

• cine para ver •

www.cineparaver.com.ar



JP Virent. S/T, garbino y lapices de colores s/papel, 2012

incluso el hecho de ser un grupo de amigos viviendo la experiencia de viajar, conversar y filmar.

–¿Creyeron algo de los ritos que vieron? ¿Incorporaste algún elemento a tu vida?

–Desde mi vivencia, la experiencia humana en torno a la fe es algo universal y compartido por las diferentes religiones o idiosincrasias. La fe, de maneras muy diversas, incluso mediante su negación, es algo constitutivo de las personas. O es el aspecto universal y común, más allá de las diferencias, lo que motiva. Esta vivencia es la que me despierta cierta empatía y curiosidad por todas las manifestaciones religiosas, creo que no todos en el grupo vivimos o pensamos sobre esto de la misma manera. Yo particularmente practico budismo, y aunque en muchos aspectos el budismo difiere de los ritos y credos que son parte del registro de *Embarcados*, hay algo respecto del ser humano y su vivencia de la fe, que siento es común, y me conmueve poder compartir con cualquier ser humano, más allá de las religiones o idiosincrasias.

–En una charla se plantea el dilema artificial/ espontaneidad: los travestis, los creyentes, la naturaleza, son; ustedes ante ellos, no, porque ponen la mente y ahí se nota el artificial. ¿O “piensan, luego existen”? Todo el tiempo tienen conflictos intelectuales versus existir.

Para vos como director, ¿cómo era esa dicotomía? ¿Qué buscabas mostrar?

–Aparecer en un entorno extraño es de alguna manera un artificio respecto de ese entorno, y con una cámara esto se acentúa. Mostrar el artificio, de manera espontánea me interesaba y poder participar de un compartir, a partir de la irrupción del “artificio” y su paulatina naturalización. Pero no creo que quienes participamos en la realización seamos pura mente-pensamiento-artificio, ni que los creyentes, travestis y demás participantes sean pura espontaneidad. Puedo hablar de un tiempo y experiencia compartida con sus momentos de artificio y naturalidad, para todos. No creo que sea una dicotomía permanente, ni de bordes definidos. Y creo también en el pensamiento espontáneo... de hecho era la intención poder captar algo de ello en las conversaciones entre los protagonistas.

–¿Pescaban los baqueanos y Juan Iosa? ¿Qué otras cosas comían; habían llevado enlatados o iban a comprar? ¿El agua que bebían era el mismo Bermejo? ¿Los seguía un equipo en auto?

–Pelao Mendoza y Alfredo Iyesca son pescadores. En varios tramos del viaje se dispusieron a pescar, aunque sólo consiguieron un par de presas, aparentemente por el clima, la época del año y el estado de la población de peces.

Embarcados (ensayo documental - work in progress)

Dirección: Rodrigo Fierro

Con: Emilio Garbino, Juan Iosa, Pelao Mendoza, Alfredo Iyesca y Gastón Sironi, entre otros.

Producción: Patricia Llayá

www.vientodefondo.com.ar

Fragmento del poema *agua esto* de Gastón Sironi, escrito durante el rodaje

río siempre río/ abajo /costumbre conservar/ mentira conservar/ mentira miedo costumbre / lengua cambiar, pesca/ cambiar, abajo/ siempre/ río/ no cauce, márgenes/ ¿cómo la lengua/ en el margen?/¿el amor cómo?/ ¿cómo el amor en cañaverales,/ en río pampa, en patas?



Juan es pescador aficionado, y uno de sus principales objetivos en el viaje era pescar, por eso su insistencia.

El resto de provisiones, llevamos todo con nosotros: comida, agua potable, implementos para cocinar. Llevamos alguna comida ya cocida, por ejemplo, milanesas en cantidad, y arroz, fideos, verduras...

No nos seguía ningún equipo. Llevamos las provisiones para todo el viaje.

–Hay un momento muy indicativo del problema principal de los protagonistas cuando se preguntan: “¿Cómo sería conectarse con la naturaleza?”, se ve la angustia real del ser intelectual. ¿Cómo fue tu conexión? Porque vos estabas filmando, tu postura era más como la de Herzog filmando “La rueda del tiempo” (2003), ¿o no?

–No sentí esa angustia y no creo que un momento de reflexión sea excluyente del poder conectarse con la naturaleza. Los jejenes por ejemplo, son una constante conexión con la naturaleza, que no te deja ni pensar. En el transcurso de cinco días, hay momentos y momentos. La charla que mencionás sobre el conectarse con la naturaleza, creo fue el momento donde más nos conectamos grupalmente con el diálogo, como vehículo de reflexión. Yo no percibí angustia en ese momento, más bien disfrute. Como también lo sentí en un momento posterior, un largo silencio al atardecer mientras cruzamos el río. Es otro momento que viví intensamente, y lo disfruté. Uno de pleno diálogo y reflexión, otro de pleno silencio, y “estar” en la naturaleza.

Personalmente, no me planteé una postura previa, más que filmar cuando me dieran ganas. No he visto “La rueda del tiempo”, aunque algo de Herzog estuvo presente en el proyecto, a través de su libro “La conquista de lo inútil”, sobre la experiencia de filmación de Fitzcarraldo.

–En una caminata, Emilio y Juan hablan de que “no puede haber una religiosidad reflexiva”, y el misticismo de ellos de querer conectarse con la naturaleza? Estaban buscando eso y no dejaban que lo divino o superior (la vida en sí) les llegara porque siempre estaban racionalizando. ¿O para vos llegaron a encontrarlo en la mimesis? ¿O nunca? (No ellos en particular, vos como director también).

–Recuerdo el diálogo... Juan Iosa le pregunta a Emilio Garbino si puede haber una religiosidad reflexiva, y discuten la idea. Parte de la búsqueda es querer conectarse con la naturaleza, y parte de la búsqueda es poder reflexionar, y dialogar sobre ello. No creo que sean búsquedas que se excluyan. Creo que por nuestra cultura, historia, formación y curiosidades, la racionalización está presente en muchos momentos, no creo que ésta sea excluyente de poder vivir los aspectos místicos de la vida y de uno mismo. Ni excluyente de disponerse a viajar cinco días más conectado con la naturaleza que lo que vivimos cotidianamente en la ciudad. Cada uno es un universo respecto de esto. Sí creo que el viaje y el proyecto son una invitación para acercarse a la vivencia respecto de lo religioso en general, y de la fe en particular, una invitación a acercarse a la naturaleza, al diálogo y la amistad. Y estos acercamientos pueden ser vivenciales y/o reflexivos.

–¿Fue pautado que todos juntos se registraran registrando? Es el colmo de la racionalización, como esas personas que se pierden el parto de sus hijos por filmarlo, ¿o se puede ver/vivir a través de una cámara?

–Creo que no se puede ver-vivir a través de una cámara. De hecho, en una veintena de viajes en canoa y caminatas que he realizado, muchas con Emilio Garbino, no he llevado cámara, aún siendo fotógrafo y trabajar en filmaciones. Esta es la primera experiencia, donde me dispuse a viajar y filmar. Es otro tipo de experiencia, ni mejor ni peor, otra. La escena donde nos registramos mutuamente, es el colmo de ese afán de registrar lo que se está viviendo, aún así fue un momento intenso y de juego en el viaje. ■

Cine: entrevista con Jorge Jellinek

“EL CINE COMO ESPECTÁCULO DE MASAS ESTÁ TRANSFORMÁNDOSE”

Matías Lapezzata

Jorge Jellinek es un crítico, gestor y programador de cine uruguayo. Recientemente tuvo también sus primeras incursiones en el mundo actoral de películas esencialmente cinéfilas. Analiza en esta entrevista las fronteras entre las producciones industriales y el cine como lenguaje artístico.

Conversar con Jorge Jellinek es traer a colación aquellos temas que están sobre la mesa en la actualidad de quien piensa el cine y sus problemáticas, y también aquellas cuestiones que en tanto programador debe resolver cualquiera que trabaje en ámbitos de difusión alternativos, con una preocupación genuina en la promoción de obras de escasa circulación comercial y de herramientas para pensar el cine.

Jellinek ejerce su trabajo desde hace ya varias décadas para publicaciones extranjeras y en la República Oriental del Uruguay, precisamente como programador del festival de Punta del Este y en Montevideo ligado a la Cinemateca (<http://www.cinemateca.org.uy>), una de las instituciones más reconocidas y renombradas por estos lares en torno al cineclubismo como ámbito de resistencia, desarrollo pedagógico y cultural, que acaba de cumplir 60 años de existencia.

En un momento donde el cine latinoamericano ha cobrado cierta relevancia, ya sea por ocupar un lugar destacado y novedoso en el panorama mundial, como el caso de Chile o México, o por sostener en términos de producción un desarrollo formal que dialoga con la actualidad del cine, como es el caso del cine argentino, el cine uruguayo asoma también con numerosas producciones que van configurando un mapa cada vez más diverso, de mayores posibilidades y apuestas.

“Hoy yo visualizo que estamos en un momento especial de la historia del cine, en el cual claramente se están demarcando territorios que por un lado, desafían lo que es el cine como experiencia convencional, donde el público va a una sala, paga una entrada y ve una película como parte de una actividad de recreación o entretenimiento. Y por otro lado, lo que es el cine como experiencia creativa, artística, como una forma de lenguaje que nos enriquece.

Jorge Jellinek es crítico de cine. Se ha desempeñado como tal principalmente en su país, en medios gráficos, y también como jurado en diferentes festivales, como gestor y programador, y como locutor en un programa cultural en Radio Uruguay. En el 2010 actuó por primera vez en una película, como protagonista de *La vida útil*, de Federico Veiroj, y resultó una revelación, incurriendo de nuevo en la actuación en este 2012, de la mano de Javier Rebollo en *El muerto y ser feliz*.

En este sentido creo que hoy se está haciendo un cine muy interesante y valioso, pero que no encuentra canales para llegar a los espectadores a través de esas vías que llamamos de manera convencional *salas de estreno*. Cada vez es más difícil estrenar, por una cuestión de costos y de recuperación de lo invertido, o directamente es imposible.”

Los costos de un filme son variables y se definen según diferentes formas de producción. No es lo mismo una obra encarada de manera independiente que otra que sigue una línea institucional-industrial, en donde los costos se agrandan en función de ciertos supuestos beneficios. Si bien es cierto que las maneras de hacer cine no son exclusivas, y que no se pueden pensar como un binomio de opuestos entre cine independiente y cine comercial, tanto se haga de una manera como de cualquier otra, lo que al final de cuentas de verdad prevalece es la película en sí misma, sin ningún andamiaje que la sostenga más allá de lo que se ve. Entonces, en igual medida, deben pensarse formas y canales de difusión que hagan circular y volver reales sus potencias y visionado entre la mayor cantidad de gente posible.

“... los festivales, muestras y todas las actividades de difusión paralelas están ocupando un espacio muy importante, porque permiten a esas películas acceder a un público que de alguna manera es especial, porque es gente que gusta generalmente del cine, que va a ver hasta siete películas en un día, cosa que es muy raro... Allí se crea lo que yo llamo el fenómeno festival, en el cual esas películas pueden tener una posibilidad cierta de llegar a un público. Y quizás no tengan mucho espacio como para estrenarse en salas comerciales y vayan por otros canales de distribución alternativos y así encuentran su razón de ser y de existencia. Podrán decir “hoy cualquiera se baja una película de internet y la ve en su casa”, pero la experiencia de ver la película en la casa solo no es lo mismo que verla en una sala y estar luego con el director o los actores conversando y participando de todo eso. En definitiva, el cine como espectáculo de masas, como gran entretenimiento, no digo que esté desapareciendo pero sí que está transformándose. El cine artístico, el cine con una intención creativa, que tiene una propuesta que intenta desafiar al espectador de alguna manera, ese cine necesita de otro marco, el de los cineclubes o cinematecas.”

Las proyecciones por fuera del circuito de salas comerciales, los festivales y los cineclubes motorizan la difusión y exhibición de películas gracias a la labor de sus programadores y curadores, engranajes fundamentales dentro del ámbito de la gestión cultural, y en especial del cine, donde es necesaria la figura de alguien que medie y articule una cadena a veces demasiado larga entre el filme como hecho y la posibilidad de su estreno, y que sea a su vez el pun-

tapié inicial para el desarrollo de prácticas que permitan involucrarse con el cine desde otros lugares.

“Yo creo que el programador de una sala cumple la misma función que la de un dinamizador cultural, que intenta introducir en una comunidad pequeña elementos que la movilicen y que le generen un interés. No solamente en ver, porque creo que los cineclubes, y esto no es nuevo sino que viene de viejas épocas, también pueden ser promotores para que la gente experimente con el cine en la práctica. Hoy en día tener una pequeña cámara es algo muy accesible, y el cineclubismo, el cine como club, es el ámbito adecuado donde generar experiencias. No necesariamente la gente va a salir de ahí como director de cine, pero sí va a aprender el lenguaje cinematográfico, y eso creo que es un elemento muy interesante para que se desarrolle, sobre todo para gente joven que pueda acceder a producir y hacer cosas en su propia realidad.”

Si se le pregunta por su oficio, Jellinek no duda en contestar que es crítico y programador, pero lo cierto es que en el último tiempo ha trabajado como actor en dos películas, y hasta cierto punto se ha constituido en una revelación. Por primera vez como protagonista de *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010), película uruguayo que transcurre en Montevideo y en donde Jellinek interpreta a un empleado de la Cinemateca que vive una situación laboral difícil y la exorciza a fuerza de vivir directamente como en una película. Por segunda vez, en *El muerto y ser feliz* (Javier Rebollo, 2012), película española que transcurre en Argentina y en donde interpreta a un personaje secundario que persigue y acusa con su presencia al protagonista del film, a quien ha encargado un asesinato.

“Mi rol como actor en realidad yo nunca me lo planteé desde un punto de vista de profesión. Ocurrió accidentalmente porque un director vino y me hizo una propuesta, y me sedujo la idea de participar en un proyecto en colaboración con él. Las experiencias han sido maravillosas, cada una en aspectos distintos pero también como desafío de ponerme, o de exponerme, en una pantalla, desde otro lado, dejando el rol mío habitual de crítico y tratando de meterme en la propuesta y entonces servir a lo que el director quiere. Siempre me preguntan si podría hacer una crítica de esas películas... puedo hablar de lo que ha sido la experiencia desde el lugar de alguien que ha estudiado el cine, que ha visto el cine y lo ha vivido entonces desde el otro lado de la pantalla. Actuar es una experiencia que yo recomiendo como posibilidad para tener otra perspectiva. También es cierto que ambas películas son muy cinéfilas, cada una en su estilo, y por lo tanto me sentí muy cómodo en eso, porque sin tener una formación actoral a veces hay cosas que escapan a las posibilidades de uno.” ■

HISTORIA TRAYECTORIA COMPROMISO HORIZONTES

LABORATORIO DE HEMODERIVADOS una industria farmacéutica nacional dedicada al desarrollo, producción y distribución de medicamentos y productos médicos.

Con el respaldo de 400 AÑOS de la
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA



cba24ⁿ

www.cba24n.com.ar

GURDULICH / K&A

*En el marco de la celebración por los 3 años de la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, **cba24n** recibió en el Congreso de la Nación un reconocimiento al primer canal digital de noticias 24 horas del interior del país.*

Muchas gracias por este premio que nos incentiva a seguir trabajando e informando para todos los cordobeses las 24 horas.

TU PROPIA VOZ



580 **UNIVERSIDAD**

Tu propia voz