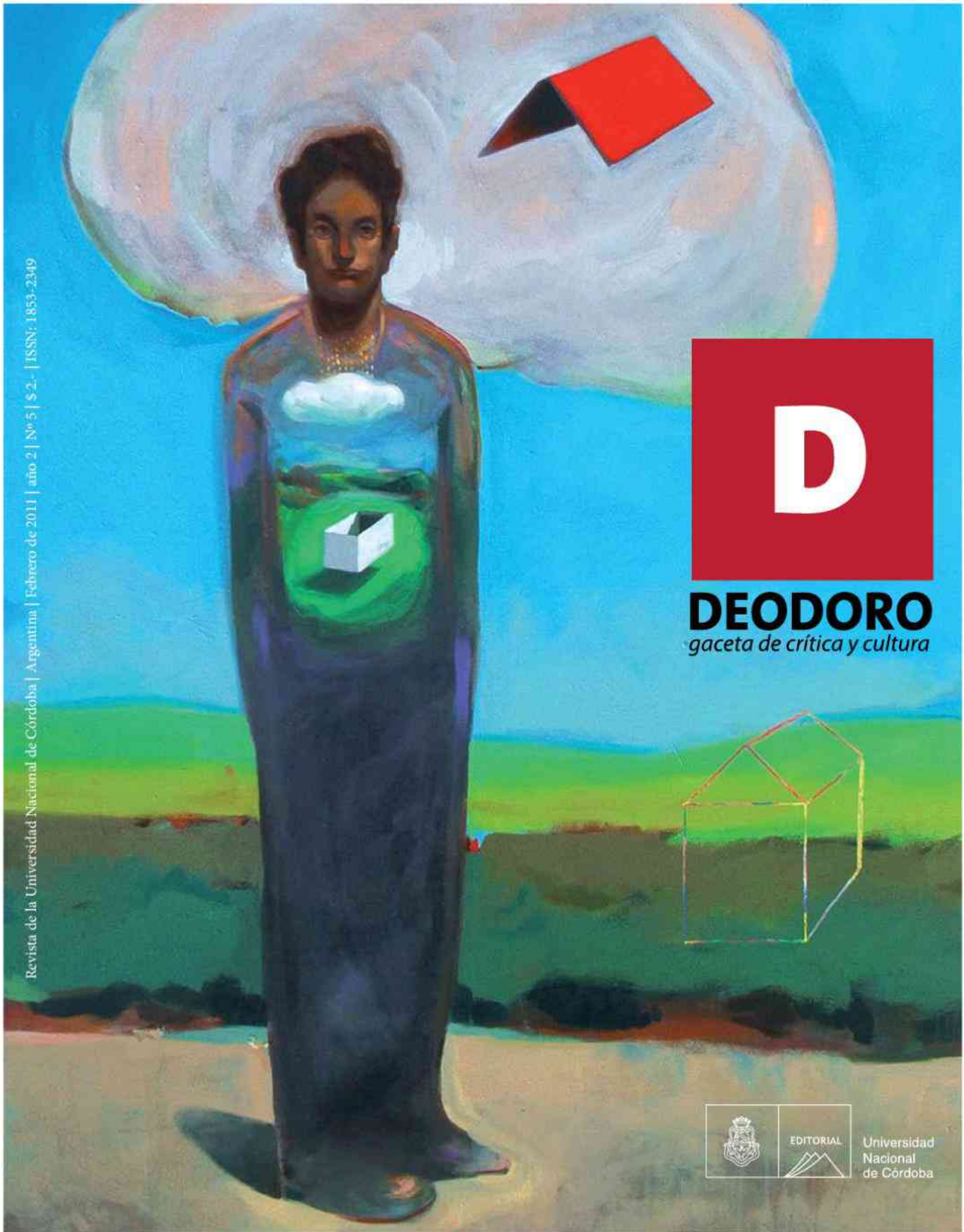


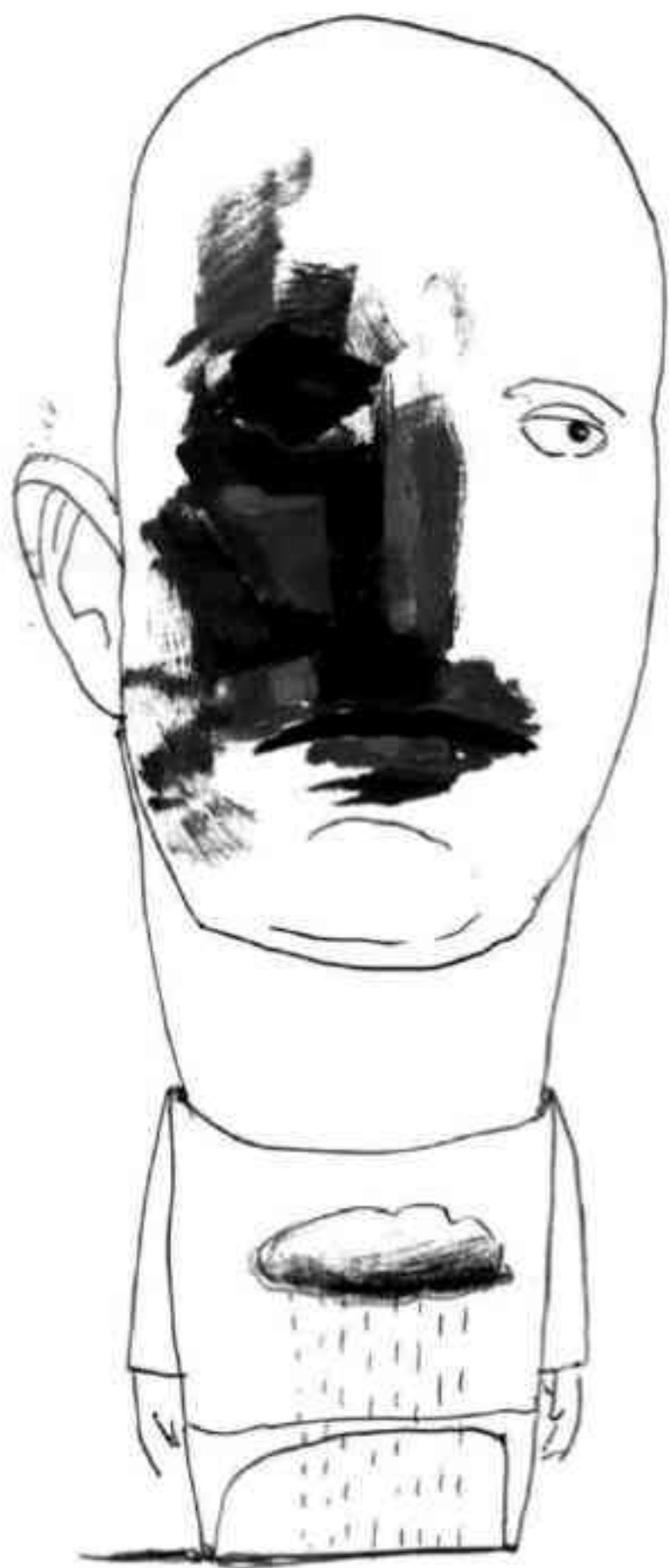
Revista de la Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Febrero de 2011 | año 2 | N° 5 | \$ 2.- | ISSN: 1853-2349



DEODORO
gaceta de crítica y cultura



Universidad
Nacional
de Córdoba



EL ÚLTIMO EN HABLAR

Hace algunos años, los fotógrafos cordobeses Rodrigo Fierro y Gabriel Orge escribieron un texto breve al que llamaron *Manifiesto alegría*: "Ante el estado de cosas -se lee allí- proponemos: trabajo con la mínima materia; la utilización del recurso de la apropiación; el rescate del error, el azar, el juego; la revisión de trabajos producidos en contextos de escasez (neorrealismo italiano, Farm Security Administration, la fotografía rusa tras la caída del muro, los rostros de Uzbekistán); arte povera; cierre del taller..." Gesto de ruptura con ese círculo autocompasivo e infértil -"no hago porque no me dejan"- que nada genera y todo lo abate; invitación a evitar el resentimiento, sustraerse a la cultura de la queja y ahorrar palabras moralistas sobre la impiedad del mercado u otras inexorabilidades. Es posible, enseña el *Manifiesto alegría*, prescindir de políticas que conciben la cultura como propaganda, fabricación de megaeventos y espectáculos monumentales.

Como tantas otras veces, hay palabras que vendrán de otra parte -a "paso de paloma"- y que nacerán de otro modo -de una alegría libre, del hecho mismo de estar aquí, incluso de una experiencia de desolación. Si de arte se trata, en la desolada periferia cosmopolita que nos tocó en suerte es posible -como lo es en cualquier otra parte- intervenir, escribir, mirar, leer, manchar, transformar,

pensar, con lo que hay. Sin esperar nada y sin pedir nada -sin pedir, tampoco, demasiado permiso.

Una revista de pensamiento aspira a ser la puesta en circulación de un relato múltiple con el que una ciudad procura relatarse a sí misma. Por un instante, la prosa del mundo encuentra en sus páginas el ámbito adecuado para un ejercicio de desciframiento y de intervención, no obstante la transitoriedad de todo lo que puede enunciarse sobre lo que está vivo y en movimiento. Desciframiento, porque el sentido de la existencia en común nunca es transparente, no está siempre ya ahí, se escabulle, oculta sus claves y se niega; es decir, los acontecimientos sobre los que se encabalgan esas prosas conjeturales no son nunca unívocos. Intervención, porque buscan afectar y lo harán en idéntica proporción a su capacidad de ser afectadas por los objetos de su interés. En otros términos, la invención del espacio público, que es una invención política, prospera, si lo hace, como un deseo que dialoga con un legado siempre frágil y se deja alcanzar por él. El deseo de otros, de ser con otros; el anhelo de entrar en interlocución con los demás y emprender acciones colectivas con ellos, comporta siempre una práctica de comprensión en común para el que son evocadas y convocadas las palabras de los que hablaron antes. Quien escribe un texto en una revista de cultura es sólo, y por poco tiempo, el último en hablar ■

TANGO, HISTORIA Y POLÍTICA

Gustavo Varela

Conmovido e intervenido por avatares políticos y sociales de los que fue contemporáneo, el tango lleva las marcas y las incisiones de la historia argentina. Pensar al tango en términos políticos significa sus- traerlo de su consideración como expresión uniforme de una noción abstracta de lo popular, para inscribirlo en otras intensidades que no se reducen a la genialidad de sus creadores.



Fotografía: archivo de imágenes

Una fuerte voluntad de asepsia política y de una supuesta autonomía estética es la perspectiva que gobierna, salvo contadas excepciones, en las distintas historias del tango. Voluntad de enumeración, de archivo cronológico, acompañado de expresiones sensibleras; voluntad de repetir una y otra vez el dato específico, de contar nuevamente la misma historia afectiva, machacada hasta el infinito en los libros; voluntad de suponer que no hay discontinuidades sino una única esencia que progresa y evoluciona a lo largo del tiempo. Definido en estas historias como música popular, el uso del concepto pueblo se vuelve estéril cuando pierde su condición política de enunciación. Porque en ellas no hay una historia de lucha sino que lo popular es visto apenas como una identidad nominal que baila o que canta su tristeza, un sujeto que despliega su lágrima en canciones, como si el tango sólo fuera una expresión de impotencia dicha de un modo bello. Se habla de pueblo o de sentir popular como una esencia uniforme y sin variantes, lo mismo a fines del siglo XIX que en 1950, casi una entelequia que carece de historia, que está por fuera de la historia. Se trata, pues, de un modo de inmunizar al tango de cualquier contaminación, de purificarlo, de apartarlo de la mucosidad política y ofrecerlo cerrado al vacío y sin fecha de vencimiento. El pueblo y el tango quedan en un mismo nylon, disecados los dos, con el solo color de un sentimentalismo nacional que no tolera matices ni crítica y que lo aleja de cualquier conjugación política o social.



Salvo, claro, la indignación, tan afín a los pensamientos de clausura: porque en las historias del tango el pueblo puede decir su rabia política de una manera endogámica y sin más efecto que mostrarse como un berrinche infantil. Por ello el tango *Cam-*

balache aparece como un himno nacional en dos por cuatro, una suerte de elegía popular que enuncia verdades a los gritos. Se rescata la voz del indignado, del escéptico que no cree en nada ni en nadie, que dice a voz en cuello su resignación y, con ello, la imposibilidad de la lucha y el cambio. Allí sí se le permite al tango vincularse con el barro del poder, sólo a los efectos de decir que todo es igual, que nada cambia ni va a cambiar nunca, que el pueblo sufre siempre la sordera de los que gobiernan. Otra vez, ahora de un modo más complejo, la esterilidad de la lucha y la ausencia de toda potencia política, predicada por la historia del tango sobre los versos de Discépolo; y aunque los ubiquen en el contexto de la crisis del '30, estos versos —dicen— trascienden el tiempo y son un Mandala del sentir popular. Justo Discépolo, que unos años después se abraza a Perón y a Evita, para incompreensión de muchos, que eligen no contar esta parte de su vida o explicarla en la debilidad del poeta que, de tan flaco e ingenuo, se dejó arrastrar por una puta y un tirano. Limpieza política para los hacedores del género aunque ello signifique tener que enjuagarle su biografía.



El tango nace en la década de 1880, se hace canción popular a partir de 1916 y comienza su caída desde 1955 en adelante. De un modo u otro, casi todas las historias coinciden en definir los periodos del tango a partir de estas fechas. 1880, 1916, 1955: ¿Cómo no ver allí la presencia de la historia política argentina? La fundación del Estado nación moderno, la llegada al poder del primer gobierno popular y la caída de Perón son marcas de ordenamiento histórico para cualquier experiencia social o cultural argentina. ¿Cómo es posible suponer que el tango se mantiene al margen de estas discontinuidades y que cons-

truye su historia sin más que con el milagro creativo de sus músicos o sus poetas?



No se trata aquí de pensar al tango como representación de estos movimientos ni como sostén ideológico de los partidos políticos. No importa si hay tangos dedicados a Yrigoyen o a Perón o si Carlos Gardel cantaba para los conservadores. Pensar al tango en términos políticos significa hacer una genealogía que dé cuenta de sus fisuras, de sus lagunas, situarse en aquellos intersticios que las historias del tango suturan en nombre de una identidad permanente (el pueblo) y abrir aún más esas grietas.



Entonces las preguntas para una historia del tango son otras: ¿Cuáles son las condiciones sociales, políticas y económicas para el nacimiento del género? ¿Cómo se relaciona el origen prostibulario del tango con el discurso sobre la sexualidad de fines del siglo XIX? ¿Por qué, si fue una danza prostibularia, a partir de 1916 (con la llegada del tango canción) su poesía tiene un fuerte contenido moral? ¿De qué modo los discursos hegemónicos se hacen presente en las letras del tango? ¿Por qué estas letras escogen la resignación a la lucha y la quietud social a la transformación? Si el tango vive su periodo de oro entre 1940 y 1955, ¿por qué se extingue tan rápidamente después de la caída de Perón? ¿Por qué el tango deja de ser popular?



Desde esta perspectiva genealógica el pueblo es pluriforme y queda expuesto al devenir que le ofrece la historia política. Es decir, es necesario rastrear el curso de sus transformaciones, de sus formas de composición, de sus alianzas transitorias, de

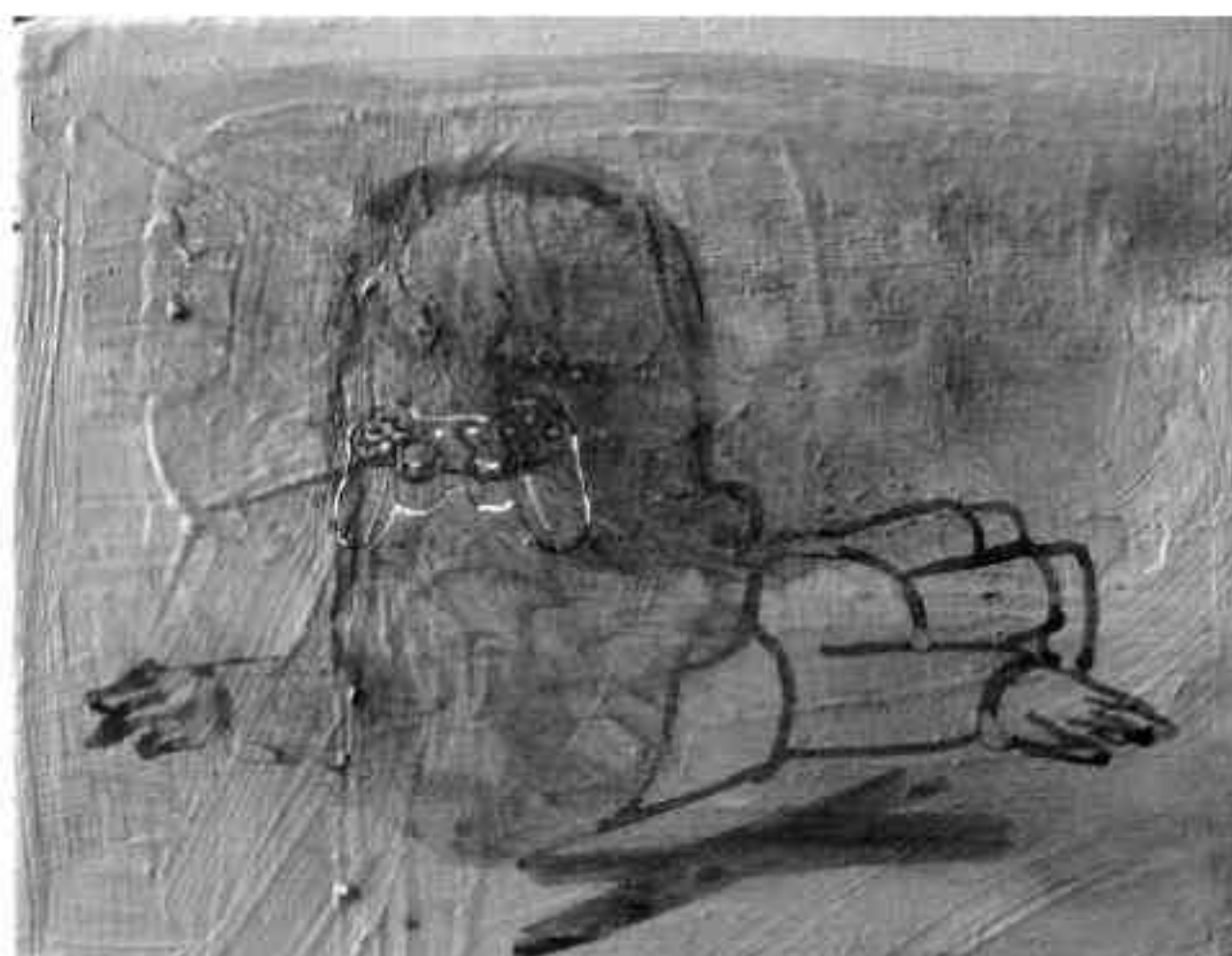
sus temores y sus solicitudes. Este rastreo no es ajeno a las relaciones de poder o la circulación de los discursos dominantes que se establecen en los distintos periodos. Si el primer tango canción, *Mi noche triste* (1916), es el lamento que vive un hombre porque su mujer lo abandonó, y si esta misma historia es repetida en muchos tangos en la década del '20 y del '30, importa menos la nostalgia del hombre que la legitimación indirecta del deseo femenino que se escribe en cada una de sus letras. No se trata del machismo llorón de Pascual Contursi —o de cualquier otro poeta sufriente— sino de una transformación en las relaciones afectivas y del despliegue de un nuevo orden jurídico y social para la mujer que, evidentemente, atemorizaba a los hombres.



Tampoco el tango es ajeno al carácter periférico de la Argentina y a la forma en cómo se establecen las relaciones políticas con los países centrales. Que el tango adquiera su legitimidad social en París a principios del siglo XX o que Astor Piazzolla, en la década del '60, intente triunfar en Nueva York para ser aceptado en la Argentina no es el efecto de una decisión azarosa o personal sino el signo de una hegemonía que trasciende las fronteras.



Se trata, entonces, de situar la historia del tango en la historia argentina, ya no como una mera coyuntura sino como condición de posibilidad. Más allá de la belleza de sus composiciones, más allá de la potencia musical y poética que tiene el tango, suponer que sólo es el efecto de las pasiones del pueblo, del alma del pueblo, no es sino un modo de hacer historia que pretende aislar su intensidad política para volverlo un triste lamento religioso ■



Cine en Córdoba

LA RUEDA DE LA FORTUNA

Josefina Cordera

La producción cinematográfica en la ciudad no ha dejado de crecer en los últimos años y la posibilidad de generar una industria cinematográfica siempre fue una inquietud para las miles de personas que se dedican a su realización. El año pasado fue auspicioso en ese sentido y 2011 puede ser la oportunidad para profundizar un camino que lleve a lograrlo.

La realización de tres largometrajes en 35 mm financiados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la participación por primera vez de una película cordobesa –“De Caravana”, de Rosendo Ruiz– en la competencia internacional oficial del 25º Festival de Cine de Mar del Plata, la selección entre 195 cortos de “Árbol”, de Lucas Schiaroli, para formar parte de “Historias Breves 6”, una película del INCAA que difunde las obras de los nuevos realizadores y cuya primera edición, en 1995, estuvo conformada por las primeras producciones de los hoy reconocidos directores Lucrecia Martel, Daniel Burman y Santiago Loza; y los etcétera que escapan a las enumeraciones caprichosas, son hechos concretos que dejó 2010 y entusiasmaron a todos los que apuestan al cine como profesión, y a los que esperan ver películas con historias, paisajes y lenguajes que digan algo más sobre este interior.

La vorágine de buenas noticias es una excusa para entrar al mundo del cine que se hace en Córdoba, y comprender un poco más de esa máquina que está en movimiento desde los años '60, pero que siempre tuvo la deuda de poner a andar la rueda de la producción comercial.

“Todos merecemos el derecho de vivir de lo que queremos, en muchos lugares esta profesión es reconocida y es muy importante, porque la cultura es fundamental en la identidad de un pueblo. Yo conozco Nueva York sin haber viajado, gracias a (Martin) Scorsese y Woody Allen, y no conozco Formosa ni Chubut más que por una postal. Lo importante de esta movida es que se afiance una forma artística de mostrarnos a los cordobeses como somos”.

Rosendo Ruiz. Director de cine

Con dos escuelas de cine por las que pasan miles de estudiantes y graduados, la ciudad siempre tuvo variadas producciones audiovisuales. Especialmente a partir de los '90, una prolífica producción de cortometrajes permitió consolidar grupos de trabajo con conocimiento práctico de la labor cinematográfica, y ese reducto diverso en estéticas e historias permitió que Córdoba comenzara a sonar en reconocidos festivales internacionales, a fuerza de buenas producciones que lograron menciones y premios.

Por otro lado, la posibilidad de filmar en formato digital hizo más accesible la realización y muchos trabajos vieron la luz en los últimos años. Algunos, con repercusión nacional como “Criada”, documental de la productora de cine El Calefón, que participó en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bañici) en 2009.

Cuestión de escala

Hacer realizaciones desde Córdoba es una consigna expresa entre quienes forman parte del mundillo de cine cordobés, que asumen el compromiso de producir desde estas tierras. Pero, la posibilidad de que germine una industria cinematográfica viene de la mano del financiamiento del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), único camino para hacer cine comercial en el país. Recibir su ayuda económica era una tarea difícil hasta hace unos años atrás, cuando el INCAA abrió nuevos caminos para que los productores del interior puedan aprovechar sus subsidios.

Así, llegaron a Córdoba las clínicas de capacitación que permitieron a los realizadores concursar con sus trabajos para ser declarados de interés por el Instituto y por lo tanto, ser financiados. Luego de un largo camino, tres películas cordobesas se terminaron en 2010: “De Caravana”, de Rosendo Ruiz; “Hipólito”, de Teodoro Ci-

ampagna y “El invierno de los raros que brincan”, de Rodrigo Guerrero; un hito en la ciudad y tal vez la puerta para nuevas posibilidades en el campo cinematográfico cordobés.

Estos largometrajes de ficción fueron los primeros hechos íntegramente en Córdoba que trabajaron bajo una lógica cuasi industrial, y más de mil personas participaron en su realización. A pesar de que se filmaron en formato digital, todos tienen asegurada su ampliación a 35 mm, lo que hace posible su exhibición en cualquier sala de cine.

El “Plan de Fomento de la Industria Cinematográfica” de la Secretaría de Cultura de la Provincia, fue un gran impulso para que estos films fueran posibles, ya que el subsidio del INCAA se cobra luego del estreno. Entonces, la provincia prestó el dinero a las productoras que luego lo devolverán cuando se haga efectivo el pago del Instituto Nacional, y así continuar el circuito de préstamos. Este acuerdo entre el INCAA, la Provincia y el Banco de Córdoba, fue la salida al desfasaje económico que implica, para muchos, hacer cine en la ciudad.

Seguir sumando

Si las cosas siguen como hasta ahora –es decir el INCAA y la provincia se mantienen en consonancia para financiar películas cordobesas y los realizadores continúan demostrando talento y perseverancia para presentarse a los concursos del INCAA– es probable que Córdoba tenga su cuota entre las más de 50 películas que se producen por año en el país.

Sin embargo, para completar la rueda de la producción industrial es necesario atender a dos instancias fundamentales: la distribución y exhibición. 2011, plantea ese desafío para las tres películas cordobesas, que en el contacto con el público masivo, van a reconocer su valor.

Por el momento, tienen asegurada la pantalla del Espacio INCAA de Córdoba, pero ese es el inicio de un camino (que ya empezaron a recorrer los realizadores) de negociaciones con las distribuidoras de Buenos Aires, que deben apostar a estos films y ponerlos en las pantallas de los cines.

La distribución y exhibición de los trabajos audiovisuales que se realizan en la ciudad (en las escuelas de cine, productoras o cineastas independientes, ya sean cortos o largometrajes) va más allá de esos casos concretos. Muchas producciones se hacen en formato digital y la mayoría de las salas de cine no están equipadas con proyectores digitales. Así, exhibir allí es casi imposible y los lugares alternativos como los cineclubes son una alternativa válida y necesaria; pero la asistencia a las funciones en las que se puede ver cine local no es masiva y ese tipo de proyecciones no abundan. Así, es difícil mantener activa la rueda del circuito comercial. Con el objetivo de afianzar los pasos dados en 2010, desde el área cine de la Secretaría de Cultura de la Provincia planean regular el “Plan de fomento del cine cordobés” para que no sea sólo una iniciativa cuya continuidad quede al arbitrio de la gestión de turno. Por otro lado, se planea la creación de las “films comission”, antes para regular la actividad de producción, exhibición y distribución de las producciones. También, existe la posibilidad de formar una distribuidora cordobesa, para facilitar la circulación de los largos y cortometrajes locales en diversos espacios y lugares.

La producción de cine en Córdoba no se detiene y las preguntas sobre qué cine hacer y para quién resuenan de cara al futuro. El aporte colectivo, la posición crítica, la gestión independiente sin miedo a la palabra industria puede hacer del cine local un lugar de construcción donde sea posible la profesionalización de la actividad, sin perder de vista la importancia de persuadir al espectador de que el cine cordobés es un cine que vale la pena ver ■

Comentario | Teatro

LA BÚSQUEDA DE UN RITMO COMÚN

Ariel Orazzi

Apelando a la improvisación como técnica y generando versiones absurdas y poco convencionales, el grupo de teatro Los Pelafustanes reinterpreta cuentos clásicos con ciertos giros en sus nombres originales, que el público propone antes de comenzar cada función.



Fotografía: A. Orazzi

El escenario siempre implica una buena carga de adrenalina, pero cuando no hay libreto esa adrenalina es la de un salto al vacío. Los Pelafustanes proponen el desafío de la improvisación en **Cuentos Clásicos Versiones Inéditas** y ese es el único texto que se conoce de antemano. El resto, todo lo que allí suceda, existirá por única vez y se desvanecerá en el aire para jamás repetirse.

Los cuatro actores ingresan a la sala recolectando las propuestas de títulos que cada espectador anotó en un papel. La consigna es resignificar un cuento clásico desde algún giro, cambio o cruce no convencional. Así, según las preferencias, imaginación y nostalgias del público aparecen: "La bola durmiente", "Blanca Nieves y el narcotráfico" o "Robin Hood, el exitoso empresario". Las combinaciones son infinitas, todo vale, pero antes de conseguir su versión inédita, cada título será puesto a consideración de la concurrencia en imagen (pulgares arriba o abajo) y palabra (hurra, vivas o abucheos de diversa índole).

Cuentos Clásicos Versiones Inéditas pasea por varias rutinas de improvisación que ponen de manifiesto distintas facetas y habilidades del actor. En las de interpretación múltiple, donde cada uno debe encarnar al menos 3 personajes de la misma historia, Los Pelafustanes explotan su capacidad de respuesta y reacción. Cada personaje tiene características particulares: postura corporal, altura, gesto, tono de voz y rítmica del habla. Y en más de una

ocasión el devenir de la historia enfrenta a dos o más personajes interpretados por el mismo actor, quien se ve obligado a saltar de uno a otro a la velocidad que impone el guión de diálogo. Las confusiones por supuesto, son parte del entretenimiento.

El informante de tres cabezas, por su parte, transita en la búsqueda de un ritmo común. Tres actores deberán responder al unísono las inquietudes de un reportero que indaga detalles y pormenores de otro de los títulos digitados por el público. El movimiento ejecutado es conmovedor puesto que no se trata de imponer una ocurrencia que el resto descubre y sigue, sino que cada palabra —y luego una frase— se va configurando a medida que se corporiza en sonido. Como si la gesticulación de los actores fuera tallando un trozo de aire en bruto hasta darle forma de palabra. El resultado en todo caso —y es deseable que así sea—, siempre es más desopilante que prolijo.

En su recorrido por las diferentes rutinas, Los Pelafustanes dan cuenta de un trabajo serio y constante de entrenamiento a la vez que contagian su disfrute sobre el escenario. Estas dos condiciones redundan en un espectáculo ingenioso y divertido cuyo ritmo carga la sala de energía y que el público valora en carcajadas casi permanentes.

Las trampas de la risa

La improvisación teatral como técnica posee algunas premisas fundamentales para su realización. La primera es de carácter actitudinal y tiene que ver con la predisposición de cada actor a la escena. Ante cualquier propuesta, la respuesta es: ¡sí, acepto! Todo ofrecimiento de acción es un regalo formidable. "La princesa se encontró con un sapo cuyos problemas de cadera lo obligaban a reptar lastimosamente". Y el actor que se imaginaba caballero de brillante armadura se zambulle al piso, croa y si puede, atrapa alguna mosca para copetín. De eso se trata el "¡sí, acepto!", que

no es fácil ni cómodo, porque implica un equilibrio entre proponer y dejarse llevar.

El segundo punto es el trabajo en equipo, ninguno brilla solo, sino en tanto su aporte a la construcción de la historia. Esta es la más compleja de las premisas, porque muchas veces la efectividad del escenario dicta lo contrario. La improvisación siempre tiene una fuerte impronta humorística dado que sus dinámicas se disparan desde la espontaneidad y la ocurrencia, donde el absurdo y la sorpresa hacen lo suyo.

La risa, en tanto respuesta y valoración del público, es una de las mejores recompensas que el actor recibe, pero en las propuestas de improvisación puede convertirse en una trampa que le quita potencia al espectáculo. Quienes se lanzan al desafío de la improvisación teatral suelen tener/adquirir cierta facilidad y carisma especial para hacer reír. De aquí que muchas veces la sola postura genere risas y complicidades con el público. Se trata de una conexión directa entre actor y espectador que se escapa de la escena. Y así un pequeño gesto o una palabra desatan carcajadas contagiosas que por efecto de memoria van acrecentándose con la repetición en cualquier circunstancia. Estos guiños son una bocanada de aire cuando una historia no encuentra su cauce, pero si el recurso es recurrente indefectiblemente el relato se desinfla.

Sin la primera premisa (el "¡sí, acepto!") no hay improvisación posible; sin la segunda (trabajo en equipo) no hay espectáculo teatral, más bien un show humorístico. En la improvisación —en tanto propuesta teatral— la risa no es el objetivo fundante, sino un efecto colateral.

Improvisar, pero no improvisados

Una propuesta teatral, ante todo, debe entretener y Los Pelafustanes lo logran con holgada amplitud. Aunque este juicio no deriva de la sumatoria de carcajadas del

público (abundantes y sonoras), sino de la posibilidad de disfrutar de los recursos y las técnicas allí conjugados.

Majul Flores, Camilo Nicolás, Claudio Oliva y Emilio Orueta (pelafustanes todos) se definen como un grupo de amigos que decidieron "investigar y profundizar sobre la técnica de la improvisación", llevan un año de recorrido juntos y por lo que plasman sobre el escenario van por buen camino. **Cuentos Clásicos Versiones Inéditas** es el reflejo de un trabajo concienzudo de formación y entrenamiento. Se ve también una preocupación por alcanzar el objetivo que es el de contar una historia o muchas.

Han logrado encontrar las potencialidades de cada integrante y parte de un ritmo común cuyo desafío será quebrar y reconstruir todo el tiempo, andar a contramano de lo conseguido para llegar a lugares menos seguros e insospechados.

Una cuestión para reforzar la apuesta, es realzar lo corporal, la acción, el movimiento de las historias. Incluso olvidándose del público y evitando la complicidad unipersonal. En este sentido, es importante destacar el trabajo de Claudio Oliva que en sus intervenciones funciona como partener haciendo énfasis en el destino del relato.

En una propuesta de improvisación, el espectador atento disfruta más el pie que el remate. Así, este cronista se queda con los pasajes donde la técnica actoral, la ingeniería de la escena y la vocación por la historia lograron destacarse trabajando desde las sombras. Sutilezas veneradas con el silencio o la sorpresa del espectador conmovido.

Una buena jugada con varios toques de primera y piques cortos, valen más que el puntazo porfiado que la manda a la red. Aparecerán entonces los hinchas fanáticos y dirán que "goles son amores", diremos entonces que la discusión aquí es otra ■

Obra: "Cuentos Clásicos Versiones Inéditas"
 Grupo: Los Pelafustanes
 Intérpretes: Majul Flores, Camilo Nicolás, Claudio Oliva y Emilio Orueta



Obras de F. Ballester

FEDERICO BALLESTER, PINTOR

Oscar del Barco

Si como afirma Tarkowski los débiles sostienen el mundo, hay que pensar qué significan las palabras "débiles", "sostener" y "mundo". Al sostener el mundo los débiles manifiestan una fuerza que va más allá del hombre, una fuerza trágica. "Débiles" son los explotados, los que se desangran, los que pintan, escriben, componen, *para nada*, llevados o empujados, por algo incontrolable, al porque sí, al por nada, al no podemos hacer sino lo que hacemos, a los que tiran botellas a este mar embravecido sin esperar nada, sin retribución, sin pago, sin agradecimiento... "Sostener" quiere decir que por debajo o por fuera del mundo hay algo (que no podemos nombrar ni siquiera como "algo", pues decir "algo" es ya decir lo excesivo) que sostiene desde lo no-mundo el mundo. "Sostiene" puede querer decir que *hace posible*, que para existir tiene que ser posible existir, y ese "ser posible" previo, pero no previo temporalmente, es lo que *sostiene*. El mundo, esta suma ideal que no llega a ser, que no puede ser en el sentido de ser-cosa, y no puede serlo porque en tal caso ¿desde dónde el habla mencionaría mundo? Mundo es inacabamiento, eternidad de inacabamiento, o casi pura disolución, desestructuración, *desser*...

Los débiles posibilitan, en lo efímero, en esa disolución que es no-mundo, lo mundo. Es una paradoja: lo no-mundo, o no-cosa, lo *abierto*, "sostiene" o vuelve posible este real hueco, vacío, necesariamente, que llamamos "mundo". *Débil* (es) el abandono que deja ser, o la suprema entrega al aparecer de lo que aparece, o del lo que aparece como aparecer-mundo. Al débil se lo puede señalar con palabras imprecisas, con vacilación de significado: es, fuera de todo *ser*, el poeta, el pintor, el músico, el místico, el piadoso, el amoroso... El tocado por el desapego de cosa y

que por eso en ese puro estado puede sostener, o traer a luz, iluminar, engendrar, el *posible*, este posible terrestre y humano que *somos*. En este espacio "poético" las palabras adquieren un aura intangible, y todo se vuelve proximidad, puro roce, ausencia, desfallecimiento. El débil no es un ser excepcional sino, diríamos, el desequilibrio del límite. No se trata de valores ni de jerarquías, sino de todo lo contrario: de la asunción de la apertura; y la apertura nos aniquila, nos saca de lo hombre, o nos saca del hombre, de *este* hombre. Hay que entender: del hombre como cosa-ente, del hombre como clausura o cierre de mundo, como sólo ente, como *egoísmo*. El débil, sabiéndolo o no, lleva su propia pérdida como un signo... (siempre se lo dijo y yo lo retomo) de *fuego*...

Es extraño ese fuego, lo que llamo fuego. Un ascenso espiritual desproporcionado en su relación con la criatura que soporta el exceso de intensidad y se va, se ausenta, volviéndose sagrada. Lo sagrado siempre tuvo que ver con el exceso, con la salida, con la apertura que viene, que irrumpe, que deslimita, con la locura. El loco está esencialmente *ido*. Pero ¿ido de qué? ¿de dónde? *Ido*-de-mundo, *ido*-de-hombre, de casa, de padres, de comunidad... Es un resto desprendido de la debilidad, o es el débil en la ultimidad de su exaltación, allí donde el fuego asume, ¿cómo decirlo? ¿el sentido? ¿pero si no hay sentido! Digamos simplemente que *el fuego asume*... En este caso Federico, el pintor, fue llevado a las alturas más ígneas del abandono de la creación, o, directamente, de la creación como abandono. Dije que no se trata de una valoración o de un mérito, se trata de una comprobación. Y este punto linda, inevitablemente, con el salto fuera de la muerte, en su filoso-peligroso doble genitivo. Pienso en Gorky, en Pollock, en Rothko,

en Celan, en Nicolás de Staël, en Bonino... Pienso en la post-muerte de Hölderlin, de Rimbaud, de van Gogh, de Artaud, los que fueron consumidos y sobrevivieron como testigos. Quisiera decir o sugerir: testigos del hecho de la debilidad que nos posibilita en ser. Si esa debilidad no existiera seríamos pura sangre, puro horror, no habría aberturas, ventanas, ni timidez, ni mansedumbre, ni comprensión...

Federico es un pintor cordobés que no juega con el arte, sino que vive en desencarnación de arte, vive en su quemadura. No se trata de convertir a la quemadura en una condición. Decir quemadura-de-arte, de pintura, es lo mismo que decir *arte*. Sin detenerme a insistir en el no saber de eso, de esa aparición en pura gracia del sostén de la permanencia... Quienes han visto sus cuadros, en particular su exposición en el Cabildo, han tenido pleno acceso a su obra creativa, a la creación de un mundo mítico que podríamos llamar "americano", no como una etiqueta, ni como si dijera un mundo "mágico". A mi juicio nada de magia. Americano como trabajo acumulado de lo nuestro terrestre, de lo más común de lo común, pero en encarnación. Federico se ha consustanciado, ha vuelto suya con total desprejuicio, una *forma*. Ante todo la forma ancestral, casi rupestre, de la gran tradición del arte pre y post colombino. Un arte de ciudades, de estelas, de tejidos, de piedras, de cerámicas. Una eclosión milenaria de líneas y colores que más allá y *en* sus sentidos mítico-religiosos se sostenían y sostenían al pueblo-mundo, me atrevo a decirlo, como belleza pura. ¿Belleza pura las máscaras, las inmensas cabezas toltecas, las pirámides, los puros signos, las huellas de un "land art" descomunal, las estatuarias eróticas, las manos grabadas, las danzas, las ceremonias, la cestería...? Todo eso,

más el surrealismo y la pintura moderna, más el delirio que desvanece y diviniza, se ha subsumido en la obra pictórica de Federico, y más aun, él mismo se ha vuelto, o convertido, o transmutado, en una obra. En una obra-en-marcha, sí, el fuego lo ha devastado y él ha aceptado su propia consumación, su despojo, como una corona. Él es el que camina, mira, vuela, yace, tal vez en el nivel más alto de la pintura, allí donde, de nuevo, los débiles sostienen el mundo.

No pretendo hacer de Federico un modelo, ni un símbolo ni nada por el estilo. Admiro su pintura, y también admiro la calma de su violencia. Él, en un mundo que lo rechaza tiene el derecho de la violencia que le dice "no" de una manera pacífica y creativa a la violencia del mal; violencia de su sustraerse al *mal* con su puro cuerpo, con su derrumbe, con pantalones tajeados, con camisas al revés, con todo tipo de chirimboles, de peinados, de insignias, de colores chillones, de donde emerge la cara poseída por su propia luz, su voz amistosa o colérica, su grito. Aunque nos cuesta darnos cuenta o aunque nunca nos demos cuenta Federico (y su nombre es una comunidad) es la posibilidad de la vida, es el que nos permite vivir elevándonos, sacándonos afuera de la estupidez cotidiana, de la comunidad televisiva, de la comunidad de las bellas almas que separamos el mundo en dos: lo que decimos y lo que hacemos. También él caído para volver posible esta nuestra imposible "salvación", para tratar de salvarnos de la ignominia burguesa, de la "inocencia" burguesa, de la violencia burguesa. Él, con la belleza expresiva de su indefensión, nos muestra dolorosamente lo que es el amor burgués, la hospitalidad burguesa, la muerte y la vida burguesa. Y aventura su entrega, da el paso más allá ■

LA ESPUMA DE UN MUNDO SUBTERRÁNEO

Leandro García Ponzo

Una vez que un premio ha encontrado su depositario, nada hay en lo que sigue que pueda impedirse o siquiera dilatarse. El caso de la distinción "Jóvenes Sobresalientes", otorgada por la Bolsa de Comercio de Córdoba, en su extensión general, nutre una secuencia de aspectos que requieren de un pensamiento intempestivo.

Pueden hallarse ciertas trivialidades en toda cesión de honores: las exigencias a las que se somete aquel que los recibe proponen un esquema vertical que deja a los muchos, a los simples, a los no merecedores, en posición de contemplar impávidamente la altura del victorioso. Y mientras rechazarlos revela un breve elogio de la renuncia –y un desasimiento siempre incómodo para los centros de poder–, adquirirlos compromete cualquier inmunidad posible.

En particular, el premio *jóvenes sobresalientes* goza de un prestigio –cuya genealogía sería fascinante– apoyado en categorías que emergen de inmediato y preparan la obviedad: la pretensión de juventud junto al mandato del vocablo "sobresaliente". Aventajar, superar, destacar, sufrir de manera estoica la transformación del verbo puro en el mármol de la efigie, el estrangulamiento a manos de una imagen pétrea. Hay, además, un linaje preciso y reluciente: el jurado está parcialmente integrado por distinguidos de antiguas ediciones y los flamantes liberarán al unísono un mensaje para la juventud actual y por venir, conscientes de que "están llamados a ser los gobernantes del mañana y los dirigentes y líderes de la sociedad".

«En la espectacularidad y la exaltación con que las gentes de bien entregan y reciben la gloria, se dificulta comprender la «neutralidad política» que también se arroga la institución»

Lo peculiar, lo que hace inconfundible a dicha competencia respecto de otras del mismo tipo, es que, llegados a este punto, desnuda el procedimiento formal de todas ellas; lo ilumina, lo pronuncia con cinismo, pues se trata de localizar a aquél que excede, marcarlo y fijarlo como lo que en adelante *deben ser*: alguien que sobresale. Sin embargo, es un falso exceso; los criterios que lo determinan son siempre aquellos del que premia, produciéndose una oscura complicidad –sino una continuación– entre honrados y dadores. El verdadero margen, el excedente real, lo forman los que no son siquiera pasibles de fama; el objetivo más hondo es aleccionarlos a ellos y no a los destinados al podio.

La intención del mentado premio está orientada a su vez a alentar las "cualidades morales" y los "altos valores" que contribuyen al "engrandecimiento de la Patria", por lo que no cuesta demasiado intuir

qué podía significar ser su acreedor en la Argentina de 1978 –año en que se implementó el certamen– y menos aún quiénes jamás hubieran podido acceder a tal epíteto. El aplauso es una prolongación de las manos que lo conciben y, por caso, la Bolsa de Comercio defiende "una economía de mercado, abierta, competitiva, con la actividad privada como principal motor de crecimiento y desarrollo". Esta declaración no puede pasar por inocua.

En la espectacularidad barroca y la exaltación con que las gentes de bien *entregan y reciben* la gloria, se dificulta comprender la «neutralidad política» que también se arroga la institución. La única vía para escapar de este atoladero es notar que en su centro reaparece el galardón tal y como él mismo se presenta: aséptico, amplio, susceptible de ser otorgado a cualquiera, supone una partición –que no podría ser sino política, por cuanto distribuye a los seres de acuerdo con roles asignables– que redundo, no obstante, en un efecto despolitizador.

Dada la caracterización que se efectúa del elegido, el mapa queda bisecado en la masa negativa de los que no brillan ni prometen, signada fatalmente como inútil y reducida a un silencio que sólo puede admirar lo

que ella no es y, cruzando el abismo, el bienaventurado: uno y aislado, luego de que su vida con los demás fuera interrumpida. La unicidad oficia aquí como la clave de la retracción política. Por la misma razón, el retiro escéptico –habitual adversario de fastos y autoridades– posee un alcance emancipatorio limitado.

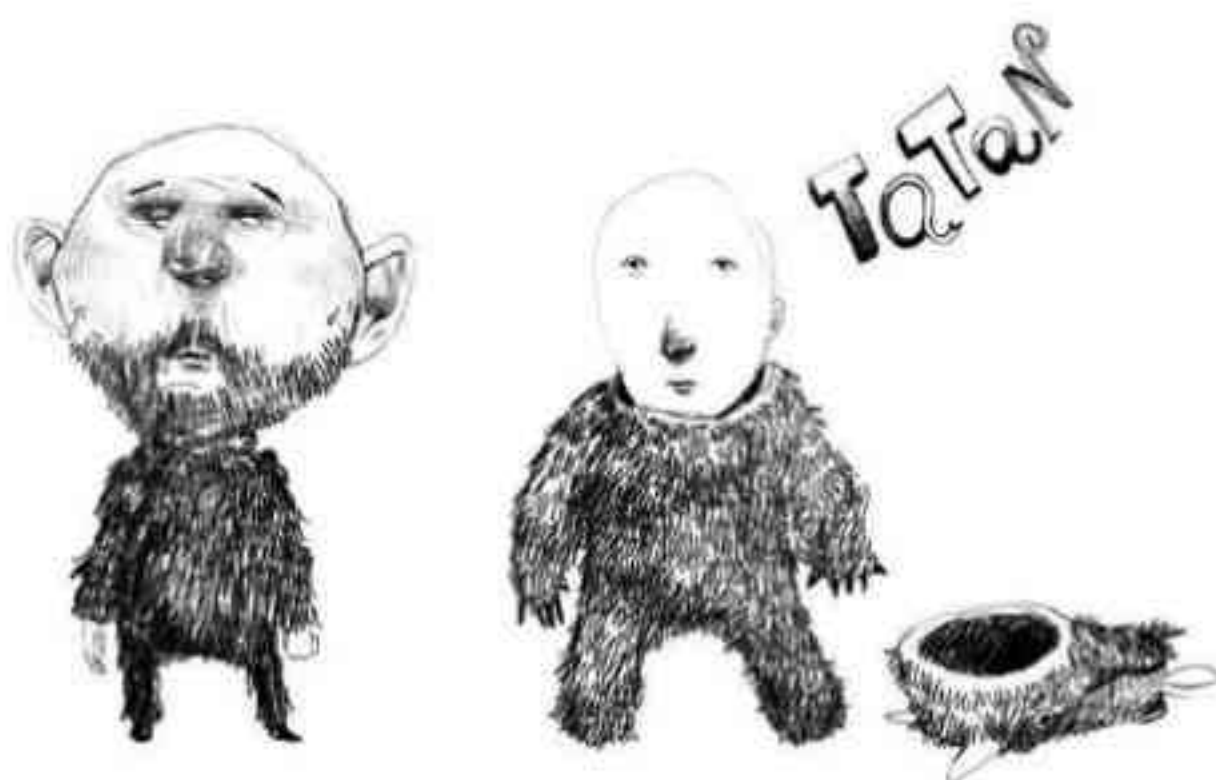
El galardonado es excluido de la vida social y encerrado en la vitrina como un diseño ejemplificador al que cualquier mortal debería tender, siempre asintóticamente. Algunos deben costear el hecho de erigirse como radiantes deidades para que el funcionamiento dócil del universo humano se perpetúe. Desde hace mucho tiempo, la abstracción ha pertenecido en igual medida al campo del conocimiento y de la ética: constituido un paradigma, éste comanda toda experiencia concreta de la comunidad en su demarcación entre bien y mal. Que el nombre de la distinción sea a la vez el modelo al que se atiende –"jóvenes sobresalientes" es la cosa y su denominación en simultáneo– no es más que el refuerzo de su sanción. Este componente se suma a la genericidad de la convocatoria –puesto que no se apunta a una disciplina en especial ni depende de un criterio unívoco– y hace hipérbolo del temple abstracto de su disposición, conduciendo hasta el paroxismo el abandono de la cotidianeidad



1918
Librería

LIBROS UNIVERSITARIOS | REVISTAS ESPECIALIZADAS
PUBLICACIONES DE LA EDITORIAL DE LA UNC

Horarios de atención: lunes a viernes 10 a 20 hs.
Sábados: 9:30 a 14 hs.
Obispo Trejo esquina Caseros | Córdoba
info@editorial.unc.edu.ar



lacerante, del mundo develado en los placeres y flagelos diarios.

«El galardonado es en un instante excluido de la vida social y encerrado en la vitrina como un dibujo ejemplificador al que todo mortal debería tender»

Cuando se está entonces ante la conjunción de la meritocracia, de una misoginia latente –solamente un quinto de los premiados son mujeres mientras que una sola de ellas compone el jurado– y de una historia lúgubre, se está obligado a responder con soberanía. A veces sólo sustraerse, con el propósito de desplazar la ceremonia a su obscena insignificancia, mostrar la impotencia de los gentileshombres. El sabio Séneca decía que los juiciosos huían en cuanto avistaban el reparto de los favores y Montaigne acertaba cuando describía las maneras en que la ineficacia para malear la palabra del súbdito se traduce en formas inéditas del ejercicio violento. No se halla una esencial inclinación a ocupar el lugar de un objeto laudable, aun si abundan consideraciones opuestas. Hay que demorarse en los ojos serenos del perdedor y del cansado. ¿Acaso todos los pasados han contado con un sistema de reputaciones? ¿Acaso creerlo así no es suscribir a la seducción última del mérito? ¿Podría confundirse sin más la clásica búsqueda de la posteridad –libre e indisoluble de la puesta en servicio en favor de lo común– con el descenso existista de un arquetipo del vencedor?



Porque lo que sucede con la sincrónica elevación descarnante de los únicos a la idealidad y la reducción de las multitudes a víctimas acalladas, es una censura de la igualdad. Apartada la materialidad del ganador, no puede haber reconocimiento alguno del cuerpo propio, ni de aquel de los otros, de su contingencia y fragilidad.

El olvido de este materialismo básico, donde recalcan las condiciones más impúdicas y sencillas, es la clausura de toda cofradía. Allí lo común es el cuerpo, la constatación de que el mismo no vive individualmente y de que, inclusive en esa ficción, no pertenecería menos a los otros que a uno mismo.



Camaradería, miradas inversas, afecciones mutuas. El encuentro en la labor candorosa de los hombres y mujeres que envejecen es una forma de la igualdad a la que los sobresalientes no podrán jamás ingresar, una intimidad intransmisible, una calma frenética. En esto, en lo perdido, lo sucio, lo desahuciado, yace la contundencia de la fraternidad. O al menos así lo pronunció René Char:

*Las desapariciones inexplicables
Los accidentes imprevisibles
Los infortunios quizá excesivos
Las catástrofes de todo orden
Los cataclismos que ahogan y carbonizan
El suicidio considerado crimen
Los degenerados intratables
Los que se enrollan en la cabeza un delantal de herrero
Los ingenuos de primera magnitud
Los que colocan el féretro de su madre en el fondo de un pozo
Los cerebros incultos
Los sesos de cuero
Los que hibernan en el hospital y conservan la embriaguez de las ropas desgarradas
La malva de las prisiones
La ortiga de las prisiones
La higuera nodriza de ruinas
Los silenciosos incubables
Los que canalizan la espuma del mundo subterráneo
Los enamorados en éxtasis
Los poetas excavadores
Los que asesinan a los huérfanos tocando el clarín
Los magos de la espiga*

Imperan temperatura benigna alrededor de los sudorosos embalsamados del trabajo ■

Esperando a los bárbaros

María Teresa Andruetto

Bárbaro es el término que utilizaron los griegos y después los romanos para designar a esos otros ajenos a su cultura. Después, por extensión esa palabra empezó a nombrar al que no usa la inteligencia sino la fuerza y también al cruel y al infiel que no ha pasado por la fe cristiana. *Esperando a los bárbaros* es el nombre de un poema de Kavafis. ¿Por qué no acuden como siempre nuestros ilustres oradores/ a brindarnos el chorro feliz de su elocuencia? / Porque hoy llegan los bárbaros/ que odian la retórica y los largos discursos, dice ese poema. Kavafis, renovador de la poesía y de la lengua griega, era a su modo también él un bárbaro, un empleado ignoto de Alejandría, hijo de griegos originarios de Estambul, un hombre de los márgenes que casi no publicó en vida y sólo una vez pudo ir a Grecia. Un bárbaro bajo cuya barbarie la lengua hablada, el griego de la gente común, conquistó finalmente su esplendor. El poema, que se inspira en el anhelo de los egipcios por una invasión sudanesa que los libere de la ocupación británica, termina con ¿Y qué será ahora de nosotros sin bárbaros? / Quizás ellos fueran una solución después de todo.

Esos otros llamados bárbaros han sido, en la historia de nuestro país, objeto de desprecio, de exclusión, de aniquilación, a la vez que, en algún lugar de nuestro folclore y también en la literatura –desde Sarmiento y su *Facundo* hasta *La máquina de hacer paraguayitos* de Washington Cucurto, pasando por la *América salvaje sin catequizar* de la que hablaba Sara Gallardo– se convirtieron en materia de idealización, fascinación, exotismo y otras formas espirituales de exclusión. El olvido, el borramiento, la desaparición de esos y otros muchos Otros, trazan entre nosotros una línea histórica que va desde la conquista española a la conquista del desierto, desde la lucha de la civilización contra la barbarie en el siglo XIX, hasta el golpe de Uriburu, la semana trágica o el 55, desde los golpes de Estado de los años sesenta hasta el Golpe de marzo del 76, desde la desaparición de personas en los setenta hasta la desaparición del Estado y la pauperización social de los noventa. Una sucesión de Otros empobrecidos, robados, asesinados o desaparecidos, hasta que lo oculto, lo negado, comenzó a hacerse visible. Relatos de mujeres golpeadas en el canal de la Universidad. Lucha de pilagaes, tobas, wichies, mocovies, diaguitas o mapuches en diarios y noticieros. Testimonios y alegatos en los juicios a los represores. Investigaciones sobre las rutas del comercio de esclavos y la presencia africana en el país. Marchas por la ley de matrimonio igualitario. Marchas del Movimiento Campesino. Movilización de pueblos indígenas hacia Plaza de Mayo reclamando un estado plurinacional. Si una palabra pudiera resumir estos y otros muchos hechos y también los últimos años de nuestra vida social, esa palabra sería mirar. Mirar hasta ver. No se trata de lo nuevo, sino de lo antiguo, de lo que siempre estuvo ahí, esperando ser visto. Tal vez por eso, tenemos la impresión de habitar hoy en un laboratorio de revelado fotográfico –un laboratorio a la antigua– en el que bajo ciertas combinaciones, compuestos y acciones, comienza un proceso de visibilización, donde todo parece nacer otra vez, de modo nuevo y con un sentido distinto. Así, en la oscuridad de una habitación, de una sociedad o de la historia, los hombres y mujeres que somos, vemos cómo se dibujan las personas, los pueblos y las escenas de nuestro presente y de nuestra historia. Costumbres, personas, objetos y sucesos que estaban en el papel desde el momento en que la fotografía fue tomada, ahora con algunos instrumentos y una cierta química en la composición social, pueden finalmente volver visibles. Como nos enseña la experiencia psicoanalítica, algún velo ha caído y hemos comenzado a ver, y una vez que comenzamos, ya no podemos detenernos: pueblos originarios, militantes políticos, víctimas de maltrato sexual, víctimas de violencia familiar, víctimas de violencia mediática, lucha por derechos civiles, derechos sexuales, derecho de las mujeres a decidir sobre su cuerpo, derechos laborales, derechos educativos, derechos como ciudadanos, como consumidores... Una batalla de relatos por mucho tiempo perdida no nos había permitido aceptarnos, valorarnos y querernos como somos. Las cadenas culturales son más fuertes que los cañonazos, dijo la presidenta en La Vuelta de Obligado. Son fuertes y no hacen ruido. Sólo los bárbaros hacen ruido, hasta que finalmente se hacen oír, nos obligan a ver. Quizás ellos sean, quizás con ellos llegue, para nuestro país y para nosotros, como dice Constantin Kavafis en su poema, una solución después de todo ■

Crítica de Disco

AHORA / NO ME BUSQUES EN EL FRÍO

JENNY NÁGER / GASTÓN SIRONI

Viviana Pozzebón

Disco-libro, música y poesías, palabras cantadas y leídas, dos universos en uno, uno el de la música Jenny Náger y el otro del poeta Gastón Sironi, dos artistas cordobeses.

Con una edición impecable en formato libro cuadrado con dos tapas, packaging doble y reversible, donde se puede comenzar de un lado u otro, este libro objeto nos muestra una propuesta original y un despliegue artístico más que respetable y admirable hecho acá por artistas de acá.

NO ME BUSQUES EN EL FRÍO, es el nombre del disco (Jenny Náger / Gastón Sironi) y AHORA el libro de poesías (G. Sironi). Voy a hablar del que quizá mejor me salga... el primero, la música.

Seguro que hablar de Jenny no sea para mí algo objetivo, como se precie de un buen periodista, por ser amigas y conocernos desde hace mucho tiempo y ver de cerca los procesos, y estar involucrada en este trabajo como en otros anteriores. Voy a intentar hablar de artista a artista...

Jenny Náger es una música del interior de la provincia de Córdoba, que hace tiempo está radicada en esta capital junto a su familia de músicos y docentes (su padre saxofonista, que junto a su mamá ejercieron la docencia en escuelas rurales del sureste de la provincia, y su hermano, el excelente pianista Germán Náger), en ese ambiente musical JN y comienza a armar su universo de sonoridades que quizá siempre van a estar presente en su obra: las líneas melódicas, juegos onomatopéyicos y las armonías y ritmos teñidos del Brasil (en su casa se escuchaban los discos de cantantes como Elis Regina y Gal Costa) y desde su costado lúdico, la improvisación vocal (imita un trombón con su voz que ella lo atribuye a su padre).

No por nada, su primer disco sale con su agrupación "JN y los Vai Vai Brasil". Su segunda (¿o tercera?) placa, editada con poca tirada, de forma casera y artesanal, es quizá (muy personalmente) su voz más propia "El pensamiento viene de afuera y piensa que viene de adentro" (se las re-

comiendo, búsqenla...), donde coquetea ya con la hermandad poesía fonética-música, algunas canciones también compartiendo la poesía con el mismo Sironi y un artista con el que Jenny comparte lenguajes, Arnaldo Antunes, y el espectáculo-disco "Meia Lengua" en colaboración con G. Sironi una vez más y la artista plástica Adriana Bustos.

En este, su cuarto disco, con producción musical de Titi Rivarola, JN musicaliza textos del poeta Gastón Sironi, algunos también en coautoría con él, ya por fin, en una edición como dije, de lujo. Con colaboración de un seleccionado de músicos cordobeses de primer nivel que suman versatilidad, creatividad y eclecticismos varios al proyecto.

"No me busques en el frío" remite a una añoranza mediterránea al mar que está lejos... al viento, islas, olas y calor (frases como "ay si las olas llegaran a casa", "lejos del mar", "cruzo mar por dejar el frío", "viento sin un mar", "esta furia revienta y no deja de nadar nada", "Hacer olas", "Navegá" se repiten en diferentes canciones), pareciera ser la voz en común de estos dos artistas en este trabajo. Dato no menor, este disco-libro está publicado por la editorial de Gastón Sironi, "Viento de Fondo".

Con 14 tracks de música y un bonus 15 que si todavía quedan románticos -puristas que no escuchan los discos en las computadoras, se lo perderán... nos muestra un dvd interactivo donde hay, aparte de las canciones, fotografías del artista Rodrigo Fierro que reflejan parte del back stage del proyecto y los músicos que participan, y como si esto fuera poco, en un formato video, se muestra el proceso y las grabaciones de objetos y voces que se han usado y transformado en el disco, con una nueva edición de audio a cargo de Titi Rivarola.

El disco se sucede así:

1. "No es mar la lágrima": en el primer tema, la voz de JN nos hace un guiño a la cantante portuguesa Maria João como introducción del tema, con una sonoridad y armonías abiertas que remiten al jazz jun-

to al piano de Germán Náger, quizá dándonos la bienvenida y abriéndonos este horizonte sonoro, como si estuviéramos frente al mar

2. "Por el cuello": con introducción de bombo, el bajo acertado del Mono Bane-gas y programaciones, hacen de esta fusión una especie de chacarera funky

3. "No me busques en el frío": programaciones de batería y de voces superpuestas y repetitivas de ella misma, y su "trombón vocal" junto al verdadero de Pablo Fenoglio. Orquestación pop y original

4. "Boca y Boca": siguen apareciendo nuevas sonoridades, ahora unas cuerdas (violoncello y violín) y guitarras acústicas que evocan un sonido más triplefronterizo y de río, en una segunda parte más bossa nova, con la suave melodía describiendo un sensual encuentro amoroso

5. "Ahora": la voz melódica y root de Paola Bernal se conjuga con el rap ibérico de JN, en este huayno-brazuca, con mucha percusión y bombo legüero

6. "Vamos con los perros": un track casi de música concreta con perros que se cruzan, voces y música de fondo (brasileira...) sobre versos recitados.

Así siguen las músicas, brindándonos en cada tema un único y diverso universo sonoro y de géneros mixturados y de difícil encasillamiento, donde la forma musical está al servicio de los versos, yendo desde paisajes sonoros como banda de sonido a lecturas de poemas en la voz del mismo Gastón Sironi (8, Puertas; 11, Quién es el mar) voces cantadas, loopeadas y superpuestas, habladas y susurradas, hasta guitarras furiosas noises y baterías rockers (9, "Esta Furia"), a fusiones de ritmos brasileros y de nuestro folklore con programaciones de batería (7, "Palabras cruzadas") a canciones melódicas, armonías y giros del jazz, a líneas minimalistas (10, "Tan lejos del mar") y tangueras (12, "Navegá") en la voz y el bandoneón de Rufó Cruz, dando un aire portuario, a un tema muy despreocupado como acercándonos al final (... tardecita junto al mar, con un martini en la mano), con versos en inglés en la voz de la artista plástica Adriana Bustos (13, "Hacer olas"). El 14, un remix más elec-

trónico y pistero de Fede Flores de "Palabras cruzadas".

Un disco muy ecléctico pero con peso, en la voz y la composición de una persona trabajadora, buscadora y buceadora incansable de su quehacer musical, junto a los versos de Gastón Sironi y el aporte incansable de Titi Rivarola.

Poesía, música, fotos, videos... todo esto en un 2X1 cordobés con mirada universal y diversa ■



Ahora | No me busques en el frío
Jenny náger | www.myspace.com/jennynager
Gastón sironi | www.vientodefondo.blogspot.com
Producido por Titi Rivarola
Foto de tapa: Rodrigo Fierro
Fotos interiores: G. Sironi, J. Náger
Proyecto gráfico: Gastón Sironi
Córdoba, agosto de 2009

Crítica de disco

ADENTRO HAY UN JARDÍN

LUCAS HEREDIA

Juanjo Bartolomé



Dentro de las producciones discográficas de músicos independientes en Córdoba durante el año 2010 —emprendimientos hechos con mucho esfuerzo— es que Lucas Heredia realizó el CD "Adentro hay un jardín" presentado en agosto, en el Teatro Real.

Lucas Heredia nació en barrio General Bustos de nuestra ciudad; es guitarrista, cantante, arreglador, compositor y sesiónista. Antes de esta etapa solista, que se inició a fines del año 2008, fue parte del Trío Púlsar, Coral Agruparte, Rompecabezas y Ma' Per Que; esta última banda obtuvo reconocimiento en la escena local.

Hacer música hoy en día supone distintas instancias. No sólo la creación de las obras, sino acciones que hagan posible la existencia de este espacio de producción. Desde Luz Verde —productora de la que participa junto a Gastón Testa y Juan Ramia— Heredia ha contribuido en el difícil proceso de generar la posibilidad de escuchar en nuestra ciudad a artistas como el grupo Aca Seca, Lisandro Aristimuño, Carlos Aguirre y Hugo Fattoruso.

La banda que acompaña a Heredia (guitarra eléctrica, acústica y clásica, voz y coros) en su primer CD como solista está formada por Gastón Testa (piano, órgano Hammond, Rhodes, samplers y melódica), Santiago Beltramo (Bajos) y Exequiel García (Batería y percusión); ellos comparten también los arreglos, la producción artística y se ponen la camiseta de este proyecto; quien los haya escuchado en vivo pueden dar fe de esto.

Adentro hay un jardín es un disco muy bien tocado, con un buen cantante, es intimista, tranquilo, tierno; cuidado en los arreglos y en la elección tímbrica de los instrumentos en cada composición. La melodía hermanada está siempre con el texto y en cada canción se pueden escuchar introducciones bien elaboradas preparando el clima propicio para cada una de ellas; el tema que abre el disco es un buen ejemplo de esto "mirando a miranda". EL CD se compone de catorce composiciones en formato canción, y una de ellas es instrumental "Barrilete" donde las voces toman protagonismo.

Las influencias estilísticas que reconozco en la obra remiten sobre todo al rock, pop, sugiere ritmicas tomadas del folclore, tiempos irregulares muy presentes en canciones de estos tiempos y colores armónicos tomados del jazz, generando reminiscencias a las improntas que recrean artistas contemporáneos como Jorge Drexler en "Onironauta" aunque evidenciando una manera propia de realizar este diálogo. Por otros momentos me suena la voz susurrada de Juan Quintero en "Mirando a miranda" y en "Adentro hay un Jardín"; en otros viene a mi memoria el Serú 92 como en la canción "esto que queda".

En cuanto a las letras *Adentro hay un jardín* es el nombre de uno de los temas que como parte nombra al todo: el jardín que encuentro refiere a heterogéneas y múltiples situaciones que se producen en la vida cotidiana: una mudanza en el tema que lleva ese nombre, el crecimiento de una planta ante nuestros ojos atentos

"empujando hacia el sol", las sensaciones que produce la cercanía de una presencia querida en "su voz".

Pero el jardín que se abre, en otro círculo más amplio se aleja de los espacios más próximos y se instala en el barrio "diques de aire"; canción que a la vez remite a un alcance mayor, donde el barrio también va inscribiéndose como patria-país ("mi barrio es el país"). En "la verdad al final" la dimensión del jardín que se abre, se desplaza en espacio y tiempo, corporizándose territorial e históricamente en América, como espacio que nos interpela a escuchar su verdad.

El arte de tapa fue realizado por Verónica Mammana y concreta también en esta materialidad la invitación del CD: desde la ilustración en el desplegable interno una pareja joven que mira "el jardín" (barrio). La idea o concepto del que parte la estética de la gráfica interna me remite a "Bajo Belgrano" de Spinetta del 83, que realizó Eduardo Santellán, aunque expone las marcas singulares de la territorialidad cordobesa y las transformaciones que marcaron a las ciudades del país durante los últimos 30 años.

La voz del poeta local Andrés Rubino aparece junto a los agradecimientos; otro artista joven que recientemente ha hecho su primera publicación "dicho sea de paso" (Pan Comido ediciones -2010). Fue grabado y mezclado entre febrero y junio de 2010 en 1961 Audio Estudio Córdoba, por Pablo "Chicho" Granja y masterizado por Eduardo Bergallo en Puro Mastering Buenos Aires.

Desde su sitio en Internet -myspace.com/lucasheredia- donde se puede escuchar la música del disco dice Lucas: "Descubrí que alrededor nuestro, hay miles de historias que se pueden contar, que la magia está cerca y sólo es cuestión de encontrar el punto de vista apropiado para que aparezca".

El CD refleja este descubrimiento. Un muy buen comienzo para esta etapa solista, el músico soltó el "barrilete multicolor" y el piolín está en tu izquierda amiga ■



Adentro hay un jardín

Grabado y mezclado entre febrero y junio de 2010 en estudio "1961", Córdoba

Ingeniero de grabación y mezcla: Pablo "chicho" Granja. Masterizado por Eduardo Bergallo en Puro Mastering (Bs. As). Producción ejecutiva: Diego Weth
Producción general: Juan Ramia

LA PUTA PATRIA

RECUERDO DE PUERTO SAN JULIÁN

Franco Rizzi

La Puta Patria es un libro de poesía. Cinco poetas cordobeses le escriben a cada una de las meretrices que se negaron a tener sexo con los soldados del coronel Héctor Varela en Puerto San Julián. Con una crónica de Osvaldo Bayer que hace de prólogo, *La Puta Patria* recupera una de las historias de resistencia más emblemáticas a la represión en la Patagonia rebelde.

La historia es una verdadera declaración de principios. En febrero de 1922 en Puerto San Julián, provincia de Santa Cruz, el gobierno del presidente Hipólito Yrigoyen ordena reprimir a los huelguistas rurales que se habían levantado en el sur de nuestro país contra los hacendados laneros. La represión fue brutal y los soldados, jactándose de la efectividad del operativo, decidieron celebrarlo en el prostíbulo del pueblo, yendo en tandas a celebrar la tiranía. Ahí se encontraron con la resistencia de cinco trabajadoras sexuales que no quisieron ser parte de ese festejo. Cuenta el Maestro Osvaldo Bayer, autor de la *Patagonia Rebelde*, que con esta anécdota debió haber cerrado la película homónima, pero las presiones de la época

llevaron a que el director Héctor Olivera optara por obviarla.

Pero nuestros poetas recuperan el relato y vuelven a traer esta historia a la memoria, con un poema dedicado a cada Puta que lleva su nombre. Sí, Puta con mayúscula, porque Puta es una palabra que puede ser hermosa. Puede incluso ser una bandera. Puta, Puto. Utilizada en contextos determinados tiene la fuerza necesaria para ser usada en nombre de la libertad. Incluso la resignificación de la palabra en términos positivos y propositivos va más allá de la definición de un oficio. En la historia que nos compete en esta ocasión, Puta tiene ese doble significado: Puta como actitud libertaria y Puta como trabajadora sexual.

Puta-heroína

*Aquí en el sur del mundo
la dignidad alzó su escoba,
apretó las rodillas, dijo NO.*

De César Vargas a Consuelo García

Los hechos sucedieron en el prostíbulo *La Catalana*, ubicado en Puerto San Julián, un pequeño pueblo entre el mar y el desierto, que por esa época no llegaba a los mil habitantes. Allí trabajaban estas cinco Putas protagonistas de la historia. Ellas decidieron negarse a ofrecer sus servicios a los soldados que acababan de asesinar a 1.500 peones huelguistas en la Patagonia. Las mujeres eran tres argentinas, una española y una inglesa: Ángela Fortunato, Consuelo García, Amalia Rodríguez, María Juliache y Maud Foster. ¡Asesinos! ¡Con ustedes no nos acostamos!, gritaban cuando expulsaron a escobazos de *La Catalana* a los sol-

dados bajo el mando del teniente coronel Varela, enviado a reprimir primero por el presidente Hipólito Yrigoyen y luego ratificado en su cargo y funciones por su sucesor Alvear. El final fue predecible, las golpearon y las desterraron. Y es ahí mismo, en esa predecibilidad donde radica el segundo gesto heroico: negarse aún conociendo las consecuencias. *Ningún fusilador resbalará en mis jugos*, dicen que dijo Consuelo García.

Casi dos meses antes, el 1º de enero de 1922, la Sociedad Rural de Buenos Aires realizaba una cena para homenajear a Varela por las exitosas incursiones en el lejano sur plagado de anarquistas.

Puta-Poesía

*El lindo anarquista que sudaba a tabaco y
vino tinto fue fusilado ayer.
Y ya no habrá higiene que enjuague de
jugos semejantes.*

De Néstor Merigo a Amalia Rodríguez

Hace algunos años la Editorial Patagonia hizo un homenaje a las trabajadoras sexuales de Puerto San Julián en una compilación de poemas con autores diversos que iban desde Oliverio Gironde hasta Charles Bukowski, pasando por Raúl González Tuñón y Reynaldo Sietecase, entre muchos otros. La publicación lleva el nombre de *Poetas & Putas*, y también fue prologado por Osvaldo Bayer.

La idea es ahora rescatada por este grupo de poetas cordobeses para proponer algo menos pretencioso: el libro es una carpeta



La Puta Patria. Poesía.
Leandro Calle, Julio Castellanos,
Néstor Merigo, Claudio Suárez y
César Vargas.
Ilustración: Alfredo Echevarrieta
Ferreya Editor. Córdoba, 2010.

con hojas sueltas, diseño mínimo y aspecto sencillo, casi una postura del anti-marketing editorial. Con el título que lleva la publicación, cualquier agregado estético sería empalagoso.

Este homenaje cordobés es, ante todo, un poema a la dignidad. Pude decidir que esos canallas/ no pasarían por mi lecho, escribe Julio Castellanos en su poema a la inglesa Maud Foster procurando representar su gesta y pensamiento.

Los poemas de *La Puta Patria* no buscan encadenarse entre sí para explicar nada. En realidad, ni siquiera hace falta relatar el suceso de San Julián en detalle, con la crónica inicial de Bayer sobra para encuadrar la historia: *Han tomado partido por los huelguistas, han cerrado sus piernas como un gesto de rebelión*.

La Puta Patria vale la pena no sólo por su poesía, sino también por la historia que los inspira. Si recuperar la memoria sirve para interpelar el presente, nuestros poetas y sus putas nos incitan, entonces, a pensar que la dignidad no prescribe y que hay gestos tan libertarios como mínimos que valen la pena recordar.

*Al sur de la vergüenza
separada todavía por el desamor de la
historia
queda el linaje de tu nombre, los muertos
multiplicados
y el terror y la fiebre de una cama
torturada.*

De Claudio Suárez a Ángela Fortunato ■

MARÍA JULIACHE

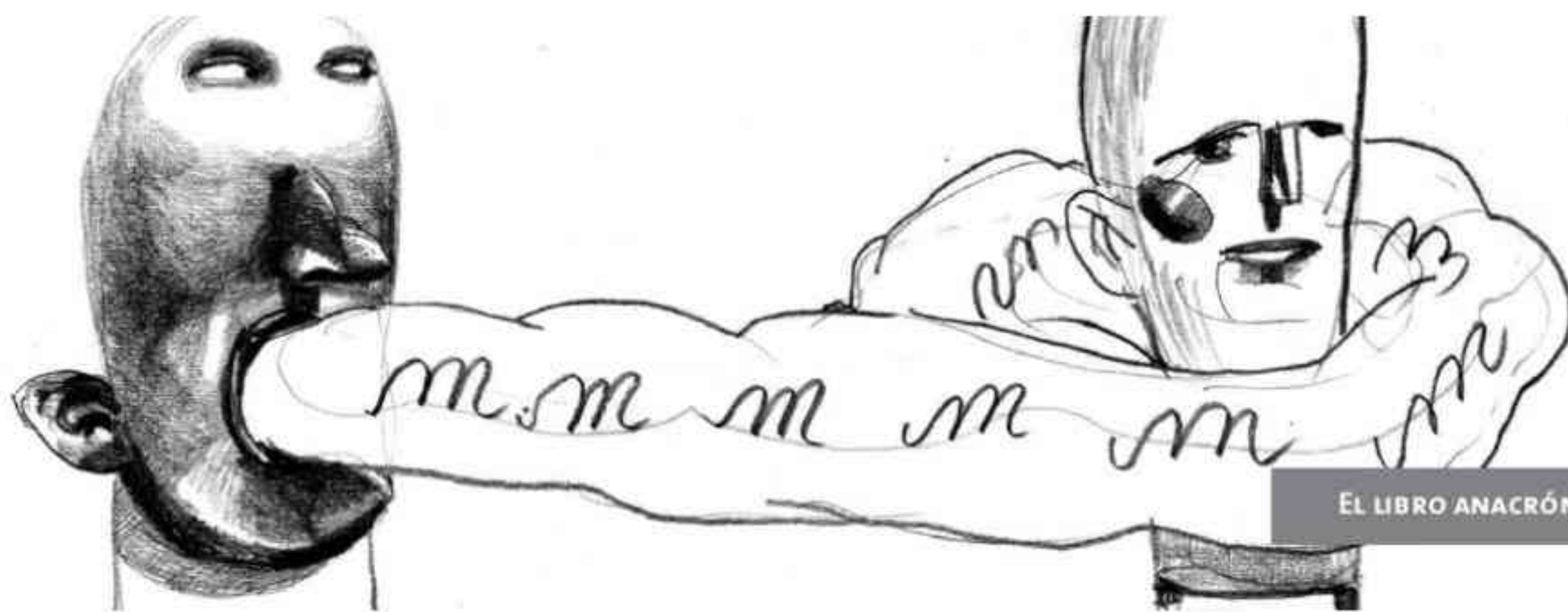
Como estalla una piedra atascada
en la memoria
rodó tu nombre y con tu nombre la
pregunta amarga:

¿quién se acostó con el silencio?

Porque al grito de asesinos
alcanzaste del orgasmo su raíz más
precisa.

María Juliache, española
solamente de rodillas puedo decir
tu nombre.

Leandro Calle



EL LIBRO ANACRÓNICO

LA MUERTE DENTRO DE UNO

Silvio Mattoni

Un libro difícil de clasificar (¿novela?, ¿relato?, ¿diario delirante?, ¿demoniado poema en prosa?), *Memoria de aventura metafísica* ya tiene más de cuarenta años, escrito tal vez cuando también su autor tenía cuarenta años, edad que para los griegos era el *acmé* de un hombre y que para nosotros se ha vuelto una laxa prolongación del elástico, pegajoso tramo vital que llamamos "juventud". Las tres partes del libro parecieran ser capítulos, sus títulos se asemejan a los que encabezan ciertos cuentos: "La casa", "El matrimonio", "La señorita Z". No obstante, nada clásico hay en el interior de esos textos, sólo una voz arrolladora, desatada; por momentos dos voces que se interrumpen, que se desencadenan y se continúan, sin diálogos, pero como si al torbellino de imágenes que profiere una le sucediera otro vértigo similar aunque de sentido contrario. La voz quiere pensar la animalidad, el sexo, la muerte, lo que no es humano, o sea lo que no es lingüístico, en el cuerpo que habla. Por eso el relato, si podemos llamarlo así, no avanza, nada se describe, ningún suceso se cuenta. Sin embargo, el acontecimiento que pasa a través de esas palabras que se despliegan y se retraen incesantemente, como un organismo latiendo, es fundamental. La "aventura" se llama "metafísica" en varios sentidos: imaginar la muerte, por un lado, algo que está fuera de toda imagen; escribir el nacimiento de un yo, por otro lado, lo que está fuera de toda palabra. Pero también la memoria adquiere ese ambiguo adjetivo, "metafísica", porque se refiere a lo que está antes de la materia y del cuerpo, la voz se remite a lo que era antes de empezar a hablar. Pero esa prioridad, lejos de fundar el mundo, lo disuelve, porque lo metafísico es la nada. Descubrir que la nada, es decir, la muerte o la simple posibilidad de no haber nacido, ser un feto perdido para toda la eternidad, no

está afuera de lo que existe, no se reduce al mero no-ser, sino que socava, corroe los cuerpos, las cosas, las mismas palabras, acribillándolo todo, llenando de agujeros la materia que va y vuelve entre una nada y una inexistencia, ésa es la "aventura" que se nos cuenta.

Los simulacros, como el sueño y el amor, son las pruebas de la inconsistencia del mundo, de la incidencia en cada sensación de la muerte en marcha. Aunque esta percepción, que podría resultar monótona, de una ausencia que desangra lo que hay, adquiere la variedad y los matices de la voz que la expresa. La angustia, la caída, el hundimiento, el despedazamiento, la disolución, figuras o maneras que asume entonces la expresión de la muerte. Pero acaso no se trate del hecho de morir, que al fin y al cabo sería una liberación, el eclipse de la voz, el final del monstruo que dice "yo", sino que más bien se escribe contra el lento y torturante proceso de ausentarse de cada cosa, cada sentido, cada cuerpo y en primer lugar el propio. La ausencia como una red que se va cerrando y estrangula la voz: "Ya no era sólo la sensación imprecisa de temor y angustia conjugados lo que sentía, sino que crecía en mí la certeza de que me encontraba preso en la malla de una red que a cada instante se ceñía con más fuerza." Esta opresión incluso puede ser más literal: una casa que se desploma en una pesadilla, un amor que deviene combate feroz, insidia en un matrimonio intransitable, y finalmente, en la tercera parte, una mujer sin nombre, la "señorita Z", que es a la vez muerte y nacimiento, la locura de haber nacido, haber hablado y presentirse muerto. Esa mujer también habla y se enloquece, da a la luz la locura del pensamiento.

Del Barco, o el narrador o la voz, escribe: "El animal se vuelve hombre enloqueciéndose." ¿Y cómo vuelve el animal al hombre, cómo vuelve a ser la piel agujereada de su cuerpo? Por el tubo de carne que llamamos cuerpo, precisamente, el personaje enloquecido del último fragmento hace pasar a la mujer que ama y que odia, como si la gestara, en un prolongado, viscoso, sanguinolento, asqueante proceso que se describe con una prosa no parecida a nada. Quien haya querido en los años 60 llamar a esa escritura sin género con el adjetivo de "experimental", se acercaba a su carácter tentativo, vacilante, proteico, pero se alejaba del hecho de que la experiencia que ahí despuntaba dependía del lenguaje y del cuerpo, y de lo que se oculta y se revela en las palabras antes y después del pensamiento, lejos entonces de un "experimento" para hacer otra literatura. La "memoria" no quiere ser un libro más, supone más bien la destrucción de la voz que hablaría en un libro, su disgregación en tartamudeos, repeticiones, voz partida en voces que no pertenecen a nadie. Sólo la poesía, o esa prosa desaforada que fue una poesía de la retórica clásica que se volvió loca en Lautréamont, por ejemplo, podía despedazar el yo, su imagen, y la escenografía que lo rodea en toda descripción, en cada escena de una narrativa tradicional.

De todos modos, en este antiguo libro, que parece escrito en otro mundo, la muerte es el tema, de múltiples maneras. Pero ninguna manera de imaginarse la corrosión del cuerpo, o la opresión de lo fijo e inmovilizado, o la pérdida de la conciencia, puede representar esa presencia de lo que está ausente de todas las frases. Allí todo se desfonda, como en un sueño donde se abre un pozo sin fin y nos caemos, y



Memoria de aventura metafísica, por Oscar del Barco, Editorial Universitaria de Córdoba, 1968, 160 páginas.

despertamos por la impresión "real" de la caída, pero en la ausencia que vendrá no despertaríamos, y la caída sería el último pensamiento y la última sensación al borde de la simple nada. "De golpe uno sabe que puede morir, mejor dicho, que se va a morir, que la muerte está dentro de uno, que uno mismo es la muerte, que no hay escapatoria, que la sentencia está dictada, que en algún lugar ya estamos muertos..."

El lenguaje no puede decir la muerte, pero sólo por el lenguaje sabemos que vamos a morir, como un animal que enloquece y se pierde, se sustrae del presente del deseo y la necesidad, el hambre o la satisfacción, para correr a ciegas hacia el precipicio que lo libere de aquello mismo que lo impulsa. Morir es una locura, escribir sabiéndolo es la locura que un libro pudo llamar "metafísica" ■

PRIMERÍAS Y RECIENVENIDOS EN LA PLAZA PÚBLICA

César Mazza

En esta lectura en la plaza pública de Córdoba, Mazza propone una conexión entre las *primerías* que destaca Baltasar Gracián y las figuras que se desprenden del texto de Macedonio Fernández: la del Precoz y la del *Recienvenido*.

En el corazón de la Córdoba jesuítica, en una de las placas que enmarcan la entrada del Colegio Nacional Monserrat¹ puede leerse:

Más no consiste la gala en ser el primero en tiempo, sino en ser el primero en la eminencia (Gracián, *El Héroe*).

El genial escritor del Siglo de Oro se plantea desarmar la atribución asignada, por el uso corriente y por determinadas instituciones, a los que llegan y se instalan *primeros* en la plaza pública: los primeros son los mejores, los eminentes. Por el contrario, los segundos o sucesores son sospechados y clasificados de *imitadores*, *menores* o *peores*. La operación que lleva adelante el texto de Gracián desprende el sentido común y da como resultado la siguiente proposición: los primeros no necesariamente son eminentes. Ambas figuras, se presentan con sutil precisión representando una carrera entre los primeros y los segundos:

Gran ventaja el ser primero, y si con eminencia, doblada. Gana en igualdad el que ganó de mano.

Son tenidos por imitadores de los pasados los que les siguen; y por más que suden, no pueden purgar la presunción de imitación. Alzarse los primeros con el mayorazgo de la fama, y quedan para los segundos mal pagados alimentos.

Dejó de estimar la novelesca gentilidad a los inventores de las artes, y pasó a venerarlos. Trocó la estima en culto, ordinario error, pero que exagera lo que vale una primería.

«Los primeros son los mejores, los eminentes. Por el contrario, los segundos o sucesores son sospechados y clasificados de imitadores, menores o peores»

Se trata entonces de una operación de legitimación de los primeros y de descrédito de los segundos sólo por la ubicación circunstancial que ocupan. Al avanzar en el texto, encontramos una vía diferente respecto de la posibilidad de los segundos para salirse de esta lógica asignada:

Es, pues, destreza no común inventar nueva senda para la excelencia, descubrir

moderno rumbo para la celebridad. Son multiplicados los caminos que llevan a la singularidad, no todos senderados. Los más nuevos, aunque arduos, suelen ser atajos para la grandeza.

Precoces y Recienvenidos

Ambas figuras se oponen, tensionan y conjugan: delinean en su combinatoria la escena de la plaza pública. La operación del *Recienvenido* da cuenta de la querrela entre la innovación y la tradición. La maestría de Macedonio Fernández traza la intromisión y la injerencia del discurso del Estado –referida al Orden público, a la *Instrucción pública*–, en la Institución Literaria; a tal punto que el *aborrecimiento de las estatuas* tendrá una estricta razón de ser: develar la política reaccionaria y conservadora de las influyentes familias con pretensiones de dominar la dirección de la literatura y, más profundamente, de hegemonizar el espacio público. Por contraposición, el precoz es aquel que entra a la plaza pública, y a la literatura, queriendo hacer valer su posición heredada sin ningún accidente, sin realizar ninguna mudanza.

Un ejemplo de precocidad es el funcionario público definido, por Macedonio Fernández, en un único movimiento y por la única capacidad de pedir y dar empleo:

Aborrezco las estatuas: casi siempre son hombres con sobretodo griego, o amplia levita de mármol. Si absurdo suele ser el traje del actual varón, esos botones y trenzillas de mármol, ese gruesísimo trozo de mármol que simula faldones levantados levemente por la brisa, son intolerables, y todo para que un hombre esté allí asegurándonos con su mano y su boca que nos va a decir cosas elocuentes y no se lo oye en todo el día.

Si uno fuera a hacerles caso, no penetraría en ninguna plaza, pues están a la entrada con el brazo tendido hacia mí (y demás personas). Dicho brazo grita: 'Vete, detente'. No atienden recomendaciones aunque en la vida no hacían otra cosa que pedir o dar empleo. Felizmente la naturaleza los ha dotado de la incapacidad de darse vuelta, y aprovechando el gran sistema es entrar por el lado opuesto, apuntándose de camino un cafecito en el boliche de los 'Tres Ángeles y Medio', que

Desde Agosto de 1984, programación selecta en 35 MM y Digital

CINE TEATRO
CÓRDOBA

27 de Abril 275 | www.cineparaver.com.ar



«Un ejemplo de precocidad es el funcionario público definido, por Macedonio Fernández, en un único movimiento y por la única capacidad de pedir y dar empleo»

hace tanto negocio a espaldas del grandioso personaje.

A la inversa, la figura del *Recienvenido* cobrará su fuerza jugando con la imposibilidad de las definiciones, se trata de aquel que no es esperado y que para hacerse un lugar en la plaza se encuentra forzado a innovar. Para ello es preciso que no sea visto, entiéndase: asimilado, clasificado o leído desde un molde ya establecido. En uno de los cortes empleados por Macedonio Fernández referidos a la visión y a la mirada, opondrá al mundo de redondeces de los precoces (el mundo de lo ya hecho y siempre visto) el género de *lo nunca visto*.

La referencia explícita a la precocidad la encontramos en el siguiente párrafo:

De autor ignorado y que no sabe si escribe bien

Presentamos el más escrito de los ocho capítulos de esta obra, que no se cree haya habido quien la escriba, pues su autor era tan desconocido a los diecisiete años que es imaginable cuánto habrán progresado después, tanto más cuanto la precocidad fue la primera cualidad que adquirió; a los nueve años era ya casi un niño y a los once ya tenía un hermano que entendía a Bergson; lo que este mismo no pudo nunca

con toda la inteligencia que le consiguió su influyente familia.

El primer giro que se puede anotar en el procedimiento que emplea el texto es localizar la precocidad como algo que se adquiere, al mismo tiempo que se hereda. Quiere decir que proviene del Otro. Tener un hermano que comprenda a Bergson es algo que el sujeto no puede decidir, como tampoco puede jactarse de una inteligencia que, en tanto atributo, se puede conseguir por influencia familiar. El valor de verdad que se invierte en los términos *adquisición, inteligencia y progreso*, demarcan la posición de la precocidad como una marca distintiva de la subjetividad heredada, adquirida por su *Novela Familiar*.

La familia es esencialmente ese modo de usar el lenguaje, una entonación, un ruido de fondo, que se transmite por el sólo hecho de hablar la lengua materna. La precocidad es un modo familiar de concernirse en el lenguaje. Consideremos algunos términos, empleados por Deodoro Roca, para designar la precocidad instalada en la Córdoba de las primeras décadas del siglo ¿pasado?: *asalariados intelectuales, domésticos doctorados, dómimes verbalistas y pedantes, tartamudos dictando cátedra de declamación, y sobre todo parientes, parientes, muchos parientes.*

El Doctorado en Derecho fue un magistral ejemplo de la precocidad instituida. Tal como lo señalara Diego Tatián, Roca propuso la eliminación de ese Doctorado argumentando que: "El doctor es una cosa sin significación vital alguna, muerto que está insepulto, asunto que no atañe en realidad a la cultura. Se llega a ser doctor

como se llega a ser mayor de edad: sin que el interesado pueda evitarlo".

Paradojas, mudanzas y accidentes

El *Recienvenido* entrará al juego haciéndose ver para no ser visto. Su estrategia es permanecer tan indeterminado como un autor inédito, para ello recurrirá a permanentes mudanzas¹. La comparación con la figura del autor no es casual, porque como dice Germán García la escritura no puede ejercerse (como la abogacía), sin negarse a sí misma. Entrar a la plaza pública implica efectuar una ruptura con el lazo familiar: son los *accidentes del Recienvenido*; cambios de rumbos en función de cómo se las arregla con las contingencias, con lo que no está escrito. El precoz toma su puesto en el juego con sólo trasladar, de una forma conservadora, su legado sucesorio.

Entre los primeros/segundos y los precoces/recienvenidos se desenvuelve una lógica paradójica. La paradoja permite distinguir la existencia y la función de dos clases distintas de excepciones. Estos dos modos de excepción instituyen diferentes subjetividades. Una excepción se sitúa en la identificación con el *primero* o líder y trae como consecuencia la oposición complementaria entre *Nosotros/Ellos*. Desde este lugar de enunciación, lo antinómico toma la forma de amigo/enemigo. Un funcionamiento, en definitiva, que no deja de reforzar la alienación subjetiva al Ideal y de generar la segregación de lo nuevo o *segundo* por ser interpretado como amenazante.

Otra excepción se configura cuando la singularidad, la novedad, se define en

comparación con una forma indeterminada (con un conjunto donde los lugares no han sido previamente designados). Así, en función de esta nueva excepción, antinómica a lo real, la figura del *Recienvenido* nunca termina de acomodarse en una tradición... Esta manera precaria y efectiva de entrar en el juego se efectúa al modo de una instalación itinerante, al modo de infinitos prólogos que siempre están entrando y nunca se terminan de emplazar.

El problema se presenta, como ya fue subrayado, cuando las marcas que provienen de la escena familiar se reducen a la inmovilidad de lugares y nombres jerárquicamente destinados. Destinados en esa escena y con pretensiones de *pasar* sin perder ni innovar nada al espacio público. ¿Cómo *mudar* o *accidentar* esa lectura prescripta? Porque la plaza pública sólo se abre con lecturas que surgen de una contingencia, de un accidente, es preciso que los *Recienvenidos* o los eminentes –sean primeros o segundos– conmuevan con su juego la forma de lectura ya existente. Y lograr así, tal vez, que su novedad no pueda ser *vista* o *leída* desde la redondez de un mundo ya hecho ■

¹ Se pueden subrayar algunos ejemplos de *primerías* en Córdoba. La instalación de una de las primeras y más prestigiosas Universidades de América Latina –1613– y el templo de la Compañía de Jesús –el más antiguo del país–, también una de las primeras imprentas que tuvo el Virreinato del Río de la Plata, situada en el sótano del Museo de San Alberto, y el Colegio Máximo, ahora denominado Colegio Nacional de Monserrat.

² Es de destacar que una acepción etimológica del término "metáfora" alude al traslado, a la mudanza.

LOS HINCHAS QUE SE ANIMARON A ESCRIBIR HISTORIAS

Soledad Soler

Leer también es una pasión. Así se denominó el programa impulsado por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación para fomentar la lectura, que distribuyó más de un millón de cuentos en las canchas de fútbol de todo el país. De ese proyecto forman parte escritores como Alejandro Dolina, Eduardo Sacheri, Juan Sasturain, Liliana Heker y Caloi. En Córdoba, un grupo de hinchas del Club Atlético Belgrano retomó la idea del programa para poner en marcha un proyecto editorial sin precedentes en nuestra provincia, donde la literatura se mezcla con el fútbol y reaviva los engranajes de la cultura popular de Alberdi.

Alberdi late en el corazón de su gente. Ubicado en los márgenes del Suquia, entre sus calles, impregnadas de historia, florecieron revoluciones, batallas, pasiones. El mismo sol que templó al Hospital de Clínicas en plena Reforma Universitaria allá por 1918, anunció el inicio de la jornada para los trabajadores de la Cervecería Córdoba, iluminó la furia del Cordobazo y acaricia todavía hoy los muros del gigante Celeste.

Así, hablar de cultura en Alberdi, no puede despegarse de una larga tradición de luchas, de las históricas y de aquellas que sus vecinos libran todos los días a fuerza de trabajo y espíritu de comunidad. Este populoso barrio cordobés, que inspiró al Chango Rodríguez, albergó a hombres de militancia como el mismísimo Arturo Orgaz, uno de los padres de la Reforma Universitaria. Egresado del Colegio Nacional de Monserrat y, desde temprana edad destacado activista político, Arturo Orgaz fundó el Club Atlético Belgrano (CAB) en 1905, dando vida en la barriada a una

de las más arraigadas pasiones de nuestro pueblo: el fútbol.

Belgrano es así uno de los pocos equipos de fútbol nacidos al calor de su barrio, entre su gente. Ser de Belgrano, es entonces también pertenecer un poco a Alberdi, a su historia. Así lo palpitan sus hinchas, todavía más cuando la B juega de local y miles de papelitos llueven sobre los cuerpos que se agitan, en un ritual que eterniza el grito de sus victorias, que son de todos.

El proyecto

“¿Por qué no darles un reconocimiento, un regalo a los hinchas que ponen el cuerpo y el corazón en Alberdi?”. Esto se preguntaron Pablo Iván, Martín Cardo y el Gringo Ramia (hinchas de Belgrano por supuesto) cuando pensaron en los *Escritos al primer amor*, una serie de 12 publicaciones, en un práctico formato de bolsillo, que recopila relatos, poemas y cuentos creados por hinchas, para los hinchas del Gigante celeste.

«Escritos al primer amor no es la primer iniciativa en Alberdi que pretende mezclar el arte, con la camiseta. De hecho, desde 2007 se encuentra en marcha el proyecto Cultura Arte Belgrano, una iniciativa que también apunta a recuperar las historias del club y de sus figuras, dándoles vida a través de murales en las paredes del barrio y recorriendo a distintos lenguajes artísticos para mantener con vida la memoria celeste»

Los relatos reunidos en esta edición, que se extiende durante el tiempo que dura un campeonato y se reparte minutos antes del ingreso a la cancha, recuperan las historias de jugadores emblemáticos que lucieron la casaca celeste, reconstruyen jugadas memorables y se pasean por las calles que rodean la cancha de Belgrano.

Alejados del canon literario, estos escritos invocan el espíritu de lo colectivo, recurriendo a una narrativa desprovista de adornos estéticos, pero plagada de recursos que apuntan a un lector amplio, diverso, desprejuiciado. Su público, es la tribuna.

Con el motor del fútbol, la literatura se atreve a erigirse así en medio para la comunicación de memorias, en producto de una cultura en su sentido más amplio y popular.

¿De qué cultura hablamos, cuando escribimos sobre fútbol?

Arrojar una mirada sobre este proyecto cultural identificado con las pasiones de la gente de Belgrano implica reconocer primero a la cultura como un terreno de disputas, –en un parafraseo seguramente siempre incompleto de lo planteado por el francés Pierre Bourdieu– la cultura como un campo donde tienen lugar las luchas por el poder: el poder de decir, el poder de nombrar, el poder de definir qué es y qué no es cultura. Cuando estos hinchas retoman por sí mismos las voces de los hacedores de la historia del club cordobés, cuando definen recordar a la “Chacha” o a la “Milonguita Heredia” están reconstruyendo la identidad de Belgrano, dando valor a ciertas acciones por sobre otras y dando validez a la voz de los testigos y actores directos del folclore celeste.

Así es que en los *Escritos al primer amor* lo popular incluye claramente al folclore, es decir, las prácticas que conforman las identidades sociales y subjetivas de los piratas y que se modifican con el paso de la historia, de las revoluciones, de las transformaciones estructurales. De hecho, por sí mismo el fútbol –en tanto práctica social que constituye identidad en los sujetos que visten la camiseta del club al que pertenecen– es innegable folclore. En estos 12 números literarios, el folclore Celeste se encuentra definido por el sentido vivido de sus seguidores. Desde ese lugar, *Escritos al primer amor* pone en valor la palabra de los hinchas, sus relatos impregnados de luchas políticas/futbolísticas, para intentar así que ellos mismos definan desde la literatura, qué es **ser de Belgrano** ■

Participan de *Escritos al primer amor*

Edgardo “Gordo” Oviedo (escritor, humorista), Roberto Di Palma (humorista gráfico), José Altamirano (conductor radial y creador del espacio Lunita de Alberdi), Pablo Iván (escritor), Pablo Cánepa (artista plástico), Gringo Ramia (escritor), Martín Cardo (diseñador gráfico), Anibal Buede (artista), Ivana Maritano (fotógrafa), Gabriel Mosconi (artista plástico), Carlos Godoy (escritor), Juan Cruz Taborda Varela (escritor), Mauricio Olmedo (artista plástico), Eduardo Lascano (artista plástico), Azul Bastos (artista plástica), niñitos celestes (uno de los libros se hará con dibujos de niños hinchas).



Mujeres sufragistas

LAS MINAS ARGENTINAS FUERON MÁS ANTES DE EVA

Soledad Ceballos

La idea de que el voto femenino llegó con Eva Duarte está instalada. No obstante, apenas iniciado el siglo pasado había comenzado a discutirse sobre el sufragio de la mano de olvidadas mujeres de nuestra historia y con antecedentes en otros puntos geográficos de Argentina.

En 2008, la Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba publicó –con introducción de Dora Barrancos– las actas recogidas en el Primer Congreso Femenino que se celebrara en Buenos Aires en 1910. Un centenario dentro del Bicentenario. Aquel congreso fue la primera muestra de feministas que tenían mucho para decir, mucho para conspirar y mucho más para reclamar ante una sociedad que poco espacio y reconocimiento les daba.

Aquel congreso fue la versión local de manifestaciones similares que se habían dado en países europeos y en Estados Unidos a fines del siglo XIX. Berlín, Praga y Londres fueron sedes de congresos feministas. Francia, un peldaño más arriba e iniciado el siglo XX, había reunido a las feministas al menos en tres oportunidades.

En Argentina, fue organizado para mayo de 1910 por la Asociación Universitarias Argentinas. Entre sus organizadoras se encontraba la Dra. Julieta Lanteri, una italiana nacionalizada argentina, graduada en medicina de la Universidad de Buenos Aires, que se convirtiera junto a Cecilia Grierson, en unas de las primeras médicas egresadas de aquella casa de estudios. Lanteri, continuando el camino de ser de las primeras, fue la primera mujer en sufragar en nuestro país (23 de noviembre de 1911, elección para renovación del Concejo Deliberante de Capital Federal). Ese mismo año había fundado la Liga Pro Derechos de la Mujer y la Liga contra la trata de blancas.¹

Comenzada la primer década del siglo XX, mujeres jóvenes como Julieta Lanteri, Alicia Moreau y Elvira Dellepiane estaban organizadas en torno al Centro Feminista de Argentina o el Comité Pro Sufragio Femenino; o se encontrarían más adelante con la poetisa Alfonsina Storni o con Victoria Ocampo en la Unión de Mujeres Argentinas. Aquel Congreso Femenino introdujo conceptos, levantó banderas y pronunció ideas que sentaron las bases para allanar un camino que muchas y muchos intentaron seguir.

Primer intento, primera experiencia

Para 1927, hubo una provincia argentina que tomaba la iniciativa de sancionar los mismos derechos y las mismas obligaciones electorales para varones y mujeres. Fue desde la Constitución de la provincia de San Juan que se reconocieron. La tierra de los hermanos Aldo y Federico Cantoni, que respondían al bloquismo, un desprendimiento de la UCR de inicios de la década del 20, había sido precursora indiscutida en materia de derechos civiles y electorales otorgados a las mujeres. Ya en 1862 se había concedido el voto calificado para las mujeres sanjuaninas que pagaran algún impuesto municipal. Aún con un voto restringido y acotado, y que no aportaba demasiado a la vida política de las mujeres, se comenzaron a sentar precedentes. Los Cantoni repitieron la experiencia de extender desde la misma carta orgánica provincial el voto a las mujeres y en abril de 1928 el 97 % de las empadronadas participaron del acto electoral. Así, no sólo se había incluido una gran masa popular al campo electoral, sino también las mujeres pudieron ser electas. Aquella idílica San Juan en materia electoral, que auguraba repeticiones en otras latitudes del país, duró poco. Hipólito Yrigoyen intervino la provincia y aquel avance cívico dio marcha atrás.

Del cajón a la urna

Años más tarde, en 1931, Mario Bravo llevó a la cámara de Diputados el proyecto aprobado por socialistas, radicales y demócratas progresistas. Cuando ingresa a la Cámara de Senadores, el conservadurismo no considera oportuno el otorgamiento de ese derecho y guarda la posibilidad legítima del voto femenino en un cajón.

Fue Alfredo Palacios, también desde el socialismo, que retoma esa propuesta, pero también sin demasiado éxito. Nunca era el momento. Las mujeres seguían consideradas sujetas de derechos, pero dentro de sus hogares y sin poder de decisión sobre sus representantes.

Argentina podría haberse convertido en el primer país en América Latina en lograr que el movimiento feminista hiciera historia logrando el sufragio, pero no lo fue (si lo consiguieron las uruguayas, en 1936). A esa altura, las feministas ya organizadas se habían dado todas las estrategias para lograr su participación en elecciones nacionales. Las mujeres estaban en las calles, donde se conquistan derechos postergados. Después de las elecciones de 1946, el propio peronismo comprendió la magnitud de incluir a los padrones electorales a la mitad de la población. Eva Duarte tomó la posta y así, en septiembre de 1947, se promulgó la Ley 13.010 que habilitara a todas las mujeres argentinas votar y ser votadas en elecciones.

Rescatadas de la historia

El camino de las protagonistas en la historia del voto femenino fue largo y no fue simple. Fue un proceso extenso de discusión de ideas y construcción política iniciada cuando nuestro país celebraba apenas el primer centenario de la patria y cuando poner en jaque al sistema patriarcal era aún un sueño en un horizonte muy lejano. Las mujeres ya habían puesto en discusión que el voto femenino no era sólo la consecución de un derecho, sino que implicaba grandes responsabilidades cívicas. *"Las mujeres no podrán lavarse las manos y decir yo no voté, yo no sé nada. El país se va a la ruina y yo no tengo nada que ver"* decía, la misma Alicia Moreau, rescatando el verdadero sentido de la conciencia cívica y la obligación que estaba al alcance de sus manos.

Otras de las embanderadas en esa lucha fueron Elvira Rawson, Emilia Salza, Ema Day, Alfonsina Storni, Adelia Di Carlo, Carmela Horne de Burmeister, Susana Languía, Victoria Ocampo, Teresa Basaldúa, Lucila De Gregorio Lavié, Rosa Bazán de Cámara, mujeres olvidadas en la historia escrita y dicha.

En aquel Primer Congreso Femenino, María Josefa Gonzalez, en su presentación

El derecho del voto y la mujer, exponía: *"Por cada uno de los beneficios que hemos obtenido dentro de nuestra época con perseverancia y muchas veces con sacrificios, gimen en la historia muchas víctimas de aquellas otras épocas, en que la mujer fue el juguete de las costumbres"*. Hoy, ya a más de 60 años de reconocido el derecho al voto para todas las mujeres argentinas, se abren otros frentes por los que movilizarse en cuanto a derechos civiles y políticos postergados.

En 1991 se sancionó en Argentina la Ley de Cupo o del voto femenino (ley 24.012). Aplicada en todas las provincias, menos en una: Jujuy. Ésta es la única provincia que no cuenta con una normativa regulatoria del sistema de cupos tal como lo indica la Constitución Nacional (artículo 37) y la Convención para la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (CEDAW por sus siglas en inglés)². Jujuy quedó rezagada en esta materia y desde hace 19 años el movimiento de mujeres jujeñas, que nuclea a un amplio, plural y diverso sector de organizaciones y mujeres que vienen desarrollando acciones de incidencia para que se aprobara la medida. Ni marchas, ni peticiones, ni amparos judiciales logran que el poder ejecutivo y legislativo de aquella provincia permita la participación activa de las mujeres en las listas. Incluso la legislatura de la provincia de Jujuy ha presentado un jury de enjuiciamiento contra los jueces que fallaron a favor de los amparos presentados.

Las mujeres y feministas jujeñas están de pie desde hace 19 años, dispuestas a no bajar los brazos ■

¹ El término trata de blancas se había acuñado en aquellos años en relación al tráfico de mujeres europeas para la explotación sexual hacia otros países del mundo. Hoy el término más apropiado es el de trata y tráfico de personas.

² Tratado internacional ratificado por Argentina que indica, entre otras cuestiones, que deben implementarse medidas de acción positivas para incrementar la participación de las mujeres en cargos decisivos y de toma de decisiones.

MUJERES DE ANDALGALÁ

EL DISCURSO DEL SILENCIO Y LA FILIACIÓN ORIGINARIA

Mirta Antonelli

En diciembre del año 2009, entre el estupor y el escándalo, un documento gris, de estatuto bajo, irrumpía en el discurso público desalojando desde entonces la ya erosionada retórica del "desarrollo" de la mega-minería en Andalgalá, Catamarca. Con la fuerza de las cosas dichas, se conocía por aquellos días la firma en 2005 de la concesión de *Pilciao 16*, a BH Billington, para cuya explotación se cedía a la transnacional minera la totalidad de Andalgalá, con la rúbrica del Estado.

Primera escena. Vivir en la corteza

A manera de ruinas del futuro, el "tajo abierto" que se autorizaba en el pretendidamente neutro enunciado administrativo, podría atravesar por completo el palimpsesto vital de la "Perla del Oeste", y decretaba el eventual traslado de toda la comunidad, más de 16.000 vecinos y pobladores, bajo la invocada preeminencia del "interés público del desarrollo", activando esa incommensurable cuenta por la que el desalojo y traslado poblacional, el desarraigo humano y cultural, y la explotación irreversible de la naturaleza por su *riqueza bruta*, podrían dirimirse en la lógica de cálculo de futuras indemnizaciones. La *mineralización de la comunidad* ante el ojo extractivo que este documento ha desnudado con impudor dio a las voces sociales la inescapable veridicción que adquiere el rumor, como verdad más verdadera que la oficial, y que sólo muestra su contenido veridictorio cuando, por azar o intencionalidad, se fisura el secreto del poder.

El escándalo cumplió su eficacia pragmática, esto es, la incesante producción de réplicas ante la afrenta colectiva, la transgresión y sus actores, el estatuto dañoso y la connivencia política publicitada, hecha *res publica*. Una profusión de desmentidas de funcionarios del área minera y de la justicia, -no de empresas- se sucedieron por semanas como sordina; los intentos de denegar la contundencia de esa concesión llegaron hasta el ruido, no sin antes exhibir las imposibles y sucesivas argumentaciones para construir con ellas "el error" del documento, y la "incorrecta" firma del funcionario. Esta deshabilitación de las instituciones se fraguaba en la memoria de la intemperie encarnada ante el Estado, la licuación reiterada de la *auctoritas social* de la justicia y la violencia silente/no mostrada del empresariado.

Nunca se sabe qué puede un cuerpo. De tanta vacuidad de lenguajes y sujetos desafortunados -sin fueros- emergió la indignación cívica de la denominada "pueblada de Andalgalá", en enero, a un mes del torbellino de palabras gastadas.

Segunda escena: la muerte difusa

Como un fulgor ominoso, *Agua Rica*, el yacimiento que procura iniciarse a escasos kilómetros de Andalgalá, próximo a donde Bajo La Alumbraera hace casi una década y media traza nuevos desiertos y tramas de pobreza, con capitales de *Xstrata* en ambas, ha sido también un núcleo de desnudez para los atavíos del discurso; un ritual de escarnio para los precarios disfraces -denunciados- de las palabras.

En un palmario informe producido por científicos de la Universidad Nacional de Tucumán, el estudio de impacto ambiental presentado por la empresa para iniciar la explotación fue impugnado con más de trescientas observaciones y objeciones que prospectan los impactos eco-sistémicos irreversibles, y sindicaban la elisión de la empresa respecto a cómo se afectaría a la comunidad. Lo irrevocable de esta violenta intrusión extractiva es tal que, de no modificarse el proyecto, los investigadores recomiendan, -a manera de remate y fallo de su informe- no autorizar la explotación. No obstante, en su opacidad pragmática, sustraída de la escena pública, el Estado catamarqueño ha autorizado el yacimiento y su inicio; a pesar de que la empresa se ha negado a rectificar su plan. En este marco, los cuerpos cívicos -escrituras del presente vivo- iniciaron los cortes a los caminos de acceso, poniendo ante las máquinas su propia encarnadura como límite a la voracidad y a la corrupción, y a la traición del lenguaje de la representación política.



Tercera escena: gesto del viviente

A aquellos sucedieron otros violentamientos sobre la comunidad: la represtión del Kuntur, grupo especial que tutela la invocada propiedad privada del capital, en nombre de la seguridad jurídica de las empresas; la criminalización y judicialización de vecinos y assembleístas; la infiltración del BSR (Business for Social Responsibility) -el mismo que explicara el "NO a la Mina", de Esquel en el plebiscito de 2003, como "falla comunicacional de la empresa"- para fragmentar y controlar a la población y, sobre todo, para inscribir en espacios socio-comunicativos una maquinaria productora de aceptación social de la mega-minería, amparada en una dudosa autoría popular. Mano de obra oculta y barata re-escibe a diario por estos días y desde su llegada los graffitti de los vecinos, incrustando el "sí a la minería" y "el agua y la vida sí se negocian", a los no que desde hace mucho tiempo hacían de los muros el friso indiviso de una comunidad en resistencia.

En este escenario caracterizado por el de hurto de significantes y la malversación de significados; la voluntad de ejercicio del poder semiótico del capital, y políticas disciplinadoras sobre los cuerpos, desde septiembre de este año, otros cuerpos políticos ponen encarnadura a esta dramaturgia. Entre lo que vemos y aquello que nos mira, cuerpos de mujeres atávicas han ingresado a lo visible, inaugurando los rituales del silencio¹, con una trágica conciencia de la biopiratería del lenguaje y sus coartadas. Fuera de las efemérides, de los ritmos de los actos políticos, y de las agendas de urgencia, se reúnen en la plaza de Andalgalá. Sin estridencias, en cooperación mutua, comienzan a ataviar sus cuerpos con aquellos humildes pero eficaces aditamentos con los que bloquear toda semiosis que pueda ser ultrajada, malversada y estigmatizada. Mudas, amordazadas y hasta

maniatadas, trazan su derrotero lento entre la intendencia, la iglesia, la sede de la policía, las oficinas de la empresa. Sobre sus prendas cotidianas, más o menos humildes, pero igualmente comunes, or/dinarias, portan en sus espaldas una única identificación de sí: "Somos hijas y madres de Andalgalá. ¿Eso también es un delito?".

Inmetabolizable y refractaria a todo aparato político de traducción basado en un imaginario conspiratorio, la puntuación del cuerpo de este interrogante, arrojado al violento mundo fálico y colonial, se vuelve vacío de significantes para cualesquiera hemenéutica instrumental. Cuerpo biológico y cuerpo político, cuerpo individual y cuerpo colectivo; cuerpo viviente de la especie, la puntuación retrotrae a estas mujeres andalgalenses al estadio primigenio del cuerpo donado, a la anterioridad del engendramiento y, en simultaneidad, a su enlace a la intemporalidad -tiempo no antropológico- de la conformación geológica legada, sin tiempo, de todos los tiempos; primeridad anterior a toda convención, a todo lenguaje, hecha de montañas, aguas que irrigan la tierra, ciclos de la naturaleza y principio vivificante. Ritual de cuerpos de la *geo-grafia*, las marchas de estas mujeres se inscriben en el presente como blancos plenos de sentidos, en una partitura de la música de lo viviente originario, en la encarnadura del silencio que no busca respuestas sino dislocar el orden del discurso y las relaciones asimétricas de poder; sus hurtos de significación, haciendo irrumpir el destello de la donación; la *aneconomía* del compromiso y de la solidaridad intra y extra generacionales ■

¹ Agradezco de manera sincera y conmovida a Laura Figueroa, joven andalgalense, becaria del CONICET; y a Estela Knez, bióloga cordobesa que acompaña el proceso colectivo de Andalgalá; a ambas, por sus registros y su fina sensibilidad solidaria con las Mujeres del Silencio.



DOS ARIAS

Juan Francisco Uriarte

Las particularidades de los modos de vida en el campo y la ciudad abordados en dos libros: la novela *La sed* y los cuentos *Los invitados*. Ventanas abiertas al descubrimiento de lugares poco explorados, al redescubrimiento de lo conocido, y al disfrute de la pluma del escritor Hernán Arias.

La escena transcurre en la galería de una casa de campo, mientras dos chicos se dedican a preparar jugo de naranjas exprimiéndolas allí mismo. Durante la tarea sobreviene esta charla, relatada por uno de los niños: "Me dijo que desde un balcón veía todo un costado de la ciudad, y que de noche, cuando prendían las luces, podía ver casas con lamparitas encendidas hasta donde le alcanzaba la vista. Eso sí es lindo, me dijo, porque de noche allá arriba no hay ruido y podés estar horas mirando las luces. Yo nunca había estado en un edificio y me costó imaginarme lo que me estaba describiendo Daniel. Pensé en el agua oscura del aljibe, de noche, cuando refleja las estrellas, y le pregunté si eso era algo parecido. Así es, me dijo, como las estrellas en el aljibe." Limpia de ornamentos y de una belleza tan sutil que parece querer esconderse, la frase pertenece a la novela *La sed* (2005), de Hernán Arias, y funciona como ligazón entre el campo y la ciudad, los dos mundos, o escenarios, que sirven de telón de fondo a la mencionada obra y al volumen de cuentos *Los invitados* (2004), hasta el momento los únicos libros firmados por este escritor, nacido en San Francisco en 1974 y formado en Letras en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC.

La brevedad de la obra, antes que un aliciente para su tratamiento, resulta una invitación, debido sobre todo a lo que parece el nacimiento y la consolidación de un estilo, hijo del trabajo y de la constancia, que se ve desgranado pero a la vez concentrado –si esto es posible– a lo largo de todo el recorrido que la escritura de Arias propone. Funciona como motivo de intriga, además, el Primer Premio obtenido por *La sed* en el Concurso Letras de Córdoba 2004, que llevaba el título de aquel poco recordado tigre volador, Daniel Moyano.

En la novela –ya que hablamos de ella comencemos por ahí– somos guiados por la voz narrativa de un chico de no más de 11 ó 12 años que brinda una suerte de

rememoración de cinco momentos de su vida que transcurren entre junio de 1986 y febrero de 1987. La primera persona del narrador, junto al año de nacimiento del propio Arias, nos hacen pensar en un relato autobiográfico que, transformado por el paso del tiempo y la vocación literaria, termina transmutado en un producto netamente ficcional. Resultaría arriesgado asegurar que lo que ocurre en *La sed* sucedió en la vida de su creador. Antes, es dable pensar que Arias, empapado de recuerdos de la vida en la inmensidad del campo, se valió de su memoria para crear el entorno, los ritmos y las actividades de los personajes que cobran vida en estas páginas.

La atenta evocación de la "pampa gringa" no es, sin embargo, el mayor mérito de este trabajo. Lo que mejor funciona –como elemento atrapante, como gancho soberano sobre el lector– es la voz del niño que transmite sus peripecias con soltura y naturalidad, atributos que resultan sumamente difíciles de conseguir cuando se busca construir ese tipo de mirada, y cuando se la sostiene por más de 160 páginas. Arias parece explorar la infancia como un lugar válido desde el cual crear una evocación valedera, un terreno fértil para hacer surgir su literatura. Un terreno ideal, de tan deshilachado que se encuentra en la memoria, para novelar. Surge la voz de un niño, entonces, que desde su incipiente perspectiva no logra comprender todo lo que sucede a su alrededor, pero que en su relato suelta los datos necesarios como para que el lector tenga una idea más clara –aunque no del todo– de lo que ocurre.

Las discusiones entre su padre y su tío, la enfermedad de su abuela y la tristeza que eso provoca en su abuelo, la presencia siempre contenedora de su madre y la relación por momentos tirante con su primo Daniel (el que aparece en la cita del inicio) son descriptos con sencillez en todo momento, aunque en ciertas partes hallamos destellos metafóricos y cierto vuelo poé-

tico en la construcción de las oraciones. En varios tramos parece generarse el clima ideal para alguna aparición siniestra, o para un acontecimiento monstruoso. Esa sensación se palpa en varios pasajes, pero sobre todo en una salida al bosque para buscar leña, y en una larga tarde en las carreras de caballos –que es uno de los momentos en el que más se percibe que Arias vivió algo de lo relatado, y donde su prosa llega a niveles de precisión admirables–. Sin embargo, este velo de tensión se mantiene hasta perderse en el devenir de la historia. Hasta que ese suceso fatídico, finalmente, llega.

En la edición de DEODORO de noviembre, María Teresa Andruetto construyó una reflexión interesante en torno a la literatura y la memoria, en la que entre otras cosas sostenía que "hay en cada escritor ideas, posturas, posiciones tomadas, pero a la obra de ficción no vamos a buscar una respuesta, sino a generar un estado de interrogación sobre nuestra sociedad y nuestro pasado y sobre nuestra inserción y relación con ellos". Ese estado es el que prima en *La sed*, y se contagia al cómplice que busca reconstruir –y recrear– la voz de un niño de campo, y en ese trance engrosar la visión de un territorio para muchos desconocido.

Con la facilidad que ingresa al mundo campestre, Arias se sumerge al mar gris y concreto de la ciudad. Y lo hace con un pequeño volumen de cuentos que se distancian de *La sed* en muchos sentidos. Lo que allí era un ritmo lento y tranquilidad, en *Los invitados* se ve trastocado por una leve aceleración de los sucesos, y por el cambio inherente propio de dos géneros que si bien pueden llegar a confundirse, en el caso de este autor quedan claramente delimitados. Cada uno de los relatos se alza como un universo cerrado, como un cosmos con sentido propio, pero que mira, a la vez, hacia el exterior. No es el caso de esa reunión de cuentos sueltos pero que comparten una temática, o esa suerte de

novelas servidas de a pedazos, planteadas por Mujica Láinez.

Aquí lo que tenemos es una serie de cuentos que se interconectan, se relacionan y cobran un sentido más acabado recién sobre el final. Ese sentido, o el porqué de varias cosas que acontecen en cada uno de los siete textos, van surgiendo de a poco, con detalles que se sueltan como migajas que no aclaran mucho, pero que van sacando el hambre de saber qué pasa. Todo a través de una elaboración un tanto más literaria de lo contado, en el sentido de que se buscan perspectivas novedosas desde las cuales arrancar los relatos, que varían en sus voces narradoras y también al interior de sus estructuras, con algunos fragmentos decididamente centrados en la cadencia sonora, aunque no dejan de ser intensamente descriptivos.

Siempre, ante los libros de cuentos, aparece la tentación de elegir uno, ese que se destaca por sobre el resto y brilla con una luz distinta, más deslumbrante. Esta vez fue "Musas": excelente. Una historia sencillísima pero que rumbea hacia una trama paralela que queda perfecta, y que se cierra con el aliento de los grandes relatos, de esos que predisponen al lector asiduo a deglutir las hojas que restan con la voracidad de la gula.

Conoci a este escritor después del rimbombante anuncio de un profesor, que anticipaba a los alumnos de un taller el libro con el cual llevaría a la práctica lo visto en el curso: "Yo voy a trabajar con *La sed*, de Arias, el mejor escritor joven de Córdoba", soltó sin dudas y con voz socarrona. El destino había querido que yo estudiara otro autor aquella vez, pero al terminar esa clase fui directo a una de las pocas librerías genuinas que quedan en nuestra ciudad y salí de ella con un par de libros, con dos Arias distintos que se alimentan el uno al otro. Y con el recuerdo perenne de aquella frase gigante que, aún hoy, no logro desmantelar ■

Entrevista a Martín Almada

DERECHOS HUMANOS EN AMÉRICA LATINA

“LA MEMORIA ES UN ESPACIO DE LUCHA POLÍTICA”

Nayla Azzinnari

Martín Almada fundó en Asunción de Paraguay, el Museo de las Memorias en el edificio de la ex Dirección Nacional de Asuntos Técnicos, donde estuvo preso durante la dictadura stronista. Actualmente trabaja junto a organizaciones chilenas para que el buque Esmeralda, que funcionó como centro de detención y tortura bajo el mando pinochetista, se transforme en la primera universidad flotante sobre derechos humanos y ambiente. Por su militancia en defensa de los Derechos Humanos recibió el Premio Nobel Alternativo en 2002.

Una señora predicaba la Biblia a través de un megáfono en el puerto. Novias, novios, madres y padres orgullosos se secaban las lágrimas y cientos de marineros estrenando uniformes blancos se despedían felices. Como cada año, el Buque Esmeralda partía del puerto de Valparaíso el 3 de enero de 2010 en su cruceo de instrucción para los nuevos integrantes de la armada chilena.

En el mismo lugar, otras familias lloraban, pero no de emoción. Sus familiares partieron hace años. Pero nunca pudieron despedirlos. Sus restos siguen desaparecidos después de haber sido detenidos clandestinamente en ese buque de la marina chilena, también conocido como “La dama blanca”.

“Esmeralda no es blanca ni pura, es un centro de tortura”, cantaban en el puerto de

Valparaíso manifestantes por los derechos humanos, familiares y víctimas de la dictadura militar encabezada por Augusto Pinochet entre 1973 y 1990.

Completando la escena, los taxistas se aferraban a la bocina y rezongaban porque una multitud –compuesta por quienes despedían alegremente el barco y quienes protestaban contra él– dificultaba el tránsito. Martín observaba con asombro una escena a la que su Paraguay no lo tiene acostumbrado, cuando repentinamente escucha su nombre a través de un parlante y lo invitan a tomar la palabra.

“A mí me gusta hablar, pero yo organizo mis discursos. Ahí estaba como observador, no había preparado nada. Cuando me dan el micrófono dije que lo que se despedía de nosotros era la muerte que representaba ese buque. Que había que

transformarlo en algo positivo porque la memoria es un espacio de lucha política. Así que planteé la necesidad de crear la primera universidad flotante de derechos humanos y ambiente. Enseguida empezaron los aplausos y desde entonces estamos atrás de esta idea”.

En otras aguas

Quien recuerda ese pasado 3 de enero es Martín Almada, abogado y educador sobreviviente de la dictadura perpetrada en Paraguay por el general Alfredo Stroessner entre 1954 y 1989. Durante tres años estuvo detenido en “La Técnica”, nombre con el que se conoce al edificio de la ex Dirección Nacional de Asuntos Técnicos, en la ciudad de Asunción. Luego, durante su exilio de 14 años en París, trabajó en Educación Ambiental para la UNESCO. Volvió a Paraguay con el retorno de la democracia y su activa militancia por los derechos humanos le valió, entre otros reconocimientos, el Right Livelihood Award (también conocido como Premio Nobel Alternativo), que recibió en el año 2002 en el parlamento sueco. Ahora, con motivo del 30° aniversario de la creación de la Right Livelihood Foundation, el organismo que entrega los premios, decenas de hombres y mujeres de distintas partes del mundo que recibieron la misma distinción a lo largo de tres décadas están reunidos en la ciudad de Bonn, Alemania. Allí fue Martín a presentar el proyecto de la Universidad Flotante y buscar el apoyo de sus colegas.

Para ello, fue acompañado de Víctor López, presidente de la Coordinadora del Personal Exonerado de la Armada (COPEA), una agrupación que reúne a los exmarinos chilenos que durante la dictadura fueron detenidos, torturados y luego obligados al exilio por oponerse al golpe de es-

tado contra el gobierno constitucional de Salvador Allende en 1973.

“Yo hice la presentación del proyecto y Víctor contó qué fue lo que pasó en Chile durante el periodo militar”, cuenta Martín. El relato transcurre sobre el alcázar de un barco durante un paseo nocturno por el río Rín, en lo que se suponía que era un momento de esparcimiento en un programa muy ajustado de cinco días de actividades. Pero Martín no descansa y accede a esta entrevista: “qué mejor situación que un barco para hablar del buque Esmeralda”.

«Para mí, el triunfo de Sebastián Piñera es el triunfo de Pinochet, no es el transcurrir democrático de un gobierno que sale y otro que entra»

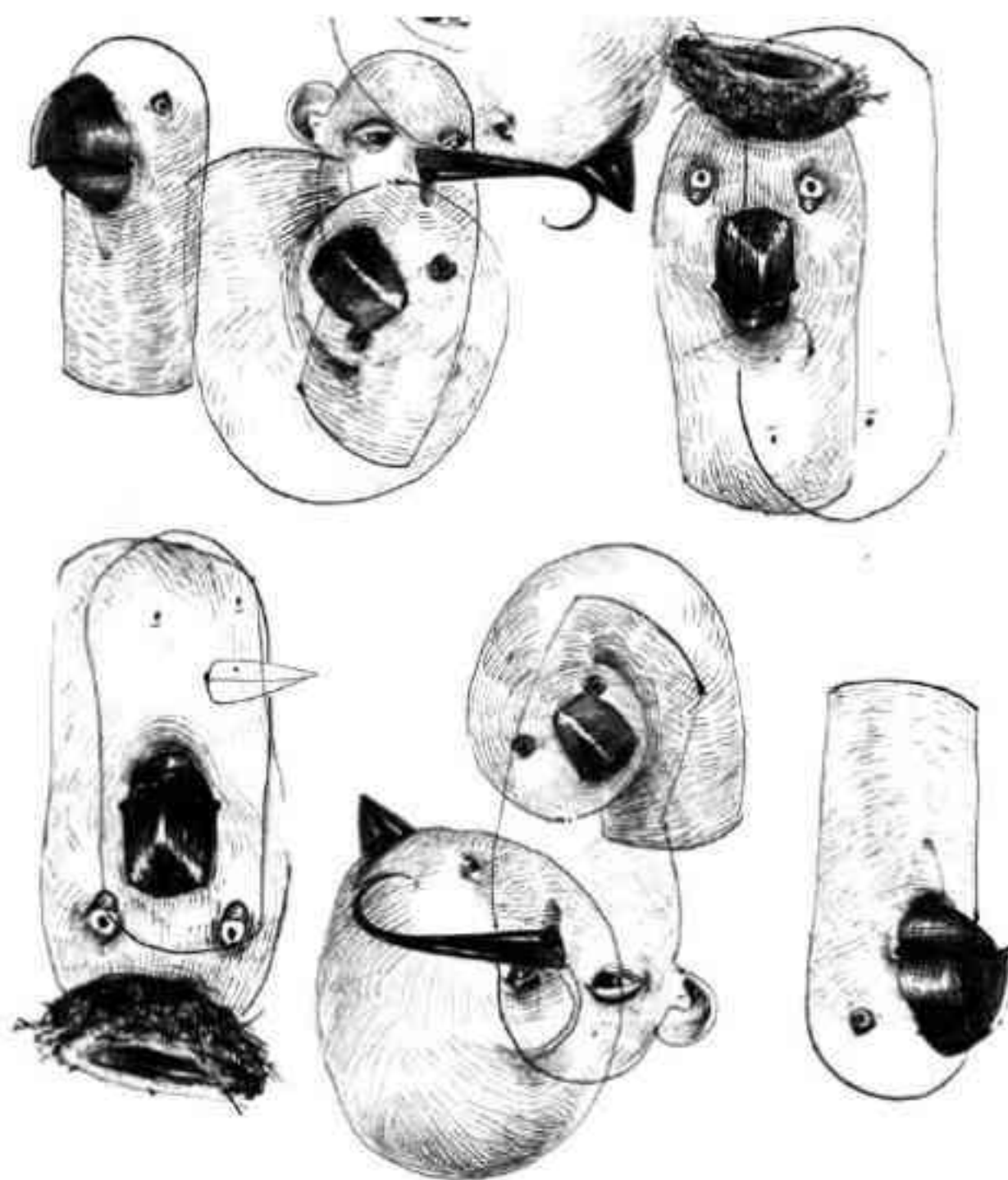
Martín a secas

– ¿Cómo llegaste a estar en Valparaíso el 3 de enero en la escena que nos relataste, a pasar de observador a orador y a impulsar una idea que ahora están defendiendo internacionalmente?

En mi país a mí me tratan muy formalmente: “profesor”, “doctor”, todo muy serio. Un día recibo un correo electrónico que decía “Martín, queremos que venga a nuestro Cuarto Festival de Cine Social y Derechos Humanos, ‘Cine Otro’”. A mí me gusta mucho que me digan Martín, porque durante la tortura me decían “Hable doctor Almada. Hable doctor Almada”. Entonces que me traten de doctor o con tanta formalidad me suena mal. Pero me dijeron Martín y eso me gustó. Me invitaban a Chile a hablar de la Operación Cóndor. En el marco de las actividades me invitan

“EL CÓNDOR SIGUE VOLANDO”

“Yo veo la televisión argentina y parece que el Cóndor ya pasó. Y no pasó, sigue volando. Seguimos siendo controlados. El golpe en Honduras fue Cóndor. Estamos alambrados mentalmente con la Doctrina de la Seguridad Nacional. En Argentina, Blumberg consiguió una ley represiva con el discurso de la inseguridad, la mano dura y la tolerancia cero. Fue a Paraguay a fomentar la misma ley. Cuando mataron al maestro Fuentealba en Neuquén, yo fui a Buenos Aires a participar de las protestas. Pero quedé sorprendido del discurso de los argentinos: presentaban al maestro como buen tipo y al policía como mal tipo. Eso es obvio. ¿Cuál es la novedad? Durante mucho tiempo las fuerzas represivas se formaron para cumplir órdenes, espiar, torturar y matar. No saben hacer otra cosa. Al tipo lo condenaron a cadena perpetua, ¡pero al gobernador Sobisch no le pasó nada! Tenemos militares gorilas cuando lo que necesitamos son ciudadanos militares. A quien se hirió fue la educación argentina, pero la mayoría de los rectores de las universidades y de los ministros estaban ausentes, aun los que se consideran progresistas”.



al puerto de Valparaíso porque zarpaba el Buque Esmeralda. Allí surgió lo de la Universidad Flotante como la oportunidad de convertir lo malo en bueno, pasar del dolor al coraje, de la muerte a la vida. La idea es que la universidad dependa de las Naciones Unidas, así que tenemos la intención de enviar una recomendación a las Naciones Unidas y al gobierno chileno para que consideren esta propuesta.

— ¿Hay posibilidades de que la consideren seriamente?

Ya existe una Universidad de las Naciones Unidas (UNU) que tiene su sede central en Japón. Así que esto lo tenemos que presentar en Tokio y en París ante las delegaciones de la UNESCO. Cada país tiene su delegado, son embajadores. En este momento la oficina de Educación Superior de la UNESCO para América Latina está en Caracas, Venezuela. Así que necesitaríamos el apoyo del presidente Chávez. Con el gobierno de Chile tal vez sea más difícil.

VERDE COMO LA ESMERALDA

“En Chile cantan que la Esmeralda no es blanca ni pura. Pero cuando se transforme en universidad flotante tampoco va a ser blanca, va a ser verde porque va a ser un barco ecológico. Va a estar rodeada de paneles solares y va a utilizar energía eólica. Los viajes serán de muy bajo costo y en lo posible gratuitos para estudiantes y profesores. Hará escala en cada puerto donde haya universidades e interactuará con sus docentes y alumnos. También habrá música. Otra ambición es conectar el saber intelectual con el saber popular, recuperar la memoria de los pueblos y la concepción de que la tierra no le pertenece al hombre, sino que el hombre pertenece a la tierra. Eso que fue tapado y olvidado es lo que queremos recuperar. Tenemos que hacer visible lo que antes era invisible”.

Para mí, el triunfo de Sebastián Piñera es el triunfo de Pinochet, no es el transcurrir democrático de un gobierno que sale y otro que entra. Para mí es la vuelta de Pinochet. Que Piñera ganara las elecciones fue muy decepcionante. Pero si tenemos el apoyo de América Latina, de la UNESCO, y de los premiados con el *Right Livelihood Award*, yo creo que Chile se va a ver obligado por la presión internacional. Porque además, ¿ellos pasan escándalos! Anualmente salen en sus cruceros de instrucción, pero en muchos puertos no pueden recalar porque les hacen protestas, ¿cómo le dicen los argentinos?

— Escraches.

Le hacen escraches. Comenzó un país y luego se fue sumando otro y otro y todos los años se repiten los escraches al punto que tienen que modificar los recorridos previstos. Porque de por medio también está la muerte de un sacerdote chileno-británico que fue torturado sobre el barco. En

homenaje a él, la universidad se va a llamar Michael Woodward. Era un sacerdote progresista y profesor en la universidad de Valparaíso. Su familia estaba en el puerto el 3 de enero reclamando justicia. Fue un cuadro muy violento: por un lado había una religiosa, por otra los familiares del sacerdote inglés, por otra los taxistas, por otra los marinos torturados y exonerados, por otra los padres de los nuevos marinos. Para mí fue la primera vez, no había visto algo parecido.

— ¿En Paraguay no ocurren ese tipo de manifestaciones?

De ese tipo no, para mí fue muy fuerte. Yo tengo secuelas de haber sido torturado por militares en mi país y estas cosas no me dejan dormir, tengo pesadillas muy feas, estas cosas me impresionan vivamente. Por eso, ahora que yo me volví a casar, con mi esposa nos repartimos el trabajo, porque yo soy el fundador del Museo de las Memorias, soy el presidente, pero cada vez que voy, tengo que tomar calmantes para luego poder dormir. Yo fui torturado ahí. Entonces no quiero ir más.

La compañera de Martín es María Estela Cáceres, que nació en La Rioja y se formó en periodismo en Córdoba. Juntos están al frente del Museo de las Memorias de Asunción y de la Fundación Celestina Pérez de Almada, que se dedica a promover el desarrollo sustentable. El nombre de la ONG es el de la primera esposa de Martín, profesora y víctima de la dictadura paraguaya.

La memoria por asalto

En el edificio de la ex Dirección Nacional de Asuntos Técnicos operó durante los años de la dictadura uno de los centros de deten-

ción ilegal y tortura de Paraguay. El lugar, más conocido como “La Técnica”, cerró en 1992, fecha en que fueron encontrados los “Archivos del Terror”. Se trata de tres toneladas de documentación sobre la historia de la represión entre los años 1929 y 1989.

— ¿Cómo convirtieron “La Técnica” en el Museo de las Memorias?

Primero hacíamos los actos de repudio en la calle. Después en la vereda. Al año siguiente, en el pasillo. Más tarde, pedimos una pieza. Lo fuimos tomando. Lo ocupamos, como dicen los argentinos. Se convirtió en Museo de las Memorias en 1993 y en la actualidad recibe permanentemente la visita de entre cien y doscientos jóvenes porque por orden del presidente Fernando Lugo, en las aulas se debe enseñar la historia reciente de Paraguay. Pero como faltan profesores y material didáctico, todo se centraliza en el Museo de las Memorias. También tenemos la idea de ocupar la mansión de Stroessner. Es una copia de la Casa Blanca, pero en versión micro. Estamos haciendo las gestiones legales para expropiarla y hacer un lugar de estudios sobre energías para los países del Mercosur. Porque, por ejemplo, en Paraguay tenemos facultades de abogacía y ciencias contables, pero no hay un lugar para estudiar nuestras fuentes hídricas.

Sobre el Rin el barco hace rato emprendió el regreso. El viaje por el río alemán concluye y ante la inminencia del desembarco, Martín también lo hace. Elige la siguiente frase: “Necesitamos quitarnos los alambres de la mente. Por eso, nuestra labor ahora como educadores es despertar a los dormidos. Y organizar y movilizar a los despiertos” ■

MERCEDES, CERCA DE LA REVOLUCIÓN

Victor Pintos

Victor Pintos vivió muchos momentos al lado de Mercedes Sosa. Desde lo cotidiano compartido, repara aquí en la especial relación que tuvo la cantante con el rock.

A veces no podía medir su estatura de gigante. O no quería. Entonces, cómoda en el sillón del living de su casa, podía ser ya no una de las más importantes cantantes de música popular de la historia sino una señora sencilla, de mundo y muy culta pero sencilla, que confesaba con culpa su tardía llegada al maravilloso mundo del pop art y del rock. "Vi el *Submarillo amarillo* de grande, Víctor, y me apena mucho, porque por eso de que la gente de izquierda teníamos que negarnos al rock porque era un producto del imperialismo, yo ignoré a Los Beatles durante mucho tiempo, y también a muchas otras cosas del rock, y cuando vi la película, tan bella que era, con esa música tan hermosa, ¿sabe una cosa?... me puse a llorar".

Así de transparente era Mercedes en la intimidad y así de intenso, en lo emotivo, fue su contacto con el rock. El rock del mundo y particularmente el de acá, donde muchos de sus artistas llegaron a ser sus hermanos menores.

En realidad sabía cuán importante era, pero un poco jugaba a no saberlo del todo. Una vez me invitó a que la acompañara a ella y a su hijo Fabián a Copenhague, a una reunión mundial de personalidades luchadoras por la paz que organizaba Günther Grass. Pero no pude ir. Por eso ni bien volvió, me invitó a tomar el té para contarme del viaje.

-Me acordé mucho de usted cuando nos cruzamos en uno de los ascensores del hotel con ese muchacho... ¿cómo es Fabián, el muchacho de los anteojos?

-Bono, mamma.

-Ese. Muy amable, me reconoció y me dijo "señora, un placer saludarla" y me dio un beso. Tenía unos anteojos de naros... Y fue muy gentil, la verdad. Es muy talentoso ese muchacho, ¿verdad? Yo pensaba que a usted le habría gustado conocerlo. Qué pena que no pudo ir...

En esas alturas volaba Mercedes. Y no lo exhibía. Podía mostrarlo como natural incluso a un recién conocido. Eso me sucedió la primera vez que la entrevisté, un sábado de febrero del 82, horas después de una de las funciones de su histórico ciclo del retorno en el Teatro Ópera. Estaba por comenzar la charla que tendría el formato de una entrevista, cuando me sorprendió con un enorme gesto de confianza conmigo, que a fin de cuentas era sólo un periodista hasta hacía minutos desconocido. Me acercó un papel y me dijo: -Me escribió *Yupanqui*. Leí. La carta, escrita de puño y letra, había llegado desde París y le deseaba éxito en los conciertos del regreso. Alguna vez había escuchado por ahí que Atahualpa Yupanqui y ella estaban distanciados, y ese texto íntimo lo desmentía de manera abrumadora. El gran poeta la trataba cariñosamente, le decía "hermana querida" o algo así.

Recuerdo que para aquella entrevista ella tenía puesto un simplísimo batón a lunares y estaba calzada con pantuflas, algo que parecía volver más pequeña su humanidad de apenas 1,60. La hice para el *Expreso Imaginario*, la revista de cultura rock que fue un faro durante la noche de la dictadura, pero no llegó a ser nota de tapa, como yo lo descontaba. A mí las cuentas me daban: la más grande cantante argentina finalmente volvía del exilio, era aclamada y con su retorno comenzaba a tambalear definitivamente la censura. En concreto, unos rayitos de sol anunciaban el amanecer. Y además, en un gesto no menor, invitaba a su escenario a un par de primeras figuras de la escena del rock, como lo eran Charly y León. El director de la publicación, Roberto Pettinato, no lo vio igual. El señor hoy famoso por la tele, en aquel momento era apenas un inquieto escriba aficionado al Nuevo Periodismo, interesado en el free jazz y en la nueva música de Nueva York, que estaba



Retrato de Mercedes Sosa por Oswaldo Guayasamin (1996)

empeñado por aprender a tocar decorosamente el saxo (unos años después conseguiría integrarse a Sumo, donde empezó su historia conocida). Teniendo esos intereses, Petti evaluó como poco cool que su *Expreso* tuviera en la portada a una señora gorda que cantaba folklore y puso a Mick Jagger, de quien teníamos una entrevista ajena traducida al español.

Años después, cuando Pettinato empezaba a hacerse famoso como asistente del corte de manzana en el programa de Gerardo Sofovich, Mercedes empezó a llevar artistas amigos suyos a sus giras internacionales. Así, León Gieco se dio a conocer en Alemania. Así, Nito Mestre pudo cantar *Te recuerdo Amanda* en el mismísimo Estadio Víctor Jara de Chile.

También grabó con rockeros. Por ejemplo, en su disco de despedida, el doble *Cantora*, hizo sendos dúos con Luis Alberto Spinetta y Gustavo Cerati.

Esa relación de amor que tuvo con el rock -con cierto rock, está claro- tuvo los momentos de mayor intensidad cada vez que se encontró con Charly García, a quien amaba. Y él a ella. Incluso en los trances de mayor descontrol, Charly se comportaba como un caballerito si aparecía Mercedes. "Mi general", le decía por lo bajo.

Fue público que Mercedes hizo un disco entero con composiciones de García. Quedó en el mundo de la privacidad que más de una vez Mercedes se ocupó de que su amigo no se excediera en sus excesos y cuidara, aunque más no fuera mínimamente, su salud. Recuerdo haberla acompañado una vez a ver al médico de Charly, quien le dijo, para su sorpresa y para la mía, que todos los análisis habían dado bien. Los de sangre, los renales, los cardiacos. "Está tan flaquito, Víctor, pero está

bien... Qué increíble", me dijo al volver, aliviada.

Por su amigo Charly se jugó más de una vez. Y en una de esas, en 1997, lo llevó a Cosquín. Al festival de folklore. Ni bien lo anunció, se armó un revuelo antológico. El prediluviano Horacio Guarany, amigo y camarada de Mercedes pero en tiempos pasados y pisados, llegó al exabrupto: -*Por qué tenemos que recibir a los drogadictos*, dijo. Ella no se inmutó.

Por entonces, Charly ya no estaba bien. Aún no había llegado al estadio *Say No More* pero lo anunciaban su extrema delgadez, su caminar bamboleante, sus balbuceos casi siempre no entendibles y su dentadura descuidada. No obstante, quienes conocíamos quiénes eran unos y otros, sabíamos que todo terminaría bien. Y así fue. Mercedes lo subió al escenario, Charly se arrodilló ante su amiga en un gesto de suprema admiración, se portó de maravillas y cerró el show tocando su versión del Himno Nacional. El público los ovacionó y los derrotistas debieron callarse la boca. La historia tiene un final feliz de tono privado. Varias veces me lo contó Mercedes, en el típico gesto de la gente mayor que escoge una anécdota entre muchas otras y disfruta repitiéndola.

-Había pasado todo, nos habían aplaudido mucho y subimos al auto para irnos. Estábamos felices, imagínese.

-Claro.

-Charly me había agarrado de la mano y se reía tan lindo... Y cuando se dieron cuenta de que estábamos ahí, apareció la gente rodeando el auto. Era tanto el fervor, sabe, que empezaron a mover el auto, golpeaban los vidrios con las manos, gritaban.

-Qué momento.

-Sí. Y ahí le dije: -Mirá, Charly, ¿parecemos Los Beatles!... ■



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.

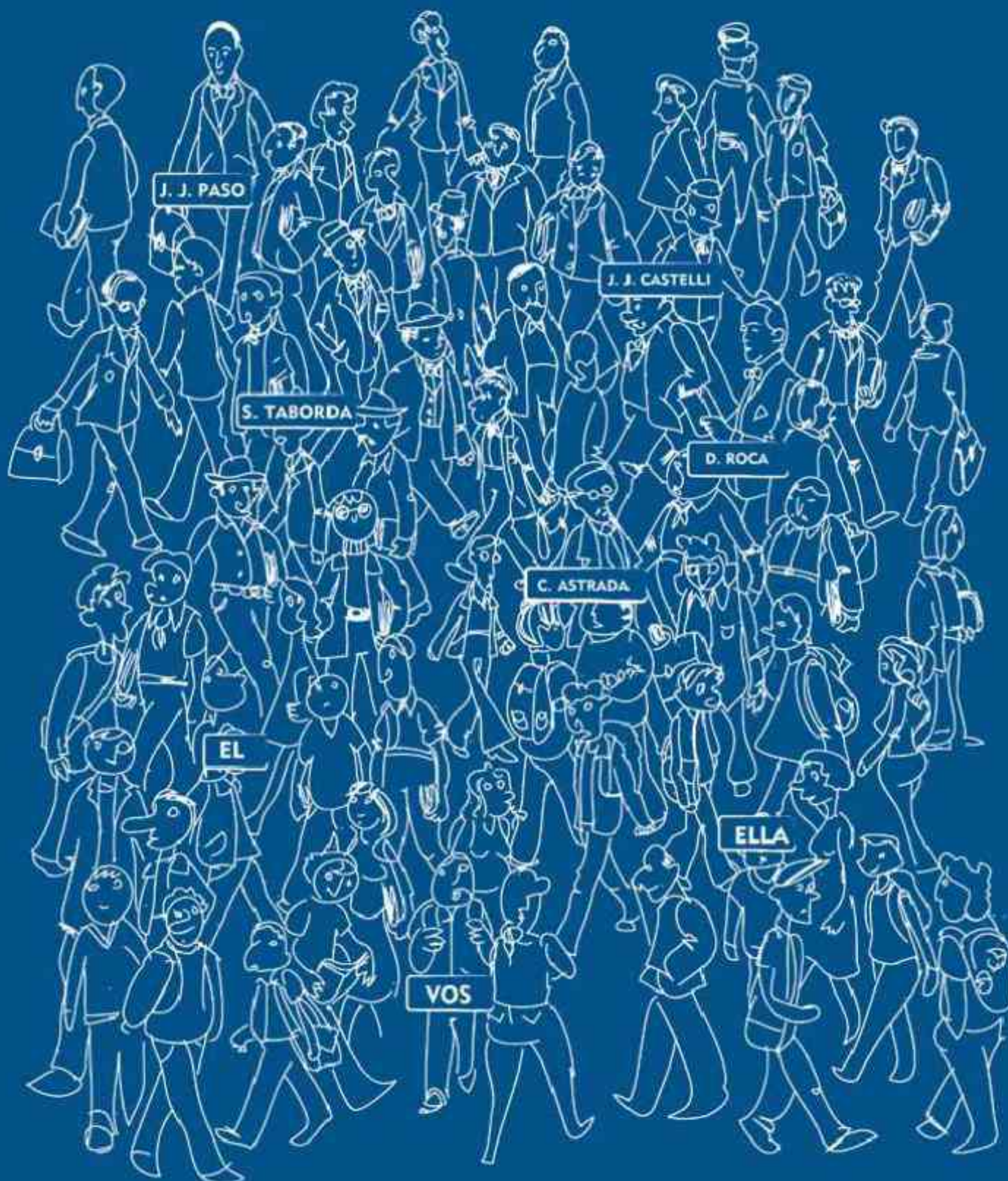
Si donás plasma de manera voluntaria
y repetida, VOS y TU FAMILIA
accederán a un SEGURO DE SANGRE,
para disponer de sangre
cuando lo necesiten.

www.unc-hemoderivados.com.ar TEL: (54 351) 433 4122 / 23 (int 153) / CEL: (54 351) 5129038 email: gvarela@hemo.unc.edu.ar - gburzio@hemo.unc.edu.ar



**Solidaridad
que protege...**





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

