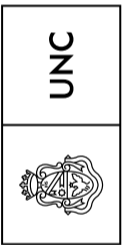


Deodoro

Universidad
Nacional
de Córdoba



Argentina | Diciembre de 2015 | Año 5
N° 60 | ISSN: 1853-2349

\$10.

Gaceta de crítica
y cultura

Mal de ojo

Actualidad
de las artes visuales
en Córdoba

Escriben:
Cagnolo, Casiva, Burba,
Ruiz, Molina, Fuentes
y Cerbellera.
/ Música:
un recorrido por el
festival de jazz cordobés
/ Además: Paulinelli
sobre Baron Biza /
Barthes y Mariátegui /
Teatro y nuevas
tecnologías / Cine,
literatura, crítica cultural
y más.



- | | | | |
|----|---|----|--|
| 3 | Apertura Mal de ojo. Artes visuales contemporáneas en la ciudad de Córdoba
Emilia Casiva | 14 | Por dentro todo está permitido, Jorge Baron
María Paulinelli |
| 4 | Notas sobre circuitos de exhibición en el arte contemporáneo Dossier
Carina Cagnolo | 16 | Con el duro zumbido de los fuegos de Orc.
Elóisa Oliva |
| 6 | Aproximaciones a un marco práctico Dossier
Luciano Burba | 17 | El “tercer vínculo”
Diego Tatián |
| 7 | Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del XIX Dossier
Marta Fuentes | 18 | Condena al Código de Faltas
María Ester Romero y Lucas Crisafulli |
| 8 | Amor sí y <i>performance</i> también Dossier
Manuel Molina | 19 | La represión de la vagancia
José Carlos Mariátegui |
| 9 | Poéticas artísticas contemporáneas en las artes visuales Dossier
Andrea Ruiz | 20 | Un amor que dura cien años
Gabriela Milone |
| 10 | La potencia del dibujo Dossier
Mauricio Cerbellera | 21 | Redes calientes atraviesan mi mente
Silvina Bustos |
| 12 | Esto recién comienza
Mariano García | 22 | Una semana de jazz
Adrián Baigorria |
| 13 | Apuntes críticos a los trucos de visualidad
José Luis Arce | | |

Deodoro



Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Dr. Francisco Tamarit
Vicerrectora: Dra. Silvia Barei
Secretario General: Dr. Alberto León
Director Editorial UNC: Mgter. Carlos Longhini
Secretario de Extensión: Lic. Franco Rizzi
Subsecretario de Cultura: Lic. Franco Morán
Prosecretaría de Comunicación Institucional:
 Lic. María Cargnelutti
Director: Guillermo Vazquez
Secretario de redacción: Matías Lapezzata
Coordinadora Institucional: Rocío Longo
Consejo Editorial: Fwala-lo Marín, Emilia Casiva,
 Mariano Barsoti
Corrección: Raúl Allende
Administración: Matías Lapezzata

Diseño: Prosecretaría de Comunicación Institucional,
 UNC

Ayudantes alumnas: Carolina Dupraz, Clara Presman

Revista mensual editada por la Editorial de la UNC
 ISSN: 1853-2349

Editorial de la UNC. Pabellón Argentina
 Haya de la Torre s/n, Ciudad Universitaria.
 (351) 4629526 | Córdoba | CP X5000GYA
 deodoro@editorial.unc.edu.ar
 info@editorial.unc.edu.ar

Deodoro, gaceta de crítica y cultura no se hace responsable de las opiniones y artículos aquí publicados. Los textos son responsabilidad de quien los firma.

Impreso en Comercio y Justicia Editores



Mal de ojo. Artes visuales en la ciudad de Córdoba

Emilia Casiva

1.

La posibilidad de ojear a alguien (o de terminar ojeado) proviene de una creencia bastante extendida. Esta dice que los males de la mirada se transmiten con solo posarla sobre el “objeto” observado, con apenas un golpe de vista y una puntita de suspicacia. En definitiva, que es consecuencia de la sospecha o el recelo de quien mira, de quien ha mirado. Para el ojeado, no hay análisis que detecte el nivel de maleficio en sangre: la ojeadura habla a través de sus síntomas, de lo que insiste, de lo que molesta y señala. Algo bastante parecido le sucede a la mirada con la que carga el arte contemporáneo. Sospechamos que sus imágenes no se entienden, que engañan, que son pretenciosas, que no sirven para nada, que están vacías, que no se sabe qué quieren ni a dónde van. Una nota reciente en la revista *Panamá* apuntaba que hacer artes visuales “es trabajar con el órgano más tironeado de todos”. Sus prácticas y objetos, “que investigan la manera en que los ojos piensan” no dejan a la vez de inspirar desconfianza. Ejemplos: fiestas entre amigos que dicen ser una obra de arte, muestras que son una sala vacía, frascos con *Merda d’artista* vendidos por miles de dólares. En medio del tironeo y para rematar la confusión, este año una porción del arte contemporáneo se quiso inventar verbo propio: *artebarear*. Así se presentaba un spot de la feria de arte más importante del país que, luego de la avalancha de burlas y a pocas horas de estar *online*, la organización tuvo que levantar pidiendo disculpas. El video empezaba con una voz en off diciendo: “Este es Axel, y se parte de la onda. Axel, ¿vos artebareáis?”. “Obviamente”, respondía Axel por whatsapp.

La gansada no debería subestimarse. En ella podemos entrever las batallas que se vienen, que siempre están viniendo, el pozo (ciego) al que nos quieren hacer caer quienes fabrican opinión pública bajo el signo del habla individual. La retórica de lo banal –light o cínica– no solo se torna saciedad semántica (ese juego que consiste en repetir muchas veces una palabra hasta que pierde significado), sino que termina condenando a toda imagen a ser espectáculo, sin más. No obstante, insiste Didi-Huberman, más vale invertir a nuestra mirada, a nuestra *voluntad de mirada* “de la responsabilidad política elemental consistente en no dejar languidecer *el lugar de lo común* en cuanto cuestión abierta, en el *lugar común* como solución prefabricada”. Ya lo insinuaba también el mexicano Cuauhtémoc Medina –curador estrella y lengua viperina del arte actual– en su reciente visita a Córdoba: la expresión de una intolerancia (intolerancia a las fiestas, a las salas vacías, a la mierda de artista en lata, intolerancia que es *lugar común*) no implica la manifestación de una certeza y, mucho menos, el ensayo de un argumento. ¿Pero cómo rascar en la imagen, entonces, ese *lugar de lo común*?

2.

El arte contemporáneo es un nudo. En las notas que componen este *dossier*, ese nudo se tensa, se enreda, se estira sin dejarse desatar. Ninguno de sus hilos (arte y política, tradición y actualidad, obra y mundo, cuadro y marco) aparece aislado. Tampoco se piensa cómo *conjug*ar prácticas de uno y otro lado, o cómo *hacerlas dialogar*, sino que estas vienen, de mínima, enlazadas. Tramas institucionales, poéticas, gestiones, géneros, políticas, historia: todas arman ese nudo que no está dado de antemano sino que, tal el síntoma, sobreviene cada vez.

En el medio, asoma una imagen que no quisiera dejar pasar. Es la imagen de un *futuro anterior*, que se prende y se apaga en el texto escrito por Luciano Burba. Allí Luciano rememora la coyuntura de encuentro entre imaginación estética e imaginación política, el engranaje que fueron calibrando las prácticas artísticas autogestivas por esos años de la tempestad llamada 2001. La imagen es un recuerdo de cómo, antes de que la *socialidad* se volviera estilo, las artes visuales supieron rescatar saberes de su propia historia (la autogestión, no lo olvidemos, es uno de sus combustibles por lo menos desde las vanguardias) a la vez que se inventaban unos nuevos. Una política de los afectos que tenía la paradójica fuerza de avanzar a machetazo limpio. La imagen relampaguea, y uno cae en la cuenta de que la escena es hoy, otra. El arte contemporáneo de Córdoba ha comenzado a trazar mapas para orientarse en la intemperie, a repensar sus vías de circulación, a capturar instantáneas con valor situacional de las poéticas que lo atraviesan, de sus modos de accionar, a narrar el pasado y las historias que merecemos escribir, o revisar. De todo eso trata este *dossier*, de las formas-de-darle-forma a ese lugar de *lo común* que reclamaba Didi-Huberman.

3.

Hay obras que, por calmas o barderas, nos sostienen la mirada. Maliciosa o no, es su forma de hacer visible el *disenso común*, de señalar el reparto policial escondido tras el cuento apaciguador de la diferencia. Un resto, una fisura en la ciudad de la diversión. Una forma de recordar que, a nuestros ojos y ahora más que nunca, ni todo es lo mismo ni todo da igual. **D**

Notas sobre circuitos de exhibición en el arte contemporáneo

Estamos en una época de proliferación de museos y megaeventos expositivos, sobre todo bienales y ferias, en el mundo del arte contemporáneo. La ciudad de Córdoba no es la excepción a esta expansión de los circuitos a nivel mundial. En los últimos años, pudimos notar cierta renovación de la escena local, que se verifica en varios aspectos.

Carina Cagnolo*

Ambito privado: galerías y coleccionistas
Por un lado, existe una evidente expansión del circuito expositivo en el ámbito privado, ligado al incipiente crecimiento del mercado en artes visuales contemporáneas. Me refiero a la aparición de galerías como El Gran Vidrio, The White Lodge, Bluma, entre otras; que, con distintos “estilos”, sobre todo en sus políticas de trabajo profesional (negociaciones y dinámicas con instituciones, artistas, coleccionistas, curadores, público), apuestan a un protocolo más ajustado de gestión y producción de exposiciones. Espacios más aptos para la exhibición de arte contemporáneo, cierta “institucionalización” de las prácticas expositivas (impresión de folletería que sostiene una identidad, activación de eventos paralelos, trabajo con curadores, etc.). A estas galerías se suma un grupo activo de coleccionistas que, con un perfil de mecenazgo, propicia el sostenimiento de la producción artística, coadyuvando en la construcción de una escena más sólida. Esta nueva dinámica en torno al mercado marca una diferencia notable entre contexto actual y épocas anteriores (con solo un lustro de distancia), donde la carencia de fuentes económicas privadas y/o estatales era una causa común de deserción de la práctica (y el advenimiento de los artistas a realizar actividades tangenciales a la producción artística, como docencia, gestión, curaduría, etc.).

En mi opinión, las galerías y grupos de coleccionistas manifiestan, al menos en el plano discursivo y como (auto) representación social, una especie de sustitución de las “formaciones alternativas” (que por su posición ético-política de disconformidad, ocupan simbólicamente lugares de acción que las instituciones oficiales dejan vacantes). Aunque el lugar real de los agentes privados en el campo es de una fuerte institucionalización,

estos toman posiciones simbólicas cercanas al discurso de “lo alternativo”.

Políticas estatales: museos y espacios culturales

Por el lado de la administración pública de la cultura, la última década se ha caracterizado por mostrar dos modelos diferentes. Desde el Estado nacional, a través de organismos como la Dirección de Artes Visuales de la Secretaría de Cultura de la Nación y el Fondo Nacional de las Artes, se diseñaron programas y estrategias con una clara orientación a dar respuestas a las estructurales deficiencias y retrasos epistemológicos en las artes visuales. Estos organismos tuvieron protagonismo a la hora de construir una escena federal, afianzando redes de trabajo entre regiones. Los variados y muy accesibles programas de becas; el programa “Interfaces - Diálogo visual entre regiones” diseñado como cruces de proyectos curatoriales entre ciudades argentinas y los “Talleres de análisis y seguimiento de producciones en artes visuales” (comúnmente llamados “clínicas”) del Fondo Nacional de las Artes, fueron algunas de las políticas estatales que movilizaron las diversas escenas. Modelos diferentes, aunque similares entre ellos, fueron la administración provincial y municipal en cultura. Respecto de los circuitos expositivos, fue notable el crecimiento de la infraestructura del Estado provincial, en cuanto a ampliación y creación de espacios para exhibiciones de artes visuales, en los últimos ocho años. Coyuntura electoral mediante, la creación de la “Media Legua de Oro”; algunos aciertos puntuales en la gestión de museos y espacios culturales oficiales habilitaron una mayor programación de arte contemporáneo (y todas las gamas del moderno) que dio lugar a una ansiada participación y visibilidad de los artistas de Córdoba en los museos más importantes de la ciudad, a los cuales, en años anteriores,

no era tan sencillo acceder. “Media Legua de Oro” es el nombre con el que el gobierno provincial promociona el recorrido cultural que va desde el Teatro Real, en el centro de la ciudad, hasta la Ciudad de las Artes, predio donde se mudaron las escuelas de educación superior (hoy bajo el ala de la Universidad Provincial de Córdoba) y residencias (hoy prácticamente desaparecidas y convertidas en el área administrativa de dicha universidad). Este recorrido incluye el Teatro del Libertador, el Paseo del Buen Pastor, el Museo Superior de Bellas Artes Evita - Palacio Ferreyra, el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio A. Caraffa” y el Museo Palacio Dionisi (recientemente incorporado al circuito).
Describí este crecimiento edilicio como hipertrofia infraestructural. Me refería a la necesidad político-partidaria de crear obra pública como estrategia de visibilidad, bajo la celeridad inducida por tiempos electorales. Lejos está de ser aquella idea de infraestructura que mencionaba Justo Pastor Mellado, como el valor que pueda tener la práctica curatorial en su capacidad de investigar e interpretar un estado de las artes en un contexto determinado, para crear plataformas de conocimiento. El sentido patológico de la palabra hipertrofia intentaba puntualizar el problema que acarrea crear – ¿o hacer creer? – la política cultural como política de obra pública mientras se sostiene por décadas, desde las estructuras jerárquicas, un modelo de desentendimiento pronunciado respecto de las responsabilidades en materia de cultura. Entiendo, como la mayoría, que este crecimiento edilicio destinado a museos tuvo repercusiones medianamente favorables en el ámbito de las artes visuales de la ciudad y fueron bienvenidos. Pero no podemos quedarnos con esta afirmación simple y más o menos obvia. Por otro lado, en mi opinión, es difícil concebir en Córdoba, como expresaba Cuauhtémoc Medina en una conferencia reciente, que el emplazamiento



Alberto Silva. "Prácticas elementales de las Hijas de Israel". Gentileza Agencia Córdoba Cultura.

edificio, dotado de diseño arquitectónico innovador, conduzca a una locación identificatoria del "arte contemporáneo". La mayor afluencia de público, termómetro con el cual toda administración estatal tiende a subrayar sus logros en cultura, es "natural" en un circuito que apela al turismo cultural, complementando actividad artística con recreación en espacios verdes, moda, diseño, gastronomía. Asimismo, la mayor circulación de artistas contemporáneos, emergentes, o de mediana trayectoria, también sigue la lógica de expansión en la programación, más allá de los criterios y misiones de los espacios: a mayor cantidad de metros para exposición, más artistas convocados, o mejor, barajados de la recepción de portfolios. A mi entender, es paradójico que estas estrategias de crecimiento en cantidad de metros expositivos, mediante innovadores proyectos arquitectónicos (y su consecuente rédito político), converja en una dispersión casi disolutiva de los efectos de sentido que las poéticas y las prácticas curatoriales prometen en la cultura cordobesa de los últimos años (y que finalmente logran por otras vías de circulación).

En la cultura institucional de estos espacios, se localizan unas pocas apuestas de gestión que trascienden lo coyuntural e inmediato. Ciertos programas de trabajo y acciones puntuales, son llevados adelante de manera comprometida y con visión hacia un futuro institucional. Pero estas acciones se concentran en áreas particulares dentro de los museos, o son sostenidas por ciertos agentes en una actualidad coyuntural (directores, profesionales). Así, "todo lo sólido se desvanece en el aire": al no haber una comprensión estructural de las políticas culturales, las buenas ideas, los buenos programas de trabajo pueden desaparecer en el corto plazo. Espacios como el Museo Caraffa, el Genaro Pérez (con misiones mixtas en arte moderno y contemporáneo) o el Centro de Arte Contemporáneo, se

proyectaron débil e intermitentemente como locaciones físicas y simbólicas de las artes visuales de la ciudad.

Otra vez paradójicamente, la identificación del "lugar" del arte contemporáneo en Córdoba, se desplazó al Espacio Cultural MUMU (políticamente inhábil nombre de Museo de las Mujeres), contradiciendo la lógica mundial de la ecuación arte contemporáneo = arquitectura posmoderna. Sin dudas, este espacio atrajo concreta y simbólicamente la actividad más emergente en artes visuales, mediante una visión clara en la conducción y apuesta curatorial, que perfiló la ocupación de la vacancia e indefinición que dejaron los museos en relación al arte contemporáneo "puro y duro". En estos años, el MUMU fue convocante de la efervescencia artística, se proyectó como el espacio del arte y los artistas contemporáneos. Aun cabe preguntarse por el lugar que ocupan los diversos públicos en su cultura institucional.

Mi interés en revisar el funcionamiento de museos y centros de artes visuales estatales tiene varias razones. En lo que concierne al dispositivo exposición, son los encargados de una divulgación de conocimiento sobre las poéticas de los artistas, de funcionar como cajas de resonancia de los discursos curatoriales; tienen entre sus objetivos constituirse como instituciones preocupadas por la revisión de las narrativas históricas sobre el arte y las posibles lecturas desde la actualidad hacia el futuro, y de pensar en los públicos. Ahora, ¿gestionan los museos de manera articulada y sistemática práctica curatorial, construcción de colecciones, investigación histórica y programas educativos?

Crítica y curaduría

La curaduría y la crítica se convocan mutuamente. La curaduría apela a la crítica para consolidar, discutir, promover

construcciones discursivas, tratamientos interpretativos, más allá de autores/artistas individuales. Hasta cierto punto podría pensarse la curaduría como un cierto tipo de crítica, en tanto y en cuanto se encarga de testear, mediante instrumentos analíticos, las genealogías de las poéticas, de interpretarlas y de renovar armazones teóricos en la cercanía de la misma práctica artística. Pero la curaduría no puede asumir un rol crítico independiente de los intereses propios del campo, negociaciones que la misma práctica implica. La crítica, por su parte, apela a la curaduría cada vez que propone reflexiones en términos de diagnósticos, de cortes transversales históricos o contemporáneos que puedan pensarse como "plataformas de investigación", en base a las prácticas artísticas; ahora sí, la "producción de infraestructura", como explicaba arriba. Sin estas dialécticas, las poéticas artísticas y las programaciones expositivas se desvanecen en el relativismo de una pluralidad autoreproductiva.

En Córdoba, y relacionado directamente con los circuitos expositivos, es sintomática la débil presencia de curaduría y de crítica. Una vez más la paradoja: práctica curatorial débil, aun en el marco de una abundancia de ofertas en materia de formación sobre esta actividad y sobre gestión cultural; síntoma de reproducción de un estado propedéutico sobre el funcionamiento del sistema del arte, sin construir aun las herramientas que ayuden a profundizar en las narrativas sobre nuestro propio contexto y prácticas.

Tanto en el ámbito de los espacios privados como oficiales hay una falta de comprensión de la dimensión potenciadora de la práctica curatorial, concibiéndola muchas veces como diseño y montaje de exposiciones. Olvidando en muchos casos, la implicancia en el trabajo fuerte de investigación con las obras, de renovadas lecturas históricas y de creatividad para provocar nuevas relaciones a partir de ellas.

Una deuda que las gestiones de museos locales tienen en artes visuales es la creación de agendas de itinerarios federales de exposiciones. Narrativas curatoriales conceptualizadas y poéticas artísticas deben darse a conocer en otros contextos nacionales y regionales.

El sostenido crecimiento de la investigación teórica e histórica, propiciada por las academias en los últimos años, abrió nuevas relaciones entre generación de conocimiento y dinámicas de producción y divulgación artística.

Sin embargo, el análisis crítico sobre el estado del campo y las poéticas, carece todavía de la fuerza necesaria para renovar estructuras discursivas hegemónicas, sobre todo en lo que se refiere a la dialéctica museo-academia, tensión que constituiría un espacio sólido de producción de conocimiento sobre las artes visuales contemporáneas. Imaginar estrategias de gestión que ayuden a la asociación del trabajo curatorial pensado como bisagra entre espacio académico y museo, contribuiría, a mi criterio, a la consolidación de nuestra escena. **D**

*Curadora, docente e investigadora.

Aproximaciones a un marco práctico

Durante la larga noche de 2001, diversos proyectos artísticos tuvieron en común la apuesta por las formas colaborativas de trabajo y la autogestión. Estas eran, al mismo tiempo, tácticas para resistir en medio del vendaval. Ensayos de sociabilidad construidos desde el afecto, modos de hacer en y desde las artes que llegan hasta hoy.

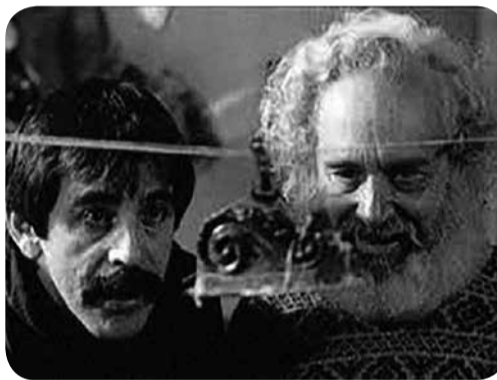
Luciano Burba*

Córdoba, noviembre de 2015

Algunas horas frente a las pantallas dejan en claro que en un contexto electoral como el actual, cualquier estratagema está permitida para generar marcas de diferenciación (fácticas, discursivas o lisa y llanamente chicanas) y establecer ventajas en las urnas y/o en los imaginarios de quienes habitamos estas tierras... No se trata aquí de analizar y juzgar estrategias y formas de acción de campaña ni de hacer balances de gestión, sino utilizar apenas un emergente de la confrontación para pensar algunas ideas en torno al modo de accionar desde las artes visuales. El emergente aludido es una forma desafortunada de evocar algo que acaso fuera una de las pocas ganancias o posibles ganancias de la bisagra sociopoliticoeconómica del 2001: *¿querés volver al trueque?*

Sucede que por entonces, colapsadas las capacidades y responsabilidades estatales y del otro lado del precipicio, se retomó una modalidad de intercambio no mediada por el dinero: los clubes del trueque, ya como paliativo, ya como herramienta de supervivencia generada desde la “sociedad de a pie”, en los márgenes de las cuasimonedas y las “economías formales”. Los artistas y un campo (el del arte) cada vez más complejo en relaciones, no sólo no se mantuvieron al margen sino que por el contrario encontraron en esa “debilidad” su mayor fortaleza. Un terreno en el que ensayar otras formas sociales posibles, intentos de reconstruir lazos sociales-afectivos sea a través de obras concretas o a través de la generación de espacios y/o proyectos de gestión, que plantearan “modelos” sustentables frente al corrimiento de las políticas públicas en materia de cultura. Sería injusto e impreciso decir que las iniciativas autogestionadas surgen a partir de ese momento, pero sí encontraron allí un catalizador y una forma de consolidar redes de trabajo. Espacios-proyectos que, generados como modos de subsistencia o como forma de marcar y denunciar un estado de cosas, proponen otros modos éticos, poéticos, políticos, económicos de entender y accionar en las artes.

En distintos puntos del país fueron surgiendo propuestas que hicieron aportes no sólo para



Fotograma de *La estrategia del caracol*. S. Cabrera, 1993

consolidar y/o fortalecer sus propios contextos, sino también para establecer vínculos con otros, con realidades distintas, e intercambiar herramientas, miradas, aciertos y errores.

Espacios-proyectos que, generados como modos de subsistencia o como forma de marcar y denunciar un estado de cosas, proponen otros modos éticos, poéticos, políticos, económicos de entender y accionar en las artes.

Estos espacios-proyectos generaron, entre otras acciones: programas de formación, de residencias de intercambio, indagaciones en el campo editorial, ensayos sobre crítica, comercialización de productos y/o subproductos de artistas y un largo listado de etcéteras para sostenerse y avanzar. Redes que se construyeron con mucho trabajo, creatividad, resistencia y riesgo, que encontraron en la recuperación social, política y económica del país el acompañamiento del estado nacional, y en algunas fundaciones o iniciativas privadas sus aliados transitorios.

En la ciudad de Córdoba, desde la órbita del estado provincial, las políticas fueron dirigidas a financiar la ampliación, refacción,

sobreddecoración y construcción de nuevos museos y espacios expositivos desde una perspectiva más cercana a la actividad turística que a la cultural, dejando ver una combinación de falta de astucia y/o decisión para hacer que esos conceptos se acerquen y potencien mutuamente. Rápidamente se hizo evidente el enorme contraste entre los recursos (económicos, humanos, culturales, etc.) destinados a esas obras de infraestructura edilicia, y las escasas acciones dirigidas a proponer contenidos y reformular dichas instituciones.

El ámbito municipal por su parte propició el abandono de centros culturales y en muchos casos promovió el acoso legal a iniciativas autogestionadas.

En una síntesis brutal podríamos decir que las instituciones tienen como principal objetivo o misión la reproducción de sí mismas, mientras que las iniciativas autogestionadas están modeladas a partir de ejercicios críticos-afectivos donde los deseos alimentan (y por consiguiente también limitan) la “durabilidad” de las mismas. No obstante esos fueguitos de distinta intensidad se fueron esparciendo a lo largo y ancho del país, extinguiéndose algunos y surgiendo otros; trabajando ya no desde un páramo sino desde los sedimentos de lo ya construido sobre parcelas más pequeñas, interconectadas y amables. Y sin la pretensión de llegar a un “todos” nunca definido del todo bien, sino por el contrario de afectar a quienes quieren dejarse atravesar y formar parte de esas experiencias.

Un listado impreciso, sin orden cronológico, jerárquico ni geográfico que vale la pena googlear: Departamento Seis (Córdoba), Taller popular de Serigrafía (Buenos Aires), Germina Campos (Santa Fe), Casa Intercultural Vélez 1234 (Córdoba), El levante (Rosario), La Baulera (Tucumán) Casa Trece (Córdoba), Proyecto Venus (plataforma virtual), Parientes del Mar (Paraná), Coo (Tucumán), Galería en ruinas (Cafayate), Cielo teórico (Córdoba), Planeta X (Rosario), GrupoOO (Córdoba), etc. Muchos de ellos siguen de alguna u otra manera iluminando, y otros esparciendo sus cenizas para renacer por ahí... **D**

*Empleado de comercio, artista, gestor y editor.

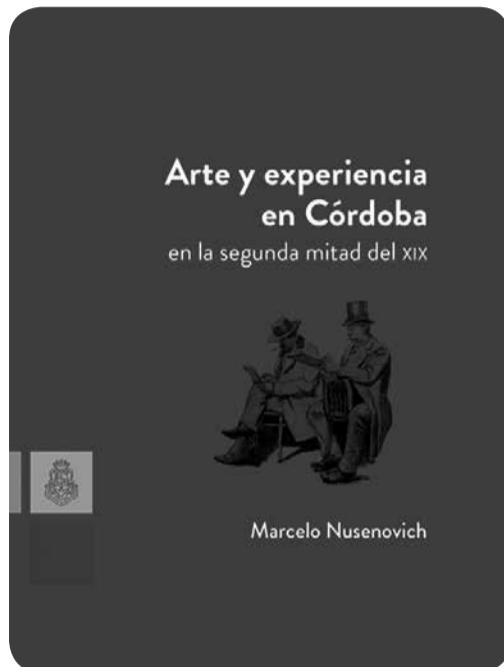
Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del XIX

Marta Fuentes*

Existe un pequeño dibujo en la colección del Museo Caraffa, realizado por Herminio Malvino en 1895, que ha sido exhibido con bastante frecuencia en los últimos años, además de reproducido en varias publicaciones. Se trata de dos figuras masculinas de avanzada edad, sentadas una junto a la otra, lápiz y papel en mano ambas, con actitud concentrada. Una leyenda manuscrita junto a las figuras nos informa sobre la escena: “El Dr. Pérez y el Prof. Mossi dibujando”. De manera casi inevitable, la obra provoca, dependiendo de curiosidades e intereses dispares, una serie de preguntas, que especulando arbitrariamente, podría incluir algunas como estas: ¿quiénes eran los retratados?; ¿qué nos dicen de ellos sus ropas, la actitud de sus cuerpos?; ¿en qué circunstancia y con qué objeto fue realizado este pequeño apunte?; ¿existen otros similares?; ¿cómo fueron adquiridas las destrezas técnicas necesarias para ejecutarlo?; ¿qué pensaron sus contemporáneos al verlo (si es que fue posible hacerlo)?; ¿qué vínculos unían al autor y sus retratados?; ¿eran artistas?; ¿qué actividades realizaban en su vida cotidiana?; ¿qué leían?; ¿qué veían?; ¿en qué espacios circulaban?; ¿cuáles eran sus preocupaciones?... y así, otras tantas enlazadas.

En *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del XIX* (que no por azar se presenta con este dibujo de Malvino en su portada), Marcelo Nusenovich se sumerge en una indagación sobre las artes visuales en Córdoba en el siglo XIX, en la que este tipo de preguntas animan constantemente el esfuerzo por integrar la interpretación de unas producciones visuales determinadas (principalmente pinturas, pero no exclusivamente) con el análisis de otros aspectos de la vida social. Se trata así, según menciona desde el inicio, de “buscar en el lenguaje verbal y las imágenes, marcas de ciertas reglas a menudo desconocidas de manera consciente por los propios actores [...]; mostrar cómo actuaban los estímulos estéticos y qué valores resaltaban dentro de la escena del arte culto como en la vida cotidiana de unos hombres y mujeres que operaban con una mente y unas categorías y valoraciones, como señala Michael Baxandall, diferentes a las nuestras”.

Vale traer aquí algo que el propio Baxandall dejó apuntado como parte de un ejercicio de carácter autorreflexivo, en tono casi de confesión: “Lo que quería era un atajo directo entre propiedades visuales y valores sociales. No hay ninguno”. Tal dificultad, que por cierto constituye uno de los problemas centrales de la historia del arte (al menos de una que no se desentienda de la complejidad de las prácticas artísticas en tanto fenómenos sociales), no sólo no desalentó la labor del investigador británico sino que lo impulsó a buscar unas estrategias para lidiar con ella que aún hoy, más de cuarenta años después de la publicación de uno de sus trabajos centrales (*Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*),



resultan sumamente productivas para muchos historiadores.

En *Arte y experiencia*, Nusenovich reconoce su deuda con Baxandall desde el título y la sintetiza en estos términos: “trato de detectar hábitos visuales y lingüísticos en la vida cotidiana que se convierten en parte determinante del estilo de los artistas”. Una aspiración que sólo resulta viable, claro está, si se amplía el recorte más tradicional de la disciplina (que recalca sólo en los objetos artísticos-obras), para comprender otros tipos de fenómenos interdependientes. De tal manera, los conceptos elaborados por Baxandall, como “ojo de la época”, “patrones de intención”, o “estilo cognoscitivo”, constituyen herramientas de análisis clave para Nusenovich, que encuentra coincidentes, entre otras sugerencias (procedentes no sólo de la historia del arte, sino también de la antropología, la sociología de la cultura y la semiótica), con los “modos de ver” que John Berger propuso asociados a la tradición de la pintura al óleo, apoyándose en la convicción de un complejo *rapport* entre el ver y el saber, entre lo visual y lo verbal.

Señalar en primer término esta orientación del libro de Nusenovich (producto de su tesis de Doctorado en Artes), es apuntar a lo que constituye uno de sus aspectos más propositivos; esto es, su apuesta metodológica. En efecto sus indagaciones sobre las artes visuales en Córdoba en el siglo XIX (que podrían, de manera más precisa, y de acuerdo a sus propias indicaciones, situarse en el entresiglo), no carecen de precedentes en la historiografía local; sin embargo, su trabajo abre vías, desde otras perspectivas de análisis, para nuevas y complejas reflexiones, apoyado en un intenso trabajo con las fuentes, tanto iconográficas como escritas, que le permite discutir y revisar visiones muy consolidadas en algunos casos.

Su considerable extensión se sostiene en una estructura organizada en tres grandes secciones. En la primera (“Arte y experiencia gótica”), recorre, a partir de un hito inicial señalado por la instalación en 1857 del Aula de Dibujo de la Concepción, a cargo de Luis Gonzaga Cony, la trayectoria de este artista y sus discípulos (los “precursores”) y, como figura destacada, la de Genaro Pérez. El núcleo se completa con la exploración del escenario social que denomina “Córdoba gótica”, aludiendo al célebre calificativo sarmientino. La segunda sección (“Arte y experiencia moderna”), gira en torno a un acontecimiento puntual abordado *in extenso*: la Exposición Nacional de 1871. La tercera y última (“Arte y experiencia estética”) subdividida en tres subsecciones, se focaliza en primer lugar en el desarrollo de la actividad artística –pictórica, más específicamente–, a partir de una asociación cultural de considerable gravitación (el Ateneo) y dos figuras artísticas claves: Honorio Mossi y Emilio Caraffa. Las trayectorias contrastadas de ambos, los espacios de actuación, sus filiaciones estéticas, sus discípulos, su inserción en el medio (que supone una serie de tensiones y disputas), son objeto de reveladores análisis que ofrecen oportunidad de poner a prueba algunas de las hipótesis centrales del libro. La variable de género como instrumento de análisis habilita a continuación el estudio de algunas asociaciones femeninas y de ciertos eventos sociales híbridos como los festejos del Centenario (con el consiguiente cuestionamiento de esquemas dicotómicos como artes mayores/menores) y, por último, se aboca a los vínculos entre arte y religión, principalmente a través del estudio de algunas obras específicas.

Resulta evidente que *Arte y experiencia* es un trabajo maduro de Nusenovich, en el que se decantan y capitalizan los esfuerzos de una investigación sostenida a lo largo de muchos años, a la que había sido posible acercarse ya parcialmente a través de numerosos artículos incluidos en publicaciones periódicas, de diversos trabajos presentados en ámbitos de intercambio académico y, en especial, a través del libro *Tres ensayos sobre arte y cultura cordobesa* (1870-1910), pero no de la forma comprensiva que permite el actual volumen, editado por Universidad Nacional de Córdoba. La acumulación que supone un trabajo de este porte (acumulación que debe medirse no solo en los términos individuales, sino en la suma de múltiples aportaciones), permite arriesgar que se trata una pieza más que significativa para pensar unas prácticas más o menos específicas (artísticas) en sus complejos vínculos con un escenario social determinado (Córdoba finisecular), que permite ampliar y completar uno todavía muy fragmentario que se conviene últimamente en llamar “artes visuales en la Argentina”. **D**

*Investigadora en Artes visuales

Amor sí y performance también

Preguntas sobre el arte de acción y la regresión política en Córdoba

Manuel Molina*

La pugna política entre Scioli y Macri que venía *in crescendo* desde agosto con las elecciones presidenciales primarias y que se había polarizado tras las elecciones nacionales de cara al pasado balotaje, ha vuelto a mostrar que la derecha conservadora en Córdoba sigue siendo la primera fuerza social y política. Pero también ha funcionado como una fuerte señal para todxs lxs trabajadores de arte, cultura y de otras humanidades sobre los marcos ideológicos que a veces creemos superados, pero que no cesan de recomponerse y superarnos. Y también como una advertencia sobre los límites profundamente marcados del alcance social de nuestras prácticas “profesionalizadas” y de nuestras voluntades de transformación social. ¿Cómo se tensionan las artes visuales contemporáneas y la política en la ciudad de Córdoba en nuestro presente? ¿Qué problemas rabian del roce entre un hueco social experimental como lo es el arte de la performance y una sociedad mayoritariamente conservadora como la cordobesa?

El arte de acción tiene en Córdoba una tradición herética frente a la hegemonía de las artes plásticas, cuyo origen se remonta al otoño de 1962 con las incipientes apariciones públicas de Jorge Bonino en el marco de la *Primera Bienal americana de arte*, y en 1966 acciones y happenings de diversos artistas realizados en el “Primer festival argentino de formas contemporáneas”, conocido como la Antibienal, que surgió como alternativa no oficial de la *Tercera Bienal americana de arte*. Tras la última dictadura, en 1985 Patricia Ávila y Gabriel Gutnisky diseñan la cátedra “Plástica experimental” en la Escuela de Artes (UNC) que según cuenta el propio Gutnisky propone una “incorporación de prácticas interdisciplinarias y procesos de producción planteados en términos de experiencia, siguiendo la gramática del juego”. Ya en los 90 Marcelo Nusenovich y Gustavo Blázquez comenzaron a producir y a pensar los cruces entre performance, fiesta y experiencia dentro y fuera de la academia; Anibal Buede tomaba al Estado la propiedad de Casa Trece en una acción entre lo estético y lo político; y además comenzaron a multiplicarse las producciones que combinaban acciones corporales con intervenciones en el espacio público (colectivos *Urbomaquia* y *Costuras urbanas*) o con los nuevos medios tecnológicos (muestra *El día electrónico*). Desde el año 2000 hasta estos días, la performance aparece en Córdoba como un género diferenciado gracias a la formalización de la performanceología y a una peculiar combinatoria entre la producción y la gestión de artistas performers, la mayoría de ellxs mujeres: “Residencia en el espacio público” organizado por Natalia Primo, Raquel Ferreyra y Andrea Rugnone (desde 2010); “Aún sin título” por Soledad Sánchez Goldar (DocumentA/Escénicas, desde 2011); “Acá-Ahora-Esto” por Verónica Meloni (Casona Municipal, 2012-2014); “Título” por Eva Ana Finkelstein con la colaboración de Melani Pasardi, Lucrecia Requena y Jélica Marcantoni (2012-2015); “Jornadas de Estudios de

Performance. Ponencias y propuestas artísticas” por Gustavo Blázquez (UNC, desde 2013); el festival “Réquiem para Cabaret Voltaire” por Paula Páez (Bataclana Espacio cultural, desde 2013); “Espacio Performance” por Lucrecia Requena (CCEC, desde 2014); “Carrera de especialización en estudios de Performance” por Gustavo Blázquez (UNC, desde 2014); “Des/Con Festival Cordobés de performance. Habitar/transitar/olvidar Alberdi” por Verónica Ferreyra, Magalí Rodríguez, Lucrecia Requena, Natalia Primo, Paula Páez y Sofía Menoyo (desde 2015).

Pero Córdoba es paradójicamente pionera en la regresión. Que sea el valle más conservador del país puede explicarse por introyección de su paisaje mediterráneo y asimilación de su topografía natural en la conciencia social, para acabar con eso que Diego Tatián llama “un conservadurismo vuelto naturaleza”. Es curioso que una práctica que históricamente promueve la hibridación de los géneros y disciplinas artísticas, la crítica a la representación bella de la realidad, la desmaterialización del objeto estético, el desplazamiento del sujeto autor-creador-varón, el uso de los cuerpos singulares como material artístico haya aparecido en

Pero Córdoba es paradójicamente pionera en la regresión. Que sea el valle más conservador del país puede explicarse por introyección de su paisaje mediterráneo y asimilación de su topografía natural en la conciencia social.

Argentina con una prolífica sede en Córdoba, justo aquí. Quizá sea el despliegue de la fuerza de la institución católica, del estado burocrático y policializado y del academicismo universitario, que generan por presión sobre lxs marginales un impulso insurrecto de libertad, y en el arte tal impulso encuentra un lenguaje. Esa anómala dialéctica cordobesa entre una dominante conservadora y una minoría que resiste también tiene su propia historicidad, desde que en 1543 la primera expedición española que bajaba desde el Virreinato del Perú se encuentra con la resistencia de los comechingones. Esa misma lógica desigual traccionó la reforma universitaria de 1918, el Cordobazo de 1969 y otros acontecimientos de Córdoba “contra Córdoba” (Tatián), todos signos intermitentes del progreso social o de su necesidad desesperada. Pero desde comienzo de este siglo, Córdoba ha reforzado ferozmente su polo regresivo e inhumano. La progresiva explotación de su paisaje en la provincia, y la progresiva gentrificación y policialización en la ciudad son los procesos más evidentes. Entre el año 2000 y el 2007 el Gobierno provincial de la ciudad a cargo

de José Manuel De la Sota mediante el programa “Mi casa, mi vida” expulsó del ejido urbano 47 villas miseria con cerca de 40.000 habitantes hacia los llamados “Barrios-ciudades”, asentamientos planificados en serie en las afueras de la ciudad, con problemas de accesibilidad y múltiples infracciones al Código de edificación de la ciudad. No es casual entonces, que en diciembre de 2013 Córdoba fuese vanguardia en el retroceso, una vez más: el aparato policial se autoacuartela y el frágil equilibrio de la desigualdad cordobesa estalló en la violencia de clases. No es casual tampoco, que De la Sota haya obtenido democráticamente tres períodos como gobernador y haya alcanzado en las PASO el 37,93% de los votos en la provincia, y en las elecciones presidenciales Córdoba haya girado masivamente hacia la derecha (aún más) dándole a Macri por Cambiemos el 53,22% de los votos. El núcleo cordobesa apenas se ha movido.

El kirchnerismo ha sido el marco de condiciones macro para el despliegue de la performance en Córdoba, pero su potencial crítico funciona negando dentro suyo el cordobesismo conservador – como el de la Iglesia, el de De la Sota o del macrismo – sin siquiera nombrarlo. El campo cultural cordobés ha emprendido en las últimas elecciones una urgente cruzada política contra la derecha macrista. Las estrategias parecieron confluír en una inmensa performance duracional, *online* y *offline*, donde las distintas artes se entrelazaron en una acción colectiva en el borde entre el arte y la vida, lo estético y lo publicitario. Acuerdo con muchos colegas del mosaico que es la izquierda en que Macri no es alguien que queremos para que conduzca el país y en que – tácticamente – Scioli sí. Pero sostener el apoyo incondicional al partido kirchnerista es un acuerdo plagado de contradicciones y preguntas. El primer kirchnerismo ha ido haciendo concesiones hasta terminar pareciéndose al adversario, y Macri ha esgrimido como estrategia estructural de su partido la kirchnerización de la derecha. En este mapa de apropiacionismos ideológicos cruzados, frente al que Scioli se ha encabalgado hacia el final de su campaña con una progresiva macrización, en un gesto de desmarque respecto del primer kirchnerismo: ¿qué promesas políticas ofrecen el arte de acción y las acciones del arte? ¿Cuáles son los riesgos de accionar con el poder de los canales institucionales y los espacios públicos de la cultura, con intereses de clase? ¿Cómo evitar que terminemos incorporando en la producción artística la táctica política de asimilación del enemigo? ¿Cómo evitar el devenir acción ciega frente a los fines: fanatismo, corporativismo, exclusión? ¿Cómo evitar en nosotrxs una militancia no democrática en defensa de lo democrático, o la defensa de lo público persiguiendo fines privados? ¿Cómo hilar contra Córdoba sin quedar preso de la propia telaraña? **D**

*Artista visual e investigador.

Poéticas artísticas contemporáneas en las artes visuales

Desde hace algunos años las artes visuales vienen adaptando categorías y metodologías de análisis tomadas de las teorías del lenguaje y la literatura. Así se utiliza la palabra “poética” como una “conceptuación de un hacer artístico”, tratando de identificar ciertos elementos del mismo. Andrea Ruiz se refiere aquí a algunas de las poéticas presentes en las artes visuales de Córdoba.

Andrea Ruiz*

Cuando decimos “la poética de tal o cual artista o grupo de artistas” significamos su producción material o inmaterial, incluyendo: prácticas, modos de hacer, conceptos, sentidos, su realización material y formal, así como los medios utilizados. El qué, cómo y con qué se produce, así como también desde dónde, para qué lugar y para quién. Además, comprendemos a las distintas producciones ya no como separadas de los otros componentes del campo artístico, tampoco como derivadas de sus contextos, sino articuladas entre sí y con estos últimos, sea en forma afirmativa, negativa o alternativa. Algo que parece obvio es que “arte contemporáneo” no denomina todo el arte que se produce en este tiempo, sino que refiere a un tipo de fenómenos que podrían ser distinguidos de otros, denominados –desde la historia del arte occidental– como “arte moderno”.

Por último, sin ahondar en la extensa tarea de explicitar “de Córdoba” sólo diré que me refiero a algunas poéticas contemporáneas circulando en la ciudad, que están siendo realizadas por artistas cordobeses de nacimiento o por residencia.

Poéticas reflexivas

Una de las tendencias poéticas locales se caracteriza por un fuerte componente de reflexividad, son producciones “densas” en la elaboración autoral de las ideas y, asimismo, requieren reflexión por parte del espectador. Muchas de ellas poseen una gran complejidad y profundidad discursiva, así como un alto grado de perfección técnica y formal. Reflexionan sobre la condición humana o sobre fenómenos sociales contemporáneos, incluyendo problemáticas inherentes al campo del arte, la imagen y los lenguajes específicos. Conjugan, con diferentes niveles de intensidad y evidencia, fuentes de la filosofía, la sociología, la antropología, la historia en general, y la historia del arte en particular. Quizás sea la tendencia en la que concurren la mayor variedad de lenguajes (instalación, fotografía, video, performance y pintura expandida, esta última presentada como una investigación autorreflexiva) así como de imágenes y acciones (desde la abstracción, el texto escrito, el retrato y/o registro fotográfico o videográfico, las imágenes de los medios masivos de comunicación y la publicidad, el documento y el archivo).

A este tipo de poéticas se las suele calificar, por parte de la opinión general y también de los especialistas, como “conceptuales” e incluso, peyorativamente, como “demasiado conceptuales”. Sólo a modo de ejemplo y para poder visualizar tanto lo común como la pluralidad que comprenden, me remito a las producciones de Manuel Molina, el colectivo Towemalmi, José Quinteros, Susana Gamarra, Adriana Bustos, Fabián Liguori, José Pizarro, Hugo Aveta, Florencia Cava, Juan Gugger, Verónica Meloni, Leticia Obeid, Celeste Martínez, Gabriel Orge, entre otros.

El mundo de lo pequeño

Otra línea posee una variedad más limitada de lenguajes y medios. Por un lado están las



Imagen cortesía de El Galpón de las Delicias. Cicuta, de J. Quinteros. Instalación. 2014

producciones pictóricas y del dibujo, que se vinculan a una tradición que podría encontrarse en las obras de los artistas de los 80 y 90 (aquellos que, en gran parte, abrevaron en el neoexpresionismo alemán, la transvanguardia italiana y la *bad painting*, combinando iconografías locales en figuras y paisajes serranos y urbanos que, aún, podríamos entroncar con una anterior tradición paisajística cordobesa). Una metafísica llena de fantasía y de cierta especie de ingenuidad pariente de la fábula infantil, que en muchas obras conlleva una desilusión trágica, incluso adolescente. Cuerpos y gestos melancólicos en paisajes desolados, suelen ser el denominador común. Es el caso de obras como las de Noelia Farías, Diego Bastos, Juan Juarez, Manuel Coll. Por otro lado, y en familiaridad con estas, podemos encontrar las producciones que desarrollan un tipo de imágenes relacionadas con el manga, el animé, la ilustración de cuentos infantiles, el muñequismo gráfico y el cine de ciencia ficción. En algunas de estas producciones la desilusión se vuelve tragicómica, autocompasiva en la imagen del antihéroe, mientras en otras se propone alegre y despreocupada, o bien de tono literario. En la mayoría de los casos, es la voz del criado por el nihilismo de los 90. Los lenguajes más utilizados encuentran un escenario favorable en el contexto nacional, en el que a una revitalizada práctica del dibujo se le suma todo aquello que solíamos denominar como arte menor, artesanías, artes aplicadas o decorativas. Son obras realizadas en formatos pequeños (la cerámica, el tejido, el telar, el bordado, la muñequería) y, coherentemente, remiten a problemáticas y actividades cotidianas. Producciones tales como las de Gustavo Piñero, Pablo Peisino, Sara Fernández o Mariana Robles son algunos ejemplos. Una consideración aparte merecen algunas obras de Lucas Di Pascuale o Cecilia Candia, al contener cierta reflexividad sobre el arte o el contexto social, que las vincula también con la primera tendencia mencionada.

Arte callejero

Finalmente, las prácticas del arte callejero que estarían en los límites de un círculo “legítimo” del arte. Los grafitis y tags, los murales y textos pintados a pincel y rodillo, los stencils y las “pegas” artísticas o artístico-políticas, se confunden en la calle con autorías varias (desde las partidarias, las anónimas que aluden al humor e imagen popular común, hasta las del orden de lo privado y sentimental). Entre las intervenciones artísticas, por un lado, existen los grafitis que buscan embellecer la ciudad con una estética hip hop, del animé y el muñequismo o el diseño gráfico. Una práctica sobre los muros que ya no actúa en clandestinidad sino que está autorizada y soportada económicamente, tanto por el Estado como por agentes privados y cuyos autores circulan, también, a nivel internacional y en galerías especializadas. Es el caso de los trabajos de artistas como Horacio French o Elian Chali.

Por otro lado, encontramos las producciones artístico-políticas que tratan sobre problemas sociales concretos y situados localmente, tales como la denuncia sobre casos de abuso policial o de femicidios. Sus medios preferidos son la pegatina de carteles serigrafiados y el stencil, ya que ambas técnicas permiten la rapidez necesaria para una estrategia de guerrilla simbólica. Pueden ser encuadradas dentro del Artivismo, donde las imágenes y textos buscan una comunicación directa, pero se diferencian de otras prácticas murales políticas en tanto trabajan una estética y técnica muy elaborada en el diseño y con sentido poético. Sus autores son colectivos de artistas (aun cuando sus componentes pueden provenir de otras disciplinas formativas de las humanidades o de las ciencias sociales) que suelen realizar acciones performáticas de intervención, preferentemente, en marchas sociales. Encuentran sus referentes históricos en los artistas “políticos” que utilizaron formas reproducibles como el grabado y el afiche (*Artistas del Pueblo*, Juan Carlos Romero, entre otros) y en las intervenciones de los 60 y de la posdictadura (como *Tucumán Arde* y *El Siluetazo*). Las acciones más continuadas de este tipo, las podemos encontrar en los grupos e individuos vinculados al espacio *La Casa 1234*.

A diferencia de los anteriores, estos autores y sus producciones no circulan (ni colectiva ni individualmente) en espacios especializados del arte; en cambio, trabajan, además, en barrios y bibliotecas populares realizando talleres u otras formas de intercambio comunitario. Para ellos, la práctica artística es un instrumento de transformación social, para crear conciencia e invitar a la autoorganización comunitaria como acción política.

Una consideración aparte habría que hacer respecto a ciertos trabajos de intervención pública que buscan poetizar, generar intercambios y relaciones con un ciudadano no especialista, introduciendo diferentes producciones artísticas en espacios urbanos tal como puede ser una verdulería. Un ejemplo de ello es el proyecto de *Galerías Efímeras*. **D**

*Docente y curadora.

La potencia del dibujo

Obreros del lápiz, una experiencia extensionista que gira sobre dos ejes: el oficio del dibujante y el empoderamiento a través de la mirada.

Mauricio Cerbellera*

Adesalambrar el campo del arte Partamos de la premisa de que la desigualdad en la distribución de la riqueza en que vivimos es también, y quizás sobre todo, desigualdad en la distribución del conocimiento y de los bienes culturales. Dentro de todos los mecanismos que el Estado puede desplegar para revertir esta situación, la práctica extensionista puede cumplir un rol fundamental. Recordemos que la extensión es la tercera y menos conocida pata universitaria, junto a la docencia y la investigación. Es la que se piensa más en contacto con la sociedad, la que establece vínculos con instituciones y organizaciones para encontrar soluciones a los problemas concretos de la comunidad. Una tarea posible y necesaria en esta redistribución de los bienes culturales es la de alfabetizar visualmente. Es decir, brindar herramientas para la comprensión del mundo. Empoderar la mirada para empoderar al ciudadano.

La historia del siglo XX nos enseña que la aspiración vanguardista de estetizar la vida y a través de esto lograr la emancipación política, la utopía de volver bello mediante el arte todos y cada uno de los aspectos de la existencia fracasó rotundamente. O peor, triunfó en una versión distópica: el mercado estetiza todo lo que toca. La rentabilidad y su lógica lo abarcan todo. Desde la mercancía hasta el discurso político: globos y revolución de la alegría. Las imágenes de los medios, la publicidad y el diseño han relevado al arte, la cultura, la tradición en su rol de creación de sentidos para la comunidad.

Más de una vez se ha escuchado el grito de ¡Sacar el arte a la calle! Probablemente al arte en la calle lo vean más personas, pero eso no es necesariamente democratizar el acceso a la cultura. Es aplicar la teoría del derrame al campo del arte. Esto es fomentar la ganancia de los sectores más ricos para que los más pobres reciban lo que a los primeros se les derrama. Sabemos lo que esto significa en el ámbito de los capitales: todavía seguimos esperando el milagro. Entonces tampoco basta con museos resplandecientes como pantallas Leds. La alfabetización visual se consigue haciendo imágenes, aprendiendo a manipular las herramientas de los lenguajes artísticos, produciendo arte. Ser productores de imágenes nos ayuda a movernos con más conciencia y más libertad en el campo de lo simbólico. Quizás a decodificar un poco el complicado laberinto estético que nos rodea.

El caso obreros del lápiz

Durante los años 2014 y 2015 el área de Cultura de la Secretaría de Extensión Universitaria llevó adelante el ciclo Obreros del Lápiz. Junto a Pupi Herrera nos propusimos hacer de ese espacio un



lugar en el cual mostrar y multiplicar propuestas donde el dibujo funcione como herramienta de trabajo. Desde un principio considerar al dibujante como trabajador nos distanciaba del lugar académico donde el artista se comporta más como un intelectual que como un obrero, o alguien que vive de su oficio. Pero, ¿por qué esta distinción?

El dibujo es un lenguaje subjetivo, no porque sea el arte el reino de la expresión y la subjetividad desencadenada. Sino porque es una forma de decir cosas.

Nos llevó a esto un hecho empírico: el desfase entre lo que se puede hacer y lo que sabemos hacer como artistas visuales. Cuando en un momento de nuestra formación, durante o finalizada la carrera, ingresamos al mercado laboral nos encontramos con que los trabajos para un artista son cosas que nunca o rara vez hicimos durante los estudios. Vale aclarar dos cuestiones: por un lado llamo trabajo a una actividad que permite el autosustento, por la cual recibo dinero a cambio. Y por otro que estoy descontando que el artista siempre tiene la posibilidad, con o sin vocación, de la docencia en todos los niveles formales e informales. Sin dudas que el mercado no nos recibe con los brazos abiertos pero se notan, y mucho, la incidencia de las políticas nacionales de los últimos años tendientes a crear una industria cultural nacional. En Córdoba tenemos un mercado editorial independiente floreciente y unas cuantas productoras audiovisuales que emplean a artistas en proyectos de animación, cortometrajes y largos. Paka Paka y CDA (Contenidos Digitales Abiertos) se han nutrido de mucho material local. También la industria gráfica va ayudando a la profesionalización de los artistas, se pagan dibujos originales y derechos de publicación en medios gráficos y digitales, afiches, flyers, publicaciones.

El ciclo Obreros del Lápiz intentó dar cuenta de ese gran abanico de posibilidades que nos

permite el dibujo. Durante tres etapas por año se mostraron obras de artistas que trabajan ilustrando libros, revistas, poesía o notas periodísticas, o que dibujan tapas de discos o afiches de bandas locales. Artistas que hacen el arte de concepto de películas o videojuegos. Dibujantes que ilustran investigaciones en biología o paleontología. Humoristas gráficos. Pero además de mostrar sus obras estos artistas dieron charlas, talleres y clínicas en donde contaron sus experiencias y socializaron sus herramientas de trabajo a públicos de todo tipo: adultos mayores, jóvenes universitarios, estudiantes secundarios y niños.

Línea de pensamiento

Al mismo tiempo que todos estos obreros mostraban sus oficios fue tomando forma un hilo conductor en las actividades y talleres que excedió lo meramente laboral. Y es que el dibujo además de medio de subsistencia nos permite pensar, pensar en imágenes, pensar informaciones y saberes de otras áreas del conocimiento, pensar lo que nos rodea, filtrar experiencias de todo tipo.

El dibujo es un lenguaje subjetivo, no porque sea el arte el reino de la expresión y la subjetividad desencadenada. Sino porque es una forma de decir cosas, de comunicación cuyo código es individual y único. El dibujo, como dice Luis Felipe Noé en *Noescritos sobre aquello que se llama arte*, es un lenguaje cuyo código se va creando en la medida que se realiza: "La línea tiene también mucho de pensamiento (...) Uno sabe lo que está pensando en la medida que lo va formulando. Uno sabe lo que está dibujando en la medida que lo está dibujando, no antes". Quizá sea arriesgado pero podemos afirmar que hay cosas que se pueden decir sólo con dibujos. El humor gráfico es un claro ejemplo de esto, la síntesis de ideas que condensa el humorista en una imagen puede ser de una gran complejidad. Otra característica que acerca el dibujo al pensamiento es la capacidad de trastocar ideas. De poner en un lugar algo que no corresponde y así generar la risa, pero también la reflexión. Crear una idea nueva, un nuevo lugar de pensamiento. De mover de lugar los sentidos dados, los sentidos comunes.

Y ahí está su potencia. En su capacidad de empoderar la mirada. La apuesta del ciclo Obreros fue hacer conscientes y accesibles algunas herramientas para crear y comprender imágenes de la mano de quienes mejor las manejan: los trabajadores del dibujo. Como toda práctica esta experiencia fue un ensayo y los resultados son probablemente la experiencia misma. **D**

*Artista y docente.

Tierra de Periodistas



CRISTIAN
MALDONADO

MAX
DELUPI

CÉSAR
BARRACO

MARIO
PENSAVALLE



580

UNIVERSIDAD

Tu propia voz

Esto recién comienza

En el mes de septiembre dimos inicio a un intercambio de ideas y reflexiones en torno al cine de nuestra provincia, a partir de una carta abierta a Roger Koza escrita por el director Matías Herrera Córdoba. La intención fue promover un diálogo que indagara respecto del quehacer cinematográfico desde diferentes puntos de vista. Directores, críticos y estudiantes escribieron y participaron de la discusión. En este texto, presentamos la voz de un productor local.

Mariano García*

¿Cine cordobés? ¿Nuevo cine cordobés? ¿Cine cordobés contemporáneo? ¿Cine argentino de Córdoba? ¿Cine federal? Cine del mundo.

Críticos, teóricos, realizadores, actores y nosotros, los productores, hemos adoptado el gentilicio de “cordobés” al cine que estamos haciendo en la provincia y por diferenciación, al cine argentino que no se hace en Buenos Aires. El “status quo de la crítica porteña” autodenominó al cine porteño como “argentino”. El cine nacional de aquí necesitó entonces encontrar una forma de identificarse, de diferenciarse, de nombrarse. “El acto de nombrar implica existencia (...) y en consecuencia es susceptible de pensarse” se dijo en el artículo anterior de *Deodoro* sobre este tema que nos convoca y que continúa aquí a la manera de diálogo.

Creo que si existe un cine cordobés, puede existir también un cine santafecino, un cine riojano, misionero, porteño, un cine federal. Hemos discutido mucho al respecto y en particular no lo veo como un provincianismo o chauvinismo, ni como una estrategia mercadotécnica, porque detrás no hay una empresa o un grupo privado. Entiendo sí que pueda ser una estrategia para comunicar, porque apela a un colectivo y repara en la existencia de otros, desanda una mirada centralista. Cuestiona y hace que el “cine argentino” sea más amplio, más diverso, más argentino y del mundo. Loza, Paulinelli, Markovitch, Schmucler, D’Intino, son algunos de los realizadores pioneros de nuestro cine. Aún con sus obras, reconocimientos, experiencias y recorridos, emigrar a o producir con Buenos Aires fue el camino que tuvieron que recorrer muchos de ellos.

Hasta hace sólo diez años, quienes comenzamos la universidad para estudiar “cine” partíamos de una sentencia repetida: “nunca podrán hacer una película”, “nunca podrán vivir de esto”. Había mucho de verdad en todo eso; las condiciones económicas, tecnológicas y políticas no permitían un acceso amplio a la producción audiovisual.

Este escenario, a priori desalentador, forjó un desafío interno en más de una generación. Hacer cine se transformó en un objetivo colectivo. El crítico Roger Koza, señaló que “la mutación entre lo analógico y lo digital” fue la causa de la “genealogía del fenómeno” que estamos analizando. A esta verdad, podemos sumarle la llegada de recursos que el Estado nacional invirtió con impronta federal y el crecimiento de una “comunidad cinematográfica en construcción”.



Backstage de *De Caravana*, Rosendo Ruiz.

Una comunidad que cuenta con la presencia clave de la Universidad, como espacio de formación, discusión, realización y semillero. Una cultura cinéfila extendida en toda la provincia, con numerosos espacios de exhibición, formación y crítica. Productoras con mediana y larga trayectoria para el entrenamiento y la experimentación, y una histórica comunidad de actores, son algunos de sus componentes particulares. Cuando filmar fue posible, entonces al talento y la capacidad de trabajo, se sumaron la “sangre” y la fuerza de equipo que hicieron crecer el fenómeno. Matías Herrera Córdoba habló de un equipo al costado del director y no detrás. Y allí es donde veo otras de las claves de nuestra producción. Se están gestando los proyectos de manera colectiva, en grupo, al igual que cuando se filma. De allí que pueda verse como un “grupo particular de realizadores”, pero lo entendemos más como un grupo heterogéneo que encontró en lo colectivo la manera de hacer posible lo que parecía imposible. En poco más de seis años se han realizado 35 largometrajes documentales y de ficción. Se ha recorrido festivales como BAFICI, Mar del Plata, Rotterdam, Cannes, Valdivia, y una larga lista de países que incluyen hasta China y Japón. Contamos con una película taquillera, que se ha visto y hasta “pirateado” a niveles impensables para una película local. Esto demuestra que hay un público ávido de nuestras historias y debemos construir nuevos circuitos de exhibición, “nuevas formas de pensar el discurso y sus receptores”.

Críticos y realizadores están reflexionando sobre el cine cordobés y las historias que se están contando. Se señaló que esa crítica es a veces condescendiente, que está llena de adjetivaciones positivas que alientan a participar

sólo de festivales, que aún no se provocaron rupturas o se hicieron obras para el recuerdo. Que no es nuevo, que es un cine psicológico, que está cayendo en repetidas historias con mirada adolescente. Que se filma sólo lo que se conoce. Son “confrontaciones éticas, estéticas, políticas, ideológicas” que abren el debate, que generan contrapuntos, que nos hacen pensar, trabajar, volver a pensar lo que estamos haciendo. Roger Koza indicó que el rol de la crítica no es el de “acunar un cine en formación”. Coincidimos plenamente y quisiera distinguir o agregar algo a este punto. Nos interpela como productores y caigo en la cuenta que a nosotros sí corresponde esa “operación amorosa” de “cuidar al niño”. Queremos que crezca, provoque rupturas, llegue a más festivales, se encuentre con nuevos públicos. Cuestión de roles. Muchos hacedores que nos encontramos en la asociación APAC estamos debatiendo y poniendo manos a la obra. Hay tres ejes que en este trabajo colectivo nos guían: formación, distribución y políticas públicas. Formación para el entrenamiento continuo, distribución para construir nuevos circuitos de exhibición, de llegada a nuevos públicos. Políticas públicas, porque deben ser el centro articulador. Políticas culturales porque la producción audiovisual es un derecho cultural y un derecho humano como posibilidad de crear, conocer, aprender y disfrutar. Políticas industriales, porque constituimos una actividad de transformación que genera empleo y movimiento económico. ¿Imaginamos un sector floreciente que permita vivir de esta profesión a miles de nosotros? Si no lo creyéramos nos quedaríamos en casa. Es lo que nos impulsa a la acción, porque lo hemos hecho y podemos hacerlo. Necesitamos de la crítica, necesitamos subir nuevos escalones, necesitamos completar la cadena. El cine cordobés se está ampliando, hemos sumado series de TV, estamos haciendo animación de calidad, estamos comenzando a hacer cine y series con otros países. Hay reconocimientos, hay caldo de cultivo. Pienso que necesitamos más que nunca de una mirada crítica de lo hecho y nutritiva para lo que falta. Propongo entonces que comunidad cinematográfica-audiovisual seamos cómplices, pero sin condescendencias. Como dice Alejandro Cozza en *Diorama* “no hay que quedarse con los laureles conseguidos” (...) “Queremos más, mucho más, esto recién comienza”. **D**

*Presidente de APAC (Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba)

Apuntes críticos a los trucos de visualidad

¿Qué le hacen a lo real las nuevas tecnologías? La pregunta sería: ¿cómo se e(in)scribe lo real en la escena? La espectacularización de las imágenes devenidas de medios electrónicos y su implementación en el teatro no supera en muchos casos a los viejos objetivos de generar ilusión (perspectiva, *trompe l'oeil*), en tanto y en cuanto sólo sean optimizados en sus capacidades para plasmar un efecto óptico.

José Luis Arce*

Escenografía versus escenología

Si todo pasa por disimular lo corpóreo, si todo es para abaratar los costos en materiales, los resultados son menos importantes que las consecuencias teóricas que asume tal intervención. Así, no se pasa de la tentación de textualizar los desbordes que su poesía le produce a la operación racional del sentido. Lo icónico virtual como la visualidad de reflexividad disminuida, como reacción a la textualización de los lenguajes. Entre ellos, la palabra aparece degradada. Pero la iconicidad, el apego a las imágenes como intento supra-racional de moldear la realidad y sus objetos, sin los patrones binarios ancestrales, invita a más. La vieja factografía surgida al calor de la Revolución rusa se manifestó en el arte del documental, por sus experimentaciones tendentes a 'escribir los hechos', apuntando con ello a las conciencias; en la desmaterialización que promueven a nivel de las imágenes las nuevas tecnologías, queda ver si hoy por hoy se podrá evitar su instrumentalización para su definitivo desapego alienatorio de lo real. Allí queda ver si la explosión de tales imágenes es anagramática o se reconduce a los fines de mejorar la reproducción de las apariencias con mejor rendimiento que las tradicionales técnicas de simulación de lo real. Ha de computarse que la escena es un reducto tridimensional por sí mismo. Las aplicaciones gráficas que fingen la tridimensionalidad en medios bidimensionales, aplicados con esa prescindencia a la escena, suscitan dilemas tanto estéticos como éticos respecto a que tal orquestación lleva a preguntar por sus intenciones. Que el escenario es una territorialización que se demarca como una intensificación perceptiva, antes que una perogrullada es una afirmación apodíctica. Que el escenario piensa y siente por sí mismo, puede resultar algo excéntrico, pero, cuando se organiza su sistema de signos, cuando se orquestan en relación a patrones poéticos, difícil que haya dudas. Lo más osado sería suponer un grado de vida propia, una dinámica interna, aperceptiva, que se alimenta de sus propios desencadenamientos. Un escenario con vida propia. La escena tiene inscripciones que son como un copto indescifrable que, a ciertas ponderaciones azarosas, se precipita como tormentas de flamígeros sentidos inopinados en el espacio. Sólo pararse en él y sentir sus latencias. Incomprensibles, sorprendentes y bellas como una tragedia. La topografía escenográfica, disparada y catalizada a fuerza de energías interiores versus la escenología que se acota a base de prevenciones y previsiones. El significativo puro perseguido por el logos. La libre pulsión asediada por la instrumentalización a fines. La a-teleología de la sensación cruda y al instante perseguida por los lobos de la razón práctica.

Las adherencias espurias en la cuerda musical, se expulsan tañéndola, como se hace con las gotas adheridas a la soga de colgar la ropa después de la lluvia. La autonomía de los mundos paralelos, la autorregulación de las energías acumuladas en las baterías creativas, están accionadas. Los objetos, las materias, se sueñan por sí mismas. Se autoencienden y pulsan el *input* que dispara las combinaciones espontáneas en la 'caja negra' hasta el efluvio resultante, el *output* sorprendente, shockeante que no se explica. 'Todo puede ser', es de una corporeidad aterradoramente para los que canjean por nada, para los que aceptan los delirios de la ley del valor. La tierra es un grumo cárneo que hace sus cabriolas salticadas frente a los nihilistas desmaterializantes. Una voz es capaz de tirar abajo un teatro. Los secretarios de cultura, tratan, a como dé lugar, de ocultar ese saber. Los pífanos de los posesos, dan la señal de la sangre y echan a correr rumbo al sol.

El cuerpo desmaterializado

El despliegue de las nuevas tecnologías sobre el escenario, constituye un espectáculo en sí mismo que desborda las consideraciones estéticas que se pueden hacer respecto a las especificidades artísticas de lo témporo-espacial y de las menudencias y ulterioridades que puedan devenir de su materialidad. Las grandes producciones, encuentran en la apelación a los lenguajes virtuales, modos de sustitución de complejidades, que convierte la reivindicación de lo matérico en un asunto para intempestivos. Aún cuando los *régisseurs* demuestran suficiencia a la hora de implementarlos, devolviendo a las tablas, en tren de sus ajustes perceptivos e ilusorios, los discurrecimientos propios del uso en el pasado de la cámara oscura. Lo cual, e impensadamente, es un efecto conceptualmente retardatario, que reinstala el tema del 'espejo de la realidad' y los nuevos medios para resolver un *trompe-l'oeil* convincente y superior a los medios artesanales de confección escenográfica. Por el momento, la técnica de escenario dispone de nuevos medios, que traen aparejadas múltiples implicancias de orden teórico, aunque todo ello no se corresponda adecuadamente, con las mismas actualizaciones o evoluciones relacionadas con las técnicas de tracción a sangre. Con lo cual, la imagen de renovación, pasa en realidad por ser una fachada que no resuelve en reales *aggiornamenti*, lo que los intérpretes hacen con los nuevos formatos expresivos, textuales, musicales, etc., quienes en buena parte de los casos, resuelven desde un emplazamiento convencional. El efecto de encapsular los viejos vinos en odres tecnológicamente nuevos motivan la reflexión

respecto a la razón protagónica de lo virtual en el territorio histórico de la Presencia por antonomasia. En palabras de Tomás Maldonado, es una puja de lo real con lo virtual. La falsa progresividad se da si 'la caja mágica' deviene otra vez la zona donde por truco de ilusión óptica, por manejo del efecto perceptivo, el cuerpo convencionalizado, queda atrapado en una falsedad pseudo-artística, que no es sino en los hechos, la deconstrucción de un tradicional diorama. Brecht diría, una vuelta a la ilusión escénica, como si no hubiese pasado agua bajo el puente. Esa creatividad reproductiva, con la asistencia de las nuevas tecnologías, al no arriesgar sobre la corporalidad, la presencialidad matérica, asume la posibilidad futura (no muy lejana) de llevar también un día a esos cuerpos vivos, al signo virtual. A una ruptura de la co-presencia sin mediaciones de actor-espectador. Lo que la libertad de experimentar habilita a pensar como posible, pese a que las tablas no encuentran con ello, respuesta a la disquisición que como arte del *bios* emparenta y empareja las artes escénicas con el cuerpo biológico en una proverbial fisicalidad. Es imaginable que hasta incluso, en un juego de formas ciberespaciales, sólo podrían quedar las voces como agentes lúdicos de un nuevo sistema hologramático o video-lúdico, ya sin necesidad de traspasar la escena, de derramar sangre verdadera sobre la alfombra violeta que lleva a la entrada de un Palacio de Micenas con puertitas animadas por *stop motion*. Desanclar a-críticamente la memoria de las cosas para ponderar relatos esfumantes, es funcional a las políticas de olvido, una colaboración a la pérdida de una memoria iconográfica de la tradición. En primer lugar, el olvido empírico del cuerpo. Del cuerpo portador de experiencias. Se sabe que hay público para repertorios tradicionales francamente cautivos. Así que la zona liminal de lo virtual, aunque parezca paradójico, puede ser un gran salto para atrás, protagonizado por aquellos medios (teatros centrales, países, empresas) que disponen del *know how* adecuado a estos fines visuales. El sueño de Vitruvio, de un mundo a la medida de la proporción humana, queda sujeto a una ruptura de la unidad humana que se abstrae y difumina. El diseño gráfico puede hacer de la vieja caja un sub-cine donde cualquier figuración es posible. Y donde el jadeo orgánico de un cuerpo, pasa a ser la utopía negativa que vuelve en calidad de zombie (muerto vivo), a alterar los diseños digitales del statu quo. El esfuerzo por hacer más real lo virtual tiene su contracara en el de hacer más virtual lo real, con lo que los materiales presentes, entre ellos el humano, se desmaterializan, y lo que es pensable, se deshumanizan, se nadifican, se nihilizan. **D**

*Director de teatro

Por dentro todo está permitido, Jorge Baron

¿Cómo interpretar las significaciones de las palabras, sin la remisión al sujeto enunciativo con su vida, su tiempo, sus espacios?
¿Cómo poder hablar de los textos sin referenciar la propia subjetividad?
¿Cómo separar las huellas de las lecturas que delineó la memoria y recuperar la experiencia única de la escritura de un texto?
Conjeturas. Interrogantes. Interpretaciones.

María Paulinelli*

14
Literatura

Todo eso se confunde, se mixtura en mi lectura de *Por dentro todo está permitido*: la experiencia escrituraria de Jorge Barón, mi propia experiencia subjetiva, la recurrencia de los textos a su proverbial contexto de producción. De allí que solamente formuleo interrogantes, delinearé preguntas, insinúo respuestas. Escribo, digo, expreso.

Me abismó, me sigue abismando la lectura del texto en ese espacio referenciado donde se mezclan la comprensión de los principios sustentadores de una búsqueda con la melancolía de un tiempo compartido, irrepitible, pero siempre presente en la memoria.

Se entrecruzan así, el reconocimiento de esas formulaciones cargadas de profundas significaciones y de variados conocimientos, con la melancolía por todo lo vivido, con lo que compartimos cuando Jorge escribió muchos de esos escritos generados por la necesidad/ posibilidad de provocar visiones críticas sobre el país, la contemporaneidad y la creación estética en los alumnos, nuestros alumnos de la Escuela de Ciencias de la Información, aquí, en Córdoba. El libro estructura también estos componentes:

Un Prólogo de Martín Albornoz, centra el discurso en la racionalidad del análisis, las implicancias de los textos.

La semblanza final de Marcelo Scelso, recupera la memoria de Jorge en la melancolía resultante de su ausencia.

En el medio, tres partes codifican distintos tipos de discursos. Constituyen la antología propiamente dicha.

El título *Por dentro todo está permitido* –tomado de un texto de Céline: *El fin de la noche*–, “es la afirmación –como señala Martín Albornoz, su compilador– de que la actividad estética y la búsqueda de belleza pueden resultar redentoras”. Ratifica –también– esa propuesta medular en el pensamiento de Jorge de recuperación de la interioridad perdida, de síntesis de la entrañable subjetividad distorsionada. Por eso dijo alguna



vez: “Dentro de ti, donde tú no sabes, está la actividad lírica, esa que permanece ajena al tiempo y a la contradicción, y que se presenta como una metarracionalidad autosuficiente que se resiste a ser envuelta por las irracionalidades de la razón ideológica, como uno de los soportes más tenaces y descuidados de la libertad”. De allí el acierto del título. Compendia propuesta y experiencia. Representa la elección de una búsqueda permanente. Manifiesta los resultados de una enunciación. Sintetiza ambos: acción y discurso. Propone como significación primigenia: dentro del hombre, en su interior está la posibilidad de libertad. Está, pues, la salvación.

En el medio –hemos dicho– Reseñas, Retratos y Ensayos, los textos de Jorge. En todos ellos, es posible atisbar nuevamente esa mezcla, esa mixtura. Por una parte, ese elemento autobiográfico condensado en la subjetividad de quien escribe. Por otro, la experiencia de un discurso que se enuncia para comunicar la belleza, aún cuando

se entrecruza con el propio dolor, el inevitable sufrimiento. Experiencia personal y belleza, pues. No una síntesis, sino una tensión. Esa tensión en que se inscriben todos los discursos de Jorge y que se enrosca en la búsqueda de una determinada enunciación, que supera la referenciación para situarse en la expresión, en la creación.

Una creación que no es fortuita, ni gratuita sino que remite al poder liberador de la belleza. De allí su sentido, de allí sus implicancias con esa mirada desacralizadora que impone el secreto placer del descubrimiento del mundo y de las cosas más allá de los convencionalismos, de las reglas instituidas.

El humor y la ironía como recursos para recordar que adentro todo está permitido, que “los irónicos, sobreviven” como expresó alguna vez y que es posible instituir un orden diferente al materialismo, a la cuantificación propia de la contemporaneidad.

Puedo, también, hablar de un orden interno que define los fragmentos del libro. Ese orden interno que remite a esa tensión, esa conjunción de racionalidad de los enunciados con la estética de la enunciación y que ratifica ese sentido de búsqueda a que aludíamos.

Reseñas, se abre con “El elogio de la reseña”. Una conceptualización de la reseña como género menor, “la hermanita pobre”, como la definiría: “Esa artesanía noble que no se apoya en prestigios sino en eficacias, que exige al que la practica con honestidad, mucho talento para transmitir a grandes públicos mensajes complejos sin distorsionarlos”. Pareciera sintetizar en esta conceptualización, su creencia en el periodismo cultural como posibilidad de comunicación y transformación de los lectores, pero desde la libertad que da la elección de una forma por sobre los dictados y las estructuras convencionales de la crítica. Por eso, resulta una invectiva mordaz a la vaciedad de la crítica institucionalizada: “Hoy sus preocupaciones metodológicas y su despreocupación por las prácticas del arte están tan acentuadas por montar en ámbitos académicos su propia industria de la teoría, en torno a una función de análisis muy remotamente vinculada con



las prácticas de arte. La crítica –continúa– ya trabaja sin el combustible de textos y obras, o sólo con dosis homeopáticas de esta materia prima?. Por eso también, al lado de una enunciación ajena a los condicionamientos, elige como destinatarios de su mirada, una variedad de artefactos artísticos donde coexisten Manet, De Chirico, Frida Kahlo, Jean Michel Basquiat, Molina Campos entre otros. Amplitud de una mirada que desafía las legitimidades instituidas para reclamar la presencia de una nueva legitimidad basada en el resarcimiento de esa belleza inasible para las exterioridades y las formalidades.

Los textos seleccionados nos posibilitan entender estas propuestas. Nos permiten un recorrido diferente, provocador por momentos, pero que apuntan a la complejidad del mundo. Su mirada irónica entrecruza lo instituido con lo marginal, lo aceptado con lo libertario, lo personal con lo colectivo en la persecución de esa nueva legitimidad.

Podemos definir a Retratos como pequeños escritos que compendian una mirada inteligente con una mirada piadosa. La heterogénea sociedad argentina, en particular, visualizada desde una especie de interpretación sociológica de la alta burguesía con un registro pormenorizado de algunos elementos de la cultura de los sectores populares. Y nuevamente la tensión a que aludíamos emerge en los textos de este apartado: la persistencia de lo autobiográfico se entremezcla con la

referenciación de lo existente. Su experiencia como periodista de revistas de actualidad con la mirada inquisidora de quien recorre una ciudad contemporánea. La mordacidad irónica frente a los estereotipos, la frivolidad, la ostentación vacua, con la misericordiosa piedad frente a la desprotección, la marginalidad y la soledad. El reconocimiento de su historia familiar vinculada a la ficción liberadora – “Leyes de un silencio” – o a la afirmación de los sentimientos como posibilidad superadora: – “A propósito de la verdadera historia de Enrique Sdrech” –, enmarcan su propio retrato, y permiten escuchar la persistencia de su voz: “He luchado con mi historia familiar, con la manera en que debo acomodar los hechos para seguir viviendo”. Metaforizan el relato de las propias experiencias. “Que cada amor conserva sus huellas propias, en las que están impresos más allá de las palabras, los sentimientos; que éstos sólo son contradictorios con las palabras, pero que permanecen firmes, poderosos e inexplicables mucho después de que morimos”.

Ensayos se denomina la tercera parte del libro, integrado por fragmentos que sistematizan sus ideas sobre distintas cuestiones estéticas: la autobiografía, el arte contemporáneo, argentino y de provincias; el análisis de algunas expresiones culturales. En su mayoría fueron escritos como apuntes de cátedra. De allí la precisión, la formalización, sistematización de los conceptos, pero también la complicidad en el uso de expresiones que interpelan a los

lectores –jóvenes estudiantes– proponiendo una lectura desacralizadora. “Vamos a hacer trampa”. “Buenos días, Señor Adorno”. “Vamos, Kayser, todavía”. Una y otra vez, la ironía y el humor.

Escuchamos su pausada voz reiterar una y otra vez estos principios:

“El arte hoy, carece de ese sentimiento de identidad que lo vinculaba con el hombre, que daba coherencia a la expresión del sujeto y de su ética...”

“El arte ha sustituido las nociones de comprender o vivenciar, por la de ver, desear, aceptar...”

“En estos tiempos en que aprendemos con dolor que la naturaleza se nos está agotando: un profundo sentimiento de solidaridad con el mundo, un sentimiento lírico, debe oponerse a los excesos de la tecnología...”

“Esta capacidad del nombre por lo bello genera un fuerte impulso de creatividad que produce una sensación de plenitud coherente...”

Quizás sea la desacralización de lo instituido en esa metaforización de la lírica y su persistencia en la actualidad mediante la imagen de La loca no se rinde lo que nos subyuga, nos deja en silencio, nos conmueve sin interrogantes. Ese reconocimiento de la actitud lírica como fusión del sujeto y el objeto, de la reconciliación de esa pérdida unidad del hombre con el mundo, de su prescindencia de las relaciones sociales, de su carencia de valor en el mercado, de su carácter autosuficiente, de su emisión en soledad, de su deconstrucción en un silencio cargado de significados negativos puesto que la palabra que lo pronuncia sólo puede palpar los límites de su propio núcleo...

Una actitud lírica que renuncia a lo positivo, que nace en el límite del silencio y el grito... que posee una intensidad cambiante e inagotable... que se presenta como uno de los soportes más tenaces y descuidados de la libertad.

Pero también, sus textos expresan esa profunda humanidad en el reconocimiento de la persona, como lector, como espectador, como otro hombre. Así dice: “La creación es un diálogo con el otro”. “Es imprescindible que comprendamos al otro, si queremos terminar por saber quiénes somos nosotros”.

Ese otro, ese otro hombre que lo llevó a una búsqueda empecinada en rastrear una semilla en el desierto, la unidad indivisible del hombre en la variedad de expresiones de la cultura y el arte, la conciencia plena de una autoconciencia en el poder de las palabras. Es que hablaba a los otros hombres, mientras hablaba de sí mismo.

Desde la libertad que confiere el hablar desde uno mismo, desde adentro.

Allí donde todo está permitido.

Córdoba, invierno del 2011 **D**

*Docente UNC.

Con el duro zumbido de los fuegos de Orc*

Eloísa Oliva**

I
Cuando era chica, había algo que me apasionaba en las historias que hoy sé que se llaman distopías. Mundos que en general habían sido abatidos por una tragedia de la que nunca se sabía demasiado y donde un puñado de humanos sobrevivía en condiciones misérrimas. Muchas veces las máquinas o los animales se habían vuelto una nueva especie emocional, y en todos los casos el gran victimario era el mismo ser humano. Esa estructura la encontraba en dibujos animados, historietas o cuentos donde el título y el autor no eran relevantes. El encanto producido era algo difuso, tenía más bien la forma de una intuición, la de haber encontrado algo que me hacía un poco más comprensible la realidad. Operaba activando el terreno de algunas emociones: la incertidumbre, el asombro, cierta tristeza radical y una nostalgia indefinida entre el pasado y el futuro. Todo esto sucedió mucho antes de Blade Runner, Ursula Le Guin, Ray Bradbury o Stanilav Lem.

II
Incertidumbre, asombro, tristeza radical, nostalgia entre el pasado y el futuro. Para mí, esa es la matriz de donde proviene toda ciencia ficción y desde donde el género puede ser el lugar para dar forma a los temores más profundos y arraigados en el corazón de los humanos. “La ciencia ficción – dice Marcelo Díaz en su *Manual de instrucciones* para este libro– ha ocupado un lugar fundamental al momento de reconstruir (o construir) el *zeitgeist* de una época”. Es en ese movimiento modélico en el que la imaginaria *sci fi* es capaz de mostrarnos como eso que somos muchas veces: animales asustados que se esconden de sus predadores, pero todavía conservan la capacidad de detenerse un instante para admirar la luz. En ese sentido la poesía –ejercicio a medias reflexivo a medias imaginativo– puede ser entendida como una hermana dilecta del género, donde el lugar del poeta, el yo que escribe, podría ser pensado como el de aquel sobreviviente de un mundo en ruinas o, también, como el del astronauta (otra figura cara al imaginario *sci fi*): alguien que flota en una atmósfera hostil, conectado a su hogar por señales entrecortadas. “No es que la poesía se apropie de un paisaje o de un tema relacionado con la s. f. – señala



Díaz en el mismo *Manual*–. Es más complejo: son lecturas y escrituras que se alternan en un juego de diferencias y en ese juego de diferencias activan sentidos que bordean el universo s. f. y lo resignifican”. Ciencia ficción, entonces, como punto de vista o efecto de lectura.

III
Los que la vieron dicen que la tierra/ es una esfera en el espacio, un planeta/ más bien pequeño/ del tamaño del dedo pulgar de los astronautas, canta la entrerriana voz de Alfredo Veiravé desde una de las páginas de Los fuegos... Más adelante, Jonás Gómez ensaya: Antes de extraviarse/ el astronauta mencionó a Dios/ y después dijo: este lugar está lleno de estrellas. Hernán La Greca susurra la historia del arquero: Mi arma atraviesa/ las pequeñas cosas del mundo // Soy el que al caer la tarde/ se interna en el bosque encantado/ toca la áspera madera de los pinos y cruza/ con el frío acero de la flecha/ los nombres encerrados/ en el corazón de la corteza. Laura Wittner desmantela la irrealidad de la noche urbana: tal vez ahora esta galaxia de neones/ resplandores de hielo, ventanucos de baño/ rayos móviles provenientes de ferias/ la cautivante

*sincronización/ de las luces de pasillos de edificios/ pudiera sugerimos variar unos centímetros/ el recorrido, a ver dónde llegamos. Roldán, en un diálogo de pareja, engarza el cordón de asteroides de chatarra/ sofisticada y tecnológica/ que rodea a nuestro planeta. Mario Ortiz rememora la legendaria ENIAC para hablar de lo extraño de las representaciones en cadena: Si mis computadoras imitaban a las de las series que a su vez se inspiraban en la ENIAC, esa forma de laboratorio copiaba el modelo de alguno que también vi en los dibujos animados, y Germán Arens tensiona el lenguaje del informe científico para traerlo al campo enorme de “lo poético”: No hay una dimensión/ donde la materia esté vibrando y fluyendo/ en disposición orgánica biológica. Schierlo evoca la voz grave y demoníaca de Frank, el conejo que manipulaba a Donnie Darko, y Marina Suozzo construye a una especie de hikikomori local devenido en astronauta gracias a un concurso. Todos juntos, estos textos funcionan como una larga canción melancólica, extrañada, que apela a veces a las metáforas “del marco científico tecnológico propio del mundo contemporáneo”, como dice Díaz, y otras al imaginario del cine y la literatura de ciencia ficción, para rodear y hacer palpable esa perplejidad que es su marca de origen. Esa canción es la que suena, como desde un tocadiscos encendido entre ruinas, a lo largo de *Los fuegos de Orc*, reunión de textos de diecisiete poetas argentinos de tradiciones, edades y procedencias diversas. Los antologadores, los también poetas Marcelo Díaz (Río Cuarto) y Patricio Foglia (Buenos Aires), presentan cada uno un texto de entrada a la compilación. Uno desde el procedimiento interrogativo y otro en clave analítica, los dos acercan a los lectores algunas pistas para viajar por ese “extraño planeta” que es “cualquier antología”, como bien lo dice Foglia en su *Argentinos en la luna*.*

Los fuegos... tiene licencia creative commons y fue publicada, hasta ahora, solo en formato digital. Puede descargarse, de manera gratuita, de la página de la editorial Malón Malón (malonmalon.com.ar) o de la Red Federal de Poesía (redfederaldepoesia.gob.ar). D

*Línea del poema *Replicante*, de Javier Adúriz, incluido en la antología.

** Poeta y escritora.

El “tercer vínculo”

La publicación de *Textos viscerales* (Editorial Caterva, 2015) del periodista Luis Rodeiro, representa un testimonio fundamental que va mucho más allá de un libro de análisis de las coyunturas provinciales o nacionales, incluso más allá del trazado personal y colectivo de su trayectoria militante. Pocos libros de la memoria política cordobesa reciente tienen la fuerza visceral de sus páginas.

Diego Tatián*

La palabra “visceral” suele ser empleada para aludir a reacciones e incontenencias que abjuran de la argumentación y el intercambio racional; sin embargo la acepción más estricta del término es la que se revela en primer lugar: lo más guardado, lo entrañable, lo íntimo. Lo visceral de estos textos no equivale tampoco exactamente a la memoria; estamos aquí ante otra cosa, ambivalente: lo entrañable de un hombre pero también lo entrañable de un país, de una ciudad y de una época. *Textos viscerales* vale tanto como “Textos entrañables” que, atesorados en el tiempo como reliquias de mundos extintos, se extienden desde poemas del combatiente, cartas y escritos breves redactados en el fragor de la militancia, en la soledad de la cárcel o el destierro, hasta artículos periodísticos en diarios como *Córdoba*, *La voz del interior*, *Hoy día Córdoba*, o *La mañana de Córdoba*, e intervenciones políticas en publicaciones y revistas como *Informe Córdoba*, *Diario de la memoria*, *Será Justicia*, *La intemperie*, *Diccionario*, *Deodoro*.

En ellos se inquiere el sentido siempre esquivo de los grandes episodios de la historia próxima que, precisamente debido a su proximidad, se hace opaca y esquiva: los bombardeos de junio de 1955 y los fusilamientos de junio de 1956; el Cordobazo; la guerrilla; el retorno de Perón; el gobierno de Obregón Cano y Atilio López; la experiencia alfonsinista; el kirchnerismo... todo orientado por una interrogación siempre renovada y abierta: ¿qué es una experiencia colectiva?, ¿cómo surge?, ¿por qué se disipa? *Textos viscerales* es una cantera de hechos, nombres y lugares en los que se esconde un secreto que aún no hemos sido capaces de desentrañar –es decir, encontrar lo escondido en las entrañas o en las vísceras. La historia es eso: sin que ellos mismos lo sepan, envuelve en un secreto a los hombres y las mujeres que la protagonizan. Desde el secreto de la historia que se escabulle una y otra vez, estos escritos heteróclitos de Luis Rodeiro reunidos en forma de libro son otra cosa, no exactamente un libro –o en todo caso podría decirse de ellos lo que Whitman dijo en el prólogo de su *Hojas de hierbas*:

“*Camaradas, esto no es un libro. Quien toca este libro toca un hombre*”. Libro-hombre, pero que no versa sobre la vida privada de un autor sino que merodea el enigma en el que su autor se halla envuelto –o del que es parte– sin que aún haya podido descifrarlo. Eso que debemos desentrañar con urgencia es Córdoba.

El desentrañamiento de una ciudad no siempre toma sus objetos de lo más visible (en este caso, pongamos, la Reforma Universitaria; el Cordobazo; el Viborazo), sino de historias mínimas para cuyo hallazgo y significado se requiere de una arqueología política –es decir



un saber de lo que las ciudades entierran o esconden o pierden – capaz de aproximarse amorosamente a esas singularidades urbanas semienterradas, limpiarlas despacio con la mano y traerlas a la conversación del presente: los programas sindicales de La Falda y Huerta Grande a finales de los 50 –en alguna parte considerados por Luis Rodeiro como el *Manifiesto liminar* del movimiento obrero–; John William Cooke invitado por la FUC a dar una conferencia en Córdoba durante el Onganiato (¿dónde fue? ¿qué dijo? ¿quiénes había?...); una conferencia del filósofo Conrado Eggers Lan en el auditorio de Radio Nacional Córdoba en 1966, en la que se produce una intensa e inesperada discusión sobre la necesidad de un diálogo entre católicos y marxistas; una huelga de hambre estudiantil en la parroquia de Cristo Obrero; un número especial de la revista *Jerónimo*; la historia de un boxeador confundido con guerrilleros y detenido durante años por error; la columna Sabino Navarro (y luego el desbaratamiento, la cacería y el asesinato de su creador); las siglas de la Federación Universitaria de Córdoba escritas con balas en la Casa de los Trabajadores (no se sabe si efectivamente vistas o imaginadas o soñadas)... Un artista, tal vez, debería trazar el mapa imaginario de los “lugares sensibles” de todos los tiempos, donde se los recoja y se los esponga en fraternidad, unos junto a otros, como la Roma que en alguno de sus libros Freud compara con el inconsciente (o directamente intervenir la ciudad con una señalética). Las calles, las plazas, los edificios públicos, las casas donde alguna vez se manifestó algo –incluso las derrotas– que le hicieron a Córdoba alguna marca. Ese mapa contendría las líneas invisibles de la ciudad perdida –como aquella, no solo geográfica, que la cruzaba en 1940: en Belgrano 484 vivía Juan José Hernández Arregui; en General Paz 320 Rodolfo Mondolfo; en Rivera Indarte 544 Deodoro Roca. La ciudad era chica y se caminaba toda, cuando la atravesaba esa línea imaginaria aún por descifrar.

Todas esas marcas descuidadas deberán ser recuperadas por la arqueología urbana que la lectura de este libro estimula, como soporte de la que encuentro como su idea más hermosa –en la evocación de la militante desaparecida Irma Carrica–: la idea del “tercer vínculo”. Luis Rodeiro la toma de la adaptación que hace Brecht del clásico gorkiano *La madre*. Al enterarse del fusilamiento de su hijo, la madre canta: *Cuán pronto pierden las madres / a los hijos, se oye decir continuamente, pero / yo conservo a mi hijo ¿cómo lo conservo? Por medio / del tercer vínculo / común, forjado en común, fue lo que / nos unió (...)/ Qué cerca estuvimos el uno del otro por ese vínculo estrecho.*

Interpreto el “tercer vínculo” como eso que vincula a los desconocidos en la lucha por un mundo más justo; es el vínculo que permite la “comunidad de los sin comunidad” que buscaban Blanchot y Bataille –el “tesoro perdido de la Revolución” del que hablaba René Char; los “conjurados” de Borges. El tercer vínculo une de manera distinta a seres próximos (una madre y un hijo, dos amigos, dos hermanos) tanto como a seres distantes que viven en lugares alejados del mundo (“Lejana” de Cortázar tal vez sea una alegoría de este misterio), y a veces en tiempos diferentes. Esa comunidad de los no contemporáneos es evocada también en un poema de Whitman:

Lleno de vida, hoy, compacto, visible.

Yo, de cuarenta años de edad del año ochenta y tres de los Estados.

A ti, dentro de un siglo o de muchos siglos.

A ti, que no has nacido, te busco.

Estás leyéndome. Ahora el invisible soy yo.

Ahora eres tú compacto, visible, el que intuye los versos y el que me busca. Pensando lo feliz que sería si yo pudiera ser tu compañero.

Sé feliz como si yo estuviera contigo (no tengas demasiada seguridad de que no estoy contigo).

Textos viscerales comienza con textos desde la cárcel y concluye con textos “de caravana”: el jolgorio, la alegría y la fiesta. Podríamos decir de la vida que hay aquí: va desde la amistad en el combate y la acción hasta la amistad en el banquete, la interrogación de todas las cosas, el cariño por los que han compartido la vida, por los seres con quienes se ha interrogado el tiempo –que no se cuenta por los años. Si tuviera que decir de qué trata este libro –un libro sereno, no cansado–, diríamos que trata de la amistad. Es una ofrenda a los compañeros, vivos y muertos, con los que a Luis Rodeiro le ha tocado el albur de transitar tanta intensidad. **D**

*Investigador y docente de la UNC.

Condena al Código de Faltas

Entre el 13 de octubre y el 6 de noviembre la Cámara Sexta del Crimen, integrada por jurados populares, juzgó al comisario retirado Pablo Márquez. Por unanimidad lo condenó a 3 años de prisión por los delitos de coacción continuada y abuso de autoridad continuado; y fue inhabilitado por el doble de tiempo para ocupar cargos en la función pública.

María Ester Romero* y Lucas Crisafulli**

Cazador cazado

El hombre que exigía a sus dependientes un *colchón de detenidos* salió esposado del edificio de Tribunales II. La Cámara ordenó también abrir una investigación para determinar responsabilidades de los superiores de Márquez. Quizás la Justicia comience a pagar deudas pendientes con la sociedad.

El corazón del debate fue la aplicación del Código de Faltas de la Provincia de Córdoba (vigente desde 1994), un *código penal paralelo* que permite a la Policía detener a ciudadanos sin garantizarles asistencia jurídica, sin invocar hechos precisos ni someterlos a un juez imparcial; solo por la apariencia física que presentan o por actitudes *sospechosas* cuyos márgenes transitan una amplia avenida de límites que determina la más absoluta arbitrariedad. Pero lo más interesante es que el pretendido *combate a la inseguridad* tuvo su búmeran. En el juicio se demostró que lejos de decrecer el índice delictivo, en ese distrito durante el período de gestión analizado aumentó por encima de la media del registrado en toda la ciudad, altísimo costo de una errónea política de seguridad.

Durante 2011 Márquez fue jefe del CAP (Comando de Acción Preventiva) 8, jurisdicción que contiene una población de 900 mil personas con *zonas rojas* por la inseguridad. A su cargo tenía más de un centenar de policías, organizados en patrullas. Llegó a juicio por la denuncia de tres subalternos, los policías Julio César Calvo, Fernando Soler y Natalia Zárate. Ellos fueron sus *víctimas* directas, y miles de jóvenes que padecieron el encierro injusto, las indirectas. La modalidad era la siguiente: el jefe del CAP arengaba a la tropa (no es caprichoso el uso del término, durante su declaración describió a la Policía como una *fuerza militarizada* por lo que recibió un severo reproche de uno de los jueces por el desvío conceptual), les ordenaba producir detenciones “sí o sí”; si no cumplían el mandato los obligaba a extender la jornada laboral sin dejar asentadas en el registro las recargas horarias. Para estimular a los que sí lo cumplían, generó un cuadro de empleados destacados del mes que recibían un diploma y cuyos nombres podían leerse al ingreso de la base del CAP.

Esta política de *macdonalización* de la policía, cuya eficiencia cual picadora de carne está puesta en cuantos cuerpos morochos son atravesados por las rejas, ha demostrado al menos cuatro cuestiones importantes. En primer lugar, es sistemáticamente violatoria de los



Lucas Crisafulli. Complejo Esperanza.

derechos humanos de miles de jóvenes que son arrestados por su apariencia física, demostrando ser una política *racista*. En segundo término, ha implicado ser una política cada vez más costosa en términos económicos. Año tras año la provincia decide invertir cada vez más dinero en el rubro seguridad. En tercer lugar, con el fallo de la Cámara Sexta ha quedado demostrado que esta política es ilegal, y que sus ejecutores pueden ser pasibles de condena. Por último, pero no por ello menos importante, la política de *macdonalización* de la policía ha sido totalmente ineficiente en la disminución del delito.

Márquez no era una excepción

Tras denunciar a su jefe en el Tribunal de Conducta Policial y la Justicia por el modo ilegal de ejercer el poder en el distrito, los policías padecieron sanciones, arrestos y traslados que los perjudicaron. Evidentemente, para la cúpula policial de entonces, encabezada por Alejo Paredes, Pablo Márquez era un policía ejemplar por presentar estadísticas con gran cantidad de detenciones que mostraban una aparente *eficiencia*, a la postre absolutamente descartada en los hechos.

Después del CAP 8 Márquez fue jefe en Pilar y Río Segundo. Consigo llevó idéntica modalidad. Y lo demuestran retos judiciales de la entonces jueza (hoy camarista) María de los Ángeles Palacio de Arato en habeas corpus correctivos.

Juicio al mal

“¿Cómo enfrentar el mal? ¿Cómo responder a violaciones masivas a los Derechos Humanos? ¿Cómo hacerlo cuando son cometidas desde el Estado o por quienes cuentan con

el consentimiento y la tolerancia de sus gobiernos?”

Con estas preguntas esenciales comienza el ya clásico libro de Carlos Nino *Juicio al Mal Absoluto*, en el que desarrolla los argumentos jurídicos y políticos para el Juicio a la junta Militar de Comandantes.

El contexto político actual es otro, como también es otro el Mal al que se enjuicia, aunque no muy distinto de aquel.

En el Juicio a las juntas se juzgaba las cúpulas militares por las violaciones sistemáticas a los Derechos Humanos. Pero además de los nueve imputados, en el banquillo de los acusados se encontraba el terrorismo de Estado, una forma de violencia que repugna al Estado de Derecho. Creemos que en el banquillo de los acusados en este juicio, se encontró, además de Márquez, el Código de Faltas, una nueva forma de mal que pone en jaque la democracia y amenaza el Estado de Derecho, es decir, las violaciones masivas cometidas, consentidas y toleradas por el Estado.

Insistimos en que pese a ser uno solo el imputado, lo que estaba en juego en este juicio no es la marginalidad de un agente policial “corrupto”, “excesivo” o “mal funcionario”, sino la centralidad que ocupa las prácticas cotidianas de toda una institución como la policía, que fueron y son centrales para la construcción del poder y el “buen” gobierno.

Entendemos que este juicio ha ayudado a crear una conciencia colectiva acerca de los horrores de la política de seguridad implementada en Córdoba, la que transformó a las celdas contravencionales en una factoría y a los jóvenes de sectores populares en materia prima policial. Pero también este juicio abre la posibilidad de que el Poder Judicial comience de una vez por todas a jugar un rol de contralor de las políticas de seguridad que son violatorias a los Derechos Humanos. Las víctimas de Pablo Márquez no fueron solo los policías que recibían órdenes ilegales, sino también, y quizás de forma prioritaria, los miles de jóvenes sacrificados en los altares de la seguridad. El Poder Judicial de Córdoba deberá demostrar su independencia y continuar investigando al resto de los mandos medios y a la cúpula policial que ha llevado adelante una política de seguridad verdaderamente criminal. Los movimientos sociales, la Universidad, el periodismo y la ciudadanía en general estarán expectantes y militando por una seguridad con derechos. **D**

* Licenciada en Comunicación Social y periodista.

** Abogado y docente.

La represión de la vagancia*

El gran pensador y político peruano, José Carlos Mariátegui, escribió hace casi un siglo este texto crítico de las leyes contravencionales del Perú sobre represión de la vagancia. Señala la falta de garantías frente a la policía juzgando, la cuestión social, la discriminación, en fin: los mismos problemas que vemos en la figura del merodeo y la aplicación en general del Código de Faltas provincial. Un texto que le habla a gritos a la Córdoba de estos años.

José Carlos Mariátegui

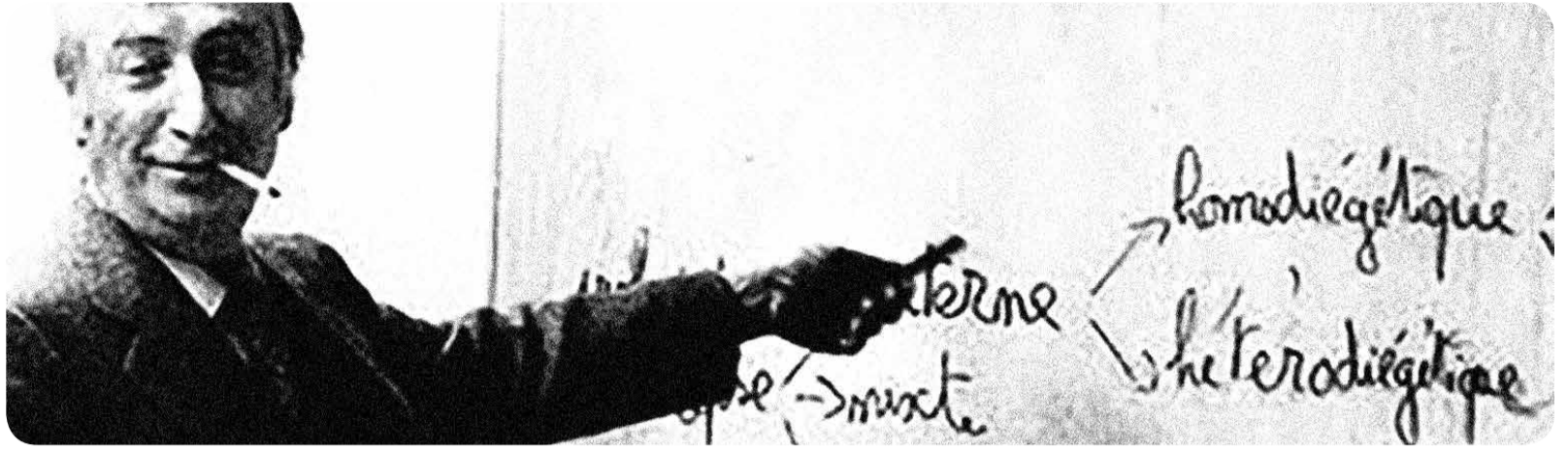
Siento el deber de responder al llamamiento que, con su valiente y honrada campaña contra la ley de represión de la vagancia, dirige implícitamente Ángela Ramos a todas las opiniones responsables para que cooperen a la abolición de esa ley. Su labor periodística ha descubierto a Ángela Ramos –espíritu alerta y sensible– la inhumanidad y el medievalismo de un sistema carcelario, contra el cual se reacciona sólo ahora, al impulso de un movimiento de reforma que arranca del Código vigente. Y la ha puesto, enseguida, delante de la situación monstruosamente singular de los “vagos”. El delincuente por homicidio o por robo, sufre una pena determinada por un tribunal competente, después de un proceso más o menos moroso. Pero este proceso, cuya lentitud lo expone a una carcelaria excesiva o indefinida, le reconoce y garantiza, al menos, su derecho a la defensa. Una vez condenado, él recobrará a plazo fijo, su libertad, su pena, recobrará a plazo fijo, su libertad, y sus derechos civiles. Según los casos, la libertad condicional, introducida en nuestro sistema penal por la reforma Maúrtua, puede reducir la duración de su pena. La ley prevé su rehabilitación; y crea los medios de procurarla. El patronato ampara al preso; las escuelas de penados se ocupan en su instrucción. Todas estas garantías tienen, entre nosotros, un grado y relativo de efectividad y permanencia; pero, tienden, poco, a consolidarse. Del profesorado de la escuela de penados, parte desde hace algún tiempo el más enérgico impulso, de reforma penitenciaria. Modesto Villavicencio, director de la escuela de penados del Panóptico y de la escuela de vigilantes, –institución que corre el riesgo de malograrse por culpa del empirismo y la rutina burocrática–, allegó en esa labor los preciosos datos que le permitieron denunciar, en una interesantísima tesis universitaria, los abusos inverosímiles de establecimientos penales, donde subsistían hasta la fecha a que alcanzan los datos de Villavicencio –y donde subsisten hasta hoy conforme a las sensacionales indagaciones de Ángela Ramos– castigos y torturas corporales como la inconcebible “carrera de baqueta”. (Villavicencio ha denunciado con un valor moral que lo honra –sin ser rectificado–, todos estos castigos sádicos y brutales, en un libro al cual remito a los que se interesan por esta cuestión). Pero ninguna de las garantías de la ley penal ampara al presunto “vago”, caído bajo la sospecha de la policía. La famosa ley de represión de la vagancia, –cuya gestación fue completamente extraña a la reforma penal, y cuya naturaleza está a tal punto en pugna con el



espíritu de ésta que nada ha podido hasta ahora enlazarlas ni relacionarlas –, niega al hombre, acusado de vagancia, todo derecho y toda garantía. Lo somete a una jurisdicción especial y única: la policial. El atestado policial constituye todo su proceso. Un proceso sumario, en el cual se le priva de la más elemental defensa. La policía es omnipotente contra el vago: la policía lo acusa, lo arresta, lo procesa y lo condena. Contra el peor delincuente, su poder es mucho menor. El juez puede encontrar atenuantes a su crimen. El “vago” no tiene juez o, mejor dicho, no tiene más juez que la policía, cuyas funciones, sin embargo, por definición universal, son de prevención y seguridad única y exclusivamente. Las penas a que se condena al “vago” son las más inexorables y rígidas: trabajos forzados, confinamiento o segregación indefinida, deportación inapelable y definitiva. Y todo el horror de esta ley toca su límite cuando se piensa, no sólo que puede ser empleada maliciosamente contra un falso “vago”, sino que pocas cosas son tan difíciles de establecer como la condición de “vagancia”. No digo a la policía criolla, tan impresionista y subjetiva en sus convicciones, a la policía más experimentada y perspicaz del mundo le sería casi imposible formarse un concepto objetivo y seguro de cada caso de “vagancia”, en nuestro medio. En un país de atrasada economía, de escasa cultura, de embrionaria estadística, donde no existe aún una estadística del trabajo, ¿cómo se puede apreciar con certidumbre la condición de “vago”? La instrucción profesional obligatoria está todavía por establecer, –las escuelas de

artes y oficios y las granjas escuelas no alojan sino un número limitado de becarios–, la instrucción elemental misma no se encuentra al alcance de toda la población infantil. ¿Qué oficio se pretenderá entonces comprobar en un menor de dieciocho años que, después de una serie de aprendizajes inconstantes, ninguno de los cuales lo califica en oficio alguno, atraviesa un período de desocupación? En un país sin instrucción profesional y de exiguas industrias, es inevitable cierto nomadismo en una parte de la población masculina, compuesta de individuos que ejercen diversas actividades transitorias, que ensayan distintos trabajos, que viven, en fin, en un forzoso ambulante, en un peligroso estado de inestabilidad. De esta capa social salen los propensos a la “vagancia”; pero sería temerario clasificar a estos mismos como “vagos”, sin más pruebas que la sospecha policial. Y poco significa a veces que la sospecha se transforme en convicción. Ya Ángela Ramos nos ha señalado un ejemplo de lógica policial: “Este sujeto es sospechoso: luego es un ratero”. No se extirpa la vagancia, reprimiéndola sino previniéndola. La “vagancia” no es sino un síntoma y un efecto. Su existencia acusa invariablemente un defecto de la organización económica y educacional. Las raíces de la vagancia están en la economía, en la educación de un pueblo. Ahí es donde hay que atacarlas; no en las calles ni en los caminos. Y, en todo caso, la represión debe conformarse y sujetarse al sistema penal general; jamás puede contrariarlo y violentarlo, como acontece precisamente entre nosotros, que tenemos, junto a un código moderno en sus principios, una ley de excepción –la ley de represión de la vagancia inquisitorial y monstruosa en su concepto y su empleo. He sido de los primeros en denunciar esta ley. “La represión de la vagancia –escribí hace ya cuatro años– debe formar parte del código penal y ser coherente con su orientación jurídica. Ni los peruanos acusados de vagancia ni los extranjeros acusados de perniciosidad pueden ser privados de las garantías necesarias para defenderse”. Hoy que en un diario local –comprobados y documentados los efectos de esta ley–, se aboga por su abolición, para la cual se presenta justamente la oportunidad con la reforma de la ley penal encargada a una comisión que preside un jurisconsulto de autoridad reconocida y versación profunda siento, repito, el deber de responder a un llamamiento que ojalá toque a todas las conciencias honradas y sensibles del país. **D**

*Publicado en *Mundial*, Lima, 10 de febrero de 1928.



Un amor que dura cien años

A cien años del nacimiento de Roland Barthes

Gabriela Milone*

20

Literatura

¿Podemos hablar de una *herencia* barthesiana, de una relevancia barthesiana, o incluso, de un *barthesianismo*? Sin dudas, es una pregunta incómoda que quizá suscite respuestas desviadas, esas mismas respuestas con las que el propio Barthes pensaba que se podía – con un poder que cuestiona al Poder – esquivar la arrogancia de toda pregunta. Antes que responder, pensemos: ¿qué leemos hoy de/en este francés, con todo el peso que el gentilicio debería adquirir, al menos en relación a sus compañeros de generación – los amigos de *Tel quel*, para decirlo rápidamente – donde figura la Argelia natal de un Derrida, o los viajes de un Foucault por Suecia, Polonia, Hamburgo, etc.? En esta escena francesa, lo que leemos de este francés que es Barthes acaso sea también el atesoramiento de su *margen*: no el del monolingüismo derridiano, no el de la locura foucaultiana, sino el de una escritura que se sabe y se desea en un umbral entre teoría y literatura.

Barthes nos mostró una escena: esa escena donde cuerpo y lenguaje se mezclan, donde acontece el deseo de escribir cuando se lee, ahí donde “lo que se lee” no es un contenido sino un estremecimiento del lenguaje. El lector asume el papel del deseante de esa escritura que lee: he ahí un poder inusitado para la lectura, un espacio para habitar y no para disputar la escritura al supuesto “autor” leído. El *autor ha muerto* en la escritura que se torna deseable, que se vuelve doble: legible–escribible. Barthes nos mostró la escena de su propio deseo, y eso habilitó un espacio nuevo para la escritura “crítica”. Barthes fue, muchos ya lo han dicho, un “crítico–escritor”: uno que vivió su escritura en ese margen *atópico*.

Acaso no podamos explicar cabalmente por qué nos gusta Barthes. Él mismo hacía sus listados de “me gusta/no me gusta”, con argumentos propios de una delicadeza extrema ante el poder que exige definiciones. Su retórica (nunca habrá

que olvidar el gusto de Barthes por la retórica antigua, antecedente clave para su ciencia de los *efectos del lenguaje*, de la semiología de los matices) es la de uno que vive en el continuo y delicado cuidado ante los ejercicios de poder, las imposiciones discursivas, las modas teóricas.

Los textos de Barthes habitan el espacio de un quiasmo entre los signos y el amor: amor de los signos, signos del amor. Su estudio sobre el discurso amoroso, esos fragmentos que muchos hemos leído temblorosamente, da cuenta de ese doble juego. Ahí, Barthes mostró su deseo, hizo deseable su fantasma: ese que lo llevaba a “soñar en voz alta” cuando daba sus clases, ese que muestra que todo supuesto conocimiento en las ciencias del lenguaje debería siempre recordar que el saber tiene su correlato en el sabor, y que la imaginación fantasmática que nos acompaña en cada lectura, en cada investigación, no puede no lidiar con instancias de evaluación. Por ello, habrá que esquivar la *doxa*, hacerle trampas a la lengua, saber que no hay afuera del lenguaje sino que el espacio habitable es un *vivir-juntos* en esa misma lengua fascista que no nos prohíbe decir, sino que nos obliga a decir.

Literatura, música, fotografía, cine; filosofía, historia, semiótica, psicoanálisis: la pasión por los signos que movió el trabajo de Barthes lo ha llevado a “pasear” (como él mismo declaraba realizar, por ejemplo, con “lo neutro”, noción que elige para indagar en uno de sus últimos seminarios) por diversos y múltiples textos de la cultura. Y es interesante que, en este punto, Barthes declare su filiación nietzscheana: no el método, que implica una “decisión premeditada” (así lo decía en *Como vivir juntos*, donde declara haber estado él mismo engañado por el “método” en sus trabajos estructuralistas de los años sesenta) sino la cultura, la *paideia*, el campo de fuerzas y diferencias que exige un “trazado excéntrico” de lecturas. El pensador no puede esperar nada del método que lo domestica; sino que más bien

debe permitirse titubear, estar al borde, bordear el saber, saborearlo. Y es con otro nietzscheano declarado, como lo fue su compañero Michel Foucault, con quien comparte el profundo interés por la compleja y entramada relación con el poder, poder que se logrará falsear si se aprende a fabular, a fantasmear, a fingir; si se aprende, en suma, de la maestra de la ficción que es la literatura.

Alejandra Pizarnik jugaba a decir que cada uno tenía el Kafka que se merece. Y podemos replicar el juego diciendo lo mismo de cada uno de nosotros con Barthes. Pero si creyéramos realmente que se trata de méritos, o de merecimientos, quizá nos perdamos la enseñanza comunitaria que creemos tiene Barthes para darnos: que el fantasma con el que leemos y escribimos no puede ser más que de cada cual, no por merecimiento (ya sea premio, ya sea castigo) sino por *deseo*; y eso ya nos hace responsables por lo que leemos y escribimos, sin pedir ni demandar autorización o autoridad a ninguna instancia externa. De todos modos, el Kafka que elegimos para el epígrafe de estas palabras sí tiene algo de Barthes, algo adorable de ser un niño, algo estremecedor de la debilidad, de la delicadeza. Un Barthes–niño aferrado a una madre hasta su muerte, un Barthes–niño que escribió con ese amor punzante todo lo que aprendimos sobre la fotografía, sobre el duelo. Un Barthes–niño que mide sus días recordando las demandas del amor. No hay ceremonia, entonces, para un niño. Debería haber una fiesta, una de esas fiestas donde los niños juegan a esconderse, a hacerse trampas, a afirmar el derecho a aburrirse. Una fiesta en una tarde templada donde Barthes fume incansablemente en un rincón, recordando su casa de vacaciones, su amor por la biblioteca de verano, su gusto por las anfibologías, su preferencia por los labios sobre una mano y no por una lengua sobre la piel. **D**

*Docente e investigadora.

Redes calientes atraviesan mi mente

La web como espacio de articulación y punto de partida de convocatorias configura un nuevo modo de participación política: el mediactivismo. Los hashtags derivan en consignas para marchas y las convocatorias se hacen a través de una invitación por redes sociales. La experiencia del #AmoSíMacriNo en Córdoba forma parte de un grupo de fenómenos que está abriendo un horizonte posible en relación a los nuevos modos de hacer política.

Silvina Bustos*

Navegar por la red es una tarea que nunca deja de multiplicarse. Hacemos clic en un enlace y se abren miles de caminos posibles, uno tras otro superponiéndose y camuflándose. El aquí y ahora replicado en distintos lugares en horarios diferentes, atravesando el territorio y haciéndolo estallar por todos lados para luego volver multiplicado en la pantalla o en encuentros de cuerpos en espacios “reales”. Hay nuevas narrativas mediáticas construyéndose en la web, relatos que están dispuestos a abandonar la virtualidad para tomar las calles y llenar de *hashtags* las consignas de distintas movilizaciones sociales.

Una de esas consignas fue el “Amor si Macri no” que comienza hace varios años en Brasil, se retoma en Buenos Aires y tiene en Córdoba su versión local. El recorrido de esta consigna es largo. Nace en Brasil al calor de una protesta contra el candidato a alcalde por San Pablo del Partido Republicano Brasileiro (PRB), Celso Russomano. A través de Facebook, un heterogéneo grupo de mediactivistas logra instalar un *hashtag* #AmorSimRussomannoNao (Amor Sí Russomanno No) con una convocatoria a la Plaza Roosevelt de Sao Paulo y una idea clara: de cara a las elecciones, intentar que Russomano no gane. Y lo lograron. Se crearon miles de eventos replicando la invitación a la Plaza. Por cada evento que era denunciado y dado de baja, se creaban otros cientos. El #AmorSimRussomannoNao inundó las redes brasileñas y los grandes medios de comunicación no tuvieron más opción que levantar la noticia de que algo estaba sucediendo. La consigna traspasó la web y se volvió zócalo en los noticieros y nota en los grandes periódicos brasileños. Fue un rotundo éxito. ¿Quiénes estaban atrás de todo esto? Periodistas, artistas, activistas, agrupaciones políticas, gestores culturales y hacktivistas. Un grupo heterogéneo que se fue conociendo a través de las redes para luego encontrarse en la plaza.

De esa versión brasileña, a la versión cordobesa de #AmorSíMacriNo con miles de personas tomando mate en el Parque de las Tejas, corrió mucha agua bajo el puente o muchos chats y fortalecimiento de redes a través de distintas plataformas web. En Buenos Aires, el domingo 25 de octubre, luego que se dieran a conocer los resultados de las elecciones presidenciales y la inminencia de un balotaje entre Daniel



Gentileza de Ariel Juárez

Scioli y Mauricio Macri, un grupo de personas recordó la experiencia de Sao Paulo y decidió replicarla. Esa misma noche, a la madrugada del día 26, comenzaron a correr los primeros memes del #AmorSíMacriNo. Facción Latinoamérica, una plataforma que articula “redes independientes de mediactivismo a partir de procesos participativos, horizontales y abiertos, con el objetivo de incentivar la comunicación libre, abierta y compartida por una transformación social y cultural”, tal como se presenta en su sitio web, fue uno de los espacios que impulsó el trabajo alrededor de #AmorSíMacriNo. Junto a escritoras y militantes como Marta Dillon y logrando adhesiones de diferentes personalidades del arte como Miss Bolivia, Leonardo Sbaraglia o Maitena, el hashtag/consigna comenzó a tomar peso en las redes sociales y logró expandirse hacia otras provincias. #AmorSíMacriNo se replicó en Mendoza, Tucumán, Rosario, La Plata, Salta, Santiago del Estero, Gualaguaychú, Bahía Blanca y más. La fanpage de Facebook alcanzó los 15.000 likes y se volvió tópico de discusión en otras redes sociales como twitter. Cada lugar que retomó la consigna lo hizo a su manera, atendiendo al territorio en el cual se estaba inscribiendo. Algunos la reformularon (#CulturaSíMacriNo), otros la unieron a consignas locales o nacionales (#AmorSíMacriNo #NoNosDaLoMismo). Aun así, propuesta era la misma en todas partes, era urgente encontrarnos en algún lugar público para llamarnos a la resistencia y al amor-acción. “Resistir juntos y juntas, salir de las redes y conjurar la intemperie de este cielo abierto para convertirla en cobijo colectivo, poner nuestros cuerpos junto con otros cuerpos, tejer redes que

nos van a sostener ahora y en adelante”, decía el texto de apertura del primer encuentro en Buenos Aires, texto que fue releído y remixado en cada uno de los otros encuentros a lo largo de toda la Argentina.

Así como con el texto, cada territorio fue adaptando el encuentro a su lugar de incidencia. Mientras en Córdoba se hacía un evento que incluía música, poesía, serigrafía y feria de libros, entre otras cosas, en otros lugares se realizaban asambleas con la intención de recoger propuestas y estrategias de cara al balotaje. #AmorSíMacriNo se instaló como un dispositivo que podía moldearse colectivamente al calor de los equipos de trabajo que accionaron en cada provincia, en cada pueblo, en cada plaza. Unidos por una consigna y por un sello de diseño gráfico, por el color fucsia y una tipografía de letras cuadradas, cada lugar comenzó a producir memes, gifs, videos, textos que circularon por las redes y fueron apropiados y viralizados desde distintos lugares pero bajo una misma propuesta: resistir al embate del neoliberalismo, encontrarnos “bajo un amor que resiste, bajo un amor encendido”; a la adversidad oponerle el amor-acción; construir políticas desde el afecto.

En Córdoba, el 7 de noviembre, se realizó el encuentro en el Parque de Las Tejas con una convocatoria apabullante, mucho mayor de la esperada. 3.000 personas se acercaron al parque y hasta que no cayeron las primeras gotas de una tormenta que amenazó durante toda la tarde, no se fueron. Si el clima lo hubiese permitido, el #AmorSíMacriNo cordobés presagiaba unos miles más y un aguante hasta el final de la noche. De esa acción, de esos cuerpos que se encontraron surgieron más cosas. Durante La Noche de Los Museos y la Marcha del Orgullo, desde una camioneta en movimiento, se proyectaron gifs y visuales sobre los edificios de la ciudad. Se estampó la consigna en el Museo Caraffa, en Tribunales, en la Central de Policía, en las calles. Hubo stickers, banderas, banners, volantes, remeras. El #AmorSíMacriNo se multiplicó y se desparramó en la ciudad.

De las redes a las calles, del ciberespacio a las acciones colectivas. Los nuevos modos de hacer política están naciendo. Un *hashtag* es una consigna, un evento es una marcha y un hacktivista, puede ser un militante. **D**

*Periodista.

Una semana de jazz

Importantes exponentes del jazz internacional y local se dieron cita en la 7ª Edición del Festival Internacional de Jazz de Córdoba. Teatros, parques y plazas recibieron a músicos, curiosos y melómanos en una semana de lujo el pasado mes de noviembre.

Adrián Baigorria*

Noviembre es un mes propicio en cantidad y variedad de oferta cultural y musical en Córdoba. Desde hace unos años, el menú se vio enriquecido con el desarrollo de un festival dedicado al jazz. En 2009, cuando se hizo por primera vez el Festival Internacional de Jazz de Córdoba, era absolutamente inimaginable llegar a siete ediciones consecutivas de un evento dedicado exclusivamente al género y consolidarlo como parte de la oferta cultural urbana. Organizado por la Agencia Córdoba Cultura del gobierno provincial y con el auspicio y aporte financiero del Consejo Federal de Inversiones (CFI), esta nueva entrega mostró picos de calidad en algunos exponentes internacionales y la consolidación de músicos cordobeses acompañando a algunos instrumentistas extranjeros. Hubo conciertos de sala a bajo costo o gratuitos, en el escenario mayor del teatro San Martín y en el de la Ciudad de las Artes, recuperado para la música tras un buen tiempo en desuso. Además, un ámbito para el encuentro entre músicos extranjeros y sólidos instrumentistas locales en Cocina de Culturas y jazz al aire libre con varias big bands, mayoritariamente de las escuelas musicales cordobesas, en el espacio del Parque de las Tejas. Más allá de la saludable iniciativa de los organizadores, esta escena del jazz local en franco ascenso sería impensable sin el impulso dado por las escuelas musicales desde hace tres décadas y espacios de formación únicos que reivindican el espíritu de improvisación del género como el Córdoba Jazz Camp que, impulsado por La Escuelita, lleva un trayecto de una década propiciando la capacitación de músicos del centro del país junto a figuras de primer nivel nacional e internacional.

Visitantes de lujo

Entre los visitantes, el concierto del notable guitarrista estadounidense Peter Bernstein se destacó claramente como el pico de mayor calidad. Acompañado por la versatilidad del contrabajista Peter Washington y por el exquisito baterista afroamericano Billy Drummond, Bernstein recorrió standards y temas propios con solvencia y estatura de clásico. A la calidad artística de Bernstein la define en parte el tenor de su descubridor y mentor, el notable guitarrista Jim Hall. Con gran expectación se esperaba a la cantante chilena Camila Meza. Más interesante como guitarrista que como cantante, la trasandina mostró, al frente de un sólido cuarteto, que lo suyo necesita de un tiempo de maduración para cristalizar en un lenguaje propio. Por ahora, se nota demasiado la huella original de músicas sudamericanas diversas, sobre todo de artistas brasileños como Egberto Gismonti o Djavan, además de la influencia compositiva



de Esperanza Spalding, estrella estadounidense del momento en la canción jazzada, y de la islandesa Björk, en el canto. El pianista israelí Omri Mor exhibió un virtuosismo y una fogosidad atípicos, al frente de un sólido trío, con aires de músicas orientales y del este europeo. Hubo otro momento que osciló entre la canción y la electricidad, con el guitarrista estadounidense Wayne Krantz acompañado por la cantante Gabriela Anders, más allá de que esa unión también requiere de mayor tiempo para una mejor articulación. Un tramo de este concierto fue en compañía del sólido trío cordobés integrado por Federico Seimandi, Eduardo Valdés en guitarra y el notable Pablo González, en batería. Además, pudo verse el heterodoxo dúo italiano del contrabajista Furio Di Castri, junto al pianista y acordeonista Antonello Salis, virtuoso y efusivo en su manera de ejecutar ambos instrumentos.

Más allá de la saludable iniciativa de los organizadores, esta escena del jazz local en franco ascenso sería impensable sin el impulso dado por las escuelas musicales desde hace tres décadas y espacios de formación únicos que reivindican el espíritu de improvisación del género.

En el espacio de encuentro de Cocina de Culturas se escucharon interesantes cruces entre solistas extranjeros e instrumentistas cordobeses de buen nivel. De los visitantes, se destacó el trompetista norteamericano Jim Rotondi, dúctil en su instrumento y con un sonido cool jazz en su estilo, sólidamente acompañado por Cristian Andrada en contrabajo, Eduardo Elía en piano y Gonzalo Chayle, en batería. También pasaron por ese escenario, el francés Manuel Rocheman, al frente de un típico piano trío en el clásico estilo Bill Evans (incluyendo al solvente cordobés Luis Barzola, en batería), el vientista austriaco

Karheinz Miklin y el interesante dúo del pianista Jerez Le Cam con el virtuoso violinista rumano Iacob Maciuca, ofreciendo música de sonoridades gitanas junto al percusionista cordobés radicado en Francia Mínino Garay. El saxofonista francés Samy Thiébault dejó la impresión de tener un sólido cuarteto de fondo, pero su comandancia con el saxo tenor transita con riesgo y no siempre con éxito el sonido de una figura mítica inigualable y sagrada en el universo jazzero: el enorme John Coltrane.

El color local

En las veladas del Festival en el teatro San Martín, es costumbre que se muestren los músicos más destacados de la escena local. Esta vez, pudo observarse a dos notables pianistas y compositores cordobeses abriendo conciertos de visitantes extranjeros: el tono exquisito e intimista de Eduardo Elía solo al piano, haciendo standards y alguna composición propia, y el eclecticismo atravesado por músicas argentinas de Natalio Mangalavite, residente hace tiempo en Italia, acompañado del percusionista Martín Bruhn, radicado en Madrid. La posibilidad de escuchar el tono introspectivo y el manejo de los armónicos de Elía en el piano Steinway del San Martín es algo infrecuente en el ámbito local. Por tanto, merece ser resaltada como una idea de producción absolutamente repetible. El concierto de apertura mostró al saxofonista cordobés radicado en Italia Javier Giroto, en diversos formatos (con Banda Sinfónica provincial, big band, en cuarteto y a dúo), haciendo música popular argentina, en una fórmula repetida ya varias veces para esa instancia. Más allá del virtuosismo de Giroto, el escaso riesgo de estas propuestas de apertura del festival termina conspirando en contra de la innovación. Los momentos más inspirados fueron en el formato cuarteto, cuando Giroto sonó con el histórico Luis Lewin al piano, la solidez de Seimandi en contrabajo y César Elmo, en la percusión.

Párrafo aparte merece el concierto de cierre del virtuoso pianista Leo Genovese, que se presentó por tercera vez en Córdoba, mostrando junto a su propio trío y a diversos combos de músicos locales que el espacio de improvisación le sienta mejor que el de sala, al menos en el marco del Festival. Fue un cierre monumental, en el neto espíritu improvisador de las jam session, para una semana maratónica de sonidos jazzeros en Córdoba que dejaron en claro la consolidación de la escena local, con gran apetito de escucha del público, y el nivel ascendente de varios músicos cordobeses, además de la posibilidad de ver algunas visitas notables. **D**

*Comunicador social.



Tu Obra Social a un **Click**

Implementamos un sistema de turnos on line para que puedas gestionarlos desde donde quieras y cuando quieras.

www.daspu.com.ar



Sede Ciudad Universitaria. Av. Valparaíso s/n. Te. 4474600
Sede Maternidad Plaza Colón. Santa Rosa 1047. Te. 4474601
Sede Cerro. Tristán Malbrán 3822. Te. 4474602
Sede Cofico. Campillo 346. Te. 4474603



CUANDO A UN
LABORATORIO LE
AGREGAS UN FIN
SOCIAL, EL
RESULTADO ES
MUCHO MÁS QUE UN
MEDICAMENTO.

Hace más de 50 años, un laboratorio público combina Compromiso, Calidad, Eficiencia y Transparencia con un Fin Social, mejorando la calidad de vida de muchas personas.

LABORATORIO DE HEMODERIVADOS
Universidad Nacional de Córdoba

Un laboratorio diferente.