



DEODORO
gaceta de crítica y cultura

Revista de la Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Noviembre de 2010 | año 1 | N° 3 | \$ 2.- | ISSN: 1853-2349



EDITORIAL
Universidad
Nacional
de Córdoba



Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

Rectora: Dra. Carolina Scotto
Vicerrectora: Dra. Hebe Goldenhersch
Secretario General: Mgtr. Jhon Boretto
Secretaría de Extensión: Mgtr. María Inés Peralta
Subsecretaria de Cultura: Mgtr. Mirta Bonnin
Prosecretaria de Comunicación Institucional: Lic. María José Quiroga

Director Editorial:
Diego Tatián

Secretario de Redacción:
Franco Rizzi

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

Corrección:
Raúl Allende

Diseño:
Lorena Díaz, Agustín Massanet, Nicolás Pisano

Revista mensual editada por la Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba
ISSN: 1853-2349
Editorial de la UNC. Pabellón Agustín Tosco.
Primer piso, Ciudad Universitaria
(351) 4629526 | Córdoba | CP X5000GYA
deodoro@editorial.unc.edu.ar

Impreso en Comercio y Justicia Editores

Tapa: Eduardo Quintana
S/d. (Objeto, madera
policromada)



3
Elogio de la pequeña prensa



4
La psiquis de Córdoba en 24 fragmentos
Juan Cruz Taborda Varela



6
Boninolaspalabras
Oscar del Barco



7
Literatura y memoria
María Teresa Andruetto



8
Líneas quebradas en Ciudad Fantasma
Mauro César



9
Una escritura del crepúsculo | El libro anacrónico
Silvio Mattoni



10
Los rieles que faltan
Irina Morán



12
Pablo B. López, líder proletario de Córdoba
Roberto Ferrero



14
La casa de los trabajadores | Casa de la CGT
Luis Rodeiro



15
Proyecto 6x6. Migraciones-(In) Migraciones
Soledad González



16
Crítica Genética y teatro
Carolina Gismond



17
Estaciones | Las Rositas Tango trio
Mariano Medina y Enrique Roitner



18
Adiario | Enroque
Simja Dujov



20
Entrevista a Leonardo Boff
Javier Quintá



22
Metáfora de acción. El trabajo como sistema
José Pizarro



22
Abolir la ley del tallón
Lorena Díaz



22
Todas las obras en este número pertenecen
al artista Eduardo "Boyo" Quintana



ELOGIO DE LA PEQUEÑA PRENSA

En 1936 Deodoro Roca escribió un texto de media página en forma de parábola, para describir el acomodaticio itinerario de *Los Principios* frente a la victoria sabatinista, aunque en realidad su sentido es de mayor alcance y de recurrente actualidad. Se titula "La gran prensa" y la cita, aunque algo extensa, se justifica: "Cuando Napoleón huyó de la isla de Elba y desembarcó en el golfo Juan, el periódico más importante de Francia escribía: *El bandido corso intenta volver a Francia*. Al hallarse el bandido corso a medio camino de París, el mismo periódico escribía: *El general Bonaparte continúa su marcha hacia París*. Cuando el general Bonaparte se encontraba a una jornada de París, el periódico decía: *Napoleón sigue su marcha triunfal*. Y al entrar Napoleón en la capital de su perdido imperio, el periódico remataba el proceso de sus informaciones con ésta: *¡Su Majestad el Emperador ha entrado en París, siendo entusiastamente recibido por el pueblo!*". Este mismo fue el recorrido de la "gran prensa" argentina frente al poder usurpado por las Fuerzas Armadas en 1976, y sólo recuperó algo de sentido crítico después de Malvinas, cuando la democracia estaba a una jornada de llegar.

¿Cómo se narraba lo que sucedió durante la dictadura en los grandes diarios? ¿Cómo titulaban sus portadas? ¿Cuál era la nomenclatura empleada para referir a los distintos actores sociales del momento (como es obvio, aunque el denotado sea el mismo las implicancias de decir "el bandido corso" o "Su Majestad el Emperador" no son iguales)? ¿Cuál fue el compromiso de sus editoriales? Si bien la documentación aportada por el libro de Martín Zubietta y Eduardo Blaustein² refiere principalmente a los periódicos y publicaciones llamados "nacionales", una investigación acerca de la recepción del golpe de estado por parte de la prensa de Córdoba, de lo dicho y lo callado por ella frente a hechos como el modo de "aniquilar la subversión", las desapariciones, la censura, el Mundial '78, la visita de la Comisión Interamericana por los DD.HH, la bravata por el Beagle contra Chile o la guerra de Malvinas, arroja resultados muy similares –con algunas excepciones referidas casi siempre al modelo económico de Martínez de Hoz en su último período. En el informe de la CONADEP se da a conocer el contenido –que vale aquí como resumen– del "Memorandum Interno n° 44" de *La Voz del Interior*, fechado el 22 de abril de 1976, que ordenaba: "Por disposición de esta Dirección, y con motivo de las directivas del Comando del III Cuerpo de Ejército en el día de la fecha, no se deberán publicar reclamos de familiares de presuntos detenidos que deseen conocer su paradero".

Pero también, sobre todo, es necesario recordar la existencia de una "pequeña prensa", inmediatamente diez-

mada por el terrorismo de Estado que encarceló y asesinó a decenas de periodistas, y cuyo instrumento más emblemático fue la Agencia Clandestina de Noticias (ANCLA) creada por Rodolfo Walsh: "Reproduzca esta información –alentaba–, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo, oralmente. Mande copias a sus amigos: nueve de cada diez la estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad. Derrote el terror. Haga circular esta información".

La más significativa tradición de periodismo argentino, que se extiende desde Echeverría y Sarmiento hasta el propio Walsh, jamás abjuró de las ideas; quienes la honraron no sólo concibieron su tarea a distancia del poder del dinero o la fuerza, sino también ejercieron su capacidad de pensar y de juzgar sin prosternarlas a la hegemonía del sentido común, el gusto general o las creencias mayoritarias por el solo hecho de serlo –ni al sondeo de opinión, sencillamente porque no consideraban el trabajo de comunicar y de opinar como una mercancía para el mercado.

Y sobre todo emplearon la lucidez de la que disponían para tratar de advertir de dónde llega el peligro –cosa que no siempre es clara. Esa lucidez ejercida a contrapelo, quizá el mayor aporte democrático de la prensa, se ve obstruida hoy no tanto –o no sólo– por explícitas censuras ideológicas como por la sumisión a pseudosaberes provenientes de la lógica de la empresa como el marketing, la dinámica organizacional en términos de "recursos humanos", las técnicas de resolución de conflicto, la capacitación en liderazgo y otras tantas humillaciones que establecen las condiciones de producción del trabajo periodístico y definen el peligro mayor para la libertad intelectual: el *ethos* cínico de la pura rentabilidad –a la vez que, por negación, la resistencia que es necesario librar.

Esa resistencia a lo dado –que no es lo mismo ahora que antes–, y la renovación continua de la pregunta por lo que es preciso atender y entender, reproducen un legado que preserva aún del envejecimiento, como lo hiciera en los tiempos más sombríos en los que escribir con libertad costaba la vida.

La desmonopolización y la multiplicación de la palabra pública en la Argentina es un acontecimiento cargado de memoria ■

¹ Deodoro Roca, *El difícil tiempo nuevo*, Lautaro, Buenos Aires, 1956, p. 52.

² *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Colihue, Buenos Aires, 1998.

³ *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Eudeba, Buenos Aires, 1984, p. 368.

Acerca de Gregorio Bermann

LA PSIQUIS DE CÓRDOBA EN 24 FRAGMENTOS

Juan Cruz Taborda Varela

El psicoanálisis y la guerrilla, los montoneros y los reformistas, los desarrollistas urbanos y la ciudad que retrasa. Freud y el Che. Los montoneros, Sylvia y la casa de Cárcano. Gregorio Bermann o los 24 fragmentos de la psiquis de Córdoba

1
Córdoba en el albor del siglo. Y su retraso.

En el resto del territorio patrio, la discusión sobre el patrimonio que fue público y ya no lo es, está instalada. La invasión de los no lugares, rodeados todos de no lugares, es visible. Quién defiende la enajenación. Córdoba, en el albor del siglo XXI, no llegó a la discusión. Córdoba retrasa. Y no es nuevo.

2
Había nacido en Buenos Aires. Pero su vida fue en Córdoba. Con poco más de 20 años, fue protagonista de la Reforma. Las crónicas de la época lo recuerdan, además, como docente, periodista, compañero de ruta del PC, figura de la llamada 'nueva izquierda'. Hombre de Filosofía y Letras, tareas relegadas por la psiquiatría, puso el cuero y el seso contra Francisco Franco, se codeó con Freud y charló con Guevara.

3
En el residencial barrio Las Rosas, al Norte de la ciudad, se anuncia, en ese prólogo de siglo XXI, un 'country en altura'. Eufemismo para no decir monobloques. Los ricos, o aquellos que gozan de tales pretensiones, no viven en monobloques. Sí en 'countrys en altura'.

4
Secretario de la FUA en 1919, dijo: "No venimos a negar la obra realizada precedentemente (...) Venimos a cerrar un ciclo, a liquidar hombres y hechos de una época, a proclamar la extinción de una generación que ha cumplido su labor (...) A la inversa de la generación del 80, no venimos a desarrollar una labor de inspiración personal, sino a interpretar las necesidades, aspiraciones y sentimientos colectivos propios de una conciencia nacional en formación".

5
Sobre la vera del Suquia, en zona residencial y de vieja estirpe, hay un castillo. El

barrio, antiguas casas quintas, fue la primera zona no urbana de la Córdoba de mediados de 1800 que tuvo otros aires. Allí se construyeron los primeros chalets de vacaciones. No cualquiera vacacionaba. No cualquiera tenía chalets.

6
En la segunda parte de los años 20, integró la Unión Latinoamericana y promovió el psicoanálisis desde sus cátedras de la UNC -Medicina Forense y Toxicología-. Freud era, para él en 1928, "ese genial explorador de las oscuras vías del alma". Fue el 26 de febrero de 1930 el día que Sigmund Freud lo recibió en su casa de Viena.

7
Las Rosas es el barrio. El mismo que le diera nombre al Cerro que le seguía hacia el Norte, colonizado décadas después. En Las Rosas, sobre el Suquia, hay un castillo. De corte medieval, a medio camino entre el Gótico y el Bizantino. Hay líneas alargadas. Hay solidez. Hay arcos.

8
En 1931, Gregorio Bermann era candidato a gobernador de la provincia. Deodoro lo acompañaba como candidato a Intendente en la boleta de la Alianza Cívica (un frente conformado por el PS y el PDP). Los Orgaz, Taborda y otros acompañaban más atrás. La selección.

9
Hay un parque impostado de dos hectáreas. Las ramas de los árboles son foráneas. Hay secretos. El castillo fue residencia del dos veces gobernador Ramón J. Cárcano, luminaria del conservadurismo local. Allí pasaba sus veranos Cárcano. En su castillo. Como un rey.

10
Hombre de unirse, integró y presidió la AIAPE -Agrupación de Intelectuales, Peri-

odistas y Escritores-, inicialmente a cargo de Anibal Ponce. Con el mandato de ésta, en 1937 llegó a España. Republicanos y falangistas se disputan una patria, un futuro. Gregorio Bermann se sumó como médico al Ejército de Tierra. No fue suficiente. Igual, exonerará el tendal de muertos que el fascismo ya siembra en las Europas.

11
Se crea el Instituto Neuropático, en los 40'. Allí, ambos destinos se unen. Cárcano y Bermann. El castillo y el loquero. Fueron décadas.

12
Para 1940, arrepentido de sus pasos, denuncia: El psicoanálisis es una ciencia idealista burguesa. Arturo Capdevila le recuerda en El dios Freud, que el mismo Bermann había sido "como un griego predicando" las bondades freudianas. De todo se vuelve.

13
Elda E.A., a quien no conocí más que en historias en primera persona de su propia letra, abandonadas en los rincones del castillo que alguna vez exploré, decía: "Yo por mi enfermedad no me pude recibir de nada y si trabajaba iba un día sí y otro no, porque quedé mal con la enfermedad de los 14 años. No comprendo por qué se me encerró varios días haciendo tener miedo y asustándome con el cólera. Yo no tuve la culpa de que murió papá, sino que cuando uno sufre de los nervios la culpa. Sufrí mucho, cuando él se enfermó yo y él estábamos juntos. Papá sufría del corazón, me culparon tal vez por eso. Gracias que estoy viva y no estoy en la cárcel, pero al enfermo mental lo culpan...". Lo culpan. Pero el Bermann no era la cárcel.

14
En marzo de 1963 viaja hacia la isla en el inicio del proceso revolucionario. Se en-

cuentra con su compatriota. "Al contacto con esta candente realidad cubana, desperté de un sueño, de un largo sueño sectorio", diría.

Recuerdan, Gregorio y Ernesto, la vida en esta provincia y la biblioteca deodórica. Después viene China y la publicación sobre la salud mental del gigante dormido. Después viene *Pasado y Presente*. De todo es parte Bermann.

15
En la década del infortunio colectivo, el castillo comienza su camino hacia el olvido. Quebrado en mil partes, amontonado en rincones sin final, en vértices de la mala memoria. Acumuladas en bolsas prontas al fuego, cientos de cartas de pacientes locos, jamás entregadas, eran la letra que le daba vida a la historia del final.

16
Su oposición al peronismo fue lacerante. No lo dudó un segundo. Viajó por Europa denunciando lo que creía una dictadura. En 1949 le escribe a su ex alumno reclamando por la muerte de dos jóvenes comunistas. La culpa es de la policía peronista, le dice a su ex alumno. Su ex alumno, Héctor J. Cámpora. Prologa a Gramsci en *Cartas desde la cárcel* y en París dice: Argentina vive una situación de terror gubernamental. Esos mismos años ve el fracaso de la lucha reformista: "Es evidente el triple fracaso moral, ideológico y científico de la Universidad, que cae por sí misma como un fruto caduco y seco".

17
Entre las cartas de Elda E.A, los balances que anunciaban el final. Estaba claro: las obras sociales no pagaban. Cómo continuar la obra del docente, periodista, compañero de ruta del PC, figura de la nueva izquierda, hombre de Filosofía y Letras, el visitante de Ernesto y Sigmund, el peleador en las fronteras contra el falangismo. Cómo.



Los balances, en aquella década fatídica, los había hecho el hombre de la economía en Córdoba. Años después, muchos años después, Salvador Treber me dirá que a él nunca le pagaron por ese trabajo. Nunca. ¿Con qué se paga un certificado de defunción hecho de números?

18

La generación argentina de parricidas, que ganaron los '60 y perdieron los '70, no tuvo empacho en enterrar a sus padres. Sabían que en el entierro del antiperonismo, los redimían. Al menos, eso creían ellos. Los parricidas.

Sylvia Bermann, su hija, continuadora de su obra, formó parte de la mesa chica aquel 19 de enero de 1978, junto a Miguel Bonasso, Rodolfo Galimberti y Ricardo Obregón Cano, entre otros, en el local mexicano del Movimiento Peronista Montonero. Esa tarde, Tulio Valenzuela contó su historia a los periodistas aztecas. Había llegado hasta esas tierras en compañía de 4 agentes encubiertos de la Dictadura para darle un golpe a la conducción guerrillera. Pero Valenzuela, que mintió a Galtieri sobre su lealtad, fue franco. No pudo traicionar.

19

"En la casa de dos pisos fui una señorita casi normal, guiada por el reloj, estudiaba piano y danzas. Hermano, porque no sea normal e indefensa criatura soy un ser humano, que es humano legítimo. Tú al estar casado me ignoras, a mi madre y a mí nos abandonas. Hermano, a mí me culpan pero no fui criminal, (...) qué soy yo para ti, ¿un obstáculo en tu vida?"

Al principio fui feliz, después me encerraron privándome del aire. Mi pieza es muy fría, no hay estufa que la caliente..."

20

Irene Laura Torrents, hija de Sylvia, nieta de Gregorio, aquel antiperonista perseguido por su condición de tal, es montonera en forma oficial desde 1972. Milita en los barrios y participa en el operativo Mellizas. Los hermanos Born están en manos de los montos. Allí nacerá el romance entre Galimba y su visita millonaria. Allí se firmará el decreto del final de Irene, la Turca. En 1976 desaparece del mundo ordinario. En 1978 alguien la ve en la EMA.

Será la última vez.

Su abuelo había muerto hacía 6 años.

21

Pleno 2001. El predio de 2 hectáreas está a punto de convertirse en un country en altura. El castillo de Cárcano, la sede del Instituto, está a punto de convertirse en el Club House del barrio privado.

El niño bobo del liberalismo vernáculo, celeste en los ojos, mochetes en rosa, pese a la normativa en contra, acepta y dice sé hágase la voluntad -de los intereses privados-.

La vecindad lo frena. Ciudadanía de alta intensidad.

Después siguen otras promesas, nunca concretadas. 'Elysee Park': 4 edificios y 240 departamentos.

Pasa el tiempo. Un cartel anuncia canchas de tenis.

22

Son apenas 18 mosaicos diminutos, uno al lado del otro, pegados sobre una de las paredes externas del panteón de los Oliva Soaje en el San Jerónimo. Pleno Alberdi. De los 18, falta uno.

Memorian, dice. Y más abajo, Epitafio:

23

El castillo, como el medioevo, está en extinción lenta.

Carteles anuncian no tirar basura. Y amenazan: "Lo estamos filmando".

Un country en altura lo mira desde el Oeste. Los vidrios espejados dejan mirar. No permiten ver.

24

Vivió enérgicamente

Amó, fue amado

Anduvo tras

virtudes, bellezas, verdades

por los campos del mundo

Fue dichoso

Halló en el deber grandes satisfacciones y alegrías profundas en el servicio de sus semejantes

Murió contenta, pues en dura brega

se van imponiendo los ideales que fueron su norte en la vida

Gregorio Bermann

1-IX/1894 - 4-V/1972 ■

BONINOLAS PALABRAS

Oscar del Barco

Bonino es un personaje extraño precisamente porque no es un personaje. No sé cómo ubicarlo. Mejor dicho sé que no se lo puede ubicar, porque de alguna manera (es) la disolución de la idea de personaje, de persona, de máscara y... de ubicación. Es sin-ser lo que es sin-ser y no otra cosa a la cual *representaría*. En sentido estricto no hay representación sino *acto* puro, sin un detrás que lo sostenga significándolo. No hay un *alguien*, podríamos decir un sujeto, yo o alma, que pueda tener un "ser" o sostener "algo", cualquier cosa, por ejemplo algo oculto y/o secreto.

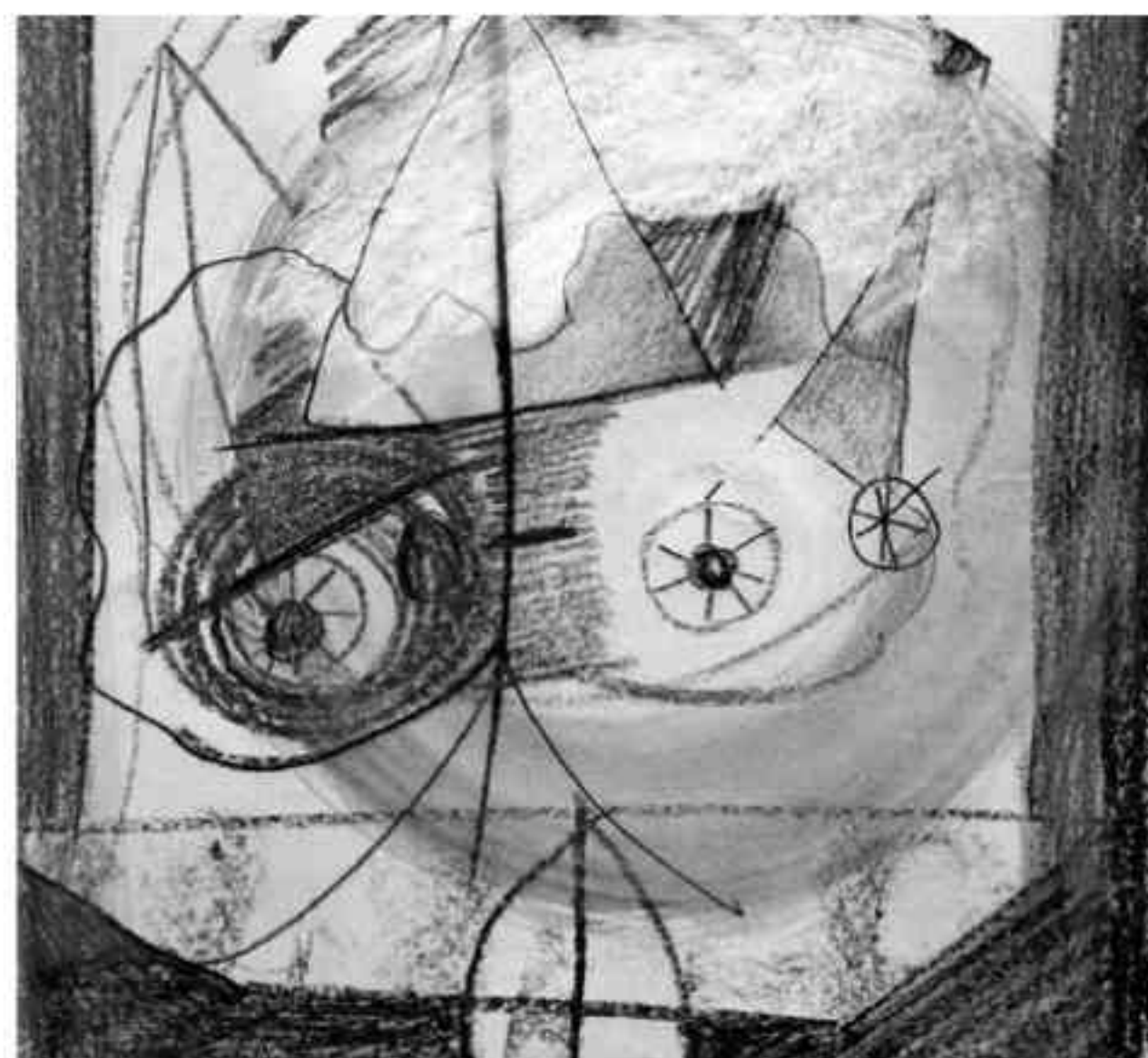
Si aceptamos que no hay Bonino, se sobreentiende ese "sujeto" Bonino, ¿entonces a qué *llamamos* Bonino? ¿A una ausencia? Sí, a la ausencia de sujeto sustancial, o ausencia de "alma", entre otras ausencias. Claro, Bonino, como todos, no fue "algo" ni "alguien". Hay que aceptarlo, hay que salir o tratar de salir fuera del sentido común, ya que el sentido común es tal vez la forma más sofisticada de la inversión que se llama "metafísica". No hubo ni hay Bonino, en consecuencia estamos obligados a sostener un discurso anti-discurso, o anti-logos, o anti-lógica, o anti, anti... o a sostener, en otras palabras, la des-ontologización, o la equívocidad sofisticada...

Bonino, sí, un tipo que nació... vivió y murió, como dice Heidegger -no sin ironía- que le ocurrió a Aristóteles. Con la diferencia que éste dejó lo que se llama una "obra", mientras que Bonino no dejó nada de "obra" (sólo algunos restos, algunos fragmentos dispersos, una entrevista, algunos dibujos y cuadros, algunas intervenciones cinematográficas fugaces...). Bonino no era alguien como para dejar "algo". Pero... tampoco Aristóteles fue alguien, y sin embargo con su nombre se

nombra ese algo, quiero decir esa serie de escritos filosóficos que han "fundado" en gran parte el pensamiento occidental. En resumidas cuentas lo que llamamos Aristóteles son una serie de escritos que, por un grave error de óptica decimos que son de... el inexistente Aristóteles. A partir de este punto tal vez podamos avanzar un poco.

Hay recuerdos (y escritos de recuerdos) sobre ese ser en inexistencia que se llama (y no digo que se llamó para ser consecuente con la inexistencia) Bonino. Hemos entrado, sin querer, en un orden fantasmático, o en una mundaneidad de fantasmas. Y lo que hemos dicho y lo que vamos a decir de Bonino lo podemos decir de todos y de cualquier ser humano, porque, mal que nos pese somos "caballeros inexistentes" -como diría Macedonio-, y la palabra inexistente debe leerse como un sustantivo y no como un atributo de un *algo*. Hay recuerdos que, como todos los recuerdos, son falibles; a veces contradictorios, evanescentes. Por supuesto que al escribir los recuerdos estos cambian de estatuto y se vuelven, digamos, documentos; es igual a un *hacha de piedra* apuntando a una lejanísima inexistencia que *marcó* una piedra. Está claro que este es un misterio del cual, creo, nunca saldremos, ni referido al paleolítico ni al tiempo en que vivió *eso* (el "misterio", digamos, para usar una palabra equívoca) que llamamos Bonino.

Si en lugar de pensar en una sustancia o cosa espiritual llamada Bonino, un ser humano que como todos tuvo y tiene su historia, pensamos (claro, para también ser consecuentes con lo que estamos diciendo, sin nadie que piense) en una *aparición* de gestos, actos, imágenes, gritos, movimientos, palabras, a las que se conoció y se re-



S/T, Jorge Bonino

conoce con el nombre de Bonino, entonces estamos en presencia (como memoria) de una multiplicidad inaprensible e indecible de *algos*. Y aquí entiendo por "algos" precisamente esa totalidad intotalizable de "fantasmas" imaginarios o sonoros que se asentaron en la memoria de algunos que presenciaron la emergencia de lo "nuevo" en el "fondo de lo desconocido" (espero que Baudelaire no se moleste por la cita). Ya los griegos veían, en la manifestación o el desocultamiento del ser como *presencia*, algo que implicaba la esencia de sus propias vidas. Claro, es a esa eclosión a la que llamaron "presencia". No presencia de "algo" sino presencia de presencia o, en otras palabras, *absoluto*, no presencia-de absoluto sino presencia-absoluto.

Allí, en un lugar, tanto en una pieza como en un bar o en un teatro, se producía el pase de lo desconocido a la presencia, no a la presencia como lo conocido sino como lo desconocido-presencia. Se trata, por lo tanto, de algo casi inverosímil, de algo que violenta lo común: lo desconocido no se vuelve conocido apareciendo sino que lo desconocido como desconocido es lo que *aparece* y borra ese desconocido para hacer lugar a otro conocido y otro desconocido.

Creo que este fue y es el fenómeno (fenómeno en su sentido etimológico de *aparecer*, de lo que transmigra de su sí en sombras a su luminosa aparición) Bonino. Y en él tal vez nos sea posible acercarnos a lo *sagrado*. Lo sagrado como luminosidad, como luminosidad-de-la-palabra. Por eso digo *Bonino o la palabra*, no como una disyuntiva o como si se tratase de dos cosas entre las cuales hay que elegir sino como una identidad que hace al ser, a consecuencia de lo cual estas notas deben leerse estrictamente *Boninolapalabra*. Y

esta afirmación, me doy cuenta, enrarece aún más mi casi descabellado pensamiento (también yo quisiera ser digno, como los sofistas, de la burla aristotélica cuando los llamó "plantas" que "hablan por hablar", ¡cómo si uno tuviera que hablar para decir cosas que no pertenecen al habla!).

Recurro a una simple frase, tomándola fuera de su contexto, por supuesto, de Heidegger: "El habla habla". Una frase que es pura claridad: ¿o vamos a pensar que hay alguien fuera del habla que habla? Y si no hay nadie fuera del habla que sea el *quien* del habla, entonces es evidente que sólo el habla puede hablar, ¡sin sujeto que hable! Pura sofística tautológica, sí, pero no sé qué otra cosa decir que sea más verdadera (perdón por la palabra) o más real (de nuevo, perdón), es decir más poética. Agreguemos algo más: el habla habla por hablar, sin decir nada, "sin por qué y sin para qué" según Angelus Silesius, o como el intempestivo verso de Gertrude Stein: "una rosa es una rosa es una rosa es una rosa...". Es claro que por lo común se piensa que al margen del habla hay "alguien" que quiere decir o comunicar algo y entonces habla, y de esta manera se cae en una auténtica vulgaridad.

Boninolapalabra, o lo sagrado, lo sagrado allí, ante nuestros ojos y oídos. Bonino comía, dormía, hacía el amor, jugaba, cantaba, pintaba, actuaba, pero todo era (su) habla. ¿Estaré inventando? Es cierto que viajó, que actuó, que estuvo en un manicomio (¿pero quién no estuvo o no está en un manicomio?), que consumió drogas (¿pero quién no consume o consumió drogas?); mas en el acontecimiento-Bonino todo se volvía palabras o piel o carne. La palabra era palabra desde antes, incluso antes de la palabra. ¿Palabra antes de la palabra?

¿qué raro! ¿una archi-palabra, una palabra originaria, la palabra sagrada? ¿Por qué "sagrada"? ¿Y por qué no? ¿Por qué temerle a la palabra "sagrada"? ¿Sagrada porque la palabra es la donación de y en lo abierto? Pero de y en ¿no son contradictorios? Y... sí. Pero no hay más remedio. Entre lo abierto y la donación de lo abierto como lo abierto, hay una... paradoja. ¿Cómo salir? ¿Y si no se pudiera salir porque esto es lo que "somos" (quiero decir: no somos) dejando muy lejos el ser y dejando sólo la manifestación como absoluto, es decir, sin nada que se manifieste?



Bonino hablaba, era habla, no decía nada-de, o, mejor, decía-decía. Al hablar comúnmente se cree, esto es lo que decimos, decir algo, en cambio Bonino no decía, y este no-decir ¿confirma o abisma la regla abriéndola al Prius como presupuesto indecible del decir, y en tal caso qué pasa con el *logos*, con los "principios"? Hablaba todo el día, despierto y dormido, libre o encerrado, hablaba con los grandes y con los chicos y con los perros y con los árboles. Hablaba en el campo, sentado sobre el pasto, y en el auto, y en un salón o un garaje. Dijo que lo más hermoso era la libertad. Dijo que era un resumen de la Música, del canto, y se paró y sol le daba en la cara y se puso a cantar en voz alta. Y esa música se expandía como una lluvia, como una bendición. Después todo se cerró y fue como si lo invadiera la mudez, lo acorralaron, lo acorralamos, y entonces salto o voló o simplemente se fue...



Se dice que inventó un lenguaje, yo no creo que haya inventado nada, más bien creo que el lenguaje (no el lenguaje nuestro, cotidiano, sino el otro) lo inventó a él. Y por ser ese lenguaje el "creador" de sí, en este caso al estado puro de mostración, lo llamamos sagrado. Un lenguaje en las antípodas de la rigidez lineal de la lingüística del referente-significado-significante. Precisamente esa línea lógica o del *logos* fue lo que Bonino estalló haciendo que cada palabra, y cada letra, siguiera derivas descontroladas, azarosas, y que sin embargo eran algo así, no sé cómo decirlo de otra manera, como milagrosas, de más allá, o que venían de más o de lo otro que allá, que nadie podía entender como si hubiera un querer-decir pero que sin embargo entendía como si no necesitara nada, como si estuviera ante la pura presencia vacía de cualquier presencia. Era la pura fascinación del saber sin saber y del ser sin ser (pero con el no-ser cae absolutamente todo, y en primer lugar el habla-consentido). Lo otro que mundo dándose. Y lo extraordinario es que no se trataba de algo raro, extraño, sino de lo común y cotidiano como tal, la presencia como tal, lo que todos somos, el Bonino que todos somos en lo abierto, el otro que somos si cae la enajenación, la monstruosidad del ser, del deber-ser, la sustancia, el dios, la razón, etc....



En la *palabra* hay-está, sin diferencia, el Prius de lo posible imposible. Tal vez

como la "matriz" platónica, el "infinito" cartesiano, lo "trascendental" kantiano, la *apatía* sadiana o el *hay* neutro que demonizó Levinas. Neutro significa *presupuesto* sin amor ni odio, sin bien ni mal. El sorprendente "lenguaje" (de) Bonino, esa particular glosolalia disruptiva, se distingue del lenguaje-glosolálico artaudiano, con el que necesito compararlo, por su esencial oralidad. Hay un lado sensual, el estallido glorioso de su lengua, y un lado trágico en Bonino; "trágico" en el sentido del coro diónisiaco, de la insurgencia anti-teatral del no-sentido, de la pura fuerza destructora de la voz, el canto y la danza, que Nietzsche señaló en el origen de la tragedia, un pre-supuesto extático, sin sujeto, sin atadura, sin conformación social.



La falta de *amor* y de odio, lo que podríamos llamar el más allá del bien y del mal, lo propiamente siniestro o "dios": *eso*, el *lo*, el *se*, el *ello*, que no se puede nombrar no por falta de nombres sino porque (es) lo otro que el nombre, más daramente, lo que vuelve posible el nombre engendrándolo en su mismidad. Algo así como el paso atrás del dios bíblico cuando se niega y al mismo tiempo se da como terrible. Terrible en cuanto (es) lo *posible*... del mal y del bien, del odio y del amor, de lo mortal y lo inmortal, de la naturaleza y de lo humano... Un *pre* que no es ajeno sino inmanente y trascendente en lo mismo, ¡vaya con el intringulis!, pues el *es* no es ni trascendente ni inmanente, de manera tal que si uno pretende captarlo en su inmanencia lo capta en su trascendencia y si pretende captarlo en su trascendencia lo capta en su inmanencia... es algo así como el espejismo de una cinta de Moebius... el *afuera*, y ya decir "afuera" es aventurarse en lo indecible...



En este sentido Bonino era-es esencialmente no político. Ni profesor universitario, ni doctor, ni médico, ni juez, ni comerciante, ni obrero, ni escritor... (era-es) precisamente lo previo a cualquier *ser*, lo *posible* por su no-de-ser. Y si no era-es ¿cómo iba a ser "político" o a hacer "política"? Todo el tiempo estaba en *acto*, un acto incluso previo a lo que fue el acto Beckett, quiero decir al acto teatral absurdo o con un sentido absurdo (valga el *oximoron*), más bien diría un acto previo al sentido, semejante al *infans* que no tiene voz, al lugar-sin lugar, al hombre-sin-hombre, al pensamiento sin pensamiento... Allí estaba *eso*, ese pensamiento como manifestación que pensaba no "pensando", esa habla que hablaba sin habla: Bonino. La fascinación, el asombro, la risa, sí, pero sobre un fondo de terror, de angustia, como frente a un abismo, o *en* un abismo, o como abismo. Estaba lejos, pues, del arte, o era un arte del que se ha retirado el arte, o una performance sin performance, exponiéndose en una manifestación sin exposición y sin manifestación, en una enunciación de una enunciación de una enunciación... de nada.



Con Bonino no se juega ■

Literatura y memoria

María Teresa Andruetto

Los griegos hacían suceder sus tragedias en la puerta del palacio, ese umbral donde lo privado se vuelve público, porque desde ahí se puede escuchar el grito de la que habita la casa y oír al mensajero que llega desde tierras extranjeras con la mala nueva. Lo privado y lo público: así va la escritura a mirar en las vidas comunes para comprender los comportamientos de una sociedad. Pero ¿testimonia la literatura? Y si lo hace, ¿por qué medios y de qué modo? En los juicios contra los represores de la última dictadura que se desarrollan actualmente en nuestro país, atravesando las formas de lenguaje de la justicia, la crónica periodística o el informe técnico, podemos escuchar las palabras de los sobrevivientes, testigos que treinta años después de los sucesos regresan para dar cuenta de lo que han visto y de lo que les hicieron. Escucho en los tribunales de Córdoba uno de los testimonios, el relato de una mujer que vive ahora en un país extranjero, relato preciso, de emotividad contenida, que se extiende sin avanzar un paso más allá de lo visto, o atisbado o escuchado. A lo largo de horas la voz de la mujer sólo se quiebra cuando habla del muñeco de pan que una compañera asesinada hizo para su hija, o para decir que durante toda la noche hubo aquella vez en el patio de la cárcel un hombre estaqueado que pronunciaba sin cesar su propio nombre, o para contar que más tarde, desde la celda, ella saltó sobre sí misma y alcanzó a ver la sangre del que ya había muerto. Se oye en la sala el testimonio, todos oímos, la precisión de los detalles donde anclan el dolor y la memoria, la conmoción que produce ya no lo sucedido de un modo general sino la minucia que recupera en toda su potencia, en carne viva, la escena. Me pregunto qué podría agregar a esto la literatura, qué herramientas tiene la ficción para narrar hechos tan difíciles de asimilar, de tan alto voltaje emotivo, si para el relato del horror y para la intensidad del dolor, la palabra del sobreviviente no puede ser superada. La literatura "de memoria", como toda la literatura, necesita construir con las palabras un plus de sentido, una distorsión o un corrimiento de lo conocido o de lo sucedido, una incomodidad radicalizada, que nos saque de toda certeza. Necesita instalar una fisura que nos permita ir más allá de nuestras intenciones en busca de zonas de nosotros (y por lo tanto también de otros, los posibles lectores) que todavía desconocemos. ¿Existe un más allá del testimonio que le dé a la ficción una razón de ser?, ¿por qué camino buscarlo?, ¿cómo narrar "eso" (trauma, dictadura, horror, exilio, insilio), diciendo siempre más y siempre otra cosa, un plus o un desvío? Hay en cada escritor ideas, posturas, posiciones tomadas, pero a la obra de ficción no vamos a buscar una respuesta, sino a generar un estado de interrogación sobre nuestra sociedad y nuestro pasado y sobre nuestra inserción y relación con ellos. Por eso quien escribe ficciones gira en torno a núcleos todavía enigmáticos, busca construir una metáfora del pasado, construirla desde el presente, para intentar comprender qué y cuánto de todo lo sucedido sigue entre nosotros. La fragmentación, los pensamientos y expresiones relativizándose unos con otros, constituyen una manera de evitar un lenguaje y una verdad monolíticos, que son la zona de riesgo de toda creación. Mientras el lenguaje no se cierre, mientras siga existiendo en quien escribe un estado de interrogación tendrán nuestras ficciones cierta garantía de salud. Si el grupo social unifica, congela, suelda, entonces el lugar del escritor puede ser des-soldar, escarbar, abrir la herida que curamos en un lugar y en otro lugar duele. Formas, giros, torsiones a la lengua para construir ese estado de interrogación, siempre en busca de *otra cosa*, *otras cosas*, *algo más*. Desplazamientos y disfuncionalidad del lenguaje. Capas y capas de sentido intentando incomodarnos hasta ver lo que todavía desconocemos. Eso es algo que sí puede hacer la ficción: entrar, carecientes de toda certeza, a nuestros puntos ciegos, con la sola lengua de todos como herramienta, para construir un *no saber* que nos lleve hacia nosotros mismos ■

Libertella / Bonino

LÍNEAS QUEBRADAS EN CIUDAD FANTASMA

Mauro Césari

“En una noche de septiembre de 1965 Jorge Bonino inventó un lenguaje y decidió presentarlo al público. Esto ocurrió en Argentina, en un pequeño teatro de la ciudad de Córdoba. Bonino se puso unos guardapolvos, salió al escenario, colgó un mapamundi, abrió algunos libros de texto y sobre un pizarrón copió sus sonidos. Algo así: â, ä, -e, e, i, ô, -ü...”

Uno: Confundámonos para arrancar. La leyenda de Jorge Bonino no es un libro sobre Jorge Bonino, no se posa y aplasta aquí sobrepujando un Saber (clínico, interpretativo, hagiográfico, histórico, mítico/literario) la singularidad translíngüística que allí se abría paso. Más bien, habría que hablar, al paso de destilado de una operatoria escritural compleja, de otro gran fantasmal librito de Héctor Libertella (Bahía Blanca 1945-Buenos Aires 2006), una *transficción*: la transducción¹ de un cruce, un pase extraído del tracto -traere, tractus- de la abstracta materia del enigma físico que llamamos lenguaje, pasando.

Es además, este librito, el número inaugural -el cero- de una nueva colección propuesta por Alción editora: *Un lento venir viniendo*, enunciado catalizante que señala, como al pasar, hacia la figura de Macedonio Fernández para atender a textos inclasificables y a las “velocidades diferenciales que algunos textos entablan con los códigos de lectura y legibilidad de su época (...) textos ex-céntricos ya que establecen una operatoria compleja con respecto al Centro, construyendo una vía posible de reflexión sobre el campo literario: en un país periférico lo más central es lo más periférico”.

El cero, impreso en el lomo de un libro Libertella, será entonces cifra, contraseña, punto luminoso O atractor de opacidad que, en su tránsito, mapea contornos, zonas pulsátiles, fuerzas que atraviesan un plano: poblándolo. (El cero incluso, había ya sido blanco -vacío del interés de Libertella en un precisísimo relato sobre la selección uruguaya de fútbol de 1970 y su política fantasmal del cero a cero, llamado, justamente, *La cifra redonda*: “Yo ya venía altamente alucinado con ellos. ¿Cómo imaginar a un equipo que sólo concebía la pristina redondez del cero a cero? Esa política zen en busca de la más extrema transparencia, esa utopía de una cifra que no dice nada para nadie (...) el hueco, el

“Agujero” que se produce en un mundo lleno de resultados”.

(Son significativas en sí mismas las observaciones-libertella en dirección a algunas escrituras mudas: recordemos solo al pasar su interés por los grafismos de Mirtha Dermisache, Augusto de Campos y sus *concreciones* -que Libertella leyó como tablillas-, las tablillas transasirias de respiración quebrada en su Diario de la rabia, el ghetto “grande como el mundo” en El árbol de Saussure -donde de tanto hablar por lo bajo el Signo ha enmudecido, y lo enuncia a los gritos-.

Dos: “La letra en estado bruto hace jugar de otro modo los procesos de aprendizaje, la lectoescritura y la transmisión por la mirada. El ojo es una perla de gelatina concreta, que late y lee, mientras la interpretación y el sentido quedan como ilusiones ópticas”.

Esa ilusión óptica, explorada insistentemente en sus refracciones por Héctor Libertella a lo largo de toda su obra, será desplegada en el espacio del libro como si se tratara de la maqueta de una ciudad fantasma -un holograma de extensiones permeables surcado por rayas -líneas de nazca- en las que el ojo lector queda enhebrado. Hacer nacer la línea, una *línea intensiva*, paso que como huella -*architextura*- algunas escrituras destilan, será asistir **con el cuerpo** a una línea -quebrada, insistente en ausencia, que va construyendo un plano -un agenciamiento- un espacio en donde la especie vida pueda hacer *nido*.

Nuestro espacio como especie siempre pende de un *espeje*. Humano se deviene en una fundante desterritorialización, nuestra primer política: de un *cuerpo biológico a un cuerpo erógeno*, la línea se quiebra y se abre la inscrip-

ción: “La línea (de hueso, la línea de hueso de la mano que termina en el cepillo del pincel”.

Tres: Es este, felizmente, un libro sobre la escritura, escrito en el revés de la comunicación, ahí donde toda escritura es -profundamente, profusamente- *quiasma*. La máquina -tecnología retroprospectiva- con la que el *cruce* se realiza es un viejo diccionario: “De manera que en 1976 yo reaparecí triunfal, con un diccionario en reemplazo de la grabadora, a ver qué pasaba si lo traía a mi redil castellano. Y bien, quién sabe o no si fracasé de nuevo. A las siete de la tarde de un día de aquel año empecé a ciegas, buscando hilvanar su historia. Lo senté ante el diccionario y le mostré un álbum de fotos que registraba escenas de su gira europea. Bonino se despidió con esta amenaza velada: “Si te lo cuento en tu idioma, mi viaje no te dirá nada”, y luego se introdujo en la maleza del diccionario como un salvaje, destrozando palabras hasta llegarles a su raíz más antigua (...) Creo que así llegamos a dar con la verdad de nuestro trabajo, porque ya de madrugada él terminó dictándome muy poco de su vida real y yo copiándole casi todos los excesos. Su breve gira de un año se nos convirtió en una interminable vuelta al siglo”.

Cuatro: La vuelta al ciclo, la paradoja circular, un cero, un *ounoboro* -ojos mudos, boca abierta- que se mira al espejo, dos ceros en reflexión, la helicoide se pone en marcha. Libertella/Bonino en rotación, aquí no hay identificación, acá hay cruce, circulación/intercambio, alteración: de huesos, de husos, de usos del desuso. Así en este libro un tiempo y un tiempo circular, la vuelta al siglo al lomo del habla, la *prehistoria giratoria* activada (aquel *nachträglichkeit* freu-

diano como propuesta de aparato para un

tiempo psíquico), el O: la marca escritural del asombro -el ojo dilatado, la “caverna etimológica de la boca” muda sin emitir sonido-, el movimiento reabsorto (el cero recibe en algunas operatorias matemáticas el nombre de *elemento absorbente*, un calificativo inquietante pues hace que el cero adopte el papel de un pequeño “agujero negro” en el universo de los números, absorbiendo en su propia esencia a cualquier número que se multiplique por él. Durante mucho tiempo la iglesia católica consideró al cero como “el número infiel”, llegando a prohibir su utilización, lo que obligó a los calculistas a hacer su trabajo al amparo del secreto. La antigua relación entre cifra/cero (secreto), aún pulsátil insiste en ser explorada).

Cinco: “La literatura siempre ha sido para mí una historia de amor que puede parecer muy larga, pero que es tan breve como el instante de sangre de un colmillo; *transmisión instantánea por el cuello del texto*”. Alucinante libro, éste de Libertella. La experiencia de una ética en la escritura, (se deviene escritura, nunca escritor, esa segmentación de la lengua en nombre propio), la escritura como plano de amor que nos arrastra, prolucción de posibles en el espacio del tiempo.

Contagios, incisiones, tokonomas, marcas, restos reptantes del desplegarse del pensamiento -de su des/explicarse-. Prospecciones de entusiasmo, escrituras profundamente vitales, físicas superficies alegres envuelven, permiten que algo se incalculé, *que algo nos pase*, ahí, sumergidos y agenciados en la tecnología más primitiva y futura que existe, un librito ■

1 f. microb. Fenómeno que consiste en la transmisión de material genético de una bacteria a otra por medio de un bacteriófago.



La leyenda de Jorge Bonino. Héctor Libertella. 2010, Córdoba, Alción Editora.



UNA ESCRITURA DEL CREPÚSCULO

Silvio Mattoni

El primer libro de Antonio Oviedo, narrador de una obra tan considerable y consistente como poco conocida todavía para el fantasioso "mercado" editorial del país, fue editado por Alberto Burnichon con las peculiares características que su amor a los objetos para ser leídos les imprimía: papel grueso y texturado, como de viejo libro francés, bordes superiores de las hojas cortados rústicamente, una tipografía sumamente elegante, la tapa a dos tintas, negra y roja, con delicados arabescos entre las palabras, que reza: "Último visitante y El señor del cielo cuentos de Antonio Oviedo con dibujos de Gregorio Zeballos y Carlos Zolla". Cada dibujante ilustra un cuento, con un grabado a página completa y otro más pequeño en la mitad superior de la hoja inicial de cada cuento, que comienza con una rigurosa letra capitular. El libro, como todo libro quizás, mira desde el pasado, quiere llamar a una lectura que no le resultaba cercana. Los verbos parecen asumir su comentario en pretérito imperfecto: un libro que decía algo, que tenía dibujos, que estaba signado por un cuidado puesto al servicio de la literatura. Esos verbos en pasado aluden al editor, Burnichon, que supo leer en los relatos del joven e inédito Oviedo un estilo y un mundo que debían compartirse. "Noviembre de 1975", dice el pie de imprenta de una tirada de mil ejemplares. Unos cuatro meses después, el editor fue asesinado. ¿Habrán circulado esos mil libros con dos cuentos, la mayoría de ellos, o habrán sido quemados por unas manos ágrafas que la ligera pluma literaria nunca podría rozar? Los dos relatos del libro se narran en primera persona. En ambos, el yo es una habitante de pensiones, de piezas de alquiler en antiguas casas cuyo pasado esplendor aún persiste en detalles decorativos, aunque castigados por el tiempo y el descuido. Las imágenes que provocan en el narrador esas casas en decadencia, con sus empapelados ajados, sus baldosas de colores hinchadas

por humedades insidiosas, se acercan a una poesía sórdida e implacablemente precisa, que sólo podría compararse con algunos pasajes de relatos de Kafka o de Felisberto Hernández. Ese habitante de piezas, pasajero y testigo de una decadencia que amenaza con desembocar en la muerte, percibe las cosas y los gestos ajenos con una intensidad desmesurada. No son infrecuentes en el libro observaciones tan sutiles como ésta: "No podía establecer una relación evidente, aunque notaba como un dominio del azar, un eco, disimulado tras esa opulencia de lo que se repite." Y lo que se repite es precisamente el resto, el residuo de un símbolo ya acuñado, pero roto en la memoria de quien narra. Por ejemplo, un mañoso y charlatán vividor de la oscura pensión, apodado "el Tucán", llega a cautivar con sus maneras al suspicaz narrador que, asediado por relámpagos de recuerdos de su también ambiguo y contradictorio padre, no puede más que escucharlo y por ende obedecerlo. Tal sería la explicación del título del más extenso de los cuentos, más bien una *nouvelle*: "El señor del cielo". Alegóricamente acaso, el cielo podría estar en la pieza más aireada de la casa, en medio de un patio, que un pintor senil ocupará hasta morir pero que la amistad interesada del Tucán esperará heredar. Esto no impide que sea el único admirador del anciano pintor que dibuja siempre lo mismo: pájaros, cabezas de pájaros. Pero el Tucán, cuando se ha apropiado de la pieza, habla más de lo que vuela. Parece constantemente a punto de revelar algo que nunca llega a decir. Y aunque su charla tramposa no revele nada, el narrador permanece a la escucha, "sumido en una impaciencia casi demente por despreciar el miedo", según comenta en otra escena. ¿A qué le tiene miedo? ¿Al recuerdo de un padre cuyas órdenes contradictorias o demasiado suplicantes no era posible descifrar? ¿A una oferta sexual cuya sordidez y cuyo absurdo le impiden toda descripción elocuente? ¿A la muerte? Al contrario que

el Tucán, deseoso de una mejor piecita para su ocio, el narrador puede imaginar la agonía del pintor: "Pensaba intensamente en el agonizante viejo esperando la muerte, tendido en la cama y mirando la danza inmóvil de los pájaros dibujados." Al final, la muerte sucede, nada más, el sexo furtivo se olvida, o casi, y el padre se sumerge, junto a su caricatura en un hombre que se hace llamar Tucán, como dentro de un líquido que oscureciera todo lo que se percibe, allí donde el cuento vacila antes de entregarse al silencio después de sus últimas palabras. En el otro cuento, aquel que designaría el título, el "último visitante", podría ser el narrador, presa de ataques físicos, de hundimientos que sólo un miedo sin objeto acude a explicar, tal vez porque sea un temor al final, al carácter último de episodios banales en las postrimerías de una vida. Pero el narrador es joven, y acaso su lugar de último aluda al ocaso de otra vida, un hombrecito aún más miedoso que él, o bien una mujer de conducta indescifrable, que se entrega a los habitantes de esa casona en ruinas como si estuviera dormida con los ojos abiertos, por lo que en ocasiones se venda la cara, para no seguir viendo el sueño que no la deja despertar. La mirada del narrador persigue la nada de esa mujer extraviada a través de pasillos, patios, galerías, en medio de otros moradores que no se identifican, "algunos hombres con los rostros todavía tensos por el sueño". ¿Qué busca, si no el registro de algún detalle singular, el brillo o la súbita negrura que pudieran salvar ese deslizamiento monocorde hacia la nada? Aunque la búsqueda misma sea nada; traduzco: escribir no significa nada. Cito: "Hubiera deseado continuar tras esa nada, aun cuando el miedo me hundía el pecho hasta cortarme la respiración." ¿Será esa casa regentada por servidores casi teatrales un amplísimo vestíbulo de la muerte, donde el miedo obliga a las más asombrosas excentricidades? El narrador parece elegir el ocio, la



Dos cuentos, por Antonio Oviedo. Burnichon editor, Córdoba, 1975, 87 páginas.

desidia, dejarse descomponer en su pieza, dejarse llevar para que la contemplación de la oscuridad creciente no sea perturbada por ningún acto: "La muerte empezaría con una sombra en los ojos en un azar siempre desdibujado." Hacia los últimos párrafos del cuento, se compara la manera en que la pieza se va ensombreciendo con la espesa lentitud de una gota de tinta que se dispersa en un vaso de agua. ¿Leemos en este viejo libro de cuentos, nunca reeditado, una escritura que no pretende iluminar, ilustrar nada? En todo caso, la nada de lo real que arde en su centro no se refiere a ningún simulacro realista, a ninguna documentación. No hay en estos cuentos ni época ni lugar. Escritura del crepúsculo, con el libro de Oviedo habría de terminar una atmósfera de esperanza cuyo personaje utópico, casi irreal, era el editor amante de la poesía y la pintura que recorría el país para difundir siempre buenas nuevas, o lo nuevo como bondad. Pero también *Dos cuentos* es un comienzo: una literatura que no reivindica otra cosa que su propia fe en la práctica de escribir, sin pausa, para nadie, para que sea dicho ■

Vías Argentinas (ensayos sobre el ferrocarril)

LOS RIELES QUE FALTAN

Irina Morán

Vías Argentinas (ensayos sobre el ferrocarril) es un libro tan necesario como incómodo. Y digo incómodo porque nos invita a asomarnos a una realidad muchas veces negada. Ignorada en la cotidianeidad y sin pantalla dentro de la voracidad mediática. Una realidad que apenas aparece a cuentagotas en los debates políticos, cuando se desea pensar la Argentina dentro de un proyecto de nación que camina hacia el desarrollo en su conjunto.

«La destrucción de toda esta red nacional no sólo se redujo al ámbito ferroviario, sino que arrasó también con la vida y los sueños de comunidades enteras»

Los autores de *Vías Argentinas...* eligen no mirar para otro lado. El libro se presenta como un trabajo de investigación colectivo, producto de la iniciativa de un grupo de investigadores de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Sus páginas nos retratan el daño incommensurable que sufrió el mundo de la vida ferroviaria en el país. "Un daño que no sólo es material sino también simbólico,



AUTORES DE VÍAS ARGENTINAS

Los autores que participan del libro *Vías Argentinas (ensayos sobre el ferrocarril)* son: León Rozitchner, Horacio González, Jaime Sorín, María Pía López, Cecilia Aramendy, Nuria Bril, Eduardo Raíces, Florencia Schkolnik y Matías Rodeiro. Edición: Matías Rek

cultural, político y humano", según lo explica el propio Matías Rodeiro —integrante del equipo de sociólogos que le dan vida y recorrido a este libro—.

Porque la destrucción de toda esta red nacional no sólo se redujo al ámbito ferroviario, sino que arrasó también con la vida y los sueños de comunidades enteras, de organizaciones sindicales que se forjaron al calor de aquella maquinaria que recorría el país de punta a punta.

Para dar cuenta de este retrato —hostil, desolador, que por lo general deambula en nuestra memoria como una vieja fotografía impresa en sepia—, en la introducción del libro León Rozitchner cuenta que existió toda una labor de acercamiento a los talleres destruidos, esquilados y destrozados. "A las estaciones abandonadas, a los hombres y familias ferroviarios que permanecen en sus pueblos descartados, a sus historias y sus recuerdos; a las vías y durmientes arrumbados como restos de un cuerpo antes vivo. A ese parque ferroviario desmantelado como un parque jurásico del que sólo quedan sus esqueletos: huesos "prehistóricos", pero de una historia que los conoció vivos, puesto que formó parte de la nuestra". Y Rozitchner señala: "No nos separa de esa prehistoria ni siquiera la distancia de una generación".

Y ciertamente el sociólogo tiene razón. La destrucción final de nuestra red ferroviaria se llevó a cabo bajo la responsabilidad del gobierno de Menem, en la década de 1990. Y fue un engranaje fundamental dentro de la implementación de la economía neoliberal y privatista que imperó durante aquellos años. Un modelo que no sólo incidió en las formas de producir o trabajar, sino que se extendió, además, en la manera de concebir, estudiar y sentir al país como un territorio ajeno y necesariamente fragmentado.

Los restos visibles de ese ferrocarril —tantas veces negado o concebido como "prehistórico"—, pueden palpase vivos en la lectura de este libro. A lo largo de sus más de 300 páginas, la memoria comienza a activar los recuerdos cuando los investigadores recorren los talleres abandonados de Tafi Viejo, Liniers, Cruz del Eje o Laguna Paiva. Y según los propios autores de la investigación, estos restos "son la más clara evidencia de las sucesivas melladuras en el patrimonio nacional y funcionan como símbolos de la necesidad de una redención colectiva de lo destruido".

Matías Rodeiro expresa que "no son restos quietos y apagados. Son rescoldos, imágenes que circulan una y otra vez por la



vida pública. Aparecen en las discusiones frente al tren bala, en la ira de los viajeros maltratados, en la desazón o en la lucha de los trabajadores. Restos que se tratan desde muy distintos modos: actualizándolos como motor de una escritura singular, enlazándolos en una colección tan lúdica como amorosa; convirtiéndolos en combustible del llamado a la responsabilidad política".

«El libro pone en jaque además la actitud pasiva y silenciosa que adoptaron la mayoría de los integrantes de la Universidad pública, frente a un proceso de destrucción tan amplio»

La estructura del libro se divide en cuatro grandes partes. Pero el trabajo de investigación, que decide realzar las voces en primera persona de los protagonistas, junto al análisis crítico de sociólogos e investigadores como León Rozitchner, Horacio González, Jaime Sorín, María Pía López, Cecilia Aramendy, Nuria Bril, Eduardo Raíces, Florencia Schkolnik y Matías Rodeiro, da cuenta de una obra que invita a reflexionar sobre el problema ferroviario, como parte de una realidad política y social más amplia, donde se interpela la his-

toria y el modelo de país que se pretende construir.

En *Vías Argentinas...* no sólo se incita a pensar en la necesidad de que "el sistema de transporte ferroviario vuelva a ser propiedad íntegra del Estado, recreando lo que una vez fue: un sistema integrado de transporte, industria y comunicación moderno, que reconecte al país, que lo vuelva a unificar, que beneficie a las economías regionales, a los pequeños agricultores, industriales, ganaderos; que vuelva a surtir de agua dulce a los pueblos que con su ausencia, se preñaron de sed, y que por las privatizaciones sus habitantes tuvieron que abandonar sus pueblos transformados, hoy, en zonas fantasmales".

El libro pone en jaque además la actitud pasiva y silenciosa que adoptaron la mayoría de los integrantes de la Universidad pública, frente a un proceso de destrucción tan amplio.

Así, la lectura de *Vías Argentinas* no se conforma con dejar al desnudo los orígenes y las consecuencias de una asignatura que como sociedad democrática aún continúa pendiente. Nos aporta nuevos rieles para argumentar y debatir con fundamento sobre la necesidad de volver a poner en funcionamiento un sistema ferroviario nacional, dentro de un modelo de desarrollo productivo, intelectual y moral con bases y condiciones de trabajo más justas ■

PABLO B. LÓPEZ,

LÍDER PROLETARIO DE CÓRDOBA

Roberto Ferrero



Los aparatos de prestigio de la sociedad oligárquica y burguesa jamás darán el reconocimiento debido a los luchadores populares que pusieron en tela de juicio los privilegios y la hegemonía de las clases dominantes. Son los "malditos" de la historiografía argentina y cordobesa, como los ha llamado Norberto Galasso. Pablo B. López es uno de ellos.

Había nacido en Córdoba en la década de 1890, cuando recién se daban los primeros pasos de su movimiento obrero con la fundación del "Club Worwarts", las primeras manifestaciones públicas de trabajadores extranjeros y la organización —por obra del precoz Leopoldo Lugones— del primer "Centro Socialista" de la provincia. Siendo muy joven se traslada a Buenos Aires y aprende el oficio de tipógrafo en los talleres del diario "La Prensa", al que deja en 1906 para seguir con sus actividades laborales en la ciudad de Rosario, donde se afilia al Partido Socialista. Años después queda desocupado y se dirige entonces a La Rioja, donde se desempeña como "regente" (organizador de las labores internas) del periódico propiedad del Dr. Pelagio B. Luna, futuro Vicepresidente de la República con Hipólito Yrigoyen. Dura en esa tarea exactamente hasta mayo de 1913, porque cuando se le ordena componer en plomo un artículo contra la celebración del 1° de Mayo, después de leerlo se niega: "Esta porquería yo no la compongo", dice, y se va. Obviamente, lo cesantean y él opta por volverse a Córdoba. Hombre sensible, aunque autodidacto, debido a la naturaleza misma de su trabajo, tenía mayor acceso a la información y a las ideas que sus compañeros de otras ramas de la industria. De allí que no sólo actuara como periodista y dirigente gremial, sino que también incursionara por los senderos de la poesía, como hizo con un poema que tituló "Mi retorno a la vieja Córdoba", dado a conocer ni bien llegó a la ciudad. Aquí se integra a la Federación Socialista de Córdoba y funda, en esta orientación, el periódico de izquierda "Nueva Vida", al que le sucederá en 1917, dirigido por Román F. Cabrera, el que se llamará "Lucha de Clases". Las fuerzas obreras y socialistas, escasas pero combativas, repudiarán en este lapso la hecatombe de la Primera Guerra Mundial —"El Ocaso de los Bárbaros", que le llamara Ingenieros— en actos y manifestaciones en las que siempre se escuchará la voz de Pablo López junto a las de Miguel Contreras, Julián Deanquín y otros camaradas.

El ala socialista revolucionaria que López y Contreras dirigían desde entonces, era en

Córdoba mayoritaria en relación a los reformistas, ya que controlaba los "Centros" de Jesús María, Malagueño, Las Varillas y La Calera en el interior y en la Capital los de las seccionales Segunda, Sexta y Décima. Esta mayoría, a su vez, les permitía controlar la sección local del "Comité de Propaganda Gremial" (CPG). Era éste un organismo que la corriente revolucionaria había arrancado en mayo de 1914 a la dirección reformista y pro-oligárquica de Juan B. Justo y Nicolás Repetto, con el objetivo de organizar a los trabajadores aún no sindicalizados, acercar los gremios al Partido Socialista y recomponer su base obrera, muy disminuida desde la expulsión años antes de la fracción "sindicalista". El CPG, conducido también por Pablo B. López, tuvo el rol principal en la creación de muchos sindicatos en Capital y en la unificación de las luchas gremiales frente a la ausencia de un organismo sindical único. Finalmente, montados en la ola de beligerancia reivindicativa del agitado año '17, en septiembre se conforma la primera central obrera de la Capital: la "Federación Obrera Local de Córdoba" (FOLC), de la que será elegido Secretario General el anarquista Domingo Ovejero, secundado por López, Carlos Julián Deanquín, Eduardo González, Contreras, Pedro Magallanes, Salvador Gurrieri y el chileno Olivares. El tipógrafo-poeta será el alma de la nueva organización, cuyo aliento llevará personalmente a los trabajadores del interior, especialmente a los explotados obreros rurales. Sin recursos, pero con heroico ánimo, López y sus compañeros se movilizan constantemente por los caminos de la provincia para "atender" —así se decía— a los compañeros en conflicto, para lo cual utilizaban el ferrocarril si podían, y si no, algún transporte de tracción a sangre y aun apelando a largas caminatas por los campos. Como resultado de ese trabajo de solidaridad y organización se constituyen muchas "Federaciones Departamentales" obreras, que en abril de 1919 coinciden con la FOLC para crear la más amplia "Federación Obrera Provincial de Córdoba" (FOPC), cuya dirección ejercerá el propio Pablo B. López.

Políticamente, López, Contreras, los Julián Deanquín y otros dirigentes del ala izquierda del PS adhieren a la Revolución rusa en 1917. En Buenos Aires, esta izquierda revolucionaria, expulsada del partido, convoca a un Congreso en el Teatro 20 de Septiembre y se constituye como "Partido Socialista Internacional" (PSI), que luego cambiará su nombre a Partido Comunista Argentino. Sin recursos para concurrir a ese Congreso, los disidentes de López y Contreras adhieren públicamente al mismo y dan poder para que los representen a Ernesto Sardi, Francisco Docal e Isaac Palcos. De inmediato, el PS cordobés casi en masa, con su sector proletario y su ala juvenil, se integra al nuevo partido. Para darle voz, el incansable López funda en enero de 1918 un nuevo periódico: "Acción Proletaria", sobre la base de una colecta que les permite comprar una imprenta, que él orienta como Director y redactor y opera como obrero gráfico. Seguirá a su frente en 1920, cuando con el cambio de nombre del PSI, se configurará como "Órgano del PC, sección Córdoba".

Frente a la estrecha visión de anarquistas y sindicalistas, que veían con sorna las reivindicaciones estudiantiles y las "huelgas" universitarias —la creían un arma exclusiva de los trabajadores— Pablo B. López comprendió desde el mismo momento de la creación de su primer periódico el potencial subversivo del movimiento estudiantil y la necesidad de una alianza con el mismo. Comentó sus alternativas y explicó a los trabajadores la diferencia entre esta juventud universitaria de 1917/18 y la "juventud dorada" del Centenario que apaleaba comerciantes judíos y destruía imprentas obreras. "Los jóvenes —recordaría en 1963 Miguel Contreras en la revista Línea— leían con entusiasmo los artículos, brillantes y mordaces de Pablo López contra la oligarquía universitaria cordobesa que se publicaban en el periódico Nueva Vida y que distribuíamos en los sindicatos y centros de estudiantes". Con su prédica quedó preparado el terreno para la unidad obrero-estudiantil, que se plasmó en las grandes jornadas del esta-

lido de la Reforma Universitaria, en junio de 1918, que tanto López como el PC de Córdoba apoyaron entusiastamente. La FUC y la FOPC realizan actos de masas de hasta veinte mil personas y cuando el 9 de septiembre la primera decide ocupar la Universidad, una asamblea plenaria de la FOPC le da su total apoyo. Como correspondencia, en adelante, cada vez que se produzca una movilización proletaria, la Federación Universitaria colaborará con oradores y piquetes de huelga. El sótano de Deodoro Roca, en la calle Rivera Indarte, servirá muchas veces como cuartel general de las acciones conjuntas que, con el dueño de casa y los dirigentes estudiantiles, diseñarán López y Contreras.

Siempre fiel a su vocación política y gremial, en 1924 Pablo dirigirá el nuevo periódico que crea su partido en Córdoba: Bandera Proletaria. Mientras Marcelo T. de Alvear preside la República y Julio A. Roca (h) gobierna en Córdoba, el PC logra imponer en la Legislatura cordobesa (claro que usufructuando la abstención del radicalismo) el primer diputado de esa orientación: Miguel Burgas, con el que colabora activamente el incansable luchador gráfico. En enero de ese año, el supremo inspirador de todos los comunistas, V. I. Lenin, moría en la Unión Soviética y Stalin se preparaba para derrotar a León Trotski en la carrera hacia el poder absoluto de la URSS. En 1928 desterraba al Jefe del Ejército Rojo a la lejana Alma Atá, en el Kasijistán, y un año después, joven aún, moría en nuestra ciudad Pablo B. López. Su enfermedad le había ahorrado la para él seguramente dolorosa alternativa de transformarse de militante revolucionario en obediente funcionario rentado de un partido en vías de burocratización y extravío del rumbo popular. La FOPC, en reconocimiento a sus heroicos esfuerzos y servicios a la causa, decretó un paro general de duelo y los trabajadores llevaron su féretro a pulso hasta el San Jerónimo, la vieja necrópolis creada en tiempos de otro López, el gobernador rosista Manuel "Quebracho" López, un criollo tan recio y cordobés como el que acababa de fallecer ■

Una mirada particular

LA CASA DE LOS TRABAJADORES

Luis Rodeiro

En la última conmemoración de las jornadas históricas de mayo de 1969, que todos recordamos no sin orgullo como el Cordobazo, surgió la promesa de restituir a los trabajadores, la casa que durante una parte importante de la vida política y social cordobesa perteneció a los trabajadores y que había sido redamada insistentemente por las organizaciones gremiales. Cuando la promesa sea cumplida, está la decisión de los principales sindicatos de instalar allí un museo del combativo movimiento obrero cordobés.

Enclavada en el centro de la geografía urbana de la ciudad, en Vélez Sarsfield 137, la vieja casona -que por esas paradojas de la historia- había pertenecido a la tradicionalmente conservadora Iglesia local, se convirtió en un lugar de encuentro, de debate, de asambleas, de plenarios. Allí donde, según me informaron los memoriosos, funcionó el arzobispado, discutían y acordaban los dirigentes sindicales reclamos salariales, quitas de colaboración, paros generales y apoyo irrestricto al peronismo, aquel tiempo inolvidable donde los trabajadores habían encontrado respuestas a sus reclamos de justicia social y dignidad.

El edificio tenía un aire señorial, en consonancia con sus orígenes. No ingresé a ella, hasta que la dictadura del entonces general Juan Carlos Onganía derrocó al gobierno de Arturo Illia y, con la intervención de las universidades y la prohibición de la actividad política, nos había sacado de la militancia estudiantil y nos había obligado a mirar de frente al país.

«El acercamiento y la asunción posterior del peronismo por parte de esos grupos de jóvenes universitarios, lo habíamos hecho, en su mayoría, de la mano del Gordo Cooke»

Desde dos años antes del golpe, los distintos sectores universitarios (reformistas, cristianos, de izquierda) -en su gran mayoría de orígenes gorilas- habíamos comenzado el creciente proceso de peronización y de radicalización, que nos hacía entender que la opción por la clase obrera, en la lucha de clases en Argentina, tenía nombre y apellido, que esa clase obrera no era otra que la clase obrera peronista. Y ello nos acercaba

a la CGT, como el organismo de lucha de los trabajadores.

El acercamiento y la asunción posterior del peronismo por parte de esos grupos de jóvenes universitarios, lo habíamos hecho, en su mayoría, de la mano del Gordo Cooke, quien nos había enseñado el valor de la resistencia tras el golpe gorila y el papel preponderante del sindicalismo en ella, pero a su vez nos había transmitido su desprecio por lo que él había nombrado como "burocracia". Incluía en esa idea a una "capa de dirigentes políticos y gremiales, que no enfrenta al régimen globalmente sino que es dentro de él que concibe su estrategia" (golpismo, frentes electorales, candidaturas potables). Los mencionaba por su nombre: "Alonso, Vador, March, Taccone, Coria, Izzetta, han decorado con su presencia las ceremonias de la dictadura..."

Todo esto viene a cuento, porque es en ese periodo que va de la dictadura de Onganía al Cordobazo, cuando ingreso a la Casa de los Trabajadores siguiendo, precisamente, la línea antiburocrática de la CGT de los Argentinos, liderada por Raimundo Ongaro y Agustín Tosco.

Cuando atravesé por primera vez las antiguas puertas, grandes y macizas, y accedí al salón, un amplio patio central cubierto donde convergían numerosas habitaciones, tanto en planta baja como en un primer piso, lo hice con cierta emoción y respeto. En la pared que daba al frente de la entrada, una considerable claraboya de vidrios de colores ofrecía los últimos rayos de la luz de la tarde. No recuerdo bien ese primer motivo, pero seguramente sería por la celebración de algún acto político sindical. Quizás un recordatorio de la muerte de Evita, quizás un homenaje a los mártires de Chicago.

No era para mí un hecho pequeño. De algún modo era la materialización de un cambio que se había producido en la razón y comenzaba a expresarse en el sentimiento, en el corazón. El feliz descubrimiento y encuentro con el "hecho maldito" del país burgués, que había estado velado por la cultura dominante. Por eso la emoción y el respeto.

«En una de las paredes, escrita con balas se leía FUC, un recuerdo me explicaron de la "libertadora"»

Fue allí, en ese salón donde se realizaba un acto, vi o creí ver, dato litúrgico transmitido por los oficiantes de esa casa histórica, un inmenso detalle, una marca histórica.

Estoy casi seguro que lo vi. En una de las paredes, escrita con balas se leía FUC, un recuerdo me explicaron de la "libertadora", denominación, por cierto, de los propios supuestos libertadores, cuando la Federación Universitaria de Córdoba en un tiempo gorila, cuando algunos de sus dirigentes y militantes integraban los llamados "comandos civiles" e ingresaron en el templo obrero. Una marca, porque esa FUC, garabateada con balas, en la que yo no militaba en el '55 por edad, pero tampoco después, sin querer me incluía, me advertía de lo que había sido la fatal incompreensión de los sectores intelectuales, de la lucha y de los logros del movimiento popular.

Como símbolo del crecimiento vertiginoso de una contracorriente que hacía suyo el perseguido proyecto nacional y popular,

Frente de la CGT Regional Córdoba. Fuente: Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (CDA) - UNC





Homenaje póstumo a Eva Duarte de Perón, 30 de julio de 1952. Fuente: *Fragmentos de una historia de Córdoba 1920 - 1955. Fotografías periodísticas de la colección A. Novello*. MC. Boixadós, Marta O. Palacios, S. Romano. CDA - UNC

nuestra entrada a la Casa de los Trabajadores se hizo frecuente. Por cierto, habíamos perdido una parte importante de la historia. Quizás la más importante.

Un momento fundamental fue el año 1957, cuando los gremios cordobeses logran recuperar la CGT, intervenida por la dictadura. Fundamental, no sólo por ser la primera recuperación en el orden nacional, sino también por la realidad de la coyuntura que permitió una renovación de sus cuadros dirigentes. Como parte de la proscripción contra el peronismo, ejercida desde 1955 por la dictadura, se incluía en esa lista de exclusión a todos los dirigentes que habían sido secretarios generales hasta el golpe gorila. Ello permitió que los nuevos directivos fueran dirigentes nuevos, en su mayoría jóvenes, como fue el caso de Atilio Hipólito López, quien había sido elegido por primera vez

en la UTA y que a los 30 años aproximadamente, era designado secretario general de la CGT cordobesa, permitiendo abrir un proceso particular -político-sindical- que caracterizaría a la organización de los trabajadores.

No se trata de hacer una historia, pero por esa casa pasaron, discutieron, se putearon, se entrecruzaron, establecieron alianzas en circunstancias claves y, más allá de las diferencias político-ideológicas que las había, supieron darle una fuerte identidad combativa.

Precisamente, en la vieja casona de Vélez Sarsfield, había entonces una placa que conmemoraba el primer paro, que la central obrera realizó contra la dictadura de la "libertadora", el 17 de julio de 1957, con un acatamiento masivo.



Paro y disturbios, 1960. Fuente: Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (CDA) - UNC

Esa identidad de unidad en la acción, se realizó a pesar de las divisiones internas: legalistas, ortodoxos, independientes, que representaban opciones distintas que en el orden nacional se expresaban desde posiciones "participacionistas" frente a la dictadura de Onganía, pasando por búsquedas de caminos propios para el movimiento obrero, hasta posiciones radicales, como la de CGT de los Argentinos, que sin contar con los gremios de peso sindical, abrió, sin embargo, un camino de acceso a otros sectores, como el de los universitarios, a la lucha antidictatorial y a la recuperación del proyecto nacional y popular.

Pero esas referencias a las divisiones nacionales, no se reflejaban en réplicas exactas, porque por sobre ellas existía otro rasgo de su perfil combativo: su independencia de las conducciones nacionales y su inserción más directa con las bases, que dejaba poco espacio para las actitudes burocráticas.

No en balde salieron desde Córdoba, los programas históricos de La Falda (1957) y Huerta Grande (1959), en reuniones convocadas por la CGT de Córdoba y que seguramente se discutieron y se reivindi-

caron en asambleas y reuniones en la casa de Vélez Sarsfield 137.

Allí, en ese salón, que conecta al extenso balcón que da a esa calle -desde donde se pronunciaron discursos encendidos llamando a distintas luchas- supimos escuchar, como observadores de los plenarios, el análisis y la pasión del Gringo Tosco, de Contreras, de la "Perra" Castro, de infinidad de representantes de diversos sindicatos y, del propio Raimundo Ongaro, líder nacional de la CGT de los Argentinos.

Casos paradójicos de la realidad cordobesa. Estaban allí, cerca de nosotros, frente a frente, muchos dirigentes que eran adversarios directos de nuestros grupos políticos, ya sea en la lucha gremial, como era el caso de los metalúrgicos o de sanidad, como en la lucha política misma, contra la concepción derechista de los Labat, de los Correas, de los Setembrino, de los Simó. Y estaban ausentes, en esa etapa, líderes como Elpidio Torres o el propio Atilio López, artífices directos del Cordobazo.

Empero, simbólicamente, la convocatoria de las dos CGT a un paro activo para el 29 de mayo de 1969, con abandono de los lugares de trabajo y marcha, otro invento de lucha de inspiración sindical cordobesa, como opción a los paros "materos" de los burocratas, debía converger en Vélez Sarsfield y 27 de abril, frente a la casa histórica de los cordobeses, donde ahora, en su costado, se alza una escultura que recuerda a los líderes de aquel hecho histórico. Y, devuelta hace poco días a los trabajadores, se propone ser un museo histórico del movimiento obrero cordobés, que ojalá no se convierta en un mausoleo, sino en un acicate para la unidad, la recuperación y la proyección de un proyecto nacional y popular en esta Córdoba hegemonizada por la Fundación Mediterránea ■

Sobrevivientes de Trelew visitan la CGT, 14 de junio de 1973. Fuente: Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (CDA) - UNC



PROYECTO 6x6. MIGRACIONES-(IN)MIGRACIONES

Soledad González

El proyecto impulsado por el Teatro Real puso en escena 6 textos de dramaturgos cordobeses con la dirección de 6 directores, también locales, mostrando la necesidad de muchos artistas de trabajar a través de la investigación y material de archivo, que se alejan de la creación colectiva y de la dramaturgia del actor

En la mayoría de las convocatorias para proyectos artísticos, en pleno Bicentenario, se pide que la obra transite la dimensión social. ¿Será éste un llamado de atención a una forma predominante en la última década donde la historia puesta en escena sucede a puertas cerradas, en una misma clase social, eludiendo el mundo del trabajo? Historias o situaciones expandidas en donde la inercia y la repetición se tematizan sin disparar, hoy, las preguntas existenciales de ayer.

Tal vez ese gesto artístico que redundaba en la sensación de vacío nos ha aburrido. Quizás estamos cansados del espejo patético del que ha abusado la televisión. Lo que se pide, hoy, son historias que salgan de las casas, los claustros, las salas independientes, de la clase media despistada, culposa y encerrada; historias donde las relaciones de una familia, las aspiraciones de un individuo o de un grupo esté atravesada justamente por un conflicto transversal de tipo social. El mundo del trabajo, de la discriminación y de la lucha por ser y pertenecer a algo parecido a la realidad abandonó por un tiempo la ficción. Ya nos estábamos acostumbrando en el teatro, al

mismo costumbrismo extraño de las novelas argentinas donde el trabajo es decorativo, o a esas fórmulas del cine hipercomercial donde el suspenso y la intriga lo es todo. De pronto, se confundió compromiso con exposición y sobreabundaron las historias confesionales que transmitían levedad. Todo esto pegó en la escena y por un tiempo la vida de los personajes o figuras de la ficción se pareció demasiado a la de los actores en su medio.

¿Qué sucede con la ficción en la dramaturgia?

Quizás, como sucede con los temas, las formas de componer un discurso también se mueven según un ritmo que nos permite hablar de ciclos de contemporaneidad, de latencias; de formas que se vuelven discurso de poder y de la necesidad de romper la forma para que esa energía liberada encuentre otra.

Lo que se dibuja sobre la escena, hoy, y el botón de muestra es el proyecto **6x6 Migraciones-(in)migraciones**, es la necesidad de muchos artistas de trabajar con el archivo histórico, con la investigación de campo, a través de entrevistas, registros y con otras implicancias autorales, que se alejan de la forma de la creación colectiva y de la dramaturgia del actor.

Se habla de artistas que trabajan a partir de la realidad, pero ¿qué sería trabajar a partir de algo que no sea la realidad? Lo que salta a la vista y define posiciones es la selección de los materiales y de las operaciones estilísticas; es decir cómo vamos a hablar de qué cosa.

¿Qué hacemos con la realidad?

La realidad no es una piedra, sino más bien un movimiento continuo donde cada guiño del afuera modifica el adentro, donde cada pulsión del adentro modifica el afuera. No podemos separar el cuerpo, hoy *interfase*, ayer diapasón, de quien hace visibles esas historias del cuerpo material que es el contexto urbano al que pertenece.

Córdoba, año 2010, quizás represente un momento intenso de la dramaturgia que tendría su fortaleza en lo que reza el viejo refrán: en la variedad está el gusto. Se multiplican y conviven formas y procedimien-

tos de dramaturgos que parten de la escena con aquellos que parten de la soledad o la literatura, "escritores de gabinete" como se los llama en la jerga del oficio.

Una respuesta posible

El proyecto **6x6 Migraciones-(in)migraciones** nace en 2008, es un proyecto que busca moverse al costado de la anacrónica oposición oficial/independiente (hablando de arte y no de presupuestos). En su momento, Rafael Reyeros, entonces Director del Teatro Real, fue el impulsor.

Para los implicados, se plantea como un ejercicio de estilo porque las obras tienen que tener una duración corta o media, y deben ser escritas para ser representadas por un máximo de tres actores. Los directores, también trabajan con restricciones, eligen el elenco de actores, pero reciben un texto sorteado, rompiendo la ilusión del director enamorado del texto y del poder mágico del tándem artístico autor/director. Ni hablar de los escenógrafos, que tienen que trabajar con restricciones materiales palpables porque el proyecto se define como portátil y ecológico. Lo que se inicia como una reunión de artistas y gestores alrededor de un tema y una coproducción, quizás dé cuenta, también, de un momento de revisión de la práctica de los propios artistas. **6x6 Migraciones-(in)migraciones**, representa la resolución de un problema: trabajar desde la restricción y la articulación con miras a un producto colectivo catalizado por un tema social.

En el colectivo de dramaturgos, surgieron interrogantes sobre el oficio: la "dramaturgia del actor" que se emparenta a la "creación colectiva" y la figura del director-dramaturgo que pone sus propios textos en escena, necesitan dialogar con otras formas posibles como la de directores que pongan textos de otros dramaturgos, también de Córdoba. Ciertamente que habría que salir de la sobrevaloración de "hacerlo todo", lo que requiere de una fuerza competitiva fuertemente agresiva, aunque algunos prefieren ver sólo la cara ingeniosa de un nuevo teatro argentino lleno de artistas geniales que hacen todo: forman a los actores, escriben el texto, dirigen, mantienen la sala donde poner las propias producciones, registran, analizan

críticamente y difunden sus producciones. Las políticas de subsidios también tienen su parte en esta forma de hacer las cosas encerrándose en grupos y salas que acumulan trayectoria, como los docentes acumulan certificados, buscando una forma de producción sustentable a fuerza de hacerlo todo solos.

El tema de las migraciones ha operado como llamador poético y social. El momento de la inmigración y posinmigración de comienzos del siglo XX fue trágico, al igual que el de las dictaduras y las posdictaduras. Entonces había un contexto que atravesaba las épicas personales y las sociales. La vida de aquel abuelo inmigrante fue más espectacular que la de ese padre, y la de esa madre que atravesó dictaduras, más trágica que la de sus hijos. Los actores que trabajaban en los 80, partiendo de la propia experiencia habían atravesado situaciones colectivas excepcionales: familias destruidas, ideales rotos, miedo y la catarata hormonal de la vuelta de la democracia. El conflicto íntimo resonaba con el conflicto social; al igual que en los años 30, en que el teatro costumbrista retrataba historias de vida de los inmigrantes llenas de aventuras, ilusiones y pérdidas.

Hoy, quizás más que nunca, importan las asociaciones que trasciendan la experiencia inmediata. A veces el mundo parece de piedra, parece que los poros entre el adentro y el afuera estuvieran cerrados. Hoy la información sobra y el presente es omnipresente, el tiempo del recuerdo y de la fantasía se achica. Está cambiando nuestra forma de ser humanos, y quien se dedica al arte sabe que tiene mucho que hacer para comunicar algo que no sea redundante y simplificador de la realidad. Sabe que para asistir y participar en algo, el espectador busca y necesita de esa condición que hace que lo que ve se acerque a su cotidianeidad y al mismo tiempo se distancie, para poder generar algún interrogante social, existencial, moral, estético.

El Bicentenario ha llegado proponiendo revisiones de tipo social. Quizás ha llegado en un momento oportuno, que coincide con un ciclo donde se vuelve a valorizar la memoria, el archivo, la resignificación de lo particular a través de lo colectivo, el pensamiento propio ligado por la experiencia individual y cultural ■

SOBRE LAS OBRAS

"El filo oscuro del silencio" de José Luis Arce, con dirección de Yanina Pastor.

"Atravesar la Noche" de Eduardo Rivetto con dirección de Marcelo Massa.

"El errante o el sueño del centauro" de Jorge Villegas, con dirección de María Palacios.

"Aeropuerto 18-04-08" de Soledad González, con dirección de Oscar Rojo.

"Relación de" de Daniela Martín, con dirección de Rodrigo Cuesta.

"Gate 13 B" de Ariel Dávila, con dirección de Julieta Daga.

En la Producción General: Pablo Altamirano.

Investigar los procesos creativos

CRÍTICA GENÉTICA Y TEATRO

Carolina Cismondi



La Crítica Genética surge en Francia, a fines de los '60, movilizada por intelectuales de la lingüística que buscaban comprender las obras literarias desde su concepción de escritura. Su impulso buscaba desterrar la figura romántica –que todavía funcionaba en el inconsciente colectivo– del “genio creador” donde se le concedía un carácter privilegiado a los artistas, dotados de una capacidad “natural” de crear arte con la palabra.

Ideas como “inspiración”, “espontaneidad”, “impulso creador” eran utilizadas para justificar la obra de arte, volviendo imputable la misma obra y venerado el artista. Ante esta visión individual y mágica del arte, los críticos literarios empezaron a investigar en la construcción de las obras a través de cartas, bocetos, diarios, que los autores generaban alrededor de sus creaciones. De este modo, surge un posicionamiento por entender las obras artísticas como procesos creativos y ya no como productos acabados. Los investigadores se acercan al universo del artista para conocer sus búsquedas, intentando reconocer recorridos y trayectorias que sitúan a las obras particulares dentro de un campo de interés más general, que se corresponde con las ideas de arte que el mismo escritor tiene y cómo éstas van variando y transformándose en las distintas obras.

«La Crítica Genética reconoce la necesidad de acudir a diferentes saberes que puedan aportar una visión específica pero que contribuya a analizar, en el cruce de miradas, la complejidad de la creación artística»

En esta primera etapa, la Crítica Genética se focaliza en la búsqueda de estos manuscritos que funcionan como documentación del proceso creativo de obras ya publicadas, estableciendo una metodología sistemática que le permita posicionarse como una disciplina de investigación particular. Sin embargo, toma a la Semiótica como herramienta de análisis que le permita interpretar los signos que aparecen en estos escritos; sobre todo en relación a entender una “escritura en capas” donde los tachones, las notas en los márgenes, los dibujos, se configuraban como índices del desarrollo de las ideas.

Los otros campos artísticos se hicieron eco de este interés y la Crítica Genética empezó a investigar las obras plásticas, el cine, la música, el teatro y la danza, revisando su planteo metodológico de acuerdo a las particularidades que revelaban estos nuevos procesos creativos. También se superan las fronteras geográficas y en 1985 se crea en Brasil la Associação de

Pesquisadores em Crítica Genética, donde actualmente se desarrolla fuertemente este tipo de investigación.

Esta superación de los límites formales de la obra artística revela su carácter inacabado, social y cultural, ya que aparecen en el mismo plano del discurso de los artistas sus interrogantes respecto a los sentidos del arte como práctica social, la búsqueda de una autonomía compositiva y su relación con la tradición y la ruptura. Ante esta elección de un objeto de estudio más amplio, la Crítica Genética reconoce la necesidad de acudir a diferentes saberes que puedan aportar una visión específica pero que contribuya a analizar, en el cruce de miradas, la complejidad de la creación artística. Esta visión implica no sólo un abordaje de los desarrollos técnicos sino de la inscripción sociohistórica de los sujetos creadores y de cómo el orden de la experiencia del mundo aparece como reflexión en la construcción de una obra, de cómo las ideas se vuelven materia expresiva. De este modo, los enfoques posibles aparecen vinculados a la filosofía, psicología, semiótica, antropología y sociología.

Teoría y práctica artística

En el siglo XXI, tanto en la academia como en el ámbito profesional no institucionalizado, surge la figura del artista-investigador o investigador-artista, uniéndose en una misma persona dos actividades que parecían tradicionalmente desvinculadas: hacer o pensar el arte. Los artistas comunican sus reflexiones elaborando teorías propias y los investigadores se desarrollan en la creación artística, modificándose de este modo ambas prácticas. Esto se genera en un cambio de perspectiva que tiende a observar la semejanza metodológica entre ciencia y arte, sobre todo comprendiendo su carácter experimental. Las mismas ciencias “duras” atraviesan cambios de paradigmas que tienden a la particularidad en la búsqueda de conocimiento y ya no la idea de una validez universal, trabajando con variables comúnmente artísticas como la “creatividad” y la “imaginación” (que hace un tiempo no son propiedad exclusiva del arte sino de cualquier ciudadano que intente congeniar vitalmente con el mundo).

En este sentido, la Crítica Genética aparece como un lugar de intercambio entre investigador y artista, donde ambos indagan en el fenómeno de la creación. El espacio del ensayo –en las variables que éste adquiere en lo musical, literario, teatral, fílmico, plástico, fotográfico– se configura como un lugar de discusión, donde todo es puesto a prueba, y donde la incerteza de la creación goza de buena reputación. Los artistas, interesados en realizar investigaciones propias que respondan a un devenir en el trabajo de las ideas –y no en condicionamientos previos, internos o externos–, se detienen en comprender las posibilidades de desarrollo expresivo que poseen las primeras imágenes intuitivas o deseos de obra; cómo se van transformando, rechazando, reemplazando, hasta formar un sistema coherente de vinculaciones singulares. Estos desarrollos, que nunca son lineales, son observados por el investigador, ingresando en aspectos vitales de la construcción como su inscripción sociohistórica, en tanto sujeto creador que piensa el arte en relación con el mundo, ¿cómo se piensa al espectador desde la construcción artística, qué lugar se le otorga como coproductor de sentidos?, ¿cómo se dialoga con las prácticas contemporáneas de otros artistas?, ¿qué interés revela el arte respecto al mundo común –compartido–?

La Crítica Genética busca el rastro del proceso creativo en el gesto, en el acontecimiento, en las huellas débiles de un sujeto que se asume inacabado y que, como decía Beckett, siempre sentirá la obra artística como un fracaso porque ella llega tarde a lo que queremos –cuando el artista consigue terminarla, ya no es el mismo–. Así, el impulso creativo se renueva ante cada fracaso buscando transitar la creación como una construcción de conocimiento singular, pequeño y efímero.

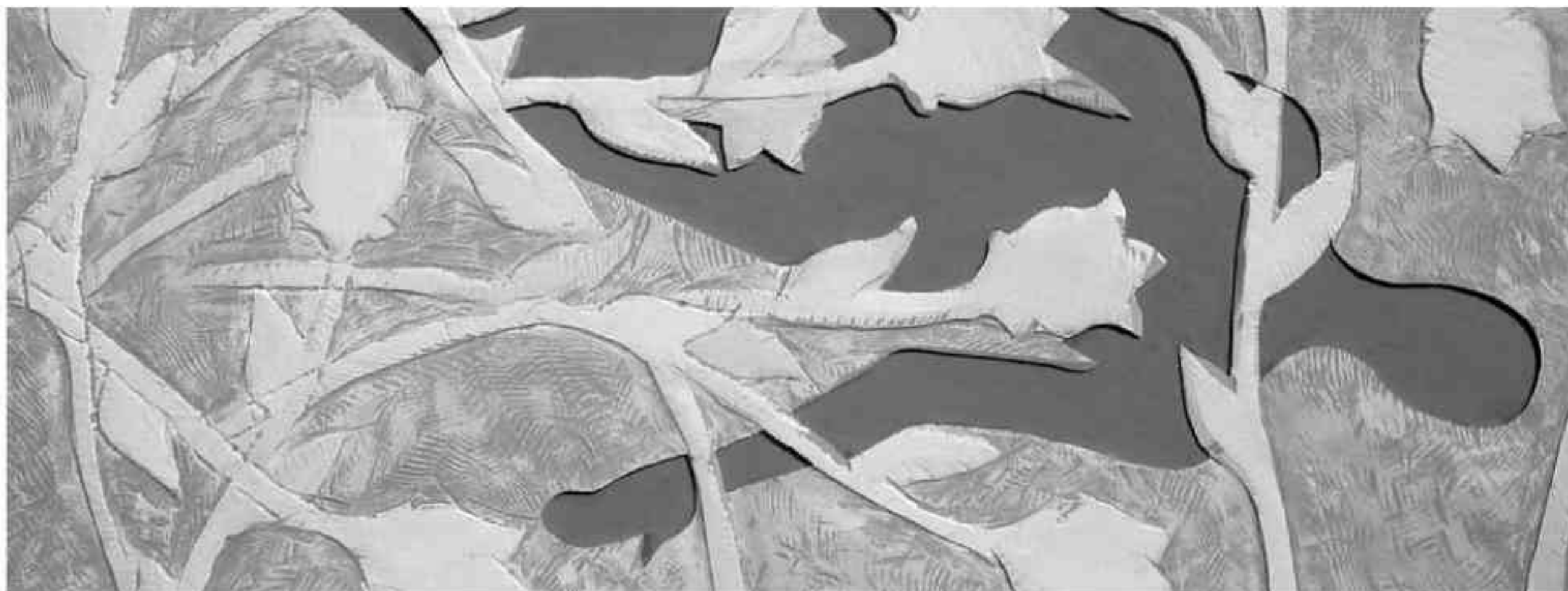
Investigación y teatro

En el campo de las artes escénicas –teatro, danza, performance–, la investigación de Crítica Genética toma desarrollo hace poco tiempo problematizando su metodología. Por un lado, se trata generalmente de prácticas colectivas donde son varios los sujetos que intervienen, por otro, los modos de registro van más allá del soporte papel.

Cecilia Almeida Salles (Brasil) y Almuth Grésillon (Francia) son quienes han realizado los aportes más significativos respecto a teatro, señalando la necesidad de establecer nuevas variables de investigación.

»¿Cómo se piensa al espectador desde la construcción artística, qué lugar se le otorga como coproductor de sentidos?, ¿cómo se dialoga con las prácticas contemporáneas de otros artistas?»

La presencia de los cuerpos como discurso demanda un registro visual y sonoro que dé cuenta de las variables gestuales, de proximidad y de intensidad. Así, el video aparece como una herramienta que permite capturar el desarrollo material de las ideas escénicas, observando el mismo investigador el ensayo, y ya no a través de los documentos elaborados por los artistas. Este desplazamiento del sujeto que registra, implica la posibilidad de investigar las prácticas contemporáneas, ingresando al espacio de creación con la intención de generar un registro y una mirada crítica sobre el teatro de hoy. Como no aparece la distancia histórica que el crítico genético tenía frente a la obra, haciendo un trabajo de reconstrucción, la tarea implica una construcción de discurso sobre la obra –en su sentido procesual–, asumiendo la cercanía espacio-temporal. El investigador participa del ensayo –con su observación y su actividad de registrar– modificándolo, ya que al estar presente un “testigo”, los comportamientos de los participantes se modifican, aunque no sea de modo consciente. Esta propuesta de *seguimiento de procesos de construcción* tiene en claro que las condiciones de investigación –como la observación participante– modifican un comportamiento “natural” de los sujetos que investiga, pero a la vez reconoce que de este modo logra acceder a la conducta de estos sujetos y ya no sólo a sus discursos. En el trabajo creativo el lenguaje muchas veces resulta insuficiente para dar cuenta de lo que sucede, por eso es tan valioso el registro de las actitudes y comportamientos vinculares entre los sujetos, fuera y dentro de la escena ■



ESTACIONES

LAS ROSITAS | TANGO TRÍO

Mariano Medina y Enrique Roitter

Tres minas bien paradas, eso es lo que uno ve en la tapa de este disco. Y es exactamente lo que percibe también con los primeros estremecedores acordes de Gallo Ciego con el que Las Rositas abren "Estaciones", su primera placa. No casualmente, la portada las muestra en sobrio blanco y negro, en la Plataforma 1 de una estación de tren...



Hasta lo que sabemos, sería el único y primer trío de tango cordobés conformado íntegramente por mujeres. En escena, juegan a sorprender al público vistiéndose con atuendos y peinados extravagantes donde predominan los colores negro y fucsia; lo que revela cuidado por la construcción de una propuesta artística completa, contemplando la posibilidad de lo mediático. Pero también, el mismo recurso, genera un código de comunicación a la vez íntimo, confidencial y divertido, con quienes asisten a sus conciertos.

Este es apenas un dato informativo, seductor, para quienes no las hayan visto todavía. Porque en realidad, más llama la atención que las intérpretes apenas pasen los veinte años, y hagan una propuesta instrumental con formación atípica en lo tímbrico: Gabriela Palma toca violín, Cecilia Palma viola, y Belén Disandro, piano. Específicamente, lo no común es la inserción de la viola, que "le da sonoridad camarística a la propuesta, sin que eso le haga perder el nervio del tango", según ellas mismas evalúan. En el género, el contrabajo suele duplicar y/o suplantar a las teclas graves del piano. Para el gusto de muchos, el agregado de este instrumento aportaría contrapeso a las cuerdas agudas, y daría al piano un poco más de libertad.

El nombre Las Rositas es un doble homenaje: en particular a Rosita Melo, autora del vals "Desde el alma" que el grupo tiene en su repertorio aunque no forma parte de este disco. Y en general, a todas "las rositas" argentinas, esas mujeres de barrio que salen a barrer las veredas cantando tangos.



El grupo apenas pasa los tres años de existencia y curiosamente, su historia tiene mucho que ver con países vecinos: de la mano del Centro Cultural de la Juventud -que es un núcleo de integración cultural entre Brasil y Argentina-, Las Rositas dieron sus primeros pasos improvisados. Por casualidad, las tres fueron a un curso en Brasil, y en las tertulias les pedían que tocaran algún tango. Y cuando regresaban a la Argentina, estando en el mismísimo colectivo, un llamado de teléfono invitaba a Cecilia (que ya estaba en "la movida" tanguera condobesa y bailaba tango) para ver si quería inaugurar la milonga Tsunami (2007). Así fue que a horas de pisar la ciudad, las Rositas nacían oficialmente. Por otro lado, un amigo de Uruguay, el maestro José Bragado, es quien apoya al trío brindando sus primeros arreglos (las cuatro estaciones porteñas de Astor Piazzolla, justamente).



En diciembre del mismo 2007 ganaron el concurso Conjuntos Orquestales de Tango, transmitido por la señal televisiva Solo Tango, de Buenos Aires. El jurado estaba integrado con un miembro de la empresa Euro Records, comprometida a la edición de este disco, que se grabó durante 2008 y fue presentado en la Academia Nacio-

nal del Tango junto a Aldo Ferrer. A esto le seguiría la consagración en el escenario mayor de Cosquín, como "Revelación" en el rubro conjunto instrumental (2009).

El disco de Las Rositas está estructurado de forma sutil, inteligente. Su esqueleto está sostenido por las cuatro estaciones de Piazzolla, entre las cuales se intercalan tangos tradicionales. Pero el disco abre con Gallo Ciego (Agustín Bardi, 1916) y cierra con La yumba (Pugliese, 1943); todo un mensaje para los entendidos. En La yumba Pugliese separa el ritmo de la melodía; hay una repetición obsesiva de un diseño rítmico de dos compases en el que se intercalan trozos melódicos. Esta estructura musical innovadora sería luego empleada por Piazzolla en muchas de sus composiciones; de allí que se haya dicho que La yumba prefigura a Piazzolla. Pero José Gobello, presidente de la Academia Porteña del Lunfardo, rescata lo señalado por el estudioso Roberto Selles: una prefiguración más antigua aun la dio Bardi en Gallo ciego.



Por la forma de tocar, es notorio que las tres rositas tienen estudios académicos clásicos y son excelentes instrumentistas. En el camino asumieron la responsabilidad de estudiar el género; y "Estaciones" es una prueba contundente de esta actitud y un logro de altísimo nivel. Además de obvias referencias -por su fino trabajo camarístico y las sutilezas tímbricas- del Quinteto Real de Salgán; tienen muy asimilados el ritmo y los efectos del tipo piazzolleano. En algunos temas, en algunos cantos de melodía de los tangos tradicionales sobre todo, a los fraseos se los escucha más a lo

clásico que a lo tanguero. Pero es algo que seguramente irán remediando con la velocidad a la que nacieron y la calidad con la que vienen creciendo.

Escribe el músico Rafael Regules en la tapa: "Es dable saborear cada interpretación valorando la delicada sutileza del trabajo en conjunto, donde no aparecen afanes de liderazgo sino dejando las tres una única transmisión de emociones. El mejor ejemplo, un Piazzolla firme, pero no estridente, también ciertas sabrosas canyengueadas y un romanticismo dulce pero no pegajoso".



Otros méritos del disco: que exceptuando los de Bragado, el resto de los arreglos musicales son de las rositas Cecilia y Ana Belén. Que "se la bancan" solas, sin ningún músico invitado. Y sobre todo: que en cada pista uno siente la emoción de una historia oculta y la tensión de su revelación ■



Estaciones
Las Rositas | Tango Trío
Euro Records, 2010.



ADIARIO ENROQUE

Simja Dujov

A casi cualquier músico que se le pregunte acerca de su estilo, responderá rehuendo. Clasificar géneros es quizás una simplificación del periodismo y de la crítica. Algunas veces orienta y la mayoría de las veces delimita, encierra. Cuando escuchamos música queremos justamente eso, escuchar música. Disfrutar de los sonidos, escuchar letras, jugar a hacer nuestras propias asociaciones entre letra y música, evocar momentos, relacionar melodías con diferentes canciones que conocemos y tantas otras cosas que surgen de la relación de cada uno con la música.

Un ritual un poco en desuso en estos tiempos es el de escuchar un disco nuevo desde el disco, desde el CD. Abrir el celofán, observar la caja, ver la imagen de la tapa, descubrir la imagen impresa en el disco, leer el folleto o librito o lo que sea que traiga adentro y leer la lista de temas en la contratapa.

Cualquiera de estas cosas, en cualquier orden, es algo a lo que ya no estamos acostumbrados y que las producciones independientes estimulan desde la dedicación. Esto puede suceder con el disco del grupo cordobés **Enroque**. Su primer disco, para ser más preciso, **Adiario**. Sí, así se llama, **Adiario**, todo junto, sin espacio, **Adiario**. Hay que escucharlo de principio a fin. Con el catálogo, devenido en postales individuales para cada canción, atadas con un hilito cual regalo hecho con cariño artesanal. Una delicadeza del diseño es que las letras de las canciones están escritas así podemos leerlas, seguirlas y consultarlas cuando no entendimos bien algún verso, cosa que pasa frecuentemente en la música, aunque a veces avergüence reconocerlo.

El primer disco de un grupo puede ser el cierre de un largo proceso de definición conceptual, de mucho tiempo de trabajo, y también puede ser el comienzo de una serie de presentaciones, shows y nuevos discos. Es por eso que es tan significativo y es por eso que el músico deposita tantas expectativas sobre este nuevo y primer trabajo. Luego de una larga trayectoria, José López, como compositor, guitarrista y cantante, junto a Matías Quevedo en voz, Carlos Cánovas en bajo y Leandro Alem en batería, percusión y coros, presentan un primer disco cargado de música, de letras, de dedicación y de detalles que aparecen a partir de varias escuchas. Esos pequeños sonidos que vamos descubriendo atrás de las melodías principales.

Es un disco muy bien grabado, con una gran prolijidad en las interpretaciones instrumentales, con mucha sensibilidad y expresión en las voces y con invitados que dan la sensación de ser parte del grupo. Entre ellos están Diego Marioni y Eduardo Sosa –dos de los músicos que más me emocionan en la escena cordobesa–, Juanjo Bartolomé que, con su guitarra eléctrica, tiene un sonido propio y característico muy difícil de lograr en géneros con tanta tradición y Enrique Roitter, en acordeón y clarinete se destaca con un sonido cautivante.

A pesar de lo innecesario de la definición de estilos, hay una clara impronta folklórica desde los géneros musicales elegidos y el contenido de las letras. La segunda canción del disco, "Me Da La Gana", recuerda un poco al Fito y Baglietto del loco de la calesita, con la gran virtud de que aparece por primera vez en el disco la voz de José López, el autor de las canciones del

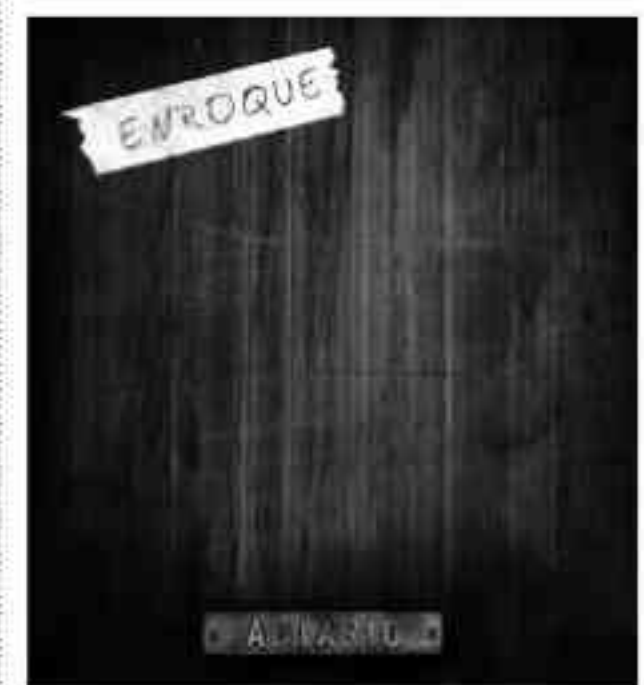
disco. Es bueno escuchar la voz de quien escribe las letras, de descubrir la emoción de cómo la canta quien la escribió, palabra por palabra, que la silbó primero, que la cantó después, que la cambió y reescribió y que la canta con el sentimiento auténtico de quien expresa lo que siente. Más allá de todo tecnicismo musical, cómo desearíamos poder escuchar la voz de Mozart cuando escribía las melodías, su propia voz. Cuántas discusiones sin sentido se hubiesen ahorrado al respecto, pudiendo disfrutar de esa voz interna que escuchó por primera vez, mientras se iban juntando notas que no se habían cruzado antes, una melodía que luego todos cantarían.

Como muchos primeros discos, por momentos queda la sensación de que las canciones tienen demasiados arreglos e instrumentaciones complejas que eclipsan un poco a la canción en sí, a la melodía de la voz acompañada con la guitarra. Quizás un mayor contraste entre música cargada de sonidos y canciones más despojadas, cargadas de contenido, nos acercaría más a la cotidianeidad del autor. Esto es algo que sucede frecuentemente con los primeros discos y que, luego de muchos años de música, los compositores reversionan, cantando sus viejas canciones sólo con guitarra y voz, o piano y voz. Algo que agradecen los amantes de la canción.

Una idea curiosa que surge de escuchar **Adiario** es la de pensar que mucha música en Córdoba mira más hacia el campo y las sierras que hacia la ciudad. Da la sensación de que la identidad cultural de Córdoba como ciudad quedó asociada a una ciudad de promesas, una isla en medio de la tierra.

Un muy buen comienzo discográfico del grupo **Enroque**, luego de muchos años de música y un disco más del colectivo de músicos *UPA Músicos en Movimiento* que Córdoba celebra como una de las uniones artísticas más interesantes, autóctonas y federales de estos nuevos años.

Cuando escuchamos música queremos simplemente escuchar música. **Adiario** puede disfrutarse desde el todo, la escucha, la lectura, las imágenes, canción tras canción, como el mismo diseño lo propone, con una mirada de lo cotidiano que caracteriza a la música cordobesa. Con más campo que ciudad. Con más tierra que asfalto ■



Adiario
Enroque. Estudio Desdémona
Editado por intermedio de
MUCC y UMI.

Entrevista a Leonardo Boff

LOS VIEJOS DIOSES NO ACABAN DE MORIR, LOS NUEVOS DIOSES NO ACABAN DE NACER. ESA ES NUESTRA ANGUSTIA

Javier Quintá

Teólogo, filósofo, escritor, profesor, ecologista brasileño. Fue uno de los fundadores de la Teología de la Liberación. Laico por dignidad y padre de cinco hijos por naturaleza. De su barba larga y canosa cuelgan varias décadas de nuestra historia. Tras su paso por Córdoba dejó varias preguntas abiertas para ser pensadas.

Con una voz suave, mezcla de español y portugués, contesta cada pregunta como si su interlocutor fuera el mundo. Le habla al mundo. Sin pedestales rompe la disposición de las sillas que le tenían preparada para sentarse en ronda, al lado de cada uno de nosotros. Desde ahí ataca contra varios frentes, no muchos pero sí lo suficientemente poderosos como para pensarlo antes de hablar: la iglesia, el imperio, el capitalismo. Afirma que la Teología de la Liberación sigue siendo un movimiento de espiritualidad y renovación, además de una fuerza comprometida políticamente. Partiendo siempre del oprimido concreto que es el obrero o el campesino, la Teología de la Liberación tuvo su momento de mayor auge durante fines de la década del '60. Cuando tras el Concilio Vaticano II algunos sacerdotes comenzaron a plantearse algunas cuestiones básicas relacionadas con la práctica del cristianismo en América Latina: ¿Cómo ser cristiano en un continente oprimido? O intentar responder algunas preguntas fundamentales referidas a la fe no tanto como una fuerza alienante sino como una oportunidad de liberación.

"Hay varias fases de la Teología de la Liberación ligadas a cada momento político. Cuando estuvieron las dictaduras militares era una fuerza de resistencia desde el cautiverio, y en ese sentido, es la única teología del mundo que tiene mártires, teólogos sacrificados como Angelelli, Oscar Romero. Después vimos que el abanico de la pobreza era más amplio: las poblaciones indígenas masacradas, las poblaciones afrolatinoamericanas objetos de esclavitud, la opresión de las mujeres o el rescate de las memorias negadas. Y a partir de los años '80 y '90 nos dimos cuenta de que la misma lógica que explota a las personas, explota también la naturaleza. La naturaleza está siendo sumamente agraviada por este sistema que crea injusticia y pobreza. De ahí que nació entre nosotros una

especie de ecoteología de la liberación. Yo creo que el gran reto actual es cómo proteger al planeta".

El medio ambiente

Si pudiera medirse la sabiduría, Leonardo Boff sería una buena unidad de medida. Detrás de esa barba tupida existe la sonrisa de aquel que encontró, al menos, algunas respuestas. "Hay muchos científicos que dicen que el equilibrio de la tierra pasa por América Latina, sea por la abundancia de agua o por la cantidad de bosques húmedos. Si no cuidamos eso, el calentamiento global será cada vez peor. Creo que esta lucha se debe fundamentalmente a la ignorancia. Quienes tienen el poder de cambiar algo, no tienen los datos para tomar decisiones".

—¿Ignorancia o falta de interés en plantear otro modelo de desarrollo?

Las dos cosas. La ignorancia es política. Les interesa a ellos que el pueblo, la opinión pública no sepan. El día 21 de junio pasado en una sesión de la ONU, después de años y años de lucha y presión, Evo Morales consiguió articular a 35 países, todos del sur, y se consiguió que el acceso al agua potable sea declarado un derecho humano fundamental. De eso no salió una línea en los medios de Brasil. No les conviene publicar porque tienen grandes intereses en la mercantilización del agua mineral. Entonces se ve cómo la ignorancia se asocia a tipos de políticas mercantiles que tienen efectos terribles para la humanidad.

—¿Piensa que será suficiente con la difusión y la toma de conciencia? Porque pareciera que mientras las grandes potencias no se dispongan a realizar una política de protección del ambiente de manera conjunta y en serio, es muy difícil avanzar.

Como el problema es global nos afecta a todos. Y no se puede dejar la decisión del destino de la humanidad a los políticos, porque muchos son corruptos, no representan a sus poblaciones, representan a los capitales y deciden en función de sus intereses, que van en la línea dominante del mercado. La sociedad civil mundial tiene que tomar cartas en el asunto, presionar, estigmatizar empresas. Grandes compañías como la Coca, Nestlé o Danone están comprando cada vez más cuencas de agua. El agua es vida, quien controla la vida tiene el poder. Entonces hay que denunciarlos. Creo que hay que converger en dos o tres puntos de lucha concretos. De lo contrario vamos al encuentro de lo peor y ya será demasiado tarde para volver atrás.

Viejas jerarquías

En 1984, a raíz de sus tesis ligadas a la Teología de la Liberación, la Sagrada Congregación para la Defensa de la Fe le abrió un sumario. En 1985 fue condenado a un año de "silencio" y depuesto de todas sus funciones editoriales y académicas en el campo religioso. Dada la presión mundial sobre el Vaticano la pena le fue levantada en 1986. En 1992 estuvo a punto de ser silenciado de nuevo por Roma para evitar que participara en el Eco-92 de Río de Janeiro. Cansado de las amenazas, ese mismo año decidió romper de una vez por todas con la orden franciscana y el ministerio presbiteral. Cambió de trinchera pero no de convicciones. Solo un dato más: el encargado en aquel momento de elaborar el documento crítico contra la Teología de la Liberación, era el Cardenal Ratzinger, hoy Papa Benedicto XVI.

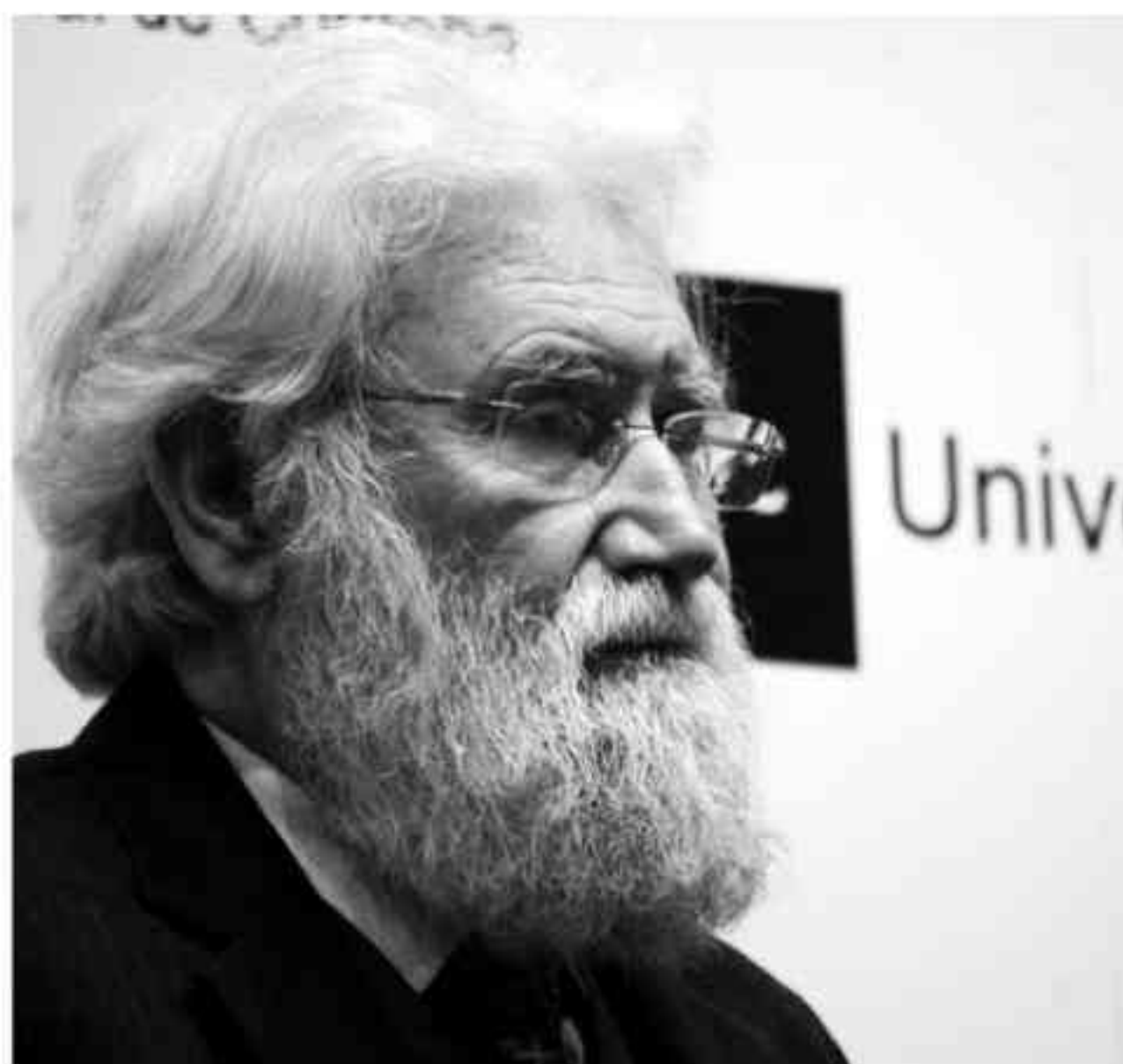
—¿Y en relación a su ex casa, la iglesia, cómo la ve en este contexto?

Bajo los dos pontificados de Juan Pablo II y Benedicto XVI, la Iglesia católica está

padeciendo una grave enfermedad: la enfermedad del fundamentalismo. Este papa publicó un documento cuando era cardenal, que luego reafirmó como Papa, el documento se llama *Dominus Iesus* y es el intento de volver a una perspectiva casi medieval. Fuera de la Iglesia católica no hay salvación, las demás iglesias no tienen título verdadero, las demás religiones están en riesgo de perdición. Es una visión absolutamente en contra del Vaticano II, que declara el deseo de Dios para la humanidad entera, que promueve el diálogo entre las religiones porque todas guardan la semilla, el fuego sagrado de la presencia de Dios.

—¿Y cuánto afectan los casos de pedofilia a la Iglesia católica?

Creo que estamos en una de las más grandes crisis después de la Reforma. Se ha puesto en jaque el nudo fundamental de la iglesia que es su respetabilidad y confiabilidad. Dicen que no tiene nada que ver con el celibato y es mentira. Tiene que ver con una sexualidad no integrada, con una educación que infantiliza a los seminaristas. El Papa intentó ocultarlo lo más que pudo. Cuando era cardenal, en 2001, envió una carta a todos los obispos pidiendo bajo sigilo pontificio que todos los casos de pedofilia tenían que ser ocultados para que no fueran llevados a los tribunales civiles. Así se entiende por qué dos tribunales estadounidenses lo están involucrando como cómplice de estos delitos. Por no querer seguir los cambios ya aprobados en el Vaticano II, es decir, una iglesia abierta al mundo, que intenta mejorar la justicia, la iglesia católica se está volviendo una secta. Hace tres semanas se elaboró un proyecto con el siguiente título: "La reconquista de Europa". Quieren recuperar la fe en la iglesia. No se dan cuenta que lo importante no es la religión o la iglesia, sino los valores que Jesús quiso que



la humanidad tuviera. Tenemos un liderazgo muy débil y ese es uno de los límites lamentables de la figura del actual Papa. Se ve que no sabe manejar un cuerpo de más de mil millones de personas. Cometió errores de gobierno muy graves. Yo creo que tendría que tener la humildad de pedir ayuda, de hacer un gobierno colegiado o introducir reformas que mejoren la calidad espiritual, la calidad ética de la iglesia, porque eso es lo que necesitamos. No nos interesa la fuerza de las instituciones, sino los valores éticos espirituales.

— La mayor cantidad de cristianos están en Latinoamérica, ¿por qué no se producen reformas en ese sentido o se exigen cambios desde acá?

Porque estamos alejados del centro. Hay mucha vitalidad en las bases de la iglesia. En Brasil hay una red enorme de pastorales sociales, pastoral de la tierra, con los MST, pastoral de los niños, de las mujeres, y así se repite en todos los países. Simultáneamente están las iglesias oficiales, las parroquias, las diócesis, que están ligadas

—¿Usted es un hombre que predica la palabra de Dios y Jesús, cree que es posible la paz en el mundo?

Creo que en el contexto actual es imposible. Porque está en la esencia del capital regirse por la competencia, y el más fuerte siempre gana. Todo el proceso tecnológico está guiado hacia la acumulación de capital: privatizar en pocas manos a costa de una devastación increíble de la naturaleza y la creación de grandes injusticias. En ese cuadro, no hay paz posible. Porque es una guerra no solamente contra los pueblos, sino contra la tierra, hasta agotarla. Creo que vamos al encuentro de una inmensa crisis. La crisis económica financiera es un primer ensayo de algo más global que puede hundir todos los grandes poderes. La tendencia del capital va en la línea de destruir las dos columnas que lo sustentan: la naturaleza y la fuerza de trabajo. Mi visión es que vayamos al encuentro de un nuevo paradigma, a condición de salvar la vida humana. Los viejos dioses no acaban de morir, los nuevos dioses no acaban de nacer. Esa es nuestra angustia.

—¿Y el cristianismo puede ser una alternativa?

Primero es parte de la crisis. No solución. Porque enseñó durante siglos a dominar la tierra. Anunció muy poco el capítulo segundo del Génesis, que dice que tenemos que cuidar la tierra y protegerla. El cristianismo tiene que preguntarse en qué fallamos que ahora tenemos que volver a rescatar eso. Pero tiene una colaboración necesaria porque enseña el respeto, la veneración, no solamente los libros sagrados, sino los valores diarios de armonía, espiritualidad, comunión con la naturaleza, y eso necesitamos urgentemente porque le pone límites al poder. Sin ese límite el poder seguirá destruyendo todo.

a Roma. Las bases dicen no, nosotros leemos el evangelio, nos escandalizamos mucho cuando vemos los cardenales como príncipes, como el Papa, como grandes señores, Jesús no era nada de eso. Nos preguntan cómo se puede compaginar, y no hay nada que compaginar, hay que denunciarlos. Eso va en contra del evangelio. Los que están dando vitalidad a la iglesia universal son las iglesias del tercer mundo. El 52 por ciento de los católicos viven en el tercer mundo. Hoy por hoy el cristianismo es una religión del tercer mundo que ha tenido raíces en el primero, y Roma no quiere saber nada con eso. Nosotros tenemos que pedir más poder, exigir cambios, tener más cardenales en Roma, elegir un Papa que venga de la periferia, que sienta en la piel la injusticia, el dolor de la humanidad, que la iglesia sea una fuerza aliada a otras fuerzas y no esa arrogancia de ser la única que vive con el mito tribalista de tener la revelación, de ser el pueblo elegido de Dios. Esas son todas mitologías que no ayudan en nada. Yo creo que el futuro del cristianismo está en Asia, África y América Latina. El de Europa es un cristianismo agonizante. Los europeos no quieren saber nada con este cristianismo conservador. Dicen sí al cristianismo, pero no a este tipo de iglesia autoritaria, monocrítica, monosexual, llena de escándalos. Las bases sociales de ese tipo de iglesia son los grupos más reaccionarios, como el Opus Dei, Comunión y Liberación, los Cruzados de Cristo, cuyo fundador era un homosexual, pedófilo, ladrón, que violaba a sus propios hijos, Marcial Maciel, de México. Esa es la base social de la iglesia actual.

—¿Por qué la iglesia le tiene tanto miedo al cambio? Pareciera que mientras la sociedad y sus movimientos sociales van para un lado, la iglesia va para el otro. Recién hacía referencia a la negación por parte del papa de los casos de pedofilia. Cuando murió Angelelli el mensaje oficial de la iglesia también hablaba de un accidente.

Hay que distinguir entre la iglesia como comunidad de fieles, que son el 99,9 por ciento de los cristianos, de la iglesia jerárquica, con los sacerdotes y papas que representan el 0,1 por ciento. Ellos han cooptado la palabra iglesia. Cuando se habla de la iglesia, generalmente, se piensa en ellos y no en movimientos de cristianos. La iglesia está dividida. Una parte es el aparato y la fuerza del aparato, y otra parte son las bases de la iglesia que se confrontan con las dificultades del hambre, del empleo, de la vida cotidiana, que se reúnen en grupos, se organizan para cambiar o entran en los partidos de movimientos de liberación o de derechos humanos. Esas dos iglesias están en tensión. Yo no digo que sean paralelas porque son los conservadores los que crean la división. Los grupos de la liberación nunca hemos querido romper con la iglesia. Los conservadores son tratados con manos de seda y cariño, y nosotros con bastones. Habría que preguntarse dónde va ese modelo de iglesia. Yo creo que el modelo actual de la iglesia tiene el destino de occidente. Occidente ya mal que mal es un accidente. O la iglesia se abre creando una inmensa red de comunidades que dialogan con las

culturas locales, con las religiones locales, y juntos llevan adelante una visión más espiritual de la vida, con un Papa si se quiere, que puede ser una mujer, un gobierno colegiado, o terminará en una secta insignificante. Y eso sería lo peor que le puede suceder a la herencia de la iglesia. Una herencia tan generosa, tan humanitaria, de amor incondicional, de aceptar todas las personas, no solamente los bautizados. A mi juicio los que van a salvar la iglesia no son los curas ni los teólogos, sino el pueblo de Dios. Yo creo que ahora los laicos del mundo van a salvar la iglesia.

Latinoamérica review

—¿Qué lectura hace de este momento político actual por el que están atravesando varios países latinoamericanos, con presidentes como Lula, Evo, Chávez, Lugo?

Yo comparto con ese gran intelectual portugués, uno de los fundadores del Foro Social Mundial, Boaventura de Souza Santos, que dice que Latinoamérica es el único lugar del mundo donde se están ensayando formas democráticas nuevas. Los modelos que tenemos son europeos y aquí se están ensayando democracias que tienen una base popular. Después de las dictaduras, que no fueron un golpe militar sino un golpe de clase, vinieron las nuevas democracias basadas en los movimientos de resistencia que se han ido formando en toda América Latina. Prácticamente los presidentes que hoy tenemos vienen de esa articulación de movimientos sociales. Sea en Brasil, en Bolivia o en Paraguay. Son democracias que hacen política social, que tienen un diálogo orgánico con las bases. Evidentemente son un poco frágiles porque todavía estamos ensayando el modelo. Pero creo que estamos en un florecer de un experimento nuevo. Junto a eso la importancia que América latina está teniendo, con la más grande biodiversidad del mundo, el más grande capital hídrico, una mezcla de pueblos fantástica que convive sin mayores conflictos. Creo eso anticipa un poco cómo será la humanidad futura. Hay excesos también. Yo creo que lo que se hace en Venezuela a pesar de ser una democracia hay que denunciarlo. Por más que uno apoye a Chávez. Tal vez su mayor mérito sea ser uno de los pocos presidentes del mundo que se opone directamente al imperio. Y es importante que alguien lo haga, pero sería mejor que Chávez fuera un poco más tranquilo.

—¿Cómo ve la experiencia de Lugo?

La importancia de Lugo es la ruptura que ha introducido en ese país. Como él es obispo ha tenido muchas dificultades para manejarse políticamente, pero es un buen teólogo, tiene una buena experiencia con las comunidades de base. Más allá de sus problemas personales, que ha puesto en jaque su confiabilidad, ahora está llegando a un punto de equilibrio. A mi juicio le faltó un gesto fundamental, como Lula ha hecho en Brasil: Hambre cero. Un hecho que afectara al país entero y que le diera una marca a su gobierno. Pero representa esa ruptura, de que algo nuevo ocurrió en Paraguay. Y lo importante ahora es consolidar eso ■

METÁFORA DE ACCIÓN

EL TRABAJO COMO SISTEMA

José Pizarro



Cuando el hombre construyó su primera herramienta, creó simultáneamente el primer objeto útil y la primera obra de arte.

Algunos oficios. Víctor Grippo

El trabajo busca definirse como un sistema vivo capaz de dar autonomía a la obra de arte frente al espacio público de recepción.

¿Cómo definir el trabajo en el arte? El artista es conocido socialmente por su propuesta estética, pero, finalmente, es reconocido por la potencia del trabajo capaz de dar materialidad al complejo mecanismo de la ética. En este sentido no hay diferencia con los parámetros culturales que refieren a cualquier desempeño de acción y trabajo (en lo) social, una remuneración a cambio de una tarea. Si seguimos indagando podremos encontrar una diferencia importante a saber; en el arte la responsabilidad de una acción es determinada por la relación entre compromiso y auto-convicción que da origen al sentido. Mientras que en cualquier acción laboral la lógica que da razón a esa acción es una determinación social consensuada, un acuerdo entre partes. En el arte la lógica de acción sustituye toda labor universal por el específico espectro de una idea o razón. Los métodos de la práctica dan vida a una suerte de estancia desde donde se dispara la condición esencial de un proceso liberado. El artista se consume bajo la libre

instancia de un capricho que determina, bajo deliberados niveles de subjetividad, una cosa por decir. ¿Qué sucede cuando estos presupuestos de responsabilidad y necesidad se encuentran con la estrechez de los estilos y las tendencias de moda?

«En el arte la responsabilidad de una acción es determinada por la relación entre compromiso y auto-convicción que da origen al sentido»

¿En qué lugar se ubica esa metáfora de acción cuando es subsumida por una fuente directa de significación? Es acaso la contingencia de vida –la responsabilidad práctica sobre lo que es útil y tiene sentido– lo que termina desmenuzando la obra artística cuando está sólo en función de un trabajo. La discusión queda abierta; cuando los que irrumpen en el ámbito de la creación son personas que no poseen una formación en el dominio de la estética y la comunicación. Los directores de cine prefieren a personas en sus películas antes que actores, los artistas fotógrafos desconocen los secretos de la alquimia fotográfica, los planteos conceptuales suelen originarse en la sociología o etnografía. El panorama demanda de una nueva coyuntura sin especificidad; donde el trabajo material es suplantado por la idea y

plan proyectual. Toda la materialidad se traslada entonces a dos ámbitos: El cuerpo y la urbanidad. El cuerpo es testigo de su propia evanescencia simbólica, su bien de uso tiene utilidad en el marco de un objeto que funde el concepto de inutilidad útil de la modernidad con el estatus de relación inter-personal y comunidad que arrastra la sociedad desde la posmodernidad. La urbanidad encuentra un reflejo sin identificación en una ciudad fragmentada. La dificultad mayor de los artistas es encontrar un exilio de soledad y concentración que pueda afianzar su idea, y que esté al alcance de su mano la posibilidad de elegir frente a una singularidad estética que lo arrastra todo hasta la superficie. Podríamos definir varias instancias del trabajo: identificar los métodos desde un auto-conocimiento, conformar una estructura de pensamiento desde donde trabajar, recuperar la capacidad de elección sin perder la tensión con lo social, encontrar en la dimensión del cuerpo espacio, herramienta y movimiento. Seguramente sea el trabajo desde donde exportar los sentidos, porque muchas veces se piensa en el trabajo como una solución a problemas de información y conocimiento. Erróneamente se descarta la dimensión sensible-intelectual de riesgo interior, donde lo posible es siempre precario y mutable, donde cada elección estética podrá encontrar los beneficios de la certeza y la contradicción desde donde engendrar vitalidad al afuera que siempre

piensa en sí mismo y en sus beneficios de utilidad.

En los últimos decenios el trabajo en el arte ha cambiado: las herramientas, los materiales, el espacio. Pero esto no es lo más importante. Los métodos de estudio y ensayo en las artes han dado un giro importante: *La condición de forma* ha dado paso a un *firmamento de concepto*; donde rigor y organización desplazan al viejo territorio de la disciplina, expresión y delirio. En toda esta discusión ¿dónde se aloja lo humano?

El artista Víctor Grippo realiza en 1972 una acción, *Construcción de un horno popular para hacer pan*. Donde se fabricaba pan y se repartía entre la gente. La conciencia sobre estos conceptos claves en lo humano, el valor del trabajo, la herramienta entre teoría y praxis convierten al artista en una especie de vigia social, anticipándose a la comitiva ecologista conceptual que por esos días adhería a la idea que tanto el trabajo social como el artístico debían definirse a instancias del juego de roles; y debía ser en el espacio mismo de recepción (encuentro con el otro) donde la anticipación daba fuerza a la variable ética que se ponía en riesgo. Esta indagación sobre procesos intelectuales y pragmáticos no hacía otra cosa que traer nuevamente la idea del capital y el trabajo tan urticante en el mundo del arte. En esta frecuencia

el artista aspiraba a dejarse sustraer por la idea de experimento y trabajo social real al mismo tiempo. En la medida en que el arte se posicionó desde la experiencia conducida para emprender un desafío de conocimiento de lo humano a través de signos enrarecidos de sentido.

Nota 1:

1991. En el film *Babilée 91*, William Klein retrata con brillante sutileza el trabajo de un artista. Se ve al bailarín francés Jean

Babilée ensayar en su buhardilla de París. Es un lugar pequeño e incómodo, atractivo al mismo tiempo. Cada mañana mueve su cuerpo, acomoda y despierta a cada uno de sus músculos; toma una barra de madera y la sostiene atándola en la cabecera de la cama y allí acomoda su pierna estirándola. Descansando todo su cuerpo sobre ella. Se lo ve habitando el lugar como un bailarín. Después se sienta en un banquito en la mesa y come pan con las manos.

En esos días será homenajeado por su larga carrera artística, bailará de nuevo en

Taller del artista J. Quinteros



Las bailarinas Mariana Pirra y Ana Leticia Losano ensayando

«La dificultad mayor de los artistas es encontrar un exilio de soledad y concentración que pueda afianzar su idea, y que esté al alcance de su mano la posibilidad de elegir frente a una singularidad estética que lo arrastra todo hasta la superficie»

público. Interpretará la obra "Vida" nuevamente a los 68 años.

El trabajo de un bailarín consiste en educar a su cuerpo en la destreza y en la poesía del movimiento, en la precisión de cada gesto: es así que el recurso técnico libera algo, a condición de un giro espontáneo que actúa bajo la necesidad expresiva situada en el índice material mismo. Asimismo el bailarín realiza observaciones sobre los gestos del hombre, desde los sesenta la implicancia de lo doméstico como archivo artístico ha dado letra a la posibilidad de creación indirecta; recogiendo detalles, situaciones y pequeñas cámaras lentas de la gente viviendo. Una persona que corre un colectivo, un salto sobre la huella del zapato. Hoy sería impensable hacer recuar todo el peso del trabajo a una mera condición de estudio especializado. El ensayo del bailarín conforma una parte del trabajo; la otra que lo completa se asienta en la capacidad humana que posee cada artista para comprender al mundo y los hechos que proporcionan este archivo de la memoria. Entonces ¿el trabajo de un artista es absorber los hechos que lo componen como persona para poder entender el *elevado* gesto que realiza como artista? ¿El mero hecho cotidiano de vida anticipa la gesta solipsista, anticipa una libertad en el reconocimiento social? ¿Ese gesto es el comienzo en la labor artística misma, que justifica su arte cuando el trabajo –en su despliegue físico– lo atraviesa?

Nota 2:

2001. Michael Landy realizó una acción muy particular. Recogió todas sus pertenencias en un galpón en Londres. A la manera de una fábrica organizada con máquinas y cintas transportadoras seleccionó y distribuyó todas sus pertenencias y finalmente las destruyó. Uno a uno sus 7227 objetos personales, su ropa, sus libros, su auto, su documento, todo quedó hecho añicos. Es un gesto radical en nombre del arte, es una negación a una condición social de identidad y a un sistema cultural, eso parece... ¿Otra vez el cinismo capital que rige cada gesto del arte contemporáneo? Cuando el mundo gira buscando su sentido, el arte se rinde fiel a la imitación del trabajo. Las características de reconocimiento artístico son las que llevan a que los artistas brinden cada uno su acto social, proporcionando así una inexistente cobertura de los procesos de trabajo que son suplantados por el espectáculo. El experimento social encuentra en la ocurrencia del arte un valor de sustitución, que se expresa en cualidad de vicio brindando la propia acción estética. Es posible que la concreción de un acto del mundo encuentre una analogía en la particular experiencia estética, que en disputa por encontrar su autonomía se divida entre la verdad de las cosas y la verdad operativa en sintonía con la estructura de un arte contemporáneo en crisis.

Si el arte es un cuerpo vivo que se adapta permeable a los tiempos, el trabajo podría consumirse como un sistema ágil desde donde todo el flujo de esas mutaciones sociales pueda hacer pie en la orilla. El trabajo adhiere a una idea de un pensamiento en acción que se adapta no dejando que las ideas y los actos sensibles caigan en la superficie de lo real sin experiencia, en la divergencia de lo humano sin identidad ■

ABOLIR LA LEY DEL TALIÓN

Lorena Díaz

El 10 de octubre, Día Mundial en contra de la Pena de Muerte, la organización internacional *4Tomorrow* inauguró una exhibición simultánea en diferentes ciudades, "La muerte no es justicia" (*Death is not justice*), integrada por cien afiches en torno a este lema. Esta exposición, auspiciada por la Universidad Nacional de Córdoba en conjunto con el Centro Franco Argentino y el Archivo Provincial de la Memoria, podrá ser visitada desde el 5 de noviembre en nuestra ciudad.

La exposición de arte gráfico *La muerte no es justicia* es resultado de una convocatoria a la que respondieron más de 2000 diseñadores y artistas en el mundo, invitados a crear un cartel bajo esta consigna. Sus organizadores plantean un interrogante que abre la discusión: "el artículo 5 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos establece que: 'Nadie será sometido a torturas ni a penas o tratos crueles, inhumanos o degradantes'. ¿Cómo corresponde esto con la decapitación, la lapidación, el ahorcamiento, la inyección letal o dispararle a alguien?"

Imagen = discurso

Toda imagen lleva implícito el potencial de su mensaje, puesto que toda obra constituye (y se constituye) un texto imbricado y polisémico. Pero la pieza gráfica, aun sin ser la excepción a este principio, se funda esencialmente como manifiesto, como manifestación política que evidencia, que invoca, un acontecimiento.

En los afiches de esta exposición se prueba la eficacia de una declamación que cobra estado público y se propaga: éstos no son ni pueden ser reflejo de expresiones crípticas. En cada uno de ellos reside una voz que busca provocar ecos, componiendo una multitud que se presta bien dispuesta al debate, de manera que la muestra está integrada por artistas de nacionalidad y condición diversas; cada una de las piezas permite distinguir ciertos rasgos del contexto de su productor y tal vez de las condiciones de su producción. Pero todas recrean un diálogo continente en ocasiones evocando la tradición del arte van-

guardista tanto como la tradición misma del cartel.

Convención ≠ contravención

Una mujer con ojos vendados es alegoría de la Justicia, el color rojo es el más representativo de la sangre; una calavera es emblema de la muerte. ¿Por qué insistir en un discurso social acerca de figuras simbólicas, más allá de un propósito informativo o didáctico? En la obra entendida como manifiesto, la función comunicativa trasciende también estos límites; nos enfrenta a contemplar realidades *otras*, traduciendo y extrapolando sentidos, usos y significados, incluso provenientes de escenarios culturales remotos donde, entre otros casos, un solo argumento es sentencia, una silla es un instrumento, una piedra es un arma.

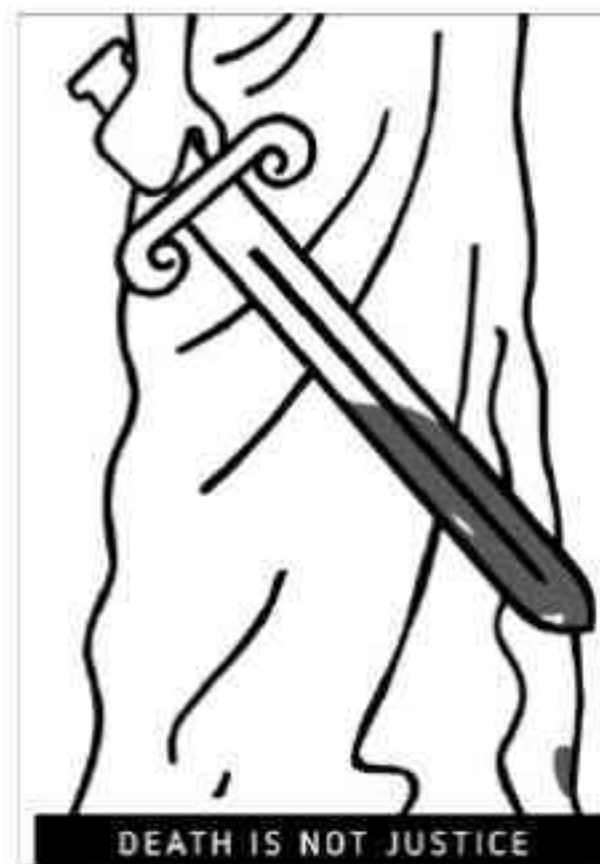
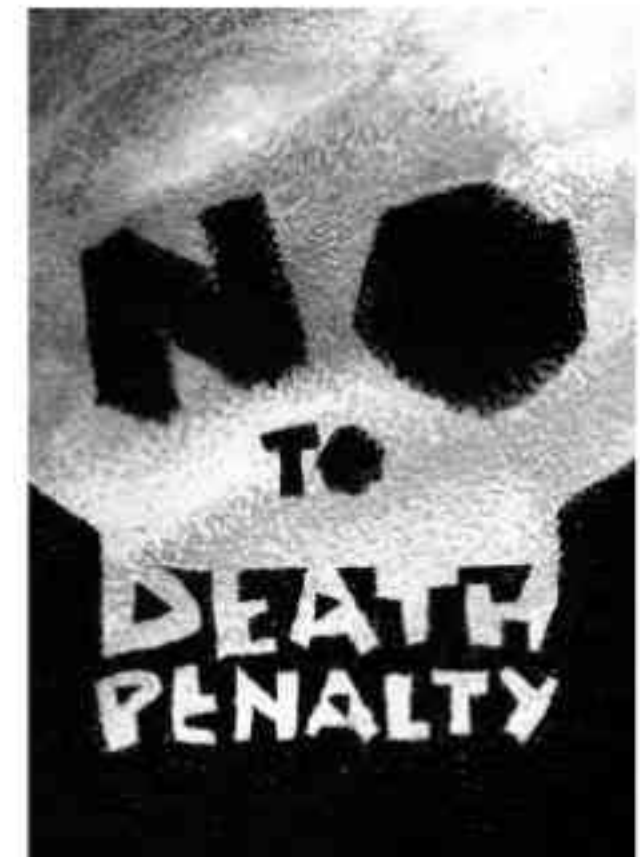
Comunidad creciente

El impulso de esta manifestación se explicita sin dejar lugar a dudas, a través de un mensaje ambicioso: "creemos en el diseño (y en los carteles) como un medio capaz de llevar a un cambio social. Cualquier creación de un artista o diseñador puede informar, provocar, y motivar al público para que actúe. Es un regalo que puede permitir cambiar el mundo".

La capacidad de los sistemas de comunicación globales para convertirnos en una comunidad en crecimiento exponencial que intenta establecer intereses comunes entre sus miembros, da como resultado (al menos por una vez) un espacio exento de límites geográficos y culturales, donde la imagen *presenta* un lenguaje común y la pieza gráfica es el documento donde éste es transcrito.

Un espacio común donde la imagen nos interpele, donde encontremos una voz para replicar el eco, para participar en la transformación del mundo. Un lugar donde sea posible adherir al manifiesto para abolir definitivamente la ley del talión ■

En Córdoba la muestra permanecerá abierta desde el 5 de noviembre hasta el 10 de diciembre en el Archivo Provincial de la Memoria, Pasaje Santa Catalina 66, de martes a viernes de 10 a 18 horas.



Poster for tomorrow contó con un proceso de selección que involucró a un jurado *on line* integrado por 100 personas (60 diseñadores de más de veinte países, profesores de escuelas de arte y diseño, representantes de ONGs de derechos humanos y periodistas). La selección final estuvo a cargo de destacados referentes del diseño y el afiche social. Por Argentina fue incluido el afiche del DG Fabián Carreras; la ilustración muestra a la diosa Themis con su espada en primer plano. Más información sobre el proyecto en www.posterfortomorrow.org





Solidaridad que protege...



9 de Noviembre
DÍA NACIONAL DEL DONANTE VOLUNTARIO DE SANGRE

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

**CAMPAÑA
DE DONACIÓN
DE PLASMA POR
PLASMAFÉRESIS**



LA PARTE
QUE FALTA
LA PONÉS
VOS

**Animate a DONAR
TIENE SENTIDO SUMARSE**

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

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

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

TE QUEDASTE CON GANAS DE MÁS CULTURA?

Agendá:

Encuentro
lunes a viernes
18 hs.

Nuestra América
lunes 23:30 hs.

Próximo Pasado
miércoles 23:30 hs.

El Cinematógrafo
jueves 23:30 hs

UNC Presenta
viernes 23:30 hs.

