



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



EDITORIAL

Universidad  
Nacional  
de Córdoba



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

#### Universidad Nacional de Córdoba

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

**Director Editorial:**  
Diego Tatián

**Secretarios de Redacción:**  
Franco Rizzi y Mariano Barbieri

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

**Corrección:**  
Raúl Allende

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

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

Impreso en Comercio y Justicia Editores

Tapa: V. Maggi. Serie *Arteperro*, fotografía digital, 2009.



Músicas populares

Yupanqui. Canciones desde el fondo de la taza  
Mariano Medina

El arte de narrar  
María Teresa Andruetto

Melancolía y actualidad  
Liliana Herrero

Sol Pereyra | Crítica de disco  
Mery Murúa

El piano militante | Conversaciones con M. A. Estrella  
Gonzalo Martín Puig

Escribir en los márgenes | El libro anacrónico  
Silvio Mattoni

Graciela Castillo. Los pliegues de la música  
Eduardo Lacoste

Chango Rodríguez. La canción popular  
Josefina Cordera

Puntos de fuga-Líneas de cruce | Teatro  
Silvina Patrighoni

Reseña y proyección de un programa  
liberador | Crítica de libro  
Luis Rodeiro

Libros que cambian el mundo | Crítica de libro  
Kike Bogli

La locura y el movimiento  
Marco Trucco

Hoy estoy raro | Crítica de cine  
Gabriela Aguirre

La vanguardia vivió en Córdoba  
Aproximaciones a la revista *Clarín*  
Matías Rodeiro

Entrevista a Martín Sabbatella  
Juan Cruz Taborda Varela

¿A qué huelen los "recienrecibidos"?  
De paso por un ritual  
Juan Manuel Conforte

Las obras en este número pertenecen a los artistas Juan Martín Juárez (Córdoba, 1976) y Verónica Maggi (Córdoba, 1976)



Verónica Maggi. Serie Así que esto es lo tuyo. Fotografía digital, 2009

## MÚSICAS POPULARES

**Uno.** El compositor francés Olivier Messiaen, cuya influencia en la música contemporánea difícilmente podría ser sobrevalorada (Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen fueron algunos de sus alumnos), recorrió el mundo observando pájaros y transcribiendo sus cantos, trabajo que recoge los siete volúmenes de su *Catalogue d'Oiseaux*. Sin embargo, su pieza más conocida es una obra de cámara llamada *Cuarteto para el fin de los tiempos*, escrita en 1940 mientras su autor se hallaba en cautiverio en un campo de concentración de Silesia. El cuarteto (violín, violoncello, clarinete, piano) fue estrenado en 1941 en ese mismo campo para un auditorio de cinco mil personas al borde de la muerte, asolados por el hambre, el frío y la desesperación. La obra, de más está decir, presenta un grado de abstracción y un nivel de complejidad que la alejan de toda pretensión edificante o distractiva. No obstante, "nunca —escribió Messiaen— he sido escuchado con tanta atención y comprensión". El mismo recuerda la tarde de esa conmovedora audición: "El frío era atroz, el *stalag* estaba cubierto por la nieve. Los cuatro instrumentistas tocaban con instrumentos rotos: el violoncello de Etienne Pasquier sólo tenía tres cuerdas, las teclas del lado derecho de mi piano bajaban y no se levantaban más. Nuestras vestimentas eran inverosímiles: me había disfrazado con un traje verde completamente destrozado y tenía puestos unos zapatos de madera...". ¿En qué lugar de aquellos seres sometidos al exterminio vibraba esa "atención" y esa "comprensión" de una pieza como el *Cuarteto para el fin de los tiempos*?

**Dos.** En 1947 la revista *Contemporainul* de Bucarest publicaba en traducción rumana el primer poema que Paul Celan firmó con el anagrama de su verdadero nombre —Paul Ancel. Ese poema se llamaba *Tangoul mortii*, "El tango de la muerte". En 1952 fue publicado el original alemán pero bajo un nombre diferente: *Todesfuge*, "Fuga de muerte", complejísimo en su musicalidad y considerado como uno de los más significativos documentos de la literatura de posguerra en lengua alemana. Según una investigación de John Felstiner de la Universidad de Yale, en el campo de Janowska, no lejos de Czernowitz,

la aldea natal de Celan, un SS ordenaba a los violinistas judíos tocar un tango mientras se cavaban tumbas, en las marchas, torturas y fusilamientos. El tango en cuestión era una especie de versión nazificada de *Plegaria*, del argentino Eduardo Bianco, cuya orquesta —que llegó a tocar para Hitler y Goebbels, quienes oponían el tango al jazz, paradigma de "arte degenerado"— tuviera gran suceso en Europa a fines de los años treinta. *Plegaria* habría sido utilizado del mismo modo en Maidanek y Auschwitz. Este episodio de prisioneros que cavaban su propia tumba mientras compañeros suyos ejecutaban el violín fue la inspiración del poema *Fuga de muerte*.

**Tres.** Sobre éstas y otras cosas reflexiona Pascal Quignard en un libro impresionante y demoledor que se llama *El odio de la música*. Quienes sobrevivieron ¿qué escuchan?, ¿cómo escuchan? "Sobre la totalidad del espacio de la tierra —escribe en un pasaje— y por primera vez desde que se inventaron los primeros instrumentos, el uso de la música se ha vuelto a la vez pregnante y repugnante. Amplificada de manera infinita por la invención de la electricidad y de la tecnología, se volvió incesante, agresiva de noche y de día, en las calles, en los cajeros automáticos, en los restaurantes, en los taxis, en el subte, en el aeropuerto. Incluso en los aviones... Incluso en los campos de la muerte". La audición, se trate de un puro divertimento pasivo o de la más exigente actividad de la atención humana, conlleva siempre una dimensión política, en la medida en que es la sensibilidad el registro más elemental donde las dominaciones y las emancipaciones inscriben su vestigio. En los legados del arte popular se hallan cifrados los dramas más poderosos de la aventura que los hombres cumplen en la Tierra, a la vez que atesora una huella extraordinaria de la interrogación humana por la finitud, las marcas preciosas que las generaciones dejan en la cultura antes de desaparecer. La transmisión de las palabras dichas y las cosas hechas más allá del reino de la necesidad, confronta a quien las recibe con la responsabilidad más alta de preservar —de reinventar—, esas reliquias del reino de la libertad que sólo los hablantes, es decir los mortales, podemos dar y recibir en testimonio ■



# YUPANQUI

## CANCIONES DESDE EL FONDO DE LA TAZA

Mariano Medina

Entre las características de la canción como género popular está la de ser, en sí misma, una reunión de componentes propios de creaciones colectivas. Esto es así, a pesar de que en el siglo XX haya crecido la figura del compositor como creador individual. El legado de Atahualpa Yupanqui discute críticamente con las diversas concepciones teóricas del término "popular".

Cuando decimos "componentes", no nos referimos solo a melodía y letra, sino a una gran diversidad de elementos, algunos muy concretos y otros más sutiles o complejos, como el caso de la herencia rítmica o el imaginario social. La red en la que se teje el género es amplia y se sumerge en las profundas aguas de la cultura, perdiendo sus contornos. La canción queda en la superficie y muestra su doble cara, cumpliendo una función fuertemente identitaria, "por configurar un discurso redundante y sostenido acerca de la propia cultura donde se origina y, al mismo tiempo, ser producto directo de ésta" (Mariano Muñoz Hidalgo, 2011).

Hay otras características importantes de la canción popular que no pertenecen a la estructura intrínseca de las composiciones: la intención comunicativa, su forma de circulación, y los modos de recepción. En este nivel, la canción responde a una tensión: puede sumarse al discurso social hegemónico, o discutirlo e incluso constituirse en un discurso contracultural.

**"La cultura no es una taza llena, sino lo que queda en el fondo de ella".**

En este sentido, Atahualpa Yupanqui (1908-1992), hombre de pensamiento y práctica, sigue siendo uno de los grandes maestros de la canción en el mundo. Su inmenso legado de canciones populares discute críticamente con las diversas concepciones teóricas del término "popular", incluso con las que podríamos llamar "folclóricas", desde el extraño privilegio que en su caso significa la masividad.

"La cultura no es una taza llena, sino lo que queda en el fondo de ella", supo decirle

Atahualpa a la periodista Aracely Maldonado en Córdoba en los años noventa. Y no se contradecía al afirmar frente a Orlando Barone (1980): "El arte no es un lujo, Mozart no es un lujo, no debiera serlo. Es una necesidad del espíritu. El mundo sería otro sin su música. Un hombre a través del arte puede ir construyéndose un edificio dentro y cada uno es responsable de que el edificio sea más sólido. O de que se caiga en mil pedazos, o de que no exista. Y un hombre sin esa arquitectura interior no es un hombre entero. Por eso la soledad del campo es buena para los hombres. Hay tiempo para construirse".

***«Era momento de expansión de la clase media. Promover estudios folclóricos fue una estrategia del naciente Estado para fortalecerse, volviéndose hacia el gaucho, antes despreciado»***

Para dimensionar lo significativo de Yupanqui, no hay que olvidar que nació en 1908 cuando, sin existencia de discos ni televisión, el silencio no era una metáfora: existía y se palpaba, tenía peso. La palabra era de otra sustancia y la música llegaba sólo cuando alguien la traía consigo. La primera prueba radiofónica argentina la realiza en 1910 el mismísimo Guglielmo Marconi; al tiempo que Andrés Chazarreta se empeñaba en llevar a los escenarios las expresiones del baile y la música que latían en el campo santiaguense.



Era momento de expansión de la clase media. Promover estudios folclóricos fue una estrategia del naciente Estado para fortalecerse, volviéndose hacia el gaucho, antes despreciado. Sostiene R. Kaliman que el Estado "se decidía a adoptar el imaginario de una identidad nacional que legitimara sus derechos de soberanía", buscando alianza con el campesinado domesticado tras la conquista del desierto. Recordemos que el poder político se encuentra en manos de una oligarquía agroganadera, relacionada con "la tierra".



Yupanqui nace y crece siendo alumno de esas tensiones, y en 1936 intenta su primera aventura porteña. La naciente canción folclórica acompañaba un proyecto político que reforzaba mansamente lo "nacional" oficializando la breve tradición criollista que teníamos, que era señorial, académica, romántica y paisajística. Atahualpa rompe con esa tendencia, desde el diálogo con el río de la tradición. Marcando el silencio, lentamente forja su fama tocando aquí y allá, y gana espacio en la radio. Sin estridencias, favorece la comprensión de la diversidad de lo nativo y aborda temáticas hasta entonces inexistentes: sus canciones miran con lucidez hacia "el interior" del país y hacia el pasado. Había viajado para escuchar y conocer; luego hizo presente una realidad social que todavía no había subido a los escenarios: las voces del arriero montañés, el peón de estancia, la madre calchaquí, el resero del noroeste, el minero boliviano, el obrero chileno del salitral, el chango del cañaveral, etc. En definitiva:

los humildes y los pobres, incluyendo al aborigen que hasta entonces había sido nombrado solo como enemigo salvaje. Y lo hizo con composiciones dueñas de un sutil equilibrio entre tradición e invención. Por todo esto, hay quienes lo llaman "patriarca" del folclore, refiriéndose al género de la canción popular. Yupanqui "desalambro" el folclore, construyendo un discurso nuevo sobre la identidad, no rompiendo el promovido por el Estado, pero enfrentándose críticamente con él. A través del oído, abrió los ojos de la audiencia, y expandió su sensibilidad.

### El don de multiplicidad esencial

El suyo no fue un camino fácil. Como señala Jorge Ezequiel Sánchez, "Los intelectuales de izquierda lo admiraban por su traducción popular, aunque con recelo por su individualismo. Una parte de la inteligencia de derecha lo despreció por sus denuncias, otra lo veneró por su tradicionalismo".



Sánchez Zinny plantea que tenía "el don multiplicidad esencial". Era criollo, pero también indio. Era argentino y era vasco. Era folclorista, pero se apartó "de las adherencias reminiscentes que caracterizan a ese segmento de la cultura". Era tanto de la pampa como del noroeste, de Entre Ríos, Uruguay y Chile. Lo consideran propio los tucumanos, los cordobeses, los salteños... era todo esto "con una naturalidad tal que hace pasar inadvertida esta profusión de seres. Era un hombre de claras y hasta



## El arte de narrar

María Teresa Andruetto

**T**al vez pintáramos sobre nuestra propia piel, con ocre y carbón, mucho antes de pintar sobre la piedra. Pero hace cuarenta mil años, en todo caso, dejamos huellas de nuestras manos en las paredes de las cuevas de Lascaux, de Ardenes, de Chauvet... dice la escritora canadiense Anne Michaels en un libro que no hace mucho me regalaron, libro usado, lleno de anotaciones y marcas, que alguien pensó que debía leer.

Inventamos signos para recordar.

*El dolor es la más pura destilación del deseo. Con la primera tumba, con esa primera siembra de un nombre en la tierra, se inventó la memoria. Ninguna palabra olvida este origen, dice Michaels, en La cripta de invierno.*

Palabras para narrar.

El arte de narrar está presente en casi todas las expresiones artísticas, está en la novela y en el cuento, donde constituye su columna, esencia y razón de ser, pero también en el cine, el teatro, el videoclip, la historieta, los espectáculos de danza, el circo, la ópera, prácticamente toda la historia de la pintura, las composiciones musicales... En lo que respecta a las artes de la palabra, no sólo lo encontramos en la novela y el cuento, en los textos teatrales y los guiones cinematográficos, como es por demás visible, sino también en la poesía. Por muy experimental que sea un poema, y aunque se trate de poesía concreta, conceptual o de casi pura exploración sonora, siempre podemos encontrar un núcleo narrativo, aunque algunas veces ese núcleo esté muy escondido. Todo el arte de este mundo proviene de la necesidad de dar cuenta de lo que nos sucede, necesidad de transmitir hechos de los que hemos sido actores, imagineros fabulosos, partícipes secundarios o testigos. La historia del arte es también la expresión sostenida de nuestra necesidad de compartir experiencias, dolores, alegrías o asombros con los otros: pequeños relatos que nuestras bocas depositan en oídos ajenos, intentando agregar algunas palabras al gran relato del mundo.

Como lectores, olvidamos muchas veces que un cuento o una novela no muestran una historia, unos personajes ni unos hechos sino que *construyen una voz que nos habla acerca de* unos personajes, una historia, unos hechos. Así, cuando leemos, no vemos lo narrado sino que *oímos* la voz de un narrador. Por ese camino imaginamos. Y lo que leemos se tiñe de la subjetividad que narra, de sus intenciones, adhesiones o engaños, tal como sucede en la vida misma cuando cada quien nos cuenta lo que le pasa. La intensidad de un escritor se mide por la calidad de narrador que es capaz de construir, el refinamiento del punto de vista que elige para narrar una historia y el modo en que esa construcción alcanza una credibilidad, coherencia y verosimilitud capaces de hacernos entrar en el pacto de ficción. Por ese camino leemos al mismo tiempo que ciertos sucesos, ciertas intenciones e impresiones de la subjetividad que los trasmite.

Esa es la razón más fascinante de escribir: ser *otro*, mirar el mundo desde ojos ajenos, intento de adentrarnos en otras condiciones de vida para comprender un poco de la condición humana. Pero más allá de los escritores —esas personas que tienen como vicio y oficio narrar historias—, cada uno de nosotros construye (para sí, para otros) a lo largo de la vida un relato que constituye nuestra identidad, una narración que nos vuelve únicos. Necesitamos de esa narración para mantener la unidad de nuestro yo, para amalgamarlo y sostenerlo en el tiempo. Si no tenemos eso, si no logramos construirla, si no podemos decidir cuál es nuestro relato, no podremos tampoco tenernos a nosotros mismos. Es esa historia que vamos construyendo (la que nos tiene por personajes principales y convierte nuestros modestos episodios de vida en escenas cruciales), esa historia que aprendemos al mismo tiempo en que vamos contándola, la que nos vuelve únicos.

Historia que se alimenta de historias.

Innumerables relatos heredados, leídos, escuchados, porque nos alimentamos de relatos tanto como de comida, y porque hacen falta muchos relatos para construir nuestro relato.

De modo que sigamos contando.

Como dijo Daniel Salzano, *mientras el agua cala los huesos del corazón y el segundero/ hace rayitas con alfileres en el dolor/volvamos donde dejamos la narración* ■

tajantes definiciones políticas, pero su partido era, genuina y buenamente, el de todos".

**«Yupanqui "desalabró" el folclore, construyendo un discurso nuevo sobre la identidad, no rompiendo el promovido por el Estado, pero enfrentándose críticamente con él»**

Versiones de Yupanqui hay miles. Y cuando decimos miles, decimos eso: MILES. En todas partes del mundo y de las más diversas maneras. Hay, claro, "seguidores" de su estilo, como Sonko Mayu y Shiro Otake, brasileños como Demétrio Xavier; y por supuesto, muchos argentinos y uruguayos.

Sin imitarlo, reconocen su influencia, entre otros, Joan Manuel Serrat, Alfredo Zitarrosa, Silvio Rodríguez, Daniel Viglietti, León Gieco y Mikel Laboa (patriarca de la música vasca en lengua euskara). También lo han hecho personalidades del llamado Neo Folk, como Devendra Banhart y José González. Dice el periodista Guillermo Pellegrino: "Es que, a pesar de la concentración temática de su obra, Yupanqui se extiende a través del tiempo como en un caleidoscopio: cada cual tiene el Atahualpa que quiere".



Los discos de tributos en vida, son tempranos: el primero que registramos es nada más y nada menos que del español Paco Ibáñez y su hermano Pedro (1962). Le sigue

el de la mexicana Maya de 1968, año en que también comenzarían la larga lista de homenajes argentinos, dentro de los cuales tal vez el más extraño a su estilo sea el jazzero "Rabia al silencio" (Sello Yass, Bs. As. 2005, Varios intérpretes). Los rockeros no se quedaron afuera: de hecho, en 1972 (veinte años antes que Divididos), Maximiliano (B.B. Muñoz) versionó "El Arriero"; y en 1973 La Pesada del Rock and Roll conducida por Billy Bond grabó "Los ojos de mi carreta" cantada por Donna Carroll (en el mismo disco, Bond y Muñoz musicalizaron a Juan Gelman). Dentro de la geografía cordobesa, tal vez el primero haya sido el casete independiente, "Oscar Aguilera interpreta a Atahualpa Yupanqui" (1991).



A través de su obra, como escuchas o intérpretes, seguimos conversando con Yupanqui sobre nosotros mismos, y el diálogo, por ahora, no parece tener límites. Sus canciones, al igual que las de The Beatles (por dar un ejemplo dispar), son "universales" en el sentido que soportan cualquier formato musical y género de versión, sin perder "eso" indefinible que las vuelve identitarias. Carlos Di Fulvio señaló que Don Ata exigía atención, más que admiración. Y podríamos asegurar que ha conseguido eso, porque las reversiones pueden gustar o no, pero se abordan con seriedad. Tal vez porque a través de su labor buscó ser útil; enriquecer el patrimonio intangible de nuestro bien común. Y siendo coherente con esto es que supo sostener: "Al pueblo no hay que darle lo que pide, sino lo que se merece, o sea: lo mejor" ■

# MELANCOLÍA Y ACTUALIDAD

Liliana Herrero

Muchas veces en mis conciertos he recordado una frase del músico entrerriano Linares Cardozo -que tal vez se nos haga presente por su conocida *Canción de cuna costera*-, quien alguna vez dijo: "Para nosotros, los entrerrianos, la patria es el agua". Siempre le agregué a esa frase esta otra: "que es una forma del tiempo".

Nada novedoso, por cierto. Muchos lo han dicho antes, y los grandes pensadores en la historia de la filosofía occidental nos deleitaron con sus grandes metáforas sobre el río y el tiempo. Esta trilogía -agua, tiempo, patria-, posee la virtud de señalar algunos problemas que considero fundamentales para pensar la música popular argentina. Y coloca la idea de patria fuera de un contenido estatal o cultural homogéneo, invitándonos a verla como una incesante diversidad que exhibe una voluntad común siempre renovada. De allí deben salir obras, textos, músicas que acepten un legado -aquello común- pero para renovarlo siempre.

¶

El agua sin duda es una metáfora del tiempo, del devenir y del cambio incesante de las cosas y de nosotros mismos. La pregunta obligada sería entonces: ¿qué tiempo? No hay nada que podamos pensar sin este tiempo presente en el que vivimos. Es bajo este presente en el cual se piensa el pasado. Pero el pasado, ¿es lo ya hecho, lo ya realizado, ya terminado? Prefiero pensar que el pasado no es algo muerto, algo inerte, algo ya sucedido y perdido y por lo tanto irrecuperable. Me gusta pensar que el pasado está esperándonos, nos aguarda. Lo que ya ocurrió -en este caso las grandes obras de la música folclórica argentina- nos mantienen siempre alertas y dispuestos a escucharlas nuevamente y así poder pensarlas y gozarlas en este tiempo presente al que no pertenecen. El tiempo, entonces, no puede ser lineal sino quebrado y súbito.

Sin duda esta idea implica una cierta melancolía sobre lo que ya fue hecho pero no como melancolía por lo irrecuperable sino melancolía como acto creativo, como apropiación creativa de lo que ya fue hecho, aunque parezca paradójal ya que la idea de la melancolía generalmente se asocia a un estado de quietud y hasta de lamento. Pero lo que ha sido ya realizado, es decir el pasado, nos pide que lo pensemos de nuevo, y si me permiten, también que lo inventemos en tanto búsqueda, no en tanto mera construcción sin raíces.

**«No se trata de antagonizar el tradicionalismo sino de respetarlo para extraer de él su arcaísmo inspirador, que es su manera de dialogar con el presente»**

Para ello he intentado ir desarmando los modelos tradicionalistas en que el folclore fue cantado durante años. Desarmando una versión muy conocida de un tema tengo la sensación de que logro hacer posible otro sentido de ese tema que, de otra manera, quedaría rutinizado y sobre el cual no se pensaría más. En cambio si se lo desarma y se le hace aparecer una especie de sorpresa, o algo inaudito que uno no había pensado que esa canción tenía, se lo saca de la rutina y aparece con un nuevo sentido y así se nos renueva la capacidad de disfrutarlo nuevamente. No se trata de antagonizar el tradicionalismo sino de respetarlo para extraer de él su



arcaísmo inspirador, que es su manera de dialogar con el presente.

¶

Eso tiene consecuencias políticas, si bien no creo que el arte tenga que estar necesariamente apresado a la política. Más bien soy contraria a hacer canciones de las llamadas "de protesta", porque la literalidad no me parece necesaria. Si me parece que es una especie de acto político hacer aparecer un nuevo sentido en una vieja canción que no necesariamente debe tener un texto político; si es que la política es eso: darle un nuevo sentido a las cosas, a los pueblos, a las sociedades, a las instituciones. Como yo creo que el gesto cultural de interrogar de nuevo un legado es político, entonces las canciones que se restituyen desde su pasado y su futuro -simultáneamente- son un pequeño acto político y también una especie de pequeña filosofía.

## La tradición no es un punto fijo

Desde luego, muchos músicos nos esforzamos para que nuestras interpretaciones y creaciones sean ubicables en un territorio histórico y cultural determinado. Si le retiramos ese componente tensionante e inquietante que nos ofrece nuestro propio pasado, nuestra historia y los sabores que son propios de la vida popular misma, le quitamos ese sostén fundamental que hace a las músicas profundamente singulares. Cuando a la singularidad se le retira ese tono, las músicas y el arte en general quedan desposeídos de fuerza creadora y transformadora

para convertirse en meros exotismos sin suelo, como si no pertenecieran a ningún lugar y esa fuera la condición para que fueran escuchadas. En este sentido la perspectiva globalizadora -y hasta diría la expresión World Music, que es uno de sus efectos-, tiene un peligroso tono nivelador y homogenizador: crea un único gusto, un único público y un único estilo al mismo tiempo que retira y ausenta aquellos puntos de la tradición que estamos dispuestos a desmenuzar. No se trata de tradicionalismo sino del acto de poder realizar las preguntas, siempre sobre un paisaje cultural específico. Pero no se trata solamente de una etnicidad que después termina siendo una única cuerda homogénea bajo la mirada benevolente del recopilador.

¶

Aceptando que la tradición no es un punto fijo en el pasado pero tampoco una invención totalmente autónoma del presente, debemos decir que aún es posible que cada obra singular, con su estilo musical, su idioma, su poética se permita una proyección universal sobre la base de su ligadura con su presente histórico, su territorio, su memoria social y su capacidad de crítica a la actualidad.

¶

Por eso mi ubicación es una tensión entre la melancolía y la protesta, si así puede decirse. Todos los países poseen sus luchas y sus tensiones específicas, propias de su historia, de sus pugnas y es en su seno en donde cualquier actividad artística tiene algo para decir o para callar. Las músicas

Crítica de disco

# SOL PEREYRA

## BLA BLA BLA

Mery Murúa



Verónica Maggi, Serie Arrepero, fotografía digital, 2009 | p. 6 y 7

tienen siempre un enorme compromiso con la memoria aunque no lo sepamos. Si no fuera de este modo estaríamos subsumiendo al pasado en un acto de puro montaje lo cual lo haría desaparecer como tal. Pero esta memoria no es un depósito de objetos estilizados, sino también una voluntad de elegir pasados posibles y hacerlos dialogar con nosotros.

**«Los sentimientos de la poesía folclórica hablan del silencio, del abandono, del olvido, del fin de todas las penas. Ese es el diccionario de nuestras vidas, el mapa de todas nuestras utopías»**

Por eso, insisto, el pasado y el territorio no son una obligación sino un conflicto plagado de tensiones que nos permiten pensar lo que somos. Es en el acto de desarmar y desarreglar lo que está ordenado de una manera prefijada cuando realizamos un acto de conocimiento creativo y transformador. En este sentido digo que es posible elegir nuestro propio diálogo con el mundo contemporáneo.

No postulo una mera "adaptación" a las formas musicales-populares contemporáneas ni "un retorno a los orígenes", sino la búsqueda de una obra artística surgida de la enorme tensión entre estas dos puntas del mismo lazo.



El folclore tiene una profunda tendencia a pensar la identidad como forma ce-

rrada y clausurada a cualquier diálogo con otras formas culturales. Tal vez todos los géneros musicales tengan esa pretensión. Hay un derecho al canon, pero la gracia del canon es el modo en que nos guía para pasar del arquetipo a obras singulares cada vez. Me parece que hay que considerar todas las formas culturales y concretamente los géneros musicales, como equivalentes y abiertos, sin fijarlos al modelo general y sin disolverlos en cada obra musical singular. Podemos pensar que no hay esencias fijas, pero sí conocimientos y estilos reconocibles. Este es un debate postergado y eludido en la Argentina.



La música está en el tiempo y el tiempo está en las palabras. Música, palabras y tiempo, eso quisiera cantar, eso desearía expresar. Los sentimientos de la poesía folclórica hablan del silencio, del abandono, del olvido, del fin de todas las penas. Ese es el diccionario de nuestras vidas, el mapa de todas nuestras utopías. Ojalá un canto, una voz pudiera incorporar sin temores, la amenaza de su fragilidad y su fugacidad que nos conduce al estado de melancolía creativa pero al mismo tiempo pueda sostener la enorme densidad cultural e histórica que todo país nos ofrece como legado irrenunciable. Y que tampoco renuncia a saberse envuelto en nuevas formas y estilos. La melancolía es necesaria, no porque nos paraliza en el recuerdo sino porque en lo que ya se fue nos deja ver una reposición futura, una "novedad antigua" que nutre un lamento que de repente se encuentra otra vez en plena actualidad, luchando ■

Sol Pereyra, la artista "integral" cordobesa, y su primer trabajo discográfico *Bla Bla Bla*, dan que hablar. Si, digo artista integral porque es licenciada en teatro, toca varios instrumentos, compone, canta y escribe: si eso no es ser integral no sé qué otro calificativo le cabe.

Llega *Bla Bla Bla* a mis manos, y a primera vista parece un disco de pop, la tapa rosa, y ella que asoma desde un entramado de "bla" muy original. Luego se presenta ante mí un caudal de palabras que Sol asocia directamente al amor (casi todas las canciones del disco le pertenecen en letra y música) o radican llanamente en el amor y hay un "él" explícito en cada tema.

En cuanto a la búsqueda, Sol intenta siempre innovar, usar nuevos recursos tecnológicos y nuevas tendencias, cosa que en nuestra ciudad a veces abunda pero no llega a plasmarse en un trabajo discográfico. Sol apuesta -y ésta es la mayor virtud desde mi punto de vista- a no caer en la trama de un universo conceptual musical trillado. Apuesta y gana.

Sol Pereyra está ubicada dentro de las artistas con más proyección al exterior de nuestra ciudad, de nuestros tiempos, cosa que nos enorgullece y distingue. Es música de la mexicana Julieta Venegas, que no es poco, y acaba de editar este mismo disco, *Bla Bla Bla*, ahora en vinilo, con una compañía de Los Ángeles, Estados Unidos. Sol Pereyra y el amor, ganan.

En la canción *No hablo de amor*, Pereyra cuenta con la producción de Pepe Céspedes y Oscar Righi (ambos músicos pertenecieron a Bersuit Vergarabat). Los temas *Reguetonta*, *Blablabla*, *Hace horas*, *Ella y un perro*, y *Al día* fueron producidos por ella misma y por Silvano Zetina. Mientras que, *Te fuiste*, *El amor es así*, *Desde la orilla*, *Actos fallidos* y *Me olvidé*, fueron producidos por Leandro Rossi, Eduardo Bazán y la propia Sol Pereyra.

Los músicos que participaron de la grabación son: Silvano Zetina, Andrés Clifford, Luz Pereyra, Pascual Poczín, Pablo Fenoglio, Federico Rey, Eduardo

Bazán, Ariel Cavalieri, Mauricio Candussi, Pablo Hopenhayn, Pepe Céspedes y Oscar Righi.

Con intervenciones de algunos instrumentos acústicos, Sol basa su trabajo en la programación de *grooves* y su modo de cantar/decir hace que el disco suene a rap por momentos, a pop de repente y en mi particular opinión, cuando llega al último tema, despliega algo que yo quería escuchar desde el principio: su voz, cálida, precisa y desde otra perspectiva, quizá menos enojada. Le da otro aire, descomprime... te lleva a otro lugar. Un gran acierto.

Un primer trabajo discográfico solista, luego de haber integrado una banda como *Los Cocineros* donde el sustento del trabajo grupal hace más fácil el camino, no es una tarea que se encomiende a cualquiera. Sol ha sabido plasmar su búsqueda en un material que la describe y la va definiendo. Va perfilando su vocación de música en un estilo que tiene impronta propia y eso la posiciona de frente a un mar de posibilidades que seguramente ofrecerá en su próximo trabajo discográfico. Brindo por eso, lo demás es puro BLABLABLA ■



Bla Bla Bla | Sol Pereyra

Córdoba, Abril de 2009.

Producido por Sol Pereyra,

Eduardo Bazán, Leandro Rossi,

Pepe Céspedes y Oscar Righi.

www.solpereyra.com.ar

# EL PIANO MILITANTE

## CONVERSACIONES CON MIGUEL ÁNGEL ESTRELLA

Gonzalo Martín Puig

El Chango vive en Francia y es embajador argentino en la UNESCO. Sufrió la dictadura en carne propia, y hoy milita por el libre acceso a la cultura. El pianista tucumano fuertemente identificado con la música clásica, llega a nuestra ciudad el próximo 16 de abril. Entre otras cosas, cuenta de las veces que estuvo junto a Perón, del proceso político del que participa y del acceso popular a los bienes culturales.

Miraba por la ventana. Córdoba recibía los primeros esbozos del otoño, pero aún el sol prevalecía entibiando esa mañana de viernes. Me imaginaba que en París haría frío, aunque esperaban la primavera. Había estado arreglando durante toda una semana completa la nota con Miguel Ángel Estrella a través de Cristóbal, su sobrino. Un día revisando mi mail me encuentro con la respuesta esperada: "Mañana te llama a las 11.30, hora argentina". Emoción. 11.10, suena el teléfono: "Hola compañero, te habla Miguel Ángel Estrella". Así se presentó y me fui corriendo a buscar mi grabador de periodista. Y así comenzó esta hermosa conversación.

### El tiempo bendito de Argentina y América Latina

Hay quienes comparten la teoría de que a los jóvenes comprometidos social y políticamente de los sesenta y setenta se les abrían dos caminos. Uno era el camino de las armas y el otro el camino de la música. Y a veces un acorde bien puesto era más peligroso que el plomo, para los milicos. Miguel Ángel Estrella eligió como arma un piano. Con éste recorría barrios marginales y cárceles. Esto enfureció a los sectores militares en el año 1977 por haber tocado para los "negros", cuando esa música clásica debía ser patrimonio de los jefes militares. Pero además, Miguel Ángel era un militante social y político. El Chango militaba en el peronismo, y eso tampoco se le podía permitir a aquel pianista que deleitaba a los sectores humildes con Chopin y Mozart, entre otros.

Miguel Ángel es músico de profesión y militante de alma. Cree, como muchos que la Argentina transcurre un momento bendito, en donde se pueden hacer cosas

que nunca pudieron ser hechas en otros momentos. Y esto tiene que ver con el camino de los sueños y su realización. Y fue eso lo que en 2003 lo llevó a agarrar el ofrecimiento de Néstor Kirchner de ser embajador argentino en UNESCO.

**«Perón les dijo: "Ustedes son todos hijos de Evita, hijo, porque estudiaron gratuitamente en escuelas creadas por ella. La cultura los hizo de izquierda, y tienen razón muchachos, el mundo tiene que ir para ahí"»**

Uno de los sueños de Estrella fue, es y seguirá siendo, llevar la cultura a todos lados como así también recopilar esta cultura y generar intercambios en una Latinoamérica grande y unida. Y como herramienta escribió un proyecto allá por el año 1992, cuando se cumplían quinientos años del descubrimiento de América. "La voz de los sin voz, así se llamaba el programa, dividía el continente en secciones en las cuales se recopilarían músicas, danzas y rituales". Lo pensaba un proyecto del Mercosur. Néstor Kirchner, le subió la apuesta, le pidió que lo hiciera más abarcador con vistas a la UNASUR. El Chango recibió el apoyo del Estado nacional y con este apoyo pudo presentar "La voz de los sin voz" en la UNESCO. El proyecto fue aprobado en 2004 y es hoy uno de los programas más importantes de dicho organismo.

Estrella, desde la UNESCO, ha trabajado incansablemente por los Derechos Humanos y se ha encargado de trabajos acerca de la negritud en América Latina. El mestizaje y el encuentro de las culturas es uno de los temas que sigue de cerca desde lo

musical y desde lo político. Y quizás, por fin, en estos benditos tiempos se ha entendido la importancia del mestizaje. Mestizaje del cual se renegaba profundamente en la Argentina de los noventa que intentaba entrar en el primer mundo, cueste lo que cueste. ¡Y vaya si nos costó!

### Sobre el resurgir de la militancia

La década del noventa produjo un efecto terrible para las culturas locales y populares, y se produjo un divorcio, al menos públicamente, entre arte y política. Para "el Chango" Estrella esos tiempos han cambiado, y es un tiempo bendito porque la juventud y los exponentes artísticos se han acercado nuevamente a la política, o mejor dicho a lo político. Presenciar ese nacimiento de jóvenes que nunca se había acercado a lo político, mientras velaban a Néstor Kirchner a través de su televisor en París, fue para Estrella conmovedor. Para

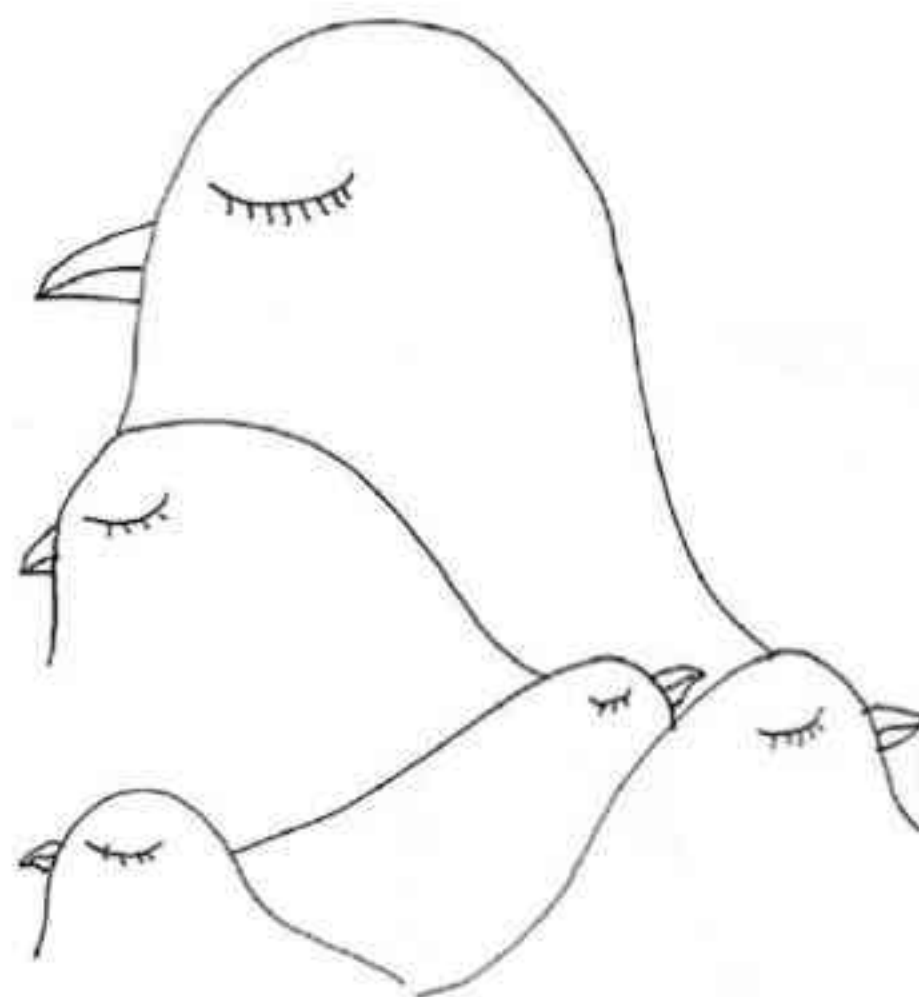
el este es un ejemplo del involucramiento con nuestra tierra y del resurgimiento de la militancia.

La militancia es darle sentido a la vida. Y esto es una máxima entre aquellos que soñamos con cosas mejores. Y para él, los artistas deben romper con las premisas de oro del neoliberalismo, que contemplan que el arte deben llevarlo a uno a hacerse rico y famoso. A Estrella la militancia lo define en su tucumanismo, y en su argentinismo. La militancia es el alma del Chango y esto lo llevó a ser un músico social y a negar -por ejemplo- invitaciones a almorzar con Mirtha Legrand. Encontrar sentido a la vida en el armado de una orquesta en Villa 31 es lo que lo dignifica como militante a Miguel Ángel Estrella y lo que lo define como ejemplo. Hoy puede hacer eso por lo que fue detenido en el '77 en Montevideo.

### La gira del '96 con Fito Páez

El Chango Estrella, referente de la música clásica nacional se retó a duelo de piano, con un referente del rock argentino: Fito Páez. Y en el año '96 empezaron una gira que los trajo a Córdoba.

Estrella no es muy rockero, me confesó. Pero sus hijos sí. Por ese entonces, su hija Paula, fue a ver un concierto de Fito Páez y tras el mismo fue a pedirle un autógrafo. Cuando el rosarino se dio cuenta de quién era el padre de la muchacha, escribió en la servilleta "Miguel Ángel, somos dos para Música Esperanza, veámonos". Miguel Ángel aceptó la invitación, "zaparon" a dos pianos y alucinaron recíprocamente. Estrella le pidió a Fito hacer un concierto. Por ese entonces Miguel Ángel hacía cien conciertos por año, de los cuales cincuenta destinaba a cuestiones humanitarias. Cuando Fito se entera de esto le retruca: "Claro, como soy un porotito al lado tuyo, me pedis nada más que un concierto. ¿Por qué no hacemos los dos algo? Mirá cómo podemos improvisar juntos". En ese instante surgió lo que sería una gira por todo el país. Un privilegio para aquellos que pudieron ver ese duelo de pianos y músicas en el San Martín.



Tras su periodo en cautiverio, dio a luz junto a otros músicos a la ONG Música Esperanza. En realidad él dice que el origen de esta ONG se le ocurrió en las sesiones de tortura. Hoy, esta ONG tiene la importante misión de llevar adelante la primera carrera de músicos sociales del mundo en Tilcara, Jujuy. Es allí donde jóvenes aborígenes y desplazados socialmente se forman en la música.

### Sobre la política y el peronismo

Antes de largarse a hablar sobre política, el Chango se excusa. Me dice que intentará ser sintético, porque los norteños son muy de largueros y de adornar con muchos detalles. Pero estos detalles son los que vuelven rico su relato. Detalles que recorren una visión de la actualidad haciendo un fuerte anclaje en tiempos pasados.

Estrella es peronista, esto ya lo mencionamos. Reconoce que en la Argentina hay muchos politiqueros, mezquinos y de poco vuelo. Y el peronismo no está exento de estos personajes. Me confiesa que piensa que la función política es un acto de servicio y no una carrera, desde esa percepción entiende la esfera de lo político, y desde allí es desde donde ejerce la política.

Aquí es donde los detalles se vuelven interesantes. Dice muy a su pesar, que dentro del peronismo hay sectores que "están pegados con moco", como el frente denominado Peronismo Federal. Asegura que esto tiene muy poco que ver con el peronismo, que cuenta con una vasta historia de lucha y reivindicaciones sociales. Y esto lo dice porque lo cree y porque lo ha vivido. Entró en el peronismo a mediados de los sesenta. En esa época tuvo un encuentro con Perón junto a otros jóvenes estudiantes de distintas carreras universitarias. Imitando la voz del General, dice que Perón les dijo: "Ustedes son todos hijos de Evita, mijo, porque estudiaron gratuitamente en escuelas creadas por ella. La cultura los hizo de izquierda, y tienen razón muchachos, el mundo tiene que ir para ahí." Los jóvenes estudiantes le replicaron que no sabían "qué diablos era el PJ, ahí no hay izquierda". Perón les contestó que el PJ es solo un instrumento electoral.

Hoy pasa más o menos eso y el PJ vuelve a ser un instrumento electoral, que puede estar o no en función de un proyecto mucho más grande. Para él eso es el Kirchnerismo, un proyecto que trasciende al PJ. Y en la imagen de Néstor y Cristina encuentra la continuidad real del proyecto de Perón.

### La vida cotidiana

Me confiesa que las tareas que lleva a diario han hecho que relegue dos actividades que le generan mucho placer: leer y escuchar música. El Chango Estrella se levanta muy temprano para leer todos los diarios argentinos. Pero para seguir más de cerca lo que sucede en el país, llama para ver cómo anda la cosa por acá, porque sabe que muchos medios no son de fiar. El año pasado siguió detenidamente el juicio a Menéndez y Videla. Después comienza

sus actividades con la UNESCO y en la embajada francesa. Eso sí, intenta encontrar momentos para estudiar piano. Y me llamó la atención que en vez de decir "practicar" me diga que un maestro como él siga "estudiando". Estudia nuevos estilos y cómo mixturar a Béla Bartók con músicas andinas, o cómo mezclar lo clásico con lo popular y folclórico. El tipo está siempre alerta, no se queda quieto. Como los buenos maestros.

Siguió de cerca la candidatura de las Abuelas de Plaza de Mayo al premio de la paz de la UNESCO, y me contó que es un premio considerado la antesala del Nobel. Está muy contento con la política de Derechos Humanos que tiene el Estado nacional, y cree que hay que seguir profundizando mejoras en la educación. Cree que la universidad debe seguir muy de cerca estos tiempos benditos del país, y profundizar los lazos sociales. Se alegra de haber leído que en Córdoba la universidad está cambiando para bien.

Y por suerte, quienes vivimos en Córdoba, vamos a poder disfrutarlo. Estrella viene en abril, acá donde me cuenta que también hizo la colimba, en la Escuela de Aviación. Miguel Ángel Estrella es un ejemplo de militancia y perseverancia, muestra clara de que un acorde puede ser un arma letal a las mezquindades ideológicas. Pero más que los acordes, sus acciones y cómo él le pone el cuerpo a los sueños. Esos mismos sueños que tenía a los veinte cuando se encontraba con Perón. Esos mismos sueños que, se alegra, hoy sueña la juventud argentina.

Sueños de un país grande ■

M. A. Estrella / Foto: Sebastián Szyd



### EL LIBRO ANACRÓNICO

## Escribir en los márgenes

Silvio Mattoni

*Manía epistolar. Sissi o la vulnerabilidad*, por E. M. Cioran, Las ediciones de Dianus, Córdoba, 1990, 26 páginas.

El pie de imprenta del pequeño libro, atado con un cordel amarillo, con tapas de una cartulina jaspeada como si tuviera mínimas hebras de hilo, reza con enigmática precisión: "se terminó de imprimir en la ciudad de Córdoba el día 11 de setiembre de 1990, y consta de ciento cincuenta ejemplares numerados a mano". ¿En qué cabeza cabe hacer un libro de 26 páginas, un folleto casi, del escritor rumano Cioran en estos márgenes sudamericanos y en una cantidad de ejemplares risible? Pero, ¿habría en verdad ciento cincuenta refinados lectores de Cioran que pudieran apreciar en aquel momento sus reivindicaciones del género epistolar y su fetichismo por la vida de la hipersensible emperatriz austrohúngara, Sissi, símbolo de una decadencia gloriosa?

Un célebre marginal argentino —y el oxímoron de los adjetivos de alguna manera se justifica en el gentilicio— dijo que si estábamos en el margen de Occidente, el escritor más extremadamente marginal era a fin de cuentas, para nosotros, central. Y un escritor rumano, que fingió pensar en forma de aforismos, diarios, divagaciones, sólo para quitarle a la filosofía la exclusividad del pensamiento, que también cultivó la marginalidad de sus temas y el desvío de los géneros literarios, ¿no es acaso un marginal en el centro de la impostura parisina que tuvo que ocupar? Sin embargo, estos márgenes buscados, atesorados como si se ocultara una joya envuelta en papel de diario, señalan un mayor grado de refinamiento, más voluntad aristocrática que cualquier ostentación de cultura. De allí que *Manía epistolar* se dirija a una aristocracia por venir, que no podría exceder el quizá ambicioso centenar y medio de integrantes, en la utopía del librito rumano editado en una provincia argentina.

Pero tal vez sea una nostalgia, antes que una promesa: el libro de Cioran, en sus dos textos, se refiere a mundos que se pierden, brillos del pasado cuyas luces apenas si pueden distinguirse. Es una escritura que se ubica no sólo en el margen del presente, sino que se considera la última de su clase. La carta, género que desaparece según Cioran, mucho antes de cualquier tecnología sustitutiva, no tenía como fin la comunicación, sino el análisis del tedio y la conversación con los ausentes, que solían poblar las horas del aburrimiento de seres sin trabajo. Ahora en cambio, las más grandes plumas del género epistolar, cooptadas por el mundo del trabajo con engañosas ilusiones de libertad, ya no escribirán esos prodigios de la introspección, el relato de los días, la construcción de un interlocutor silencioso. No obstante, Cioran puede advertir que tales procedimientos sólo cambian de lugar, que todavía hay quienes saben desplegar su vida entre gestos y detalles, con asombro y terror, pues la manía de la carta, aunque en otros formatos, "constituye un acontecimiento capital de la soledad". Pero cuando se pierde, cuando ya no se tienen ganas de escribir cartas, cuando no se siente su necesidad, el epistológrafo ha ingresado en el papel del superviviente, encarna entonces al último de su especie. En este anunciado final, se revelaría el vínculo originario de la actividad epistolar con la muerte, como lo describe Antonio Oviedo, factótum de las raras Ediciones de Dianus, en el sugestivo epílogo: "Cioran: ¡la ostentación de escribir!"

Volviendo al margen, ¿no es la carta también un margen en las obras de un autor, aquello que sólo se registra o se edita en virtud de su legado central, de su importancia? ¿Será el librito marginal de un autor rumano, cuya memoria se va desvaneciendo en su catastrófico siglo XX, un punto central de lo que nos constituye, como deseos de escribir, como lectores del margen de nuestra vida? En estos temas, nos dice también Cioran, la indiscreción es de rigor. O sea que puedo confesar que yo mismo escribí cartas, muchas, en una época en que no había otro medio para comunicarse con escritores distantes, aunque era la misma edad en la que cualquier pretexto, alguien que leyera, daba ánimos a la manía epistolar. Ahora que la he perdido, pienso que pertenecí a la última generación entregada a la actividad manual de la carta: el papel, la birome, cierta caligrafía inteligible. Ahora tengo que conversar con los muertos únicamente mediante ese margen que se desplaza indefinidamente hacia un centro sin alcanzarlo nunca y que llamamos literatura, sin esperanzas de que una palabra encuentre a otra en los intervalos de una manía, cada vez más cortos ■

Entrevista

# GRACIELA CASTILLO

## LOS PLIEGUES DE LA MÚSICA

Eduardo Lacoste

El texto que sigue a continuación resulta de una larga conversación con Graciela Castillo, una de las más importantes protagonistas de la música experimental de Córdoba. Cuestiones estéticas, técnicas y filosóficas en torno a la composición musical y a los vínculos entre lo tradicional y lo experimental.

La consolidación de la tecnología ha cambiado muchas cuestiones de criterio dentro de la composición musical. Componer antes implicaba una cierta problemática teórica, ciertas abstracciones y consideraciones técnicas (no digo que ahora no las haya) que en el presente han sido de alguna manera desplazadas. Por ejemplo: qué pasa con la forma musical, con la superposición o la yuxtaposición. En la actualidad, percibo que se privilegia el punto de vista técnico del sonido, hay una fascinación, un asombro con lo sonoro. Ese gusto por lo que ocurre con el sonido en el espacio, con un carácter que puede resultar hipnotizante, deja en segundo plano temáticas como la formalización.

Concibo la forma, la forma real, como la inserción de un grupo de sonidos previamente coordinados en el tiempo y en el espacio, y que se configuran en una forma. La que puede agradarnos o disgustarnos, asumir un rumbo o una significación in-

cierta pero es una forma. En el campo electroacústico, cuando nos referimos a la forma algunos creen que estamos hablando de esquema formal y en ciertos casos por rebeldía dicen: no, yo a la forma no la pienso. Sin embargo, hay pocas cosas que se puedan hacer más allá del esquema permanencia-cambio-retorno.

En uno de nuestros últimos diálogos, César Franchisena (un renovador de la música en Córdoba) me dijo, no obstante Graciela, hemos perdido el intervalo. Pierre Boulez en sus escritos también trata esto. César estaba revisando ciertas premisas de la vanguardia musical y estaba preocupado porque a su entender se estaban perdiendo las notas puntuales. Al calor de las posturas vanguardistas, y luego del período dodecafónico-serial, algunas cuestiones eran mal vistas y minimizadas. El empleo de las tradicionales terceras, sextas u octavas remitía a algo arcaico, por no decir reaccionario. El punto es que a finales de

los ochenta (momento del diálogo) ya se percibía un cansancio respecto a las melodías dodecafónicas y atonales con su empleo, por caso de la segunda, como una suerte de niña mimada. En cierta manera se había instaurado un nuevo dogma.

**«Hay ciertas músicas que piden del oyente concentración, un cerrar la puerta y prestar atención, hacerse cargo de lo que esa música propone emotiva, espiritual y estéticamente»**

Reconozco que me asombran, en los últimos tiempos, cuestiones que ocurren a nivel académico tanto a nivel nacional como internacional, cuestiones que antes eran motivo de un liso y llano bochazo. Por ejemplo, composiciones absolutamente tonales en un compositor joven. Esto an-

tes se consideraba como una postura fuera de época y reaccionaria. Mas también recuerdo una charla hace muchos años con Carlos Guastavino donde me dijo: mientras mis colegas del grupo Renovación estaban en la problemática dodecafónica o atonal, yo de una manera testaruda seguía con la tonalidad, algunos me decían antiguo, pero ya ves soy el compositor más grabado de la Argentina.

Con respecto a plantear una idea de comunicación artística con el público en general (el no especializado) Schöenberg o Juan Carlos Paz tenían otro enfoque. Antes que la comunicación las preocupaciones eran filosóficas, estéticas o de alguna manera contestatarias respecto a la tradición musical. Ellos creían, y lo explicitan en sus escritos, que estaban cumpliendo una función sublime con respecto al arte; y que posteriormente, con el tiempo, su obra sería entendida y adquiriría un mayor número de oyentes.

Podemos debatir estas concepciones, pero también pienso que hay ciertas músicas que piden del oyente concentración, un cerrar la puerta y prestar atención, hacerse cargo de lo que esa música propone emotiva, espiritual y estéticamente. Así como hay otras vinculadas a otros niveles de percepción. Ligadas al movimiento, las prácticas sociales o un carácter sexual. Pienso que cierta composición musical contemporánea, en general, requiere un esfuerzo que el oyente actual no está dispuesto a hacer, porque se privilegia todo lo que lleva hacia un afuera. Hacia una situación de exteriorización de lo personal y de lo colectivo. Es más, ¿cuántos toleran hoy en día oír una sinfonía completa de Brahms? Recuerdo cuando los medios masivos empezaron a recortar las sinfonías, después ponían solo un movimiento, después el tema y así... El pretexto era que la gente se aburría...



**Graciela Castillo** (Córdoba, 1940) fundó el Centro de Música Experimental en la Universidad Nacional de Córdoba, en 1965, junto a Oscar Bazán, Carlos Ferpozzi, Virgilio Tosco, Pedro Echarte y Horacio Vaggione.

Algunas de sus obras son:

*Concreción 65* (1965)

*Diálogos* (para dos voces, máquina de escribir y percusión)

*Homenaje a Eliot* (1965)

*Colores y masas* (música concreta para pinturas de José De Monte, 1966)

*Estudio sobre mi voz* (1967)

*Estudio sobre mi voz II* (1967)

*Tres estudios concretos*, (1967)

*El Pozo* (versión original para voces, dos instrumentos de viento, máquina de escribir y percusión, 1968).

*Y así era* (1982)

*Memorias* (serie de tres piezas electroacústicas: "La casa grande", "Memorias" y "Memorias II", 1991).

*Tierra* (1994)

*Iris en los espejos* (1996)

*Iris en los espejos II* (1996)

*De objetos y desvíos* (1998-99)

*Los 40 pianos de San Francisco* (1999)

*Alma mía* (2000)

*Ofrenda* (2001)

*Ofrenda II* (2001)

*Retorno al fuego* (2002)

*La vuelta (Tango)* (2002)

Verónica Maggi. Serie *El jardín*, fotografía digital, 2010 (detalle)

### La música popular y la música académica

El tema de la relación entre la música popular y la académica ha sido siempre bastante urticante, pero yo nunca vi en el hecho de componer música ninguna diferencia. Creo que se puede componer cualquier tipo de música con ciertas pautas generales. Hay cosas que un compositor, en tanto compositor sabe.

Hay escuelas de música popular, de muy buen nivel, que han permitido un acceso a la música de manera más vivencial. Ahora, hay algo que no comparto y es esa expresión: aprender haciendo música. La gente que estudia académicamente un instrumento también aprende haciendo música, quizás desde otra forma de hacer. Desde tocar una partitura o interpretar obras de otros compositores. Esto también plantea cuestiones respecto a los acordes, la organización de las melodías o la práctica del conjunto instrumental. Hay gente que goza inmensamente estudiando el piano en el conservatorio. Es otro goce estético. Quien ha podido acceder a esto,

no exento de esfuerzos, sabe de qué estoy hablando.

**«De Piazzolla, a quien estimo mucho, perdón, no creo que haya sido tan original como se dice de él»**

No puedo evitar percibir una problemática, en torno a la metodología de la enseñanza, respecto al ingreso universitario para la carrera de Composición. El ingreso supone una educación musical previa que algunos no poseen, y esto genera una dolorosa y terrible frustración en los chicos. Hay que consolidar una formación previa para que tengan que evitar pensar y reconocer cosas que no conocen. Si quiero estudiar contrapunto y no sé cómo se escribe una negra en do, o si no escuché antes, ni sé cómo se nombran ciertos sonidos o acordes, ¿cómo los voy a reconocer? Debemos solucionar este punto.

Yo que he tenido y tengo mucho contacto con los jóvenes, reconozco que otro tema,

en cierta manera molesto, con respecto a la música es el tener que aprender antes de hacer. En la plástica esto se solucionó antes, valorando la espontaneidad del niño en su relación creativa con el dibujo y los colores. En música, hasta que el niño puede hacer música tiene que haber aprendido teoría, cómo ubicar los dedos en el instrumento, cuál es la técnica del instrumento, el estudio de las escalas; pero lo que se quiere es hacer inmediatamente música.

Creo que Alberto Ginastera, fue un faro en la composición argentina por su originalidad y creatividad, Ginastera atravesó por estilos y poseía un manejo estupendo de numerosas técnicas, desde la tradicional hasta la serial o la aleatoria, basta oír su *Cantata para América mágica*. Por cierto ha habido otros muy rescatables como Guastavino o Antonio Tauriello, un exquisito compositor. De Piazzolla, a quien estimo mucho, perdón, no creo que haya sido tan original como se dice de él. Creó ciertamente un estilo de tango pero no se puede decir que sea el genio de la música argentina. No es ni el único ni el más genial.

En lo que respecta a mi participación, junto a otros, en el desarrollo de la Composición en Córdoba, lamento un aspecto y es la sensación de que siempre estamos como volviendo a empezar... A repetir postulados o premisas que ya dijimos. Desde la mejor buena fe, veo en los últimos tiempos cómo se plantea un movimiento de búsqueda de libertad en el arte y eso me parece maravilloso... pero es como si se estuviera empezando de nuevo. No hay una lectura de la continuidad histórica, una perspectiva de lo que sucedió antes. Recuerdo que cuando fundamos el Centro de Música Experimental en los años sesenta en Córdoba, éste surgió en la misma época que el de Bourges en Francia –que hoy tiene una reputación internacional, por donde han pasado un gran número de compositores de todas las nacionalidades, donde se generan y confrontan ideas musicales y donde hay una elaboración de material discográfico propio-. Las condiciones sociales, políticas y económicas, junto con los periodos militares afectaron aquí profundamente cualquier continuidad ■



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

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



Chango Rodríguez

# LA CANCIÓN POPULAR

Josefina Cordera

José Ignacio Rodríguez, tal el nombre completo de este cantautor cordobés que creó nuevos ritmos de folclore convencido de la importancia de renovar la tradición telúrica. Dueño de un talento inagotable, dejó su huella en el cancionero popular argentino y en varios rincones de la ciudad. En el igualitario cementerio San Jerónimo están los restos del cantante.



El lugar donde las historias suelen terminar, a veces se convierte en el espacio en el que algo comienza. Así puede pasar con el cementerio San Jerónimo si en medio de los mausoleos, las urnas y los panteones, en medio de la muerte fría-mente expuesta, se encuentra un punto de partida para recrear biografías. Esta enorme manzana, oficialmente habilitada una tarde de lluvia de 1843, tiene, como otros de su clase, ese raro encanto que empuja a entrar y buscar el nombre que nombra la tumba de algunas de las personalidades que figuran entre los pliegos de la historia de esta ciudad capital.

Políticos, médicos, científicos, empresarios y anónimos comparten el barrio pero no la cuadra, y las diferencias de clase que quizá se emparejan en otro cielo, no se zanzan en este cementerio. Entre la decena de nombres conocidos salta José Ignacio Rodríguez, el Chango Rodríguez.

Cantautor de folclore cordobés, los acordes de la hermosa y conocida y mil veces interpretada zamba *Luna cautiva* sonaron por primera vez en este mundo en las cuerdas de su guitarra. La esencia del Chango es sin duda más que esa tumba, porque es demasiado poco, es demasiado nada parecido a lo que legó: ritmos nuevos de folclore, compromiso, poesía y mucha, mucha música.

Nacido en Córdoba, ido a La Rioja unos años y vuelto a la ciudad mediterránea, el Chango vivió con su madre en calle Chubut, pleno Alberdi, pleno barrio Clínicas, el de los estudiantes y las revueltas populares. Como artista popular, ahí estaba él, en la Carlina, en los fogones, con su guitarra, haciendo canción la historia.

Así parece ser el repertorio del Chango, un afán de hacer canción lo que veía, lo que olía, lo que hablaba: los paisajes, las costumbres, los colores de todos los lugares donde estuvo.

Aficionado a la guitarra desde niño, fueron sus maestros el "Cabeza Colorada" y el "Negro la Juana", con quienes comenzó a andar como guitarrero. Su debut ante el público fue en La Rioja por los años '30, en esa década grabó tres LPs y se fue del país a principios de los '40. Estuvo casi cuatro años de viaje por Bolivia y Perú; los nuevos paisajes, gentes e historias se hicieron melodía y fueron el germen de innovadores ritmos musicales que verían la luz años después y harían del folclore "una música popularailable para atraer a la juventud", tal como el Chango pretendía.

A su vuelta, el escaso éxito de sus trabajos anteriores no le quitó ánimo para un último impulso: grabar otro Lp, pero esta vez con un plan de cabotaje: si salía mal se ponía un quiosco. Y le fue bien. Era el principio de los '60 y las zambas *De mi Madre*, *Zamba de Abril* y la chacarera *Del Cordobés*, fueron su carta de presentación ante mayores públicos.

## La vuelta del cantor

En el año 1963, un capítulo trágico y triste, el Chango es acusado de cometer un crimen y estuvo preso cuatro años. En ese encierro, primero entre las paredes de Encausados y luego en el Pabellón 11 del Penal San Martín, escribió canciones, extrañó a su mujer y le brotó *Luna Cautiva*, y recordó su infancia, su vida, sus viajes; se conectó con el afuera, con él, afuera.

"Ahora, de golpe, al tener que someterme al silencio, sorpresivamente todos los recuerdos vuelven a mí, he conquistado la valoración de lo evocativo. Me he dado cuenta de la fuerza que tiene la tierra, he regresado a mi madre, a mi lar, a mi infancia, a aquella época heroica de no poder salir de la pensión porque no tenía qué ponerme. El silencio me ha vuelto la imagen de aquellos rostros curtidos que he visto en los rincones más criollos. Las manos de las mujeres. La mirada del labriego. La inquietud de los changos", diría el Chango en una entrevista años después. Durante esos años compuso 60 canciones y redondeó la creación de casi 10 ritmos folclóricos: *La marea* (único ritmo cien por ciento cordobés), *Taquinari de fuego*, *El playero*, *La milonga rápida*, *Carnaval moderno*, *Carpero*, *Aire de gato*, *Litoralena* y *Burbujas*. Así, puso en notas musicales su anhelo de crear ritmos de raíz telúrica, pegadizos para cantar y bailar. En el '66, otro golpe de Estado en el país, la muerte de Santiago Pampillón y la militancia del Chango desde su cautiverio: compuso *Marea del Estudiante* dedicada a este joven asesinado en Córdoba víctima de la represión policial. Mientras, su esposa Lidia Haydeé Margarita Bay, o la Gringa, continuaba, incansable, haciendo proclamas por su liberación apoyada por diversos artistas y seguidores del cantautor.

El 11 de septiembre de 1968 salió en libertad indultado por el presidente de facto Juan Carlos Onganía. Volvió a Alberdi y el veto a su canción *Zamba del Clínicas* (Onganía le prohibió cantarla) no cercenó

la fiesta en el barrio donde se cortaron las calles y se improvisaron parrillas con los elásticos de las camas para celebrar su vuelta.

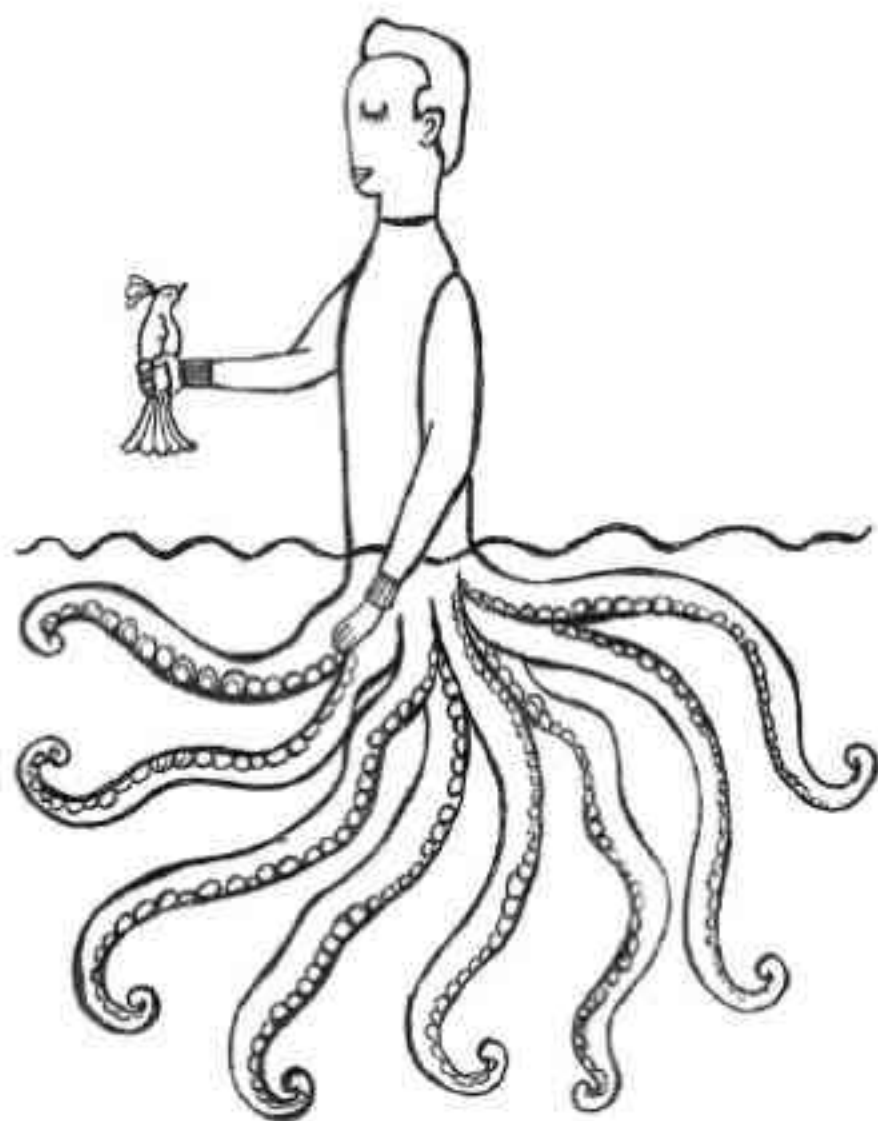
Un año después, condujo el programa de radio "El fogón de los arrieros" por LV2, conoció a Lito Soria y formaron, junto a Roberto Sarrión "Los tres de la cantina". El trio debutó en el festival de Cosquín en 1971, con un repertorio inédito por sus canciones y el ritmo la marea, que fue la marca distintiva de la agrupación. Esa noche, cautivaron a la Plaza y su tema *Maria Cosquín*, ganó en el rubro Canción Inédita Popular.

El Chango vivió hasta el 7 de octubre de 1975. Ese día, por la mañana, escribió una canción y le duraba la angustia porque la empresa discográfica no sacaba a la venta su último trabajo *Mi cajita de recuerdos*, que terminaría siendo póstumo.

Artista popular creado a conciencia, nuevas generaciones recrean sus temas y el Chango en ese *continuum* revive. Y se lo recuerda en un mural en la cancha de Belgrano, en su casa de la calle Chubut, en el chalet donde ensayaba con "Los tres de la cantina" y donde actualmente vive su hija Claudia, en la plaza Luna Cautiva de Quebrada de las Rosas, en las Quinielas cada 7 de octubre cuando son fija el 14 y el 31. Y entonces es posible reconocer al Chango, anclado en el presente a fuerza de su enorme talento y la vocación de su familia de compartir recuerdos, canciones y anécdotas. Entonces, se reconoce su alma andariega y no cabe duda de que esa tumba, en el San Jerónimo, está vacía ■

**NUESTRA RADIO** 102.3FM

Compartimos con ustedes la alegría por el lanzamiento de **NUESTRA RADIO**, la nueva FM de los Servicios de Radiotelevisión de la Universidad Nacional de Córdoba (SRT). Su programación, esencialmente musical, con contenidos periodísticos y culturales, comienza este mes en el 102.3 del dial. Tiene un perfil latinoamericanista e incluye la difusión de la música producida en Córdoba. Este proyecto, hermano de nuestra revista, aspira a que los oyentes tengamos una radio propia, desde el primer minuto.



# PUNTOS DE FUGA- LÍNEAS DE CRUCE

## LA FIESTA TEATRAL CORDOBESA

Silvina Patrignoni

En nuestra ciudad y en toda la provincia se viene realizando históricamente un sinnúmero de eventos teatrales que gestan y promueven el encuentro. Un ritual propio del teatro, cuya actividad humana sólo puede vivirse en comunidad. ¿Por qué se emplaza esta cartografía móvil de manera contundente en nuestra provincia?

Los nuevos aires que se respiran, la renovación y los cruces, surgen con estas actividades que se dan cita en Córdoba y enriquecen el campo teatral local. Sin perder de vista géneros, tendencias o estilos, nuestro territorio cuenta con encuentros de variados fines, circuitos y estéticas: locales, regionales, nacionales e internacionales; de títeres (cimentados en Río Cuarto, Capital, San Francisco, Cosquín, Mina Clavero, entre otros), de danza (citamos el Festival de Nuevas Tendencias La Menage), de humor (por caso, la realización de la 6ª edición del Festival Pensar con Humor en 2011), de teatro para niños (como el Festival Internacional de Teatro para niños y jóvenes o el del colectivo Señores niños: ¡al teatro! que va por su 11ª edición este año) y tanto más; itinerantes (pensemos en el Festival Internacional de Títeres Itinerante del Niño Campesino de localidades del Noreste cordobés), experimentales, tradicionales... la lista continúa y abarca un espectro que cuenta con experiencias como las del Festival Desafiar, el Encuentro Internacional de Cuentacuentos y como la que tendrá lugar en octubre con la 8ª edición del Festival Internacional de Teatro del Mercosur. Algunos que recién comienzan, como el Encuentro de Teatro Las Varillas y otros de larga data (por ejemplo, el Encuentro Nacional de Teatro Río Ceballos con 17 ediciones, el Encuentro de Teatro de Embalse -22 ediciones- o el Festival de Teatro del Valle de Punilla que tiene lugar en Villa Giardino y en 2012 cumplirá 20 años). Córdoba es una de las zonas más profusas de fiestas teatrales que conquistan los diferentes ámbitos con la manifestación de las infinitas formas que poseen las artes escénicas expresado al máximo en eventos como el Encuentro de Teatro callejero de Cruz o el Festival Pulso Urbano que pronto hará su 4ª edición. Esta ebullición festivalera, ¿a qué se debe? ¿Por qué se emplaza esta cartografía móvil de manera contundente en nuestra provincia?

### Diálogo entre pares

Si "encuentro" significa momento en que varias personas se juntan en un mismo espacio geográfico, pero además refiere a la situación de enfrentamiento y alude a la reunión de grupos para discutir e intercambiar opiniones, nada más acertado para delinear el perfil primigenio que orienta a los festivales en nuestra provincia. Desde aquellos realizados en los años 60 en pleno fervor estudiantil y político en los que participaron artistas consagrados, cuyas líneas de trabajo están presentes en los procesos actuales -tales como María Escudero o Jerzy Grotowski- hasta la actualidad, el hilo conductor que aún estas prácticas es la capacidad de interacción que generan entre pares. Los teatreros de aquí y de allá se dan cita para mostrar sus espectáculos a la vez que se reúnen para reflexionar acerca de las similitudes y las diferencias, para debatir sobre las temáticas y, fundamentalmente, para compartir junto con otros, pues es el acto del *campus* lo que se ratifica en estos encuentros. Y no sólo entre los artistas que intervienen: a modo de onda expansiva, la vitalidad exacerbada por la cantidad de participantes, se propaga entre espectadores y rocia todo el territorio en el que la/s fiesta/s se emplaza/n.

En algunos espacios, los encuentros teatrales vienen a cubrir una grilla que no suele ser profusa y variada en la localidad que se organiza. Así, la acción del festival suscita en la comunidad que se origina, un espacio fértil y enriquecedor en el que, por unos días, se puede asistir al teatro y frecuentar diferentes propuestas. A la par, los festivales suelen albergar en su programación a grupos locales y de los alrededores con lo que se visibiliza el trabajo continuo que estos elencos vienen llevando a cabo. Como asume el *slogan* del último Festival Internacional de Teatro del Mercosur (que da continuidad al histórico Festival de Teatro

Latinoamericano) "El mundo siente, Córdoba lo muestra", en nuestra ciudad se dan cita, en ocasiones, grupos internacionales junto a los de nuestro país y a producciones locales, propiciando más público, maximizando el espectro del teatro local y provocando la reunión de obras nacidas en disímiles contextos territoriales, sociales, económicos y políticos.

La convocatoria que suelen tener los festivales es masiva: personas que suelen asistir al teatro -y nuevo público- es convocado por las diferentes instancias que concentran los eventos. En parte, esto ocurre por razones concretas: el valor de las entradas suele ser más económico que el del circuito habitual, la difusión en los medios masivos de los festivales acostumbra a tener más visibilidad que la que rige cotidianamente el pulso de las salas y -también es un índice que los espectadores consideran- la programación resulta de una instancia selectiva que garantizaría para quienes asistan, buenas obras; amén de contar en sus grillas con producciones a las que no siempre se tiene acceso.

Sin embargo, sabemos que hay otros engranajes más viscerales y menos lógicos que generan el impulso de asistir en manada a ver teatro durante los festivales. Como expresa el Secretario General del Instituto Nacional de Teatro, refiriéndose a las fiestas provinciales, la razón por la cual sustentar su realización es poder solventar una tradición que precede al INT y que es una práctica establecida entre teatreros. Aún cuando sean selectivas por cuestiones de logística (no pueden participar en las Fiestas regionales y nacionales del INT la totalidad de las producciones de una provincia porque sería un encuentro *ad infinitum*) lo que prevalece no es la competencia, sino la muestra y el enriquecimiento por el intercambio. Esa dinámica se impulsa por contagio y -como el teatro de la peste- se perfila en masa, donde los

diferentes participantes se rascan por el mismo lado: el teatro.

### ¿Por qué existen festivales de teatro en Córdoba?

Aún cuando la pregunta se conteste por su misma razón de ser, vale el cuestionarnos la ebullición de reuniones manifiestas en Córdoba, pues esto afianza la identidad propia de nuestra provincia que, emplazada estratégicamente y delineada por el empalme de culturas, funda líneas de fuga que propagan el teatro y puntos de cruce en los que la reflexión y la legitimación del campo van de la mano durante estos acontecimientos espectaculares.

La fiesta teatral tiene su origen en el rito, y -con más precisión- en los de corte religioso, en épocas en las que lo civil se fundía con las normas morales que dictaban los dioses y regían las prácticas sociales. Será por eso que en las fiestas teatrales lo que más se siente es el acto de religación que se produce entre los participantes; la experiencia se sublima en ese hacer necesario del teatro en el que, sin demasiados preámbulos, los cuerpos se unen en un acto único, irrepetible, efímero pero que a la vez nos (con)mueve, nos define y nos (re)presenta en comunidad, atravesando tiempos y asentando relaciones intersubjetivas.

Entonces, si la fiesta es celebración y alegría con la que se congregan grupos y el teatro es, en sí mismo y por definición, un acontecimiento que sólo se vive con otros, estos festivales vienen a ser una reafirmación de su entidad, un hipérbaton que señala su rumbo y confirma su identificación gregaria por excelencia, privativa de su consustanciación; vivencia que estalla ahora con la Fiesta provincial del INT, seguirá con la 6ª Edición de 100 Horas de Teatro Independiente en abril y con todos los festivales venideros en 2011, que sin pausa y con gloria colman todos los rincones de Córdoba ■



Verónica Maggi, Serie *Conviencido*, fotografía digital, 2009

Crítica de libro

## RESEÑA Y PROYECCIÓN DE UN PROGRAMA LIBERADOR

Luis Rodeiro

A finales del año pasado se publicó el libro *Todas las voces Todos*, editado por FARCO. La publicación relata la experiencia de más de 100 radios escolares, rurales y de frontera de todo el país y pone el énfasis sobre la disputa de sentidos que se da desde los diversos medios de comunicación.

La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, surgida desde un debate amplio y una lucha concreta, está destinada a producir un cambio profundo de la sociedad argentina en lo que hace a la democratización de la cultura. No sólo por lo que cierra o clausura –el manejo exclusivo de la comunicación por grupos económicos concentrados, consagrado como principio rector por la dictadura militar– sino y fundamentalmente por lo que abre como posibilidad y expectativa.

De allí la dura resistencia de esos grupos que obstaculizan con “chicanas jurídicas”, su plena vigencia. Es que no sólo cierra las prácticas monopólicas y mercantiles de la comunicación, sino que da voz a los sectores sociales excluidos expresamente por la ley de la dictadura reconociéndoles un derecho humano propio y legítimo, considerándolos como sujetos plenos de radiodifusión, asegurando así una comunicación plural, que respeta la diversidad.

Esta dimensión, este horizonte amplio, todavía bastante desconocido, es lo que visibiliza el libro *Todas las voces Todos* (Ediciones FARCO), que es la reseña, el cuaderno de bitácora de un programa donde convergen “una política pública de inclusión social en materia de comunicación y las prácticas solidarias que han venido desarrollando los medios y las organizaciones comunitarias de radiodifusión en la Argentina”. Pero, a su vez, es un manual de participación política, de creación

de ciudadanía, de organización popular, a través de las radios comunitarias. Pero, a su vez –dicho así por segunda vez– es un apunte teórico, que parte de una experiencia muy rica, no sólo nacional sino latinoamericana, que plantea el desarrollo de una nueva cultura contra hegemónica y de una nueva política a partir de la construcción de poder popular.

Como cuaderno de bitácora da cuenta de un programa –impulsado por el Foro Argentino de Radios Comunitarias y la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual– que llegó a más de cien radios escolares y a comunidades de pueblo originarios, procurando “el desarrollo de herramientas de expresión, de redacción, de producción periodística y de promoción cultural para el fortalecimiento de los lazos sociales, respetando los proyectos político-comunicacionales de cada comunidad”.

Como Manual de participación ciudadana responde –hasta con detalle– a las preguntas de cómo hacerlo, con base en una dilatada experiencia del movimiento de radios comunitarias y dando elementos para una visualización de un fenómeno que ha tenido no poca importancia en la nueva realidad latinoamericana.

Me importa, sin embargo, detenerme en el libro como esfuerzo teórico para definir un nuevo modelo de comunicación democrática.

El punto de partida –como lo expresa Judith Gerbaldo– es que la comunicación es vista como un instrumento de articulación de los modos colectivos de interacción y producción de significaciones y, como tal, tiene vinculación directa con las prácticas sociales y políticas. No cabe duda, entonces, de la importancia de producir y asegurar un proceso de “democratización”.

De este modo, en el pensamiento de Gerbaldo, el terreno del discurso social, de la cultura, de la comunicación, en cuanto a terreno de modelación social es un campo de disputa y negociaciones, de conflicto y de acuerdo.

Con esta base, define a la comunicación comunitaria “como aquella que propone una disputa por el sentido desde diversos medios de comunicación y espacios locales donde vive la comunidad, concibiéndola como un derecho humano fundamental de todas las personas”. Y desde este punto de vista, el entendimiento –que está reflejado en la nueva ley de comunicación audiovisual– de que la comunicación es un servicio fundamentalmente.

Precisamente, lo que está en la ley, es la asunción de un proceso liberador, que pasa por la recuperación de la palabra para sectores y movimientos que estuvieron privados de ella; autoconformándose como ciudadanos plenos, a través de nuevas formas de participación, a partir de sus propias vidas, de sus experiencias, de sus luchas y dándole un nuevo sentido “al

espacio público en tanto escenario de la acción política”. Los medios –como señala Rosa Alfaro citada por Gerbaldo– como “nuevas plazas para la democracia”.

Se trata de un programa que Gerbaldo sintetiza en Formarnos para Poder, Poder para hacer, Hacer para Transformar. Que Marita Mata lo resume en Poder saber, en el Poder hablar y en el Poder ser y actuar colectivamente. Es indudable el parentesco con el planteo liberador de Paulo Freire de la educación popular; con el pensamiento de Saúl Taborda, que –como recuerda Jorge Huergo– reconoce la riqueza del hecho educativo popular o con la aspiración sarmientina “de organizar la distribución de saberes en la sociedad, de manera de hacer posible que el dominado domine los saberes que domina el dominador” ■

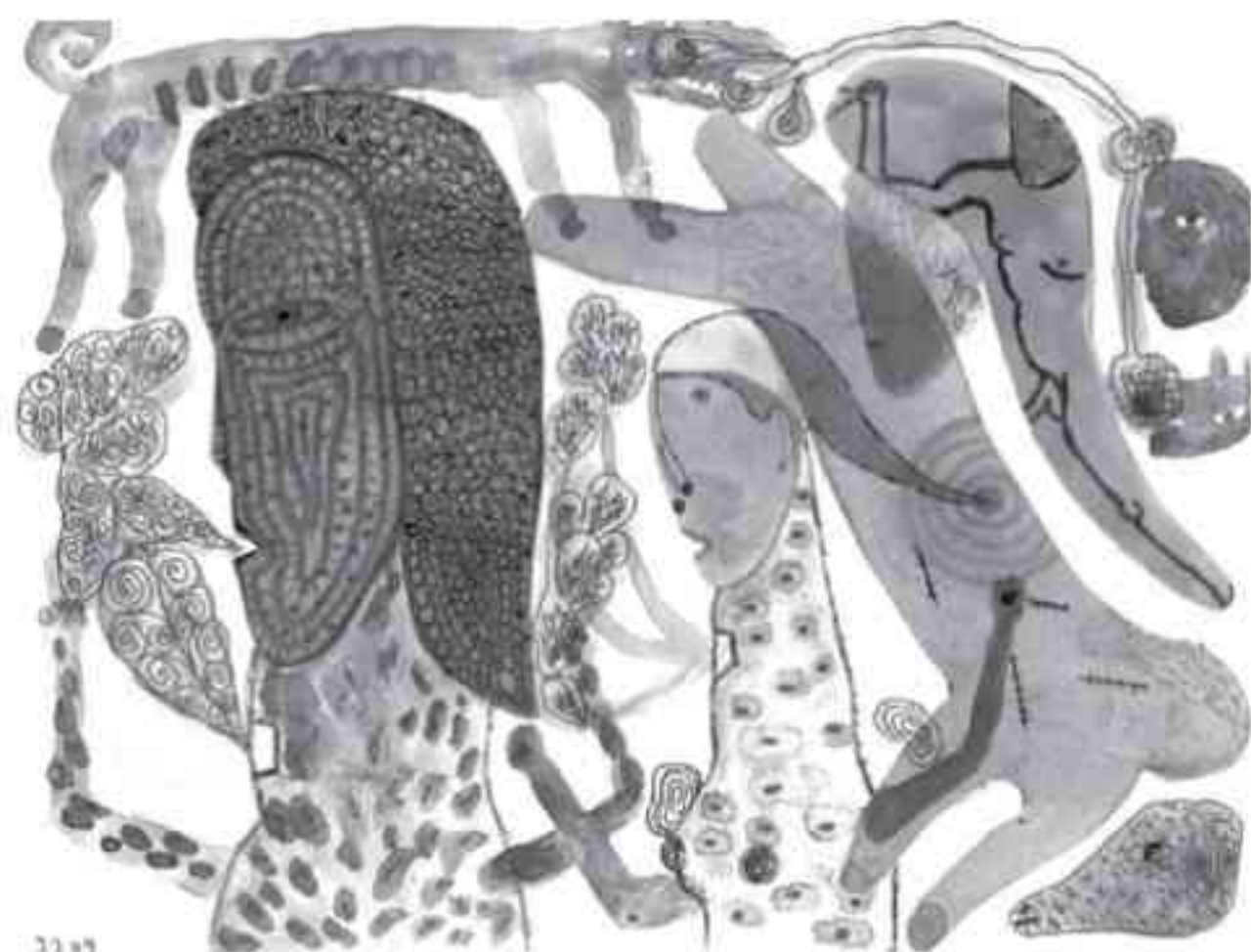


Crítica de libro

# LIBROS QUE CAMBIAN EL MUNDO

Kike Bogni

Para los que sostenemos con convicción férrea que los libros libres cambian el mundo, *Los Ambulantes de la Verdad* es una oportunidad trascendente de experimentar el placer de leer y conocer algo más.



Juan M. Juárez. *S/T*, acuarela y acrílicos/papel, 2009

Para los que consideramos que de la lectura de un libro no debe salirse de igual modo, que hay que retirarse cambiado, pensando y -por sobre todas las cosas- sintiendo diferente; este libro de relatos, cuentos, poemas, pasajes biográficos, canciones y escenas teatrales, logra dejarnos pensando y sintiendo acerca de las contradicciones que sostienen este sistema y la posibilidad de ser más humanos.

Resulta que Sol de Noche es un albergue municipal donde conviven desde las diecinueve horas de un día hasta las ocho de la mañana del otro, entre 40 y 60 personas en situación de calle. La mayoría de edad avanzada, podrá allí acceder a un baño, un plato de comida y a la tranquilidad de descansar bajo techo y con sus pertenencias a salvo. Desde 2009, funciona allí también el taller de narración oral organizado por el Programa Derecho a la Cultura, de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba.

Es entonces que las mujeres y hombres que habitan el albergue pueden entrar al comedor y tomar asiento en la ronda que se forma alrededor de los tableros y compartir con sus compañeros de viaje, el

relato de lo que les pasó ese día, hace un año o cuando eran niños. Cantar una canción que se acordaron por algo. Recitar un poema, improvisar un relato con rima o sin ella, decir lo que se les venga en ganas y recibir el aplauso de los compañeros. Y así dar comienzo a la tarea de acercarse un poco más entre ellos, intentar ser equipo y dejar de vivir como ilustres desconocidos.

"Estando con pacientes tuberculosos yo era feliz de poder acompañarlos", dice Carmen en su texto titulado: *Momentos fuertes de mi vida*. Y es ahí donde comenzamos a retirarnos algunos pasos del prejuicio que habla sobre la gente que vive en la calle en relación a que solo están dispuestos a recibir la caridad ajena. Carmen visita la cárcel de Bower todos los martes y con un grupo de internos leen y reflexionan.

"Después de los cincuenta años nadie te da trabajo y tenés que andar de aquí para allá, arrastrando la verdad", dice Julio al explicar por qué le pareció que el libro debía llamarse así. Y apela a la sensibilidad, a la posibilidad de humanizarnos un poco más, como decíamos al comienzo, cuando expresa: "Señor lector, espero que cuando lea este humilde párrafo medite un poco y piense lo que pudo haber pasado mi familia

que era muy humilde, tan humilde que yo y mi hermano nos criamos separados".

**«Un libro que cambia el mundo. El propio y el ajeno. Abre la perspectiva. Comprueba que todos necesitamos ayuda. Que somos diferentes y vivimos en el mismo mundo. Qué está bueno mirar al costado y ser atentos»**

A través del relato oral en un comienzo, la improvisación teatral y la expresión musical luego, los dibujos y pinturas más adelante y la expresión escrita, las mujeres y hombres del albergue diseñaron un modo propio de contar su historia. La propia, individual e irrepetible y la colectiva que se generó de asamblea en asamblea, donde se decidió que las experiencias de vida podían ser algo parecido a un libro. Donde hubo también espacio para que los más osados sumaran textos de ficción como: *El cielo inalcanzable*, de Miguel, *Carbonilla y Manotón de oso*, de Nicanor. O los poemas expresando sus más hondos sentimientos de Orlando con *Un banquete de vino* y *Rosas*, de Roque.

El taller de narración oral, como todo taller, tiene sus reglas de funcionamiento internas. En este caso las reglas se fueron diseñando sobre la marcha y en base a los planteos que iban surgiendo de los integrantes del grupo. Así se decidió el contenido del libro que eligió ser una mixtura entre realidad y ficción, entre recuerdos y experiencias felices y no tanto, entre el humor y el desamor. Por eso es que consideran que el libro se generó de la experiencia colectiva de tirar ideas sobre la mesa y decidir. Por eso es que sucedió también, como una sorpresa, que un día comenzaron a aparecer los escritos en hojas desestimadas, que de un lado tenían una nota y un

sello y del otro las anécdotas de Marcelo en su lugar de trabajo que dio en llamar: *Pucho y gaseosa*.

Por eso cabe resaltarlos: textos escritos a mano, en hojas que para la mayoría de la gente ya son basura. Escenas que de un modo u otro afectaron las vidas de los escribientes y dan cuenta que saben de lo que están hablando ya que lo transitaban con sus existencias.

Cabe aclarar que no es un libro que entretenga ni distraiga. Es más, todo lo contrario. Por momentos se hace difícil sostener la lectura y pensar que quien escribe vive en la calle, haga frío, calor sofocante o nieve sin piedad. Por eso en algún sentido es un libro que cambia el mundo. El propio y el ajeno. Abre la perspectiva. Comprueba que todos necesitamos ayuda. Que somos diferentes y vivimos en el mismo mundo. Qué está bueno mirar al costado y ser atentos.

En las calles de Córdoba vive mucha gente. Mujeres y hombres de todo el país. Alguien de Colombia que canta dulce, un porteño, una chilena de ojos claros y piel renegrida. Si escritor es quien escribe, entonces ellas y ellos lo son. Por eso *Los ambulantes de la verdad* es un libro que llama la atención. Y también es un cobijo. Como el galpón donde funciona el albergue. A veces palacio, salón de fiestas, hotel estrellado. Por eso el libro es cobijo, las sorpresas que da la vida todas juntas hechas texto, dibujo, pintura. Porque la palabra ambulante no tiene género: es de ellas y de ellos.

Por eso este libro cambió el mundo de quienes lo hicieron. Se ubicaron en otro lugar. Solo bastaba ver las caras en las presentaciones que se festejaron en el Pabellón Argentina y el Palacio Municipal: micrófono en mano, los ojos brillosos recibiendo aplausos, negados tanta veces ■



**Los Ambulantes de la Verdad**  
Albergue Municipal Sol de Noche  
Programa Derecho a la Cultura -  
Subsecretaría de Cultura (SEU),  
Universidad Nacional de Córdoba  
60 páginas  
Córdoba, 2010

# LA LOCURA Y EL MOVIMIENTO

Marco Trucco

Cada sociedad define a qué llama locura y la manera en que la trata. En todas sus manifestaciones, a través de la literatura o de las cartas de tarot, las referencias a la locura y –por contraposición– a la idea de cordura son símbolos de los paradigmas morales y normales que rigen las distintas sociedades y sus momentos históricos.

En el tarot de Marsella, hay una carta que no tiene número y une el principio con el final haciendo que el ciclo vuelva a girar cada vez que se completa. Se llama *El Loco*. Lleva la imagen de un hombre que camina distraído entre cumbres y precipicios, con un bastón de caminante en una mano y un ligero hato en la otra, porque viaja sin un hogar que lo espere. Representa la condición de haberse apartado con cierta ingenuidad de las normas convenidas y de exponerse a peligros desconocidos sin siquiera saber qué se está buscando. En el ciclo de los veintidós arcanos mayores, se ubica entre la carta *El Mundo*, que representa la máxima realización y lleva el número 21, y *El Mago*, numerada con el 1, que simboliza la creación de valores y habilidades propias e individuales. El significado fundamental que se le atribuye a *El Loco* es el cambio y el movimiento inevitables a los que las personas estamos arrojadas.



Cada sociedad define a qué llama locura y cómo la trata. Para una sociedad de mercado, la locura es una forma de ser improductivo. Para una moral de la decencia, la impudicia será una forma de locura. En la Grecia de Aristóteles, para quien la razón se practicaba únicamente en sociedad, el *idiotá* era quien vivía según criterios propios que le surgían ingenuamente porque no podía entender y asimilar la lógica de sus semejantes. Me gusta que en el tarot la locura sea apartarse de las normas y las posesiones establecidas y lanzarse al cambio.



**«Para una sociedad de mercado, la locura es una forma de ser improductivo. Para una moral de la decencia, la impudicia será una forma de locura»**

Para Nietzsche también la locura es un impulso que lleva al movimiento. En *Así habló Zaratustra*, dice que lo más admirable del hombre es que sea un tránsito, un paso. Durante todo el libro Zaratustra habla de ese tránsito y sus acciones tienen la forma de un camino, como salir de su caverna de ermitaño y bajar desde las montañas hasta el pueblo, hundirse en la decadencia, cruzar el puente y pasar al otro lado. Para Nietzsche ese camino tiene una meta y esa meta es el superhombre. Pero son varias las veces en que dice que el camino hacia esa meta se recorre con la soltura de la demencia. Una de sus frases, en ese tono profético que tiene todo el libro, es que es necesario llevar caos dentro de sí para dar a luz una estrella danzarina. Zaratustra sabe que en su propio tránsito lo acompaña cierta demencia. Por eso dice, después de que el pueblo se le ríe cuando presenta su doctrina novedosa, que todo el que piensa distinto marcha voluntariamente al manicomio.



El abandono de las normas y las convenciones se da en Zaratustra de una forma muy particular. Él predica el amor al yo y la creación de valores propios, de tablas propias distintas de las de Moisés y de cualquier otro profeta venerado por los

pueblos que él conoce. A sus discípulos les enseña que el tú es anterior al yo, y por eso el tú ha sido bendecido pero el yo no. Así se separa de la cordura y la bendición que goza el resto de su comunidad. Esa búsqueda de los valores propios no puede hacerse sin uno de los atributos del cambio y el movimiento, que es la ligereza. Es poética una de las parábolas que expresa esto: *“quien quiera hacerse ligero y transformarse en un pájaro tiene que amarse a sí mismo”*. Muchas veces Zaratustra declara su amor a la ligereza y su enemistad con el espíritu de la pesadez. Ese espíritu de la pesadez está simbolizado en el libro como el camello, el animal más despreciado por Zaratustra porque, hiriendo su orgullo, carga con los pesados valores y preceptos de sus antepasados y los lleva lleno de temor. En cambio, Zaratustra le canta al baile, a los pájaros, a la risa, y se alegra cuando ve un grupo de muchachas que bailan en una pradera. Y actúa como un profeta loco de espíritu dionisiaco cuando ellas lo ven y dejan de bailar por pudor y él les pide que sigan bailando porque él no es ningún aguafiestas.



Así como la locura es la ligereza y el movimiento, la cordura es la pesadez y el aferrarse. Cuando Zaratustra menciona tres aspectos en que piensa de un modo cuerdo con respecto a los hombres, se refiere a tres rasgos humanos a los que se aferra, con una mano extendida hacia abajo, mientras su mirada se abandona a las alturas del superhombre. En una escena de la novela de Virginia Woolf *Las olas*, Rhoda está acostada en su cama, de noche, e imagina que cae por un precipicio y se deses-

pera. Entonces estira la pierna para tocar el marco de hierro de la cama, porque sentir algo duro a lo que el cuerpo se aferra la tranquiliza, la quietud de aferrarse le calma el vértigo que la aterra durante todo el libro, que es toda su vida, y al que cede finalmente cuando salta por una ventana. La de la niñez es la ligereza celebrada por Zaratustra que más me gusta. Como los taoístas, ese profeta ficticio predica volver a la niñez. De las tres transformaciones que menciona Zaratustra, el niño es la última y la más completa. En la primera, el espíritu se vuelve camello y carga con los deberes impuestos. En la segunda, se vuelve león y caza libertad y valores nuevos. En la tercera, se convierte en niño y se entrega a la inocencia, al olvido, al juego y a un comienzo nuevo, para que la rueda del eterno retorno vuelva a girar, como *El Loco* hace girar el ciclo de etapas del tarot. La disposición infantil al movimiento acompaña a la clase de hombre a la que aspira Nietzsche, por eso la adultez consiste en haber recuperado la seriedad con la que se jugaba cuando niño, como dice el aforismo de *Más allá del bien y del mal*. Es importante la observación de que los niños juegan con seriedad, que equivale a una forma de entrega total. En un poema de Herman Hesse muy lindo y muy nietzscheano y también hinduista que se llama *“Pompas de jabón”*, un niño se divierte haciendo pompas de jabón *“y el alma en el soplar aplica y dona”*. Creo que esa observación es importante porque la seriedad se asocia a lo grave y acá aparece asociada a lo leve, y así Nietzsche insiste en que lo ligero merece atención y entrega, mientras que a lo grave propone destruirlo y renovarlo como Zaratustra destruye las viejas tablas de la moral ■



Crítica de Cine

# HOY ESTOY RARO

**Gabriela Aguirre**

Por estos días en Córdoba podremos ver el estreno de *El invierno de los raros*, el primer largometraje del director cordobés Rodrigo Guerrero. La película es una clara apuesta a un cine cuya trama está apoyada en el desarrollo actoral.



Verónica Maggi. S/t, fotografía digital, 2010

El filme transcurre en tres días de un crudo invierno en un pueblo llano del interior, mirando de cerca a los raros, seis personajes cuya extrañeza no sabemos si es momentánea o constitutiva. Un fragmento de vida de seis historias que el director define como postales que se suceden. Un invierno en el que se rozan lo extraño y lo normal, lo secreto y lo revelado, que nos hace pensar en esos momentos en que el

frío nos alcanza y nos sentimos confusos, sin saber qué hacer.

Lo extraño y la búsqueda del amor se vuelven protagonistas, pero en la película es tan efectivo el tema como la forma. La narrativa se apoya en una mirada particular: poco sabemos de estos personajes, no se nos explican sus acciones, no hay una voz en off que narre sus pensamientos. No sabemos qué les sucedió anteriormente ni de dónde vienen. Guerrero va construyendo la historia a través de una mirada atenta e indagatoria que no viola la intimidad de sus personajes. En este gesto habla de una historia a la vez que muestra una manera muy particular de contarla. Así, forma y contenido constituyen la misma búsqueda.

## Cruce

La experiencia de Guerrero nos recuerda lo imprescindible que son los lazos interdisciplinarios, destacándose en este caso los de teatro y cine. Rodrigo estudió actuación siendo adolescente, y hasta el día de hoy sigue participando en proyectos teatrales. Durante seis años formó parte de Labauce, un grupo de teatro que lleva numerosas obras estrenadas, varios cortos y hasta un encuentro de reflexión sobre la educación teatral en Córdoba. Desde el inicio de sus estudios Guerrero contó con Labauce para el ensayo, la prueba y la experimentación tan necesaria pero ausente en nuestro medio. El resultado de tener un espacio continuo de investigación con actores es muy notable: su cine está marcado por un pulso emocional, apoyado en la narrativa de las actuaciones y de la relación entre los personajes. La intensidad,

los diálogos y silencios van marcando el transcurrir de la escena.

Con el tiempo y la continuidad su trabajo se ha ido macerando, y sus actores también. Tanto Guerrero como director, como Paula Lussi y Elisa Gagliano (dos actrices presentes en la mayoría de sus trabajos) han ido descubriendo de qué se trata la actuación en cine, mediante una búsqueda siempre marcada por un arrojo considerable. Tanto ellas como Fanny Cittadini y Maitén Laguna nos recuerdan que en Córdoba tenemos actrices que son una gema en escena, cuya plasticidad y entrega nos atrapan durante toda la película. En esta oportunidad estas actrices conviven con dos grandes de la escena de Buenos Aires: Luis Machín y Lautaro Delgado, pasando la prueba de convivencia actoral con creces.

“Actuaciones muy parejas” dirán los titulares, pero es importante saber que es más que eso. *El invierno...* no es sólo una película con actuaciones equilibradas, con investigación y búsqueda actoral, narrativa sensorial y atmósferas logradas, sino que es una apuesta a una mirada intensa, indagatoria, de alto vuelo. Es una película hecha por quien mira al mundo preguntándose por lo extraño, por el amor y por el arte al mismo tiempo.

## Lazos

Hoy Córdoba atraviesa un momento de (relativa) abundancia cinematográfica, no sólo por el estreno simultáneo de tres largometrajes cordobeses—el que tratamos aquí, “Hipólito” y “De caravana”—, sino por el inminente rodaje de cinco series de

ficción producidas y filmadas en Córdoba, gracias al subsidio de la nación en el marco de los concursos para la TV digital.

En este contexto creemos que es importante apostar por los lazos necesarios entre las disciplinas, desde la formación hasta la profesionalización. Se hace indispensable crear vínculos efectivos entre alumnos de cine y de teatro, cineastas y teatristas independientes, entre productores, directores y actores profesionales. El intercambio y el aprendizaje en conjunto son fundamentales para el desarrollo de una actividad en crecimiento, aún con la gran dificultad que supone su concreción.

Por esto es interesante detenernos en el trabajo de Rodrigo Guerrero como un lugar estético y metodológico a tener en cuenta, que nos recuerda lo fundamental de la investigación artística interdisciplinaria. Su cine es fruto y consecuencia de un trabajo continuo y a conciencia sobre la especificidad teatral y cinematográfica, y esto se nota.

Vale la pena ver todo el historial cinematográfico de Rodrigo Guerrero. Desde su corto “Conejo miró la ruta eligió cruzar” (2004), Guerrero demostró osadía, creatividad y una búsqueda narrativa muy personal. Las experiencias de “Conejo...” y “¿Te enteraste lo que pasó con Gilbert?” (2005) se solidifican en esta ópera prima, junto con la experiencia actoral de ficción/no ficción desarrollada en “08/07 Campo” (2007). El resultado es imperdible. *El invierno de los raros* es una oportunidad para festejar las narrativas contemporáneas y los hallazgos cordobeses. Sean bienvenidos los raros si van a hacer este cine ■



## El invierno de los raros

Dirección: Rodrigo Guerrero  
Con Luis Machín, Lautaro Delgado, Paula Lussi, Elisa Gagliano, Fanny Cittadini, Maitén Laguna, y la participación especial de Max Berliner y Coni Vera  
Productora Twins Latin Pictures

# CLARIN

Córdoba, Junio 30 de 1937  
APARECE LOS DIAS SÚ DEL COMEN

**ADKINE**



**LAS TRES GRACIAS**

Se trata del primer trabajo de escultura que se hizo en Córdoba, en el año 1933. Fue el resultado de un concurso que se convocó en la ciudad. El autor, Adkine, es un escultor argentino que se formó en Europa. Su obra muestra un dominio técnico y una sensibilidad que se reflejan en la armonía y belleza de la pieza. Las tres figuras, representando la Gracia, la Justicia y la Verdad, están modeladas con una gran precisión y un sentido del volumen que es característico del arte clásico.

**BARRA L**



Este trabajo es una escultura que muestra una figura femenina en un pose elegante y equilibrada. El autor utiliza formas simples y limpias para crear una imagen que transmite serenidad y belleza. La obra es un ejemplo de la búsqueda de un estilo propio que se caracteriza por la claridad y la armonía de las líneas.

CLARIN

**ADONAMOS**  
Traspaso de Clarín de Barro

**Banca El Negociante Argentino**  
Córdoba 1937  
\$ 49845.480 m/n  
25 de Mayo 31-33

**SIMIAN & Cia.**  
LIBROS Y PAPIEROS  
P. de Mayo 77 - E. 5 - 1112

**CONCURSO**  
¿NOCE Ud. LAS BASES?

**GASA JACOBO PUSO**

**EL MONO Y EL TITIRITERO**

**EL PRISAJE DE LOS ARGENTINOS**

Entre el modernismo y las vanguardias, y en un vaivén de politización de lo estético y estetización de lo político, la Reforma se conformó en la búsqueda de un estilo, en las reflexiones acerca de los fundamentos de los estilos, y orientó su andar tras nuevos ideales de Belleza»

## LA VANGUARDIA VIVIÓ EN CÓRDOBA APROXIMACIONES A LA REVISTA CLARÍN

Matías Rodeiro

Junto con un manajo de revistas, llega a mis manos un pequeño recorte de diario que no consigna su fuente ni su autor. Amarillento porque el tiempo le pasó por encima. Con la intención de resguardarlo del olvido, alguien, con un crayón anaranjado, dejó sobreescrita una fecha: "20 Septiembre 1933".

Su título reza "Crisol literario" y por debajo "Carlos Astrada". Su propósito, anunciar la aparición del primer libro, de largo aliento, de Astrada, *El juego existencial* (1933). En la presentación de la nota, quien escribe esboza elogiosa semblanza del inminente filósofo argentino, revela haberlo conocido en "la célebre peña de esos tiempos", el Royal Keller -donde Hidalgo oficiara de anfitrión de la *Revista Oral*-. Luego, transita parte de su periplo formativo... Sin embargo, nos interesa detenernos en lo siguiente, el comienzo del pequeño artículo.

"Allá por el año 1926, la Capital Federal puede decirse que durante unos meses se trasladó a la ciudad de Córdoba. Un pequeño periódico de pocas hojas irrumpió ante la apacible provincia de allí, abriendo los oídos con el pregón de su nombre, *Clarín*, y estimulando las conciencias y el gusto artístico con el macizo contenido de sus columnas. Esa salida le bastó para polarizar lo más selecto de la literatura de Buenos Aires. Todos los hombres de valor corrieron a ese lado llevando sus espigas, y así puede decirse que los números de *Clarín* reflejaron para la his-

toria uno de los momentos más felices de la literatura nacional. Animador de esa revista fue Carlos Astrada y a su lado surgió un plantel magnífico de esperanzas: Manuel Rodeiro, Antonio Navarro, Brandán Caraffa, Carlos, es decir el bueno. De lejos surgía, como en las apariciones de las tarjetas postales para novios, la sombra de Saúl Taborda, con tanto aspecto de fraile y tanta enjundia de maestro. Astrada fue pues el alma de ese movimiento..."

¿Por qué olvidamos a esa revista? ¿Cómo se extravió durante tantos años de nuestros archivos (públicos)? ¿Por qué reaparece en estos tiempos? *Clarín* evoca a una prominente silueta de la filosofía que nos ha legado aquella ciudad, su fundador y primer director fue Astrada. En sus pequeños cuadros publicitarios, que nos hacen suponer la amistosa complicidad de los auspiciantes complotados en su publicación, se nos ofrece resolver litigios judiciales al amparo del bufete sito en Rivera Indarte 544, y con algo de suerte su titular, Deodoro Roca, quizás nos invite a bajar los siete peldaños que conducen a su sótano, en el que, si la fortuna fuera generosa, se encontrarían reunidos en tertulia algunos

personajes fundamentales de esta ciudad -"me atraía la idea de entrar en contacto con el grupo intelectual de Deodoro Roca", recordaba Emilio Pettoruti, tras el anhelo de participar de aquel encuentro-, todos forjadores de un pensamiento vigoroso, portadores de una fecunda creatividad y enjundiosos animadores de la cosa pública. Allí estarían rememorando los días y las obras de la Reforma de 1918, de la que fueran parteros y de la que *Clarín* aparece como su último fulgor.

La llamada *Reforma Universitaria* fue un fenómeno libertario que "desbordó" las

aulas, así como su origen en la recordada huelga estudiantil de junio de 1918. Y sobre los reboses de aquel mítico acontecimiento emancipador cabría señalar que uno de sus principales afluentes provino de la vertiente *esfera estética* cuya corriente, al derivar entre los puertos que van del modernismo a las vanguardias, cruzó los cauces de lo político, de lo filosófico, de lo pedagógico y los dejó cruzados.

Entre el modernismo y las vanguardias, y en un vaivén de politización de lo estético y estetización de lo político, la Reforma se conformó en la búsqueda de un estilo, en las reflexiones acerca de los fundamentos de los estilos, y orientó su andar tras nuevos ideales de Belleza. Sus más destacados pensadores (entre los que precisaremos en Córdoba a Deodoro, Taborda y Astrada) principiaron sus travesías intelectuales en un territorio ligado a lo estético; y diversas manifestaciones artísticas y culturales constituyeron el limo que generó uno de sus más fértiles fermentos.

En 1924 -año de la muestra de Pettoruti en los salones Witcomb de Buenos Aires y el de la vuelta de *Martin Fierro*- Astrada



Entrevista a Martín Sabbatella

## “EL PRAGMATISMO COMO IDEOLOGÍA LESIONA LA VIDA DEMOCRÁTICA”

Juan Cruz Taborda Varela

Instalado como candidato a gobernador por la provincia de Buenos Aires, hay quienes lo siguen señalando como el compañero de fórmula de la actual presidenta. Martín Sabbatella asegura que el peronismo rompió los límites de su propio partido y que el progresismo no es tan horizontal.

Mientras la hipótesis caótica y apocalíptica suele ser la figura literaria más utilizada por cierta dirigencia política, habitualmente en el rol de la oposición, Martín Sabbatella, tanto ahora como diputado como antes como Intendente de Morón, prefirió siempre la metáfora para interpretar la estructura y la coyuntura política argentina. Hay que “resolver la tensión entre construir la herramienta que vos crees necesaria en términos de lo nuevo que tiene que nacer, y al mismo tiempo hacerse cargo de los problemas del presente, de lo viejo que no acaba de morir” ha dicho. Lo nuevo, lo viejo, nacer y morir se juntan a otras dos figuras utilizadas de modo reiterado. “Hay que resolver esa tensión entre cómo acompañar, en Argentina, el rumbo del presente, en la avenida que empezó a recorrer el país en 2003”. La avenida es una. El techo y el piso es la otra: “Cómo hacerlo, sabiendo que es necesario defender ese piso construido en la Argentina para poder avanzar, pero sin resignarse a los límites que hay, a ese techo tan bajo”.

Cuando habla de viejo, habla de las viejas estructuras políticas sostenidas por el PJ y la UCR. Cuando se refiere a lo nuevo,

habla de las nuevas formas de organización política que adopta la sociedad debido a que las convencionales y más representativas –partidos y sindicatos–, entraron en crisis desde hace más de 10 años y no logran, aún, reorganizarse “en torno a ideas”, dice Sabbatella. Por fin, ese piso del que habla es el que sostiene el país desde 2003. El techo, lo que impide, desde su punto de vista, profundizar más el modelo. Un nuevo régimen tributario, por ejemplo, es una de las cabezas que chocan contra el techo de la teoría metafórica de Sabbatella.

Al final de esta charla se le preguntará si continuará, en este 2011 electoral, haciendo uso del recurso literario que más acostumbra.

### Seguridad y medios

Martín Sabbatella logró mayor repercusión en los medios por las mal llamadas listas colectoras que por sus casi 10 años de gestión frente al Municipio de Morón. Y en esa discusión acerca del daño electoral que le podría ocasionar al candidato del oficialismo en la provincia de Buenos Aires, el actual diputado remarcó, cada vez

que pudo, que sus diferencias con el actual gobernador eran exclusivamente políticas. Ahora, en los medios que se hicieron eco de la parición de Sabbatella como candidato paralelo –¿y preferidos del Ejecutivo nacional?–, de las diferencias, poco. ¿Quién habla de nociones de política? “Un poco son los medios y otro el balance que pueda hacer la sociedad de los resultados que tuvimos en las distintas acciones. Por supuesto que en la zona de Morón hay un balance a partir de la gestión, hay una relación directa. En otros puntos sí está la necesidad de los medios expresando cuáles son las diferencias, los matices, qué es lo que haría uno y qué el otro. Y por eso la democracia necesita democratizar la palabra, por eso la democracia necesita democratizar las voces. Por eso no hay democracia profunda sin Ley de medios”, dice Sabbatella. Y enfatiza en esas diferencias que van más allá del gobernador bonaerense, sino que podrían extenderse a buena parte del arco social. “Las diferencias son políticas, ideológicas, pertenecemos a una matriz de pensamiento distinto, una mirada distinta, el más conservadora y nosotros una que podríamos llamar nacional, popular, progresista, democrática. Y eso se expresa después en hechos con-

cretos, no es una cuestión abstracta. Esa mirada conservadora y la nuestra hacen que los diagnósticos y las políticas públicas se expresen de distinta manera. Lo más claro ha sido el tema seguridad, en donde vemos que el discurso y las prácticas vinculadas a la seguridad pública en el gobierno provincial están asociadas a una demagogia punitiva, de querer hacer creer a la sociedad que endureciendo las penas se solucionan los problemas de seguridad, el discurso manodurista, que entrega a la policía la posibilidad del autogobierno”.

**«La mediación es inevitable por una cuestión de capacidad de interpelar al conjunto. El tema es desmonopolizar la palabra»**

–Ese debate, que debiera ser público, hasta hace pocos años tuvo como único espacio posible de realización los medios de comunicación. ¿Hoy es posible de ser recuperada, esa discusión, en otros ámbitos?

Por supuesto. Cuando se abre el debate, cuando vuelve la política con fuerza, cuan-

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

CINE TEATRO  
**CÓRDOBA**

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



Juan M. Juárez. S/T, acuarela y aacrílico s/papel. 2009 (detalle)

do la política ocupa el centro de la escena pública, cuando vuelve el debate de ideas y vuelve la política a la discusión familiar, en la fábrica, en la escuela, en la esquina, en el barrio, en el almacén, enriquece la democracia porque el debate se profundiza. Y pasa lo mismo con las organizaciones políticas, sociales y de la comunidad impulsando la discusión. Y por supuesto también el tema de los medios. La mediación es inevitable por una cuestión de capacidad de interpelar al conjunto. El tema es desmonopolizar la palabra.

### Tensiones

José Pablo Feinmann ha relatado en más de una oportunidad el mail que Néstor Kirchner le enviara tras la lectura de una nota de su autoría: "Los intelectuales como vos buscan la pureza todo el tiempo, los políticos no nos podemos dar ese lujo. Yo, si quiero conservarme en el poder, tengo que apropiarme del aparato del PJ, tengo que entrar en la basura, en la mierda. Y eso, a vos, por supuesto, no te va a gustar". Pero Sabbatella, ha dicho, no ve "tan profundamente esa diferencia, ese corte entre uno y otro, la frontera es más difusa", ya que "la acción política implica aceptar las contradicciones y las imperfecciones del presente, ningún proceso es perfecto ni puro ni lineal".

-Si se pudieran establecer dos áreas de trabajo diferenciadas en la actividad política, uno podría percibir dos esferas diferenciadas: por un lado, lo teórico vinculado a un proyecto político, marcado claramente por principios ideológicos -no siempre presente-; y por otro, el perfil claramente electoral, que tiene espacio cada 4 años y en el que es preciso tomar

decisiones de corto plazo. Cuando se entrecruzan, ¿hay tensión, hay trauma?

Obviamente la política cotidiana, el accionar político, tiene que expresar el marco de ideas que podemos tener. Por lo tanto, una fuerza política es un núcleo de ideas, principios, valores, convicciones. Que después se tienen que expresar en prácticas y posiciones políticas determinadas. Poner en sintonía el accionar político con el universo de ideas que tenés, tiene que ser parte del ejercicio cotidiano. Por supuesto que puede haber una tensión entre ese universo de ideas y la forma de expresarlo. Pero el desafío de una fuerza política es poder tener el máximo grado de coherencia entre lo que se dice, piensa y hace. No puede haber una contradicción en eso.

-No ha sido la idea más extendida en la política argentina, más si se piensa en años pasados.

El pragmatismo, más asociado a la política de los 90', hizo mucho daño al valor de las ideas. El pragmatismo como ideología lesiona la vida democrática. Una cosa es pensar en la práctica en cómo llevar a cabo las ideas y otra el pragmatismo como ideología.

### Ismos

En foros de discusión virtual viene rondando desde hace un tiempo la idea del kirchnerismo como una etapa superior de lo que se conoció como el primer peronismo, o bien una continuación del segundo peronismo. Y más aún: quienes sostienen al peronismo como fases de procesos políticos que se autosuperan, dejan expreso que el kirchnerismo no es un pro-

gresismo tal como se conoce en Argentina. Y progresista es, entre otros, el espacio que lidera Sabbatella, quizás el más cercano al kirchnerismo. Y se podría advertir que tal idea -el kirchnerismo no es un progresismo- es un poco en respuesta a la noción de autonomía que mantienen los sectores no PJ afines al gobierno.

-Efectivamente, ¿el kirchnerismo no es un progresismo?

El kirchnerismo es un proceso interesantísimo, que marcó un antes y un después en la agenda pública, que recuperó muchos temas. Produjo un debate y una agenda popular, progresista, democrática que interpela a muchos y a muchas, más allá de las imperfecciones que puede tener cualquier proceso político, acá y en cualquier lugar del mundo. Más allá de las cosas que faltan, es un proceso que indiscutiblemente tiene que ver con una expresión del movimiento popular de la Argentina, una nueva etapa de ese movimiento. El desafío es que no sea un momento positivo que recordemos con nostalgia, sino que sea un movimiento fundante de esta nueva etapa de ese movimiento nacional. Una nueva etapa que deje raíces profundas en los cambios estructurales para construir una democracia para todos y todas, que deje raíces profundas en la construcción de un nuevo sistema político y en nuevas fuerzas políticas que puedan ser hijas de este proceso político. El kirchnerismo tiene y debe parir también nuevas expresiones políticas que, con lo mejor de la historia y lo que está naciendo en el presente, pueda construir ese relato a futuro.

-Vuelvo. Cuando se menciona la idea de que el kirchnerismo no es progresismo,

se está marcando una distancia con esta noción política que no necesariamente tiene vinculación con el peronismo.

Es cierto que hay un progresismo liberal, elitista, antipopular. Ese progresismo va a contramano de los movimientos nacionales y populares y del anclaje popular de una fuerza de cambio. Ahora hay también una fuerza progresista asociada a las tradiciones nacionales y populares de la Argentina, es un poco lo que se puede encontrar hoy. Una mezcla de esas tradiciones. Agustín Rossi decía que en él no había contradicción entre peronismo y progresismo. En algunos sí, puede haber en sectores conservadores del peronismo y puede haber un progresismo anti popular.

-En la primera entrevista como presidenta electa, Fernández dijo que ella no era progresista, sino nacional popular. ¿Se pueden establecer diferencias metodológicas, teniendo en cuenta el fuerte sesgo de verticalidad que ha tenido históricamente el peronismo?

Yo no sé si el progresismo es tan horizontal... El progresismo más eurocéntrico, que ha tenido más referencia en el sistema de partidos europeos, que estuvo más lejos de las tradiciones latinoamericanas y nacionales, ha constituido un perfil que no ha sido positivo. Por otro lado, hace rato que el peronismo rompió las fronteras del PJ. Y se expresa en muchos lugares, también en Nuevo Encuentro.

-¿En 2011 vas a seguir utilizando tus metáforas?

(Se ríe) Voy a seguir utilizando mis metáforas ■

# ¿A QUÉ HUELEN LOS “RECIENRECIBIDOS”?

## DE PASO POR UN RITUAL

Juan Manuel Conforte

A metros de la Facultad de Derecho, los “recienrecibidos” son sometidos a un violento y humillante ritual. Lo hacen algunos, y lo permiten otros, en nombre de la “tradición”, concepto tan incuestionado como las mismas acciones que propicia.

“Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él unos signos”. Con esta sencilla reflexión inaugura Michel Foucault su famoso libro *Vigilar y castigar*, a partir del cual comienzan sus teorizaciones sobre lo que denominó “biopoder” y que incluyó estudios sobre la prisión, las escuelas, la sexualidad, el racismo, los anormales, etc. Investigaciones que ponen al cuerpo, entonces, como lugar de tensiones, de resistencias y de sometimientos a eso tan difuso y complejo que él llama poder y que posee diferentes manifestaciones a lo largo de la historia. Retengamos, no obstante, esta concisa cita que pone de manifiesto la simple idea de que donde ponemos nuestro cuerpo, las instituciones donde transitamos, las prácticas a las que los sometemos no son ajenas a esas tracciones políticas que lo definen en su aquí y ahora.

En este sentido quisiera poner manifiesto ciertos rituales cotidianos, rituales que están más del lado del poder que de sus resistencias, y que son moneda corriente en estas épocas para aquellos que circulamos y habitamos la esquina de Caseros y Obispo Trejo. Es que estoy aquí, junto a la Facultad de Derecho de la UNC, leo esta frase de Foucault y observo cómo a un alumno que recién acaba de rendir su última materia de la carrera de Abogacía, le desgarran sus ropas hasta dejarlo desnudo, le arrojan un

líquido miedoso con alimentos que han dejado podrir durante días, le tiran huevos y harina, lo golpean en la espalda hasta dejarla al rojo vivo, le propinan violentos tijeretazos en el cuero cabelludo; observo también cómo exponen el cuerpo de una muchacha que apenas sonríe, y forcejean con ella para arrancarle el corpiño, el pantalón, hasta dejarla prácticamente desnuda y desprotegida frente a la mirada fascinada de la gente que pasa.

Es curioso que todo esto se realice bajo los mandatos de cierta oscura tradición de los “recienrecibidos” de dicha facultad. Esa palabrita, molesta y confusa, está en la punta de los labios cuando se pide alguna explicación a semejante teatro de la crueldad. Pero, y aquí radica lo molesto de la explicación, el concepto de “tradición” es tan incuestionado como las mismas acciones que propicia. Más que una explicación, se torna una excusa, una salida rápida frente a la pregunta. Lo cierto, lo que se pone de manifiesto, es que aquello que en este contexto se hace por tradición se lo repite como en una suerte de ritual en el cual todos los gestos se encuentran regulados y pautados aunque su significado permanezca oculto e incuestionado. Pocas veces nos preguntamos por qué hacemos lo que hacemos cuando nos guiamos por estos rituales. Es decir, cuando actuamos bajo la égida de la tradición, actuamos acríticamente, sin tener que pensar ni justificar nuestras acciones: sencillamente lo hacemos porque es lo que la tradición nos ordena. En definitiva y siguiendo la cita



Juan M. Juárez, *Ciudad destruida*, mixta s/ papel 2010

inicial de Foucault, la tradición quizás sea la forma más patente y obscena del poder actuando sobre los cuerpos.

Es verdad que este ritual “tradicional” de los “recienrecibidos” se realiza en todo el ámbito universitario, no solo aquí en Caseros y Obispo Trejo, Manzana Jesuítica, Patrimonio de la Humanidad; aunque en este lugar cobra una dimensión diferente que no sería complejo explicitar. Fundamentalmente porque los aquí “recienrecibidos” son Abogados y este ritual se permite la trasgresión de varias normas de convivencia. El ensañamiento con el cuerpo de una persona, el peligro posterior que la suciedad de los líquidos miedosos deja para los peatones que por allí caminamos (los accidentes que se registran a causa de esto son varios, aunque ignorados sistemáticamente por las autoridades; extraña “tolerancia” que no podríamos imaginar si a esto mismo lo hicieran chicos de zonas populares), constituyen una trasgresión a dichas normas por parte de personas que luego deberán velar por ellas. La contradicción es notable y se la puede rastrear no sólo en ese acto de final de carrera, sino en todo el trayecto de “ese cuerpo” por su vida universitaria: el hecho de ser convocados a examen a determinada hora y que los profesores lleguen dos o tres horas más tarde, la arbitrariedad de ciertas cátedras de no aprobar a alumnos que se presentan con la condición de libres, la obligatoriedad del bono de contribución estudiantil (hasta su reciente derogación), la tradición sostenida de tener que rendir con traje (cosa que

no figura en ninguna norma ni estatuto de la facultad), son algunos ejemplos de un sometimiento arbitrario e incuestionado. Las constantes violaciones a sus derechos a la que son sometidos los alumnos de dicha facultad son parte de esa contradicción y el ritual que describimos su coronación más terrible.

Porque puede parecer que ese ritual sea una resistencia al poder, una trasgresión, una forma de impostura, pero no es sino su continuación más acrítica, más obscena, al tiempo que su costado más oculto y negado ya que —como dice Foucault en otro lugar— “Ley y transgresión se deben entre sí la densidad de su ser” (*Prefacio a la transgresión*). Extraña legalidad asfixiante que se respira por estos días en ese trayecto desde el Monserrat, pasando por la Facultad de Derecho, hasta la iglesia de la Compañía de Jesús, producto de estas actividades de los “recienrecibidos” que abandonan este espacio de formación y disciplina con un bautismo de fuego. Copias fieles de una insistencia que no deja de inscribirse en los cuerpos como una marca de fuego y que no podemos dejar de relacionar con eso que César Mazza en algún número anterior de esta revista denominó como los “precozes” en contraposición a los “recienrecibidos”; precozes, aquellos que hacen “valer su posición heredada sin ningún accidente, sin realizar ninguna mudanza”, actuando no por convicción sino por tradición, bajo la servidumbre (voluntaria) de eso que está en la punta de sus labios cuando se les pregunta sencillamente por qué lo hacen ■



9 de Noviembre  
DÍA NACIONAL DEL DONANTE VOLUNTARIO DE SANGRE

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

CAMPAÑA  
DE DONACIÓN  
DE PLASMA POR  
PLASMAFÉRESIS



LA PARTE  
QUE FALTA  
LA PONÉS  
VOS

**Animate a DONAR  
TIENE SENTIDO SUMARSE**

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

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

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

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



Solidaridad  
que protege...



102.3FM

**NUESTRA  
RADIO**

**pura vida**