



EDITORIAL

Universidad
Nacional
de Córdoba

Revista de la Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Mayo de 2011 | año 2 | N° 8 | \$ 5.- | ISSN: 1853-2349



D

DEODORO
gaceta de crítica y cultura



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, Agustín Di Toffino, Andrés Cocca, Pablo González Padilla, Ariel Orazzi, Juan Cruz Taborde 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: Juan Longhini



3

Arca de Noé con palabras al alcance de cualquiera

4

Provecho, deleite y mercado. ¿Un museo nuevo para Córdoba?
Ana Clarisa Agüero y Diego García

6



Einstein, el Atilio y el tiempo
Diego Ludueña

8



Conversaciones con Suna Rocha
Marcelo Pezzotta

9



Madadayo
María Teresa Andruetto

10



Orquesta la típica Lunático 33 | Crítica de disco
Sergio de Dios Marcos

11

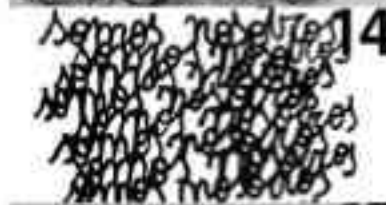
El mono que tocaba el piano | Enrique Mono Villegas
Luis Altamira

12



Ciudad y cine. Impacto en la dinámica urbana de la cultura
Pablo Vagliente

14



Olor a tinta | La serigrafía como imprenta callejera
Karina Granieri, Julia Masvernat y Diego Posadas

15

La forma representativa | El libro anacrónico
Silvio Mattoni

16



Nuevos inmigrantes, globalización y cultura en Argentina
Ana Wortman

17



La riqueza de las naciones
Sergio Dain

18



"Exigir nuestra parte..." | Crítica de libro
Ana Noguera

19



Traidor de su traición | Crítica de libro
Martín Notarfrancesco

20



Guantes y leyenda | Crítica de teatro
Romina Gauna

21

Teatro heterotópico, escena utópica | Crítica de teatro
Maríaela Serra

22



El futuro de los directores del mundo
Silvio Lang



Las obras en este número pertenecen al artista Juan Longhini



ARCA DE NOÉ

CON PALABRAS AL ALCANCE DE CUALQUIERA

El texto que sigue a continuación quiere rendirle un pequeño homenaje a Walter Benjamin, escritor judío y comunista que un sórdido 27 de septiembre de 1940 se quitaba la vida en un pueblito de la frontera franco-española llamado Portbou, donde había llegado huyendo de la Gestapo con una valija cargada de manuscritos que nunca más fue hallada –hay quienes, sin darse por vencidos ni admitir la derrota inferida por el paso del tiempo, todavía la buscan–.

Habitados por una extrema sensibilidad frente a la destrucción de la lengua, los textos benjaminianos presentan una dificultad y una exigencia sin embargo políticas y explícitamente antiacadémicas –solitario “buscador de perlas”, Benjamin jamás fue admitido por Universidad ninguna; la exigencia de sus ideas y de su prosa, más bien, estuvo destinada siempre a los excluidos, los humillados y los iletrados, no a los académicos ni a los “cultos”–. En igual sentido, desde hace ya muchos años, el pianista argentino Miguel Ángel Estrella toca Ravel y Béla Bartók para obreros, presos, comunidades originarias, mendigos y chicos en situación de calle. Días atrás, en un concierto y una charla extraordinarios brindados en la UNC, el propio Estrella hacía estallar por los aires la cómoda división entre música culta y música popular, mostrando lo popular bachiano (cómo no pensar en Heitor Villa-Lobos) y la más elevada exquisitez armónica y melódica en las piezas de Carlos Guastavino. Todo ello estrictamente probado con el piano.

Esa preciosa resistencia de Estrella –sostenida con su propia práctica artística– al prejuicio reaccionario de que Bartók y Chopin se hallan fuera de la sensibilidad popular, y la afirmación más bien de su contenido emancipatorio para los que “no tienen voz”, admite un paralelo en las demás artes, en la filosofía, en la literatura. Las grandes conquistas de la forma están al alcance de cualquiera aunque carezca de preparación, sólo basta un apetito de sentido.

Por lo que concierne al lenguaje, la vida de las palabras no está nunca exenta de aporías que alojan las disputas entre conocimiento e ignorancia, revelación y secreto, transmisible e intransmisible, pronunciable e impronunciable, tensiones que afectan las rutinas literarias, científicas, docentes, y les procura una vitalidad –también una revelación de la sorpresa y lo imprevisto que hay en ellas. Existe algo escondido en las palabras que es lo más común, pero nunca se entrega sin trabajo; su busca comporta una atención hacia lo olvidado, un paso fuera de lo que es privado (en sentido de falta y en sentido político del término) por masivo que eso privado pudiera ser. El trabajo con las palabras sostiene pues la alta responsabilidad de no malversar lo común (muchas veces muy extraño) en lo meramente masivo –que puede ser, y suele ser, lo más privado. El lenguaje privado de los medios masivos –pero no sólo– confisca el deseo de lo común; también, sobre todo, activa una represión hacia lo que “no puede ser entendido por todos”, y por todos de la misma manera. Priva, nos priva, de hacer con las palabras experiencia.

Contra ese bloqueo de la experimentación –que cualquiera, por principio, está en condiciones de emprender–, la expresión “comunismo de conocimiento” quiere nombrar una restitución de lo público como vivo resplandor de maravillas y de rupturas. No sólo busca significar una democratización y una emancipación de lo común que se halla sometido al estropicio de la masividad privada (de la privatización masiva); también enuncia el anhelo de un comunismo sabio y un conocimiento comunista, sin impugnar por ello la dimensión esotérica de muchos saberes con los que se conjuga, y ejerce una cierta hospitalidad hacia lo raro. Comunismo del conocimiento que aspira a ser, asimismo, conocimiento del comunismo, y acaso sea este su contenido más profundo, su imposible, la dimensión última de su indagación interminable.

La comunicación y la transmisión adquieren una lucidez y experimentan una transformación cuando ese comunismo existe en tanto lugar común, aunque sea en manera rudimentaria. Dicho de otro modo: la transmisión es un asunto inmediatamente social, que afecta a la sociedad –como la comunicación o la educación– pero no necesariamente a la cuestión de lo común, la comunidad, el comunismo, cuya implicancia con el conocimiento debe buscarse en otra parte.

El conocimiento circula –está– en la comunidad, a la vez que la produce. Su promesa es anhelo de comunidad irrestricta, comunidad sin excepción, según el proyecto humanista que adopta el nombre de “fraternidad” –o “universalismo” si designáramos esto con una palabra que se resiste a morir. Pero también pequeñas aventuras: comunidades inconfesables, comunidades de amantes, comunidades libertinas, comunidades epicúreas, comunidades crípticas, es decir maneras colectivas de vivir que prescindan de la religión y de la política para privilegiar la amistad como no imposible vínculo entre los seres humanos. Así comprendido, situado en ese nivel, el conocimiento del que se trata no pertenece a nadie; es necesariamente experimental, acontecimiento puro no conmensurable y por tanto tal vez no pasible de acumulación ni transferencia. Y si las preguntas por su transmisión se abren a la ética y a la política –también a una reflexión acerca de lo múltiple que concierne a la condición humana– se debe a que allí se esconde el secreto de sus resplandores y de sus catástrofes.

Un comunismo del conocimiento se inviste de una intensidad humana común y dispersa, a la vez que desvanece todo límite taxativo entre, por ejemplo, universidad y no-universidad (o entre culto y popular). Con esa carga de sentido quiere dar un paso fuera de la llamada “sociedad del conocimiento” –fuera de la conquista del saber por la mercancía.

Pensar pues una gaceta de cultura, las palabras que atesora, como arca de Noé para ser habitada por cualquiera, en medio del diluvio que se abate sobre las posibilidades de la lengua ■

PROVECHO, DELEITE Y MERCADO

¿UN MUSEO NUEVO PARA CÓRDOBA?

Ana Clarisa Agüero y Diego García

¿Qué tipo de relación guarda un museo de arte con la ciudad y con los diversos sectores que expresan o dicen expresar sus fuerzas culturales? La expansión museográfica y los cambios urbanos plantean el debate sobre qué cosas son deseables en los museos públicos de la ciudad. Mediados muchas veces por urgencias más turísticas que culturales, se confunden política de estado y razones de mercado.

In 1975, Ernst Gombrich se excusaba por hablar del museo de arte no en tanto experto sino como visitante (desde luego, uno avisado). Un recorrido sumario pero marcadamente denso por los ancestros del museo le permitía formular mejor sus interrogantes sobre el presente y el futuro de una institución que, desdoblada entre las funciones de depósito y exhibición didáctica y siempre tensionada entre su finalidad edificante y placentera, parecía orientarse cada vez más a un pedagogismo desmesurado. Puesto que Gombrich entendía que el museo de los siglos XIX y XX era el resultado, en buena medida, de la conciencia de que ciertas cosas son "no sólo raras sino únicas", no sorprende que encontrara excesiva la inflexión didáctica dada a muchos museos europeos y norteamericanos; una que, al tiempo que privilegiaba la actividad del visitante (concebida en algún punto provechosa), llevaba a un segundo plano toda cuestión ligada a los contenidos y al tipo de entrenamiento visual que él creía condición del deleite. Para Gombrich, en efecto, el disfrute era un punto central pero resultaba indisoluble del discernimiento entre aquello que merecía ser visto y lo que no; y para él, también, el modo en que ese discernimiento venía siendo desalentado por el museo de arte, instalaba un horizonte culturalmente complejo.

De todas las cosas que marcan la vigencia del texto de Gombrich quisiéramos rescatar, ante todo, la adopción de una perspectiva histórica del museo y el interés de la colocación excéntrica de su mirada. Ambas elecciones adecuadas también para pensar en una ciudad que, como Córdoba, ha vivido muy recientemente una serie de intervenciones museológicas, algunas muy significativas en términos institucionales y

otras muy reveladoras de un momento de la cultura ciudadana. Entre ellas, en 2007-2008 tuvo lugar algo que nos inclinamos a pensar como reorganización del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa; movimiento doble que, por un lado, produjo un museo nuevo pero sin fondo (el Museo Superior de Bellas Artes Evita), al que confió la exhibición de la colección plástica provincial y que alojó en el Palacio Ferreyra y, por otro, expandió y refuncionalizó el viejo MPBA, perfilándolo como museo de arte contemporáneo destinado a exposiciones temporarias. El evento en su conjunto fue infrecuente en Córdoba y, con todo, parte de su saldo es positivo o podría serlo; sin embargo, muchas cuestiones no fueron resueltas entonces y no parecen claras aún hoy: ¿qué tipo de relación guarda el museo de arte con la ciudad y con los diversos sectores que expresan o dicen expresar sus fuerzas culturales? ¿Qué tensiones y representaciones atravesaron esa creación y cómo marcaron tanto las alternativas institucionales cuanto su diversa aceptación? ¿Qué cosas proveerían, finalmente, un museo nuevo para Córdoba?

•

2. Más allá de la novedad de esa notable expansión museográfica, ésta no puede ser comprendida fuera de contextos más amplios. Participó, por un lado, de una tendencia visible a nivel nacional, marcada por la apertura de numerosos museos de arte en la última década; por otro, fue una de las piezas de un movimiento más vasto, aunque fragmentario, de transformación urbana. En este escrito nos concentraremos sólo en el primer aspecto.

No puede desconocerse la explosión museográfica que vivió Argentina a pocos

«Córdoba, ha vivido muy recientemente una serie de intervenciones museológicas, algunas muy significativas en términos institucionales y otras muy reveladoras de un momento de la cultura ciudadana»

años de la crisis de 2001, que multiplicó los museos de arte más allá de las ciudades más populosas e involucró a actores que, aunque ciertamente no novedosos, se vincularon a aquéllos de formas poco frecuentes en el pasado. Además de los casos más conocidos del MALBA en Buenos Aires o el Museo de Arte Contemporáneo (MACRO) en Rosario, se crearon la sede del MNBA en Neuquén, el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Misiones y el Museo de Arte Contemporáneo de Salta, y se inauguró la nueva sede del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, entre otros. Una primera y rápida observación de los MAC puede sugerir una diferencia de peso respecto de la experiencia cordobesa, ya que aquí la apertura de un nuevo museo (el superior instalado en el Ferreyra) se haría para poder mostrar en forma permanente una parte sustantiva de la colección plástica de la provincia. Sin embargo, la diferencia se desvanece si pensamos en el viejo MPBA, consagrado desde entonces a la exhibición de muestras temporarias de arte contemporáneo; pretendida actualización perceptible tanto en la reforma edilicia como en la modificación de la sigla que connota lo contemporáneo por semejanza fonética (así, del MPBA Emilio Caraffa se pasó al más simple MEC). Por una extraña torsión, entonces, un museo que se presenta y funciona como *contemporáneo* y reciente

tiene una historia secular, mientras otro que lo hace como *histórico* existe desde hace tres años y, como ocurre con el Evita-Ferreyra, carece de colección o archivo.

Esa no fue la única inversión observable en todo el expediente. Si se piensa, por ejemplo, en el ruidoso proceso de expropiación y remodelación de la casa de los Ferreyra (1913-1916), éste tuvo la curiosa cualidad de provocar la furia patrimonialista de sectores muy heterogéneos, precisamente cuando el edificio (en efecto, muy intervenido en su interior) se proponía como la sede física de la colección plástica de la provincia. En este aspecto, sin desconocer que había núcleos paralelos de conflicto (el encargo a un estudio arquitectónico reconocido sin mediar concurso, el velo de misterio que cubrió el avance de las obras, etc.), resulta bastante notable que, mientras que el gesto inicial de gobierno entrañaba la valorización de la colección *artística* pública en tanto colección *histórica*, la oposición activa se tejía reivindicando el valor patrimonial del edificio y disminuyendo el de la colección. Previsiblemente, parte de las resistencias vinieron de los numerosos herederos o de arquitectos no convocados; menos previsiblemente, formaron parte de la protesta un conjunto de jóvenes representantes del arte alternativo en la ciudad (mayormente *performers*), entre quienes las bifurcaciones del proceso de patrimonialización parecieron no provocar ruido alguno, adelantando, en cierto modo, el tipo de relación con el pasado, pero sobre todo con el presente, que el nuevo Caraffa vendría a consagrar.

En efecto, en el caso del MEC, la intervención arquitectónica reposó en la integración y expansión de la superficie ofrecida por dos edificios: el funcionalista del



Izq. (arriba y abajo): vista sala principal y frente del Museo Evita-Palacio Ferreyra. Der.: Ingreso Museo E. Caraffa

viejo Instituto Provincial de Educación Física y el del propio MPBA (que contaba con un módulo original neoclásico proyectado por Juan Kronfuss entre 1915 y 1916 y otro sintético y moderno añadido para las bienales de los años sesenta). El nuevo proyecto tuvo rasgos muy nítidos: por un lado, la adopción de un estilo y una escala internacionales, que revirtió en la multiplicación geométrica de la superficie destinada a exhibición y configuró un conjunto muy reconocible y característicamente *moderno* con sus nuevos módulos de vidrio, hierro y hormigón; por otro, una efectiva adecuación funcional dentro de la que destacan el depósito y la superficie dedicada al área técnico-administrativa del museo. De este modo, el renovado edificio reunió dos tipos de funciones: la conservación y catalogación de la colección provincial que se exhibía en el Palacio Ferreyra y la exhibición de artistas emergentes ausentes en ella.

Desde la asunción de Alejandro Dávila, penúltimo director (2009-2010), galerista particular antes, durante y después de su gestión, esta orientación desembocaría de manera muy notable en una dinámica de creación de valor artístico que arrojaba al mercado lo que el museo no absorbía, mientras éste acrecía discretamente su colección a partir de compras en las sedes establecidas por el circuito principal de galerías argentinas. Si en el proceso inicial parecen haber pesado factores incidentales, con la llegada de un galerista a la dirección del museo comenzaría a afirmarse una orientación más atenta al humor de un público más amplio, constituido ante todo por artistas jóvenes y potenciales exposi-

tores. Entre el 2009 y 2010, en efecto, una fórmula muy concreta pareció conciliar la mirada agria de ese público discreto, que en parte pretendió expresar demandas más generales de *apertura* del museo (apertura de las *vernissages* y apertura de las salas). Y esa apertura se dio, en efecto, amplificando algunos de los patrones propios de las galerías: renovación continua y exposiciones simultáneas; subordinación del guión al envío del artista; alternancia o convivencia de artistas consagrados y emergentes, foráneos y locales; ausencia de mecanismos de selección institucionalmente definidos; creación de nombres-mercancía y –en lo posible– rápida salida a un mercado local o nacional muy breve, en parte jalonado por las empresas constructoras obligadas a fijar obra en sus edificios. Política que el entonces director del museo juzgaba desde las páginas de la revista *Parabrisas* saludablemente ecléctica y celebraba con una fórmula sencilla pero equívoca: “la falta de guión es el hilo conductor”.

«Parece bastante claro que lo que se mostró como democratización y actualización del museo fue, ante todo, un proceso en que la decisión estuvo concentrada en muy pocas manos, y que éstas tenían más razones de mercado que de Estado»

Como ese modelo se forjaba en consonancia con las protestas sectoriales ante la presunta cerrazón anterior y el incierto curso presente del museo, parece fuera de duda

que pesaron en su consolidación una serie de actores externos a la institución pero de reciente consorcio y marcada eficacia en la creación de opinión: las columnas consagradas a artes y espectáculos en *La Voz del Interior*, jóvenes relacionistas de la cultura fogueados en el marketing cultural –impulsores del lenguaje, las técnicas y los trucos de la *gestión cultural* en la ciudad–, historiadores del arte local y aspirantes a ocupar los puestos que requerían más habilidades sociales que técnicas o estéticas. Así las cosas, lo que esta vista no tiene de minuciosa lo tiene de comprensiva, porque contribuye a recolocar el conjunto de ese movimiento en un horizonte marcado por las exigencias de un presente muy corto (una coyuntura rápidamente crispada y distendida), y sólo esa perspectiva explica por qué el malestar que parecía expresarse en demandas de fondo fue tan velozmente aplacado cuando las puertas se abrieron a todo aquel que deseara mostrar su trabajo, sin que sucediera ningún tipo de debate respecto del tipo de museo deseable. Convertido en un museo de arte contemporáneo, su *contemporaneidad* residió hasta ayer, ante todo, en esa actualidad desmesurada de obras por vender, en la sucesión de muestras que dialogaban escasamente con la forja de colección, y en la equiparación del valor de piezas de muy diverso interés, alcance y factura.



3. Luego de un proceso de concursos más cuestionado que afrontado, los museos de arte provinciales se encuentran en una suerte de *impasse* que, en tanto tal, desaconseja precipitar conclusiones. Sin duda, el punto de partida fue poco alentador

y tal vez vuelva preciso no sólo interrogarse, como lo hacía Gombrich, sobre el futuro del museo de arte sino, también, insistir sobre aquellas cosas que serían deseables en un museo público dotado de una colección de marcado valor histórico y/o estético (la del MPBA) que, desde hace unos años, ha entrado en proceso de investigación y catalogación: incremento del personal técnico cualificado; creciente investigación del fondo y divulgación a partir de guiones que pivoteen sobre él, producción de un catálogo comprensivo y de guías adecuadas para la visita, jerarquización de las muestras temporarias y, desde luego, el máximo de distancia posible respecto del mercado. Aunque no podamos extendernos sobre esto, es claro que el segundo contexto referido al comienzo (un proceso de reforma urbana, insular y fragmentario, que –teniendo por icono la “media legua de oro cultural”– marchó al ritmo del tempo político y las urgencias turísticas) fue una de las condiciones del desdoblamiento de nuestro museo provincial y, especialmente, de su engañoso auge entre 2009 y 2010. A muy poca distancia de ese momento, parece bastante claro que lo que se mostró como democratización y actualización del museo fue, ante todo, un proceso en que la decisión estuvo concentrada en muy pocas manos, y que éstas tenían más razones de mercado que de Estado. Con esto, la cuestión estética (con sus viejos dilemas entre posturas más o menos elitistas o populistas de la cultura) acabó por resolverse por la vía sociológica, algo especialmente sensible en el fenómeno MEC y menos notable en la anomia de ese buen espacio que siempre podría ser el Evita-Ferreyra ■

Einstein en Córdoba

EINSTEIN, EL ATILIO Y EL TIEMPO

Diego Ludueña

El 12 de abril de 1925 amaneció nublado y fresco en Córdoba. El otoño venía duro y se presagiaba un invierno aún más riguroso. Esa mañana no sería una más para la ciudad. Es que a bordo de uno de los vagones del Ferrocarril Central Argentino venía de visita a la Docta, nada menos que unos de los físicos más importantes de la historia: Albert Einstein.

Cerca de las 9, con la comitiva de bienvenida dispuesta en la estación, se divisó hacia el sur del andén la locomotora que venía desde la Capital Federal. El Dr. León Morra, en aquel entonces rector de la Universidad Nacional de Córdoba, algunos decanos y profesores, don Julio de Tezanos Pinto, en nombre del Poder Ejecutivo Provincial, miembros de la comunidad israelita cordobesa y varios curiosos lo vieron bajar las escalinatas del vagón ya detenido. Cuarentón, no muy alto, de cabello y bigotes todavía oscuros, vestido con un traje gris, sobretodo negro y sombrero claro, Einstein caminó lento y se dirigió a la comitiva.

"Me lo hacía más alto", dijo uno de los profesores. "Tiene la pinta típica de un hombre de ciencia", dijo otro. "Era como lo imaginaba", acertó una agraciada mujer de más atrás. A las 09:03 en punto, Albert Einstein pisaba suelo cordobés y recibía los honores de "visitante ilustre", mientras una niña de la comunidad judía le obsequiaba un ramo de flores, que el sabio alemán agradeció con un beso. La visita, entre académica y turística, lo tendría en Córdoba sólo por poco más de 40 horas, y entre las actividades programadas, se destacaba la conferencia que dictaría en el Salón de Grados de la Casa de Trejo.

Entre los curiosos de la bienvenida se encontraba Dardo Chacón, por aquellos años un joven ordenanza de la biblioteca de la Universidad. Según sus dichos, nunca confirmados ni documentados, Dardo habría tenido un encuentro entre casual y causal con el científico europeo, en que alcanzó a compartir por unos minutos una mesa de un bar cercano a la plaza San Martín.

Este ordenanza, más conocido por sus compañeros de trabajo como "el Atilio", admiraba a Einstein casi con fanatismo desde que éste había recibido el premio

Nobel de Física en 1921. Desde pequeño, Atilio se había sentido atraído por los enunciados de la física y si bien no era un experto ni mucho menos, le fascinaban los textos sobre el estudio de los campos espacio-temporales. Y aunque aún no había terminado la primaria, Atilio era un lector voraz y su trabajo en la biblioteca le permitía un contacto casi humano con los libros.

**«Mi querido Atilio, lo más
incomprensible del universo
es que podamos entenderlo, le
llegó a decir»**

"El Atilio", sólo quería saludar personalmente a su ídolo y si tenía la oportunidad no la desaprovecharía. Así fue que luego de alojarse en el Plaza Hotel de la calle San Jerónimo, y antes de partir de gira a las serranías cordobesas, Einstein cruzó la calle en dirección de un bar, se sentó en una mesa cercana a la ventana y sólo pidió un vaso de agua. ¡Acá voy!, se dijo "el Atilio" y de caradura nomás se acomodó una silla y se sentó al lado del científico, llamó al mozo y pidió una chinchibira.

Ante la mirada atónita de los demás parroquianos, el notable físico alemán, autor de la Teoría de la Relatividad, y Atilio, entablaron una conversación como si fueran dos viejos amigos. Luego de las presentaciones de rigor y en un español llamativamente claro, Einstein se confesó como un viajero curioso al cual la belleza, la bondad y la verdad habían iluminado su camino y su vida, agregando que "el hombre sólo puede encontrar sentido a su existencia, dedicándose a la sociedad, tratando de prescindir de esa competencia ilimitada que se nos impone y que amputa la conciencia social de los individuos".

Atilio escuchaba atento e interesado las elucubraciones de Einstein, quien gracias al prestigio que le había dado el Premio Nobel, viajaba por el mundo dando conferencias y cursos y sus opiniones científicas, políticas, éticas y filosóficas tenían gran repercusión en el público. "Cuando se dice que el espacio es finito, la pregunta invariable es ¿y qué hay del otro lado? Mi concepto del universo es circunferencial. Partiendo de un punto, la línea parece que se aleja, pero en realidad a él se acerca y en él termina. Quiero decir, que lo que se aleja, se acerca, que lo que se va, viene... Mi querido Atilio, lo más incomprensible del universo es que podamos entenderlo", le llegó a decir.

Pero ante esta descarga de explicaciones y revelaciones profundísimas de parte de Einstein, ¿Atilio pudo decir algo o sólo escuchaba? Atilio no habló mucho, es cierto, aunque en una apretada síntesis le dio un pantallazo de la realidad cordobesa de aquellos tiempos. Le contó de las elecciones provinciales que unos días atrás habían ganado por escaso margen los demócratas, de la mano de Ramón J. Cárcano, también del gravísimo estado de salud en que se encontraba desde hacía unos días el obispo de la provincia monseñor Zenón Bustos Ferreira (horas después dejaría de existir), además le comentó el partido en el que Belgrano había logrado un importantísimo empate en cero contra el poderoso River Plate de Buenos Aires por la Copa Roca, y hasta lo invitó al cine Newbery de la calle San Martín donde proyectaban el film Koenigsmark, basado en la novela de Pierre Benoit, con música sincronizada por 12 profesores de orquesta en escena. Por supuesto que la estrecha agenda de Einstein no le permitió aceptar la invitación.

Cuando llegaron los automóviles de la comitiva oficial para el viaje a las sie-

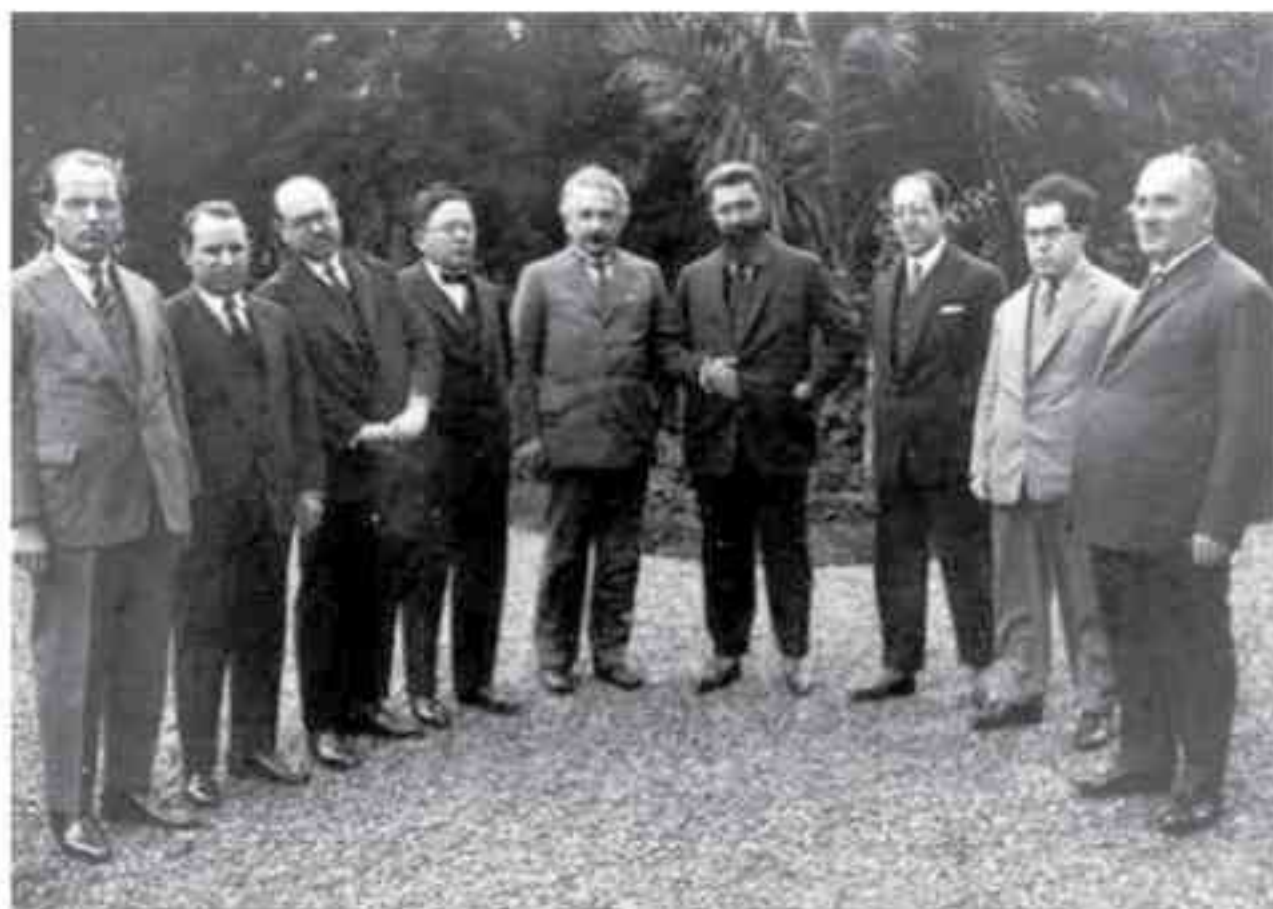
rras, Einstein y "el Atilio" se despidieron estrechándose las manos y nunca más se volvieron a ver.

La Máquina del tiempo

El viaje a las sierras tendría dos etapas. La primera lo llevaría hasta La Falda, donde lo esperaban con un almuerzo en el lujoso Hotel Edén, y luego por la tarde regresarían a Córdoba, previo paso por el Dique San Roque y Alta Gracia. Por la noche, ya de vuelta en la ciudad, el Consejo Superior Universitario brindó un banquete en honor al ilustre visitante en el Salón Rojo del Plaza Hotel. Entre los asistentes se encontraban el rector de la Universidad Dr. León Morra, el electo gobernador Ramón Cárcano, y diferentes autoridades universitarias y políticas como Julio de Tezanos Pinto, Jorge Nicolai, Clemente Lascano, María Holimburg de Niereinstein, Guillermo Rhote, Ernestina Casas de Gavier, Luis Achával, Mauricio Niereinstein, Ramón G. Loyarte, Coroliano Alberini, Clemente C. Lascano, Ernesto Gavier, Enrique Buttrey, Eduardo Huergo y Rafael Bonet. No muy tarde y ya cansado por horas de viajes en tren y auto, Einstein saludó a los presentes, se dirigió hacia su habitación y entregó su cuerpo al sueño.

A la mañana siguiente a las 10:30 en punto y con el Salón de Grados de la Universidad desbordado por la concurrencia de autoridades, profesores y alumnos, el rector León Morra, pronunció un breve discurso de presentación y bienvenida al ilustre huésped, destacando que "desde hoy en adelante la Universidad contará entre sus títulos de más alto timbre, el que en sus aulas haya una vez ocupado la cátedra el sabio profesor Einstein y resonado en sus bóvedas su palabra autorizada".

En su disertación, que no pasó de los tres cuartos de hora, el físico hizo una síntesis



general acerca del desarrollo de la teoría de la relatividad y entre otras sentencias manifestó que "el tiempo es un concepto relativo o de otro modo, que la noción de simultaneidad absoluta de dos acontecimientos no es exacta si estos dos acontecimientos no se producen en el mismo lugar... Así, formando el tiempo y el espacio un único sistema tetradimensional de coordenadas, es posible relacionar el uno con el otro y buscar la ley que rige esta interdependencia".

Al final de la conferencia el profesor Einstein fue muy aplaudido por la concurrencia, que se abalanzó casi anárquicamente sobre el científico en pos de saludarlo. Ante la requisitoria de un periodista local que se encontraba en el lugar, se pudo escuchar, al menos brevemente, al Einstein comprometido políticamente manifestando que "el resultado de la concentración de la riqueza en pocas manos es una oligarquía del capital privado cuyo enorme poder no se puede controlar con eficacia ni siquiera en una democracia".

A las 6:45 de la mañana del miércoles 14 de abril y después de casi dos días de visita marcadas por la cordialidad, la sencillez

y la informalidad, Albert Einstein se embarcó en un coche especial del Ferrocarril Central Argentino rumbo a Buenos Aires, desde donde continuaría con su gira sudamericana hacia Montevideo y más tarde a Río de Janeiro. Con el tiempo, ese tiempo que tanto había estudiado, la figura de Einstein se iría pareciendo más a la de ese abuelo bonachón y de cabellera desprolija que trascendió su existencia y hoy es un icono de la humanidad.

«El resultado de la concentración de la riqueza en pocas manos es una oligarquía del capital privado cuyo enorme poder no se puede controlar con eficacia ni siquiera en una democracia»

¿Y "El Atilio"? Bueno, con los años Dardo Chacón, siguió contando la historia de su encuentro con Einstein, aunque sin demasiada suerte, porque sus interlocutores nunca le creían o terminaban tomándole el pelo. Los años pasaron, hasta que en una tardecita de primavera Dardo caminaba

por uno de los pasillos de la Facultad de Ciencias Exactas, cuando un profesor de física de nombre Fredric Brown, lo llamó por su apodo:

–Atilio, venga un segundo por favor –le dijo mientras lo invitaba a pasar al laboratorio y le mostraba un armatoste.

–Después de años de trabajo he encontrado la ecuación clave –le dijo–. El tiempo es un campo y esta máquina que he fabricado lo puede manipular, e incluso invertir dicho campo.

Apretando un botón mientras hablaba, dijo:

–Esto hará retroceder el tiempo el retroceder hará esto – dijo, hablaba mientras botón un apretando.

Campo dicho invertir incluso e, manipular puede lo fabricado he que máquina esta y campo un es tiempo el. – dijo le – Clave ecuación la encontrado he trabajo de años de después -. Armatoste un mostraba le y laboratorio al pasar invitaba lo mientras dijo le – favor por segundo un venga, Atilio.

Fin... ¿Fin?

Su visita a Córdoba

La llegada de Einstein a Sudamérica formó parte de una serie de viajes que este realizó en la década del veinte a varios lugares, como Japón, Palestina y Estados Unidos. Es el período que sigue a la súbita fama que el científico adquirió tras el anuncio, el 29 de mayo de 1919, de los resultados de la expedición científica a Sobral, en Ceará, que confirmaron sus previsiones sobre la deflexión de la luz de las estrellas al pasar por las proximidades del Sol.

Einstein llegó a la Argentina el 24 de marzo de 1925 y permaneció un mes. El 13 de abril dio una conferencia en el Salón de Grados de la UNC.

Sobre los contactos científicos en Argentina, Einstein escribió en su diario: "Las cuestiones científicas eran tan estúpidas que era difícil mantenerse serio".

En 1923 el escritor y periodista Leopoldo Lugones, fue el primero en invitar a Einstein para que visite Sudamérica y Argentina. Por esa época Einstein era muy perseguido en Europa por su actitud pacifista frente a la 1ª Guerra Mundial como así también debido a su condición de judío ■



Derechos Humanos > Niñez > Género
Salud > Trabajo > Cultura
Formación Política > Museos
Solidaridad Estudiantil > Ambiente

Conocé todas las propuestas y formas de participar:
prensaextension@seu.unc.edu.ar
0351-4334065 – 66 ó 68 – Primer Piso del Pab. Argentina

www.unc.edu.ar/extension

facebook: secretaria de extensión

@extensionunc



SEU

Secretaría
de Extensión
Universitaria



Conversaciones con Suna Rocha

“EL TALENTO NO ES PARA NUESTRA VANIDAD”

Marcelo Pezzotta

Además de su extraordinario canto, Suna Rocha posee una mirada crítica acerca de la música de raíz folclórica y de la labor del que compone o interpreta. Nacida en Las Arrias, en la frontera cordobesa con Santiago del Estero, es una de los referentes de la música popular argentina.

—¿Qué es esto del folclore joven?

Es un tema que conozco muy de cerca debido a que quien era mi representante, por ese entonces tenía muchos chicos jóvenes en su staff e inventó el término para poder venderlos. Es bastante ridículo el tema, “folclore viejo” o “folclore joven”. ¿Qué pasa si a una chacarera del 50 la canta un pibe de 16 años? ¿Ese tema forma parte del folclore joven? Pregunto eso, nada más.

—Usted grabó hace un tiempo “La maldición de Malinche”. Seguramente sabrá que ha habido en los últimos tiempos historiadores y escritores que intentan reivindicar a Malinche

Mire, esto es como la Conquista española, aquí hay gente que estuvo de acuerdo, “porque si no, andaríamos con un taparrabos” —dicen— pero fue un genocidio del que

no hablan muchos. Con la Malinche pasa igual, ella les contó —en su perfecto castellano— lo que sus hermanos mayas o aztecas harían a nivel estratégico, entonces se alió a los españoles. Cuando alguien engaña o no camina sobre los códigos de la lealtad se dice que tuvo una actitud malinchista, o hubo malinchismo, ¿por qué será?

—¿El rock nacional ha contribuido a la difusión del folclore?

No, yo no lo veo así, Mercedes Sosa comenzó a grabar temas de Charly García e hizo conocer a los folcloristas esas canciones. Leda Valladares en sus tres CD’s “Grito en el cielo” 1 y 2 y “América en Cueros” grabó con Pedro (Aznar) —que cantó ambos conmigo— con Fito, con Fabiana Cantilo, con los hermanos Moura de Virus, con Gustavo Cerati, etc., y fue Leda quien los acercó al folclore más puro.

—¿Con qué criterio elige las canciones que va a interpretar?

Elijo las canciones que me den algún mensaje, que lleven implícito algún compromiso, porque el artista, a través de su obra debe ser testimonio de lo que siente la gente, para bien o para mal. Si ese tema me pega en el zurdo, es seguro que lo hará también con la gente.

—¿Hay grupos o solistas en la actualidad que le gusten particularmente?

Algunos. Como no podía ser de otra manera, de la crisis no escapa la música nacional, ya no hay más Discépolos —en lo que hace al tango—, ni Castillas, ni Yupanquis, etc. Ni tampoco estos autores son leídos por los jóvenes, me lo dicen sus canciones. Para hacer cualquier cosa en la vida, en cualquier rama o sector, se debe

partir de un punto, de un referente, y los chicos toman un lápiz y sus letras parecen más un bolero con ritmo de zamba. Letras con mucha azúcar, muy almidaradas, que en lo particular no me dicen demasiado, digamos que las canciones son “diabetes musicales”. Y los que me gustan son Juan Quintero, de Aca Seca, el negro Aguirre, entrerriano... en fin, medio poquitos. Esta es mi opinión, y me hago responsable, otros tendrán otra, es lícito.

—Usted canta sin afectación. Es común que muchos intérpretes sí lo hagan

Yo canto como lo siento. Cada uno canta como lo siente, algunos estudian, otros no. Lo que sí observo es que no dicen las letras, y decir, interpretar una letra es muy importante, es decir, meterse en ese tema, adentrarse en su clima, en su historia, es fundamental para poder transmitir lo que se dice.

D

DEODORO
gaceta de crítica y cultura

DEODORO MANIFIESTA SU REPUDIO AL ACCIONAR ANTIDEMOCRÁTICO DE OSCUROS INTERESES PRIVADOS QUE IMPIDEN LA VIGENCIA DE LA NUEVA LEY DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL VOTADA POR EL CONGRESO DE LA NACIÓN EN 2009 Y ANTES CONCEBIDA POR EL PUEBLO ARGENTINO EN CIENTOS DE FOROS DE DEBATE. SÓLO LA IMPLEMENTACIÓN PLENA DE ESTA LEY GARANTIZARÁ LA LIBERTAD DE PRENSA Y LA IGUALDAD DE OPORTUNIDADES, PRESERVÁNDOLAS DE LOS MONOPOLIOS Y DE SU CONFISCACIÓN POR GRUPOS DE PODER.



Madadayo

María Teresa Andruetto

Pocas horas después de la tragedia en Japón, comencé a leer en la prensa acerca del comportamiento de su pueblo: solidarios, silenciosos, obedientes, educados, respetan la ley, acatan el orden, ante el horror se desplazan con rapidez pero sin desesperación. He leído esas notas como espejo invertido de nuestro comportamiento ante catástrofes naturales y tragedias provocadas por los hombres, ya que a excepción de la solidaridad (que es algo que si nos concedemos a nosotros mismos), carecemos al parecer de sentido del orden, serenidad, capacidad de silencio, disciplina, obediencia sobre todo. Me estuve preguntando qué habría dicho o estaría a punto de decir sobre lo sucedido Kenzaburo Oé, hasta que encontré sus opiniones post tsunami en la prensa escrita y en la web. Premio Nobel de Literatura 1994, Kenzaburo Oé es una de las conciencias de Japón por su fidelidad a los valores de la Constitución redactada en 1945, después de la rendición del emperador Hirohito, en la que se estipula que el país no puede tener fuerzas armadas, y que –por un imperativo ético– renuncia para siempre a la guerra. El viejo escritor no se cansa de señalar la necesidad de respetar la memoria de los muertos así como la dignidad de los sobrevivientes del hongo atómico; desde hace ya mucho tiempo sus reflexiones giran en torno a los desaparecidos en los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, los expuestos a las pruebas de la bomba de hidrógeno que Estados Unidos hizo en el atolón de Bikini y las víctimas de accidentes en centrales nucleares. La evolución del movimiento antinuclear en su país y la condición de su hijo Hikari, quien padece una malformación neurológica, probablemente por secuelas de radiación, y gracias a su asombrosa capacidad para imitar el canto de los pájaros compuso música cuyas piezas han sido ejecutadas por Rostropóvich y Argerich, son los motivos centrales de su obra.

¿Qué aprendió Japón de la tragedia de Hiroshima?, se pregunta Oé. *La construcción de reactores nucleares y su falta de respeto por la vida es la peor de las traiciones a los muertos. Una vez más debemos mirar las cosas a través de los ojos de las víctimas del poder nuclear, de los hombres y mujeres que han probado su coraje con sufrimiento. La lección aprendida del actual desastre dependerá de que quienes lo sobrevivan decidan no repetir sus errores. La importante lección que debemos extraer del drama de Hiroshima es la dignidad del hombre, tanto de aquellos y aquellas que murieron al instante como de los supervivientes, afectados en carne propia. Los muertos nos miran, nos obligan a respetar esos ideales. He leído estas declaraciones también en espejo, esta vez con la entrevista que se le hizo recientemente a Ricardo Forster, en el marco de la Cátedra Popular "Memoria, Derechos Humanos y prácticas políticas", en La Perla. No hay posibilidad de imaginar que podemos mejorar nuestra sociedad, dice Forster, de transformarla en un sentido de mayor justicia, de más equidad, de mejor y más profunda democracia, si al mismo tiempo no intentamos, aunque sea a través de la memoria, reparar en parte el horror causado por la dictadura. No es posible imaginar que las generaciones actuales puedan construirse como generaciones libres si no son capaces de establecer un vínculo con un pasado, el de una generación que creyó que podía transformar el mundo, y que ha dejado no solamente el dolor de su muerte sino que también ha dejado un legado. Comprender, entender y recorrer esa historia es una manera de poder pensarnos hoy. No hay futuro si no somos capaces de interpelar críticamente el pasado y de recordarlo.*

La ceremonia por los muertos que cada año se lleva a cabo en Hiroshima tiene el más alto valor sagrado de Japón, considera el autor de *Una cuestión personal* y *Notas sobre Hiroshima*. *Lo sagrado, dice Forster, no es sólo el recuerdo de aquello que es del orden de lo divino, lo sagrado para un pueblo es el recuerdo y la memoria de aquellos que dieron su vida para que nosotros aprendiéramos a vivir mejor. Cotejando uno y otro texto, que aunque pronunciados en lugares y circunstancias tan lejanos, resultan a la vez tan próximos, se me ocurre pensar que a un hombre de la estatura ética de Kenzaburo Oé quizás no le hubiera desagradado el modo desobediente, desprolijo, imperfecto pero persistente que va encontrando nuestra sociedad (aquellos a los que se nos ha concedido el derecho a vivir) para restaurar los puentes con generaciones cuyo dolor o cuya muerte constituye un reclamo y un legado.*

Madadayo (= todavía no) película testamento de Akira Kurosawa, en la que un viejo maestro que se resiste a morir, a cada aniversario responde a sus discípulos todavía no la muerte, aquí está todavía el deseo de vivir con dignidad ■

–Hay quienes dicen que el artista no debe tratar de ser más que la obra

Una obra es el resultado del que la compone, si el que la compone es un buen autor, o compositor, la obra dará como resultado la maravilla, por el contrario si la obra es mala, mala la música o la letra, será un "mamarracho" como dijo Leda Valladares.

–Usted dijo: "Busco buenas letras que digan cosas, que tengan belleza y sean testimonio de lo que le pasa a la gente". ¿Se descuida la música a veces con tal de hacer una letra comprometida?

No, lo ideal es que la música esté a la altura de esa poesía, de esa letra. Anteriormente le hablé de la importancia de ese mensaje, comprometido y testimonial, que debe comprometernos con nuestra gente y con nuestro tiempo. El valor de un cantor, de un autor, debe estar en buscar la excelencia y ser lo más coherente que pueda, para ser creíble, si no, si le da lo mismo grabar un chequendengue que algo mejorcito, no tiene idea de lo que significa esta profesión. Yo lo convidaría amablemente a que leyera en el libro de Yupanqui *El canto del viento*; un escrito, un compendio de sabiduría que escribió Yupanqui que se llama "Destino del Canto", eso encierra todo lo que un verdadero artista debe contener, su compromiso porque como él refiere: El talento no es para nuestra vanidad –es decir ser famoso y firmar autógrafos– sino que esto significa una gran responsabilidad.

–Usted ha hablado del "folclore erótico"

"Yo te amo muchacha, tu piel, el mar, te haría el amor, etc..." El hombre del campo, de la provincianía, no habla así.

–¿Qué importancia tiene la lectura para un compositor o para un intérprete?

Es fundamental, el que lee mucho tiene un muy buen lenguaje, el que lee aprende, se cultiva, y eso le sirve a la hora de componer. No es casual que los pibes –que no leen, muchos de ellos– digan "loco, sí loco, sí boludo, no boludo" cada segundo o "nada". Y están contando algo y dicen "y nada". Es una muletilla propia de los que no se pueden expresar con la riqueza que deberían tener, acorde a un idioma tan rico como el idioma castellano.

–¿Sus lecturas cuáles son?

En este momento y después de diez años sigo leyendo los autores que me aconsejó Yupanqui en una carta. Acabo de leer *La voz de los hombres de Maíz* de Miguel Ángel Asturias, también *El sol de los jaguares* de Ciro Alegría, son cuentos amazónicos que un poco me recordaron a *Los Cuentos de la Selva* de Horacio Quiroga. Y ahora comencé con *Lázaro* también de Alegría. Ya leí a Juan Carlos Dávalos, y su *Viento Blanco*, además Manuel Scorza, Martiniano Leguizamón, Bonilla Aragón, Fausto Burgos, Güiraldes, Morisoli, de La Pampa –aún vivo–, Capdevila, Oliverio Girondo, Ernesto Morales, Corvalán Mendilaharsu, Floro Ugarte, Romildo Rizzo, Regules, Ricardo Rojas, Méndez Calzada, Serafín García, Roberto de la Vega, Joaquín González, Juan Rulfo, etc. Todos estos escritores, tienen una característica: su inspiración se basa, casi en la generalidad, en encarar asuntos que tienen que ver con la provincianía, hay poco asfalto aquí, poca ciudad, hay mucho verde, mucha idiosincrasia pueblerina, características de hombres rudos, de gran valor que tienen que ver con la tierra profunda, con la identidad, con los temas coloquiales de un pueblo pequeño, con los animales, los sonidos insondables de la vida rural, en fin, con nosotros y nuestra historia.

–¿Hay algunas canciones que le haya gustado cantar especialmente?

Sí, las bagualas porque son temas muy de acá, muy del alma del hombre, con un acabado misterio que identifica al arribeño, al hombre del cerro, al hombre y el precipicio, al grito de la Tierra, de la Pachamama que está enojada hoy, por los desastres que el hombre insistentemente realiza.

–¿Le parece que la nueva Ley de Medios ayudará a una mayor difusión del folclore?

Espero que sí, esperamos que sí, nuestra música siempre fue marginal, por ejemplo en los medios escuchan la palabra "Folclore" y no quieren saber nada, es una música discriminada, no me caben dudas, sé lo que digo. Aquí en Buenos Aires es así. Esperamos que la ley sea positiva, para una mayor difusión de esta bendita música ■

Crítica de disco

ORQUESTA LA TÍPICA LUNÁTICO 33 TANGO A PRIMERA VISTA

Sergio de Dios Marcos

El poeta, historiador y ensayista Horacio Salas en su libro *El Tango* editado por Emecé en el año 2004 cita que Carlos Ibarguren –candidato a presidente de la República enfrentando a Hipólito Yrigoyen en 1916– llegó a la exageración de negarle argentinidad al tango, descalificándolo como “producto ilegítimo, que no tiene la fragancia silvestre y la gracia natural de la tierra, sino el corte sensual del suburbio”, agregando que “el tango no es propiamente argentino; es un producto híbrido o mestizo, nacido en los arrabales y consistente en una mezcla de habanera tropical y milonga falsificada”.

Si bien la cuna indiscutible del tango y el escenario de su desarrollo fue Buenos Aires, no menos cierto es el aporte provinciano en materia de músicos, compositores y cantores que le han dado a nuestra música ciudadana el “verdadero carácter nacional” que tiene. Desde sus inciertos orígenes en sórdidos arrabales, el tango ha caminado un largo y sinuoso camino hasta convertirse en el “documento de lo argentino” en el mundo. Fronteras adentro las palabras de Ibarguren resuenan cuando vemos la poca difusión que tiene el tango hoy en los medios y en la poca presencia en la grilla de los festivales de verano que se desarrollan por estas latitudes; marginando al tango a la limitada etiqueta de la música ciudadana de Buenos Aires y no como nuestra más legítima música nacional ciudadana.

La provincia de Córdoba es una de las jurisdicciones que continúa aportando figuras y agrupaciones, así como lo ha realizado en el pasado –ver *El tango en Córdoba 1966* de Efraín U. Bischoff– actualmente es generadora de nuevas e innovadoras propuestas musicales como la que tenemos en el primer disco de la Orquesta la típica Lunático 33 llamado “Tango a primera vista”. En el sitio oficial de la orquesta se menciona que el proyecto fue gestándose a mediados de 2006, como un grupo menor a través de distintas formaciones. Logra constituirse como orquesta a principios de 2008 con un formato similar al de las clásicas orquestas típicas de los años 40. Desde ese momento,

con el nombre de “La típica Quiñonez” desarrolla una intensa actividad en la ciudad y en el interior de la provincia de Córdoba, llegando a circuitos en los cuales no se tiene acceso a propuestas similares.

El disco grabado en la provincia de Córdoba posee 11 tracks de gran audio cuya gráfica, de gran diseño también y fotografía a cargo de Franco Micalizzi y Natalia Roca respectivamente, nos lleva directamente a ambientarnos en una geografía urbana *non sancta*.

La orquesta la típica Lunático 33 en este primer disco produce un tango moderno sin obsesiones vanguardistas, ni pintoresquismo “for export”; sino que transmite la sensación de haber encontrado una suerte de “marca de agua” en arreglos de cámara y en la presencia de la guitarra criolla o clásica en su formación, que se escuchan a medida que avanzan los temas para ir recorriendo así el riquísimo mapa artístico y emocional del tango.

La ausencia del piano –instrumento característico de la orquesta típica– le da otro pilar de diferenciación musical, frente a orquestas de similares características como la Orquesta Típica Imperial, la Orquesta de la Ciudad de Buenos Aires y en el pasado con ciertas formaciones de Astor Piazzolla.

Asimismo la presencia de dos cantores: Sofía Yanel y Nicolás Abosky, ambos de sorprendente expresividad y color en sus registros vocales, generan recursos para abordar el repertorio cantado del género sin dificultad.

El clásico “Comme il faut” de Arolas es el tango instrumental elegido para abrir el disco, este clásico de la guardia vieja es ejecutado con una particular variación rítmica, dejando lugar para que la guitarra clásica –instrumento poco frecuente en las orquestas vigentes– aparezca cálidamente entre diálogos de bandoneones y violines. La forma de armonizar los momentos moderados a través de las cuerdas, crean paisajes musicales de gran emotividad basados en la belleza, tensión o dramatismo propios del género. Esta característica de cámara en las cuerdas no es vista

muy a menudo en las nuevas formaciones de tango dándole a la orquesta un timbre original a su música. Excelentes solos de violín y una efusiva variación final de los bandoneones dan el golpe de sorpresa justo al comienzo del disco.

Llega el turno a “Paisaje” de Piana y Manzi, popularizado vals de los años 40 por la gran interpretación de la orquesta de Pedro Laurenz y cantado por Alberto Podestá. El cantor Nicolás Abosky de gran expresividad le da a las palabras de Homero Manzi el factor de verdad para que suenen actuales: “Te compré una tarde, paisaje lejano, el marco dorado y el tema otoñal. Te colgué en el muro frente a su retrato, frente a su retrato que ya no está más.”

El acompañamiento de la guitarra en las partes cantadas junto a la orquesta vuelve a relucir el buen gusto rítmico, mostrando nuevamente lo que será su marca registrada a través del disco: el delicado trabajo de las cuerdas.

Es de remarcar los unísonos y contracantos de buen gusto; logrando un balanceo justo en los tiempos de cada instrumento que permiten a la guitarra un lugar dentro del timbre de la orquesta durante todo el disco.

Otro tango cantado elegido es “Rebeldía” de Rubens/Blanco, tango registrado en 1946 que desborda los dos atributos más que presentes en el tango en general: el resentimiento y la tristeza. La voz de Sofía Yanel, tal como lo hiciera Nicolás Abosky, brinda la credibilidad necesaria a la sentida letra de Blanco/Rubens:

“Con las manos rojas de apretar el comzón, ahogando un grito sordo de rencor.” Tanto en “Tinta Roja” de S. Piana/C. Castillo como en “Rebeldía” la orquesta acompaña, creando el lugar para que no se pierda la emoción que dispara la lírica, logrando una imagen cinematográfica en cada frase. En el tango instrumental “Gallo ciego” de Agustín Bardi y en “Nostalgias” vemos acentos en el ritmo que recuerdan a Piazzolla, y ciertas reminiscencias a Osvaldo Pugliese. La voz de Sofía Yanel renueva las

ganas de escuchar este último tango que ya a esta altura se encuentra por demás trillado.

Le siguen el vals cantado “Gota de lluvia” de Lipesker y H. Manzi con gran introducción de bandoneón y trabajo vocal; “Nada” de Dames/Sanguinetti; “Toda mi vida” de Troilo y Contursi y “Milonga sentimental” de Piana y Manzi, en el cual se acompaña al cantor con gran candencia, invitando inexorablemente al enlace del baile.

Cerrando el disco el bellissimo tango “Mal de amores” de Pedro Laurenz, logra el punto más alto del disco desarrollando una madurez en el desempeño de los bandoneones y las cuerdas de aquellas orquestas ya consolidadas en su estilo.

Sonando definitivamente a tango, en presente, con el pulso de las ciudades de estos tiempos tendrán el mayor desafío de la actual generación de músicos tangueros: un repertorio propio. No obstante el tiempo está de su lado y el mérito mayor de este CD es que suena a la Orquesta la Típica Lunático 33 ■



Orquesta

La Típica
LUNÁTICO 33

Tango a primera vista

Tango a primera vista | Orquesta
La Típica Lunático 33
Mastering: D. Guerrero. Producción gral.: Adrián de Alzáa.
Grabado en estudio Antara, Córdoba, 2009 - 2010.
www.laticatango.com.ar



Fotografía: Eduardo Grossman

EL MONO QUE TOCABA EL PIANO

Luis Altamira

Enrique Villegas fue uno de los más reconocidos pianistas de jazz del mundo, aun siendo blanco y argentino. Decía que el éxito era cualquier cosa, que se terminaba en un segundo, que su fama en Argentina se debía a los reportajes, y que las condiciones ideales para un concierto era prohibirle la entrada al público.

Enrique *Mono* Villegas nació siete-mesino el 3 de agosto de 1913, en Buenos Aires, de padre dentista, escribano, abogado y organizador de riñas de gallos. Su madre murió cuando él tenía sólo 6 meses. "Me criaron unas tías condescendientes que jamás me obligaron a nada. Fui un pibe feliz que decidía por su cuenta lo que iba a hacer cada día".

Decía que su biografía terminaba a los 7 años, cuando aprendió a tocar el piano que había en su casa: "Fue lo único que hice el resto de mi vida". Lo anotaron en el Instituto Musical Giuseppe Verdi al mismo tiempo que en la escuela primaria, y aprendió a descifrar una partitura antes que a leer. Tocaba nueve horas diarias y su primer maestro fue el compositor Alberto Williams, quien le permitió ejecutar todos los géneros musicales. A los 9 años descubrió el jazz y se fascinó. "No me gustaba estudiar pero igual tuve que ir al colegio. En cuarto año quedé libre de tanto hacerme la rabona en el conservatorio".

A los 19 años interpretó el Concierto para Piano y Orquesta de Ravel en el Teatro Odeón, y a los 21 estrenó la versión original de *Rapsodia en Azul*, de Gershwin. Trabajó como músico para Radio El Mundo hasta que lo echaron por declarar que la muerte de Ravel era más importante que la del Papa.

En 1941 dirigió la première de una obra de su autoría, *Jazzeta*, interpretada por el pianista Carlos García como solista y por una selección de los mejores músicos de jazz del momento. Sus primeras agrupaciones de importancia fueron el *Santa Anita Sextet* y *Los Punteros*. Fue socio fundador del Bop Club Argentino, que nucleaba a los solistas más sobresalientes e impulsaba las tendencias modernistas y a mediados de los '50 viajó a Nueva York con un contrato para grabar cinco álbumes para la Co-

lumbia, tal el prestigio que gozaba como músico de jazz por entonces.

El Mono se quedó ocho años en Estados Unidos. Grabó *Introducing Villegas* (1955) y *Very, Very Villegas* (1956). "Fui un fenómeno, salí hasta en la revista *Vogue*, toda Nueva York hablaba de este pianista *south americano*". Pero cuando murió Ernesto Lecuona, la Columbia le pidió que grabara un disco sobre su música y Villegas se opuso. "Yo no soy cantante -les dije-, yo vine a tocar jazz". Y me echaron y me pusieron en una lista negra. Me convertí entonces en un freelance. Toqué con los mejores músicos del mundo y con los peores, pero siempre como yo quería. Lo demás me importaba un comino, ya que el responsable era el director de la orquesta".

«Trabajó como músico para Radio El Mundo hasta que lo echaron por declarar que la muerte de Ravel era más importante que la del Papa»

Famosa es su anécdota con Duke Ellington en un club de Cleveland. "Yo tocaba de pianista de intermedio; Duke tocaba 40 minutos y yo 20, y así. Cuando tocaba él, lo escuchaban en un gran silencio y respeto; salía a tocar yo y no pasaba ni medio. En mi segunda vuelta se me ocurrió tocar un popurri de composiciones de Gershwin y nadie escuchó nada. Me disgusté y les dije: "Hace dos semanas murió un gran artista que, como yo, tocaba de pianista de intermedio, y me parece que ustedes tampoco lo habrían escuchado, se llamaba Art Tatum". Entonces Duke tomó el micrófono y pidió perdón por todos y para demostrarles el error, se puso a tocar Star Dust al estilo mío y seguimos tocando a cuatro manos y el público nos ovacionó. Y cuando toqué solo en el intermedio siguiente, no voló ni una mosca".

El Mono descubrió lo caro que podía ser Nueva York. Se la pasaba yendo al cine, cenando café con leche con pan con manteca y escuchando jazz. Un poco antes de regresar a la Argentina, tuvo un intento de suicidio. "Yo estaba muy enamorado de una chica, pero un día discutimos y decidimos separarnos. Me deprimí. Iba caminando con ella y pensé: *Cuando pase el primer auto, me tiro abajo*. Vino un auto y me tiré, pero en ese preciso momento se prendió la luz roja y el coche frenó. Era un taxi. ¿Qué hizo la mujer? Se lo tomó y se fue. Un tiempo después hablamos por teléfono y le dije: *si me querés ver hoy te va a costar 35 centavos* (que era lo que costaba el boleto del colectivo). *Si me querés ver mañana te va a costar 850 dólares* (lo que costaba un pasaje de avión a Buenos Aires). Por supuesto a los dos días estaba en la Argentina, sin ella. Nunca más la volví a ver."

De regreso en Buenos Aires, palpó el aumento de su fama. Su departamento se convirtió en el eje de reuniones a las que asistían jóvenes músicos y en las que se filosofaba, se bebía y se tocaba hasta altas horas de la noche (dicen que cuando andaba corto de dinero, el Mono cobraba las bebidas que ofrecía, lo que nos remite a una famosa frase suya que decía que, para vivir, alcanza con tener 30 amigos que lo inviten a comer a uno a sus casas una vez por mes).

En 1966 abrió un boliche, *Villegas y sus amigos*, en el que tocaba puntualmente entre la una y media y las tres de la mañana, y que fuera clausurado por ruidos molestos. "El ochenta y tanto por ciento de la humanidad tiene una banana en la oreja -decía- y no siente ningún placer escuchando música. Mi duda ha sido siempre si la gente entiende lo que hago. Creen que comer caviar con champagne da status, aunque no les gusta. Cuando toco, ¿sienten algo, realmente? ¿O estoy de ídolo?".

Después de su regreso, Villegas formó un trio con Jorge López Ruiz en contrabajo y Eduardo Casalla en batería (reemplazados posteriormente por Alfredo Remus y Néstor Astarita). El trio le permitía desplegar a sus anchas todo el bagaje de su formación jazzística, y su pasión por la improvisación. Remus recuerda que con él "no existían los ensayos, y aun cuando alguna vez nos juntamos a ensayar, en el momento de tocar salía con cualquier tema menos los que se habían ensayado. Inclusive por ahí atacaba con temas antiquísimos, que sólo los conocía él. Era un gran baladista, yo lo recuerdo así. Como que se suspendía en el aire y creaba un gran clima, tenía la posibilidad de manejar los silencios, que en la música es lo más difícil".

«Toqué con los mejores músicos del mundo y con los peores, pero siempre como yo quería»

El Mono Villegas retornó a los estudios a partir de 1967. Grabó para el sello Trova una serie de álbumes que incluyen un tributo a Thelonius Monk, preludios de Chopin, una sesión con Paul Gonçalves y Willie Cook (dos de los músicos de la orquesta de Duke Ellington), y un tributo a Jerome Kern, con su último trio integrado por Oscar Alem y Osvaldo López. Los últimos años los pasó tocando en La Peluquería de San Telmo. "Estoy llegando al fin y jamás me prostituí con la música", dijo por aquel entonces.

El Mono murió el 10 de julio de 1986, mientras realizaba ejercicios de rehabilitación para recuperarse de una quebradura de cadera. "La vida es lo más maravilloso que existe -dijo-, pero lo frustrante es que el presente muy pronto se convierte en pasado y el futuro es siempre incierto" ■

CIUDAD Y CINE

IMPACTO EN LA DINÁMICA URBANA DE LA CULTURA. CÓRDOBA, C. 1910

Pablo Vagliente

En un mundo que se va acomodando a las dinámicas virtuales, generando nuevos modos de comprender y practicar las sociabilidades, la apelación al conocimiento histórico puede ser útil para reflexionar estos cambios en los modos de vincularse socialmente a través de tecnologías que ponen en primer plano un producto artístico.



Si sólo tuviéramos que recortar la inserción de los dispositivos audiovisuales en la trama cultural, su corta historia nos llevaría, en el ámbito local, a aquellas primeras funciones que aludían a las "fiestas venecianas" o al diafanorama, vistas de cuadros artísticos animados por medio de energía eléctrica, como ocurrió en el verano de 1875 en pleno Paseo de la Alameda o Sobremonte, cuya decadencia como centro recreativo de las elites ya se iniciaba.



Veinte años después llega el antecedente del cine moderno. La primera vez que se produjo una función de "cinefotógrafo" en la ciudad de Córdoba fue en 1896, en el Teatro Rivera Indarte; si aquel acontecimiento se inscribía en el orden de lo excepcional, hubo que esperar diez años para contar con una primera sala propia y, montado sobre la demanda creciente, las nuevas salas del biógrafo se irán sucediendo en los diez años siguientes (Novedades, Marconi, Royal, Salón Social, Select, Newbery, Centenario, Odeón, Colón, General Paz, Plaza, Imperial... y la lista sigue). Este circuito del celuloide instala, sin proponérselo, numerosos cambios socioculturales en los contornos urbanos. Quizás este último plural es excesivo; las innovaciones en el consumo cultural se afincaban primero en las es-

trechas márgenes del casco histórico, simbólico dominante, para recién con el paso del tiempo asentarse en los pueblos/barrios, con su propio núcleo simbólico dominante.

«La primera vez que se produjo una función de 'cinefotógrafo' en la ciudad de Córdoba fue en 1896, en el Teatro Rivera Indarte»

Territorios imaginados

La cantidad de salas que se van abriendo (mientras el teatro por décadas se había limitado a un par de recintos, como el Rivera Indarte y el Progreso) habla a las claras del impacto en un público que disfruta el mundo que se le abre en esas vistas en movimiento. Esta noción de disfrute en el cine se medía no a partir de la escala del tiempo sino de la distancia. Se explica: se habla favorablemente de un estreno por la cantidad de metros que tiene de registro fílmico la cinta, y no por lo que dura la proyección.



La segunda idea de disfrute o de momento festivo que ofrece el cine está asociada al ritual de la salida, la cita hacia el salón,

por parte de las familias y los individuos, y cómo ese ritual modificaba sus modos de caminar la ciudad. Esta relación no deja de generar paradojas: la ciudad es el territorio que alberga el disfrute del cine, y a la vez el cine le permitía salir de la ciudad, para situarse imaginariamente en territorios extraños y distantes. Los que se percatan rápidamente de este doble vínculo son los agentes que promueven el turismo, palabra que apenas se está popularizando en estos años del primer centenario patrio (no sorprende que en 1916 una cinta breve invite al público del litoral y del interior a conocer las bellezas de las sierras cordobesas, por ejemplo).



Ahora, hasta ese momento las producciones artísticas que gozaban de la preferencia de las familias decentes eran las teatrales; incluso en los sectores populares el "teatro nacional", costumbrista, criollo, lograba atraer a numerosos espectadores cuando se presentaban comedias ligeras y sainetes, como las de Vaccarezza (las asociaciones, en particular las de colectividades extranjeras, pero no sólo ellas, albergaban regularmente estas funciones, tal como se aprecia al ver los programas que armaban en ocasión de sus fiestas sociales). Pero esto no sucedía con frecuencia en el cine que se miraba en Córdoba, que en esos años no daba

lugar a las temáticas gauchescas, sino a las derivadas de los dramas bélicos, o los que se basaban, o no, en obras célebres de la literatura. Lo interesante era que, a diferencia de las funciones de cine, el carácter presencial de la obra interpretada en un escenario provocaba que las emociones suscitadas tuvieran repercusiones inmediatas en la reducida esfera pública, sobre todo cuando se consideraba que una obra transgredía las normas morales. Así, las reglas de lo que era posible y no posible de exhibir en una obra teatral con cierta asiduidad daba lugar a polémicas, que podía en el peor de los casos acelerar la salida de una compañía que llegaba con pretensiones de quedarse una temporada.

El sesgo y las fisuras

Qué notable que en una ciudad supuestamente controlada a nivel cultural por elites dirigentes que, en general, acataban y promovían los mandatos del clericalismo, las fisuras de ese control y la multiplicación de escandaletes por las expresiones artísticas (el cancan, el tango, las obras teatrales liberales, etc.) que van logrando establecerse digan mucho de una Córdoba tradicionalista que está quedando atrás, más de lo que la mayor parte de esas elites quisieran. No obstante, el flamante dispositivo anudaba



una esperanza. Ahí el biógrafo, "cuyas cintas morales e instructivas están llamando la atención de los asiduos y numerosos espectadores", podía resultar una pieza clave para la restauración del orden moral.

«Pero esa euforia por la novedad debería definir un recorte, evitar que los más pequeños asuman como legítimos los dramas sangrientos o besuqueos lascivos»

En años previos a la sanción de la ley Agote de 1919, que inauguró un marco normativo para tutelar desde el Estado a la minoridad desamparada, la preocupación por resguardar a niñas y niños de ciertos pasajes filmicos inconvenientes es la nota característica del reclamo conservador, de signo católico (aunque no sólo católico; Saúl Taborda, por ejemplo,

acompaña esa preocupación). En 1910 el diario carcanista *Justicia* reconoce que "estamos en plena biografomanía". El biógrafo Popular, en la segunda cuadra de calle Rivadavia, daba funciones todas las noches, con más de mil sillas ocupadas; lo llamativo es que alternaban las vistas con números artísticos de un transformista, Argos. Pero esa euforia por la novedad debería definir un recorte, evitar que los más pequeños asuman como legítimos los "dramas sangrientos o besuqueos lascivos". No pasa mucho tiempo para que se levante la voz alarmada de la Liga de Damas Católicas y su Comisión de Censura exigiendo la sanción de una reglamentación municipal de concurrencia, que obtiene, convencidas de proteger lo que, en lenguaje de época, es el espíritu débil del niño.



Este interés de los sectores afines al catolicismo se expresará también en la erección de salas propias, que garantizan la

calidad moral de las cintas que se pasan, y en la apelación a la "función a beneficio" -las empresas cedían las ganancias de una función para favorecer a las asociaciones de beneficencia y caridad- como un renovado modo de solicitar el apoyo del público para sus iniciativas.

Otras exploraciones

Otras preguntas nos quedan por contestar, en razón del espacio para desarrollar la nota. Por ejemplo, ¿qué aspectos se ven transformados cuando, en una ciudad donde aún sobresalen con nitidez los picos de las cúpulas de iglesias y conventos, la llegada de un espacio privado exige recluirse en la intimidad compartida de una sala?



¿Cuánto cambia una ciudad cuando, en relativamente poco tiempo, no sólo debe reconocer desplazamientos de sus hitos decimonónicos públicos -como el citado

Paseo La Alameda, o el Parque Las Heras- y la emergencia de estos espacios privados masivos sino también el boom que significarán los nuevos estadios enmarcados por la lógica de las competencias deportivas? ¿No nos dicen más de una democratización ampliada efectiva que lo que consiguió la célebre reforma saenzpeñista?



Y las nuevas sociabilidades que tienen lugar en estos biógrafos y cines, ¿qué consecuencias traen para la cultura política urbana? y cabe añadir también, ¿cómo van dejando de impregnar éstas las viejas sociabilidades, como las tertulias?



Por último, ¿cómo impacta esta nueva manera de experimentar los sentidos culturales en una generación de jóvenes contestatarios que, a su vez, está experimentando con nuevas formas de protesta y posicionamiento, con ambiciosos desafíos político-sociales? ■



LIBROS Y REVISTAS UNIVERSITARIOS
PUBLICACIONES DE LA EDITORIAL DE LA UNC
REVISTA DEODORO

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



EL LIBRO ANACRÓNICO

La forma representativa

Silvio Mattoni

Posibilidades de la pintura y otros escritos, por Juan Gris, Versión e introducción de Alfredo Terzaga, Ediciones Assandri, Córdoba, 1957, 134 páginas.

El libro, con su diseño de futurismo ruso, anaranjado, negro y blanco, sus arriesgadas tipografías de tapa, su papel amarillento y sus láminas de pinturas insertas aparte, parece resistir muy bien el más de medio siglo de editado. Nada se despegó ni se desdibuja, como si el volumen encarnara el mismo heroísmo que el traductor y prologuista Alfredo Terzaga le adjudica a los primeros tiempos del cubismo. ¿Y qué otro nombre ponerle a ese gesto de buscar formas que ya no fueran variaciones del sometimiento mimético a las cosas del mundo? La pintura cubista, y sobre todo la del español que firmó como Juan Gris, habría sido esa intuición formal que encuentra después un contenido representativo. Vale decir, en términos de los ensayos extremadamente especulativos de Juan Gris, que primero está el cuadro y sólo en una adecuación secundaria, ya expresiva pero no de creatividad pura, se da el tema.

Sin embargo, el camino de Gris, al que su muerte prematura dejó en cierta inferioridad de recorrido y de desarrollo con relación a sus camaradas cercanos Picasso y Braque, no se dirigía a las formas puras, a la abstracción que ya prescinde del tema mimético. Si las formas, la arquitectura del cuadro debían hablar antes que las sensaciones del pintor, era porque así se les daba voz a las figuras de las cosas mudas en su aislamiento, su independencia de ser percibidas. Si el impresionismo entrecerraba los ojos para descomponer la luz del mundo y mostrarlo más cercano a la sensibilidad y menos subordinado a la geometría de una perspectiva antiempírica, el cubismo tal como lo entiende Gris no sigue esa vía, no revela los múltiples puntos de vista con que el animal humano puede acechar su objeto de interés, sino que retorna a la geometría para buscar la idea formal de la cosa, es decir, una geometría del exterior y no del espectador. El modelo arquitectónico no será entonces el de la profundidad y la línea de fuga, sino el de unas superficies que se yuxtaponen, como un mazo de cartas en proceso de desordenarse.

Los temas entonces parecen no importar, pero en ellos se asienta la fecha del cuadro como si fuera una tabla salvada de un naufragio, según la metáfora que usa Terzaga para comentar la pintura de Gris. Puesto que este último no considera que su arte sea muy diferente al de los maestros antiguos, la técnica sería la misma, así como puede haber estructuras comunes entre un palacio del Renacimiento y un edificio funcionalista del siglo XX. Tal datación de las obras no es un acto voluntario, sino que se constituye como el valor representativo del cuadro para su época. Escribe Gris: "Todo aspecto que sea voluntario y que haya sido creado por un afán de originalidad será ficticio." Por lo tanto, la voluntad artística no se detiene en la novedad de temas ni en la multiplicación de los procedimientos, sino que reflexiona entre su técnica y sus motivos para conformar una estética, lo que Gris llama "un estado de espíritu", una sensibilidad de época. Si puede alcanzarse algo así, expresión involuntaria de las obras necesarias, se producirá también la conexión con otras obras, otras artes y otros pensamientos. Y podríamos conjeturar que la fragmentación de la mirada para que desapareciera el ojo humano, expulsado de su reino secular sobre las telas pintadas, tendría su correlato literario en la búsqueda de una poesía impersonal, hecha de imágenes y cosas triviales, de frases recortadas en la prosa del mundo, de citas y tergiversaciones, donde no pudiera localizarse un yo. Pero como toda obra de arte tiene impresas las huellas de su íntimo fracaso, ya que no pudo expresar la totalidad de lo viviente, también el gesto del pintor cubista expresará una personalidad, un intento que se interrumpe con la muerte, y las acumulaciones de variedades prosaicas en el poema impersonal reflejarán el rostro particular de su autor, la cara tenaz de su tímido lirismo ■



intercambio que funciona con materiales que dos partes dan: la mano que estampa y la mano que da la remera. El taller se desplegó como experiencia colectiva de arte y movilización, como forma de rebelión. Sacar el taller a la calle, socializar el proceso de producción, permitió construir una relación, una práctica artística de *participación*. Las "técnicas" y los "estilos" emergieron de momentos singulares, de momentos de encuentro; el trabajo se conformó atravesando situaciones estético-políticas heterogéneas, y estas situaciones son las que continuamente redefinieron qué hacer y cómo. La gráfica política es un gesto que es posible rastrear en todos los momentos revolucionarios, un acervo histórico y simbólico de relaciones entre las vanguardias estéticas y las prácticas políticas radicales. Las imágenes y consignas que el TPS imprimió dibujaron una cartografía que se fue filtrando entre los acuerdos pero también entre la diversidad que existe en las organizaciones sociales y políticas, generando de esta manera procesos de identificación y pertenencia.

Olor a tinta en Córdoba

Invitados por la Universidad Nacional de Córdoba a realizar una muestra y presentar nuestro trabajo, ex integrantes del Taller Popular de Serigrafía compartimos, junto a otros grupos de la ciudad de Córdoba (Colectivo Insurgentes, taller serigráfico de la Biblioteca Popular del barrio Bella Vista, taller de técnicas gráficas en Villa Urquiza, junto a la Cooperativa de Carreros de Villa Urquiza), activistas correntinos (Grupo Lapacho, Salvemos al Iberá) y estudiantes de varias carreras, una jornada de trabajo grupal. El desarrollo de un taller gráfico participativo en una plaza de la ciudad universitaria. Fue un laboratorio de ideas, una usina de imágenes que en el transcurso de cuatro horas, debajo de unos árboles, generó sus propias estampas. Afiches y remeras que esa misma noche se integraron a la muestra en el subsuelo del Pabellón Argentina. Algunas de las imágenes que surgieron en ese encuentro acompañan este artículo ■

NUEVOS INMIGRANTES, GLOBALIZACIÓN Y CULTURA EN ARGENTINA

Ana Wortman

Un fenómeno que llama mucho la atención en Buenos Aires, pero también se observa en La Plata, Rosario y Córdoba es la gran presencia de extranjeros circulando por la ciudad. Pero si en el año 2001 vimos que el motivo principal era que el cambio los favorecía, ahora vemos que muchos de ellos vienen a vivir a la Argentina con búsquedas muy distintas.

Los vemos en las calles, en el surgimiento de nuevos espacios bailables, dando clases de salsa, músicas brasileñas, vendiendo bijouterie en las calles, café en la vía pública los fines de semana, haciendo candombe, batucadas, de público en cuanto evento cultural se realiza, se los ve en los museos, también como alumnos en las universidades, tanto de grado como de posgrado, profesionales jóvenes en el ámbito de la salud, pero también en las ciencias sociales, trabajan en industrias culturales, en industria del software, en el negocio inmobiliario, en las peluquerías, sastres y modistas, mozos y mozas en los bares, vendedores de ropa, etc.

En efecto, si en 2001 en el marco de la crisis, vimos que el motivo por el cual se invertía la tortilla era que el cambio monetario favorecía la recepción en nuestra tierra de extranjeros, muchos de ellos venían exclusivamente como turistas y para observar el laboratorio de acciones políticas emergentes en el contexto de la crisis (fábricas recuperadas, asambleas, colectivos de artistas), ahora vemos que muchos de ellos vienen a vivir a la Argentina y en ciertos círculos estudiantiles, profesionales ya están instalados hace algunos años.

No va a ser algo novedoso que nos pongamos a hablar aquí de cuán original ha sido este país por la cantidad de inmigrantes que recibió, como país receptor de inmigrantes a nivel mundial, por la diversidad de orígenes y también cuán distinto fue en

ese sentido. Suele mencionarse cómo fue distinta su historia por este componente poblacional en relación al resto de América Latina, en términos de estilos de vida, éticas en relación al trabajo, etc. y cómo incidió en las formas de construcción del Estado, la organización del movimiento obrero, las características movimientistas de la política, las formas de la producción cultural, los productores culturales, la diversidad entre centros urbanos, en particular Buenos Aires y el interior, la existencia de un muy numeroso público de cine.

El cine, el teatro y los libros constituyeron públicos diversos, masivos, vinculados con colectividades de origen y cierta institucionalidad que con el tiempo fue cambiando de formas. Así nos encontramos con que muchos espacios culturales derivaron de espacios de las colectividades. Podemos encontrar una amplia gama de teatros, cines, bibliotecas, centros culturales. Si bien en las primeras décadas del siglo XX el Estado nacional fue muy fuerte en relación a la educación pública, existió un importante desarrollo cultural que se derivó de la propia sociedad, de sus demandas y articulaciones. También en espacios promovidos por partidos que creían en el cambio social, desarrollaban acciones culturales en la sociedad civil, junto con organizaciones sindicales, lejos del Estado como si lo estuvieron a partir de 1945. Estos espacios constituyeron un canal de circulación de saberes, libros, intermediarios barriales, divulgadores,

muy interesante. La complejización de la sociedad, la vida urbana, los medios de comunicación, la conflictividad y creciente violencia política, vaciaron de sentido muchos de estos espacios barriales.

«Así como a principios de siglo observábamos cierta hibridación entre lo local y lo internacional vía los inmigrantes y sus culturas, hoy también es posible ver nuevos procesos de hibridación»

Sin embargo debe señalarse que a pesar de que muchos de estos espacios ahora denominados independientes fueron opacados por las grandes industrias, nunca desaparecieron. Quizás ante el retiro o modificación de la acción estatal, toda una red de asociaciones, espacios, casas tomadas, puso en evidencia que a pesar de las carencias económicas existe una trama de acción cultural independiente muy significativa en la sociedad argentina, las cuales tienen diversos propósitos. En algunos casos estimulados por la política, en otros por la alternatidad, también por practicar una especie de voluntariado frente a los problemas sociales (psicólogos que se reúnen para brindar asistencia a marginados sociales, inmigrantes pobres de países limítrofes, etc.) se puede advertir también el impacto del discurso de la globalización y la antiglobalización.

Espacios abandonados, vacíos, son resignificados por proyectos culturales. Ciclos de cine, teatro, bandas de música independiente, artes circenses, clown, música fusión, danzas, gimnasias alternativas, prácticas orientales, muestran una gran diversidad de oferta cultural. Se pueden advertir también nuevos estilos de vida en los jóvenes que promueven estos espacios. Los espacios culturales aparecen como un trabajo, algunas veces porque no se encontró otro, pero también porque ya no se elige otro. Se percibió que a través de estos espacios se podía generar una actividad. Así es como Yudice habla de una nueva significación de la cultura, distinta a aquellas asociadas a las bellas artes. Así como los políticos perciben que se pueden hacer cosas con la cultura y sacar dinero, las personas no concebidas como artistas en el sentido tradicional de la palabra, también lo perciben y de esta manera la cultura sale de cierto lugar de veneración y distanciamiento que tuvo ya hace un tiempo.

Productores culturales que se multiplican

En la Argentina y en el mundo quizás se puede observar un crecimiento de los creadores y productores culturales. Es decir, a partir de la ampliación antes mencionada de la significación de la palabra cultura hay cada vez más gente que genera bienes simbólicos o culturales. Es notable la cantidad de gente que estudia cine, teatro, pero

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

CINE TEATRO
CÓRDOBA

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





también a partir de la Web 2.0 muchos se conciben como productores culturales amateurs, ya que cualquiera puede crear su video y colgarlo en la plataforma *you tube*. Desde cierta perspectiva se podría pensar que las tecnologías habilitan a una cierta democratización del quehacer cultural. Resulta difícil decir que hay gente que disfruta de la cultura y otra que solo trabaja. En este contexto de ampliación de la producción cultural forma parte de un fenómeno mundial donde también se observa una nueva institucionalidad cultural, nuevos imaginarios, saberes y creencias vinculados al quehacer artístico, nuevas mediaciones e intermediaciones, y también nuevos públicos. Así como a principios de siglo observábamos cierta hibridación entre lo local y lo internacional vía los inmigrantes y sus culturas, hoy también es posible ver nuevos procesos de hibridación.

«Si siempre se dijo que nuestro país era demasiado blanco por las matanzas de las guerras y prejuicios de construir una Europa en América, hoy esto se ve transformado por las nuevas migraciones»

Los nuevos espacios culturales que emergen hacia fines de los noventa acompañan los procesos culturales que venimos mencionando. ¿Será una recuperación de las tradiciones asociativas de principio de siglo, un espacio de autonomía frente a condicionamientos del mercado o una forma de resistencia frente a las dificultades socioeconómicas? Una gran cantidad de centros culturales, los cuales no siempre tienen que ver con el significado de centro cultural en un sentido clásico, como lugar de exposiciones o representaciones teatrales.

Ahora los centros culturales se presentan como espacios y asumen múltiples actividades, representaciones musicales, teatrales, espacios de exposición de pintura, pero también de aprendizaje, talleres, etc. En esos espacios la idea de público

se modifica porque todos pueden hacer todo, y también atender un bar. Estos espacios aparecen como emprendimientos culturales, los artistas ya no asumen un lugar contemplativo sino de acción y organización de sus propios proyectos. Así los artistas saben de su arte, pero también de dinero, de organización, de espacios, de público. En esta diversidad de espacios culturales podemos encontrar los hostales, donde también aparece la oferta cultural y nuevas hibridaciones.

Nos cruzamos con extranjeros en la universidad, en los bares, en casas de ropa, en reapropiaciones del tango, en la enseñanza de inglés, de salsa, danza afro, músicas del Caribe. Si siempre se dijo que nuestro país era demasiado blanco por las matanzas de las guerras y prejuicios de construir una Europa en América, hoy esto se ve transformado por las nuevas migraciones. Y en estas nuevas migraciones nos encontramos con impactos culturales.

Podríamos preguntarnos en esta nueva internacionalización que atraviesan los centros urbanos, si surge una nueva imaginaria, aún cuando constituye un proceso muy reciente para llegar a afirmaciones contundentes. Appadurai en *La modernidad desbordada* hace referencia al lugar que ocupa la imaginación en esta nueva escena social que se produce a raíz de nuevos procesos económicos. Jóvenes europeos que buscan nuevos horizontes, jóvenes mexicanos y colombianos que huyen de la violencia, jóvenes chilenos que buscan una sociedad más abierta e igualitaria. En estos espacios ya sus *habitus* deben ser modificados por vivir en un contexto diferente. En los hostales se hacen fiestas, en las cuales circulan grupos brasileños, rock, reggae, se ofrecen cursos de idiomas. Cierto aire comunitario y de recreación de lo familiar se respira en estos espacios que proliferan por Buenos Aires y los centros urbanos. Algunos extranjeros vienen por un tiempo, como punto para seguir recorriendo América Latina, otros deciden finalmente quedarse y encauzar proyectos aquí. La sociedad civil se recrea a sí misma en el marco de la globalización y más allá de la política partidaria ■

La riqueza de las naciones

Sergio Dain

Hay un párrafo en el famoso libro de Adam Smith, *La riqueza de las naciones*, donde compara una sociedad primitiva con una sociedad desarrollada. En una sociedad primitiva cada uno de sus miembros tiene que hacer un poco de todo, es decir, ser cazador, constructor de su vivienda, legislador, guerrero. En una sociedad desarrollada la mayoría de sus miembros realizan una única tarea, que en general es muy simple y repetitiva. En la sociedad primitiva esa diversidad de trabajos a los que cada día se enfrenta el individuo lo mantiene activo y despierto, en constante aprendizaje. En cambio, el trabajo rutinario de la mayoría de los miembros de una sociedad desarrollada puede ser embrutecedor. Al mismo tiempo, existe otra diferencia. Si bien cada individuo en una sociedad primitiva realiza diferentes trabajos, todos hacen más o menos lo mismo; en una sociedad desarrollada las ocupaciones de las personas son increíblemente diversas, a pesar de que cada persona haga exactamente la misma pequeña tarea durante toda su vida. Entonces, prosigue A. Smith, aparece una clase de personas que al tener tiempo libre se dedica a observar las ocupaciones de todos los demás, encontrando fascinante esa diversidad. Esta clase sería impensable en una sociedad primitiva, primero porque no existe tal espectáculo y segundo porque nadie tiene suficiente tiempo libre. También afirma que en una sociedad primitiva no existe la desocupación, pero no por eso la sociedad es más rica.

Quizás el uso de las palabras "primitiva" oponiéndola a "desarrollada", o simplemente las connotaciones que ese libro ha tenido en la historia desde su publicación, provoque cierta desconfianza o rechazo cuando describe esas personas que tienen tiempo libre mientras otras, la gran mayoría, trabajan. Sin embargo al leer este párrafo yo no me imaginé a un lord inglés meditando sobre el mundo en su castillo frente al fuego de una estufa.

Los libros, las películas, los recuerdos, las discusiones con amigos, los negocios, las desgracias ajenas, lo que vemos en la calle, forman un mosaico multicolor que podemos mirar mejor si nos resignamos a no ser una parte importante en su diseño. Es curioso que en medio de los problemas cotidianos pensar en problemas ajenos sea un sosiego, un juego placentero al que todos nos hemos entregado alguna vez.

Al contemplar los problemas de una sociedad se comienza buscando una explicación, lo cual casi siempre significa encontrar culpables, y luego, inevitablemente, se termina diseñando un plan de salvación. Cuanto más graves son los problemas, más riguroso y ambicioso suele ser el plan. Si falta comida no se busca un plan para producir más comida, se busca un paraíso donde la comida no sea necesaria. Esta es una característica común de los planes de salvación, tienen que ser ambiciosos, delirantes incluso. La otra cualidad en común es que no suelen llevarse a cabo, al menos no de la manera en la que lo soñaron sus creadores. Sin embargo, y esto es increíble, no desaparecen, se reencarnan y reaparecen cientos de años después, en otros hombres, a veces con inusitada fuerza. Algunos, por supuesto, se transforman en religiones, otros en leyes del estado. Pero hay ejemplos más sutiles que suelen reaparecer en lugares inesperados: en una sociedad que se considera a sí misma próspera, el ocio de sus trabajadores suele estar impregnado de antiguos planes de salvación fracasados o inconclusos de remotas colonias.

Cuan involucrados estamos en la ejecución de esos planes depende de la época, el lugar, la edad, el carácter y la suerte. Sin embargo, aún para aquellos que alguna vez estuvieron en el ojo de la tormenta, siempre hay momentos en donde el plan pierde su fuerza y su certeza. Entonces ese plan, que alguna vez fue propio, pasa a ser un dibujo más del mosaico. Es ese el momento de observar y extasiarse por lo que vemos y por lo infinito que nos queda por ver. Al lado de nuestra casa se tejen hilos que ni siquiera sospechamos, jerarquías de las que no conocemos ni el rey ni los súbditos pero a las que contribuiremos de alguna manera, sin saber cómo. Porque somos la mayor parte del tiempo espectadores de nuestra vida y actores involuntarios en las vidas ajenas ■

Crítica de libro

“EXIGIR NUESTRA PARTE DE PLACERES EN EL BANQUETE DE LA VIDA”

Ana Noguera

En el prólogo a la hoy clásica obra colectiva dedicada a la *Historia de las Mujeres*, Georges Duby y Michele Perrot señalaban con justeza que las narraciones sobre la Historia que no den cuenta en su entramado de la experiencia de las mujeres –o la oculten– no pueden pretender, si es un deseo anhelado, intentar reconstruir una historia total. *Las Nuestras* se inscribe de alguna manera en esta propuesta.

A través del formato de ensayos se recorre la historia de Córdoba desde tiempos y realidades diversas, desde su fundación hasta las últimas décadas del siglo veinte. Narraciones heterogéneas entre sí que poseen, sin embargo, un hilo conductor: la experiencia de las mujeres. Algunos de los textos, centrados en la dimensión biográfica, poseen un estilo más descriptivo y anecdótico; otros, abordan desde marcos explicativos más analíticos e interdisciplinariamente, los aportes de ellas a sus campos profesionales, en tanto arquitectas, escritoras, docentes.

El texto, en fin, está organizado en dieciséis ensayos que recorren nuestra historia cordobesa a partir de la experiencia de mujeres diversas que dejaron sus huellas y que hoy, en este acto de reescritura, son recuperadas en sus retazos para evocarnos no sólo sus nombres propios sino, a nuestro juicio, para interpelarnos en los modos de hacer historia *aquí y ahora*.

Las Nuestras refleja en sus páginas aquello que Aricó señaló con tanto acierto: Córdoba fue [y sigue siendo] una *ciudad de frontera*. Su devenir histórico dentro del conjunto de la nación estuvo marcada por una profunda y siempre presente tensión entre “modernidad” y “tradición” (Aricó, 1989). Así vemos cómo allá por los siglos XVI-XVII y en el incipiente centro urbano donde vivieran Luisa Martel de los Ríos y Leonor de Tejeda convivían corregidores y clérigos, tendiendo redes familiares y de reciprocidad entre ellos y conformando un estable matrimonio entre Estado e Iglesia, que perdurará hasta nuestros días. Las órdenes religiosas se convirtieron en un actor central del proceso de desarrollo de la ciudad, no solo por su vinculación con el poder político sino también porque eran el destino manifiesto para muchas mujeres, tal es el caso de Catalina de María Rodríguez, fundadora del Instituto de las Hermanas Esclavas del Corazón de Jesús y la jesuita Mamá Antula.

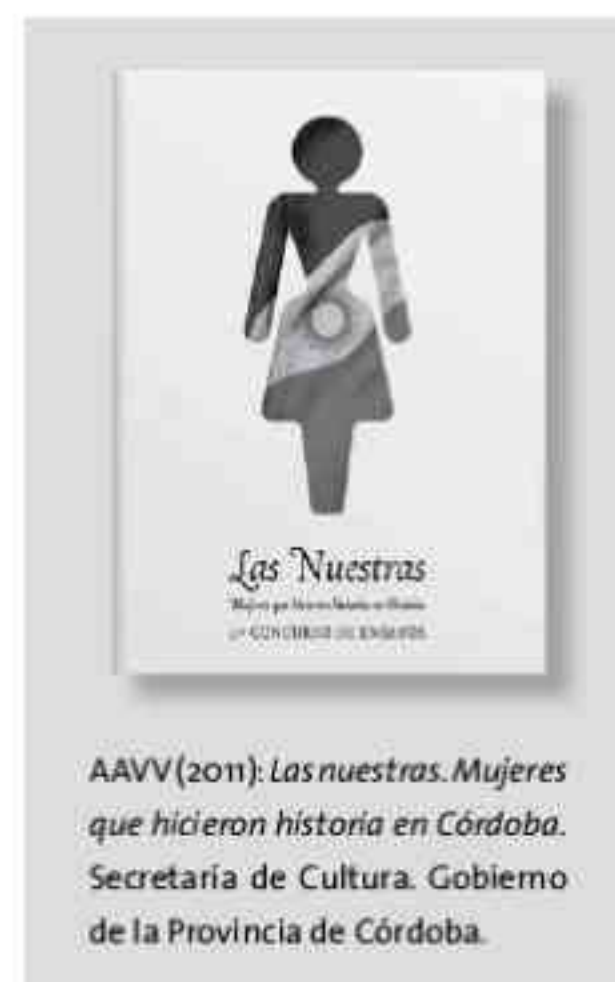
Los contornos del primer Centenario fueron testigos de la circulación y difusión de doctrinas sociales que resguardaban los derechos de la clase obrera y también de las mujeres. Fue durante el Primer Congreso Femenino –realizado en 1910– donde el feminismo argentino encontró la oportunidad para demostrar sus potencialidades y su fuerza. Entre sus organizadoras se encontraba la médica Cecilia Grierson. Es en este contexto, en donde el llamado proceso de modernización comenzó *sin prisa pero sin pausa*, particularmente en lo que respecta a la obtención de derechos para las mujeres. La Universidad Nacional de Córdoba no fue ajena a estos cambios radicales. En las sucesivas décadas verá pasar por sus claustros a escritoras, literatas, arquitectas tales como Manuela Orgaz, Malvina Quiroga y Marina Waisman.

Desde mediados de la década de 1950, las transformaciones en la vida de las mujeres de diferentes clases sociales fueron profundas: ciudadanía política, difusión del uso de métodos anticonceptivos, mayor acceso a los estudios superiores y aumento en el acceso y permanencia en el mercado de trabajo. En estas décadas se consolida el modelo de la Córdoba industrial centrado en el desarrollo de un creciente sector automotriz e industrial metalmeccánico, modificándose sustancialmente el desarrollo económico, social y urbanístico de la provincia. Por otro lado, la Casa de Altos Estudios cordobesa asistió a un proceso de aumento de la matrícula global y creciente feminización, en tanto aumento del ingreso de mujeres a la misma. La oportunidad de acceder a un capital simbólico, la posibilidad de una formación profesional y de una mayor independencia económica fueron algunas de las condiciones que permitieron la conformación de nuevas formas de subjetividad en las que las mujeres fueron activas partícipes de procesos sociales, políticos y culturales. En estas atmósferas innovadoras desarrollaron su

talento artístico Jolie Libois, a través del Seminario de Teatro, Ana Pelegrin y su vocación por la literatura infantil y Leonor Marzano y su música.

Los sesenta y setenta inauguraron una época de creciente conflictividad social, de modernización cultural y de radicalización política que tuvo como epílogo lamentable la instauración de una dictadura cívico-militar que, por lo genocida de su accionar, dejó heridas profundas en nuestra sociedad actual. Las vidas de la educadora María Saleme de Burnichon y la poetisa Glauce Baldovin no pueden ser comprendidas sino en este contexto de profundos compromisos, no solo políticos y de Derechos Humanos sino también culturales en todas sus dimensiones personales y colectivas.

En el prólogo de *Las Nuestras* se expresa la deuda que el relato de la Historia, en este caso particular la de Córdoba, tiene para con la actuación de las mujeres como partícipes activas y creadoras en la misma. A nuestro juicio, este es, sin duda, un diagnóstico acertado. Sin embargo, al mismo tiempo, convocar a la escritura de nuevas narraciones desde *sus protagonistas* tiene, a nuestro entender, algunas dificultades o más bien problemas entre las que destacamos tres. En primer lugar, las narraciones de la Historia de los *grandes hombres* o las *grandes mujeres* de alguna manera excluye colectivos más amplios, a la gente común, anónima tal vez, que fueron y son parte ineludible del entramado social, político y económico y de sus transformaciones. En segundo lugar, al poner el foco en las limitaciones y superaciones que encontraron, en este caso algunas mujeres, se diluyen los procesos históricos más amplios donde se enmarca su condición de subalternidad. En tercer lugar, a nuestro juicio, la sola nominación en la historia, aún aquella narrada también desde las experiencias de las mujeres –fundamental por cierto–, no



supone sin embargo *ipso facto* una superación de la invisibilización de la que son sujeto/objeto las mujeres –entre otros sujetos subalternizados/invisibilizados– si no se introduce como operación necesaria una reflexión crítica acerca de los sexos y los géneros como construcciones sociales, históricas y no como hechos naturales. Desde esas claves, es necesario repensar estas relaciones como producto de una interacción social dinámica, es decir, en permanente transformación, siendo fundamental para el análisis la consideración de los diversos espacios y las distintas temporalidades.

Quizás estos puedan ser los desafíos para quienes conforman el colectivo editorial de *Las Nuestras*: promover reescrituras críticas de la Historia donde se formulen nuevas preguntas, se indague el por qué de la subordinación, se cuestionen las representaciones, las ideologías, las mentalidades que definen culturalmente lo masculino y lo femenino, se deconstruyan los mecanismos de poder y dominación que reproducen las desigualdades entre las personas por razones de sexos, géneros, sexualidades, razas, generaciones, clases.

Creemos, en fin, que hacer Historia no responde sólo a una necesidad de comprender el pasado. Recordar es un hacer que produce, es un ejercicio político. Qué recordar y cómo hacerlo, instituye y reconstruye identidades, hilvana o borra secuencias y encubre o alumbrá ciertos sucesos, actores o momentos. En este sentido la escritura de la Historia debería servirnos para reflexionar, desde ese *pasado* sobre nuestro *presente* para permitirnos imaginar un porvenir constituido por seres humanos más libres. En palabras de Dora Barrancos (2008) “*Sigo pensando que conocer más es una vía fecunda para la remoción de las actitudes y las conductas. La ceguera cognitiva es vicaria de la intolerancia y está a su servicio*” ■

Crítica de libro

TRAIDOR DE SU TRAICIÓN

Martín Notarfrancesco



Córdoba, noviembre de 1974. Un mítico militante del ERP es capturado por las fuerzas represivas de la dictadura. Su actitud dentro del centro clandestino lo muestra como un traidor ante sus compañeros. Treinta años después sus captores experimentan una sensación similar. Aquel guerrillero que creyeron "propio", los traiciona en medio del juicio a Videla. Su testimonio es único. Los condena.

"Yo puedo decir que Telleldín tenía dos obsesiones: una era que lo envenenaran. Y la otra la economía. Y por eso, además de hacer asuntos económicos, me convertí en el cebador oficial de mates de Telleldín. Y eso me dio acceso al despacho de él. [...] Jamás me hubiera enterado de las cosas que yo me empecé a enterar por entrar a ese despacho".

El cebador oficial de mates es Carlos Raymundo Moore, "Charlie", ex guerrillero del Ejército Revolucionario del Pueblo -ERP-. El obsesivo Telleldín es Raúl Pedro, uno de los cerebros del último genocidio argentino. La escena se repitió en la cotidianidad de los años en que Moore estuvo cautivo dentro del D2, el mayor centro clandestino de la policía de Córdoba. Las cosas que Moore conoció en ese despacho

son los planes, robos, bombas, operativos, mentiras, secuestros y asesinatos que allí se ideaban. Por primera vez en 30 años alguien fue a buscarlo y a escucharlo, en Inglaterra, donde vive.

Moore pasó seis de sus 59 años de vida dentro de los calabozos del D2. Cayó el 13 de noviembre de 1974 y logró fugarse el mismo día de 1980. Se fue a Brasil y antes de embarcar hacia Londres redactó, ante el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para Refugiados -ACNUR-, un testimonio clave. Setenta páginas con datos únicos. Luego de esto, algunas notas periodísticas fueron todo cuanto se supo de él. El 13 de noviembre de 2010 Miguel Robles llegó a Manchester dispuesto a cerrar su búsqueda. Quería escuchar quién había matado a su padre.

Soplaban los primeros vientos de la primavera de 2010 y una pequeña tirada de un centenar de ejemplares de "La Búsqueda" se esfumó. No sólo por lo acotado de la edición. El personaje protagonista del libro concitaba atracción especial: ex guerrillero, luego colaborador de sus captores, mito viviente del terrorismo de Estado argentino y testigo estrella del juicio a Videla. Luego de tres décadas, contó su verdad en una profunda entrevista donde narró detalles inimaginables del funcionamiento del D2, el centro de exterminio que funcionó en pleno centro de la ciudad.

El libro impactó. Nadie imaginaba una publicación con un relato del polémico "Charlie" Moore y mucho menos el rebote que generaron sus datos. Las repercusiones llegaron hasta la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner, que vía Twitter expresó: "Estoy leyendo La Búsqueda

de Miguel Robles. Un relato estremecedor y esclarecedor, no solo del pasado, tal vez más del presente". [...] "Más que un libro es un documento histórico. Impresiona y conmueva".

El libro recorre la antesala del golpe de Estado desde los ojos de un Moore esclavizado y dispuesto a cualquier cosa con tal de sobrevivir. Recrea su estrategia y desnuda cómo fue ingresando al corazón de esa bestia que era el D2. Cada paso que avanzaba representó sin dudas un pedazo de su alma vendida al diablo. Consciente o no, su plan fue exitoso. Logró parecer ser uno de ellos, ganó confianza y responsabilidades. Llegó a manejarse con cierta libertad y logró permisos para salir. Pero no lo hacía. Se sentía más seguro adentro del D2. Esto le costó el eterno estigma de traidor y ya no quedaron ojos para mirarlo. Ni oídos para escucharlo.

A pesar de su reputación, el testimonio de Moore posee un poder probatorio indiscutible para los juicios por los delitos de lesa humanidad cometidos por el D2. Pero no solo para los juicios. La reaparición de este personaje revive una vieja discusión en torno a la figura del "traidor", un concepto caro para quienes transitaron la década del 70. Moore representa el prototipo de ese traidor odiado y condenado por la militancia de aquellos años. Junto al valor judicial, su declaración mueve la estantería donde se asentaban algunas certezas en torno a nuestro pasado reciente. El libro se enmarca en un presente donde, fruto de notables avances de la verdad y la justicia, el pueblo argentino se permite retomar discusiones y tensionar la construcción de sus memorias.

El Entrevistador

Otra sorpresa fue el autor. Miguel Robles ingresó a la policía de Córdoba antes de cumplir los 20 años. Luego pasó a ser parte de la Policía Judicial, siempre abocado a la investigación criminal. Miguel perdió a su padre cuando tenía 8 años. Elio Robles llegó a ser Comisario Principal. En 1975 le dieron de baja y antes que termine el año fue asesinado. Lo mataron los Montoneros, se dijo.

A lo largo de su carrera indaga y busca explicaciones. Luego de años de análisis y estudio concluye que la única persona que podrá decirle quién mató a su padre es Charlie Moore. Y acierta. Elio Robles fue parte de la raza de policías que ejecutó la propia policía, eliminando a todos los disidentes al plan de exterminio que vendría en marzo de 1976. Charlie lo supo, cebando mates al jefe.

Se trata de un libro distinto. Mucho se viene escribiendo sobre la violencia política de los años 70. Ensayos, ficciones, tesis, biografías y demás géneros apuestan por aproximar al lector a un proceso complejo. En este caso es la crudeza en el recuerdo de un sobreviviente que por momentos parece no haber podido salir nunca de aquel calabozo.

La parábola en la vida de Moore lo terminó ubicando en un fuego cruzado. Desde la militancia de los 70 nunca le perdonarán su conducta y los policías que lo "quebraron" se lamentaron dejarlo vivo. Traicionando su propia traición, "Charlie" expresa con crudeza lo que nos dejó el terrorismo de Estado. Su caso escapa al blanco/negro y se sumerge en una gama de grises propia de la realidad y de un pasado cada vez más lejano. Y más vigente ■



La búsqueda. Una entrevista con Charlie Moore. Miguel Robles. Ediciones del Pasaje. Córdoba, 2010

Crítica de teatro

GUANTES Y LEYENDA

Romina Gauna

En *El Enmascarado*, el grupo de teatro El Chonchón le dedica al legendario personaje de "El Zorro" un homenaje titiritesco con mucho humor. A través del uso de técnicas artísticas conjugadas con la música y la improvisación, Miguel Oyarzún y Carlos Piñero nos pasean por una historia de poder, opresión y lucha por la liberación de un héroe y su pueblo.

De los héroes de la infancia siempre el que más me gustó fue el Zorro. El hecho de ser un luchador contra las injusticias cometidas hacia los oprimidos y hacerlo a partir del cultivo de su habilidad y no de poderes sobrenaturales me daba la pauta de un hombre real, romántico y sensible.

El Zorro apareció por primera vez en el cuento *La maldición de Capistrano* de Johnston McCulley. Fue publicado en 1919 en la revista de historietas *All-Story Weekly*. El Zorro pasó de la historieta al cine y del cine a la televisión. Cuentan los titiriteros de El Chonchón, que la marca registrada impidió darle a la obra el nombre de "El Zorro" debido a que la televisión compró los derechos de autor del personaje y se volvió imposible nombrarlo sin deberles un dinero. Así nace *El Enmascarado*, un títere de guante con corcel de papel maché.

La magia de la manipulación

Trasladar cualquier lenguaje artístico al retablo de títeres implica encontrarse con ideas asombrosas, la imaginación sobrevuela al artista, al manipulador y al público, sean niños o adultos. Nos acerca al mundo maravilloso del absurdo y esa puerta siempre abierta a los imprevistos.

El Chonchón realiza en esta obra un despliegue de variadas técnicas y recursos que permite el retablo para los títeres de guante. Siempre con humor, los muñecos nadan, corren, vuelan, hacen piruetas, luchan y cabalgan bajo la luz de la luna.

Se reafirma en esta obra, la importancia de disponer de un repertorio afín a las formas expresivas del artista. Miguel y Carlos se sienten actores jugando con los títeres, muñecos que no ilustran, sino que actúan, gracias a una excelente manipulación utilizada dramáticamente, incluso sin la necesidad de la palabra, que en muchas escenas no está presente y la historia se cuenta a partir de la pantomima de los personajes acompañados por la música.

Lo que más me asombra es cómo la manipulación es la que le da credibilidad ac-

toral al muñeco de guante; como me decía el Maestro Héctor Di Mauro, el muñeco de guante es el menos mecánico de los muñecos, ya que dentro de él, va la sangre, los músculos y la sensibilidad del titiritero. Un guante en la mano del titiritero es en realidad un guante que lo cubre totalmente. Todo movimiento del muñeco, aun el más sutil, tiene un sentido dramático. Su forma de caminar, de correr, de danzar, de pasar por varios momentos emocionales. La mano se convierte en el cuerpo del titiritero, el índice es su cuello y cabeza, el pulgar y mayor sus brazos, y la palma y muñeca su cuerpo.

En este punto, es imprescindible la calidad plástica del títere, ya que la construcción del muñeco también es parte de la obra. Los rostros deben tener gestos suaves para que esa misma cara pueda, a partir del movimiento de la mano, pasar por diversos estados emocionales y hacerlo de manera creíble. En este sentido El Chonchón se lleva todas las de ganar. Cada vez que alguno de sus personajes salta, corre, se sienta, ríe o llora, lo hace con absoluta convicción teatral.

Más que tela y cartón

La puesta en escena de una obra es una tarea fascinante. Es todo el proceso que va desde la idea hasta el estreno del trabajo. En palabras de Di Mauro "Es un camino que el titiritero transita sin saber muy bien a donde va a llegar, ya que cada etapa está poblada de diversas variantes y sorpresas".

La elección del texto. La elaboración de los muñecos que representen lo mejor posible a los personajes, la técnica de manipulación elegida, sus dimensiones, el retablo, la escenografía, el espacio de juego de los personajes, sus palabras, la dirección armónica, todo esto hace a su historia. Y es por esto que el teatro de títeres tiene condimentos mucho más valiosos, no solo para diversión de los niños, sino estéticos y éticos que tienen que ver mucho con la formación del público al cual va dirigido el espectáculo, su sensibilidad, los colores, la música y los sonidos.

Para El Chonchón, cada uno de estos condimentos son fundamentales, están en todos esos detalles de la puesta en escena, a veces con aciertos y otras veces con deslices, dan cuenta de que el trabajo ha sido estudiado antes de abrir el pequeño telón. Aunque estos titiriteros trabajen llevando casi al extremo la idea de la improvisación, descubro que atrás de toda espontaneidad está latente ese diálogo que existe en cada ensayo, y del cual surgirán seguramente, millones de modificaciones, nuevas formas, movimientos, textos y técnicas que vayan reforzando el trabajo, puliéndolo y convirtiéndolo en un verdadero espectáculo de disfrute.

La leyenda cobra vida

En *El Enmascarado*, Diego recibe cartas de su amiga de la infancia María y viaja desde algún lugar al pueblo en donde el "Comendador" está robando las cabezas de los títeres para ponerles a todos una misma cabeza, obviamente hecha a su imagen y semejanza. "Una sola cabeza, un solo cuento" vocifera frente al pueblo dando un discurso, mientras uno a uno va modificando las coloridas y variadas cabezas de los títeres por réplicas exactas de sí mismo: una cabeza de tela, sin ojos, ni boca, ni color. Sin expresión.

Una misma cabeza, un mismo pensamiento. La imagen tantas veces vista en nuestra historia latinoamericana de gobiernos que intentan coartar la libertad de pensamiento. Un pueblo en el que se prohíben las bibliotecas y los bares de cartón, donde ya no se pueden reunir, conversar, festejar, ni leer. Los títeres tampoco se resignan a esta historia, a esta realidad, y con la ayuda de *El Enmascarado*, un grupo de rebeldes liderado por María ofrecen resistencia al "Comendador" y a la burda espada del Sargento Valdivia.

Títeres rebeldes

El Chonchón entrelaza esta realidad histórica, y la encaja a la perfección en un cuento legendario, de personajes desfachatados

que parecen haberse trasladado a los años setenta, donde la lucha por los ideales y el amor libre caracterizan el aire que respiran estos muñecos de tela y papel maché.

El Enmascarado grita: "Vamos a devolverle las cabezas al pueblo". Vamos a devolverle a la gente la posibilidad de pensar por sí mismos y ser únicos otra vez.

Los títeres no solo divierten sino que también "despiertan", como decía Di Mauro, que es algo así como divertirse pensando.

Como en un juego de niños hablando temas de grandes, *El Enmascarado* intensifica el recuerdo de travesuras de varias generaciones blandiendo espadas de palo, con capas de sábanas viejas y antifaces de cartón. No importan los colores, las calidades de las telas y las herramientas. Tener de caballo una escoba alcanza y sobra para recorrer los campos del barrio.

No hace falta venir de otro planeta, sufrir un accidente radioactivo o que nos pique un insecto de laboratorio. Cualquiera de nosotros puede ser *El Enmascarado*. Solo hay que animarse a serlo ■

El Enmascarado

Autores y dirección: El Chonchón

Diseños: Miguel Oyarzún

Realización de títeres y escenografías: Miguel y Roberto Oyarzún, César Parra

Vestuarios: Yanina Pérez, Isabel, Silvana y Delia Perotti

Puesta de Luces: Laura Ferro

Música: Camilo y Pablo Oyarzún

Manipuladores: Miguel Oyarzún y Carlos Piñero

www.elchonchon.com.ar

elchonchon@hotmail.com





Fotografía: Luis Porco

Crítica de teatro

TEATRO HETEROTÓPICO, ESCENA UTÓPICA

LOMODRAMA, EN LA COCHERA

Mariela Serra

Este artículo se sitúa desde una perspectiva que propone el lugar de la crítica teatral como crítica deseante al modo en que lo desarrolla Federico Irazábal al rechazar el lugar de la crítica como juez y parte de una calificación del buen gusto del arte. Una crítica deseante es aquella que puede ver los procesos artísticos en términos de procesos performáticos. Se trataría entonces de una perspectiva crítica que propone ser testigo y cómplice de la creación artística y no juez del arte. En este sentido, Irazábal afirma que *la mirada crítica es un tipo de discurso que tiene como objetivo supremo evidenciar el lugar desde el que se habla*.

Así, declarada nuestra perspectiva volvemos nuestra mirada a Lomodrama, dirigido por Paco Giménez, creado por Graciela Mengarelli y Oscar Rojo y acompañado por Silvia Villegas. Reunidos todos para celebrar los veinticinco años de Teatro La Cochera y situarnos en un convite teatral plétórico de sentidos.

Lomodrama, es una reflexión profunda desde la piel del teatro, se puede leer como un espectáculo que despliega una madurez en escena muy difícil de obviar en el acto de expectación. Porque se trata de un equipo teatral que reúne a teatristas cordobeses de gran relevancia y experiencia en el campo teatral de esta ciudad

Lomodrama | Teatro La Cochera
Actuación: Graciela Mengarelli y Oscar Rojo
Dirección: Paco Giménez
Scrip dramaturgico /ideas /conceptos: Silvia Villegas
Diseño de luces y sonido: Fernando Castelo
Plástica y escenografía: José Quinteros

y actualmente todos son docentes de la universidad y miembros activos de esta comunidad académica. Pero eso, no es solo lo que le da sentido a esta expresión de la madurez en escena, ni siquiera se trata de una cuestión cronológica, sino que está dado por la capacidad de síntesis dramática y expresiva, tanto de las actuaciones como de todo el espectáculo en sí. Además, esa misma madurez les permite trasvasar las fronteras del teatro o danza y declararse como una reflexión poético-escénica caliente, de lo que para el teatro es el cuerpo: lugar utópico.

Para Michel Foucault, las utopías nacen en nuestro propio cuerpo, es un lugar fuera de todos los lugares, pero es un lugar deseoso donde tendremos un cuerpo incorpóreo. La utopía del cuerpo, se presenta entonces como la ilusión de no tener cuerpo. El cuerpo, cuenta en su cartografía, las heridas colectivas y generacionales que aún siguen sangrando, este butho criollo, en ese contar, hace estallar el lugar utópico e inalcanzable y nos ofrece muchos lugares posibles. De allí la idea de jugar con la oposición utopía /heterotopía.

Lomodrama es un claro ejemplo de cuán heterotópica es la clasificación de las cosas en el teatro. Es decir, nadie asiste al teatro a ver una biblioteca ordenada de la a a la z, sino que las cosas se ordenan en una diversidad de mundos y materiales que crean muchos otros mundos posibles. La regla general de una heterotopía es, dice Foucault, yuxtaponer en un lugar real, varios espacios que normalmente serían incompatibles. Lomodrama trae sobre el rectángulo del espacio, muchos lugares ajenos entre sí, que intentan consumir una acabada reflexión poética escénica del cuerpo en el teatro.

El teatro, como heterotopía está ligado al tiempo, no como tiempo eterno sino como tiempo festivo, se trata de una heterotopía no eternizante, sino crónica, efímera,

situada en un aquí y ahora, una fiesta de todas las noches de función. Y esta idea desplegada por Foucault es perfectamente descriptiva de lo que el teatro es como performance cultural.

Si afirmamos entonces que la heterotopía es un espacio que reúne todo tipo de cosas ajenas entre sí en apariencia, podemos afirmar también que esos lugares ajenos, en Lomodrama logran conjugarse en una taxonomía extraña y sensual que se presenta como un lugar móvil, un recorte muy singular del tiempo, un tiempo que es, sin tiempo.

En este recorte singular que es *Lomodrama* conviven el cuadro de la Escuela de Fontainebleau *Gabrielle d'Estrées* y *una de sus hermanas*, recreada por un pintor local, referencial de la plástica cordobesa, el siempre provocativo Jorge Cuello y junto a él Graciela Mengarelli y Oscar Rojo imitando el cuadro, citando la pintura mostrada, y por consiguiente citando su tema, la hermandad o la gemelidad de una manera irónica.

El espacio es limpio, despojado y abierto, solo elementos que entran y salen de escena, con un diseño de iluminación que busca, el recorte, la sectorización y los claroscuros como un juego permanente de lo que se ve y lo que se oculta. Hacia el fondo de la escena, en una habitación contigua, una mesa que pareciera hacer las veces de quirófano en donde se despliegan una serie de movimientos, que anuncian, a través de la parodia a los anuncios meteorológicos, el estado del cuerpo, pero en esta manera de decirlo anuncia también y de manera subyacente, la dramática del cuerpo y el cuerpo como eje dramático. La escena, además, dialoga abiertamente con acontecimientos de la realidad, por ejemplo la catástrofe de Japón y el barrio Güemes, donde está la sala, anuncia de ese modo el estado del mundo, como una confirmación radical del aquí y ahora que nos reúne en cada función.

El cuerpo en una mesa de disección, o el cuerpo en un sillón, haciendo movimientos no convencionales que juegan con el equilibrio y la tensión, da a entender que el cuerpo se puede estirar, plegar con sensual elasticidad pero también se puede diseccionar, partir, perder su unidad. El cuerpo no tiene límites hasta tanto nos duela una muela o nos amputen alguna parte.

Este butho criollo, poetiza también la animalidad del cuerpo, por eso transforma el lomo en un espectáculo, y se atreve además, a jugar con dicotomías culturales en conjunción con el cuerpo y las pronuncia, poniendo en jaque la palabra poética y el cuerpo. Plantea en algún sentido, la utopía del cuerpo transformado.

Vemos pasar en esta extraña clasificación, el cuerpo y la muerte, el cuerpo móvil, el cuerpo inmóvil, el cuerpo del teatro desarmado. Lomodrama parece decirnos, este es un cuerpo que mira. Nos conmina a mirar el cuerpo desnudo, el cuerpo vacío, el cuerpo lleno, la ritualidad del cuerpo y la espectacularidad del cuerpo. Pero lo más impactante de este espectáculo radica en las acciones de los cuerpos que parecen decir con insolencia, hago esto porque se me antoja.

Lomodrama nos anuncia que nunca tendremos el cuerpo que nos ha sido prometido, ese cuerpo eterno y sin límites, ese es el espejo imposible de la utopía del cuerpo, más bien el cuerpo aquí, por momentos, se presenta como una guerra, íntima, irónica y sensual, pero una guerra al fin. La utopía de la actuación parece ser la virtud de ejecutar el cuerpo y las emociones.

Sin dudas la creativa reunión de Graciela Mengarelli, Paco Giménez, Oscar Rojo y Silvia Villegas nos muestra sus logrados frutos y declaran la forma en que el cuerpo llega ya dramatizado a escena ■

EL FUTURO DE LOS DIRECTORES DEL MUNDO

Silvio Lang

Luego del vacío que el mundo le hizo a Dios; luego de la cancha que la política le marcó a la voracidad del Estado; luego de la escabullida femenina al cuento del macho; luego de la caída de la careta de las democracias parlamentarias; *sin embargo, hay directores.*

Del loco del martillo –el anticristiano Nietzsche– hasta la catástrofe argentina de 2001 y las revueltas de hoy en Medio Oriente. ¿Qué es un director de escena al lado de estas mutaciones bárbaras? ¿Cuál es su lugar en la reconfiguración de las escenas del siglo XXI?

La experiencia de la incertidumbre se ha inscripto en nuestras pulsaciones. Lo que hace agua, en nuestras escenas, es la manía totalizadora. No todo lo que hay en escena pertenece al escenario. Hay partes de la puesta de un mundo que se sustraen a la totalización: lo que casi ni cuenta –la combustión espontánea de un joven desempleado en Túnez– puede poner al estado de situación al borde del abismo. Hay un desfase en la ficción preestablecida y puede venir cualquier cosa. Así “lo cualquiera” empieza a ser pensable para la puesta en escena. La completud se convierte en un imposible. El consenso en su ansia de unificación no representa a todos. El ideal absolutista del Uno mortifica los cuerpos del mundo. Pensar y sentir lo disjunto conviene a los cuerpos en torno a una escena. Si no existe consenso seguro la imprevisibilidad se radicaliza. La organización de la inminencia nos desafía a repensar el “campo de ensayo”. Los instrumentos de análisis de nuestras puestas en escena más vitales se adecuan constantemente.

El pensamiento crítico

Sin embargo, la sistematicidad, es decir, el pensamiento crítico es posible. Porque donde ya no se sabe se puede arriesgar un pensamiento como hipótesis. Esta apuesta decide un punto de partida cualquiera ante

el impasse de una situación y sus posibilidades de cambio. Se inventa una regla de producción que zanja la situación y posibilita la organización de lo nuevo. La sistematicidad del pensamiento crítico es, entonces, una “certeza incierta”. La puesta en escena como organización de una apuesta del pensamiento organiza el cambio. En su ignorancia enuncia la catástrofe de un saber. Este trabajo de nombramiento del impasse es un ejercicio estético. Dirigir es una pasión literaria. Nombramiento y decisión de un pensamiento allí donde no se sabe muy bien qué pasó. El director adviene a ese lugar de la ignorancia que hace de la dirección un proceso de pensamiento. Cuando mejor traduce, el director, el impasse de la escena más consistente se hace su intervención. Dirigir una escena es la composición de las posibilidades que introducen lo que irrumpe y rompe con el estado de situación. Hacer consistir un mundo allí, en la escena rota, es una labor de ficcionalización de una verdad acacia. Allí donde hago consistir un mundo –la dramaturgia de un mundo– compongo una verdad en escena.

Como el azar existe su guión inconsistente. Sólo el pensamiento crítico, en su descripción del estado de situación y la intuición de las condiciones de posibilidad, puede localizar el agujón de la catástrofe. Lo que es una equivocación, un error de cálculo o un traspie es la evocación de lo que la escena puede ser. El director es un militante de lo posible. Sujeto fiel a un proceso de pensamiento, desplazado hacia lo posible con premisas que no garantizan nada, pero que trazan en la situación de un mundo

escénico un trayecto de influencia. Pero, ¿cómo desplazar al director del discurso del Amo? Hablando, ensayando otra lengua. Extrañándose de sí y nombrando el tiempo sensible. El director no es el garante de la escena ni la oligarquía del sentido como arcadia perdida a reconquistar. Por otros medios, el director traza una heterotopía –diferentes lugares. No conquista la escena ni la imagina como utopía –único lugar. No apresa la presa. Evoca su fuga y con ella su posibilidad de cambio.

Un monstruo ciclópeo

El director es como el monstruo ciclópeo de un solo ojo, pero con el ojo herido. No ve la “totalidad” de la escena. La centralidad del director es su dislocación, su heterotopía. En esta nueva configuración de la dirección, el que actúa es como un Ulises frente al monstruo ciclópeo que dice llamarse “Nadie”. La fisura, la destotalización, la herida del ojo vivo del director es la verificación de la apertura de la escena y la posibilidad del azar de los encuentros plurales. El lugar del director se extiende como lugar vacío –ojo mocho– donde la garantía del sentido se sustrae. El director no tiene por qué ocupar el agujero que dejó Dios, si no crear máquinas de comprensión en torno a los impasses de la escena. De esta manera el director se desajena y no enajeniza a Nadie. El que actúa asume, entonces, que el director no tiene la respuesta final. Don Nadie se da un respiro y evita la enajenación total al discurso del Amo. Así, la puesta en escena, se reescribe entre más de Uno desde los desechos de la caída de las certidumbres.

El director no es el conductivista ni el constructivista, ni el garante del sentido de la escena. Sino el que puede esperar el devenir de la escena; sostenerla en su mirada y evocarla. De esta manera, la pragmática de la dirección es una enunciación sin enunciado: una oración suspendida que pide una continuación del que actúa. Éste ejecuta el enunciado como un acto propio. Se hace responsable.

Esa voz ética de la dirección implica una posición del director que no ofrece garantía alguna y desplaza cualquier representación absoluta. La mirada del director ya no es ni una auscultación ni el ojo de buey de un dios oculto, que todo lo exige, que todo lo sabe; si no una relación de toque, que soporta el fracaso de la escena y verifica allí nuevas maneras de organización de lo sensible. Esta relación de toque de la ética de la dirección no es sin tiempo. Se trata de una relación que se da tiempo, que puede esperar y soportar una mirada en hueco. El pronunciamiento de sus enunciados, en la cualidad de su enunciación ética, toca los cuerpos de la escena. Al tocarlos los reactiva como signos disponibles a la mirada anónima y sin restricciones. El espectáculo de este mundo escénico no es más ni menos que estas relaciones ensayadas en el tiempo. Los públicos asisten, se afectan y piensan con esos toques. El espectáculo es la indagación de una ética inventada y, como tal, infundada. Su ejecución se sostiene con afecto y pensamiento, es decir, con lo que no se tiene en posesión. Lo suyo es puro acto, puro teatro. Los futuros directores del mundo piensan lo posible del acto. De lo que en nosotros es acto. Aquello que nos cambia la escena de nuestras vidas ■



EL LABORATORIO DE HEMODERIVADOS DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA TE INVITA A SUMARTE AL
PROGRAMA DE DONACIÓN DE PLASMA POR PLASMAFÉRESIS



www.unc-hemoderivados.com.ar

SUMA TU FICHA
DONA
PLASMA

El plasma se utiliza para elaborar medicamentos para
pacientes con enfermedades críticas. En sólo 40 minu-
tos de tu tiempo, estás ayudando a que estos pacientes
accedan a su tratamiento.

Si donás plasma de manera voluntaria y repetida,
VOS y TU FAMILIA accederán a un SEGURO, para dispo-
ner de sangre cuando lo necesiten.

Necesitamos muchas fichas para lograrlo
¿Estarías dispuesto a sumarte?

www.donaplasma.blogspot.com - donaplasma@gmail.com.ar

TEL: (54 351) 433 4122 / 23 (int 153) / CEL: (54 351) 5129038

Dona Plasma Hemoderivados Unc @donaplasma



Solidaridad
que protege...

 **DASPU**
Obra Social
Universitaria

102.3FM

**NUESTRA
RADIO**

pura vida