



D

**DEODORO**  
*gaceta de crítica y cultura*

Revista de la Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Marzo de 2011 | año 2 | N° 6 | \$ 2.- | ISSN: 1853-2349



EDITORIAL

Universidad  
Nacional  
de Córdoba



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

#### Universidad Nacional de Córdoba

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

**Director Editorial:**  
Diego Tatián

**Secretario de Redacción:**  
Franco Rizzi

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

**Corrección:**  
Raúl Allende

**Diseño:**  
Lorena Díaz, Agustín Massanet, Nicolás Pisano

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

Impreso en Comercio y Justicia Editores

Tapa: Ana Capra. Blue. Acrílico s/papel, 2010.



3

Los otros



4

Despegue en serie | Producciones cordobesas en TV  
Lorena Llanes



5

Mentiras piadosas  
María Teresa Andruetto



6

Echen al marxista de la Universidad.  
A. Goldschmidt en 19 fragmentos  
Juan Cruz Taborda Varela



8

Dime qué improvisas y trataré de decir... | Teatro  
Jorge Monteagudo



9

Menta Saez y sus mentores | Crítica de disco  
Mariano Clavijo



10

Nuevos paradigmas en las políticas culturales  
latinoamericanas: Brasil y los puntos vivos de su cultura  
Emiliano Fuentes Firmani



12

Patrimonio urbano, memoria e historia  
Martín Fusco



14

Los tiempos interesantes | Crítica de libro  
Guillermo Vazquez



15

Lo involuntario en la escritura | El libro anacrónico  
Silvio Mattoni



16

La luz de los sepulcros | Crítica de libro  
Anselmo Torres



17

"Hay cosas a las que no se les puede decir adiós"  
Crítica de libro  
Javier Quintá



18

Una aventura vanguardista:  
exposición de Pettoruti en Córdoba  
Paulina Iglesias



20

"Lo cotidiano se vuelve mágico" | Entrevista a G. Trettel  
Irina Morán



22

El negocio "Malvinas". Los Pichiciegos de R. Fogwill  
Daniela Spósito

Las obras en este número pertenecen a las artistas Ana CAPRA (Córdoba), Judith MORI (Córdoba) y Catalina BARTOLOMÉ (Bs. As.).



## LOS OTROS

En el Pacífico Sur, frente a las costas de Chile, el navegante español Juan Fernández descubrió un conjunto de islas volcánicas a las que originalmente denominó "Islas Desventuradas". Una de ellas se haría célebre porque allí fue desembarcado el marinero escocés Alexander Selkirk, tras una discusión con el capitán del barco en el que era tripulante. Selkirk permaneció en la isla completamente incomunicado desde 1704 hasta 1709, cuando fue rescatado por un barco corsario inglés.

Inspirado en este episodio que una mañana leyó en el periódico, Daniel Defoe escribió *Robinson Crusoe*, una parábola sobre la soledad y la sociedad que tendría decisiva importancia para los escritores de la Ilustración; en ella están planteados los grandes interrogantes de la existencia humana en el modo de un relato de aventuras. Según el motivo robinsoniano fundamental, "la naturaleza proporciona los medios suficientes para la subsistencia de toda criatura". Pero esta misma naturaleza que protege a los solitarios, los abandona a sí mismos cuando irrumpen los otros.

El verdadero problema humano comienza con la presencia de otro, incluso con su inminencia. "Cierta mañana, cuando iba a buscar mi bote, descubrí en la costa la huella de un pie descalzo que se marcaba con toda claridad en la arena. Me quedé como fulminado por un rayo; nada oí, nada se dejaba ver..., nada encontré que no fuera esa única huella". Lo que sigue a este célebre pasaje, uno de los más emocionantes de la literatura, es conocido. Robinson, que durante quince años había vivido sin esperanza y sin miedo, con autonomía y despreocupación en el deshabitado espacio de la isla, "aplastado" ahora por el peso de la fantasía, corre a construir una muralla para protegerse y proteger sus cosas.

Testimonio involuntario de otro, la huella activa en el relato una pasión que, según la gran tradición del realismo político, resulta definitoria de la condición humana: el miedo. El indicio de otro genera en Robinson una necesidad primaria que no concierne a la naturaleza (alimento, salud, albergue) sino a la relación con el prójimo: "Necesitaba ahora mis manos más para procurarme seguridad que alimentos". La inseguridad nace aquí de un espectro que establece un régimen de signos en cuyo marco se inscribe la paradoja última de la condición política: las mismas pasiones que definen la insociabilidad de los hombres proporcionan la posibilidad de una existencia social. En particular el miedo, que es la mayor motivación del conflicto y la muerte mutua, a la vez que raíz última del pacto, el armisticio y la política.



La perplejidad frente al testimonio de la existencia de otro se produce cuando un signo indica la presencia humana en lugares inhabitados o desiertos; sin embargo, nada impide pensar que una huella solitaria pueda despertar pasiones de compañía en lugar de desconfianza. La imaginación del naufrago podría cavilar por ejemplo que se trata de una mujer (en la reescritura de la historia por J. M. Coetzee, es una mujer la que llega a la isla) y experimentar pasiones eróticas en vez de temor. O bien pasiones imposibles de satisfacer sin otros como la obtención de prestigio o reconocimiento. Pero Robinson no aspira a la gloria sino a conservar su propiedad. Ello motiva la antipatía deleuziana por este propietario moralizante que deja pasar la oportunidad –que toda isla proporciona, por lo que una geografía en la que no quedasen ya espacios deshabitados e islas desiertas sería insoportable– de una reinención del mundo.

La isla desierta como posibilidad de recomenzar el mundo plantea asimismo el antiguo motivo del éxodo y la amenaza que significa para los poderes constituidos el abandono de un lugar por una población, para recomenzar la vida en otro lado. En el ensayo sobre *Des carnibales* cuenta Montaigne que "ciertos cartagineses que se habían lanzado a través del mar Atlántico, descubrieron finalmente una gran isla fértil cubierta de bosques, bañada por grandes ríos, muy lejos de cualquier tierra firme. Atraídos por la fertilidad del terreno, muchos acudieron luego con mujeres e hijos y empezaron a establecerse en él. Los señores de Cartago, viendo que su país se iba despoblando poco a poco, prohibieron bajo pena de muerte que nadie más fuera allí, y expulsaron a los nuevos habitantes; tenían que con el paso del tiempo llegaran a multiplicarse, hasta suplantarlos a ellos mismos y de arruinar su Estado". Contrapunto exacto de la parábola robinsoniana, los otros son aquí la posibilidad de una emancipación, no una amenaza.

Aunque quizá distinta hubiera sido la actitud de Robinson si en lugar de una huella esa mañana hubiese encontrado un dibujo, o un castillo de arena como el que hacen los niños. Alguien que en una playa desierta hace un dibujo o un castillo no alberga, presumimos, intenciones hostiles, ni estaríamos inclinados a representárnoslo como un canibal. "Si en un país que pareciera inhabitado –escribe Kant en la *Crítica del juicio*– alguien viera una figura geométrica, por ejemplo, un exágono regular, dibujado en la arena, no juzgaría que la causa de esa figura es la arena, el mar, el viento, los animales con sus pisadas, sino sólo el concepto de semejante objeto como producto del arte". Ante un vestigio humano intencional como el hexágono, el miedo cede su lugar a la curiosidad. ¿Hay una curiosidad por otros y una curiosidad con otros? ¿Es la curiosidad una pasión?



La pasión democrática mayor es el "deseo de otros" y tal vez nadie haya alcanzado la experiencia de este vínculo de manera tan radical como Walt Whitman. En su caso, ser con otros y celebración de sí alcanzan, en su íntima unidad, una plenitud encantada que incorpora a los seres humanos no como deberían ser sino tal y como son; en su caso, esa incorporación también presenta una espectralidad, pues el deseo se extiende hacia otros desconocidos, incluso aún no nacidos; en su caso, democracia es el entusiasmo por los hombres y las mujeres cuya existencia presumimos por huellas encontradas al azar, y por la imaginación de espacios indefinidos colmados de seres cuyo espectro incrementa el deseo de otros y la alegría por la inminencia de lo múltiple. En su caso, el de Walter Whitman, panteísmo es la ontología de la democracia –que, como la palabra comunismo, como la palabra anarquismo, designa aquí mucho más que un objeto político. Aspiración de comunidad; anhelo de ser y hacer con otros; deseo activo de población abierta a lo incalculable... En la medida en que la vida compartida persevera en su indeterminación y se resiste a estar por completo sometida a un cálculo por fidelidad a otras pasiones, tiene sentido la palabra democracia como manera indeterminada de ocupar un espacio, como potencia colectiva que dota de sentido a un procedimiento y una forma. El estado de soledad –el de un naufrago pero también el de una muchedumbre–, siempre propenso al miedo frente a la huella de otro, no tarda en convertirse en apasionado deseo de servir o de mandar –al que no estamos condenados mientras haya en el mundo islas desconocidas que explorar con los demás ■

Producciones cordobesas en TV

## DESPEGUE EN SERIE

Lorena Llanes

El campo de producción audiovisual en Córdoba continúa en creciente desarrollo. Este mes se comienzan a filmar nueve series, documentales y ficcionales, realizadas con el apoyo del Incaa y se emitirán por la TV pública.



Catalina Bartolomé. S/d, fotografía.

Una oportunidad inédita, de eso se trata; la anquilosada idea de producir televisión local -ficcional y documental- es hoy una realidad. En el marco del "Plan de Fomento a la producción de Contenidos para la TV digital, pública y gratuita", a cargo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa), se impulsó una serie de concursos para ficción y documental, incluyendo en una de sus categorías a productoras independientes sin antecedentes.

Los concursos se dividieron en 12 regiones, se presentaron más de 900 proyectos de todo el país y en la selección final fueron elegidas nueve propuestas cordobesas. En el caso del concurso nacional de series de ficción y documental para productoras con antecedentes asociadas con la TV pública fueron seleccionados cuatro trabajos locales. Dos series documentales: *La 40*, en formato *road movie* de Pepe Tobal; *Argentinos por adopción*, sobre historias de extranjeros residentes en el país con dirección de Santiago Seín; y dos ficciones: *Edén*, sobre los personajes que transitaban por el mítico hotel de La Falda dirigida por Maximiliano Baldi; y *La Purga*, que aborda la historia de un médico que termina viviendo en un barrio marginal, bajo la dirección de Sergio Pedrosa y Claudio Rosa.

Por su parte, en los concursos federales de series de ficción y documental para productoras independientes sin antecedentes, triunfaron cinco producciones locales:

**«Con este panorama, todo indica que el prolífero campo de realización audiovisual en Córdoba necesitaba, para dar un salto cualitativo y cuantitativo, un apoyo económico concreto y un espacio de emisión»**

Tres series ficcionales: *Corazón de vino*, una *sitcom* de éxito teatral sobre cinco amigos de alrededor de 30 años que formaban parte de una banda musical infantil con fama fugaz y cuando deciden volver a reunirse se encuentran con la crisis adulta y sus pormenores, con dirección de Luciano Delprato y Pablo Spollansky (recientemente integrado para la adaptación al formato audiovisual); *Córdoba casting*, otra *sitcom* que se desarrolla en una empresa de *castings* dirigida por Javier Correa Cáceres; *Las otras Ponce*, un abordaje sobre el amor, la ideología, el sexo y la muerte en la legendaria casa de tolerancia conocida como Las Ponce, con Juan Carlos Falco en la dirección.

Por otro lado, en el género documental fueron elegidas: *Nosotros, campesinos*, que refleja la forma en que el Movimiento Campesino de Córdoba se organiza colectivamente para mejorar su calidad de vida con dirección de Juan C. Maristany y Jimena González Gomezza; y *Luz Mediterránea* que muestra la situación del arte plástico a través de las obras y el testimonio de cuatro artistas residentes

en la provincia de Córdoba dirigida por Claudio Rosa.

Las series deben estar terminadas en cuatro meses y el comienzo de las grabaciones está previsto para este mes. En el caso de las propuestas ficcionales tendrán ocho capítulos de 26 minutos, en tanto que las series documentales, tendrán cuatro con la misma duración.

Con este panorama, todo indica que el prolífero campo de realización audiovisual en Córdoba -con desarrollo técnico, ideas novedosas, profesionales talentosos y con algunos antecedentes sin demasiada trascendencia- necesitaba, para dar un salto cualitativo y cuantitativo, un apoyo económico concreto y un espacio de emisión.

Estos concursos promovidos por el Incaa permitirán por primera vez, ver por televisión ficciones y documentales de todas las regiones del país. Inicialmente los trabajos seleccionados se emitirán por la TV pública y en el caso de Córdoba presumiblemente por Canal 10. Además formarán parte del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino de la TV Digital (Bacua), un archivo que tendrá productos de todas las regiones que se generen a través de este tipo de propuestas.

Las buenas nuevas entre concursos, ganadores y nuevas oportunidades no hacen más que sumar al excepcional momento que atraviesa la realización audiovisual en Argentina y en Córdoba, especialmente.

### Sobre el BACUA

El lanzamiento de la Televisión Digital contempla generar nuevos espacios para la emisión de programación regional en todo el país, por lo tanto se necesitarán contenidos para ampliar la programación en las pantallas. La estrategia para dar respuesta a esta necesidad es la creación del Bacua, que tendrá contenidos de todas las regiones. Con la posibilidad de establecer acuerdos con otros bancos y redes de contenidos nacionales e internacionales, permitiendo así, enriquecer su archivo.

Todas las organizaciones del medio audiovisual pueden formar parte del Banco, para ello deben ceder libremente su material y utilizar del mismo modo material producido por los demás integrantes. La selección de los contenidos se ajustará a requerimientos y criterios propios del Banco.



## Mentiras piadosas

María Teresa Andruetto

Los cuentos de Navidad, con sus temperaturas bajo cero y sus chimeneas encendidas, son un género propio de las literaturas del Norte. *Una Navidad*, de Capote, es uno de mis preferidos. Lo tengo en un libro encuadernado en tela roja con una foto del escritor y su padre en la cubierta, una foto que se sacaron los dos cuando el hijo —que vivía con unas tías— fue a conocerlo a Nueva Orleans. Fin de la ilusión, conciencia del desamor, comienzo del dolor es lo que sucede esa Navidad. El hijo pide al cielo un regalo, cree todavía en Papá Noel. El padre está furioso, ya es grande, eso es una estupidez de viejas solteras. *A veces pienso que tu madre y yo deberíamos pegarnos un tiro por haber permitido que esto ocurriera.* Y ahí está el niño que Capote fue, despidiéndose de su padre, con los zapatos que le aprietan, en un ómnibus que lo lleva de regreso a la casa de las viejas, *pensé que, si me sacaba los zapatos, aquel dolor desaparecería. Me los quité, pero el dolor no me abandonó... nunca más me abandonó.* Los cuentos de Navidad son cuentos sobre la ilusión y sobre la pérdida de eso intangible que hasta entonces nos ilusionaba. Quiere evitarlo la tía vieja: *por supuesto que existe Papá Noel. Sólo que es imposible que una sola persona haga todo lo que hace él. Por eso todo el mundo es Papá Noel. Yo lo soy. Tú lo eres. Incluso tu primo... es como la nieve. Tal vez no la veas, pero ahora mismo cae entre las estrellas.* Bajo ese látigo, Capote se convierte en artista, si un artista es alguien que se niega a abandonar sus sueños infantiles y también alguien capaz de sacarles provecho. De los sueños y de sacarles provecho habla *El cuento de Navidad de Auggie Wren*, de Paul Auster, otro de mis preferidos. *Este cuento me lo contó Auggie Wren. Como Auggie no queda muy bien, o por lo menos no tan bien como él quisiera, me pidió que no usara su nombre verdadero.* La narración discurre por cuestiones sobre la amistad entre el tal Auggie y el narrador del cuento que anuncia el título. El relato se adentra en la historia de las fotografías que el mal llamado Auggie le muestra a nuestro narrador, y que obtuvo durante doce años, siempre a la misma hora, en la misma esquina y hacia la misma vista. El progresivo mirar los personajes de las fotos (todas iguales, pero si se mira bien todas distintas) pasando desde lo indiferenciado hasta la revelación, *como si se pudiera penetrar en los dramas encerrados en sus cuerpos*, es al mismo tiempo la descripción de lo que sucede con el ejercicio de mirar a la hora de escribir. En la mitad del relato, nuestro narrador se revela como un alter ego del autor: vive en Nueva York, un hombre del *New York Times* lo llama para pedirle un cuento de Navidad, él batalla con fantasmas de escritores navideños y se despacha con reflexiones meta literarias sobre la imposibilidad de cumplir con el encargo que le ha hecho el hombre del periódico. Y es entonces, cuando reaparece Auggie Wren diciendo: *Si me invitas a almorzar, te contaré el mejor cuento de Navidad que jamás hayas escuchado. Y te garantizo que cada palabra es cierta... (...)* y se lanzó a contarme la historia. Lo que sigue es la historia de un ratero que olvida su billetera en el negocio de Auggie y del propio Auggie quien un día de Navidad decide hacer una buena obra y devolverle al ladrón su billetera. Pero no encuentra al ladrón, sino a su abuela quien cree (o finge creer) que su nieto ha regresado a visitarla. También el visitante finge ser el nieto y narra sus mentiras. Finalmente en el baño de la abuela del ladrón, el falso Auggie encuentra una cámara de fotos, la roba y con ese gesto empieza su pasión por la fotografía. *Le mentí y después le robé. No sé cómo pueden decir que fue una buena obra*, dice Auggie, poniendo en evidencia dos saberes centrales en la escritura. Así el narrador se apropia del relato que cuenta Auggie para escribir el cuento que le encargaron y Auggie se apropia de la cámara que robó un ladrón para llevar a la práctica su pasión por las fotos. Miente el narrador acerca de la identidad de quien le cuenta la historia, miente Auggie a la abuela haciéndole creer que es su nieto, y miente la abuela haciendo que cree, mientras Paul y Auggie juran —como se jura en los cuentos— que nada es cuento, que todo es la pura verdad. *Todo el asunto es tal cual él me lo contó*, dice Paul. *Te garantizo que cada palabra es cierta*, dice Auggie. *Le mentí y después le robé*, dice Auggie. *Todo por el arte, eh Paul?* Así es, todo por el arte ■

La iniciativa es un trampolín hacia la democratización de conocimientos, con el valor simbólico que representa, el reconocimiento de las capacidades de producción del interior del país y la difusión y circulación de contenidos que permiten dar cuenta de realidades e identidades culturales diversas. En otras palabras, la experiencia recrea una nueva forma de conocernos y reconocernos. Además, el diseño de este tipo de políticas permite pensar en un modelo de televisión pública de exportación.

**»La iniciativa es un trampolín hacia la democratización de conocimientos, con el valor simbólico que representa, el reconocimiento de las capacidades de producción del interior del país y la difusión y circulación de contenidos que permiten dar cuenta de realidades e identidades culturales diversas«**

### Es realidad, no ficción

Realizar productos audiovisuales y emitirlos a lo largo y ancho del país, es la apuesta de los profesionales que —desde hace años— vienen trabajando con perseverancia en este campo y, a través de la calidad de sus trabajos, buscan dejar la impronta cordobesa. Sin embargo, las dificultades para lograr financiación obstaculizan que estas producciones proliferen, sobre todo las de equipos de trabajo sin experiencias anteriores.

En este sentido, es destacable que en los mencionados concursos las productoras independientes sin antecedentes previos hayan tenido la posibilidad de acceder, sin requisitos caprichosos.

Como un botón que sirve de muestra, vale la pena rescatar la experiencia de *Corazón de Vinilo*. Esta *sítcom* local (con guión de Xavier del Barco, Jorge Monteagudo y Luciano Delprato —también director—, Pablo Spollansky en guión y dirección y producción de Diego Pignini) tuvo inicialmente el reto de adaptar el formato televisivo al teatro, y ahora deberá desandar el camino para llevar la propuesta a una versión audiovisual.

En un mercado en el que estas producciones se importan —como el caso de *Casados con hijos* y *La niñera*— esta propuesta tiene el valor agregado de contar con un guión original que explora el género con una mirada local. Ese aporte surge en un contexto especial marcado por el momento de efervescencia de la realización audiovisual de Córdoba y el creciente desarrollo del teatro que se conjugan en este proyecto cordobés que sintetiza un encuentro entre lo teatral y lo audiovisual.

En este marco de despegue de la producción cordobesa, impulsada actualmente por el apoyo del Incaa, conlleva para los protagonistas el compromiso de estar a la altura de las circunstancias, el desafío de poder seguir creciendo y sostener las experiencias más allá del subsidio estatal. En suma, lo esencial es aprovechar esta oportunidad como un aporte para la construcción de un campo cultural sustentable y cautivar al espectador ■

Alfons Goldschmidt en 19 fragmentos

# ECHEN AL MARXISTA DE LA UNIVERSIDAD

Juan Cruz Taborda Varela

Difusor del marxismo en América Latina, compañero de Albert Einstein e inspirador de la mayor frustración de Serguéi Eisenstein. Alfons Goldschmidt, el alemán que inicio su camino en castellano en la UNC. De donde se fue expulsado.

**1** El catálogo de las definiciones dice de él: marxista humanista. Y no es menor la definición.

Alfons Goldschmidt nació y se formó académicamente en Alemania, en donde, por el clima de época, ser marxista humanista era una empresa a soportar estoicamente. A comienzos de siglo, se doctoró en Ciencia Política en la Universidad de Friburgo, la casa de Heidegger.

Multifacético, en tierras germanas hizo periodismo, docencia con trabajadores, integró un grupo que realizó el cabaret erótico político Crisantemos Blancos y, para darle más acción a la cuestión, fue Sargento en la Primera Guerra Mundial.

Cuando acabó el conflicto, recayó en la URSS, donde dirigió publicaciones y encabezó colectivos como Artistas de ayuda para el hambre en Rusia. Justo un año después llegaría a Argentina.

**2** Cuando llegó a Argentina llegó a Córdoba. Cuando llegó a Córdoba llegó a la UNC. Cuando llegó a la UNC llegó al que era su Departamento de Economía.

El 11 de mayo de 1922, el Rector de la Universidad, Francisco de la Torre, realiza un acto académico para darle la bienvenida a los nuevos profesores extranjeros invitados: George Friedrich Nicolai –médico de cabecera de la esposa del Kaiser de Alemania– y Alfons Goldschmidt.

Las palabras se guardan en un acta que hace más de 70 años nadie lee.

“Nuestra universidad –dice de la Torre con claro perfil positivista– ha pagado por largos años pesado tributo al dominio de lo abstracto”. Por lo que, para evitar esto, se han buscado hombres “de la ciencia positiva”. Y nuestro Alfons, para el Rector,

“partiendo del punto de vista económico, busca soluciones para el más humano de los problemas, la lucha del capital con la miseria”.

La Universidad, para el Rector, debe orientarse “al terreno de lo objetivo, de lo experimental y práctico”.

Un golpe al método.

Goldschmidt está invitado para el semestre de invierno. Nicolai, por tres años.

**3** José Vasconcelos, el intelectual y candidato a la presidencia de México, lo descubrió acá y se lo llevó para allá, donde dejó asentada su huella más firme. De 1923 a 1925, Goldschmidt enseñó en la Universidad de la Ciudad de México y fue, sin dudas, el padre del marxismo en tierras aztecas.

Pero no sólo eso. En 1925 se convierte en guionista de cine. “Auf den Spuren der Aztekeno” o “Tras las huellas de los aztecas”, contó con las líneas de Goldschmidt, por encargo de la UFA.

Vasconcelos, hombre de la Revolución mexicana, rector de la Universidad Nacional de México y encargado de la política cultural y educativa del país, para convencerlo de que dejara estas tierras, le dijo: “En México podrá usted enseñar lo que usted quiera. Yo no soy marxista, pero nosotros necesitamos estudiar esa doctrina, y en México no tenemos profesores indicados”.

**4** Durante el nazismo, su patria le negó la ciudadanía y en 1938, la Universidad de Friburgo le retiró el título de Doctor. Heidegger, el antiguo asistente de Husserl –el que vio el vínculo claro entre positivismismo abrumador y nacionalsocialismo–,

**«Alfons, junto al peruano Haya de la Torre, organizaron el Instituto Latinoamericano de la Universidad de Berlín, antecedente directo de la CEPAL. Y fue en casa de nuestro hombre que el futuro líder aprista conoció y entabló relación con Einstein»**

había sido Rector hasta poco tiempo antes.

**5** En 1935, publica *A dónde va Israel*, con prólogo de su amigo germano Albert Einstein. Fue el mismo Goldschmidt que tejió los puentes entre el Físico y América Latina. Alfons, junto al peruano Haya de la Torre, organizaron el Instituto Latinoamericano de la Universidad de Berlín, antecedente directo de la CEPAL. Y fue en casa de nuestro hombre que el futuro líder aprista conoció y entabló relación con Einstein.

**6** Más de 30 obras de Goldschmidt están en la Deutsche National Bibliothek, incluyendo *Argentinien*, editada en 1923. En Argentina, *Argentinien* no se consigue.

**7** En su obra *El socialismo en un país*, Goldschmidt realiza una crítica sobre León Trotski y anticipa el conflicto con Stalin. Para Goldschmidt, Trotski no entendía cuestiones fundamentales de la metodología dialéctica. El ruso exiliado fue asesinado 6 meses después de la muerte de Alfons, a pocos kilómetros de distancia.

**8** Aurelio De Los Reyes conjetura cuáles fueron los motivos que llevaron a Serguéi Eisenstein a intentar filmar lo que nunca fue: *¡Que viva México!*

El creador del *Octubre* y *El acorazado*, envuelto en la nube del internacionalismo revolú, sabía que debía abrir el horizonte. *Arbeiter Illustrierte Zeitung* era una publicación alemana que publicó, el 16 de noviembre de 1927, un artículo sobre el Día de los Muertos. El autor es Alfons Goldschmidt.

También se publica unos años después el libro *Mexiko*, del mismo Goldschmidt, ilustrado con dibujos de Diego Rivera. Más el film *Mexiko*, exhibido en Alemania entre 1928 y 1929.

Todo ello forma parte de manera oficial del archivo del cineasta ruso.

*¡Que viva México!* se realizaría inicialmente en 3 meses. Luego, en 6. 12. 15.

Nunca.

Eisenstein dijo en una entrevista en *El Nacional*: “No tengo alguna idea preconcebida de antemano de lo que mi cinta será”.

**9** En castellano, de Goldschmidt, hay poco. En Córdoba, casi nada. El Acta de bienvenida, en la Biblioteca de Filosofía. Y una novísima y anecdótica biografía sobre el marxista, realizada por el catedrático mexicano Manuel López de la Parra.

De la Parra deduce “que Goldschmidt llegó a asimilar la doctrina marxista no de manera dogmática u ortodoxa, sino de acuerdo con un sentido útil para la investigación e interpretación de la problemática política, económica y social”. Y reconoce como principal mérito del hombre el haber

sido el difusor de la teoría marxista y haberse convertido en el referente y máximo inspirador de los economistas mexicanos de izquierda.

*«Según de la Parra, lo echaron de la Universidad de Córdoba, cuna del movimiento universitario latinoamericano, por la única irreverencia de impartir sus clases fuera de los cánones tradicionales»*

**10**

*La mitad del mundo*, el libro que recupera las idas de Goldschmidt por el mundo, se encuentra en la Biblioteca del Museo Británico. El mismo sitio en donde Karl Marx parió su máximo capital.

**11**

De la Parra lo describe como un ideólogo y político. Y también un militante: integró y fundó Alemania Libre, desde el exilio contra el nazismo. Antes, había sido militante de la Liga Espartaco, el espacio que

fundó el Partido Comunista de Alemania en 1918, bajo los liderazgos de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht.

**12**

Antes de llegar a nuestra Universidad, renunció a las cátedras alemanas y se fue a ver la gran revolución del siglo en vivo y en directo. Y dijo que tal hecho "habrá de encauzar, no solamente en Rusia, un nuevo orden en la distribución de la riqueza (...) La revolución social en Rusia es a mi juicio el suceso más grandioso en el planeta desde el año uno".

**13**

En la llamada 'teoría de la renta del suelo', donde cabían por igual el popular por estas tierras Henry George, Ricardo y el mismo Marx, se le reconoce a Alfonso como aporte propio la teoría de la producción decreciente.

**14**

Llegó a Argentina expulsado de su país. Profesor indeseable por sus tendencias marxistas.

Y luego fue expulsado de Córdoba. Según de la Parra, lo echaron "de la Universidad de Córdoba, cuna del movimiento universitario latinoamericano, por la única irreverencia de impartir sus clases fuera de los cánones tradicionales. El radical Gabriel del Mazo y el libertario Lazario, fueron los que influyeron para su expulsión. Esto no era nuevo para Goldschmidt ni para Nicolai, pues ya habían participado en la revuelta espartaquista en Alemania en los primeros años de la posguerra de la Primera Guerra Mundial".

**15**

A su muerte, recibió un funeral con pompas estatales en el Panteón Civil de Dolores, el cementerio central de México DF. Hubo palabras de despedida del presidente Lázaro Cárdenas.

**16**

En su acto de bienvenida a Córdoba, dice Goldschmidt: "Yo les saludo, señores profesores, de la manera más cordial y simpática".

**17**

El Rector, antes y refiriéndose a los dos alemanes, había dicho: "Cuánta humanidad. ¡Ciencia y amor!".

**18**

"La vida es un todo orgánico y la economía es como la vida", dice Alfonso como primeras palabras en Córdoba. Después de desgranar conceptos básicos de economía, agrega: "El Estado es ahora el defensor de las uniones industriales y el capital bancario", lo que hace que "la economía política edifica un Estado que debe ayudarla, pero que, realmente, lo está debilitando". Llamó a esto como procedimiento de infecundidad progresiva.

**19**

Y termina: "Yo creo que ninguna otra parte del mundo (por América del Sur) es más propicia para introducir una nueva economía, porque aquí todo es joven, y juventud es energía y esperanza. Los países jóvenes son mejores que los antiguos. Argentinos, guardaos de Europa" ■



Alfonso Goldschmidt, profesor de la UNC en 1922

D

DEODORO  
gaceta de crítica y cultura

DEODORO SE SUMA AL RECLAMO DE NUMEROSOS INTELLECTUALES, MILITANTES SOCIALES, TRABAJADORES Y ESTUDIANTES ARGENTINOS PARA QUE LA AV. CIRCUNVALACIÓN DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA CONSERVE EL NOMBRE "AGUSTÍN TOSCO", EN JUSTO RECONOCIMIENTO A UNO DE LOS MÁS IMPORTANTES LUCHADORES POPULARES DE AMÉRICA LATINA.

Teatro

# DIME QUÉ IMPROVISAS Y TRATARÉ DE DECIR QUIÉN ERES

## BREVE REFLEXIÓN SOBRE LOS VÍNCULOS DE LA IMPROVISACIÓN Y LAS ARTES ESCÉNICAS

Jorge Monteagudo

En Córdoba abundan las propuestas teatrales que involucran a la improvisación como técnica y como poética. No haremos aquí un relevamiento de quienes llevan adelante estas prácticas sino que intentaremos enfocarnos en algo que no sabemos muy bien qué es porque improvisaremos.



Judith Mori. En venta, 0,70 x 0,50 x 0,50 m., 2009.

En principio, dejaremos de hablar en primera persona del plural para evitar esta bipolaridad retórica y pretendidamente académica.

La *improvisación*, así, en itálica y como tema, comprende una serie de técnicas que se aplican, se puede decir, a gusto y placer del gourmet y del comensal.

Por un lado, se utiliza como herramienta de aproximación actoral y dramática en la construcción de espectáculos. Pido permiso para decir que la improvisación es algo que no se toca porque flota invisible en el aire.

Por otro lado, la improvisación se puede transformar directamente y sin antivirus en espectáculo. Esto sería algo así como texto & cuerpo en pura manifestación.

Y la última, que tal vez la señora que va al teatro no sabe, es que el *performer* (actor y/o actriz) *siempre, pero siempre*, improvisa cuando está en escena. Sí, aunque tenga texto y partitura de movimientos aprendidos con sangre. El teatro duele, señora.

### Dale, improvisate algo

Durante mucho tiempo se consideró al teatro como un género literario. Los nuevos enfoques sostienen que antes de la representación no hay nada y que el texto teatral es sólo un conjunto de claves y códigos que activarán el acontecimiento escénico. ¿Y dónde está el teatro?

El teatro espera en escena. Y esperando que aparezca tenemos a: el *performer* y el público.

El *performer* es un botiquín de sustancias volátiles y peligrosas: según como las manipule puede sobrevivir o morir por sobredosis.

El público es el elemento indispensable que hace que el Big Bang teatral suceda. Todas esas *sustancias* actúan como principios reactivos y catalizan (además de autocatalizarse entre ellas con asquerosa

promiscuidad) la escena promoviendo su combustión.

Para que haya teatro (además de un subsidio) tiene que haber, al menos, un actor y un espectador: dos planetas que colisionan y generan un tercer planeta que tiene sus propias leyes físicas. El teatro sucede en el *entre* del actor y el espectador, en un espacio invisible donde todos los componentes desaparecen para dar vida a un fenómeno único: la muerte de la palabra y el nacimiento de la escena.

Si el teatro no es texto, si la palabra está muerta y tenemos público... entonces, ¡dale, improvisate algo!

### Más simple, ponéte una peluca

Todos improvisamos en nuestra vida cotidiana. Uno se despierta y con suerte planifica más o menos el día. Lo que acontece después es azar. Casualidad organizada. En el teatro es igual. Pero no.

En la vida real uno muere y tiene sexo. En el teatro uno se hace el muerto y si tiene sexo seguro va preso. Puede ser que algunos tengan sexo en el baño de un teatro, pero no es eso a lo que me refiero. La vida es como el teatro; incluso a veces somos *performers* secundarios de la nuestra propia pujando por ser protagonistas.

¿Pero qué sucede con el teatro de improvisación que lo hace atractivo tanto para el que hace como para el que mira?: ninguno sabe qué va a pasar.

Por tal motivo, estas propuestas convocan multitudes. Como en el fútbol. En ambos casos la técnica es fundamental, pero al fútbol uno lo puede ver por tele y sentir casi la misma emoción que si lo viera en vivo. Pero ver teatro en diferido no da.

La improvisación no se puede registrar porque es inasible, mal que le pese a quienes protegen nuestra propiedad intelectual. En la improvisación el teatro

no está hasta que se manifiesta. Después muere, o se hunde en un vaso de cerveza.

El *performer* escucha, acepta, niega, propone, divaga, bloquea, asocia, vincula y reincorpora a través de su impulso e irradiación.

Pero no hay *representación*, no hay *presente que vuelve*, hay un presente doblemente actual, paradójico y en bucle: *soy uno que hace de otro que soy yo mismo que está allí haciendo de otro que te mira mientras me mirás como te miro*. Más simple, ponéte una peluca.

### Tenés el cuerpo lleno de estupideces

Un *performer* puede tener muy buena técnica, saber muy bien su texto y sus partituras, pero al estar en escena se encontrará irremediablemente solo. Sólo se tendrá a sí mismo. Y el público sólo lo tendrá a él. Por unos 50 minutos, más o menos.

Cuando uno improvisa puede decir lo que se le pasa por la cabeza. Pero cuando la ocurrencia verbal deja paso al suceso del cuerpo ahí la cosa se vuelve más *power*.

La improvisación no es utilizada como estrategia creativa dramática o de comportamientos sino que funciona como generadora de mundos.

El cuerpo es el que habla. Una respiración en silencio puede decir más de lo que se propone.

El *performer* se escanea y hace un inventario de su cuerpo utilizando como aliado al silencio que todo lo contiene. El silencio es blanco y contiene los sonidos en estado latente. El blanco contiene todos los colores. El silencio contiene todos los sonidos.

Siempre el primer movimiento es fundamental y es el que establece el parámetro de la percepción. A veces parpadear es suficiente.

Seguramente el *performer* se pregunte: ¿cuáles son los mecanismos de la com-

posición escénica, cómo elaboro una partitura en sí misma, cómo recordar cada movimiento, cada palabra, para retomarlos en el transcurso de la improvisación? La respuesta no llega nunca porque es el impulso el que genera el movimiento. Si la responde, se va a trabajar a un *call center*. Antes dije que la improvisación es algo que no se toca porque flota invisible en el aire. ¿Por?

Porque la improvisación es una colisión de imaginarios: el imaginario propio de cada *performer*, el imaginario *alfa* que se genera en el entre de ellos mismos y el imaginario beta que se concreta en el entre con el público. Estos tres imaginarios se retroalimentan permanentemente. Uno está dentro del otro y se contienen como una mamushka escénica.

En escena no hay impermeable que valga, todo cae al cuerpo y se absorbe para que suceda la fotosíntesis teatral.

El *performer* habita un estado de actuación con cuerpo y espíritu unidos hasta que el fin de la escena los separe. Improvisar es como soñar y no recordar el sueño. Hay cosas que se manifiestan sólo cuando se está en escena, tópicos que se repiten, recursos que se reiteran.

En la vida uno siempre está en su búsqueda y en el teatro también.

¿Cómo buscar lo que uno no sabe qué es?: yendo.

La primera palabra siempre es la correcta y desde el principio siempre se piensa en el final.

Todo muy lindo pero, ahora que hice todos esos cursos y leí a Zeami, Stanislavski, Grotowsky, Chejov, Artaud, Taviani, Johnstone, Barba, Brook, Oida, Ure, Catalán... ¿cómo sé qué improvisar?

Ah, eso es otra cosa.

El tema no es *cómo* hacer la improvisación sino *qué* hacer con ella.

En principio, dale, improvisate algo, ponéte una peluca y dejá ser a ese cuerpo lleno de estupideces ■



Ana Capra. Reflexiones Tinta s/papel, 2008.

Crítica de disco

## MENTA SAEZ

### MENTA SAEZ Y SUS MENTOLES

Mariano Clavijo

Por suerte para la producción artística local existen expresiones como la de Menta Sáez que confirman una vez más la buena salud de la música y la creatividad cordobesas. Pero está más que claro, a esta altura de los acontecimientos artísticos, que un disco no aparece por suerte sino como culminación de un proceso que va desde la germinación de la semilla musical hasta la fabricación material de ese registro sonoro llamado disco compacto que - a pesar de su anunciada desaparición- nos sigue acompañando a quienes aún consumimos ese tipo de *objeto arte*.

Proceso que en los músicos independientes puede llevar más tiempo del que le tomaría a un productor con una estructura detrás, velando por el cumplimiento de tiempos y etapas. Pero esto es así. En Córdoba (y en el país) se producen centenares de trabajos discográficos independientes por año, lo cual habla a las claras de un arte que no se deja encorsetar por las discográficas y sus normas, por los motivos que sean.

Alguna vez en el pasado reciente y despuntando uno de los vicios que me habita, llegó a mis manos un demo color verde de "Menta y sus mentoles". Hacíamos un programa de radio de música local, así que nos dispusimos a escucharlo para poder seleccionar qué tema pondríamos en la edición de esa semana. Tiempo después, aquel demo de cuatro temas creció y se transformó en el disco

de Menta Saez. Dicho esto, puedo afirmar sin temor a equivocarme que "escuché" un proceso, en el que las canciones fueron madurando, transformándose con el tiempo, encontrando cuál fue la sonoridad que les vino mejor, qué instrumentos, qué arreglos.

El disco arranca desde el lugar sonoro más oscuro con el tema "Amor" (¡qué paradoja...!), pero luego se abre de a poco hacia la luminosidad y el ritmo del resto de las canciones que componen el álbum.

Menta muestra que su cálida voz es versátil y puede transmitirnos desde despreocupación hasta sensualidad. Es provocadora. Con una dosis de dramatismo teatral, la cantautora completa una propuesta muy personal que nace en la composición y termina en un puente hacia el oyente, donde las canciones van pasando de a una con su carga de ironía, de inocencia, de desamor, de vertiginosa insolencia, de ritmoailable.

Con el tema "Lavanderas", reivindica la labor de la mujer y sus rituales, y se relaciona con la dulcísima canción "Muchas voces", genealogía femenina de inspiración al canto. Entre reggaes despreocupados, ritmos caribeños y cumbias - especial atención a la "Cumbia de la desvelada" - se escucha el disco en un santiamén. No falta el tango y sus influencias en "Corazón", donde el bandoneón

convive, respira y conmueve junto al resto de la banda. Acordeones pachangueiros no faltan tampoco. Desenfado para todos. Música para todos.

La fusión de estilos es más que palpable a lo largo de la música. No voy a intentar etiquetar nada, ya que no tendría ningún sentido. La banda suena muy bien, y los sonidos preferidos son los enchufados. Reinan las canciones de Menta. Cualquier intento de clasificación fracasará con todo éxito. Nos hará viajar por distintas latitudes, pero es totalmente de acá, y lo hace notar cada vez que puede. Es un disco bien tocado, bien grabado, bien cantado. Suena muy bien. Su dinámica del disco nos va llevando a bailar y a cantar cada vez más intensamente.

Y además pasa la prueba de fuego: luego de escucharlo, uno sale tarareando alguno de sus temas. En ese sentido, las canciones funcionan muy bien. Las letras son claras, directas y con rimas cuidadas; lo que hace que las respectivas músicas se deslicen fácilmente para hilvanar los versos de cada una. Una mención para el arreglador del disco, el señor "Cuchu" Pillado, ya que su labor es contundente.

Debo decir aquí que la gráfica, con un diseño standard de caja transparente y demás, no está a la altura del contenido. ¿Cuestiones de tiempos, recursos, criterios? Quizás.

Menta puede tocar en cualquier lado, su música atraviesa las fronteras. Es una fiesta. Es un disco para dejarse llevar adonde sea que quiera llevarnos, porque va a ser un buen viaje, seguro. Señora, señor: sin dudarlo, vaya y cómprese un disco de Menta Saez allí en la disquería "El Grito Sagrado", y asista a ver sus shows. Es excelente. Es nuestra. ¿Lo convencí? ■



#### Menta Saez y sus mentoles

Producción Artística:

Titi Rivarola

Producción Ejecutiva: Menta Saez y Pez Bottiglieri

Estudio: El Ojo Blindado

Arte, diseño y fotos: Lali Zanotti

Año: 2008

# NUEVOS PARADIGMAS EN LAS POLÍTICAS CULTURALES LATINO-AMERICANAS:

## BRASIL Y LOS PUNTOS VIVOS DE SU CULTURA

**Emiliano Fuentes Firmani**

La República Federativa de Brasil posee un importante desarrollo de políticas públicas en cultura y fue un modelo histórico a seguir en la región, inclusive durante los años noventa. Ahora, una nueva cultura política latinoamericana vuelve a tenerlo como referente.

Desde el retorno de la democracia, y principalmente durante los años 90, las políticas culturales brasileñas tuvieron un papel protagonista en el debate cultural latinoamericano, claro que en este caso, tanto el debate como las políticas eran el resultado de una cultura política que estaba orientada principalmente a la eliminación de la intervención del estado. De hecho, durante el neoliberalismo los derechos culturales eran entendidos principalmente como libertad... de mercado por supuesto.

En este sentido es importante mencionar que Brasil fue el primer país sudamericano en contar con una ley de incentivo a la cultura. Conocida como Ley Rouanet, la norma permite el financiamiento de proyectos culturales con fondos privados que son descontados de las cargas impositivas. Por supuesto la ley deja en manos de los inversores el destino de esos fondos, sin requisitos de aplicación regional o temática. El resultado de esta política fue que los recursos generados por esta herramienta encuentran una gran concentración en las ricas regiones metropolitanas del sur y del sudeste (San Pablo y Río de Janeiro) y una apuesta constante a fórmulas probadas y a grupos o actores culturales insertos en el mercado. De esta manera, en palabras de Emir Sader: *“una ley que debería incentivar la cultura nacional pasó a ser parte de las estrategias de marketing de grandes empresas privadas,*

*con costo cero para ellas y enormes daños para las políticas sociales y culturales del Estado”.*

Esta situación se desarrolló durante toda la década del 90 y marcó las discusiones y debates en el campo de la gestión cultural latinoamericana sobre financiamiento de la cultura. Particularmente en Argentina, durante muchos años, el modelo de mecenazgo brasileño fue una posibilidad cierta a seguir.

---

**«Gilberto Gil habló de “masajear los puntos vitales del cuerpo cultural” del brasil, una metáfora tomada de la medicina oriental que entiende la existencia de puntos neurálgicos, concentradores de energía que son pasibles de estímulo para la armonización del cuerpo»**

---

Afortunadamente con el inicio del siglo/milenio comenzó a generarse un cambio en la cultura política latinoamericana, siendo el Brasil uno de sus principales protagonistas. Con el inicio del gobierno del presidente Luis Ignacio “Lula” Da Silva comenzó para Brasil, y de alguna manera para toda América del Sur, un ciclo de recuperación de la justicia social con una fuerte presencia de un Es-

tado que recuperó el rol de garante del cumplimiento de los derechos culturales, políticos, sociales, y económicos de toda la población.

Por supuesto, este cambio de cultura política generó cambios en las políticas culturales. El pasaje del paradigma de la cultura como negocio al nuevo paradigma de la cultura como inclusión tuvo como consecuencia la generación de políticas orientadas a la participación social y al respeto por la diversidad.

### **Un Ministerio para todos los brasileños**

La gestión cultural del gobierno “Lula” quedó en manos del músico y poeta Gilberto Gil, quien en su discurso de asunción marcó las líneas de acción del Ministerio de Cultura (MinC). Gilberto Gil habló de *“masajear los puntos vitales del cuerpo cultural” del brasil*, una metáfora tomada de la medicina oriental que entiende la existencia de puntos neurálgicos, concentradores de energía que son pasibles de estímulo para la armonización del cuerpo. Para la nueva gestión, las políticas culturales serían una herramienta de construcción de ciudadanía y de respeto y valorización de la diversidad.

El resultado de esta nueva conceptualización es sorprendente. Con una construcción democrática, la gestión iniciada por el Gilberto Gil y continuada por Juca

Ferreira también ha demostrado la posibilidad de políticas culturales inclusivas con acciones inéditas, tal es el caso del trabajo de “video en las aldeas” ligadas a los pueblos originarios; y con una nueva relación en muchas de las acciones existentes, como sucede con las acciones para las culturas populares, las acciones sobre género y diversidad sexual, o el importante desarrollo de la cultura digital. Desde el punto de vista institucional el presupuesto en cultura aumentó más de 10 veces: en 2002 era del 0,2 % del presupuesto nacional, para 2011, luego del proyecto de enmienda constitucional aprobado por el congreso nacional, será del 2% del presupuesto total de la unión.

Por otro lado, el trabajo articulado en base a esta nueva cultura política ha permitido el armado y puesta en marcha del Sistema Nacional de Cultura y la discusión y constitución del Plan Nacional de Cultura que, con una planificación participativa y una previsión de líneas y acciones prioritarias para los próximos diez años, fue elaborado por las organizaciones y actores culturales y el poder ejecutivo, para también ser aprobado por el legislativo nacional.

### **Puntos de Cultura, centro vital del nuevo paradigma cultural**

La principal política implementada por el MinC fue la de los Puntos de Cultura,



Catalina Bartolomé. S/d, fotografía.

acción primordial del programa Cultura Viva, creado en 2004 por Celio Turino. La política retoma la idea expresada por el ministro Gil sobre el estímulo al cuerpo vivo del Brasil y consiste en el apoyo y fortalecimiento de experiencias culturales desarrolladas en el ámbito de la comunidad, organizadas en una red de intercambio y mutuo reconocimiento. De esta manera, los Puntos de Cultura pueden ser un grupo de teatro comunitario, una juegoteca, un *terreiro* de candomble, un centro cultural, un centro de cultura digital y todas aquellas organizaciones que desarrollan actividades culturales en la comunidad.

La diferencia con cualquier programa de incentivo conocido tiene que ver con las nociones de autonomía y empoderamiento. En el caso de los Puntos de Cultura, el Estado no interviene en la programación y planificación de las acciones para su financiamiento, sino que pone a disposición los recursos que tiene para que las organizaciones propongan sus planes de acción y desarrollo. A partir del convenio realizado entre el Estado y las organizaciones, cada Punto de Cultura recibe R\$ 180.000 dividido en tres parcelas anuales.

Otra diferencia importante tiene que ver con las posibilidades de uso de los recursos, que en algunos casos se utiliza para la compra de equipamiento y mate-

riales; en otros muchos, a la ampliación o reformas de instalaciones; en algunos casos también se utiliza para la producción de espectáculos o eventos; y como en la mayoría de ellos, en la contratación de profesionales para cursos y talleres. Al ser tan grande la diversidad de los puntos es también muy grande la diversidad de necesidades para su desarrollo. El único punto común a todos ellos es la obligación de comprar, con el primer desembolso, equipos para el armado de una isla de edición multimedia, con cámara digital y mesa de sonido, por supuesto todo bajo software libre.

**«La diferencia con cualquier programa de incentivo conocido tiene que ver con las nociones de autonomía y empoderamiento»**

El impacto de la construcción de la red de los puntos de cultura es enorme ya que el empoderamiento de nuevos actores en el entramado sociopolítico de la comunidad produce cambios importantes en el ejercicio de los derechos culturales, como por ejemplo sucede en el caso de los terreiros del candomble, permanentemente combatidos por la cultura oficial instituida. O como sucede con el apoyo a las radios comunitarias frente a otros poderes del Estado, ya que Brasil tiene

vigente una ley de medios excluyente que no contempla derechos para la comunicación comunitaria. Por otro lado, el desarrollo de proyectos de economía social desde la cultura permite una transformación del entramado productivo de sus comunidades, como por ejemplo sucede con la "Fabrica de Sueños" que desarrolló la producción de elementos para cine, puntualmente una mini grúa para la fijación de cámara que cuesta cinco veces menos que las de fabricación nacional y muchas veces menos que las importadas: los primeros 9 pedidos fueron realizados por otros puntos de cultura. Pero sin duda alguna, el impacto más importante es el proceso de democratización desarrollado, donde una política pública consiguió "desocultar el Brasil" como dice Celio Turino, porque consiguió escuchar a los que históricamente no habían tenido voz.

Según el IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), en la actualidad existen casi 2500 puntos en 1112 municipios de todo Brasil y cada uno de ellos involucra en promedio a 11 personas en participación militante prácticamente diaria (sea trabajo profesionalizado o voluntario); otras 300 participan de actividades regulares (matriculadas en cursos, participando de actividades artísticas) o frecuentan el Punto al menos una vez por semana, aunque sea para una visita a la Biblioteca o al Cineclub; a éstas se suman

3.000 que participan esporádicamente, llegando a más de 8,2 millones de personas al año.

#### Puntos de Cultura para Latinoamérica

El impacto de los Puntos de Cultura ha sido tan grande que hoy existe en Latinoamérica un movimiento para lograr la aplicación de políticas similares en los países miembro. La iniciativa es impulsada por la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social y la Articulación Latinoamericana de Cultura y Política. La iniciativa ya tuvo importantes resultados: el apoyo del Parlamento del Mercosur, quien por unanimidad aprobó una recomendación de aplicación para los países miembro; y de la cumbre de Ministros de Cultura de Iberoamérica desarrollada en el marco del II Congreso Iberoamericano de Cultura en Sao Paulo, quienes en el artículo 22 del documento firmado plantean la creación de un programa basado en los Puntos de Cultura del Brasil para realizarse en el ámbito de la Secretaría General Iberoamericana. A partir de esto ya se está trabajando en la apertura de Puntos de Cultura en Uruguay y Paraguay, en tanto que en la Argentina se ha conformado un movimiento multisectorial denominado "Pueblo Hace Cultura" que se encuentra trabajando a nivel nacional para la elaboración de una ley de cultura comunitaria basada en la experiencia brasileña ■

# PATRIMONIO URBANO, MEMORIA E HISTORIA

## REFLEXIONES SOBRE LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO AQUÍ Y AHORA

Martín Fusco

Se ha caracterizado a nuestro tiempo como una época teñida por un fuerte sentimiento de nostalgia y pareciera que esa suerte de añoranza por un tiempo perdido ha conducido a “rodearnos de pasado”. Pero, ¿cómo se relacionan la memoria y la historia en la conservación del espacio urbano?

El pasado —desde el más remoto hasta el más reciente— está en todos lados, recreado y representado en las escenografías urbanas, en las formas de la arquitectura, en las ambientaciones, en el arte, en la literatura, en el cine, en la televisión, en los video-clips. Aparentemente nada se vuelve obsoleto sino que por el contrario, todo permanece o renace en forma de modas retrospectivas que, superpuestas, no terminan de agotarse. De esta manera el pasado, reducido a una serie de imágenes y sensaciones, se ha convertido en algo más fácil de experimentar que de comprender.



El ejercicio de recordar implica establecer lazos estrechos entre las tres dimensiones temporales. Memoria e Historia son dos formas de recordar. Emparentadas estrechamente entre sí, confundidas a veces, la relación que las vincula resulta a menudo difícil de desentrañar. Curiosamente extendida, la función de recordar se ha simplificado progresivamente, reducida a una colección más o menos secuenciada

de gestos, de atmósferas, de impresiones que apelan más a lo emotivo y lo sensorial que a cualquier interpretación racional. El ensanche de la memoria colectiva y la creciente demanda de su construcción tienen como contraparte el encogimiento de la Historia. La memoria no registra todo el pasado, sino partes de él, y en ese sentido es tremendamente subjetiva. Es consciente e inconsciente al mismo tiempo, cambiante, fragmentaria y deformante; tiende a la simplificación y a la idealización, recortando el pasado y modelándolo para atenuar los traumas. La memoria puede, en ocasiones, ocultarse o borrarse. Pero, y esto es más alarmante aún, puede reinventarse o rediseñarse asumiendo nuevas formas en función de las leyes del mercado —en el que hoy se ha incluido a la cultura y sus manifestaciones— y de nuevas demandas simbólicas. Estas últimas parecen estar hoy en día orientadas a la construcción programada de identidades que encuentran en el pasado una cantera de recursos a partir de los cuales es posible “crear” nuevos relatos.



*«La necesidad de que lo antiguo devenga nuevo expresa en muchos casos la contradictoria sensación de terror al paso del tiempo que experimentan nuestras sociedades, cuyas marcas deben borrarse de la cara, del cuerpo, de las costumbres y los hábitos, y por supuesto de la ciudad»*

La insistencia actual por reinventar o redibujar la memoria termina por hacerla atemporal, perturbando la percepción del paso del tiempo. La pasión por el pasado y la memoria son expresión de una doble pérdida. Por un lado la anulación de la temporalidad, o sea el sentido de estar inmersos en el tiempo, el que a partir de una nueva concepción deja de ser un devenir continuo caracterizado por una dirección y un sentido determinados, para convertirse en una serie o conjunto de datos cuyo significado e interés no perdura más allá del momento de su emisión. Por otro,

la desaparición de la territorialidad de los entramados sociales, entendida como la cada vez más marcada debilidad de las fuerzas del lugar para decidir sobre sus destinos, sometidas a esferas de poder que no tienen una ubicación precisa y reconocible sino que escapan a ella. Tiempo y espacio parecen separarse en el mundo de hoy, y la desorientación que esto produce nos arroja hacia el pasado. En este contexto, las actitudes hacia el patrimonio construido y las acciones que sobre él se llevan a cabo asumen un carácter particular y peligroso desde el punto de vista de la conservación de sus valores. Veamos por qué.

### Simulacros del pasado

Los segmentos históricos de nuestras ciudades se han convertido hoy en día en simples fuentes de inspiración para esa suerte de “simulacros del pasado” que aparecen por todos lados, reduciendo su espesor simbólico. La construcción de edificios y conjuntos residenciales que apelan a la ya superada corriente de arquitectura denominada “posmoderna” —con su complejo mecanismo de citas y referencias de



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



arquitecturas lejanas en el tiempo y a veces en el espacio— pero diseñados “a la criolla” así lo atestiguan. Incluso la fascinación de ciertos profesionales por las formas del Movimiento Moderno, “re-versionadas” en algunos casos con nuevos materiales y para tipos edilicios contemporáneos habla de la necesidad de reciclar una y otra vez una sintaxis formal despojada ya del sentido original, al tiempo que expresa la incapacidad de crear un lenguaje propio.



La valoración de los objetos patrimoniales como documentos del pasado desaparece relegada ante la mera apreciación de éstos como artefactos que solo hacen vivo el pasado en el presente de una forma superficial pero directa, y contribuyen a satisfacer el alza en la demanda de construcción de memoria colectiva que exige la nostalgia contemporánea. En ese sentido, parece no hacer falta conservar la totalidad del bien, sino alguna parte que “hable del pasado” en medio de un discurso actual. Así, la mutilación de complejos históricos a través de la gratuita demolición de algunos de sus componentes y la incorporación de nuevos volúmenes cuya expresión transcribe literal y acríticamente los lenguajes de la arquitectura internacional más reciente se han convertido en una cada vez más habitual y peligrosa manera de intervenir en los tejidos tradicionales de nuestras ciudades. La directa apelación a los sentidos y la búsqueda deliberada del impacto visual son las premisas que guían los proyectos, mientras que los restos de la arquitectura patrimonial se convierten en muñones mal injertados a los que se pretende hacer actuar como inspiradores de fallidos ejercicios de diseño, o como objetos que prestigian y legitiman la obra por un lado, y tranquilizan conciencias, por otro.



Cuando las facultades subjetivas y cambiantes de la memoria colectiva y sus demandas guían los procesos de valoración de los objetos patrimoniales —y los consiguientes criterios de intervención—, las acciones sobre los bienes tienden, paradójicamente, a amular en ellos las huellas del paso del tiempo, presentándolos como recién acabados, casi como “resucitados”. La necesidad de que lo antiguo devenga nuevo expresa en muchos casos la contradictoria sensación de terror al paso del tiempo que experimentan nuestras sociedades, cuyas marcas deben borrarse de la cara, del cuerpo, de las costumbres y los hábitos, y por supuesto de la ciudad. En otros manifiesta la añoranza de una edad dorada a la que se quiere volver porque, sin dudas, en ese tiempo se vivía mejor que en éste. Por otro lado, “poner a nuevo” un edificio resulta para ciertos arquitectos devenidos en conservadores la operación más fácil desde el punto de vista técnico, ya que despojada de cualquier especulación crítica previa, se limita sin más a pintar las fachadas e iluminarlas grotescamente, agregando un problema más al edificio en vez de solucionarle aquellos que ponen en peligro su conservación. Cuando esta ausencia de reflexión crítica sobre la arquitectura del pasado y sus destinos se combina con la ignorancia, la desidia, el facilismo, el oportunismo político y la in-

terpretación deficiente y desactualizada de la noción de progreso, la demolición compulsiva y la sustitución aparecen como las únicas alternativas.



Entendido como monumento y documento, el artefacto ciudad demanda acciones para la conservación de sus estructuras materiales. Dichas acciones surgen, o deberían surgir, de una valoración minuciosa apoyada en el conocimiento histórico riguroso —y no exclusivamente en las subjetividades de la memoria colectiva—, entre otras cosas. Así las cosas, Historia urbanística y Conservación del patrimonio se relacionan de forma estrecha e inevitable. La Conservación debe asegurar la permanencia en el tiempo de los documentos a partir de los cuales los historiadores de la ciudad estudien científicamente el devenir de la estructura urbana interpeándolo desde el hoy. Por su parte, la Historia urbanística debe proveer a los conservadores parte del conocimiento certero y completo de aquellos elementos de la estructura urbana susceptibles de ser “patrimonializables”, a partir del cual se establezcan valoraciones razonables y justificadas como paso primero en el diseño de estrategias de intervención. Si esto no empieza a suceder en nuestro medio, seguiremos improvisando sobre la marcha y actuando espasmódicamente ante las coyunturas, observando impasibles cómo lenta pero inexorablemente la condición patrimonial de la ciudad desaparece ■



Judith Mori. En obra. 1.30 x 0.80 x 0.50m., 2010.



Ana Capra. Serie *El buen pastor*. Tinta s/papel, 2009.

Crítica de libro

## LOS TIEMPOS INTERESANTES

Guillermo Vazquez

La idea de un "tiempo interesante" podría decirse tanto desde una perspectiva afable y nutrida para la proliferación de investigaciones historiográficas, como desde aquella maldición china ("ojalá te toque vivir en tiempos interesantes") que signa un deseo de condena. La intensidad y simultaneidad de situaciones políticas que vivió la Argentina entre 1973 y 1976, marcan esta doble tendencia de los tiempos interesantes: ocupaciones de fábricas, problemas gremiales, movilizaciones estudiantiles y campesinas, asesinatos políticos, enfrentamientos sindicales, crisis de gabinete, ocupación de sedes gubernamentales, atentados, allanamientos. La movilización social y los conflictos institucionales llegaron a niveles pocas veces vistos en la historia, no sólo argentina, sino también de Latinoamérica toda. Los momentos previos al retorno de Perón durante la presidencia de Héctor Cámpora, llevaron a escenarios electorales inusuales, donde una amplia gama de sectores radicalizados y combativos, velan con buenos ojos sus representantes nacionales y provinciales. Sin embargo, las tensiones propias de lo que Ernesto Laclau aclamó

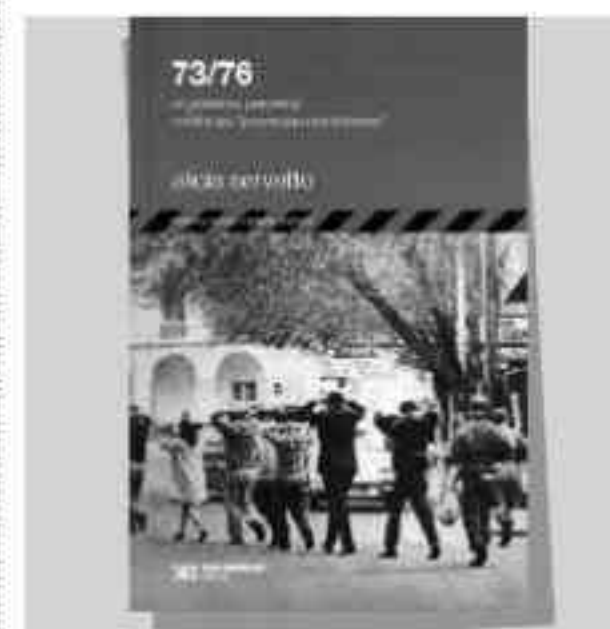
como uno de los paradigmas de la carencia de equivalencias dentro de un espacio político (y su consecuente precariedad): el peronismo en la última estación de Perón en el gobierno, determinó una contienda que conllevaría una purga ideológica e institucional al interior de lo que el libro de Alicia Servetto, *73/76*, llama las "provincias montoneras".

El pasado 11 de diciembre en su edición semanal, la revista *N* del matutino *Clarín* puso a *73/76* en una lista de libros sobre la "guerrilla" argentina, ubicándolo en idéntica sintonía con libros periodísticos (de un supuesto "revisionismo" sobre lo que consideran una "historia oficial" instaurada sobre los años sesenta y setenta) como los de Ceferino Reato, Marcelo Larraquy o Juan B. Yofre. Más allá de las conveniencias editoriales, esta publicación de la editorial Siglo XXI, se encuentra cualitativamente lejos de los otros libros con los que forzosa y fallidamente se lo pretende hacer dialogar. Aunque quizás no haga falta, es preciso señalar que *73/76* trasciende por mucho esos otros títulos y debiera ser leído, pensado y discutido desde un lugar

mucho más ecuánime. No es, desde ya, su proveniencia académica —el libro es resultado de su tesis doctoral— lo que marca esa diferencia. Estamos aquí ante un libro de historia social y política. Y más allá de las necesarias polémicas sobre la politicidad y retórica de la escritura historiográfica con que puedan deleitarnos un Carlo Guinzburg o un Hayden White (que los libros de Yofre o Reato, por lo demás, ni siquiera avizoran ni podrían ser convocados a las mismas), el libro de Servetto se mantiene —afortunadamente— por fuera del mezquino amarillismo, de cierto afán reaccionario y numerosas irresponsabilidades en el manejo narrativo y documental que manifiestan —y no se esmeran en ocultar, puesto que son afines a sus propósitos comerciales y políticos— los otros textos que *N* reseña.

Como decíamos: *73/76* puede ser leído como un libro sobre una de las épocas de mayor movilización, tensión institucional y expectativa política del siglo pasado en toda América Latina, pero —y no deberíamos descuidar sobre todo esto— también permite la reflexión sobre la vieja y siem-

pre renovada cuestión entre federalismo y gobierno central en la política argentina. La exclusión del análisis del gobierno del renunciante Oscar Bidegain en Buenos Aires —el cual, como los de Mendoza, Salta,



*73/76 el gobierno peronista contra las "provincias montoneras"*, por Alicia Servetto. Buenos Aires, Siglo XXI editores, septiembre de 2010, 288 páginas.

Formosa, Santa Cruz y Córdoba, fue afín a la Tendencia-, marca también la línea que busca la investigación de Servetto; el acento en la intervención del gobierno central. Así, se van hilando las características que con notables rasgos comunes –aunque también diferencias específicas que el libro se encarga de describir con mérito–, llevaron a los gobernadores al poder y determinaron su conflictividad dentro del esquema del retorno de un Perón que Servetto describe con un “rol disciplinador de los actores” antes que con un rumbo directo al socialismo nacional.

Escribe Servetto, entonces, que “más que un recurso constitucional para el ejercicio de control y autoridad por parte del gobierno central sobre los poderes provinciales, fueron una herramienta para frenar la movilización social y disciplinar a las fuerzas políticas con el objetivo de dirimir la contienda intraperonista y liquidar los bastiones del peronismo revolucionario”. Un tema desarrollado con mucha pericia por Servetto, ateniéndose a su gran complejidad, es la interna sindical específica de cada provincia. No es casual que los vicegobernadores de las provincias cercanas a la radicalización política de la Tendencia y sectores sindicales y políticos cuestionadores de la derecha peronista, eran representantes de centrales obreras –cuya cercanía o lejanía con la ortodoxia de la burocracia sindical de entonces varía de acuerdo al caso.

Una apuesta de Servetto es la determinación sobre la vigencia de términos como “ortodoxia”, “revolucionario”, “derecha” o “izquierda” (referidas no sólo al peronismo, aunque fundamentalmente en los párrafos que explican la compleja interna del mismo), que tienen una resonancia muchas veces extraña, acaso por lo familiar que resultan, tan naturalizados en debates posteriores. Sin embargo, esta apuesta conlleva el riesgo de que conceptos como el de “burocracia” –utilizada ampliamente a lo largo del texto–, no hayan tenido el detenimiento teórico o analítico merecido, y no señalamos esto porque en el libro carezcan de cierta precisión, sino –por el contrario– porque requieren una complejidad mayor.

La prolijidad narrativa de Servetto, tanto como su pulcritud documental, son méritos evidentes del libro. No obstante, cabe preguntarnos cuánto más podría haber aportado el libro si hubiese tenido entre sus lineamientos bibliográficos, las reflexiones teóricas y análisis de muchos au-

tores que no provienen específicamente de la historia social, pero que han ensayado textos fundamentales sobre el período histórico desarrollado en el libro: Silvia Sigal y Eliseo Verón, Nicolás Casullo, Hugo Vezzetti, Horacio González, León Rozitchner, Ernesto Laclau, Beatriz Sarlo o la inclusión del análisis de los textos de la segunda parte de la revista *Pasado y Presente*. La inclusión de esta heterogeneidad dentro de la apacible narrativa de Servetto, la mixtura, la tensión de esos textos con las pericias documentales en los libros de historia social y política, es quizás un riesgo que debería explorarse con mayor asiduidad. Y, para el caso de 73/76 –aunque claramente no sea su propósito la elaboración de una historia de las ideas ni de una historia intelectual, especificidades académicas que tampoco demandamos–, si creemos que hubiera ameritado un estudio más minucioso sobre las fuentes teóricas de las que abrevaban la juventud radicalizada y los divajes dentro del catolicismo, o las reverberaciones provinciales de un proyecto nacional de Universidad pública radicalizada como nunca antes.

Criticamos aquí un libro de historia, sabiendo los límites propios de una reseña, y por eso mismo se nos dificulta no mencionar ciertos aspectos actuales. Simplemente, concluir con alguna duda: el brevísimo gobierno provincial de Obregón Cano y Atilio López fue quizás el único momento institucional cordobés donde sus actores hablaron en primera persona y en sus propios discursos de aquel enigmático y seductor sintagma de la época: el “socialismo nacional”, como punto de llegada. En Buenos Aires y otros lugares, hubo reverberaciones del peronismo de izquierda en los procesos democráticos posteriores: desde partido “Intransigencia y movilización peronista”, hasta el proyecto de la primera CTA o la revista UNIDOS, llegando al discurso de asunción de Néstor Kirchner en mayo de 2003. Sin embargo, en Córdoba esa línea política ha languidecido con un protagonismo prácticamente nulo o incluso una dudosa existencia, a pesar de la intensidad de la experiencia de su gobierno del '73. Le ha sido difícil encontrar su lugar en la Docta a la tradición de la izquierda peronista en los momentos posteriores a los años setenta de nuestra historia política: dentro del clásico emblema de las dos Córdobas, una liberal/combativa y otra clerical/ortodoxa –descrita intensa y recurrentemente por escritores de diversos ideologías: de Sarmiento a José Aricó, de Deodoro Roca a Alberto Caturelli–, la incomodidad de su historia sigue interpelando ■

## EL LIBRO ANACRÓNICO

# Lo involuntario en la escritura

Silvio Mattoni

En torno al escritor. *Imaginación y fantasía*, por Jorge Orgaz, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional de Córdoba, 1966, 39 páginas.

En torno al escritor tuvo por origen una conferencia dada en 1965; el punto de partida es un célebre ensayo de Freud, “El poeta y la fantasía”. Es sabida la tesis principal de ese artículo, donde Freud compara la así llamada “creación literaria” con el juego infantil: la construcción de un mundo imaginario cuya función sería causar placer. Por supuesto, lo inexplicable en esa explicación es por qué algunos textos de placer y no otros serían “literarios”, es decir, provocarían un placer en alguien más que su autor. La solución de Freud resulta bastante precaria: por un lado, habría una singularidad en el sujeto escritor que lo distingue del resto; y por otro lado, el cuidado de la forma, la técnica verbal de la obra hacen que el lector acepte un juego que de otro modo reprimiría o ignoraría y que luego, a raíz de su ingreso en el juego de la ficción, obtenga la satisfacción pulsional a la que en el fondo apuntaba la obra.

Orgaz no discute demasiado a Freud; busca más bien entretener al auditorio, seguramente poco enterado del psicoanálisis. De allí que los ejemplos de escritores que cita para pensar en el problema de la creación literaria parecieran estar un paso atrás del mismo Freud. Orgaz, que piensa en el “espíritu” y el “alma”, accede pronto a la equiparación de la poesía y el juego, pero se retira con aprensión puritana del carácter sexual del placer que postuló Freud. Tal parece que todavía en los revoltosos años de 1960 había una actitud reticente hacia la explicación erótica tanto de los juegos de niños como de cualquier expresión artística, al menos ante un auditorio que podemos imaginar solemne, es decir, cordobés. El placer de la literatura debe ser “espiritual”, y por ende Sabato, Azorín y Unamuno, ejemplos de Orgaz, acuden a describir las vacilaciones de un alma que no sabe nunca lo que ha escrito y se debate con un otro interior, una voz desconocida.

Para reponer el carácter sexual de ese otro desconocido que pasa por la voz del autor, me bastará destejer una imagen urdida por Orgaz: el escritor, dice, “se torna de pronto servicial o amanuense... ¿de quién...? No del personaje creado que es, sí, quien dicta, pero a quien, a su vez, apunta otro, un desconocido...”. No es posible pensar en otra cosa que una palabra griega. El desconocido que actúa por su cuenta en el interior de uno mismo, si descartamos la existencia de entidades inmateriales y nos restringimos al cuerpo sexuado, es el falo. Incluso se trata de una sustitución metafórica tan antigua que el viejo fauno que inventó la filosofía, sin escribir nada, le puso a su voz el apodo de “*daimon*”.

La cuestión de lo involuntario en la literatura, de lo imprevisible que aparece en el acto mismo de escribir, no deja de ser examinada con interés por Orgaz. Ningún autor puede saber todo lo que escribe, de dónde salen algunos puntos o grandes fragmentos de lo que está haciendo. En ocasiones, el placer puede identificarse con ese no-saber lo que se escribe. En cambio, los ejemplos de Orgaz, tres espiritualistas y a la vez racionalizadores de lo que escribieron, no parecen llegar a cederle tanto la iniciativa a lo imprevisible.

Mallarmé decía que algo se escribe solo en la página y el autor no sería entonces más que el primer lector de lo que pasó allí, en un blanco del día. Difícilmente Mallarmé pensaría que eso que no se sabe en lo escrito fuera un producto “subterráneo” de actividades inconscientes en el sujeto que escribe, mucho menos diría que se trata de intuiciones colectivas. La barrera que se levanta es la de la expresión, cediéndole la iniciativa a las palabras. ¿Será que el antiguo poeta simbolista supuso que lo inconsciente no era un laberinto de impulsos, sino la estructura misma del lenguaje? Si pensamos que existe algo más que el cuerpo, cosa que la literatura nunca dejó de suponer, entonces lo desconocido que hablaba como un falo en la voz corporal sería también el lenguaje que desconoce siempre al que cree estar utilizándolo. Somos hablados por esa estructura inhumana que se inviste con todos los idiomas del mundo y de la historia, porque ya preparaba el lugar donde el cuerpo efímero, antes de nacer, iba a tener la ilusión de decir “yo”. La literatura, quizá más que el psicoanálisis inventado por Freud, afirma que quien habla nunca sabe ni domina lo que dice, y además que muy probablemente ya está muerto, que está más allá del principio del placer, otra cosa lo impulsa.

Orgaz termina parafraseando así a Freud: “El niño que juega, mientras juega –como el escritor mientras escribe y crea– gusta apoyar sus creaciones en la realidad externa, de la que prescinde total o parcialmente.” El caso es que la literatura –obedeciendo a la musa, al demonio, al falo o a las palabras– pareciera más real, porque no ignora la muerte ni el sexo en todas partes; que la llamada “realidad” externa está convencida de no ser una simple ficción y por ello condenada a mentirse para seguir funcionando.

Crítica de libro

# LA LUZ DE LOS SEPULCROS

Anselmo Torres

El Conde de Volney publica *Las ruinas o meditación sobre las revoluciones de los imperios* en 1791. Pocos años después Mariano Moreno realiza una traducción, que se supone es anterior a 1810 y que se mantuvo inédita hasta su única edición en 1972. La de Moreno podría ser la primera traducción al español de la obra de Volney de la que se conoce el autor.



Ana Capra. *A la espera*. Acrílico sobre papel, 2010.

¿Cuál es pues el Enemigo encubierto que nos devora?, es la cuestión repetida por multitudes diversas a través de los siglos y los continentes, que el Conde de Volney escucha desde un incierto rincón del espacio exterior en compañía de un genio tan misterioso como omnisciente. Constantin François de Chasseboeuf (1751-1820), conocido como el Conde de Volney, escribe *Las Ruinas de Palmira o Meditación sobre las revoluciones de los imperios* en 1791, luego de consagrarse literariamente con su relato *Viaje por Siria y Egipto* publicado en 1788. Viajero ilustrado, sensible y solitario, evita deliberadamente seducir a través de las ilusiones de la imaginación: "no retrataré, dice respecto a *Viaje*, a los hombres mejores o peores, sino como los haya visto, y creo que los presentaré tales como son porque no he recibido de ellos ni beneficios ni ultrajes". Tal vez *Las Ruinas* sea, también, el relato de un viaje extraordinario, físico y moral, a través de las grandezas y miserias de las pasiones políticas a lo largo y a lo ancho de la historia. Ante semejante desafío, Volney toma de la Naturaleza, un par de certezas, para él imprescindibles: el amor de sí y el deseo de bienestar, como potencias morales; los principios de igualdad y libertad, como antidotos ante la locura social que desatan la codicia y la avaricia.



Las dos primeras traducciones, de autor conocido, de *Las Ruinas* al español son fruto de Mariano Moreno (presumiblemente anterior a 1810, inédita hasta 1972) y del abate Marchena (1920). Ambas son parte de esta edición de la Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, la primera, inconclusa a partir del capítulo XXI

**«La codicia y su consecuencia natural, la desigualdad, hicieron del arte de gobernar, como lo define Volney, una verdadera "ciencia de la opresión"»**

donde comienza a desarrollar el tema de la religión, se completa con la del abate. Las implicancias del texto con la figura y las ideas de Moreno las desarrolla el excelente -por erudición, análisis y estilo- prólogo de Sebastián Torres. En el no menos interesante epílogo, Esteban de Gori traza su línea: "Dante Alighieri, Volney, Moreno (y, porque no, Sebastián Torres en la apertura de este libro) realizan, cada uno a su manera, sus propios viajes al interior de las subjetividades políticas. Lo hacen con sus propios diálogos con los muertos y los vivos, con las ruinas y los textos, con el afán de comprender por qué los hombres en pugna hacen lo que hacen".



Ruinas, sepulcros, muros silenciosos, no son para Volney los paisajes de la ausencia, meros signos del paso del tiempo, sino un teatro vivo en el que aún laten las verdades de la naturaleza humana. La luz de los sepulcros ilumina la historia de tal modo que es difícil no ver en el devenir humano una incesante fábrica de ruinas. La codicia y su consecuencia natural, la desigualdad, hicieron del arte de gobernar, como lo define Volney, una verdadera "ciencia de la opresión". Hombres, países, imperios, enloquecidos por una falsa idea de bienestar, pujan por esclavizarse y construir instituciones que contradicen las "verdaderas leyes de la naturaleza". Si las pasiones son

la materia prima de la política, también lo son de las ruinas y Volney nos hace recorrer dramáticamente sus significados.



Rastrear en los vestigios de la historia una arqueología de las pasiones, no deja de ser un mandato vigente. El diagnóstico que *Las Ruinas* manifiestan hace más de dos siglos tampoco prescribió; quizás, sí, necesite nuevos capítulos. La codicia y la avaricia, esas pasiones tristes, siguen al mando, y el vértigo productivo hace convivir, en un mismo espacio, varias capas geológicas de ruinas con el frenesí de la cotidianidad humana. Ruinas urbanas, humanas, tecnológicas, virtuales, intelectuales, apiñadas en un sedimento indescifrable. Seguramente, hoy, el Conde y su Genio fantasmal se maravillarían ante el talento, el entusiasmo y la especialización que se despliegan en el arte de la opresión, de la sujeción, del gobierno. Las preguntas de Volney están (¿cada vez más?) lejos de oxidarse, aunque deban remozar algunos contenidos. ¿Qué significa, hoy, Vivir sin Tiranos?



Este plural puede hermanarse con el de meditar sobre *las revoluciones*, una idea emparentada, tal vez, a un realismo naturalista, que Sebastián Torres, en su prólogo, liga con los conceptos de "corrupción", "cambio" o "mutación". Esta plasticidad ayuda a pensar las complejíssimas ruinas actuales con los presupuestos de Volney. También cierto aire de familia spinoziano en ese realismo que reconoce a las pasiones, los deseos e intereses como la materia de la moralidad; y a los vicios de la imaginación como los que hacen que esas

pasiones guíen a los hombres a la ruina en lugar de a la libertad, o, en palabras del holandés, a que luchen por su esclavitud como si se tratara de su libertad.

"Yo expondré a tu vista esta verdad que solicitas; enseñaré a tu razón esta sabiduría que reclamas, te revelaré los misterios de los Sepulcros, y la ciencia de los Siglos", proclama Volney con la seguridad de su conciencia ilustrada. Las ruinas de su meditación, como las de Palmira, siguen latiendo en sus interpelaciones, tan vivas como el día en que fueron escritas. Como aquella del principio, o esta otra, de tan simple casi ingenua, de tan vieja casi eterna, con que titula el capítulo XIII:

"¿Se mejorará la especie humana?" ■

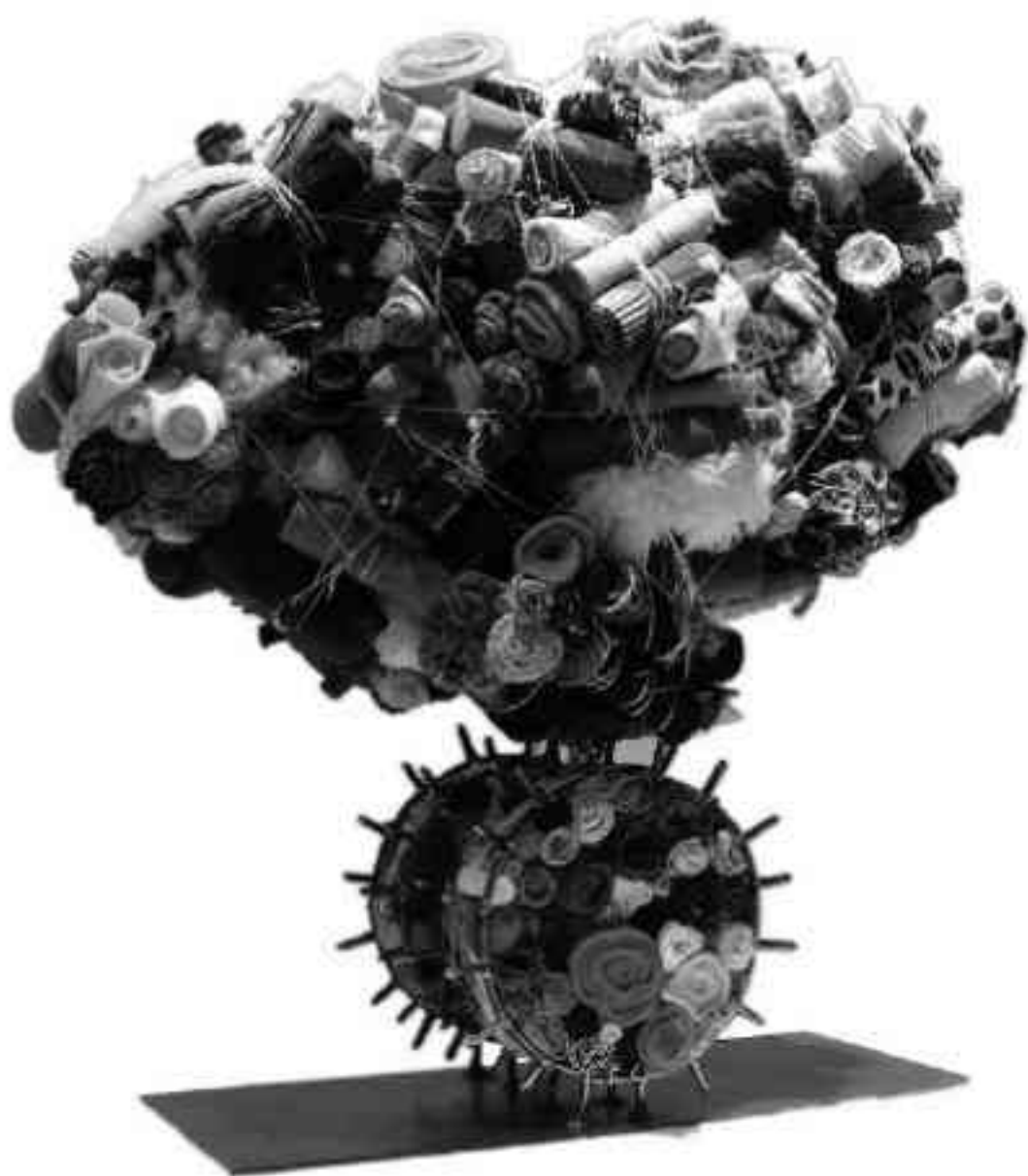


*Las ruinas de Palmira*. Volney, traducción de Mariano Moreno. Córdoba, Editorial de la UNC (Coedición con Univ. de General Sarmiento). Colección Bicentenario. 2010, 236 p.

Crítica de libro

# “HAY COSAS A LAS QUE NO SE LES PUEDE DECIR ADIÓS”

Javier Quintá

Judith Mori. *Como Una nos contaba*, 0,75 x 0,60 x 0,30 m., 2009.

Ya en las primeras páginas de la novela, el autor nos hace una advertencia rigurosa. Quizá emulando a los grandes del género de no ficción, nos advierte que los hechos narrados sucedieron en alguna parte de la Provincia del Chaco, en una fecha determinada, 1968, y que si ha tenido que recurrir a la ficción lo ha hecho, más que nada, por la necesidad del relato.

Para empezar, entonces, a leer esta historia, se podría partir de dos lecturas posibles aunque bien distintas. Como una historia verdadera, en tanto más ligada al género periodístico, o como un relato incierto, y de esta manera, más cercano a la ficción. ¿Importa realmente? ¿Acaso esto cambia algo?

Juan José Saer solía decir que la ficción se mantiene distante tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de

lo falso. “La paradoja propia de la ficción –decía– reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad”. De ahí que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción y que cuando se opta por la ficción no es con el propósito de tergiversar la verdad.

Lo cierto es que si aceptamos las reglas y convenciones propias de la novela, no necesitamos ir al lugar de los hechos para comprobar si lo que se narra ocurrió realmente o no. La verdad que nos transmite la literatura es una verdad mucho más íntima. Y, por tanto, no necesitamos ir al Chaco para saber si lo que nos cuenta Molino es o no cierto. Basta con leer *Monstruos Perfectos* y aceptarla como tal.

### Los monstruos felices

Sin renunciar a la poesía o al humor, valiéndose de las herramientas del policial

negro estadounidense, con acertados diálogos y sólidos personajes, Molino nos narra una historia que, por increíble que parezca, habla de nosotros. De nosotros como seres humanos aunque también –y quizá más– como sociedad.

Recreada en los paisajes del litoral, entre el calor asfixiante y pegajoso del Chaco, en un pueblo cuyo nombre recuerda los más lejanos e insólitos lugares por los que andaban los bandidos rurales de otros tiempos: Estero del Muerto, un caserío desperdigado de una sola calle. La historia se sumerge en las andanzas de los que están fuera de la ley, y también, por qué no, de los que no tanto.

A partir de un asesinato inexplicable, una serie de eventos se desarrollarán, llevando el hilo de la narración hacia lugares casi imposibles donde no siempre triunfan los buenos. Con esa dosis de intriga y tensión, propia de los buenos relatos, la historia acompaña la transformación de los personajes, todos teñidos de sangre y maldad, aunque nunca en igual medida.

¿Habrá algo mal en nosotros?, se preguntará Miroslavo, quien después de presenciar el asesinato de sus propios padres, de inocente adolescente pasará a convertirse en un criminal impiadoso, siguiendo las enseñanzas de Hansen, un narcotraficante de armas de poca monta, que lo inicia en la materia. Sin embargo, no siempre los monstruos son tan monstruos. O mejor aún. Los hay peores. Como el comisario Velarde, un sucio y mediocre funcionario de la justicia, o Maciel, un prestigioso abogado que trama sus delitos a espaldas de ley.

Molino rastrea así en la mente criminal para extraer los monstruos más temidos, o para recordarnos quizá que no hay acciones buenas o malas, sino sólo acciones. Como solía decir el pintor español Francisco de Goya, “los sueños de la razón engendran monstruos”, al ver cómo su realismo se desdibujaba en formas más bien extrañas, mucho “menos reales”, pero que al mismo tiempo, al observador debieron impactarle más o tanto como las bombas napoleónicas que le caían al paso. Los monstruos de Molino, en mayor o menor medida, parecieran querer decirnos que tal vez todos seamos un poco monstruos. O convivimos, al menos, con esa naturaleza ■



*Monstruos perfectos.*  
Miguel Ángel Molino.  
Editorial Viceversa.  
286 páginas  
Córdoba, 2010

La novela *Monstruos Perfectos*, de Miguel Ángel Molino, junto a *Lagunas*, de Germán Parmatler y *La crisálida*, de Augusto Porporato, éstas dos últimas de reciente edición, inauguran la colección *Viceversa*, proyecto encarado conjuntamente entre el Ministerio de Educación y el Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco, la editorial Cuna, y la editorial cordobesa Recovecos.

La apuesta es interesante. Con ediciones muy cuidadas, el camino que traza es el de una nueva política editorial, no preocupada tanto ni por el quién o por el cómo sino más bien por el qué. Qué se publica. La estética y el respeto por la palabra. *Viceversa* es una ida y vuelta entre chaqueños y cordobeses. Se editan acá pero se presentan y se leen allá o se presentan acá y viceversa.

# UNA AVENTURA VANGUARDISTA: EXPOSICIÓN DE PETTORUTI EN CÓRDOBA

Paulina Iglesias

El 9 de agosto de 1926 se inauguró en el Salón Fasce de la ciudad de Córdoba la muestra del artista plástico platense Emilio Pettoruti. Esta exposición resulta de gran importancia no sólo por ser la primera que se presentaba en la ciudad compuesta, en parte, por obras *vanguardistas* sino también porque, incluso antes de abrir sus puertas, y por diversos motivos, ya se vislumbraba conflictiva.

Polémica desde el comienzo, la muestra de Emilio Pettoruti fue tomando matices inéditos para el espacio artístico cordobés, y culminaría con un gesto aún más original: la compra por parte del gobernador Ramón J. Cárcano de uno de los cuadros expuestos, *Los Bailarines*, para su posterior integración al Museo Provincial. Fue este un gesto excepcional, no sólo a nivel provincial sino nacional, ya que era la primera vez que una obra de vanguardia era adquirida, a través de un decreto, para formar parte de la colección de un museo público. Un año después, la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario adquiriría otras dos telas de Pettoruti (*Calles de Milán* y *Retrato del pintor Xul Solar*), también de carácter vanguardista, destinadas al Museo Municipal de Bellas Artes de dicha ciudad. Esta compra, acaso por darse fuera de la caja de resonancia que es toda exposición, pasó en gran medida desapercibida.

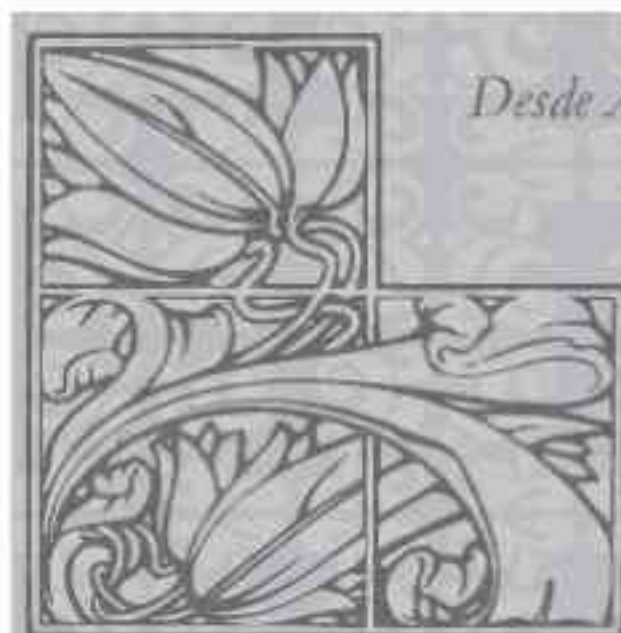
El escándalo y los debates que se suscitaban durante las cuatro semanas que duró la exposición en Córdoba fueron una de sus características. La excepcional concurrencia (en número y en conformación del público -no sólo artistas, profesores y estudiantes sino una amplia mayoría de "curiosos"-), la agresión física hacia algunas pinturas y el robo de uno de los cuadros fueron otras. Sin embargo, este alboroto en torno a una exposición, inédito, como se dijo, en el ámbito artístico cordobés, no lo era para el artista que desde su regreso a la Argentina en 1924 (luego de once años de estudios en Europa) había presentado cerca de siete exposiciones, algunas de ellas de similares características.

Podría decirse entonces que, a excepción de la polémica compra del cuadro, la exposición de Pettoruti en Córdoba presentó en muchos aspectos una dinámica similar a otras exposiciones que realizó

en suelo argentino luego de su retorno (fundamentalmente dos eventos casi contemporáneos como la exposición en la galería Witcomb de Buenos Aires, en 1924 y la exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes en Rosario, en 1927); y, en tal sentido, que las reacciones cordobesas no fueron sensiblemente diferentes a las que el artista encontró en otros sitios.

*«El escándalo y los debates que se suscitaron durante las cuatro semanas que duró la exposición en Córdoba fueron una de sus características. La excepcional concurrencia, la agresión física hacia algunas pinturas y el robo de uno de los cuadros fueron otras»*

Durante sus años de estadía en Italia, Pettoruti cosechó algunas amistades que perduraron a través del tiempo y que superaron la distancia una vez él regresado a la Argentina: el intelectual peruano José Carlos Mariátegui, con quien mantuvo correspondencia e intercambió números de revistas y notas o, por ejemplo, el artista brasileño Alberto Da Veiga. El mismo año de su retorno, 1924, comenzó a frecuentar junto a su compañero de aventuras en Europa, Xul Solar, las reuniones del grupo de Florida hasta, finalmente, integrar la revista *Martin Fierro* (sin por ello dejar de vincularse con algunos artistas del grupo de Boedo). Así, poco a poco fue formando parte de una red informal de artistas e intelectuales, especialmente argentinos, que superaba muchas veces el territorio nacional y cuyo denominador común era la búsqueda de la experimentación estética y la defensa de una idea rupturista del arte y la cultura (Jorge Luis Borges, Alberto Presbich, Norah Borges,



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

CINE TEATRO  
CÓRDOBA

27 de Abril 275 | [www.cineparaver.com.ar](http://www.cineparaver.com.ar)



Evar Mendez, Xul Solar, Oliverio Giron-  
do, y Norah Lange entre otros).

Por su parte, la Córdoba de 1926, que hacía menos de una década había sido protagonista de la Reforma Universitaria, tenía escasa participación en aquella red. Sin embargo, se encontraba en este momento particularmente movilizada por un hecho que, en parte, sirvió de prolegómeno a la exposición de Pettoruti: la visita a la ciudad del mentor del futurismo, Filippo T. Marinetti, en julio de ese mismo año. Invitado por el diario *El País* (probablemente responsable también de la exposición de Pettoruti) su estadía en la ciudad, que no careció de especulaciones sobre sus fines (leída por algunos medios locales como una visita más política que literaria), incluyó un par de conferencias en la Universidad Nacional de Córdoba. Su importancia radica en que, a partir de allí, quedaría flotando entre ciertos sectores el interés por ver el futurismo en la plástica, a pesar de que en esas mismas conferencias Marinetti había traído —aparentemente entre otras obras de la nueva escuela— dos telas de Emilio Pettoruti (*El filósofo* y *El flautista ciego*) que fueron llamativamente ignoradas.

Así, inicialmente interesado en entrar en contacto con Deodoro Roca, lo cierto es que una vez en Córdoba los principales aliados de Pettoruti fueron el filósofo Carlos Astrada y el periodista Oliverio de Allende, con quienes —según narra en su autobiografía— planteó la idea de generar una revista cultural al estilo de *Martín Fierro*, que saldría a la luz a finales de agosto de ese mismo año bajo el nombre de *Clarín*. Las opiniones y críticas de dichos intelectuales fueron las primeras en validar las obras de Pettoruti por su novedoso lenguaje plástico (opuesto al concepto tradicional de belleza ligada a la organicidad); opiniones que, aunque comprensibles para un reducido sector de la población, posibilitaron en alguna medida la recepción de Pettoruti en el

**«Una vez en Córdoba los principales aliados de Pettoruti fueron el filósofo Carlos Astrada y el periodista Oliverio de Allende, con quienes planteó la idea de generar una revista cultural al estilo de Martín Fierro, que saldría a la luz a finales de agosto de ese mismo año bajo el nombre de Clarín.»**



E. Pettoruti. *El Improvisador*. 195 x 140 cm, Oleo sobre tela, 1937. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Emilio Pettoruti. *Balserines*. Oleo sobre tela, 1926.



medio local. Otro ámbito que resultó de importancia en este sentido fue el Salón Fasce. Especialmente preparado para muestras temporarias, exponía desde 1900 con cierta regularidad y ocupaba un lugar central en el ámbito artístico cordobés, siendo el espacio de exposiciones más dinámico de la ciudad. Por ello fue sede de las más variadas muestras (desde arte europeo hasta el trabajo de los postulantes a las becas de perfeccionamiento en Europa). Y aunque se trataba de una iniciativa privada, con el paso de los años y paralelo a su consolidación como sede de exposiciones artísticas, recibió una subvención estatal que permitió su supervivencia varios años más (a cambio de destinar la sala al gobierno unos meses al año para exposiciones de carácter oficial). Todo esto —subvención, permanencia en el tiempo, centralidad— permitía presumir la existencia de un mercado de arte, o al menos de un circuito, factor atractivo para cualquier artista y que, sin duda, debió incidir en la llegada de Pettoruti a la ciudad.

En tal sentido, puede sugerirse no sólo que existía un interés mutuo de Pettoruti y ciertos sectores de Córdoba en que esta exposición se llevara a cabo sino que, en todo caso, lo interesante del encuentro radicó menos en las reacciones "violentas" y "escandalosas" del público cordobés (como ya se señaló, usuales ante este tipo de exposiciones) que en las respuestas positivas y de apoyo desde diferentes flancos. Por un lado, encontra-

mos un pequeño grupo de intelectuales afines, como Carlos Astrada, Oliverio de Allende y presumiblemente Saúl Taborda y, por otro, opuesto a las fuertes críticas propiciadas por medios locales como *La Voz del Interior* y *Los Principios*, encontramos el discreto apoyo del diario *El País* y, algunos meses después, el más enfático de la mencionada revista *Clarín*, conducida por esas mismas figuras. Finalmente, quizás el accionar más sorpresivo e inusual, el del gobernador Ramón J. Cárcano que, estando de vacaciones regresó a la ciudad un día antes de la inauguración y, tras visitarla, volvió a su estancia ese mismo día. Luego, cerca de un mes después, decretaría la compra del cuadro, volviendo certeza lo que hasta ese momento eran sólo rumores.

Así, aunque habitualmente leído como una demostración más del conservadurismo cordobés o, en el mejor de los casos, como un escándalo político en el que más que los cuadros expuestos era la actitud de Cárcano la repudiada, interesa resaltar que intelectuales, políticos y medios de prensa se dirimieron en un apoyo o rechazo hacia la exposición, el "arte nuevo", Emilio Pettoruti y la compra; lo que permite pensar que, además de las respuestas negativas, Córdoba era también la cuna de un sector, aunque reducido y heterogéneo (compuesto por personajes por lo demás encontrados), intensamente preparado para acompañar a Pettoruti en esta aventura vanguardista ■

Entrevista a Gabriela Trettel

## LO COTIDIANO SE VUELVE MÁGICO

Irina Morán

Gabriela Trettel tiene 30 años. Pequeños detalles, la convierten en una mujer observadora y de sonrisa generosa. Es una de las jóvenes cineastas más reconocidas de Córdoba. Después de haber dirigido los cortos *Ana* y *Prodigio*, el 2011 la sorprende con el premio Raymundo Gleyzer. Un galardón que le permitirá estar más cerca de realizar su primer largometraje: *La casa de verano*.

Hace calor en Córdoba y ella propone la intimidad de su patio para dar rienda suelta a esta entrevista. No es un ningún fuerte y mucho menos un castillo. Pero sin exagerar, al respirar el aroma del césped recién cortado y húmedo, uno intuye que para Gabriela Trettel este escenario es, lejos, su mejor refugio. Aquí celebra sus primeros triunfos y también se protege de algunas derrotas. Ceba unos mates, y sin maquillaje, posa encantadora para las fotos. Se la ve plena en el mundo real. Pero sólo es feliz cuando tiene entre manos la posibilidad de crear y mostrar una historia.

- ¿Cómo descubriste que es el cine lo que más te gusta?

Empecé a estudiar cine porque era un formato que me llamaba muchísimo la atención, y porque yo ya venía haciendo fotos. En mis 15, mis viejos me regalaron una cámara réflex. Entonces empiezo a estudiar fotografía, hacer talleres de blanco y negro y cuando llegaron los 18, la fotografía era algo que ya manejaba bastante. Entonces me pareció que el cine era algo más completo. Además por esa atracción que siempre sentí al ver rodajes y saber cómo era todo lo que sucedía "detrás de cámara".

-Y cuándo empezaste a filmar, ¿qué sucedió?

La facultad tiene una cosa que está buenísima. Apenas entrás a la escuela de Cine, te tenés que poner a filmar. Entonces, de a poco, empecé a incursionar en diferentes roles: producción, arte, la es-

critura siempre me interesó y dirigir era lo que más me gustaba hacer. Durante la carrera, fui buscando ese camino y entonces fui experimentando diferentes roles que me permitieran aprender a hacer lo que en definitiva es lo que más me gusta: dirigir.

**«Estoy buscando mostrar situaciones donde las respuestas no son las evidentes, o al menos no están contenidas dentro del lenguaje verbal»**

-¿Hay directores que admires o sientas que han influido en la estética de tus cortos?

En realidad creo que uno está influido por todo lo que ve. Por la obra de los directores argentinos y de aquellos otros que no lo son. Y no sólo por el cine, también por autores de fotografía, de pintura, de literatura, de música y sobre todo por la vida y las cosas que a uno le suceden a diario. Ciertamente me nutro de todo. No solamente me gustan las obras que tienen un perfil similar al mío, también veo películas con otros estilos.

-Y si tuvieras que nombrar algunos directores, ¿a quien mencionarías?

Hay un director catalán, Cesc Gay, autor de "Ficción". Cuando vi esa película, me dije: esto me encanta. Porque senti que este director maneja algunos códigos y estilos, que son muy similares a las formas en que a mí me gusta contar. En

cuanto a lo local, me gustan las películas de Pablo Trapero, Lucrecia Martel o Martín Rejtman que son directores enmarcados dentro de lo que se conoce como Nuevo Cine Argentino. Incluso mi tesis está centrada en las características que pudieran tener en común estos tres realizadores, relacionándolas con mi trabajo de tesis, que fue *Ana*.

**Hablar sobre lo que no se dice**

-Ahora que mencionás *Ana* (2006), además de ser tu primer corto, es el trabajo donde queda registrado tu estilo minimalista, tu mirada intimista ¿no?

Sí. Yo creo que *Ana* fue, casi sin darme cuenta, mi carta de presentación. Un trabajo que, además de darme la satisfacción de haber sido muy premiado, también me ayudó a definir mi estilo en un montón de aspectos. Sobre todo, me ayudó a descubrir cuál es mi manera de contar las historias que me interesan llevar a la pantalla. Que son historias que tienen que ver con lo cotidiano, con esas

cosas que pasan y que al parecer no son importantes. O pasan por debajo de lo que aparentemente está pasando. Y es dentro de ese universo en el que me interesa seguir indagando. Entonces creo que *Ana* es el primer registro de esa búsqueda.

-Y en ese universo ¿existe un interés especial por indagar sobre lo femenino?

Por ahora ése es un lugar donde me siento cómoda y habilitada para hablar. Creo que me costaría bastante hablar de realidades que no conozco. Porque además, en cada proyecto que llevo adelante mi nivel de compromiso es muy grande. Incluso hay aspectos de mí en las historias que narro, aunque todas sean ficción. Exploro entonces el universo femenino, porque además de conocerlo bien, me parece muy rico. Y siempre es lo femenino con relación a lo masculino. Reparar en cuáles son los comportamientos de cada uno, las reacciones, sus sentimientos. Mostrar esos pequeños momentos donde, como dice la canción de Peteco, lo cotidiano se vuelve mágico.

### Gabriela Trettel

Nació en Córdoba, Argentina, en 1981. Estudió fotografía y se licenció en Cine y TV en la Universidad Nacional de Córdoba. Es guionista y directora de los cortometrajes *Cosas del viejo* (2002), *Ana* (2006), *Mutaciones* (2006), *Prodigio* (2009) y *Arriba* (2010). Desde el año 2007 forma parte de la productora PRISMA CINE donde se desempeña como asistente de dirección y directora de comerciales. Su primer proyecto de largometraje "La casa de verano", la hizo merecedora del premio Concurso Raymundo Gleyzer 2010.



Gabriela Trettel (Fotografía: I. Morán)



-Viendo *Ana*, y después también *Prodigio* (2009), creo que existe un especial cuidado en que sean las imágenes - y no exactamente las palabras - las que puedan revelarnos esos momentos.

Claro. Eso tampoco es casual. Si lo que me interesa es hablar sobre lo que no se dice (con las palabras) entonces ahí entran en juego elementos como la fotografía, el sonido, las actuaciones, y sobre todo, pensar bien dónde se centrará el ojo de la cámara. Esto para mí representa un desafío muy grande. Porque justamente estoy buscando mostrar situaciones donde las respuestas no son las evidentes, o al menos no están contenidas dentro del lenguaje verbal. En ese proceso de búsquedas de respuestas algo más complejas, es necesario recurrir a otros elementos que me permitan mostrarlas.

### El largo

-Enero de este año comenzó con buena estrella: fuiste merecedora del premio del "Concurso Raymundo Gleyzer 2010", para realizar tu primer largo con *La casa de verano*. ¿Qué significa este premio?

Significa básicamente que es un paso muy importante para estar más cerca de hacer la película. Sería mi primer largometraje y eso ya es muy importante. Es un premio nacional, donde participan cineastas del todo el país, pero está organizado en regiones. Córdoba participa de la región centro-norte, que está integrada por Córdoba, Santa Fe y Entre Ríos. De

todos los proyectos que participan, por cada región, sólo cinco son seleccionados para asistir a unas clínicas donde se tiene la oportunidad de mejorar el proyecto presentado. De esos cinco seleccionados por cada región, queda sólo un ganador. Es decir que, de la región centro-norte, el premio Raymundo Gleyzer quedó en nuestras manos con *La casa de verano*.

### -¿Quiénes integran el equipo?

Están Lorena Quevedo junto a Rodrigo Guerrero -ambos realizadores y productores de la película *El Invierno de los raros*. Y también está Mauro Guevara (productor) y Gabriela Aguirre (en la dirección de actores), quienes ya han trabajado conmigo en *Ana* y *Prodigio*. Y es importante mencionarlos porque ciertamente el cine es un trabajo en equipo.

### -¿Podés adelantar de qué trata *La casa de verano*?

Es una historia que será filmada en Córdoba, seguramente en Traslasierras. Y trata sobre una mujer que a los 42 años - casada y con dos hijos adolescentes - se pregunta si está viviendo la vida que quiere vivir. Esto sucede en los momentos en que ella y su familia deciden instalarse en una nueva casa, que será su casa de verano. Como verás, es también otra historia intimista.

### Luz, cámara, ¿acción?

### -¿Es difícil filmar en Córdoba?

En general es difícil filmar, porque filmar es demasiado costoso. También todo su

engranaje es complejo porque la mayoría de los financiamientos llegan desde Buenos Aires, a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

### -¿Qué haría falta entonces para allanar algunos caminos?

Lo primero que se me ocurre es crear una oficina del INCAA en Córdoba (Risas). Aunque también es bueno comentar que algunas cosas están cambiando. Y esto sucede a partir de la aprobación de la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. De hecho, ahora en Córdoba se van a comenzar a filmar cinco ficciones para la televisión pública. Y toda la gente que va a trabajar - cineastas, productores, técnicos, actores - serán de Córdoba.

### -¿Qué opinás del contenido que se produce en televisión?

Creo que la televisión debería dejar de ser ese lugar pasatista, tan vacío de contenidos donde lo que más prima son las apuestas hacia los *reality show*. Donde todo es demasiado banal y fugaz. Pienso que la contracara de esto es la programación que se puede ver hoy en Canal 7, en el Canal Encuentro e incluso el canal para los chicos Paka-Paka. Esto último está buenísimo. O al menos a mí me dan más ganas de ver la tele.

### -¿Y de la televisión cordobesa?

Habría que ver todo lo positivo que podría generarse a partir de la nueva Ley

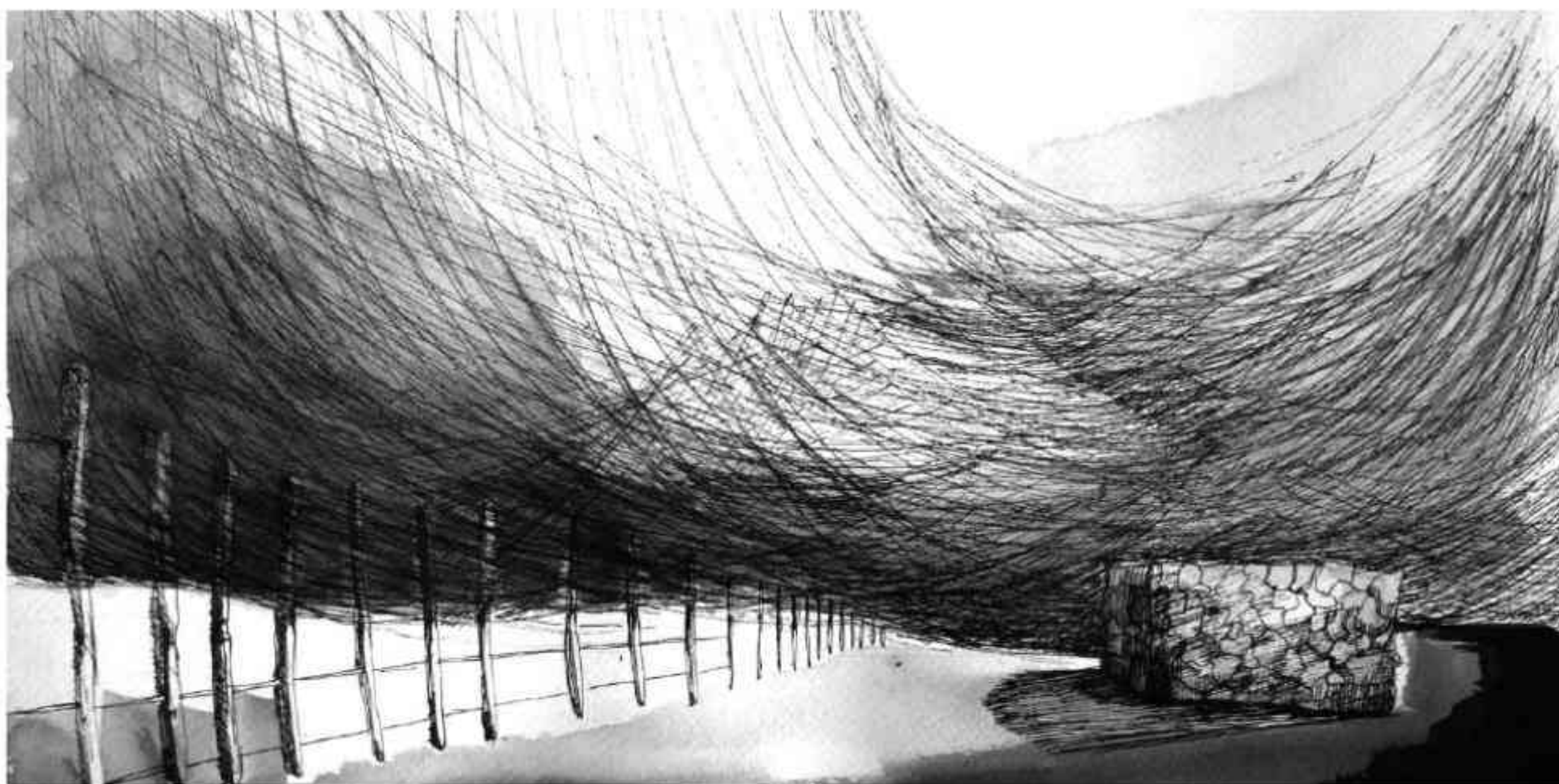
de de medios. En general, la producción de televisión local tiene mucho que ver con todo lo que es el formato de noticiero. Yo creo que a partir de la nueva ley, se podría canalizar esta necesidad de producir otro tipo de contenidos locales. Y en este sentido nos tenemos que poner a pensar y a trabajar en lo que queremos ver dentro de la pantalla chica.

### -Si llegaran a convocarte para producir tele, ¿En qué proyecto te gustaría sumarte?

Me sumaría a cualquier proyecto que tenga que ver con llegar al espectador desde otro lado que no sea su subestimación, o el mero consumo de la banalización de las cosas que nos pasan. Cualquier proyecto que nos movilice a pensar, a reflexionar. Que nos invite a pensar en nosotros mismos o en la realidad que vivimos. Pero que la tele deje de ser esa caja de bobos. De cualquier proyecto que camine en esa dirección, me gustaría ser parte.

### -¿Por qué creés que es tan necesario producir ficción?

Es necesario porque nos encanta que nos cuenten historias. A mí me encanta (risas). Es hermoso sentarse a disfrutar de una buena película, de una serie. Y ese placer está metido en la esencia del ser humano. Esto de imaginarse cosas, de jugar, de inventar, ¿no? Y además, es una manera de retratarnos y también de vernos reflejados a lo largo de la historia ■



Ana Capra. Paisaje con viento. Tinta s/papel, 2010.

## EL NEGOCIO “MALVINAS”

### LOS PICHICIEGOS DE RODOLFO FOGWILL

Daniela Spósito

En el prólogo al libro, reeditado por El Ateneo en 2010, Fogwill dice que, por cuestiones biológicas, se trata de la versión definitiva de este clásico de la literatura nacional.

*“Esta guerra ‘limpia’ constituyó la prolongación de aquella otra guerra ‘sucia’ que la requirió” (León Rozitchner, *Las Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*. Biblioteca Política Argentina. CEAL.1985)*

Sostiene León Rozitchner que la guerra “limpia” de Malvinas no fue sino la prolongación necesaria de la guerra sucia. Desde un materialismo que supone la historia y la guerra desde el punto de vista de la lucha de clases, el filósofo observa continuidades profundas entre la última dictadura y Malvinas.

Posición compartida por intelectuales como Néstor Perlongher que en 1982 afirmaba en la revista *Sitio* que los sectores del peronismo y de la izquierda que defendían Malvinas sufrían de un “patrioterismo infanto-juvenil acneico” y que, en su defensa de la guerra –algunos porque creían que ayudaría a reorganizar las fuerzas internas; otros, porque decían que esa lucha contra el imperialismo permitiría un salto de conciencia en el pueblo– utilizaban recursos de la derecha. La revista *Sitio* recogió entonces el guante y abrió lugar a un intenso debate que mostró que esta crítica no solo era combatida desde la derecha triunfalista y mesiánica sino tam-

bién por sectores progresistas embanderados en un discurso épico que llegaron a acusar de traidor al escritor neobarroso.

Cada uno a su manera, aunque compartiendo un mismo campo en la arena de las luchas discursivas, Rodolfo Fogwill coincide en *Los Pichiciegos* tanto con Rozitchner como con Perlongher en su lectura de la guerra en términos de clase: con un gesto similar, los tres desarticulan algunos de los mitos sobre los que se ha erigido el ser nacional.

Los Pichiciegos –los “pichis”– son un grupo de argentinos desertores y muy pobres que atraviesan la guerra de Malvinas metidos en una cueva subterránea. A estas entidades frágiles y carenciadas, reducidas a un estatuto casi animal, lo único que los une es su necesidad de sobrevivir a toda costa. Desde ese lugar donde lo humano se ha bestializado, intentan satisfacer cuestiones vitales básicas apelando a una moral del cálculo. Marginados de la historia y sin posibilidad de plantear proyectos hacia el futuro, los “pichis” son “algo menos que humanos”. Saben que Malvinas es una lucha que no les pertenece. El afán puro de supervivencia los convierte en comerciantes que, desde una lógica pragmática

y amoral, todo lo reducen a mera mercancía. Llegan a hacer negocios con los ingleses cuando, por ejemplo, se les acaban las pilas. No se trata de una lucha por unas fronteras o unas islas. Mucho menos por unos ideales. Es la guerra por la vida en su estado más animal. Y en esa contienda, se hace preciso estar del lado de los que permiten asegurar la vida, no importa el costo y mucho menos el bando. Los “pichis” constituyen, según el mismo Fogwill, “una alegoría del sistema cultural argentino. Las acomodaciones, los intercambios, los cambios de camiseta, la sumisión a un poder autogenerado”, los amiguismos.

En la novela, oficiales argentinos e ingleses confraternizan. En sus conversaciones, los “pichis” aseguran que “los que mandan”, sean ingleses o argentinos, hablan distinto pero no son diferentes: “son como iguales, se tratan como iguales, toman el té juntos”. Aquí hay una clave para leer la guerra por fuera de la típica dicotomía futbolera: argentinos versus ingleses. Se trata, más bien, de un negocio entre los dueños del poder económico que hacen sus alianzas más allá de las banderas u otras mitologías nacionales. Y uno de los botines de este negocio fruto de alianzas entre empresarios, políticos y hombres de armas es la

memoria, la cual siempre depende de los imaginarios contruidos por los sectores de poder más concentrados.

Desde la picaresca, el cinismo y la ironía, Fogwill hace en *Los Pichiciegos* una operación política: deconstruye la clásica mirada épica sobre Malvinas y hace foco en los efectos de la guerra. Así reflexiona sobre cómo se construye la identidad de una nación ■

Rodolfo Fogwill (1941-2010).

Sociólogo, publicista y escritor. Entre sus libros están las colecciones de cuentos *Las horas de citas*, *Música japonesa*, *Muchacha punk*; las novelas *Los Pichiciegos*, *La buena nueva*, *Vivir Afuera*, *La experiencia sensible* y *Runa*; y los volúmenes de poemas *El efecto de realidad*, *Partes del todo* y *Canción de Paz*. Recientemente se editaron sus *Obras completas*. *Los Pichiciegos* fue escrita en plena guerra de Malvinas, entre el 11 y el 17 de junio de 1982 y publicada en 1983.



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.

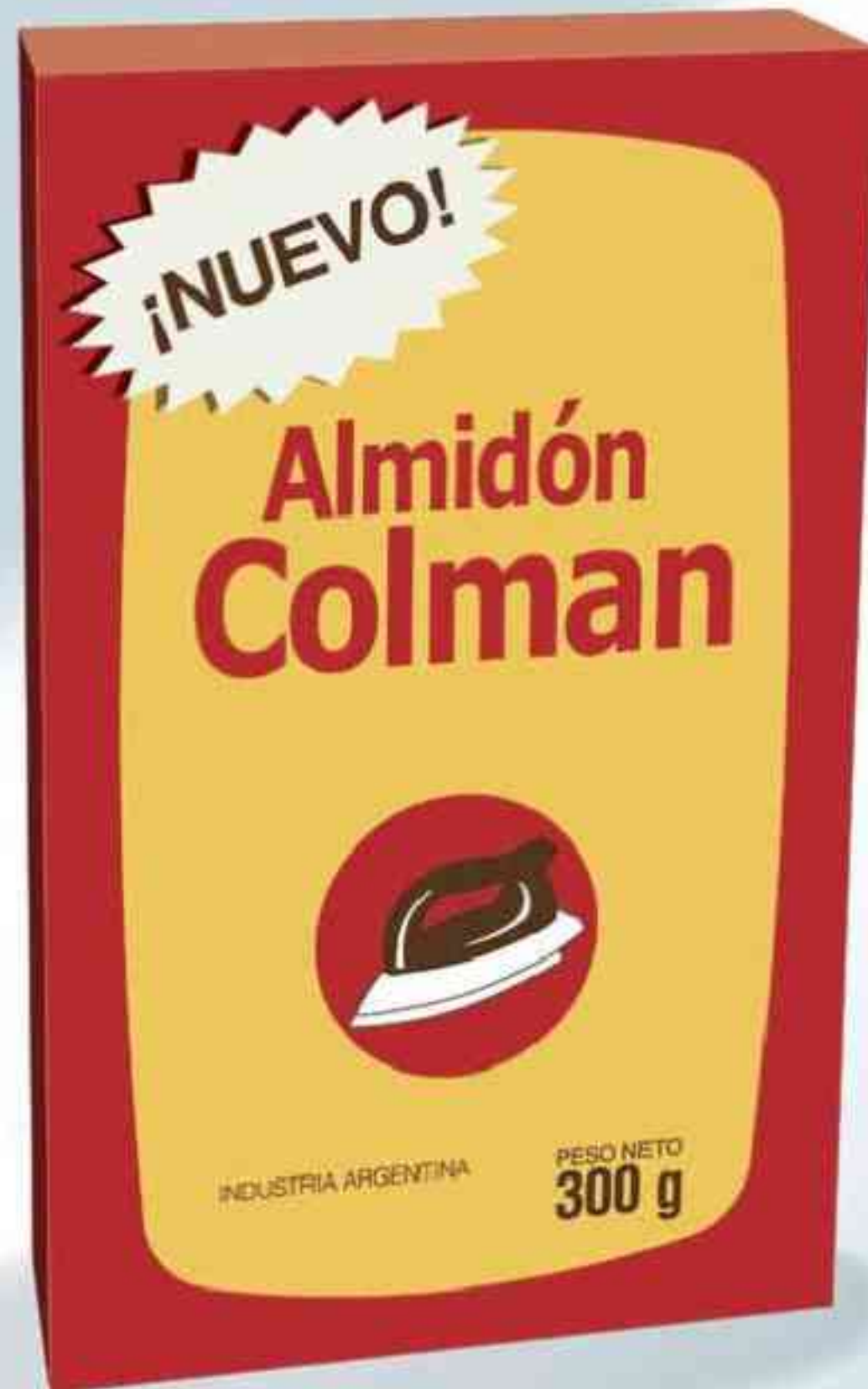
www.unc-hemoderivados.com.ar TEL: (54 351) 433 4122 / 23 (int 153) / CEL: (54 351) 5129038 email: gvarela@hemo.unc.edu.ar - gburzio@hemo.unc.edu.ar



**Solidaridad  
que protege...**



Afortunadamente,  
hay cosas  
que pasaron de moda.



La costumbre  
de almidonar camisas...  
y cogotes.

CANAL **10** *Cultura desacartonada*