

Revista de la Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Diciembre de 2010 | año 1 | N° 4 | \$ 2.- | ISSN: 1853-2349



Universidad
Nacional
de Córdoba



DEODORO
gaceta de crítica y cultura



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 Justicia Editores

Tapa: Cecilia Irazusta



3
Obreros y estudiantes

4
Imposibilidad de la calma
Leandro García Ponzo

6
Teatro minúsculo de cámara
Anibal Bronstein

7
Divagaciones sobre teatro político
Jazmín Sequeira

8
Romilio Ribero, poeta
Oscar del Barco

9
La voz de los que no tienen voz
María Teresa Andruetto

10
Fragmentos sobre Gustavo Roca
Juan Cruz Taborda Varela

12
Tamboorbeat | Viviana Pozzebón
Diego Marioni

13
Ruedas en los palos | Presenta Trío
Marcos Luc

14
¿Favelización de Córdoba?
Hernán Bouvier y Juan Iosa

15
Horacio: "Yo también soy poeta" | El libro anacrónico
Silvio Mattoni

16
Desventuras de un pedestal que sobra
Jaqueline Vassallo

17
La ciudad de las artes
Ana Sol Alderete

18
Babilonia en colectivo
Mariano Barbieri

20
Entrevista a María Pía Matta, presidenta de AMARC
Cecilia Moltoni y Natalia Albanese

22
Chito Zeballos, artista de peñas cordobesas
Mariano Cognigni

Todas las obras en este número pertenecen a la artista Cecilia Irazusta



OBREROS Y ESTUDIANTES

De tanto en tanto, los seres humanos han sabido librar rebeliones contra un destino de ignorancia, por desfavorecida que haya sido su condición. Es el caso de los artesanos y obreros de París que en 1830, tras concluir la jornada de trabajo, dedicaban las noches a la poesía y al estudio, retardando “hasta el límite extremo el ingreso al sueño” para “reparar las fuerzas de la máquina servil”, “desordenando el ciclo del día y de la noche” –cuya crónica relata Jacques Rancière en *La noche de los proletarios*. La historia de esas noches “arrancadas a la sucesión del trabajo y el reposo” es también la de muchos ferroviarios cordobeses que en 1920 y 1930, con las primeras sombras, atestaban la Biblioteca Popular Vélez Sársfield, fundada unos años antes –en 1909– por vecinos que hacían turnos de dos horas durante la noche para atenderla.

Estudiar, escribir, hacer periódicos: ruptura política con el destino de oralidad al que estarían destinados quienes trabajan con las manos; interrupción del tiempo escandido por fuerzas productivas malogradas en la pura repetición, para abrir una experiencia de dislocación del orden que impide cualquier mezcla entre el día de los obreros y la noche de los estudiantes –y que sobre todo protege las ideas de la intrusión de *cualquiera* que reivindique el deseo de saber y el derecho al conocimiento; de cualquiera que declare al conocimiento, la ciencia, la filosofía y el arte como *lugares comunes*. Proletarios que en las noches, en vez de dormir como sería natural, toman lo que no les corresponde y vulneran así un límite preciso –como lo hicieron igualmente algunos años más tarde los estudiantes que se proletarizaban, en coherencia con una militancia que procuraba poner la vida en consonancia con las ideas de transformación social.

Entre el día de los obreros y la noche de los estudiantes, siempre, las aduanas fueron muchas. También ahora. En algún lugar Walter Benjamin se detiene en la figura de los estudiantes que aparecen en los relatos kafkianos como “representantes de una raza que tiene particularmente en cuenta la brevedad de la vida”; como extraños seres “que no duermen”, emparentados aquí con los “ayudantes” y con los “locos”. Criaturas que no se cansan y postergan el sueño hasta que finalicen sus estudios: “Pero, ¿cuándo duermes?, preguntó Karl, contemplando maravillado al estudiante. Dormir... ¡Sí!, dijo el estudiante, dormiré cuando haya terminado mis estudios”. Impactado por esos seres despiertos, concentrados y misteriosos, Karl Rossler describe un estudiante que durante la noche, en silencio, “leía el libro, hacía pasar las páginas, de vez en cuando buscaba algo en otro volumen que tomaba siempre con gesto rapidísimo, y a menudo tomaba apuntes en un cuaderno que se acercaba a la cara en forma extravagante”. Mientras todos duermen (sobre todo, podríamos pensar, quienes han trabajado en el día), “tú –escribe Kafka– velas”. “Alguien tiene que velar. Alguien tiene que estar ahí”.

Nocturnidad de una forma de vida en la que se anega todo “trabajo productivo” (en sentido marxiano, es decir subordinado a la plusvalía capitalista), y donde la lógica social de la producción de mercancías y reproducción de la vida se interrumpe, pues la consagrada al estudio es una existencia que no prepara para la familia ni para el

ejercicio de ninguna profesión. La “cabalgata” del estudio en medio de y contra la “tempestad del olvido” condena a la responsabilidad improductiva de la vigilia, el insomnio y la memoria.

Los melancólicos y extraños estudiantes kafkianos no serían capaces de formar un movimiento; eso sucederá algunos años más tarde. El movimiento estudiantil, de gran significación histórica y política en la Argentina y en el mundo, no dejó nunca de afrontar los grandes temas de la cultura contemporánea –libró intensas discusiones sobre arte, literatura y ciencia a la par de una militancia emancipatoria. Concibió a la universidad como atención por la vida no universitaria y por experiencias que tienen lugar al margen de su ámbito, en ruptura tanto con la escuela “autonomía” científica como con la “heteronomía” profesionalista; en favor de una “heterogeneidad” irreductible a cualquier idea de “ciencia politizada”. Ni autónoma, ni heterónoma, heterogénea resulta aquí una universidad sensible a una pluralidad intelectual, estética y social de la que toma sus objetos, y por la que se deja afectar.

Así comprendida, la politicidad un conocimiento sensible a su exterior reconoce una responsabilidad que no se reduce al hecho de asumir una pertenencia institucional, estatal, nacional (aunque esto también deba volverse asunto a pensar, más allá del insistente infantilismo que concibe el tránsito por la universidad pública como un puro e ininterrumpido reclamo a veces indistinguible de una mera demanda de privilegios); antes bien esa responsabilidad se ejerce como resistencia a la imposición de una lengua única, o mejor aún: acto de invención en la lengua y el saber (imaginación de saberes “improductivos”; producción científica inapropiable por el Capital...) que permite sustraer el estudio, el producto del estudio, la forma de vida dedicada al estudio, de la “ciencia politizada” en cualquiera de sus variedades: la que es capaz de acuñar el Estado nacional cuando hace de la universidad su instrumento, tanto como las que ponen en circulación los grandes centros de financiamiento y los organismos internacionales de crédito como si se tratara de una inocente neutralidad –o incluso la “ciencia politizada” en su acepción asistencialista, muy extendida en la militancia de cierta izquierda estudiantil.

¿Qué significaría hoy atreverse a plantear intempestivamente la pregunta por una contigüidad posible del conocimiento con la vida; de una forma de vida dedicada al estudio con la transformación social; de la militancia con los grandes dilemas de la cultura? ¿Cómo hacerlo, de otro modo respecto de como lo hicieron los reformistas o el movimiento estudiantil de los años '60 –pues el mundo es otro y en tanto han pasado muchas cosas–, pero por fin hacerlo? Acaso como las generaciones de todas las épocas, también la nuestra debe confrontarse con la clausura de la significación –cuya amenaza adopta formas nuevas una y otra vez. Por ello la obra del pensamiento (sea como teoría, sea como praxis) no admite repetición. La repetición de métodos y consignas es reaccionaria, autocomplaciente, bloquea la imaginación política, destruye derechos y no inventa nada. Lo sabemos por herencia. La invención es la herencia de la Reforma ■

IMPOSIBILIDAD DE LA CALMA

Leandro García Ponzo

Trabajador, líder de la UTA y Secretario General de la CGT cordobesa, Atilio López alcanzó la vicegubernación de la provincia de Córdoba en los agitados tiempos del retorno peronista. Su grotesco asesinato a manos de la triple A en 1974, confirmó la relevancia que sus convicciones, su pensamiento estratega y su temple austero y despojado comportaban para el movimiento obrero. La escritura que se adivina encriptada en el lugar donde habitó la mayor parte de su vida —una casa similar a las otras de barrio Empalme— ofrece la persistencia de su cuerpo, quizás como alimento de una política infinita.

Puesto que se trata de una meditación acerca del espacio, una casa proyecta un doble régimen de cercanías y distancias. Uno interno, dependiente del trazado de las paredes, tabiques y aberturas que separan o conectan cada ambiente, los pasillos, las entradas del sol; otro que responde a las líneas extendidas desde el contorno de la construcción hacia sitios extraños —algunos de ellos, los menos, perceptibles. Ambos se muestran diversificados y horadados por el devenir que ha ido embistiéndolos o derruyéndolos, como a la ciudad. Existen casas isomorfas con la ciudad: sus ventanas semejan a los miradores donde los días despuntan antes, sus corredores rectos a las avenidas transversales, las cocinas a las fábricas, los patios a los parques. Una casa no existe como tal, no es un objeto domesticable ni un templo que se alza incólume, es siempre, por el contrario, el gesto de algo por morir, un efecto de volatilidad. Solemos confundir el sobrecogimiento que produce entrar en una vivienda vacía con la remisión a un irrecuperable pasado; la experiencia real, lo que verdaderamente sucede en cambio, es su reverso: una anegación producida por la memoria, la imposibilidad misma de demolerla y deplorar sus ruinas con el propósito de comenzar, otra vez, en la idílica virginidad de la tierra. Es la inscripción de un límite a lo humano: sus techos nos exceden, los muros distinguen sectores que anhelamos unidos, las puertas internas reúnen sonidos que nunca acaban por transfundirse completamente.

De entre aquellas que recrean la cadencia de la urbe, se destaca una de barrio Empalme, situada a pocos metros del arco de Córdoba, replicando tal vez el ademán de bienvenida, la declaración de hospitalidad y también —no menos— la aparición de un espacio propio, local, cuyo enfrentamiento con lo externo será siempre motivo de revulsión y disputa. Su presencia evoca un

punto sin órbita, descentrado, accidental, periférico, heteróclito; su identidad, la localización de innumerables distancias.

«En ese camino constante y reiterativo, hubo tiempo para que la UTA conducida por López encarne la resistencia contra el gobierno de Onganía y desempeñe un papel central en la planificación del Cordobazo»

Hay ocultos, por lo tanto, en cada temporada que cae sobre la pirca del frente, trayectos tan secretos como indelebles, algunos dominados por la costumbre y la debilidad, quedos, calmos por causa del hábito. Otros —soterrados por el revestimiento y el arte de la decoración— definen recorridos más inusuales y evanescentes aunque poseen ánimo de subsistencia. Las grietas se ramifican como pequeños vasos comunicantes entre las habitaciones —son afirmaciones de contigüidad—, los escalones que gobiernan un cambio de nivel, el hueco en que se percibe un caño despintado por donde desfilan animalitos sucios y patógenos, indicios de expediciones posibles. En la estática que prescriben las vigas, brota y se autoinmuniza una callada historia de los viajes. La que exigía, desde el pasado y premonitoriamente, el abandono del hogar.

El origen, lejos

Cada trayecto se esfuerza por contrastar partida y llegada. La experiencia del “Negro” López no escapa a este sino, cada vez que el desapego entre los suburbios y el centro financiero, político y social de la ciudad señala el ritmo de su rutina. La casa queda lejos de donde se juntan las personas, de donde se deciden las cosas,





«El cuerpo de Atilio López fue cargado, entre una multitud, de un sector obrero de la ciudad hacia otro; de la vida contenida en una vivienda de Empalme, hacia su interminable disipación en un Alto Alberdi que la verá proliferar y replicarse sin fin»

de donde se bulle la vida; el nomadismo es menos una elección que el mandato de una frenética búsqueda del origen.

En ese camino constante y reiterativo, hubo tiempo para que la UTA conducida por López encarne la resistencia contra el gobierno de Onganía y desempeñe un papel central en la planificación del Cordobazo. Nuestro hombre dispuso en el primer día del levantamiento que, luego de transportar a los trabajadores a las fábricas, varios ómnibus bloquearan el tráfico en los puentes más importantes, ralentizando y dificultando así la acción policial. Luego de liderar la revuelta junto

a Elpidio Torres y Agustín Tosco, volará para encontrar a Perón en Madrid con el objetivo de confirmar las reivindicaciones de la militancia obrera cordobesa y recibir un refrendo a la continuidad de la lucha. La disputa por el nombre del padre ganaba vértigo y se emplazaba –imaginariamente– como el vórtice de toda política argentina antiproscriptiva. Como uno más de los movimientos desde la luminosa habitación hasta el comedor, como el recorrido de un colectivo que se dirige a la usina henchido de fuerza de trabajo, el primer viaje nace con el ímpetu de la alborada y va en busca de una sanción que la nutra y sostenga. Salir del minúsculo hábitat es apuntalar una cartografía del deseo.

Mala repetición

El otro viaje –negativo exacto del anterior– hizo que el “Negro” hallara la maldición del General en un desplante realizado a instancias de Rucci, como si hubiera sido preferible buscar la camaradería en el extranjero y no en la infausta y traicionera capital. Dar pasos conocidos

en los corredores desgastados no exime de tropiezos ni de desencuentros con las cosas. Mientras el *alejamiento* deliberado de Perón anunciaba tiempos aciagos, la CGT ortodoxa, verticalista y hermética, presionaba para purgar los elementos no peronistas de la militancia y establecía delicadas alianzas profetizando el giro a la derecha que sobrevendría en los años siguientes. Incluso en ese contexto, López logra compartir la fórmula con Obregón Cano y ganar las elecciones provinciales. “El pueblo ha llegado al gobierno” –decía, exponiendo con esa sentencia la transgresión primaria que comportaba que un “negro” –uno indistinto entre los miles– participara de las resoluciones correspondientes a las altas esferas. Un mapa se consolida con este tipo de intersecciones violentas; los abandonos, los cruces y las muertes, entonces, deambulan por sus pliegues dejando rastros que garantizan la continuidad de la guerra. El rechazo terminará por sellarse con la detención de López y Obregón Cano, en el marco del “Navarrazo” culminante con la intervención de la Provincia.

La distancia más corta

La que vincula al pueblo con el pueblo mismo. Como el obvio sosiego de lo cotidiano en la mesada de la cocina, los rostros familiares, las cortinas siempre abiertas en el mismo lugar. Pero no sin mediar en ésta una marcha de recuperación, de restitución dialéctica provocada por alguien que confiaba en que el combate debía librarse en el borde entre la institucionalidad y la política más desnuda: “Llevaremos el voto y en la otra mano el fusil”. Por eso la longitud más breve es la que, paradójicamente, acarrea la migración más larga: Atilio López ejemplificó la herencia del primer peronismo, a la vez que la superó, exigiendo una silente torsión que ubicara como autoridad política legitimada por el sufragio –cuya futilidad es inútil medir en este caso– a alguien que había abandonado la escuela primaria para trabajar en una fábrica de galletitas.

Vigilia

El relato de este desplazamiento –que sería desacertado calificar como último– debe concentrarse en un hecho simple: el cuerpo de Atilio López fue cargado, entre una multitud, de un sector obrero de la ciudad hacia otro; de la vida contenida en una vivienda de Empalme, hacia su interminable disipación en un Alto Alberdi que la verá proliferar y replicarse sin fin. El recorrido atravesó, hiriéndolo, el centro de la ciudad, interrumpiendo nuevamente la vida tranquila de los bien dormidos, como si a ese cadáver le fuera impedido descansar inclusive en su extenuación. La efectividad de esta travesía no afirmó la pertenencia de clase sino su exergo: el “Negro” cruzó la frontera que marcaba la política de entonces, denunciando así su falsedad, forzando su verdadero campo: el arrebato de lo público por parte de todos aquellos a los que éste se les sustrae.

Más de ciento veinte balas penetraron su cuerpo y el de su acompañante Juan José Varas cuando el otoño se agotaba en las cercanías de Capilla del Señor, otro 16 de septiembre, éste a diecinueve años del levantamiento que hubiera de sacar por la fuerza al peronismo del poder. Había llegado para ver jugar a su Talleres contra un apolíneo River capitalino, lo que parecería trasponer –no sin cierta pueril intelección– la discusión entre el legalismo sindical cordobés y la ortodoxia de la CGT nacional. Su último viaje sentencia que la muerte será remota, en medio de una redada *fuera* de la casa y de la ciudad en ella impresa. Perecer artificialmente no afirma la finitud; denuncia el miedo del enemigo. Si algo experimenta el instante en que se contempla una aniquilación ejecutada por el propósito más indigno, es la solicitud de la extensión de la vida por sobre la vida misma, el exceso de la intención emancipatoria por encima de la existencia biológica. Por eso la intuición de Mallarmé acierta cuando denuncia que nos “falta un presente”. Valga la voz del poeta como clamor arrojado hacia lo porvenir en esta vigilia que comienza ahora mismo, sin dilaciones ■



TEATRO MINÚSCULO DE CÁMARA

Anibal Bronstein

El Ciclo de Teatro Minúsculo de Cámara está a punto de cumplir diez años. Lleva en su haber más de 200 obras y una trayectoria geográfica que va desde las primeras presentaciones en Zora Arte Bar, hasta Medida x Medida, Documenta/Escénicas y, finalmente, el Cineclub Municipal Hugo del Carril.

En *El Séptimo Sello*, Ingmar Bergman compuso esta escena: un actor ambulante se escapa en un carromato con una mujer, el marido los persigue y quiere matar al actor, éste simula que muere –en una forma teatralmente estúpida, exagerada, ridícula–, se desploma en el piso con técnicas actorales vergonzosas, y el marido de la mujer, satisfecho y convencido con la representación de muerte, vuelve al pueblo con ella. Una vez solo, el actor se levanta y se esconde arriba de un árbol. Entonces ve llegar a la Muerte y, asustado, le explica que no está muerto en serio, que era una representación, una muerte de teatro. Pero la Muerte no entiende la diferencia entre verdad y simulación, o no entiende por qué una simulación no va a producir una verdad. Tampoco captó que se trataba de una muerte realizada en una forma para nada creíble. Como si no hubiera distancia ontológica entre simulación y realidad, entre lo inverosímil y lo verosímil.

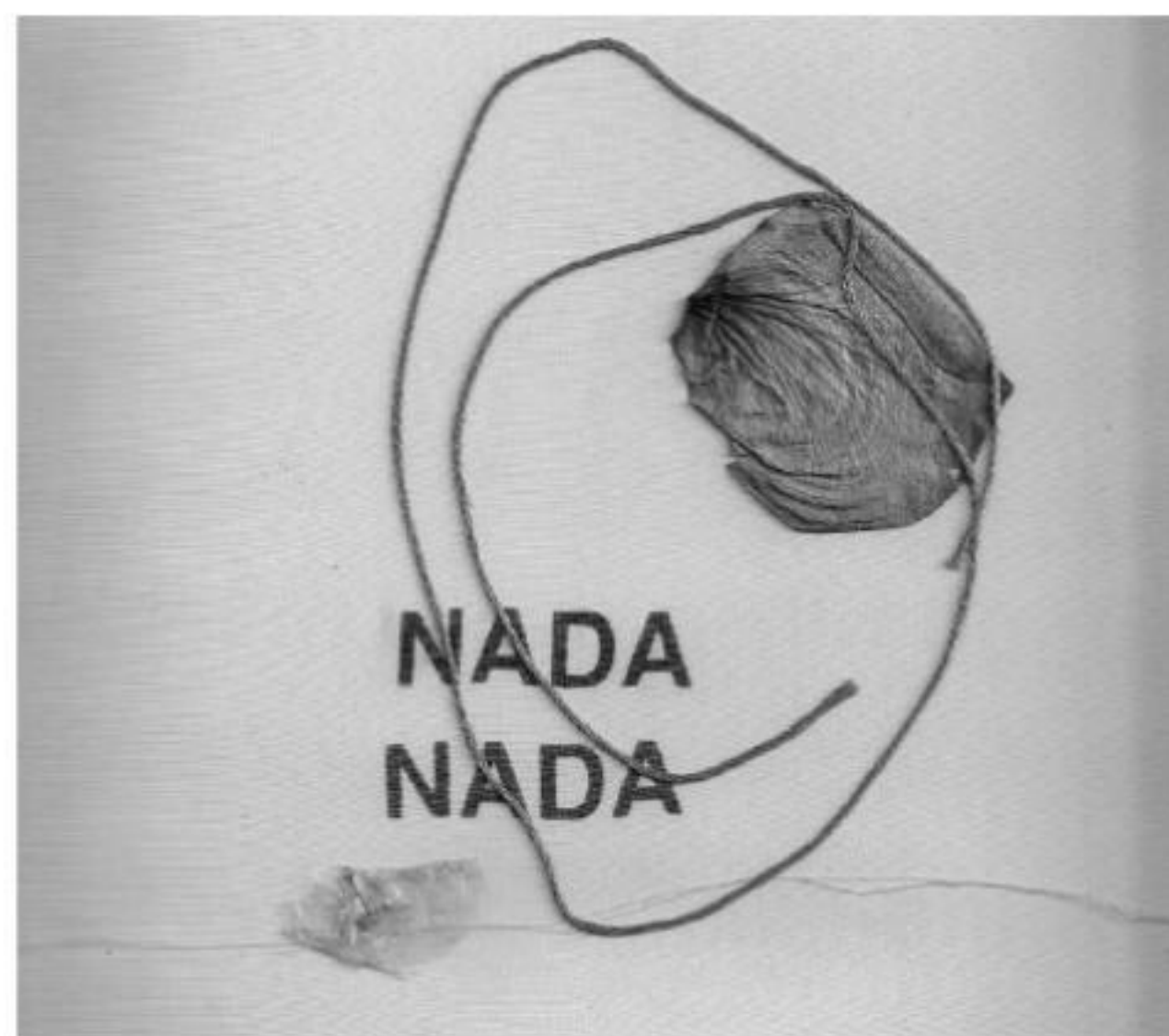
Del objeto simulado, ahora, pasemos a un objeto cuya presencia no es espacial. Desbrozando el espacio, con la bordeadora del lenguaje, tal vez lleguemos, en tercer lugar, al objeto minúsculo. Está esa conocida escena pedagógica en que Russel, explicando a sus alumnos la evidencia de que en la sala no se encontraba ningún rinoceron-

te, fue acometido por Wittgenstein, para quien no era suficiente con demostrar la ausencia espacial de un "rinoceronte" para demostrar que el enunciado "rinoceronte" no hubiera hecho existir uno allí, como si se pudiera demostrar la ausencia de un rinoceronte sólo auscultando el espacio, como si la existencia del referente convocado por el sustantivo "rinoceronte" tuviera que deducirse sólo de la geografía. Para Jacques Lacan, al pronunciar –por ejemplo– el enunciado "elefante", éste cobra presencia. Que alguien se empece en demostrar la validez o falsedad de un enunciado esgrimiendo argumentos físicos debería valerle una plaza en el zoológico, al lado de "rinoceronte" y "elefante".

Versiones minúsculas

Los miércoles de octubre, el Minúsculo Cinematográfico ofreció remakes de "clásicos pochocleros", remakes burlescas, extravagantes, irrespetuosas, donde el teatro se puso como efecto burlesco del cine: "Matar a Guille" (la remake de "Kill Bill"), "El tipo que se queda solo en una isla" (remake de "Náufrago"), "La Tele Maldita" (remake de "Poltergeist") y la suspendida función "Que la fuerza te acompañe" (remake de "Star Wars").

El Manifiésulo establece en la cláusula 15 que: "si durante la obra se sucede un *bache*, deberá constar del tamaño suficiente como para que los actores y el público sean contenidos en el mismo". Así, el público es llamado por las máscaras de los actores. Escenas llenas de infracciones, errores técnicos o de guión –que a veces parecen accidentales, a veces calculados–, riesgos garantizados y salvaguardados por el *Comando de rescate del minúsculo*, establecido en la cláusula 14 del Manifiésulo: por ejemplo, una especie de plomo de escenario puede meterse impunemente en la escena para agregar los objetos que faltan o que simplemente la protagonista no en-



cuentra, como cuando en la *Commedia dell'arte*, allá por el Renacimiento, los actores y actrices aprovechaban los errores como recurso escénico.

Los viernes se trató, en cambio, del Minúsculo Night Club, que tomó por objeto al "ser argentino" y lo dividió entre el patriotismo o la patología. Finalmente, cerrando el año, el Minúsculo Triple Equis. Dos mujeres –una libertina, la otra religiosa–, un plomero, un arreglador de piletas, un repartidor de pizzas. 3 actores y dos actrices jugando con los bordes de la pornografía.

El Teatro Minúsculo es de Cámara, tal vez, como se nombra a una orquesta pequeña de salón. Aunque, a decir verdad, sus personajes me hacen acordar no tanto a la sobriedad y parsimonia orquestal sino más bien a la grotesca y divertida *Commedia dell'arte*. Claro, sin las acrobacias, sin la destreza física, más bien la parodia del hombre de clase media, panzón, machista, la mujer depresiva, fumanchú, preocupada por adecuarse a la estética de la sociedad de consumo, o esos personajes achicharrados, como la pitonisa de la remake de "Poltergeist".

La remake de "Kill Bill" se llenó de errores cómicos, cada vez que la protagonista y sus enemigas debían arreglárselas para sostener una batalla con katanas –sables japoneses– evitando despeinarse, como si las katanas no soportaran a las pelucas. Eso puede convivir con un final en que un Sensei se retira de escena no sin antes inventar un método para curar el hambre de los niños del Chaco. El maestro debe repetirle a su alumno: "meditar, meditar, meditar", hasta que el hambre desaparece. Un plomo de escenario se convierte rápidamente en un famoso publicista que responde las preguntas exageradas de su entrevistador (todavía vestido de Sensei),

hasta que el entrevistador comienza a enojarse y a gritar porque los medios de comunicación difunden eventos culturales en vez de difundir accidentes de tránsito. Cómo olvidar a ese profesor que hace de telonero antes de algunas funciones, que una noche le pidió a su público diseñar los personajes y el argumento del Minúsculo Triple Equis, explicando que era la oportunidad de que los integrantes del público tomen las decisiones que en la Municipalidad no les dejan tomar.

José Ingenieros, en *El delito de besar*, convirtió al beso en un objeto jurídico, cuya intimidad encontraba en la moral institucional a su garante. El Ciclo de Teatro Minúsculo Triple Equis, en cambio, tomó a "la chanchada" por objeto, y en la institución del arte encontró sus bordes. Dos mujeres encerradas en una casa con problemas de plomería, viendo circular ante sus ojos las que parecen ofertas sexuales de un plomero, un arreglador de piletas, un repartidor de pizzas. Mientras los ojos del público devoran las tentaciones de la escena, las manos van de los cubiertos a las cervezas o vinos que acompañaban a la función. Pizzas, empanadas y comedia.

Una vez leí que, allá por el Renacimiento –no recuerdo si en un cuadro o en el salón de un monasterio–, el Arlequín Domenico le exigió al Abate Santeuil una justificación moral de lo cómico. Amenazándolo con una espada, consiguió arrancarle esta frase: "castigat ridendo mores" (corrige las costumbres riendo). Si alguien amenazara a alguno de los actores del Teatro Minúsculo de Cámara para obtener una justificación, una explicación cerrada y satisfactoria de la institución del arte, o de qué clase de objeto es el mencionado "minúsculo" (¿un rinoceronte?, ¿un elefante?, ¿una pelusa?), tendría que contentarse con el cántico de la mujer ciega –la Andrómaca del erotismo– del Triple Equis: "siento un escozor" ■

Conforman el Teatro Minúsculo de Cámara: Liliana Angelini, Xavier del Barco, Marcos Cáceres, Lorena Cavicchia, Luciano del Prato, Natalia Di Cienzo, Jorge Monteagudo y Rafael Rodríguez, junto con la música de Enrico Barbizi.

El manifiésulo puede consultarse en www.teatrominuscuro.com.ar

DIVAGACIONES

SOBRE TEATRO POLÍTICO

Jazmín Sequeira

En el teatro debemos admitir que Hamlet muere sin morir, nos dice Duvignaud. El actor se para, sacude su pantalón y saluda al público.

En el escenario, aún las acciones más reales subrayan su construcción, su dimensión poética simbólica. En la vida cotidiana la muerte acontece implacable y urgente; en el teatro, se abre una brecha de tiempo con el que la vida no cuenta: podemos ensayar la muerte. Podemos detenernos a pensarla, deconstruirla, encarnarla, reinventarla. Pasamos la muerte por el cuerpo sin consecuencias reales, pero con una nueva experiencia adquirida.

Tanto los actores como los públicos nos encontramos en ese extraño espacio de tiempo suspendido, encarnando y proyectando sentidos sobre un mundo que, desde siempre, ha resultado esquivo. Este tiempo diferido, que permite detenernos a pensar allí donde la vida no espera, guarda en potencia las herramientas políticas de la poética teatral. Se trata del tiempo que nos tomamos para desequipar de sus casilleros los contenidos dados como naturales. Un tiempo reflexivo que, en principio, se toman los hacedores teatrales para pulir dedicadamente nuevos lentes con los cuales poder mirar de otra forma el mundo —como dirían los formalistas rusos—; y luego, el tiempo que vive en los espectadores al crear un “nuevo poema” en relación al poema de la escena —como diría Rancière.

Tiempo reflexivo. Éste suele ser el que va en contra de las leyes de la oferta y la demanda; en contra de la utilidad y eficacia en términos de producto de consumo; un tiempo que aprovecharlo significa perderlo. Por eso, dice Duvignaud, el teatro probablemente nunca llegue a transformar la realidad como se propone el teatro de propaganda política, porque siempre llegará tarde a la urgencia que requiere ser actual. Pero siempre estará a tiempo de ofrecer ventanas al pensamiento, nuevas

simbolizaciones que reconfiguren nuestra experiencia sensible del mundo. Tiempo complejo de “hacer experiencias”, dice Heiner Müller: “hacer experiencias consiste en no poder conceptualizar algo inmediatamente. En comenzar más tarde a reflexionar sobre eso”.

Ser y no ser

Experiencia y reflexión. Esta juntura se plasma en una de las más elocuentes tesis sobre el teatro: “La ratonera” hamletiana. Se trata de la pieza teatral que dirige Hamlet con el fin de descubrir si su tío Claudio fue efectivamente el asesino de su padre, como le fue revelado por el fantasma. Hamlet apela a la dramatización del crimen para descubrir en el rostro de Claudio la pista emocional que acuse la verdad: si su rostro permanece inmutable, él no tuvo nada que ver. Pero al notar que su expresión se desfigura ante la representación del drama, el príncipe comprueba la implicación de su tío en el asesinato. Esta obra de Shakespeare, que es en sí misma un ensayo sobre el teatro, desplaza la lectura política del poder de las grandes esferas de gobierno hacia la potencia que tiene el teatro en el encuentro íntimo y subjetivo con cada espectador. Un encuentro siempre misterioso entre realidades y ficciones, que nos deja preguntando por el origen de la verdad y cuán hermanada está con la ficción. ¿Somos o no somos? Quizás, la ventaja política del teatro está en la capacidad que nos otorga de ser y no ser, de construirnos y deconstruirnos por libre ejercicio poético de la mirada. Dicho de otra manera: libertad de los niños al jugar.

Algunos asistimos a una obra de teatro porque queremos que “nos pase algo”. Acaso pequeños temblores del sentido que acontecen en el cuerpo y nos dejan pensando en nuevos mundos.

Algunos, como dice Mauricio Kartún, queremos “llevarnos puesta una experiencia” a la salida de ver Hamlet. Acaso, que

la vida retrase un poco sus pasos para que no se nos adelante la muerte.

Sentirse parte de un mismo mundo

Nick Hornby, en un ensayo sobre las canciones que forman parte importante en su vida, describe una anécdota simple y bella que deja pensarse en un alcance estético y político. Relata la situación en una sala de espera en la que cuatro niñas afrocaribeñas cantan rebosando de alegría *I'm like a bird*, de Nelly Furtado: “y me alegró que tuviéramos algo en común temporalmente; tuve la sensación de que todos vivíamos en el mismo mundo”.

Arthur Miller, lejos del pop, hablaba de esa sensación a través de la cual el teatro puede arrebatarnos por un tiempo la excepcionalidad y devolvernos a un mundo hecho de la misma materia que todos, de las mismas esperanzas y las mismas angustias. Goce de reconocerse unido solidariamente a otro, sin ser lo mismo. Perplejidad emocional ante un instante de encuentro con la historia de la humanidad, con inagotables teorías sobre la condición humana: Antígona, Ofelia, Woyzeck, Nora, Godot, pero también con los marginados, los extraviados que deambulan como fantasmas en nuestros imaginarios. Esos fantasmas que dice sintonizar Alberto Ure en el transcurso de sus ensayos: un novio, una amiga, y a veces, gente sin nombre que no sabemos de dónde salió. Los anónimos nos damos cita en el espacio común de un tema, una historia, pero también de un sonido, un paisaje, una trama sensible y enigmática por la cual se fuga una aventura inesperada.

Quizás, la pregunta por la politicidad de un hecho teatral esté en una respuesta personal: qué soy capaz de hacer con esta obra, qué me permite conquistar en el imaginario, cuánta libertad puedo tomar de ella para reconfigurar algo de mi experiencia del mundo. Un mundo en el que muchas veces podemos sentirnos solos.

El blanco incalculable del poema

Jacques Rancière, el filósofo francés que desarrolló la tesis sobre la emancipación intelectual en *El maestro ignorante*, propone un interesante enfoque del sentido político del teatro en *El espectador emancipado*. Nos dice que la política y la estética viven en el corazón del disenso y ambas trabajan sobre ficciones, relatos, distribuciones del sentido y lo sentido, tratando de generar nuevas capacidades en contra de las desigualdades consensuadas. El teatro que entiende la política como la voluntad de que vivan los distintos en igualdad, procura producir rupturas en los reparos sensibles consensuados, posibilitando nuevos paisajes, nuevas “aventuras intelectuales”. En este caso no se trataría de afirmar algo a los espectadores (una idea, una voluntad, determinada sensibilidad), sino de ofrecer “una palabra vacía para que cualquiera pueda llenar”.

Bertolt Brecht, solía decir por los años treinta, que hablar de la belleza de los árboles en tiempos de guerra era un crimen. Por su parte Adorno cuestionaba el entendido de que una estatua de Lenin fuera más política que una sin héroes proletarios. La cuestión sobre qué hablar ha sido siempre una preocupación política importante en el arte. Aún así, podemos pensar que divagar sobre árboles, víctimas de guerras, pelusas guardadas en un ropero o, sobre el hecho de sentirse como un pájaro, no son asuntos estéticos políticos o apolíticos en sí mismos.

En todo caso, su politicidad se juzgará en gran medida por la forma de gozar que tenga cada obra y espectador, en las nuevas aventuras que proponga y en las capacidades que habilite a cada quien. Sin esperar obediencia por parte de los espectadores, sino reconociendo que el encuentro de la escena con ellos tiene efectos incalculables.

La política y la estética claramente no son lo mismo, pero acaso compartan su principal problema: la libertad ■



ROMILIO RIBERO,

POETA

Oscar del Barco

El olvido puede ser la forma en que se preserva algo sagrado, en este caso la poesía. Además puede ser forma de hospitalidad, de cuidado y protección. Algo, en este caso la poesía, corre peligro de destrucción, de descomposición, y entonces el olvido surge como un manto. Se dice que algo es cubierto por un "manto de olvido", y manto es cobertura, envoltura, lo que acoge y preserva, lo que mantiene a cubierto de lo inhóspito, del peligro. ¿Y que es el peligro? El peligro es el peligro sufrido del ser, de convertir al ser en una cosa, de pensar que las cosas son el ser, que en ellas termina lo que aún no se ha mostrado ni ofrecido. El peligro, aquí, consiste en hacer de la poesía una cosa, una mercancía en el movimiento de aquello que Pound llamó "usura". Usura es esencial despojo del espíritu. Mientras que la poesía es *apertura* del ser y al ser y a más que ser, la usura es el cierre, la clausura no sólo del espíritu como mundo sino del mundo como espíritu. También se la llamó lo siniestro, la enajenación como hipótesis del despojo y la pérdida: del mismo, del otro y del mundo, en el movimiento unánime que hace al intento (siempre imposible) de someter a servidumbre la poesía poniéndola "al servicio de...". ¿Como si la poesía sirviese para algo! En el sentido de servir, de servir, de servidumbre. ¿Como si el poeta supiera lo que quiere decir en lo que dice! ¿Como si no fuese ella lo más excelso de la manifestación absoluta del *serlenguaje* en cuanto absoluto!



El poeta Romilio (Ribero) murió a los 41 años. Había nacido en Capilla del Monte en 1933. Vivió en su pueblo natal, en Buenos Aires, donde se vinculó al grupo de la

«El poeta Romilio Ribero murió a los 41 años. Había nacido en Capilla del Monte en 1933. Vivió en su pueblo natal, en Buenos Aires, donde se vinculó al grupo de la revista *Sur*, y en Córdoba»

revista *Sur*, y en Córdoba. Se anticipó, por la intensidad de su vida libre y por la fuerza disruptiva de su obra poética y pictórica, a acciones y movimientos que hoy han transformado el escenario artístico, ante todo no dejándose encerrar o clausurar en ninguno de los casilleros de las preceptivas dominantes. Digamos que fue un partícipe de la disolución. En cierto sentido también fue víctima de esos desplazamientos ejercidos por el centro porteño de la cultura. Un centro nada inocente, por supuesto. Más bien un emisor de formas de poder, de exhibición y de exclusión en un sentido fuerte. El "olvido" en que cayó Romilio no fue casual ni intencional. Fue, digamos, un desplazamiento. Ser desplazado, mandado o ubicado en "su" lugar: la marginalidad. A eso es a lo que llamo "olvido", a que él, un poeta (¿significativo, importante, cómo calificarlo?) de la poesía argentina, no figure en la antología de cerca de mil páginas preparada por un especialista como Jorge Montealeone para la editorial Alfaguara en ocasión del bicentenario. Se trata de un *olvido* que va mucho más allá del responsable de la selección. Es como si se olvidara a Vallejo en una selección de poesía peruana... Es, digamos, todo un acontecimiento, ni psicológico ni sociológico, algo que tal vez no pueda analizarse por pertenecer a la metafísica (¿a la metafísica de las costumbres?)...



En síntesis: uno de los grandes poetas argentinos no figura en la extensa antología de poetas argentinos. Dije "olvido" protector, más allá de toda intencionalidad. Pero entonces ¿por qué *aparece* de nuevo o se manifiesta aquí y ahora, precisamente al margen y muy posiblemente en la posibilidad de un nuevo olvido? ¿Es obra de la sensibilidad de Juan Maldonado, quien desde la debilidad se embarca en una publicación que por su magnitud considero única, al menos en nuestro país, de los 23 tomos, la mayoría inéditos, de las poesías completas de Romilio Ribero? ¿O es una inexplicable "obra" del destino? El destino (pero ¡ay! ¿qué es el "destino", si es que hay destino?) se manifiesta, y es a eso-esto, a los poemas, a lo que podemos llamar destino, y es inútil interrogarnos como si detrás del poema hubiera otra cosa, un alguien, una persona o vaya a saber qué, que utilizaría a Romilio y a Juan que lo edita intempestivamente para decirnos algo, para *hablarnos*... Este es, por supuesto, un enigma sin sentido, lo que somos, irresoluble.

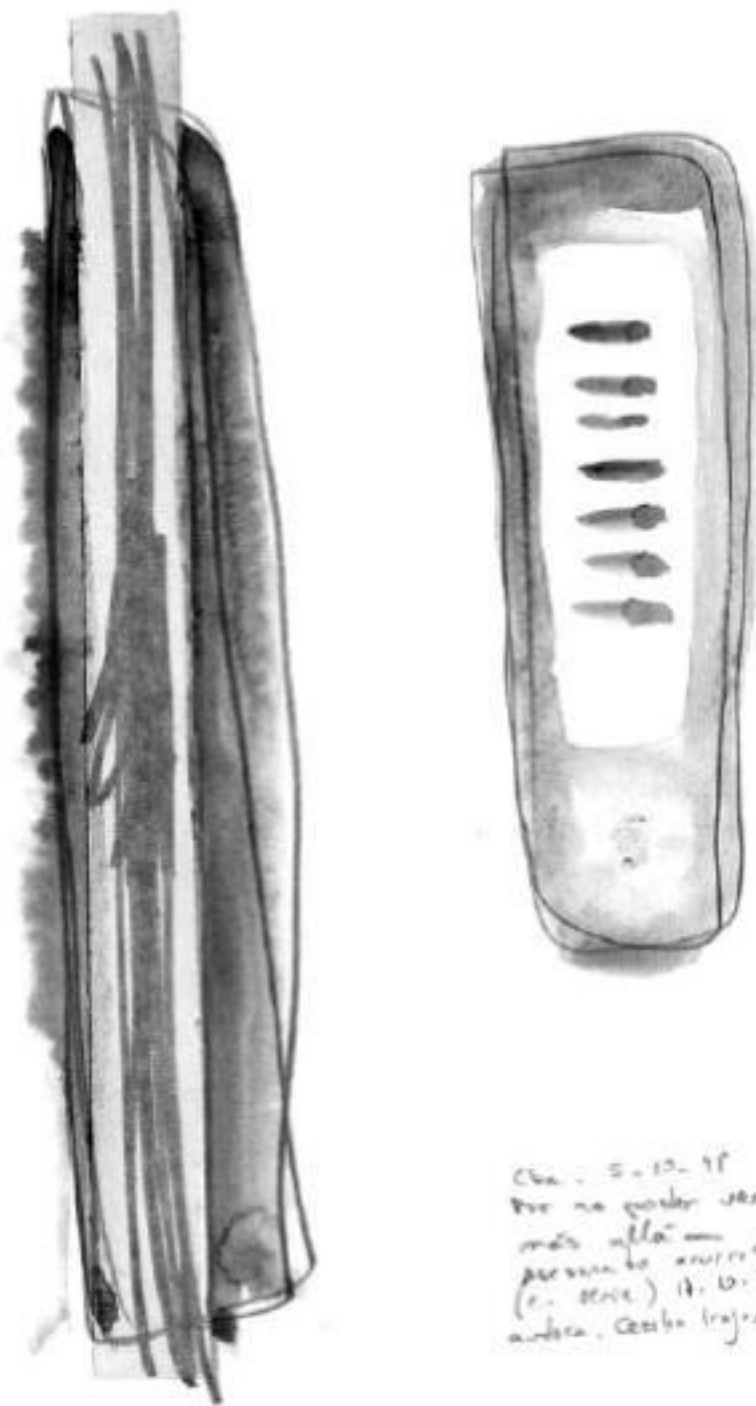


Una edición "intempestiva" ¿o un *acontecimiento*? El acontecimiento no es lo esperado que acontece sino el aparecer de lo inesperado; ese "bloque de abismo" (la expresión está referida a Sade pero creo que expresa lo esencial del acontecimiento) que irrumpe desde lo otro de lo dado y como eso otro en absoluto. De pronto, aquí, la cara del absoluto (Levinas dice que la *cara* es el absoluto), y lo absoluto es, digamos, absoluto de trascendencia. La criatura que somos es elevada a sí en esa presencia sin presencia que nos cons-

tituye y se actualiza en su manifestación. Podemos no sentir, ni ver ni oír el acontecimiento, el poema, la pintura, la música, el pensamiento, el amor, cuando desbrozan o abren el espíritu a lo esencial y como lo esencial: lo abierto, esa simplicidad infinita dándose sin nadie que la dé, dándose al que la da como donación, a *eso* mismo que llamamos el *ser* humano.



Silvio Mattoni, en una nota breve e intensa, dice que "Ribero habla en el desierto, canta en el deslinde, en la soledad más absoluta", y se refiere a la "maestría musical en el uso de ritmos medidos o respiratorios a tal punto que casi olvidamos la intensidad del dolor que transmiten los versos" y transcribe un verso del *Libro del lejanísimo día: he temblado, he llorado con la cara en la escarcha*... Sí, así es la poesía de Romilio, un dolor que subyace o sostiene su despliegue verbal y rítmico; un dolor del cuerpo intocable del cuerpo manifesto, sin que haya a la vez dos cuerpos, el tocable y el intocable son el mismo cuerpo: el poema que está en su allí intemporal, y en esa intemporalidad sosteniendo ese "lejanísimo día" ¿de muerte? ¿o el día en que el día como vida y la muerte como día son desplazadas en un indecible desplazamiento de inicio? Más que frente a un misterio la poesía es su adiós, o, en otras palabras, la presencia de donde se ha retirado toda presencia dejando el paso al exceso, a lo incalificable. Sí: "alguien pasa buscando la luz en un mar de agonía"; sí: "sobre la piedra apretada del gemido"; sí: "cuando este mi ardoroso corazón de ceniza sea arrojado por el viento del mundo". Un libro se titula *Libro de las estadias*, otro *Todo fénix es la mirada* (extraño título ante



«Más que frente a un misterio la poesía es su adiós, o, en otras palabras, la presencia de donde se ha retirado toda presencia dejando el paso al exceso, a lo incalificable»

cuya extrañeza me impongo silencio, un silencio reverencial ante su querido abismo); y el *Libro de oscuras dinastías*, y *Las mujeres, las magias, Imago mundi*, y otros ¡20 títulos desenfundados, incandescentes!



Al margen de las categorías y los preceptos "estéticos", quiero decir cuando las formas dejan de ser aguas vivas y encapsulan la libre manifestación en rimas y modulaciones estereotipadas, la poesía de Romilio Ribero irrumpe en el lenguaje como un vendaval de locura, pero no un vendaval extraño, ajeno, que vendría a insertarse en el lenguaje, sino que el propio lenguaje se vuelve un vendaval loco, palabras locas, lengua loca... ¿Pero qué es "loco"? ¿Es "algo" o precisamente no-algo, una liberación de ese sonido que llamamos palabra y cuya deriva fuera de cause es lo que llamamos poesía? Pero ¿dónde está lo tremendo del poema? ¿Por qué depende o pende del agrietamiento, de la hendidura trascendental de la lengua del habla? Aquí sólo nos atenemos a lo inmenso de lo posible. Ese posible obsesivo que jamás adviene como cosa y que en la poesía se mantiene en su pureza, sustraído pero manifestándose inmanifestado.



Poesía no real, ni abstracta, y tampoco, tal vez, ni surrealista. Y digo "tal vez" porque su cuerpo verbal, su imaginario, sí es surrealista. Pero tiene su propia demencia, ese ritmo endemoniado que pone a su servicio (esta es una palabra excesiva) lo imaginario, y ese ritmo de lengua desasida destruye no únicamente cualquier suerte de retórica sino que destruye ante todo la seguridad decible del mundo, para instaurar, poner, crear, no otro mundo sino este mismo mundo como otro que mundo o mundo desbaratado, como si lo que llamamos "mundo" fuera un rompecabezas y el golpe poético o su presencia lo hiciera estallar para irse afuera y en el afuera y como afuera sumergirnos en algo misterioso, previo como misterio a la claridad de las cosas, o como claridad en un éxtasis que nos inunda con aguas inmóviles a la velocidad instantánea de la luz, quiero decir que nos abisma llevándonos al límite y volviéndonos su propio insondable abismo. Nada más y nada menos.



Sólo nos queda agradecer el trazo que llamé "destino", del que se hizo cargo o fue asumido por Juan Maldonado. Para nuestra ciudad es un suceso, me atrevería a decir, en sintonía con el espíritu. Y espíritu significa el ser del ascender a una comunidad más alta o a una comunión inédita, sin comunidad, sin tiempo que sostenga un origen o un fin. Ese aceptar y realzar en pura belleza, como un canto de dolor insoportable y de alegría amorosa, el remanso de su no temporalidad, donde todo es presente sin presencia, donde todo es aguardar, sólo aguardar... ■

La voz de los que no tienen voz

María Teresa Andruetto

Toda esa gente que está esperando para entrar, no sabe lo que quiere, dijo el hombre apenas subí al taxi, a la entrada de la Rural, durante la última Feria del Libro. Miré la cola, llegaba hasta Santa Fe. Esto no va, dijo, toda esta gente esperando que llueva sopa no va, antes usted venía y le hacían el cuarenta, hasta el cincuenta por ciento de rebaja, ahora por ley se lo cobran completa. A mí me hicieron descuento, dije, pero el taxista siguió. ¿Quién va a comprar un libro a cien pesos?, y por menos de ochenta, usted no consigue nada bueno. Hay libros a treinta, insistí. Algunos hay, no le discuto, pero son una porquería, por menos de ochenta hoy no se consigue un libro como la gente, yo de esto sé bien, hace mucho que escribo. ¿Escribe?, pregunté. El hombre se volvió para mirarme ¿Usted es maestra? Discúlpeme si es maestra, pero a mí los maestros nunca me gustaron, yo tengo mis años y la vida me ha demostrado que no saben nada. ¿Sobre qué escribe?, pregunté. ¿Ve estos autos? Gris, bordó, negro, dijo haciendo un paneo por la avenida, de vez en cuando un rojo que se resiste a la tristeza, bueno, escribo sobre eso. Escribo para mí, no me interesa otra cosa, si hubiera querido tendría varios libros, pero no me interesa. Le decía, yo estuve en Estados Unidos y allá los autos no son todos de un solo color, puro gris, puro azul, allá hay alegría, usted ve amarillo, rojo, verde, lo que quiere ver, eso ve.

Alguien tocó un bocinazo, lo insultó cuando retomaba la conversación Julián Centella, el hombre gris de Buenos Aires, seguro que usted debe acordarse porque tiene ya sus años, qué se le va a hacer, esta ciudad es así, antes, hace como quince años, era otra cosa, nada que ver. Saqué rápida cuenta: quince años, 1995. ¿Había libros a buen precio?, pregunté. Sí, yo de esto sé bien, aquí donde me ve, trabajé mucho en radio, yo vengo de los medios... Tiene voz radiofónica, dije. Yo trabajaba con el hermano de Nancy Dupláa, después hice columnas para Bilardo, cuando dirigía el seleccionado, antes que se fuera a Grecia, hasta que me cansé, me dije, "te comprás un espacio tuyo, Tito, y te dejás de joder", ¿sabe lo que es tener un espacio propio y no tener que explicarle nada a nadie?, ¡no tiene precio!, yo hubiera podido ganar mucha plata, pero no me interesa. ¿Así que se fue nomás?, pregunté. Sí, yo volvía una vez de Estados Unidos con el hermano de Nancy Dupláa, y vi Buenos Aires desde arriba, todas las luces ahí abajo, algo que no se puede explicar... y entonces le dije ¿ves allá abajo, hermano? Cada una de esas luces es una ventana y detrás de cada ventana, hay un tipo escuchando radio, voy a hacer radio, hermano. Y así fue, me compré la franja de cero a cuatro en una FM y me hablaban abogados, poetas, mujeres de la noche. A mí me gusta la noche... no me gusta el griterío de la mañana, los camioneros, los taxistas, eso no, a mí me gusta la noche, el tipo que escucha, que se toma su tiempo... un día me escuchó una poeta y vino a conocerme, me llamó el director y me dijo que abajo había una poeta que quería conocerme, ¿sabe la emoción?, ahora no me acuerdo del nombre de la mujer, puede creer, pero si lo tengo en la punta de la lengua, qué memoria, bueno, resulta que bajo y la mujer me dice Yo te escucho, Tito, porque a mí todos me conocen por Tito, Tito de la noche, la voz de los que no tienen voz, y me dejó varios libros. A mí me gusta la noche, dijo engolando la voz, "Para vos que estás sola, para vos que estás solo, para vos que estás con quien no querés estar...", como le digo, soy un hombre de los medios, cuando uno está en los medios las invitaciones le llueven, pero soy un tipo sencillo, a mí me gusta mi casa, comerme un asadito con los amigos, sentarme a tomar fresco, tengo mi terraza y todo. ¿Sabe qué pasa?, yo soy un agradecido de la vida. Cuando uno está en los medios, no hay que ser desagradecido, porque uno le debe todo a la audiencia, por eso hay que respetar, siempre se lo dije a Quique, vamos a hacer esto juntos, hermano, yo te pongo todas las fichas, pero eso sí, no seas desagradecido, eso sí que no, porque ¿sabe qué pasa?, uno termina pagando, la vida es así, la vida se cobra todo, yo sé lo que le digo ■

FRAGMENTOS SOBRE GUSTAVO ROCA

ACASO UN HOMBRE BUENO

Juan Cruz Taborda Varela

Hijo de su padre. Amigo de Guevara. El abogado defensor de presos políticos y desventurados. Gustavo Roca supo sortear el peso del apellido y a través de Córdoba con su propia huella. Huella que hoy es difícil rastrear. Aquí, 21 fragmentos para su reconstrucción.

1
'A todo o nada' es el nombre del libro. Versión terminal de la historia: todo o nada. El autor es una de las celebrities más destacadas de la derecha argentina. Mezcla exacta del cuadro político del conservadurismo de antaño con el hombre de las RRPP de los '90, el autor de esa idea que no concibe mediación posible, eligió como fotografía de tapa una imagen que vale una época: los '70. Lo es por cuestiones temporales y estéticas. Y también por su grado excelso de expresión militante. Es una imagen de la guerrilla urbana del continente. Roberto Santucho, el líder del ERP, posa junto a los abogados argentinos Eduardo Luis Duhalde -actual secretario de DDHH de la Nación- y el cordobés Gustavo Roca. Se encontraron en el Chile de Allende, después de la Masacre de Trelew y la huida de los líderes guerrilleros al país trasandino y socialista.

La portada de libro no es inocente. No hay portadas inocentes. Y ésta lo es menos. La portada, y su foto, y su todo o nada, es una semblanza clara y contundente que le otorga a la violencia revolucionaria de la izquierda latinoamericana el sesgo de asesina. Quien concibe como únicas variables posibles de la existencia el todo o la nada como opciones primera y última, será asesinado. O asesinará.

En el mismo año, se publica el monumental *Diccionario Biográfico de la Izquierda Argentina*. Roca no aparece sino tan sólo como el hijo del padre.

¿Quién recupera las memorias de cada cual?

2
Ser el hijo, según consta, no le pesó en absoluto. Pudo hacer lo suyo, aún a instancias de la memoria de Deodoro, sin depender del bronce que le dejaba la historia. Bronce que engalana, pero que pesa y hunde las más de las veces. Aún con esto, gustaba hablar de fidelidad a su legado paterno. Integrante de la FUC en su juventud, abogado luego, el protagonismo le llegó en los '70, cuando pese a todo riesgo, encar-

nó, junto a otros colegas, la defensa de los presos políticos argentinos y las denuncias de las primeras desapariciones. De esta relación nace la tapa del libro. De esa relación, también, el modo de hacerle honor al apellido.

Pero lo previo es un todo fragmentario. No hay historia lineal en Roca. O bien: no fue escrita aún.

¿Quién recupera las memorias de cada cual?

3
Hay algo en su viaje iniciático que desvela aún más. Y es la relación entablada entre los jovencísimos Roca y Guevara. Fue Néstor Kohan en *Deodoro Roca, El hereje*, el que lo dijo. "Gracias a su amistad con Gustavo Roca, hijo de Deodoro, el joven Guevara devoró la biblioteca de Roca durante su juventud". Pasados los años, los encuentros de aquellos amigos de la juventud de Nueva Córdoba, cuando uno y otro eran por sí mismos y no por herencias o palmarés ajenos, no están registrados con exactitud. Encuentros en aeropuertos los unían cuerpo a cuerpo. El Plumerillo y Nueva York. En el primero, Guevara estaba rubio y clandestino. Igual se fundieron en un abrazo. Los amigos se conocen sin mirarse.

Un artículo publicado en *Primera Plana* el 16 de julio de 1968 daba ya estas dos marcas de las que hablamos: "Hace cuatro años moría, en Salta, una guerrilla que aún estaba por nacer. Hoy, sólo dos de sus combatientes siguen en la cárcel, y allí deberán permanecer toda la vida: son Juan Héctor Juvé y Federico Méndez. Para aventar ese calvario, acaba de formarse en Buenos Aires un Comité Nacional que lideran los abogados Norberto Frontini, Mario Mathov, Arnoldo Kleiner, David Baigún, Jesús Porto y Gustavo Roca, un amigo de Ernesto Guevara".

4
La relación superó lo afectivo. Abarcó otras instancias. A la muerte del guerrillero cubano argentino, se publicó en Argentina la solicitada "El Che Guevara y la

Liberación Nacional y Social del pueblo argentino". Firmaban, entre otros, David Viñas, León Rozitchner, Rodolfo Walsh y Gustavo Roca. Decían: "El Che Guevara ya no solamente es argentino, cubano, ni siquiera latinoamericano, es el ciudadano de la sociedad nueva que avanza inexorablemente sobre el mundo".

También acompañaban las rúbricas del padre Hernán Benítez -el confesor de Eva-, Anibal Ford, Ricardo Piglia, Juan Carlos Portantiero, Alicia Eguren de Cook, Leopoldo Marechal y otros, que aseguraban: "Nuestra Revolución será antiimperialista, antioligárquica y antimonopolista, encabezada por la clase obrera y se apoyará en la lucha diaria de las masas oprimidas, eligiendo desde ya, como único camino para la toma del poder, aquel que juzgamos inevitable: el de la lucha armada". Y siguen las firmas: Virginia Lago, Alberto Fernández de Rosas y Juan José Sebrelli, el mismo que ahora llama asesino a Guevara.

5
Roca era, ante todo, abogado de aquellas causas que estaban jodidas. El 2 de mayo de 1974, *La Voz del Interior* publicó una solicitada de Agustín Tosco. El Juez Zamboni Ledesma hacía 7 meses que lo bus-

caba por todo el país para guardarlo a la sombra. Una sola condición para publicarla: que firmen los abogados de Tosco. Roca, junto a 5 leguleyos más, figuraba al pie.

"...y por eso compañeros, a las bombas le vamos a contestar con nuestra lucha inquebrantable", decía el líder obrero mientras Roca, junto a su socio de siempre, Lucio Garzón Maceda, lo defendía.

6
Le incendiaron el estudio tres veces. Tres de sus socios fueron acribillados. El exilio era el único horizonte posible. La vida, desde 1976, fue España. Allá fundó la Comisión Argentina de Derechos Humanos -CADHU-. Lo hizo junto a Cortázar, Carpani, Tiefenberg, Le Parc, Duhalde, Zito Lema y otros tantos.

Al año, junto a Garzón Maceda, fue invitado a Estados Unidos a dar una charla sobre la desaparición de personas. Fue lo que necesitaba LBM para, mediante show televisivo, acusarlo de haber pedido sanciones económicas para Argentina. Menéndez, con un puntero, señalaba para la tele el botín con el que se habían quedado gracias a aquel incendio. Estaba el retrato de Deodoro pintado por Lescano Ceballos y el Che de la mano de Antonio Seguí. Le

Gustavo en una reunión de amigos (abajo a la izquierda)





Deodoro junto a sus hijos, Gustavo y Marcelo

dijeron traidor a la patria. "Se da cuenta de que no había la menor posibilidad de regreso", recuerda Reyna Carranza, la escritora cordobesa que fue su compañera y esposa por más de 20 años.

7 David Viñas recordó que "durante la dictadura militar, tuvimos un conflicto, porque en La Habana no nombraban a la Argentina como dictadura. Y el tema lo sacó adelante inobjetablemente Gustavo Roca, el hijo de Deodoro, que se enfrentó con el ministro de cultura Armando Jara. Es toda una historia esa. No nombrar a la Argentina. Finalmente logramos que se nombra a la Argentina entre los otros países de América latina donde había dictadura".

8 Impulsivo, bravío. Un francotirador. Fiel herencia del padre, "no pasaba desapercibido, para nada", asegura su compañera. "Estábamos almorzando en un restaurante, en París -recuerda ella-. Entre otros, estaban Eduardo Luis Duhalde, el ingeniero Natalio Kejner -de Mackentor-, el artista Ricardo Carpani, Gustavo, yo, y un abogado también exiliado, pero que no pertenecía a la CADHU. Y en mala hora a este último se le ocurrió poner en duda el destino que la CADHU iba a dar a cierta ayuda económica que habían recibido. Gustavo lo agarró por la nuca y le metió la cabeza en la fuente de ensalada, al tiempo que le decía: 'No te permito ni en broma que dudes de nuestra honestidad, y mucho menos de la mía propia'. Chorreando rodajas de tomate y hojas de lechuga, este hombre se puso de pie y tuvo que salir corriendo porque Gustavo ya quería trompearlo".

9 Volvió al país apenas recuperada la democracia. No vino solo. Además de Reyna, lo acompañó un equipo del Telediarario de la TV española. Querían retratarlo como caso testigo del exiliado que vuelve. Con ese mismo equipo de TV, Gustavo visitó los alrededores del Campo de La Perla y el cementerio de San Vicente. Allí, Roca, frente a cámara, dice que no sólo había enterramientos clandestinos, sino que además, se habían utilizado los hornos para quemar cadáveres de desaparecidos. Era 1983.

10 "Te felicito pues, y me felicito yo mismo, como tu amigo y compañero en tantas desparejas batallas por la defensa de los derechos humanos y de la libertad e independencia de nuestras patrias permanentemente amenazadas" le escribió su amigo Julio Cortázar en el prólogo de *Las dictaduras militares en el Cono Sur*, que Roca publicó recién llegado al país en 1984. Lo hizo a través de El Cid Editor, aquella editorial que fuera propiedad del intelectual peronista Eduardo Varela Cid, luego devenido diputado menemista, novio de revistas y finalmente de exilio en Miami y ferviente admirador K vía facebook.

11 "Había que hacer lo que Gustavo Roca ha hecho", dice Pablo Castellano Cardalliaguet, el hombre fuerte del PSOE, refiriéndose a la misma obra. Castellano fue la oposición por izquierda al rosado socialismo de Felipe González cuando la caída del franquismo. "Analizar, explicar, aclarar, diseccionar con el escalpelo", describe. Y no exagera pese a la amistad.

La obra de Roca exhibe, al menos, dos características. Por un lado, establece una correcta descripción/interpretación de la matriz militarcatólicaoligárquica que azotaba a América latina. Por otro, en su análisis sobre las últimas dictaduras, no yerra una coma. Dice: hay adoctrinamiento externo a tanto sicario militar. No hay dos demonios posibles, teoría oficial por entonces.

"Este nuevo rol impuesto a las fuerzas armadas latinoamericanas por los Estados Unidos, y por consiguiente proyecto político militar, no es sin embargo autónomo ni tampoco antagonico con el propio proyecto (...) de las clases dominantes", dice el exacto Roca. "Se trata -escribe por fin-, de remover las causas que generaron el fenómeno militar y, por tanto, de destruir las estructuras económicas que el imperialismo y los monopolios han desarrollado".

12 En 1984 funda, en Córdoba, el diario *El País*. Una aventura, recuerda Carranza. Una de las accionistas del diario fue Guadalupe Noble, la hija de Roberto. Gustavo había sido su abogado cuando Lupita, distante de la viuda Ernestina, buscaba su emancipación. En Madrid se visitaban. Y en Tótoral se encontraban. Ya hablaba, Roca, en las editoriales de su diario, de genocidio. El término que la Justicia argentina usaría recién 30 años después.

13 De la dictadura escapó. No de la democracia. Tres procesos en contra tuvo que encarar. Por ejemplo, el haber sido uno de los "ideólogos de la izquierda argentina". Lo llevaron, en 1984, preso a La Rioja. Hasta Felipe González denunció aquel atropello. Después, Roca editaría *Tres procesos y tres defensas*, en donde tuvo que explicar que se lo acusaba y por qué era inocente. Y recordó: «Clarín, La Nación y La Prensa, nos descalificaban y nos señalaban como los promotores de una "campana de desprestigio internacional contra el país"».

Su defensa comenzaba: «Yo podría decir, al igual que mi padre, sin mengua de la verdad, que "conformado, como buen cordobés, para el peripato, no me sorprendió, ni me fue difícil, saber un día que era abogado y doctor"».

14 Dice Carranza que "como abogado, siempre tuvo inclinación a defender desposeídos, obreros, marginados, peones de campo. Y eso lo fue sensibilizando hacia la problemática del pueblo argentino y sobre todo al pueblo trabajador. Si llevaba 100 expedientes, 80 eran gratis. Trabajaba gratis para los obreros".

Y el mismo Roca escribió: "...procuré no caer en esas escabrosas y fáciles zonas de 'decorosa comercialidad' que tan a menudo afean y hasta enlodan la abogacía (...) he procurado poner mi oficio al servicio de los que penan y nada poseen y soportan por ello injusticia, violencia y represión (...) a hombres y mujeres perseguidos por sus ideas o sus acciones políticas y sociales (...) a la defensa de las libertades públicas, los derechos humanos y los represaliados políticos".

15 A su vuelta fue crítico de la violencia armada. Fue crítico de la democracia discursiva. Pidió: basta de eufemismos. Pero se fue quedando solo. "Gustavo insistía, entre otras cosas, con el tema de los desaparecidos y los enterramientos clandestinos en el cementerio San Vicente. Y muchos conocidos pasaron a no saludarlo, se cruzaban de vereda. Decían que era un delirante, que no tenía pruebas de lo que decía. Después, la realidad le dio la razón, pero ya había muerto", dice Reyna hoy.

16 De *Guerreros y Fantasmas*, de la misma Carranza, recupera su vida. Hermani, el personaje de obra, es Roca. Roca es Hermani y es Carranza:

"...sé que mi nombre provoca en ciertos pequeños círculos cordobeses alimentados por un atávico rencor, resistencias innumerables", dice que dijo.

17 La reunión de prensa había terminado a los empujones cuando un reportero del ABC de Madrid tuvo el coraje de volver a preguntarle lo que había sido el meollo de la acusación:

—¿Pero acaso usted no promovió en Washington sanciones políticas y económicas contra el Estado argentino?

Tuvieron que arrancárselo de las manos. —¿Cómo se le ocurre semejante disparate! —y Hermani comenzó a empujar al reportero en medio de un revuelo de micrófonos y grabadoras, y sin dejar de zarandear al hombre, añadió: —La acusación se basó en un recorte periodístico trunco y adulterado, confeccionado seguramente por un fascista como usted —y alcanzó a ponerle un par de puños en la cara.

18 "Al propio tiempo creo, por un fatalismo histórico, por una especie de atavismo invencible, que mi destino está trazado, dada mi conformación humana, mi propia herencia paterna y mi amor sin límites por las gentes de mi tierra, y por mi misma tierra.

Seguramente, no podré ser otra cosa que un incurable romántico, un pequeño gladiador sin armas, un destructor inconsciente de lo que más amo y acaso, un hombre bueno".

19 El mismo Hermani, el mismo Roca, antes de morir, cuando Argentina ya no tenía ni recursos energéticos: "Seguimos a merced del terrorismo de Estado, pero ahora bajo la careta económica". En 1991 lo mató, dice Reyna, el desexilio.

20 "Yo nací en esa casa, una noche de octubre, en la misma habitación en donde treinta y cuatro años antes había nacido mi padre; y en donde diecisiete años más tarde él moría...".

21 Algunos enjuician la noche al otro día. Otros se adelantan 30 años. Acaso, los hombres buenos ■

TAMBOORBEAT

VIVIANA POZZEBÓN

Diego Marioni

Entre los sonidos que transitan el aire anda uno, uno que es muchos juntos, uno tan uno que deja catar por el oído su complejidad sensorial: sabe a café colombiano y maíz argentino, a azafrán español y feijão brasileiro, huele a ron cubano y mar de Iemanjá con un toque de peperina transerrana y es dueño de textura densa como la General Paz en el mediodía cordobés. Ese sonido es Tamboorbeat y su cuerpo vibrante es Viviana Pozzebón.

Cuando Viviana dice que "Tamboorbeat es un ritual extático que impulsa las divinidades que bailan en nosotros" uno le cree, porque cuando se planta en el escenario enciende el aire con sus manos y su voz e inmediatamente la sangre conecta con un instinto dormido y la única forma de escapar a eso es entregándose, siendo parte, vibrando en su música. Rodeada siempre de un poderoso séquito, ella sabe del secreto de los tambores y la energía del canto. Su actitud es impetuosa y su musicalidad impecable.

Tamboorbeat, su primer disco solista, sugiere ya desde la entonación de su nombre, "Tamborbit", una mixtura atrevida de cueros y maquinas, una lograda intención de juego curioso que da como resultado una gran fiesta itinerante donde las abundantes voces y percusiones, de la mano de concisos vientos y cuerdas, abordan la urbanidad de pulsaciones electrónicas, samplers y sintetizadores creando una experiencia nueva para el escucha, sin incomodar.

Ella, *la Vivi*, es una mujer cuyos pies son el punto final de un camino largo. Paso que da es paso que avanza, sorprende, irrumpe, arrastra e impulsa a seguir. Kilómetros atrás fue parte de una de las experiencias musicales más ricas e impor-

tantes de nuestro país: De Boca en Boca. Agrupación femenina de altísimo nivel musical y proyección internacional, que cruzó músicas con Rubén Blades y Hermeto Pascoal, Cecilia Todd, Jairo, Editus, por nombrar algunos nomás.

Hoy, cuando sus pasos transitan otras veredas (de Córdoba, París o quien sabe dónde), ella se para, escucha la ciudad, la saca de contexto, la lleva y la trae y por fin la convierte en Tamboorbeat.

Tamboorbeat es una fiesta de ritmo, espíritu, calor y color. La portada, píxeles, letras y transición de colores de su packaging lo anticipan.

Doy Play:

Tema 1, **Yo no quiero salir de la montaña**, un Son cubano de Vismar Suárez que hace mover las tabas sí o sí, donde sutilmente la electrónica adorna la voz y el virtuoso Cuatro de Bedoya se abre paso entre pregones y polirritmias y las profundidades del bajo. Tema 2, **Con el agua del río**, anónimo afrocaribeño al que Pozzebón le remarca su silueta española. Acústico.

Tema 3, **Indecisión**, reggae de Carlos "Pelusa" Rivarola. El Piano Rodhes comenta acertadamente las reflexiones que propone la letra.

Tema 4, **Magalenha**, del destacado Carlinhos Brown, sigue la fiesta.

Tema 5, **Chambacú**, es una cumbia popular colombiana vista desde las maquinas.

Tema 6, **Oiseaux dance**, de Pozzebón y Taverna, es un intervalo donde las aves nos cuentan cosas.

Tema 7, **Mañana en el Abasto**, un clásico de Prodan, Mollo, Pettinato y Arnedo, donde Pozzebón, con un claro manejo de las tensiones, reafirma que todo tiene un punto de unión y convivencia.



Tema 8, **Yo no canto por cantar**, Huayno del Bicho Díaz. La voz y el cuatro sobre parches y samplers dan una nueva interpretación a uno de los ritmos argentinos más festivos.

Tema 9, **Babafururu**, es un canto a Obatalá de la santería cubana al que Pozzebón entrega la fuerza de su voz encontrando eco en la electrónica como un resabio de la voz misma de Obatalá.

Tema 10, **Conga de Flores**, es una adaptación de La Jardinera, anónimo cubano con música de Pozzebón y Flores en un formato sonoro nuevo a lo que viene transcurriendo: voces, percusión y vientos.

Tema 11, **Espíritu del agua**, es una mixtura de versos colombianos y cubanos, vestidos con la fuerza de la percusión y las voces.

Tema 12, **Cumbia de la paz**, otra composición propia, Pozzebón, Blázquez, Taverna y Flores. Esencias del medio oriente perfuman esta cumbia.

Tema 13, **El pescador**, un clásico colombiano que se mezcla con versos de Tonada de luna llena a modo de mantra sobre una base electrónica que camina sin inmutarse.

Tema 14, **Acequia tan sólo eso**, el agua remedando al fluir del disco que como la acequia va pasando.

Tema 15, **Merebotimbo**, como no podía ser de otra manera Pozzebón se despide poniendo su esencia al alcance de nuestros oídos en este anónimo afrocaribeño.

Un disco es la foto de un momento en la vida del artista, y al igual que en las fotos de nuestra vida vamos cambiando. En ésta posan junto a ella: Fede Flores en programación, samplers y scratches, cómplice directo del origen de Tamboorbeat; Esteban Gutiérrez y Guillermo Göldy en percusión; Jenny Náger, Chiquita Bakana, Mariano

Cosimano y Karol Zingali en coros; David Bedoya en cuatro solista; Ricky Sáenz Paz en bajo eléctrico, Pablo Giménez en bajo acústico, Soledad Rojas en cello, Gagik Gasparián en clarinete, Iván Gorsd en didjeridoo, Pablo Fenoglio en trombón y Ezequiel Méndez en trompeta.

Ojalá esta foto, este sonido único, llegue a manos y oídos de mucha gente y sea tan bienvenido como la renovación que en él ocurre y contagie de esta manera el animarse siempre a más. Así podremos decir con orgullo: eso que anda por el mundo es nuestro, es de acá nomás, como Tamboorbeat, como Viviana Pozzebón ■



Tamboorbeat

Grabado en estudio "Los Ángeles", Nono, Traslasierra, Córdoba (mayo 2008) y "El ombligo" Bs. As. (junio a octubre 2008) por Fernando Taverna.

Dirección musical
Viviana Pozzebón
Producido por
Fernando Taverna



RUEDAS EN LOS PALOS

PRESENTA TRÍO

Marcos Luc

A mediados de los 90, músicos como Chango Fariás Gómez, Raúl Carnota y Liliana Herrero, entre otros, vinieron a decir que la música folclórica no es una pieza de museo, sino un ser vivo, que crece con los tiempos que corren.

Con sólo dar una orejeada a discos como "Rompiendo la red" o "La isla del tesoro", uno puede comprender por qué el sector más conservador del folclore puso el grito en el cielo, y por qué músicos de otros palos comenzaron a migrar hacia la música popular argentina.

De esa guerra fría surgieron muchas de las agrupaciones actuales. Presenta Trío es uno de los casos más extravagantes de esta nueva corriente folclórica. Es un power trío que interpreta piezas folclóricas provocativamente fusionadas con ritmos urbanos, como el rock y el funk.

Quizás oigan decir, a algún vecino escandalizado, que estos chicos no respetan la música de Atahualpa y se rien de ella. No se deje engañar: lo hacen con mucho respeto, y también con mucho humor. En la Argentina de Tinelli y en la Córdoba de las campanas, humor significa burla. Pero el humor es un terreno mucho más amplio y, ante todo, es una actitud de vida. Si usted conversa con estos tres muchachos y no se está retorciendo de la risa a los cinco minutos, tiene usted serios problemas. Ellos no se burlan de nada, pero se rien de todo. Tocan con humor, respeto y talento.

Su primer disco resume todo lo antes dicho en su título: "Free folklore". Si aquel era un salto mortal, ellos saldrán de este nuevo disco con un par de dientes menos. Más consolidados como trío, este nuevo disco produce vértigo, nostalgia y euforia, en dosis que varían según el oyente.

Los 3 chiflados

La voz pulcra de Maxi Bressanini protagoniza este compilado con elegancia y claridad. Es un cantante agraciado, devenido en bajista, presionado quizás por el rumbo que la banda tomó.

Las guitarras de Bachi Freiría se filtran entre las rendijas de este álbum con una dulzura áspera, sin arrogancias ni malabarismos. Un guitarrista maduro y admirable. Entre la belleza armónica, irrumpe al grito de "hippies del orto" la hiperquinética interpretación de Marco Martina, uno de los mejores percusionistas de nuestra ciudad, un grandote que maneja con igual maestría la batería, el bombo legüero o el djembé. Se lo ha visto tocar desde rock hasta tambores batá, y jamás le tembló la pera.

El gusto está en la variedad

El repertorio de "Ruedas en los palos" es diverso. He aquí algunas piezas que lo componen:

"Por eso vengo" es el tema que abre. Originalmente era una vidala, pero sólo la calma de Bressanini nos permite apreciarla, ya que la base rítmica es la tempestad que la sigue, arrolladora y húmeda.

En "Sus ojos se cerraron" de Gardel y Lepera, Maxi llora con dignidad mientras el trío lo consuela a ritmo de jazz. Se destaca un impecable solo de Freiría, que cita la Malena de Manzi.

Un clásico de Presenta Trío llega en el cuarto track: "La aclaradora". Chacarera compuesta por Raúl Carnota y destruida aquí en clave de rock. En esta versión, que hará desgarrar el poncho del facho argentino, toma un sentido más diabólico el grito desgarrado de "Salamanca", el infierno criollo.

Memorable adaptación de uno de los más grandes compositores de la música popu-

lar argentina: "Maribel se durmió". Esta bella balada de Luis Alberto Spinetta es acariciada aquí por el legüero de Marco Martina en aire de zamba. Una versión exquisita.

Vuelven a echar mano del genial repertorio de Carnota con "Sólo luz", donde se vuelve a destacar la percusión de Martina. "Lo que se queda", compuesto por Chacho Echenique en forma de huayno, obtiene una interpretación bien groovera, que nos lleva del huayno-reggae a un pseudo ska.

"Soy de la puna" también era un huayno antes que Presenta Trío lo amasije hasta dejarlo hecho un incorrecto punk. "De arriba venga, soy de la puna", ya no suena bailadito, sino más bien huele a la hoguera del pogo. Viene de arriba, pero viene a aplastarnos.

Cierra el disco la segunda pieza, después de "Maribel", que no pertenece estrictamente al folclórico argentino. "Te abracé en la noche", del uruguayo Fernando Cabrera. Una canción hermosa. Aquí cabe destacar la interpretación de Bressanini en el bajo.

Las aventuras de Don Pascual

El arte de tapa merece un párrafo aparte, no por la gráfica, demasiado pretenciosa, oscura y de difícil lectura, sino por el relato que nos ofrece. Se trata de las crónicas de Don Pascual Braulio Rosa Escrotón de la Morla y Aragón, quien junto a 40 bravos hombres se interna en las pampas en busca de la Tierra Prometida, allá en los albores de la patria. Las historias del noble adelantado van acompañando con las canciones al oyente, y le narran historias donde se da el lujo de hacer milagros, enamorar damiselas (o cabras, según la historia no oficial) y fundar un poblado legendario llamado "Los Palos". Siempre adaptándose al título de cada canción, las aventuras de Don Pascual son el dato definitivo por el

cual usted no bajará este disco de Internet, sino que comprará el original.

Ya está todo inventado

Eso dicen los muchachos del trío al final de las crónicas, pero ellos se atreven a reinventar, con picardía criolla y mucho talento. Luego, nos quieren convencer de que "esta bazofia no es folclore". Conmigo no lo lograron.

Cuando voy a escuchar un grupo que toca temas de otros, agradezco si es como Presenta Trío. Versionar es crear, y ellos lo hacen con genialidad, humor y respeto. Y son de Córdoba, carajo ■



Ruedas en los palos

Batería y coros: Marco Martina

Voz y bajo: Maxi Bressanini

Guitarra y coros: Bachi Freiría

Grabado y pasterizado en Estudio Desdémona

Producido por Presenta Trío

Diseño gráfico: Maxi Bressanini y

Marco Martina

Dibujos: Víctor Fornes

¿FAVELIZACIÓN DE CÓRDOBA?

Hernán Bouvier y Juan Iosa

Cinismo y convicción

No cabe dudas de que crear en el ámbito del gobierno de la provincia de Córdoba una oficina pública con el solo objeto de aparentar tomarse en serio un problema para luego boicotear cualquier política concreta, es cuanto menos un acto de cinismo. Esto es lo que han hecho Schiavetti y Caserio al crear la *Secretaría de Prevención de la Drogadicción y Lucha contra el Narcotráfico*, nombrando en ese cargo a Sebastián García Díaz y bloqueando casi todas sus propuestas sin fundamentos explícitos (o más bien dando espacio a las rencillas micronesimales del peronismo cordobés). Valga como ejemplo la desatención con que el gobierno tomó la razonable propuesta de coordinar en el ámbito de la provincia todos los programas vinculados con el manejo de "la cuestión de las drogas", las sistemáticas chicanas con que se desarticulaba reuniones convocadas por García Díaz y el ninguneo al que lo sometieron. ¿Cómo habría que leer sino que el Ministro de Gobierno y Seguridad no atendiera sistemáticamente sus llamadas (p. 15) y que durante meses el secretario no pudiera disponer de un lugar físico para trabajar?

Una diferencia que parece haber entre quienes lo nombran y García Díaz es que este último cree genuinamente en lo que propone. Sin embargo, tanto su diagnóstico de la situación como aquello que propone (y cómo lo propone), es infundado, antilibertario y espectacular: el título "*Favelización de Córdoba. Droga, poder y burocracia*" se encuentra en la tapa con ampliación de carácter en "droga", con imagen sepia de una calle céntrica de la ciudad en fondo y un efecto de vidrio roto de todo el cuadro (texto e imágenes).

Diagnóstico

García Díaz parte de la inquietante afirmación según la cual la ciudad de Córdoba está en vías de convertirse en una nueva Ciudad Juárez, Medellín o Río de Janeiro (pp. 21, 51). No se brinda ningún tipo de datos que apoyen esta afirmación. La falta de datos empíricos, citas, fuentes, etc. es una constante de todo el libro.

Según informa *Ámbito Financiero*, de 2007 a 2010 tuvieron lugar en México 28.000 muertes por el "horror narco" y "963 enfrentamientos de las bandas criminales contra las Fuerzas armadas y policías"¹. Asimismo durante este año se han producido en México 10.000 muertes y en la provincia de Chihuahua (donde se ubica Ciudad Juárez) se verificaron 2.797 asesinatos vinculados a esta problemática².

La Tasa total de Homicidios (esto es, por cualquier motivo) para Córdoba en el año 2008 alcanza 4,8 muertes cada 100.000³. Si se considerara que la provincia de Córdoba tiene aproximadamente 3 millones de habitantes, esto da un total de 144 muertes por homicidio al año, lo que en tres años da 432. En conclusión: 2.797 muertes vinculadas al narcotráfico en Chihuahua, cerca de 150 en Córdoba en total en un año.

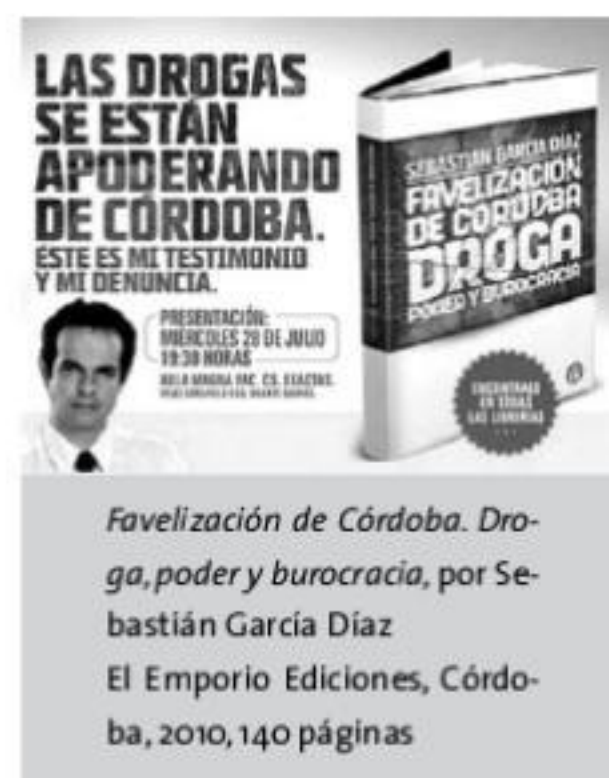
Por otra parte, Ciudad Juárez tiene la particularidad de ser una ciudad limítrofe con los Estados Unidos, uno de los mayores mercados de drogas a nivel mundial y un país donde el acceso a las armas es libre lo que facilita su importación a México. No hay datos para pensar que nuestro futuro inmediato sea Ciudad Juárez. Pero hay más. Mientras que las fuerzas policiales en México confrontan con los grupos narcos en algún tipo de paridad de condiciones, en Argentina se da un fenómeno de negociación de zonas protegidas donde las fuerzas policiales conservan eficacia decisoria en el territorio. Esto es tanto como decir que en México hay una lucha real de poderes mientras que en Argentina hay un espacio de ilegalidad regulado por las fuerzas policiales. Incluso a este respecto hay diferencias notables entre las provincias. Así, en Buenos Aires este espacio de ilegalidad es mayor, en buena medida debido a la inexistencia de una policía judicial y la consecuente ausencia de mediación entre la policía preventiva y el delito. Esto aumenta su capacidad de negociación de zonas protegidas. Dado que esto no sucede en Córdoba, nuestra policía goza de menor poder paralegal que la bonaerense⁴. El descuido de datos de este tipo permite a García Díaz proponer sus aventurados pronósticos así como una serie de políticas inadecuadas.

Propuestas

García Díaz tiene una propuesta bélica: guerra contra las drogas. Ello puede verse en dos de sus medidas fundamentales: radarización y ley de derribo en la provincia (p. 18). También en su requerimiento de mayor poder para la policía (pp. 19 y 21)⁵. Funda estas medidas en el peligro que el "narcotráfico" implica para nuestra provincia. Utiliza esta palabra para referirse tanto al narcotráfico a gran escala como para la venta al menudeo y al uso. Así, políticas que quizás serían adecuadas si estuviéramos en una situación como la de Ciudad Juárez, se proponen indiscriminadamente para cualquier situación de "narcotráfico". Es el uso displicente y equívoco de este rótulo lo que le permite a García Díaz aplicar al todo lo que con suerte sería válido (de verificarse) para la parte.

Ahora bien, no estamos en una situación como la de Ciudad Juárez. Si se acepta, además, que la relación entre policía e ilegalidad en Argentina tiene una lógica especial (la de crear zonas protegidas por la misma policía) entonces la propuesta de agregar más policía podría llevar a fomentar lo que, supuestamente, García Díaz quiere combatir.

En lo que respecta al uso, García Díaz se declara abiertamente en contra. Lamenta la nueva línea jurisprudencial de despenalización de la tenencia de drogas para consumo (Fallo Arriola). A su entender el fallo ha supuesto "un duro golpe... por las distorsiones que produce el mensaje despenalizador en los miles de chicos que tenían esa barrera legal como un límite a su curiosidad por experimentar" (p. 17). Asimismo rechaza el uso de drogas de cualquier tipo. No da razones suficientes para la adopción de estas posturas ni de por qué considera inviables políticas alternativas. Rechaza así la "reducción de daños": suplantando la penalización por otro tipo de intervenciones menos violentas dirigidas a minimizar las consecuencias negativas que pudiera causar el abuso de drogas⁶. Y a propósito del uso, con suerte García Díaz ha adquirido algún tipo de *expertise* en el "tema drogas" pero parece carecer de experiencia



ética alguna en lo que a ellas concierne. Es decir, opina (y pretende decidir) sin saber cómo afectan esos cuerpos (las diferentes drogas) el propio cuerpo. Quizás esto no es decisivo pero es al menos relevante: sin esa dimensión las valoraciones pueden ser sesgadas y los pánicos exagerados.

Espectáculo y responsabilidad

García Díaz, basado en un diagnóstico y una prognosis sin fundamentos reales, propone una serie de políticas que multiplican la violencia. En este sentido, pese a presentarse como un político de principios, utiliza estratégicamente una serie de herramientas comunicativas de impacto (agitando un horizonte de fantasmas aterradores para una cierta clase de *ciudadanos*). De esta manera explota ciertos temas sensibles para instalarse en un mercado político que podría llegar a requerirlo como paladín de sus luchas. Parece estar más preocupado por ganar visibilidad que por evaluar responsablemente el impacto que sus propuestas pudieran llegar a tener ■

1 *Ámbito Financiero*, edición impresa del 4/10/10, página 18.

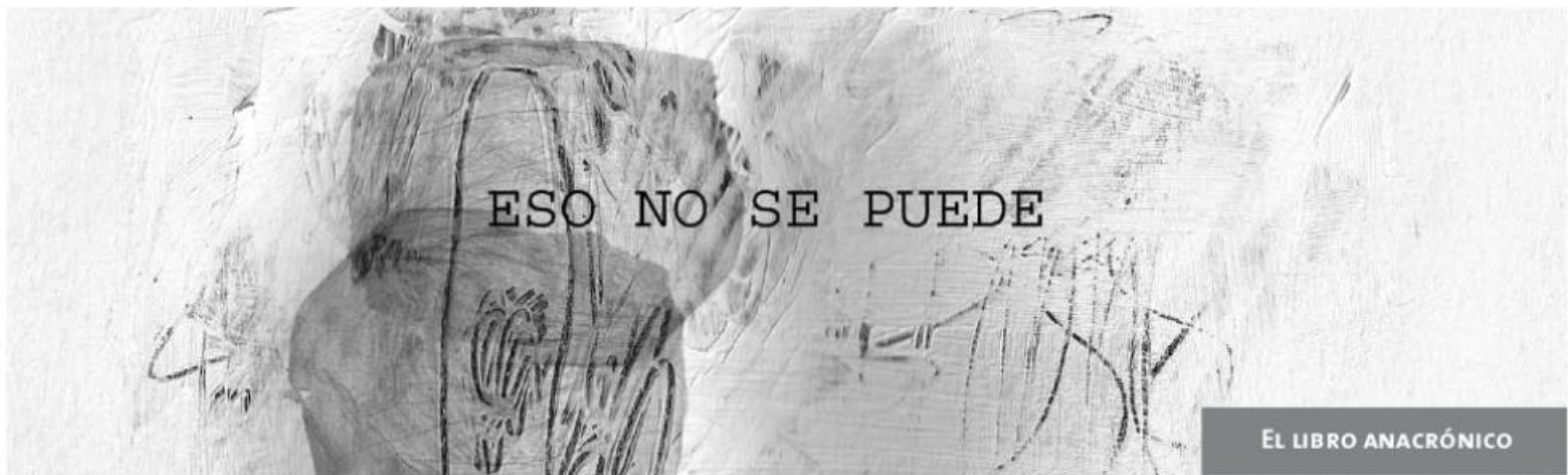
2 *Ámbito Financiero*, viernes 5/11/10.

3 <http://www.jus.gov.ar/areas-tematicas/estadisticas-en-materia-de-criminalidad.aspx>

4 En Córdoba la investigación penal se encuentra desde su inicio bajo la órbita de la Policía Judicial, dependiente del Ministerio Público Fiscal (el cual pertenece a su vez al Poder Judicial).

5 "La acción [policia] debe ser realizada dentro del marco de la Constitución Nacional y Provincial y las leyes procesales y de fondo. Pero las Fuerzas de Seguridad del Estado deben ser autorizadas a realizar intervenciones extraordinarias para extirpar la red de venta de drogas... sin someterlos a sus agentes a un proceso burocrático de investigación y prueba de cada caso, para obtener la orden de allanamiento, que resulta imposible cuando de lo que se trata es de un barrio entero" (p. 60). Lo que no nos explica el autor es cómo es posible compatibilizar las dos ideas contenidas en el párrafo.

6 Sin duda podría defenderse una idea más fuerte en el sentido de que aunque la persona se causare daño a sí misma el Estado no debería intervenir. En efecto, el daño real o potencial puede resultar irrelevante para intervenir en la vida de alguien, si se considera que hay un precio que pagar por tolerar las decisiones autónomas.



HORACIO: “YO TAMBIÉN SOY POETA”

Silvio Mattoni

En el año 1944, un profesor de latín que había llegado de Italia a Córdoba a principios de siglo publica un pequeño libro, glosa de una sátira de Horacio, cuyo primer verso se enuncia en el título. Todavía hoy el nombre de José Caratti firma la gramática con que se inician en la lengua latina los chicos y chicas del Monserrat. La glosa es una versión narrada, amena, con algo de didactismo, de la sátira antigua. El blanco de la sátira es un mal poeta, con el cual se encuentra casualmente el narrador, que iba caminando una mañana por la Via Sacra. El poema refiere el diálogo de ambos mientras caminan, y Horacio intenta escaparse de la solicitud del otro, que sin pausa procura sacarle información sobre cómo ingresar al círculo de Mecenas, lo que sería la mejor forma de ser leído en aquel entonces.

La primera frase de Caratti merece citarse: “El espíritu de negación y de resistencia, nacido en el cielo con Lucifer, asume en la literatura universal una expresión valiosa: la sátira.” Así comienza, con personalidad de ensayista, el esbozo de una teoría de la sátira como género literario, donde se inserta la forma romana de la *saturn*, literalmente, una comida con ingredientes variados. Pero no deja de sorprender que el blasfemo “*Non serviam*” del ángel que prefiere reinar en el infierno a servir en el cielo se plantee irónicamente como origen de un género. Aunque como sucederá también en Dante, el infierno suele ser más realista que el cielo, y precisamente el realismo, cierta imitación de los hechos triviales y cotidianos, es una característica del Horacio satírico. Caratti subraya este aspecto reconstruyendo los detalles de la vida diaria romana, cómo se habría despertado Horacio a la mañana y cómo, luego de releer su poema en proceso por enésima vez, habría desayunado frugalmente, las vestimentas que se habría puesto, la incómoda toga de dos metros y setenta centímetros que había que plegar de tal manera que resistiera los roces ca-

suales de la calle. Así, el relato glosa apenas el primer verso, o lo que antecede al primer verso, la salida a la calle: “Iba casualmente por la Via Sacra pensando en mis cosas”.

La descripción del tumulto de la capital del mundo no es el menor de los méritos del librito de Caratti. Sólo que, en lugar de exponer con precisión profesoral esos datos históricos, los convierte en algo novelesco. La mente del poeta que camina se concentra en observar esa multitud que lo rodea, lo acompaña, lo empuja. Le llaman la atención los extranjeros, pero también los parásitos, los filósofos de distintas corrientes, las prostitutas, los que son como hormigas que van y vienen por la calle de los templos sin un propósito detectable. De ese tumulto saldrían los aduladores, los buscones, los poetas molestos que quieren ser reconocidos, es decir, en Roma, pagados. Caratti los define con una genial pincelada: “La voz, el gesto, el paso acompañan la cara. Cautelosos, misteriosos, dulzones se te acercan y te dicen al oído: ‘¿lindo día, verdad? El invierno se fue, y al decirlo, tienen la tensión de un niño que caza una mariposa.’ Es lo que le sucede a Horacio, absorto en sus pensamientos, que se topa con un transeúnte, al cual saluda y del que amaga despedirse; pero éste parece que se dispone a acompañarlo: ‘¿quieres algo?’, le pregunta Horacio como para sacárselo de encima. – ‘Quisiera que me conozcas: yo también soy poeta’, responde el personaje, blanco de la sátira. Sus autoelogios, su ambición de ser reconocido, su obstinación en perseguir al otro que sólo quiere caminar y escribir en paz, pueden hacerlo figurar entre los precursores de Carlos Argentino Daneri. También de Horacio a Borges, personajes sufridos de la sátira y del cuento, circula la autoironía, ya que de alguna manera haber escrito pone a cualquiera en grave peligro de recibir el golpe de la frase: “yo también soy poeta”.

Sabiamente, Caratti resume una filosofía de Horacio, la ética desde la cual se asesta

al otro la flecha satírica: “Piensa Horacio que cada uno vale por lo que es, aunque la gente lo juzgue por lo que parece.” En términos pragmáticos, acaso lejanamente estoicos, los hombres son lo que hacen y no lo que pretenden ser. Decirse “poeta” sería lo contrario de la escritura: el don o la recolección o el hallazgo del poema que se habrá de componer. Comparándose con Píndaro, en una oda que menciona Caratti, Horacio escribe que no será un cisne, levantado por un soplo potente y volando entre las nubes, sino como una abeja que liba entre el bosque y a orillas de un río, cerca de la montaña natal, “y allí, débil poeta, forjo laboriosamente mis versos”. La misma escena, el diálogo plagado de malentendidos, de chistes, en la lengua hablada del tumulto urbano, son pruebas de esta preferencia por lo inmediato, lo bajo, lejos de los himnos a los dioses de lo alto.

Algo que vale la pena destacar: la sátira no sirve, se rebela, ataca, porque en el fondo su arte es cosa seria en la medida en que no sirve. Podríamos tomar literalmente una respuesta de Horacio, cuando trata de escapar de su parlanchín acompañante, y que Caratti traduce así: “yo no tengo religión”. En latín: “*Nulla mihi religio est.*” Otra traducción posible sería: “Nada es religión para mí”. Pero esta última versión esconde la autoironía del poeta, puesto que justamente en él la poesía es religión, origen de todo tipo de supersticiones, como la creencia en que algo ajeno a él le diera acceso al poema. De allí que, luego de lograr librarse del inoportuno que lo asestaba, por una especie de *deus ex machina* encarnado en un funcionario judicial que se lo lleva a un tribunal, Horacio pueda exclamar: “*Sic me servavit Apollo.*” Así me salvó, o sea: me sirvió, Apolo. El mismo dios que en un momento habría tocado su cabeza en la infancia para que escribiera versos lo aparta ahora de la confusión de la multitud, que celebra a los poetas y no sus versos.



Ibam forte via sacra, sicut meus est mos, por José Caratti, Publicaciones del Instituto de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1944, 30 páginas.

Tras la entretenida glosa, que narra y explica a la vez, Caratti expresa un juicio crítico. ¿Cuánto vale Horacio? ¿Por qué esa viñeta callejera sigue siendo legible, imitable? Por una extraña paradoja: exponer cosas usuales, banales, pero dar la sensación de lo nunca visto y lo nunca pensado, aquello en lo que nadie se detiene por exceso de inmediatez; “fulgores de sentido común”, anota Caratti, “sorpresas de lo que nos es habitual y por eso mismo inadvertido”. Por encima del tema cotidiano, brilla la precisión de convertirlo en palabras, en ritmo, en imágenes que se moverán para el lector, cuya sonrisa no se agota en una carcajada, ante la sátira que piensa, sino que indica un modo peculiar de satisfacción, ni saciada ni desengañada. Esas ganas de seguir leyendo que el ensayista que ahora leemos sintió por Horacio son las que se reiteran por obra de una prosa amigable al terminar su glosa, dictada por la poesía de la abeja y no del cisne, en su lengua acaso intraducible, cargada de rumores, insultos, deseos, ritmos ■

DESVENTURAS DE UN PEDESTAL QUE SOBRA

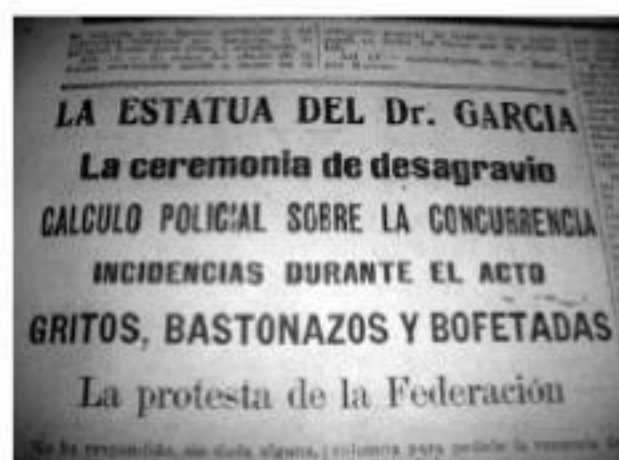
Jaqueline Vassallo

En el segundo patio de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Córdoba, antes de salir por calle Independencia, se encuentra desde hace unos pocos años la estatua de Rafael García, profesor de Derecho Civil que dictó clases en esa institución a fines del siglo XIX. Dicho monumento –que en la actualidad es depositario de un famoso ritual estudiantil consistente en lustrar los zapatos del jurista para conseguir la suerte de aprobar exámenes y cuya identidad la mayoría del estudiantado desconoce– fue visibilizado por los protagonistas de la Reforma Universitaria como una expresión contraria a la bandera del laicismo que levantaron por entonces.

Las estatuas que sobran son casi tantas como las estatuas que faltan.
Eduardo Galeano

Según Ansaldi, la estatua a Rafael García, realizada con granito y bronce fue instalada en 1894 en la plazoleta frente a la Compañía de Jesús y la Universidad, en un contexto en que se estaba construyendo el imaginario cordobés –más precisamente el de su burguesía– y su legitimación política. Por ese entonces, entre los años 1887 y 1894, junto con la estatua de García, se erigieron también las de José María Paz y Dalmacio Vélez Sársfield.

Con la institución de la estatua de García se pretendió rendir homenaje al abogado civilista más importante de la provincia, después de Vélez Sársfield. Fue el primer decano de la Facultad de Derecho y estuvo a cargo de la cátedra de Derecho Civil desde 1870, hasta que fue separado en 1884. García era un hombre estrechamente vinculado a la iglesia católica y fue protagonista relevante del bochornoso



rechazo a la tesis doctoral de Ramón Cárcano, un joven liberal que se atrevió a enfrentar a toda la jerarquía de la Facultad de Derecho con su tesis de doctorado titulada *De los hijos adulterinos, incestuosos y sacrílegos*.

En su texto, Cárcano –que estaba apadrinado por el senador Juárez Celman– cuestionaba la clasificación de los hijos que Vélez Sársfield había plasmado en el código recientemente aprobado por el Congreso Nacional. Siguiendo la tradición del derecho romano y canónico, les negaba el derecho a reclamar judicialmente la paternidad y/o la maternidad, alimentos y educación. Por lo tanto, con esta tesis Cárcano proponía la derogación de este articulado y señalaba la naturaleza civil de los asuntos de “familia”, que debían ser tratados en la jurisdicción estatal y no en la eclesiástica. La tesis de Cárcano –que contribuyó a la batalla por limitar el poder del adversario clerical– fue considerada inaceptable por la mayoría del claustro docente de la Facultad de Derecho, por ser contraria a los preceptos de la iglesia católica. Mientras tanto, el vicario Clara lanzaba una pastoral prohibitiva de la defensa. Paralelamente se convocaron a las damas de sociedad, para que participaran en procesiones de repudio contra las propuestas del doctorando.

En este contexto, el profesor García se solidarizó con el vicario Clara. Eduardo Wilde, quien por entonces se desempeñaba como Ministro de Instrucción Pública de Roca, lo separó de la planta docente, junto a Nicéforo Castellano y Nicolás Be-



Escultura de Rafael García, Facultad de Derecho, UNC

rotarán. Mientras tanto, Cárcano logró doctorarse en 1884.

La estatua, entonces, fue erigida diez años después de que resultara separado de su cargo, cuando la batalla por los símbolos y las conmemoraciones era parte del conflicto político-ideológico que enfrentaba a liberales y católicos. Su presencia, altiva y prominente, que obligaba a mirarlo “desde abajo”, contribuía a la construcción del “panteón” de héroes locales y reforzaba la identidad “docta” de la ciudad.

No es casual que los protagonistas de la reforma de 1918, el 15 de agosto de ese mismo año, decidieron derrumbar la estatua y a los pies de su pedestal dejaron un cartel que decía: “En el país faltan estatuas, sobran pedestales”. Sin lugar a dudas, García era identificado como un símbolo de la universidad que cuestionaban y como parte de la visión tradicional del mundo –en contraposición a la modernidad y al liberalismo racional que propugnaban–.

El hecho, conmocionó a la ciudad y rápidamente los sectores clericales se movilizaron con el objetivo de restituir la estatua a su pedestal. Organizaron una “ceremonia de desagravio” el día 18 de agosto a las 14 horas, a la que convocaron a la población de la ciudad. Sin embargo, a la plazoleta de la Compañía asistieron menos personas que los organizadores previeron, y todo terminó en un cruce de insultos dirigidos a numerosos estudiantes de la Federación

Universitaria que se encontraban reunidos en las cercanías. Mientras García era “devuelto” a su pedestal, sus defensores, instaban a la policía a “sablear a la juventud sin compasión”, como quedó registrado en la reseña de *La Voz del Interior* de aquella siesta invernal.

Sin lugar a dudas, esta estatua no era mirada como un simple objeto estético. Para algunos, sus antiguos paradigmas, formales y simbólicos, ya no eran apropiados para reflejar nuevos contenidos políticos o ideológicos; mientras que para otros, constituía la representación simbólica de la Córdoba “docta” y clerical.

Después de los hechos narrados, García continuó emplazado durante muchos años en la plazoleta de la Compañía de Jesús. En el año 2004, cuando a la ciudad no pareció interesarle más la figura del jurista, la estatua fue excluida del nuevo diseño de la plazoleta. Fue en ese momento en que registramos el desplazamiento de la estatua al interior de la Facultad de Derecho.

En este sentido, y partiendo de la idea esbozada por Rosalind Krauss, de que una estatua puede condensar en sí misma un concepto, una idea de poder, nos preguntamos qué pretendieron conmemorar o re significar las autoridades de la Facultad que dispusieron el acogimiento de un símbolo pre-reformista en un espacio que pertenece a una Universidad pública, laica y gratuita ■

LA CIUDAD DE LAS ARTES

Ana Sol Alderete



En un relato semejante a la consigna "el futuro está aquí", la muestra de arte contemporáneo ¡Afuera! señalaba un potencial horizonte para las relaciones entre arte y sociedad. Un evento cuyo mayor mérito, quizás, haya sido la exhibición pública en Córdoba de artistas como profesionales. En este marco, cualquiera podría asistir, luego de consultar la generosa agenda, a eventos en la vía pública y a conferencias diversas, o visitar el edificio El Panal en el centro de la ciudad. El Panal fue una muestra que en gran medida afirmaba el valor de los medios audiovisuales como soportes privilegiados de producción y exposición, los cuales en varios casos fueron complementados con pequeñas instalaciones en torno a las proyecciones.

El futuro estuvo aquí

La urgencia ha sido, y es comprensible, mostrar un lugar posible para la producción artística, proponer a la ciudad de Córdoba un paradigma de obra de arte y artista contemporáneos. La propuesta puede leerse como un buen ejercicio de gestión de consensos, de permisos, de recursos. Y, vale decirlo, como una importante campaña de visibilización de las artes visuales, y de las relaciones que estas artes establecen en nuestro tiempo con distintas problemáticas sociales. Estas relaciones se han hecho presentes, sólo por nombrar algunos ejemplos, en la obra de Luis González Palma trabajando con material de los ex centros clandestinos de detención, en Patricio Larrambebere afirmando "he estado aquí" o en Lucas Di Pascuale y los ciudadanos en las plazas.

El futuro estuvo aquí por un mes. En ese futuro, los medios de prensa querrán saber lo que piensan y hacen los artistas, las instituciones oficiales querrán facilitarles las condiciones de producción, comprenderán cualquier soporte posible para las obras de arte. En ese futuro los estudiantes y jóvenes artistas podrán tener trabajo pago junto a profesionales. Multitudes asi-

stirán a escuchar discursos sobre el modo en que las obras de arte se inscriben en el resto del campo social.

Lo que resulta un poco preocupante es lo restringido que pudiera llegar a ser el sentido común de espacio público en el futuro: asociado a una idea de lugar visible, a ideas que pueden aprehenderse de un pantallazo y, en consecuencia, asociado a un uso algo acritico de las pantallas (screens), pantallas públicas.

Siempre es difícil entender que un espacio público puede tener paredes, puertas y ventanas. Que esas puertas pueden tener cerraduras. Es difícil para muchos pensar que fuera de las veredas y plazas céntricas también hay lugares públicos, que en el diálogo entre dos personas puede haber una profunda dimensión de lo público, y que ésta a veces puede resultar algo contra-intuitiva.

Ahora es cuando

El segundo relato es el de "ahora es cuando". En una especie de combustión espontánea, y en cualquier caso bastante fuera de programa, octubre de 2010 fue el año de las tomas de escuelas secundarias y terciarias en la ciudad de Córdoba, en reclamo contra el anteproyecto de reforma de la ley provincial de educación. Un hecho que, paradójicamente, se caracterizó por un asalto a las cerraduras *en tanto que espacio público*. Estudiantes en las puertas de casi tres decenas de instituciones educativas de la ciudad, asentados en el umbral entre adentro y afuera.

Desde el año 2005, las escuelas provinciales de nivel superior y orientación artística se encuentran agrupadas físicamente en un predio llamado La Ciudad de las Artes. Pequeña urbe dentro de Córdoba, en su parque, a sólo unos metros de la Escuela Figueroa Alcorta, se han construido también diez departamentos equipados como estudios que funcionaron en varias ocasiones como residencias para artistas.

Durante octubre, el predio en sí resultó un escenario privilegiado para observar la coexistencia (en tiempo y lugar) de las dos ideas sobre la relación del arte con el "espacio público".

Por un lado, la Ciudad de las Artes configuró un caso inédito de organización espontánea de los estudiantes de varias de sus instituciones, quienes se autoconvocaron para organizar la toma de las escuelas superiores "Dr. Figueroa Alcorta", "Roberto Arlt" y "Lino E. Spilimbergo". Estas tomas constituyeron para sus protagonistas una experiencia profundamente movilizadora: muchos de ellos se permitieron por primera vez pensar a las instituciones como algo propio antes que algo dado, como el espacio en el que las cosas están por hacerse antes que una oferta educativa propuesta por el gobierno. Además, en el marco de esta experiencia, los estudiantes han logrado por sí mismos preguntarse sobre la inscripción de sus prácticas artísticas en el campo social.

Uno de los problemas más serios que enfrentaron los estudiantes de la Ciudad de las Artes fue la invisibilización de su accionar en los medios de comunicación, y aun más, la circulación de información errónea acerca de la toma. Una experiencia difícil de narrar en una pantalla: quienes participaron activamente de la medida de fuerza han recorrido el trayecto entre *asistir, participar* y *apropiarse* de la historia de sus instituciones, e intentaron relatarse a ellos mismos como protagonistas de los acontecimientos. No han logrado inscribirse en el régimen de lo visible, y lo saben. No tuvieron otra posibilidad más que imaginar que lo público a veces no se ve mucho y reivindicar, por lo tanto, la construcción de una noción amplia de espacio público.

Residentes dentro y fuera de programa

La Ciudad de las Artes fue, además, la sede de la sección "Residencias" de ¡Afuera! Fue la sección de la muestra que más se

alejó de la lógica del pantallazo, y propuso otro tipo de aproximación al arte contemporáneo: para rastrear los alcances de la actividad de los "residentes" en la ciudad no fue suficiente participar como espectador. Estos artistas trabajaron con la ciudad de un modo más reflexivo, colaborando con pequeños grupos de artistas locales y sin compromisos de exhibición al público. No obstante, no se han establecido vínculos significativos entre los residentes *programados* y los residentes *espontáneos* (y, por qué no, genuinos) de la Ciudad de las Artes. No se ha cumplido, ni hubiera podido cumplirse, la pretensión de ¡Afuera! de colocar a la ciudad y los ciudadanos en el lugar de protagonistas del arte como fenómeno social. Quizás con una lectura política sea suficiente, y baste con decir que un evento permitido, programado y auspiciado no podría trabajar genuinamente con el devenir de un emergente tan incómodo como fue la organización de los estudiantes en contra de la gestión de gobierno provincial.

Pero tal vez exista una segunda lectura que ayude a una mejor comprensión de lo ocurrido. ¡Afuera!, la muestra de arte contemporáneo, propuso una definición de lo público como lo visible: aun cuando las obras fueran invisibles en un sentido literal, el objetivo siempre fue *mostrarlo* como el trabajo de un "seleccionado" de artistas profesionalizados en el rubro. ¿Qué podían hacer estos artistas profesionales para involucrar a los ciudadanos de Córdoba en tanto protagonistas de la historia?

Si bien es probable que cada uno de los artistas convocados alcance individualmente a proponer y entender una definición menos convencional de espacio público, el imperativo global de estar en las calles, en la programación, en los medios, en la pantalla, de interactuar con *la gente*, fue el denominador común de la muestra. La emergencia de un conflicto y una disputa por lo público no pudo ser prevista por ese imperativo, y eso alejó a los artistas de la zona de los umbrales conflictivos ■

BABILONIA EN COLECTIVO

DE BARRIO KRONFUSS A CIUDAD DE LOS CUARTETOS

Mariano Barbieri

Hace poco menos de un siglo, en el año 1921, el arquitecto austrohúngaro Juan Kronfuss comenzaba a construir el primer plan de viviendas de la historia de Córdoba. Cinco años más tarde, el proyecto culminaría en un barrio obrero con noventa y nueve casas que tiempo después llevaría su propio nombre: *barrio Kronfuss*. El mismo arquitecto había proyectado la cárcel de Encausados, el museo Caraffa y la refacción de la Legislatura. Córdoba celebraba grandes obras, pero sobre todo generaba ciudad compartida: para vivir, para castigar, para las elites, para los trabajadores.

Hoy, el propio concepto de ciudad puede confundirse con la idea de barrio o la de un complejo turístico o parque temático. ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de ciudad?, ¿de qué estamos hablando cuando hablamos de Córdoba? Cientos de proyectos inmobiliarios se nominan como ciudades; los propios barrios populares proyectados por el Estado y hasta la escuela pública de arte también es una ciudad. Por otro lado, los *countries* y barrios privados fueron sorpresivamente, y en muy pocos años, incorporados al paisaje urbano y al imaginario colectivo como una consecuencia inevitable de la desigualdad y su hermana gemela, la inseguridad.

Babilonia en Colectivo (Babylon By Bus) es el nombre de aquel disco plagado de sonidos urbanos que había elegido Bob Marley para visitar África por primera vez y para recorrer las ciudades de mundo preguntando cómo es que habíamos elegido amontonarnos para vivir en junglas de concreto. Si la gira del mítico jamaíquino hubiera pasado recientemente por nuestra ciudad, habría pagado el pasaje de transporte público más caro del país y habría quedado detenido en los umbrales de cientos de barrios que le exigirían permiso. Como preguntan los reggaetoneros de Puerto Rico, ¿Residente o Visitante?

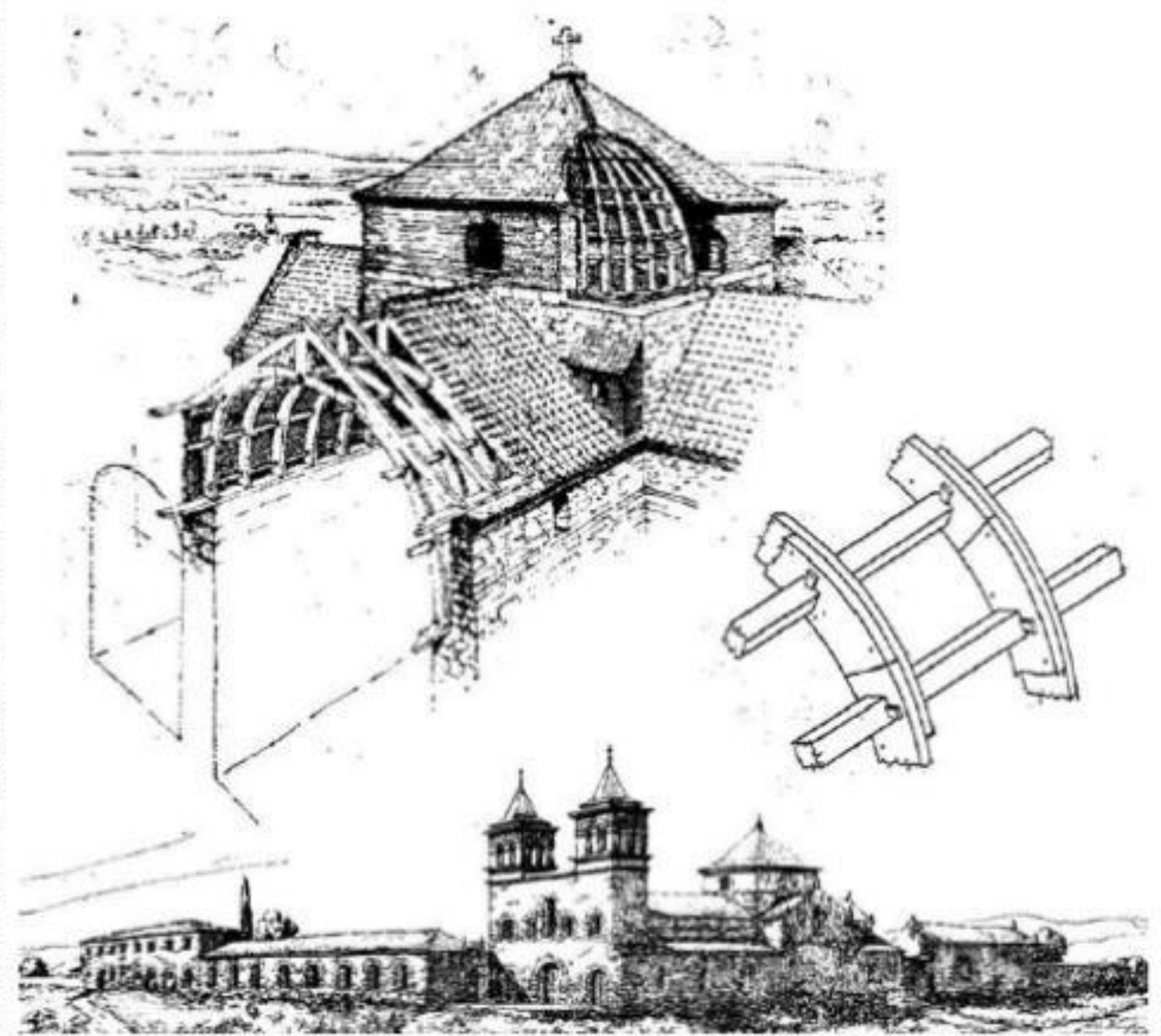
De la convivencia a la decisión de huida

Barrio Kronfuss nació dentro del histórico barrio-pueblo San Vicente (alrededor del 1400 de la calle Agustín Garzón) y, dicen los que saben, que tan sólo una de las casi cien viviendas construidas mantiene las formas originales. Aquellas construcciones que tenían hasta cinco habitaciones habían sido diseñadas con terminaciones y detalles inimaginables para un barrio de trabajadores. Con un estilo neocolonial

sencillo (esa sería la huella de Kronfuss en gran parte de su obra) estas casas fueron una demostración de la idea de progreso para la época (instalación eléctrica, cielos rasos, baños, patios, balcones, desagües, aberturas de cedro, plazas y pérgolas). El tiempo les fue pasando por encima y el deterioro las volvió irreconocibles.

«Aquellas construcciones que tenían hasta cinco habitaciones habían sido diseñadas con terminaciones y detalles inimaginables para un barrio de trabajadores»

Pero es injusto comparar así nomás, uno contra uno: todas las relaciones sociales (y la ciudad es una de ellas) se deben a su época. Eso ya lo sabemos, se actualizan y reconocen de acuerdo a las circunstancias por las que atraviesa cada cultura. Así, cada sistema de organización deberá comprenderse siempre dentro de las categorías de la cultura propia de la comunidad que lo instituya. Esto explica la pujanza de comienzos de siglo que desembocó en, por ejemplo, barrio Kronfuss, como así también a la estetización de guetos que se desarrolló con una velocidad abismal desde comienzos de los años noventa (con el barrio Las Delicias a la cabeza) hasta la fecha con versiones mucho más diluidas que aquella, pero igualmente fragmentarias de la sociabilidad urbana. Los clasificados de los diarios incluyen hoy una columna de alquileres y compraventa de inmuebles en urbanizaciones cerradas. La *decisión de huida y autoexclusión*, como Arizaga llamó a este proceso, se tomó hace ya casi dos décadas, se masificó paulatinamente, y a pesar del cambio rotundo del clima político y social, esto no parece haberse modificado sustancialmente.



Proyectos y dibujo de J. Kronfuss

La metáfora cartográfica

La metáfora cartográfica es un término que utiliza Adrián Gorelik para referirse a ese proceso por el cual la ciudad, entendida como un *espacio heterogéneo producido socialmente por una trama de relaciones complejas*, es la expresión física de las prácticas sociales que ella alberga y produce permanentemente. De esta manera, la ciudad y sus representaciones son caminos paralelos que se van reflejando y produciendo mutuamente y que, además, inciden directamente en su transformación o reproducción. Lo llamativo es que aun cuando vivimos —para muchos in-

creiblemente— en una época de la historia de nuestro país en la que se derrumbaron decenas de meta-relatos que parecían inamovibles (¿dónde fueron quedando las apocalípticas consecuencias de la globalización, la pérdida de las relaciones cara a cara, la desaparición del Estado, el día a día del Riesgo País, etc.?) el marketing urbano y las políticas públicas urbanas todavía pueden confundirse. ¿Cuándo va a ser finalmente demasiado tarde para reclamar una mayor presencia del Estado en el desarrollo urbano?

El Culturalismo de Mercado, como lo nombró Fiori Arantes, que transformó edificios



Arriba, demolición de la chimenea de la Cervecería Córdoba. A la derecha, vista de una calle en Barrio obrero



«El miedo, el individualismo y el negocio inmobiliario fueron política de Estado durante dos décadas en la ciudad de Córdoba»

históricos en templos del consumo (Paseo Buen Pastor, Patio Olmos, etc.) construyó toda su armadura de legitimación en nombre del espacio público. Sin embargo, este es un tema que de a poco y con expresiones de mayor o menor importancia, se vuelve a instalar: el combate por recuperar el sentido de pertenencia a un lugar.

Hace pocos meses, por ejemplo, se demolió una chimenea de 83 años de antigüedad que pertenecía a la vieja Cervecería Córdoba ubicada en la calle Costanera, en barrio

Alberdi. Los propietarios de este predio, ahora perteneciente a una empresa inmobiliaria, la derrumbaron. En esos días se planteó públicamente la problemática del patrimonio cultural de la ciudad y del respeto por algo así como los íconos que constituyen a la cordobesidad. Fue un intento esporádico, un envión, pero que junto con otras expresiones dan cuenta de una nueva búsqueda identitaria. El castillo de Cárcano, sede del Instituto Gregorio Bermann, pronto a convertirse en un country y resistido por un grupo de vecinos, es otro de los ejemplos.

Una esquina de estas

El miedo, el individualismo y el negocio inmobiliario fueron política de Estado durante dos décadas en la ciudad de Córdoba que, además de encabezar la lista de

ciudades con countries y barrios privados, desarrolló una política de viviendas sociales sumamente agresiva –por ejemplo– a través del Programa *Mi casa, mi vida*, que erradicó de las zonas urbanas a alrededor de doce mil familias que ahora habitan Ciudades-Barrio, como Ciudad de Los Cuartetos, Ciudad de Los Niños, Ciudad Evita, etc.

Hace un tiempo ya que Argentina se debate entre un modelo de país integrador y el regreso y la profundización de la segregación y los privilegios, aun cuando Córdoba suele esquivar este tipo de discusiones. La revalorización del espacio público, el desarrollo de un sistema de transporte integrador y accesible, así como el retorno a la idea de la ciudad compartida (aquella que en la época de Juan Kronfuss se preocupaba –con aciertos y errores– por

los accesos y la convivencia ciudadana) deben volver a marcar la agenda de un Estado cómplice de la separación espacial y de la consolidación de las fronteras, tanto físicas como simbólicas. Porque el orden de la ciudad es también una política de seguridad, y eso es algo que muchas veces se esconde. La circunvalación como línea divisoria y el cordón policial amparado en la aplicación del código de faltas (ese eufemismo de lo que todos conocemos como las detenciones por portación de rostro) son una expresa manera de entender a la ciudad como un espacio estratificado y homogeneizado. Cambiar de perspectiva es entonces un reclamo candente para ver si en los próximos años vamos a poder seguir encontrándonos así, por casualidad, en una esquina de estas, vos, yo y él, sin un guardia de por medio, ni un cerco vial-policial y legal que funcione como filtro ■

D

DEODORO
gaceta de crítica y cultura

DEODORO MANIFIESTA SU REPUDIO AL COBARDE ASESINATO DEL ESTUDIANTE, TRABAJADOR Y MILITANTE MARIANO FERREYRA Y REQUIERE DE LAS AUTORIDADES SU URGENTE ESCLARECIMIENTO Y EL CASTIGO A LOS RESPONSABLES MATERIALES E INTELECTUALES

Entrevista a María Pía Matta, presidenta de AMARC

IRRADIAR POLÍTICA: EL QUEHACER DE LAS RADIOS COMUNITARIAS

Cecilia Moltoni y Natalia Albanese

En la ciudad de La Plata se realizó el pasado mes de noviembre la 10^o Asamblea de AMARC, Asociación Mundial de Radios Comunitarias. AMARC se reconoce como un movimiento social que articula el trabajo de miles de radios, televisoras comunitarias, centros de producción, agencias de noticias, medios en Internet, periodistas y académicos. Creada en 1983, cada 4 años realiza su asamblea mundial que reúne a representantes de todas las regiones del globo. En este marco, conversamos con María Pía Matta, reciente presidenta electa de AMARC, quien nos comentó sobre el trabajo en red, el rol de las mujeres y el derecho a la comunicación.

Seiscientos comunicadores e investigadores de 110 países se encontraron un lunes lluvioso intentando inscribirse para el encuentro. Lo complejo no fue la cantidad de gente, sino la diversidad de idiomas. Improvisando algunos códigos gestuales y con ayuda del práctico inglés, nos fuimos conociendo. Compartimos una semana de intensas experiencias e intercambios.

Desde Córdoba, cargamos la mochila *Radio Revés* (ECI, UNC), *Radio Curva* (Salipuedes), *eterogenia radio online*, *Red Nosotras en el Mundo* y *FM El Grito* (Nono).

—Durante el encuentro se debatieron diversos aspectos sobre comunicación comunitaria, pero en la conferencia de cierre específicamente se habló sobre los desafíos de esta comunicación en el siglo XXI. ¿Podrías mencionar algunas de tus conclusiones en relación a este punto?

En primer término, para pensar la comunicación es necesario ponerla en un marco político, económico y social. Hay un escenario adverso desde el punto de vista de la concentración y acumulación de la riqueza. Recordemos un dato ejemplificador, aunque casi todos los países latinoamericanos están por encima de los estándares de crecimiento como el ingreso per cápita que establecen organismos como la Organización Mundial de Comercio, el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial, la región sigue siendo la más desigual del mundo.

Esta tendencia latinoamericana parece expandirse al contexto mundial. Es importante tenerlo en cuenta para entender el fenómeno de las radios comunitarias que surgen en gran parte en respuesta a la inequidad y a los desarrollos desiguales desde el punto de vista democrático de los países. A su vez, va ligado al crecimiento de un tipo de movimiento social que ha ido tomando protagonismo en América Latina y en el mundo. Las organizaciones sociales y políticas han sido capaces de dar cuenta de procesos respecto al trabajo, del rol de las mujeres, del desarrollo sostenible,

de la riqueza excesiva, de la pobreza exacerbada, de la destrucción del planeta.

Por un lado, hay un camino por el que se desarrollan los medios comunitarios y otro por donde van los movimientos sociales. Son similares y su intencionalidad a veces se asemeja de una manera u otra, pero en algunos puntos estos dos procesos no se tocan.

La libertad de expresión y el derecho a la comunicación es un tema de agenda, diverso y abierto; entre otros motivos porque el movimiento de radios comunitarias lo ha puesto en discusión. En función de una práctica sobre la que ha ido reflexionando, ha acumulado un sustento teórico y densidad de conocimiento. Hay un avance respecto a eso en relación a diez años atrás, cuando ese saber teórico era todavía desde la negación de decir lo que no éramos. Hoy día hablamos de lo que somos, lo que queremos y lo que necesitamos.

Necesitamos un sistema de medios amplificado, hablamos de radios comunitarias dentro de ese sistema, con derechos y obligaciones. Nos definimos como un movimiento que busca el diálogo con las autoridades, con los organismos multilaterales de Naciones Unidas, de la OEA. Buscamos relacionarnos con los gobiernos y con los movimientos sociales. Este ha sido un tema muy difícil de roer porque es el asunto más duro de la democracia: el sistema de medios de comunicación, la distribución de las frecuencias de radio y televisión.

—Nos gustaría que profundices esta idea de que los movimientos y procesos sociales que se están viviendo en Latinoamérica y el movimiento de radios comunitarias en algún punto se tocan y en otros no.

Creo que por un lado hacer medios de comunicación, radios, televisoras, tiene una pertinencia especial. Ser militante de un movimiento social tiene otras miles de especificidades. La actividad de gestionar medios es diferente a militar en una organización de la sociedad civil, son acciones distintas.



Gestionar una radio comunitaria no se termina nunca, es un infinito permanente de producción de contenidos y de tareas administrativas. La práctica del movimiento social es diferente, pero creo que en estos últimos diez años esas pertenencias se han encontrado porque los movimientos sociales han llegado a la convicción de que el sistema de medios corporativos es inocuo, distante, excluyente, tiene una sola tendencia política-ideológica, presume de una determinada manera sobre los gobiernos. Por lo tanto los movimientos sociales y las organizaciones no gubernamentales han llegado a esta comprensión desde una práctica empírica y con la participación política. Nosotros hemos hecho ese conocimiento desde otro lado, desde el seno de la comunicación a través de nuestra lucha por el derecho a la comunicación. Hemos aprendido que somos medios autónomos e independientes, que no significa ser neutrales, porque consideramos que las

comunicaciones tienen ese lugar de poder armar discursividad o no.

Los movimientos sociales llegan desde otra práctica, muchos de ellos han estado relacionados con gobiernos progresistas, de izquierda, y llegan desde un malestar con los grandes medios de comunicación a entender el sistema de medios y allí se encuentran con este otro discurso de las radios comunitarias.

No estoy diciendo que sea único y unívoco, hay muchas diferencias, pero puedo decir que desde AMARC se encuentran con el discurso macizo del derecho a la comunicación, de la libertad de expresión. Este es un derecho de doble vía: nos asiste a nosotros como radio comunitaria, asiste a aquellos que nos escuchan, a quienes quieren formar medios, y también asiste al Estado.

Tiene que haber una distribución equitativa y por supuesto una cuestión positiva, una política que favorezca estos medios. Me refiero concretamente a planes

económicos que los promuevan, sobre todo los medios que tienen que ver con lenguas indígenas, con reivindicaciones de la diversidad cultural. Políticas afirmativas, por ejemplo respecto a la participación de las mujeres en los medios comunitarios. No solamente les hace bien a las mujeres que participan, sino que la palabra de la mujer y de los sectores más desfavorecidos de la sociedad son fundamentales para que se contrasten con otros actores, eso fortalece al movimiento. Por eso, entre otras cosas, señalo la obligación de los estados a promulgar leyes que favorezcan a los actores comunicacionales asociativos que no es sólo repartir frecuencias, también es financiamiento. Que sea capaz de dar cuenta de que estamos promoviendo una política afirmativa para un sector que ha estado discriminado, rechazado, perseguido y que requiere de esas políticas públicas para desarrollarse. El Estado y los gobiernos han apoyado permanentemente al sector privado, han promovido su desarrollo. En América Latina las radios comerciales han tenido apoyo de los gobiernos para poder desarrollarse. Si alguna radio no quiere este aporte está en su derecho, pero no es el Estado el que debe negar ese proceso.

María Pía Matta es mujer, chilena, periodista formada en la Universidad Católica de Río de Janeiro, presidenta de La Morada - Corporación de Desarrollo de la Mujer y miembro de Radio Tierra, AM Comunitaria de Santiago de Chile. Desde el año 2003 fue Vicepresidenta de AMARC ALC (América Latina y Caribe) hasta este año que fue elegida Presidenta de AMARC.

—Volviendo a AMARC, ¿podrías mencionar cuáles son en la actualidad las dificultades y potencialidades del trabajo en red?

AMARC es un movimiento enorme, estamos en los cinco continentes y somos diversos. Eso es una potencia que no debemos olvidar nunca, por lo tanto potenciar esta diversidad es fundamental. Desde el punto de vista de los contenidos, a partir de los principios básicos de AMARC: la igualdad, el acceso a la palabra, diversidad desde las etnias, de género, de la condición sexual, étnica, de condición social. Esas diversidades deben ser visibilizadas en los contenidos de las emisoras, en las líneas estratégicas de los programas de AMARC. Entendiendo la diversidad desde los parámetros de la modernidad, desde un punto de vista político puede darle ganancias en su discursividad.

Cuando hablamos de un movimiento para la libertad de expresión y por el derecho a la comunicación, por el derecho de los ciudadanos a acceder a un medio de comunicación, estamos entendiendo que es una lucha política que se debe librar en cada país y exigir a cada estado que garantice estos derechos. Hablamos de un discurso que es diverso, es por ello que tenemos que ser capaces de potenciarlo, no podemos apelar a un discurso de diversidad y generar discursos hegemónicos, homogéneos, donde todo se hace de una determinada manera.

AMARC parte desde abajo, se crea a partir de las prácticas de las radios comunitarias. Ellas son las que le conceden a los programas de AMARC la posibilidad de llevar adelante un Programa de Legislaciones, porque lo que hacen es observar estas prácticas y contrastarlas con los organismos multilaterales de nivel internacional. Si estas prácticas no existieran ¿sobre qué estaríamos pensando? ¿sobre qué base podríamos contextualizar teóricamente?

Este es un movimiento, su complejidad en la teoría está formulada desde la



práctica. Articular el conocimiento sobre estas prácticas es lo que hace que sean observadas por cuadros políticos, profesionales, técnicos.

Las radios comunitarias juegan un doble rol en su práctica como medio alternativo y acompañando a los movimientos sociales de campesinos, pueblos originarios, con los estados, con los empresarios. Esta potencia la da el trabajo en red, tener la capacidad de hacer campañas internacionales, poder ser una voz cantante en los foros sociales mundiales y también en las cumbres de comunicación, por eso es tan importante nombrar a nuestras radios y visibilizar sus colectivos. Somos un movimiento real, que parte de las dificultades que implica sostener un proyecto político comunicacional sin fines de lucro, resituando sus prácticas y capacidad de acción.

—Mencionaste varias veces la participación de las mujeres como hecho fundamental en el movimiento, tu experiencia está atravesada también por una profunda perspectiva de género. ¿Cuál sería actualmente el rol de las mujeres en las organizaciones sociales, en relación a los espacios de toma de decisión?

Las mujeres le ponen a todo una diferencia, y no siempre es bien observado por las

propias mujeres, o por los movimientos sociales. Yo creo que cuando un gobierno persigue a una radio comunitaria, la cierra, cuando la legislación en nuestros gobiernos no permite la venta de publicidad por parte de las emisoras comunitarias de una manera u otra están castigando derechos adquiridos.

¿Por qué las radios comunitarias tienen que trabajar voluntariamente en las 20 horas de programación? ¿Por qué los estados vulneran ese derecho? ¿Quién les dijo a los estados que sin fines de lucro es con fines de pérdida?

En lo que respecta al rol de las mujeres, nosotras hemos salido de los roles hogareños, nos desempeñamos laboralmente fuera de la casa, sin embargo el estado no ha permitido que haya remuneración en la radio comunitaria y eso disminuye la participación de las mujeres, que tienen menos posibilidades de estar después de las siete de la tarde si tienen hijos.

Caminando por América Latina noto que hay menos mujeres con poder en las radios, porque tienen menos posibilidad de trabajar voluntariamente. Al incluir mujeres en las radios, ganan los países que escuchan a sus radios, la propia radio, los hombres de esta experiencia, como así también las mujeres.

Este es un tema central para AMARC, debemos trabajar en políticas estratégicas de inclusión de las mujeres ■

CHITO ZEBALLOS,

ARTISTA DE PEÑAS CORDOBESAS

Mariano Cognigni



Cuando me preguntaron si podría escribir sobre Chito Zeballos, un artista de las peñas setentistas de Córdoba, respondí que primero tendría que explicar qué eran las *peñas* de aquel entonces, que yo mismo alcancé a conocer.

"Hoy en día se le llama peña a cualquier lugar donde suene una guitarra y los mozos anden disfrazados de gaucho; pero peñas verdaderas, eran las de antes". Esto podría decir yo, en tono de viejo quejoso y satirizando a esos amargados que envían mails cuyo mensaje final es la lastimosa hipótesis de *todo tiempo pasado fue mejor*. Nada más lejos de la realidad, lo único mejor es que éramos más jóvenes.

Hasta principios de los años ochenta, cuando en Córdoba alguien pronunciaba la palabra *peña*, uno sabía exactamente a qué se refería: un bar pequeño, a veces con un escenario y un micrófono en donde la guitarra pasaba de mesa en mesa. Sus ambientes eran bastante oscuros, no tanto para lograr un clima intimista como para ocultar la mugre y la falta de pintura. Por regla general las sillas eran sumamente incómodas –a veces simplemente troncos– y el humo de los cigarrillos flotaba a media asta creando una niebla perenne. Cuando conseguías que el mozo te diera bola, tenías que esperar media hora más para que llegara el vaso de vino de la casa, un joven bivarietal, mitad kerosén mitad Raid. El locro y las empanadas, en cambio, contaban con el añejamiento que le faltaba al vino. Estos lugares poseían su propia ley de la termodinámica: siempre te servían la bebida caliente y la comida fría.

Y sin embargo los clientes no éramos masoquistas ni nos obligaban a ir a punta de pistola. Bajo esos techos había cierto aire de afinidad y compañerismo, de búsquedas y encuentros, allí el común denominador era la soledad, fuese ésta artística, afectiva, intelectual o política. Pero

lo más importante es que allí la música en vivo sonaba como en ningún otro lugar. Y también era escuchada como en ningún otro lugar.

Desde aquellos claustros saltó a la fama Chito Zeballos, un folclorista riojano que alcanzó renombre nacional; grabó varios discos y compartió escenario con los más famosos músicos del momento, recorrió el mundo con su arte y actuó en los grandes escenarios del país. Sin embargo la bohemia de esta ciudad aún lo cita como uno de los suyos, como un típico personaje de las peñas cordobesas, de lo que algunos llegaron a bautizar *La resistencia peñera*. Y estoy seguro de que –como dice la zambasí le gustaba al hombre, lo nombren de vez en cuando.

Chito era uno de los tantos jóvenes norteros que venían a estudiar a Córdoba, también era uno de los tantos que se pasaba las noches de guitarreadas y asados en barrio Alberdi. Era excelente recitador, buen guitarrero y buen cantor, y sin embargo, según sus amigos de aquel entonces, él nunca imaginó que llegaría a forjar una carrera artística.

De las innumerables anécdotas de esta época de juventud, una de ellas cuenta que una noche contrataron a Chito para ir a dar una serenata a una mujer que cumplía años –algo habitual por aquel entonces– y que resultó ser nada menos que *La Lita*, líder espiritual y carnal de *Las Ponce*, un famoso caserío de barrio Yapeyú en donde por algunos pesos, las chicas de vida fácil hacían fácil tener sexo.

Siendo una figura ya reconocida, continuaba aferrado al ambiente peñero, muchas veces terminaba de actuar en algún festival y se iba a Cascote, a Tonos y Toneles o alguna otra peña en donde realmente se sintiera a gusto.

Entre el público, Zeballos se fue afianzando cada día más como recitador, causaba furor su interpretación de los grandes poetas argentinos; al escucharlo resulta difícil creer que los textos no eran suyos. Hay en su voz esa magia cautivante que sólo tienen unos pocos intérpretes y que una amiga un día me definió con exactitud: *No es una cuestión de tener dotes teatrales ni de tomar clases de canto ni de pasarse años en el conservatorio; eso ayuda pero no alcanza, se trata –nada más ni nada menos– de creer en lo que estás cantando.*

Cuando le preguntaban a Chito si no había intentado escribir sus propias canciones o versos, decía que *un poema me conmueve, pero no soy capaz de crearlo*; aclara además que para él *no sería honesto escribir canciones... yo soy solamente un cantante y con eso tengo bastante.*

A Chito le gustaban todos los poetas latinoamericanos, pero principalmente Yupanqui y Dávalos porque, según decía él mismo, *no sólo le cantan al amor, también a la realidad del pueblo*. Y se ve que así también él lo transmitía al público pues sus "clásicos" más solicitados y más recordados eran justamente los poemas de gran contenido social: "Hay un niño en la calle", "Temor del sábado", "Cuando tenga la tierra", "El regreso de Pedro Changa" y "Zamba de los mineros". Tal vez pensaba en esta misma actitud de compromiso cuando dijo que *ser artista es más importante que sonreír y firmar autógrafos.*

Con el golpe del 76, Chito fue proscrito de los escenarios y sus discos pasaron a las listas negras de los medios de comunicación. Haciendo bromas al respecto, decía que gracias a eso pudo por fin recibirse de abogado. Pero le duró poco la mudez artística, cansado de ser uno de los "sin voz" y en una actitud casi desafiante, él mismo se hizo dueño de una peña: *La*

Casa de Chito Zeballos entre Sucre y Santa Rosa; un reducto a donde acudía toda la bohemia de la época, una de las pocas islas intelectuales y artísticas de aquellos años. Allí no sólo el dueño de casa podía cantar, además actuaron Los Trovadores, Los Andariegos, Víctor Heredia, Hamlet Lima Quintana y Los Olimareños entre varios otros de los prohibidos. Por esto el Chito recibió varias amenazas y anónimos, pero, haciendo caso omiso del consejo de sus amigos, jamás suspendió una actuación.

Con la llegada de la democracia, Chito Zeballos volvió a los grandes escenarios nacionales con la misma pasión de siempre y con una ajustada agenda de actuaciones. En 1996 muere sorprendentemente en Neuquén donde estaba radicado con su familia; tenía entre sus compromisos asumidos el de grabar un nuevo disco.

Su última actuación en Córdoba fue en Tonos y Toneles; su amigo y biógrafo Héctor Ramos, escuchando la grabación de aquella noche, se pregunta aún si no habrá sido en verdad una despedida de su querida y docta ciudad adoptiva, dice textualmente: *su voz suena con una ternura que pocas veces le escuché.*

Con curiosidad al respecto empiezo a rastrear y por fin consigo esa grabación. Mientras escucho, continuo leyendo los últimos párrafos del libro de Ramos "Chito y los compadres del viento": *Ya no hay serenatas, las fue matando la vida acelerada donde no hay tiempo para la ternura ni el poema... un tiempo inolvidable de coplas, canciones y amistad verdadera... un tiempo con aromas a jazmines y malvones y a rebeldía y protesta en las calles del Clínicas*. Y ahora también a mí me suena un poco melancólica la voz de Chito.

Y ahora también a mí me parece un poco que todo tiempo pasado fue mejor ■



Solidaridad que protege...



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

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.

Cuadro a Cuadro
lunes 23:30 hs.

Crónicas de Archivo
miércoles 23:30 hs.

El Cinematógrafo
jueves 23:30 hs

UNC Presenta
viernes 23:30 hs.

CANAL

