

DEODORO
gaceta de crítica y cultura



EDITORIAL



Universidad
Nacional
de Córdoba



Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

Rectora: Dra. Carolina Scotto
Vicerrectora: Dra. Hebe Goldenhersch
Secretario General: Mgtr. Jhon Boretto
Secretaría 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 Taborda Varela, María Cargnelutti

Corrección:
Raúl Allende

Diseño:
Lorena Díaz, Agustín Massanet, Nicolás Pisano

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

Impreso en Comercio Justicia Editores

Tapa: A. Bovo Theiler. *Sancharia*. Escultura, ensamble, 2009



3

Pequeña teoría de la ruina



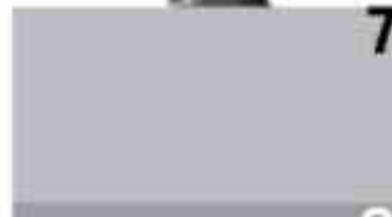
4

Hijo ilegítimo del fraude | Fragmentos sobre Liborio Justo
Juan Cruz Taborda Varela



6

La epopeya argentina y un mono llamado Juan | Crítica de cine
Rodrigo Guerrero



7

De Caravana | Crítica de cine
Irina Morán



8

Reinventar el circuito de lo visible | Artes visuales
Gabriel Gutnisky



10

Nepantla, la tierra ninguna | Teatro
José Luis Arce



11

Bauhaus
Sergio Dain



12

Con todo el cielo sobre la espalda | Crítica de teatro
Emilio Garbino



13

Casas de Villa Allende
María Teresa Andruetto



14

Nómadas | Literatura
Alejo Carbonell



15

La emoción como signo | El libro anacrónico
Silvio Mattoni



16

Canciones del Bicentenario | Crítica de disco
Hernán García Romanutti



18

La TV digital en Argentina | Medios
Liliana Córdoba



20

Detrás del cambio | Crítica de libro
Rosa Compagnucci

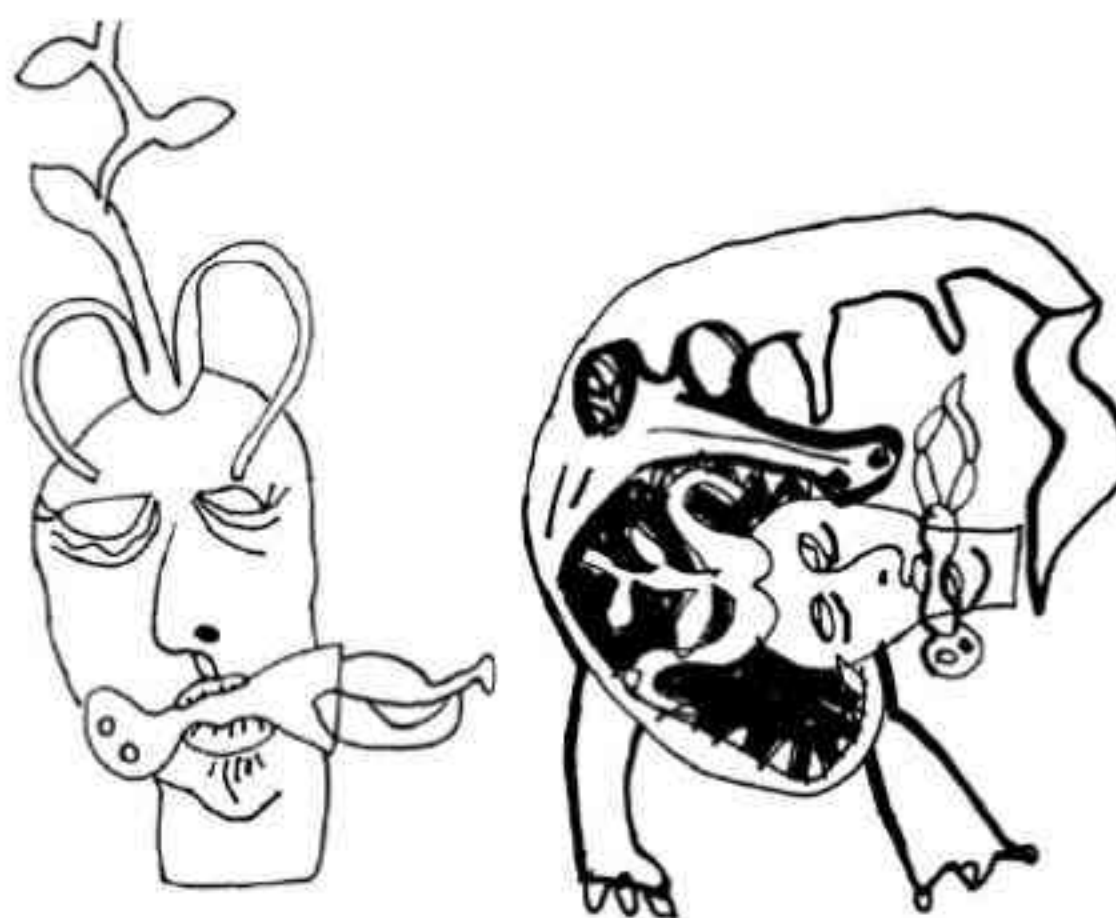


22

Recensión fallida de una literatura no cordobesa
Raúl Vidal



Las obras en este número pertenecen al artista Alejandro Bovo Theiler (*Bahía Blanca*, 1971)



PEQUEÑA TEORÍA DE LA RUINA

¿Qué es una ruina? Testimonio de una ausencia, de la victoria última de la nada, la ruina es el triunfo del tiempo sobre las culturas, vestigio que corrobora la provisoriedad de la aventura humana, definitivo estropicio de lo que alguna vez fue presencia plena. No se define por lo que "es" —un cúmulo de piedras— sino por el espectro que la habita. Su "encanto" surge de una destrucción que no proviene de la mano del hombre, sino del tiempo mismo. ¿Cómo es posible que esa obra-de-destrucción pueda ser objeto de placer estético? Se trata de un placer melancólico que se ha dejado afectar por la derrota de la vida. Melancolía es la pasión de las ruinas, de las marcas humanas que desaparecen incesantes en la superficie del mundo, de las generaciones que caen en el abismo del tiempo. No existen —el lenguaje rechaza tal cosa— "ruinas de la naturaleza"; sólo la obra del hombre se *arruina*.

En una conocida página de *El malestar en la cultura*, Freud comparaba Roma con el psiquismo humano, sólo para mostrar que se trata de una comparación impropia. Roma se presenta allí como constituida por estratos diferenciados de restos, capas de ruinas de las que vemos sólo fragmentos sepultados por ruinas más recientes. Un observador dotado de conocimientos topográficos e históricos podría, dice Freud, ver el muro aureliano casi intacto; en ciertos lugares verá el muro serviano; quizá hasta podrá trazar imaginariamente el curso del muro de la *Roma quadrata*. De la Roma republicana, apenas podrá señalar la ubicación de los templos y edificaciones que había pero ya no existen. Los restos de la Roma antigua se hallan pues esparcidos en el laberinto de muchas ciudades y sepultados unos por otros, extraño *collage* dejado por la destrucción, la desaparición y el azar.

En cambio, sostiene Freud, "en la vida psíquica nada de lo una vez formado puede desaparecer; todo se conserva de alguna manera y retorna en circunstancias favorables". Si Roma no fuese un lugar habitado por sucesivas generaciones humanas sino un ente psíquico nada habría desaparecido; sería una especie de *aleph* de la ciudad: "en el Palatino se levantarían, en su porte primitivo, los palacios imperiales y el *Septizonium* de Septimio Severo; las almenas del Castel Sant'Angelo aún estarían coronadas por las estatuas que las adornaron antes del sitio godo... En el emplazamiento actual del Coliseo podríamos admirar la desaparecida *Domus aurea* de Nerón; en la Piazza della Rotonda no encontraríamos sólo el actual Panteón de

Adriano, sino también la construcción original de Agrippa, la iglesia *María sopra Minerva*, y el antiguo templo sobre el que fue edificada".

Sin embargo la fantasía es insostenible, pues a diferencia del "espacio" psíquico, el espacio urbano no acepta yuxtaposiciones de diferentes épocas. La comparación es puramente negativa y tiene el propósito de mostrar que a diferencia de cualquier ciudad —siempre sometida a demoliciones, desapariciones, derrumbes y sustituciones—, en el caso del psiquismo hay una conservación total de lo pretérito, que puede aparecer bajo circunstancias apropiadas.

En Córdoba casi no existen ruinas. No hay muchas ciudades sepultadas bajo la ciudad por la que ahora caminamos —a no ser unas pocas edificaciones, como la cripta de Colón y Rivera Indarte, o unos muros que han sido descubiertos en lo que será próximamente el Centro Cultural de la Universidad, frente al Monserrat. Igualmente, es un buen ejercicio imaginar a Córdoba completamente arruinada; imaginar un futuro turista caminando por sus ruinas, envueltas en el más absoluto silencio, preguntarse con melancolía por la civilización que había tenido lugar allí, por las pasiones que la agitaban, y tratar de imaginar los sonidos humanos que la recorrieron alguna vez —exactamente como hacemos al visitar Pompeya o San Ignacio.

Sin embargo, por el momento Córdoba se parece más a un organismo psíquico como el que describía Freud que a una ciudad abismada en la historia como Roma. Todo parece estar ahí, como un reservorio de significados que irrumpen todo el tiempo.

En verdad, una ciudad no es nunca pura obra de la intervención humana; existe en ella lo involuntario, lo inintencional, lo que sus habitantes hacen sin saber lo que hacen; significados imprevistos de prácticas que procuraban cualquier otra cosa. También la relación con el pasado está marcada por lo involuntario y lo imprevisto. Tal vez por ello, la sobrevivencia de cosas y significados a los hombres mismos que los produjeron requiere de una arqueología muy particular, una atención para encontrar lo que no nos estaba directamente destinado. La herencia como hallazgo involuntario es ausencia radical de testamento, que vuelve posible articular legado y libertad. No por tanto una tradición unitaria de sentidos y valores a la que perteneceríamos necesariamente, sino transmisión

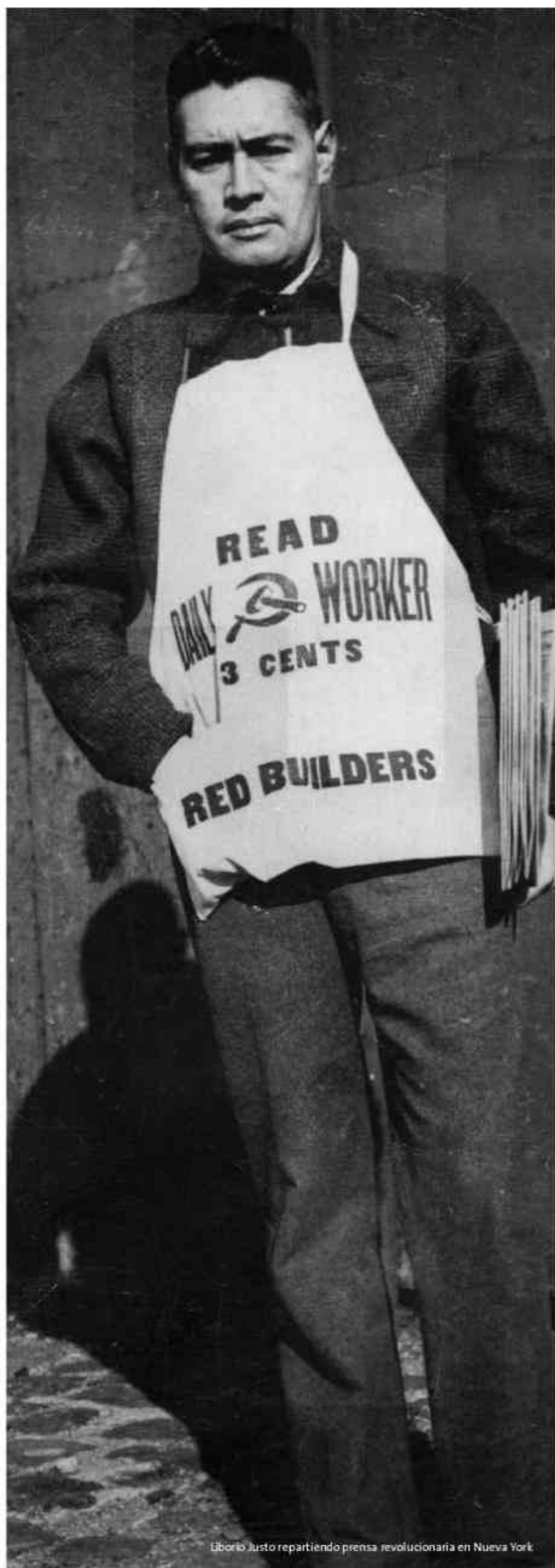
catastrófica, interrumpida, fortuita y sin destino cierto por la que somos afectados.

Una ciudad está siempre colmada de cosas secretas y sentidos no destinados a nadie, que las anteriores generaciones escondieron en lugares poco frecuentados, o simplemente olvidaron allí sin tomar ninguna precaución para su hallazgo por los descendientes. Así considerada, la ciudad es un lugar de pérdida, inmenso yacimiento de objetos perdidos que, a veces, encontramos sin querer.

¿Cómo desarrollar un "arte de la memoria" pública, capaz de entrar en juego con lo involuntario? Se trata de un trabajo de preservación, pero también de descubrimiento. Hacer una "arqueología política" es no sólo hallar ideas que alguna vez estuvieron vivas, sino también hacer una "arqueología urbana" en sentido estricto: descubrir puntos de encuentros, casas, plazas, lugares de reunión, patios, calles, objetos, bibliotecas, donde acciones, ideas y pasiones alguna vez tuvieron origen y por donde transitaban quienes las concibieron.

En los resquicios de ciudades vulneradas por el discurso y el "progresismo" neoliberal, persisten de algún modo viejas memorias comunitarias y tradiciones culturales que evocan nombres perdidos con los que es necesario entrar en interlocución. Sin una memoria urbana de antiguas luchas sociales (que muchas veces es una memoria involuntaria), no podría abrirse paso resistencia ninguna; sin una memoria de antiguas luchas obreras casi no sería posible una huelga; sin una memoria de acontecimientos estudiantiles de otros tiempos, sería difícil imaginar nuevas irrupciones civiles en defensa de lo público. Esa memoria no siempre explícita aloja novedades capaces de abrir la historia y manifestar lo que nunca tuvo lugar. Por eso la pregunta por la transmisión es nitidamente política.

Toda ciudad, en fin, alberga palabras, libros, nombres, objetos singulares que producen significados no identificables, enigmáticos, perturbadores; que inquietan el consentimiento, alteran las rutinas colectivas y las muestra como lo que efectivamente son: un sueño. Al igual que las ruinas, se trata de objetos "contra la cultura", contra la transparencia y la decodificación inmediata; ejecutan una pregunta acerca del tiempo y de la nada, impugnan los delirios de grandeza y las monumentalidades que *arruinan* la "morada del hombre" de la que hablaba Valéry en *Eupalinos* ■



Liborio Justo repartiendo prensa revolucionaria en Nueva York.

Fragmentos sobre Liborio Justo

HIJO ILEGÍTIMO DEL FRAUDE

Juan Cruz Taborda Varela

Bernal, Quebracho, Lobodón Garra, Juan La Loca. Liborio Justo fue todos esos en uno. Y fue, también, el intelectual, escritor y militante de izquierdas acompañado eternamente por la figura patriótica del fraude paterno.

1 Liborio, que habla de trabajadores, ha nacido en una familia de buen pasar: esa idea de que los que tienen dinero no han representado la cosmovisión del hombre y la mujer trabajadora. Padre -Agustín P.- y madre -Bernal Harris- pertenecen al patriciado de la patria, por herencia y vestidura. Para sortear el karma de ser familia distinguida, Liborio será, luego, peón en los obrajes del Chaco santiaguense, vendedor de diarios y todo aquello que pueda hacerlo lo que no nació. Y tenía una extraña línea argumentativa para avisar quién era: "De las filas de las clases gobernantes han salido, en la historia, la inmensa mayoría de dirigentes revolucionarios, en tanto que, por el contrario, del seno de las propias clases oprimidas surgieron siempre sus más grandes traidores y verdugos".

2 La marca histórica de Agustín P., padre de Liborio, fue la de alterar las urnas. Pero Agustín P., además de gestionar a favor de la industria extranjera incipiente, frigoríficos y carnes, gestando el enemigo que 15 años después tomaría el poder, estuvo precedido y procedido por la más fuerte idea de corporativismo que haya vivido la Argentina. Primero Uriburu en la Nación, después Fresco en Buenos Aires, en ellos dos se sintetiza el fascismo criollo mejor expresado. Pero Agustín P., el padre de Liborio, era un militar liberal.

3 Pero Agustín P., padre de Liborio, participó de la Revolución del Parque. Pero Agustín P., padre de Liborio, formó parte del Golpe de 1930. Pero Agustín P., padre de Liborio, creó el Banco Central. Pero Agustín P., padre de Liborio, lideró el Pacto Roca-Runciman.

Pero Agustín P., padre de Liborio, creó la Junta Nacional de Granos y la de Carnes. Pero Agustín P., padre de Liborio, ganó con trampa. Pero Agustín P., padre de Liborio, lo hizo por la patria.

4 Dos marcas tocan a Córdoba con Liborio. En 1918 es un joven estudiante secundario que sabe poco más que ser un joven estudiante secundario. Tras la Reforma, Liborio dejará de ser tal cosa, para convertirse en un joven estudiante secundario que comienza a interesarse en asuntos políticos, influenciado, claramente, y él lo dirá siempre, por la Reforma. Antes, unos años antes, Liborio vive en Córdoba. "Ese viaje y el cambio de ambiente -escribirá- ejerció en mí una gran influencia". Liborio, en Córdoba, lee sus primeros libros. La estada, de poco más de un año, es en el residencial y alejado barrio Las Rosas -cuya loma siguiente le da nombre al posterior Cerro de-. En Las Rosas hay casonas de veraneo para las buenas familias. Los Justo eligen vivir allí, lejos del ruido mundanal y ciudadano. Tampoco hay Monserrat posible, tanto liberal suelto. Liborio va a un colegio particular francés en la zona de Argüello. "Allí cursé primer año del nacional y también me puse en contacto, por primera vez, con toda esa podredumbre sexual de la adolescencia, sobre la cual la sociedad burguesa pasa un culpable velo de pudor".

5 Argentina se debate entre personalismos y anti personalismos. Ajeno, Liborio es viajero antes que 1930 sea una marca difícil de borrar. Orcadas del Sur, a cazar ballenas y retratar en ficción verosímil al extremo: Tierras australes, firmada por Lobodón. Para 1930, año infausto, asume una beca del Institute of International Education de



Nueva York. Durante esa década y en sucesivos viajes al Norte, retratará como nadie las consecuencias de la crisis desatada en 1929.

Teje relaciones en Estados Unidos con la izquierda internacionalista y en Argentina se vincula con el comunismo local. Durará poco en recalar en los brazos del trotskismo. Pero Liborio también es hombre. En 1936 se fuga a Uruguay para casarse con su novia judía y meses más tarde, protagoniza el hecho de la década: Roosevelt visita el país. A punto de dar una conferencia en pleno Congreso acompañado por el padre Agustín P, Liborio grita: "Abajo el Imperialismo".

"Por mi voz condenatoria —escribió en temprana biografía— que resonó con toda su fuerza desde una galería del recinto del Congreso Nacional, y se escuchó claramente por radiotelefonía en todos los ámbitos del continente sentí, que se expresaban ciento cincuenta millones de latinoamericanos".

Él, el individuo en soledad, siendo 150 millones. Esa idea lo acompañaría siempre. Oh. La vanguardia iluminada.

6 "Esta exaltación del individuo político y artístico podía no estar en amena consonancia con la imaginación de las izquierdas" dice Horacio Quiroga. Liborio, ya en su plenitud treintaañal, es militante activo de la izquierda radicalizada, es fotógrafo que publica, es escritor, ensayista. Estanto. Lo que no logra, ni ahora ni nunca, es ser un colectivo.

Liborio viaja. Mucho. Viajar, dicen, es escapar de nuestros propios fantasmas. Esos que le hicieron decir, apesadumbrado, que la Semana Trágica del 19, por ejemplo, "solo significaba una perturbación en mi vida". Por eso se "pasaba todo el día leyendo y pensando (...) Para no encontrarme con nadie y para huir de la situación, ajena a mis preocupaciones, en que me colocaba la posición oficial de mi padre".

7 Y Liborio es, además, el hijo que un presidente nunca hubiera querido. "Conocía él bien la seriedad y profundidad de mis convicciones", dice Liborio, refiriéndose a Agustín P. "Ni por asomo, se le ocurrió pedirme que desistiera de mi acción política o interferir en ella. Sólo que desde

entonces, y hasta que terminó el periodo de su gobierno, dejamos de vernos".

"En el preciso instante en que creía haber llegado al momento de ponerme a la obra y gritar públicamente las ideas que había ido madurando largo tiempo, un serio obstáculo ajeno a mi mismo, la candidatura de mi padre, se interponía en mi camino, cerrándome el paso e imponiéndome, en consecuencia, un alto de reflexión". El hijo izquierdo aminoraba desatadas pasiones cuando se trataba del padre derecho. No se sortea la filiación cuando se admite, desde ambos bandos, admiración y respeto intelectual.

Ejemplo: en 1924 acompaña a su padre, Ministro de Guerra de Alvear, en un viaje a Perú. Se festeja el centenario de la Batalla de Ayacucho. Hay otro argentino: el inefable poeta patrio. Allí desenvainará, el poeta patrio, el discurso que abrirá camino a los hombres de armas: Ha llegado la hora de la espada. Liborio escucha en silencio al lado de Agustín P.

"La noche de su discurso lo acompañamos hasta el teatro, quedando su esposa con nosotros en un palco. Pero, después de su exabrupto, comencé a huírle", contó Liborio después refiriéndose al poeta patrio.

8 años después, votó a Lisandro de la Torre. A Justo no lo votó ni su propio hijo. ¿Más pruebas hacen falta de que hubo fraude? Y escribe: "Los gobiernos septembrinos de Uriburu y Justo, mantenidos en el poder por la violencia o el fraude, no fueron sino la expresión de las fuerzas oligárquicas imperialistas que los eligieron y sostuvieron".

8 Carácter impredecible, traza amistad via misiva con Horacio Quiroga. Y deciden: nos juntamos compañero, en esta selva, de locura, de amor, de muerte. Conviven. Y apenas si duran una semana en los confines de San Ignacio, tan cerca de las ruinas. Se pelean.

9 Siempre la idea de todos unidos. Siempre lo real de la dispersión. La militancia de izquierdas de Liborio transita andariveles irresueltos, nunca certeros. La pretensión totalizante, todos unidos troskaremos, intentan canalizarla a través del GOR: Grupo Obrero Revolucionario: la izquierda de la izquierda. Tan izquierda, que al breve tiempo apenas eran dos los militantes. Enrique Carmona y Liborio. Carmona no soporta la depresión. Se suicida.

Liborio no soporta la depresión. Las islas entrerrianas lo reciben y allí el monobloque GOR se transforma en productor forestal. Ese marco le da la letra para *Río abajo*, su novela isleña, que es llevada al cine en 1960.

Ya es década del 40. Es el epílogo de la vida militante de Liborio. De ahora en más, sus esfuerzos estarán puestos en la producción literaria y ensayística, con un pie en las islas Ibicui.

10 Liborio supera los límites de lo nacional. En México, un periodista comenta a Trotski de la existencia de un presidente fraude y su hijo trosko. El ruso expatriado pregunta: ¿es sincero? Liborio le contestará años después con su informe: León Trotski y Wall Street. Cómo el líder de la IV Internacional se puso al servicio del imperialismo yanqui en México. No hace falta decir que, al final de sus días, Liborio ya era un militante inorgánico de ideas marxistas.

11 Hay una obsesión en Liborio: ser siempre la izquierda de la izquierda. "Para Quebracho, el Tahuantisuyo era un Estado despótico asiático que vivía de la explotación de las comunidades campesinas. No le reconocía al incario los importantes matices y rasgos diferenciales con las sociedades despóticas del Viejo Mundo", dicen quienes lo estudiaron.

No es un orden en particular. Para Liborio, el problema es el orden mismo. Mas no uno: "¡Por la Unión de Repúblicas Socialistas de América del Sur!" escribe en 1937.

12 La ficción ganará sus finales tiempos. También ensayos en donde ejercita historia y literatura. Fastuosa su trilogía Subamérica, en donde transita las ideas políticas de casi 200 años de patria. Y bautiza su proyecto, último proyecto político, de integración continental: Andesia.

13 Antes de morir, con 101, creyó ver en el ataque a las Torres Gemelas el fin del imperialismo. Se había definido: "Soy revolucionario, pues, porque, a pesar de todas las ventajas y posibilidades que podría haberme concedido, me siento oprimido por la sociedad burguesa, parásita y decadente de mi época".

Murió en 2003, escudado por una foto de las Torres ardiendo. El calor. Siempre el calor ■

Crítica de cine

LA EPOPEYA ARGENTINA Y UN MONO LLAMADO JUAN

Rodrigo Guerrero

Juan, el primer astronauta argentino, es la historia de una hazaña argentina muy poco conocida. Un mono Cai, nacido en Misiones, sería el protagonista de un momento único en la historia de la tecnología aeroespacial en Argentina.



Se suceden imágenes de archivo en blanco y negro. La textura de las mismas confirma una época anterior, fragmentos de celuloide rescatados, restaurados y reconsiderados para sacar a la luz una proeza argentina olvidada y (para muchos entre los que me incluyo) desconocida. Un grupo de hombres vestidos con camisas blancas sostiene y arremeten el cuerpo de un mono que apenas sobrepasa el tamaño de la mano de alguno de ellos. Es un monito cai que había nacido en Misiones pero que en ese momento está en Córdoba, lugar donde finalmente moriría dos años después, pero con la grandeza de haber sido, aunque involuntariamente, un héroe.

Colocan en su frente una bolita metálica atravesándole la piel con aguja e hilo. Seguramente es alguna especie de sensor u objeto detector de sus funciones vitales. El monito mantiene los ojos abiertos prácticamente sin pestañear, está inmóvil pero no tieso. Las manos de los hombres amoldan su cuerpo para colocarlo en una silla contenedora particularmente diseñada y lo sujetan a la misma como si se tratara de un cuerpo que se prepara para sucumbir en la silla eléctrica. Pero lejos están esos hombres de condenarlo; contrariamente, todo lo que hacen es para intentar conservarle la vida. Pero el monito nunca entendió nada.

Circundan la escena flashes y fotografías con las mismas cámaras que perseguían a las estrellas de cine de los años 60. Ráfagas insistentes para retratar un momento que sería glorioso para la historia de la tecnología aeroespacial en Argentina, si bien poco o nada sucedería después.

Los hombres maniobran una cápsula de acero que encierra al monito sujetado a la silla. En la parte superior hay un agujero por el que, a través de un vidrio denso, podemos ver el rostro del animalito con los ojos brillantes y la mirada perdida. Sobre esta imagen que podría ser la escena de una película de ciencia ficción de los años 50, una voz en off sintetiza la preocupación compartida por todos los que seguramente en aquel momento pudieron vivenciar es-

tas imágenes en vivo y en directo: "Por un pequeño vidrio nosotros lo mirábamos y bueno, era la preocupación, decir, ojalá lo podamos recuperar vivo".

Quien habla es Luis Cueto, uno de los responsables del proyecto que propició que el 23 de diciembre de 1969, la Argentina se convirtiera en el cuarto país en enviar un animal al espacio. Y éste fue el mono cai apodado "Juan", quien sobrevivió a la experiencia y vivió dos años más siendo una gran atracción en el zoológico de la ciudad de Córdoba.

Aunque uno lo haya entendido todo y el otro nada, Luis y el monito son los protagonistas indiscutibles del documental *Juan, el primer astronauta argentino*, dirigido por Diego Ludueña y realizado por la Universidad Nacional de Córdoba.

Intuyendo de antemano que lo atractivo en este caso no consiste en desmenuzar las características formales y/o narrativas de esta obra audiovisual —que por cierto está resuelta efectivamente casi en su totalidad con material de archivo y entrevistas al ingeniero Luis Cueto (actual dirigente del Museo Universitario de Tecnología Aeroespacial en Córdoba)—; me inclino más por proponernos pensar libremente alrededor del significado que dicha experiencia tuvo en su momento y el sentido de su recuperación en los días que corren. Ese es, a mi modo del ver, el valor fundamental del documental de Ludueña.

Si dividiéramos el relato en 4 bloques posibles, el primero resuelve eficientemente la contextualización de lo que estaba sucediendo en el mundo después de la Segunda Guerra Mundial. Sostenidos en la reconstrucción histórica verbal que realiza Cueto y la alternancia de imágenes de archivo, fotos y titulares de periódicos de la época; recordamos que la competencia entre las potencias vencedoras se volcó en gran medida en las conquistas espaciales. En ese momento, que nuestro país se convirtiera en la cuarta nación en enviar un mono al espacio, no deja de sorprenderme y gene-

rarme sentimientos encontrados. Más aún teniendo en cuenta que cinco meses antes que el mono Juan experimentara el vuelo, los norteamericanos ya ostentaban haber anclado su bandera en la superficie lunar.

Sin osar en propiciar respuestas apresuradas, no puedo evitar preguntarme: ¿Qué tenía que ver la Argentina con EE.UU., Rusia y Francia en ese momento? ¿Significa este suceso una hazaña digna de admiración u otro ejemplo de soberbia nacional?

En lo que sigue, la estructura del relato busca ubicar la experiencia del mono Juan en el marco de un suceder de pruebas que configuran un fuerte desarrollo de la Cohería Argentina entre los años 1967 y 1972; tiempo durante el cual varios animales fueron enviados al espacio, y los cohetes que inicialmente alcanzaron 13 km de altura llegaron a los 500 km y rozaron las fronteras del espacio exterior. Frente a la precisión de estos datos, es inevitable no preguntarnos ¿Qué sucedió después? ¿Por qué el desarrollo de la Cohería Argentina no prosperó? Y allí vuelvo a dudar en relación a los fines de la travesía del mono Juan. ¿Existía realmente un plan o nos ganaban las ansias de estar entre los mejores del mundo?

El tercer momento del documental es el más intenso. Se trata de la reconstrucción de lo que sucedió aquel 23 de diciembre de 1969. Las imágenes de archivo resultan contundentes para ver el detalle del experimento paso a paso, desde que el mono Juan es sujetado a su silla e introducido en la cápsula constitutiva del cohete, hasta su rescate con vida 15 minutos después del despegue y de haber alcanzado 82 km de altura. Las actitudes de las personas que intervenían en el proceso alzando al monito con vida pero anestesiado como si se tratara de la copa del mundo y los fotografías enloquecidos evidencian que se trató de un suceso espectacular.

Pero tenía que esperar al último apartado del documental para disipar un poco mis contradicciones y entender más profundamente el sentido de tales experiencias. Si

bien el ingeniero Cueto afirma que una de las principales ideas del grupo de investigadores era lograr en algún momento las condiciones para generar vuelos espaciales humanos en Argentina como ya lo habían conseguido otros países, la segunda intención era desarrollar la tecnología que propiciara tener lanzadores de satélites en Argentina. Incluso es interesante saber que el vuelo del mono Juan sirvió para que los pilotos de la fuerza aérea pudieran ser chequeados por médicos que estuvieran en tierra.

El final deja visiblemente manifiesta la utilidad de estas investigaciones y el aporte que otorga este documental en los tiempos que corren, precisamente cuando la CONAE (Comisión Nacional de Actividades Espaciales) retoma la intención de desarrollar proyectos espaciales con fines pacíficos, con el objetivo de lograr que la Argentina cuente con la tecnología necesaria para lanzar sus propios satélites al espacio sin depender de lanzadores extranjeros.

En definitiva, en mi experiencia personal, *Juan, el primer astronauta argentino* iluminó parte de nuestra historia con un suceso peculiar, que por sus características y su olvido, terminó estimulando controversias más amplias del Ser Argentino ■

Juan, el primer astronauta argentino

Guión, realización y edición:

Diego Julio Ludueña

Producción: Eliana Piemonte, Josefina Cordera y Diego Ludueña

Animaciones: Andrés Fernández

Equipo de trabajo: Damián

Frossasco, Sebastián Cáceres,

Lalo Clarlá y José Gutiérrez

Prosecretaría de Comunicación

Institucional, Universidad Na-

cional de Córdoba

Crítica de cine

DE CARAVANA

Irina Morán

¡La película es muy buena! Con la emoción atravesada por esta certeza, y también con cierto orgullo chovinista, los que nacimos en Córdoba salimos del cine expresando esta frase, después de disfrutar la película *De Caravana*. El primer film realizado por Rosendo Ruiz, en compañía de Inés Moyano, como productora ejecutiva.



Sucede que en esta provincia no estamos acostumbrados a ver en la pantalla grande, ni en las salas del circuito comercial, historias que nos retratan, sin caer en falsos estereotipos. No estamos acostumbrados a ver de protagonistas a actores cordobeses que, sin forzar o llegar a interpretar un cliché, se muevan, hablen, trabajen, bailen, se enamoren, sufran, griten, lloren, se encuentren y desencuentren, en los diferentes rincones y barrios de Córdoba Capital. Donde la música que suena de fondo sea el cuarteto, pero también la música electrónica. Donde una historia de amor, que provoca el cruce entre dos clases sociales..., dos ambientes en apariencia muy antagónicos, no hacen otra cosa que ser la excusa perfecta para intentar que el espectador, sentado en su butaca y a lo largo de 100 minutos –además de divertirse bajo el formato de una comedia con tonada cordobesa y con gusto a fernet con coca– rompa con muchos de los prejuicios o reglas establecidas que conviven entre nosotros. Prejuicios que nos llenan de temores, de conceptos maniqueos, impidiéndonos vencer el cerco de tantos círculos viciosos que muchas veces nos inhiben la posibilidad de asomarnos a otras realidades, o lo que es peor, nos vetan la alternativa de experimentar en carne propia algunas de las tantas opciones que nos propone la vida real.

De Caravana

Dirección y Guión: Rosendo Ruiz

Producción ejecutiva: Inés Moyano

Género: Comedia. Musical. Romántica.

Origen: Argentina

Duración: 100 minutos

Intérpretes:

Francisco Colja, Yohana Pereyra, Martín Rena, Gustavo Almada, Rodrigo Savina

La trama

De Caravana comienza con la llegada de Juan Cruz –un joven fotógrafo del Cerro– a un baile de cuarteto. Enviado por los jefes de una agencia de publicidad, la tarea encomendada es tomarle fotos a la mismísima “Mona” Jiménez, que luego serán utilizadas en la gráfica de su nuevo disco.

Un chico lindo, de apariencia snob y con una máquina de foto, es sin duda un ave extraña dentro de la mística urbana que representan en Córdoba los bailes de la Mona. Entre el clásico juego de señas, que interpreta Jiménez para saludar a sus seguidores e identificarlos a su vez con los distintos barrios de esta capital; Juan Cruz registra con su Nikon todo ese ambiente –de límites sinuosos y hasta delictivos–, pero a la vez no puede evitar quedarse obnubilado bajo la sensualidad y belleza que despliega al bailar una morocha como Sara. En apariencia fácil de conquistar, el fotógrafo la seduce tras el brillo de su lente, y ella, aún más hábil que él, termina escapando de su morada, pero llevándose como souvenir, su máquina de fotos, y por ende todo el registro de imágenes tomado durante aquella noche.

De manera intuitiva, Juan Cruz decide que el mejor camino para recuperar lo perdido no es exactamente la policía, y entonces asume el riesgo de recuperar sus equipos por la vía personal.

De allí en más *De caravana* nos plantea una historia enredada que involucra sentimentalmente al fotógrafo con Sara y, por ende, a su discolito entorno. Una pequeña banda de traficantes marginales, compuesta por la comprensiva y solidaria Penélope –el travesti que le brinda morada y complicidad en las distintas desventuras a Sara–; más el verborágico y simpático jefecillo de esta pandilla, que se hace llamar de manera sofisticada como Maxtor, pero que en realidad responde al nombre de pila tan común como Adrián.

En un juego de acción y pujas de poder dentro de territorios semiclandestinos, entra en escena otro personaje muy bien delineado como el Laucha. Lidercillo también de otra pequeña banda de malandras, el Laucha se mueve como pez en el agua dentro de los barrios más carenciados de la ciudad, y al parecer, sólo destila broncas y despecho por la cercana ruptura de una larga y tortuosa relación con la bella Sara.

Sin siquiera imaginarlo y por algunos días, Juan Cruz quedará “prisionero” y sometido a los insólitos designios de este caravanero entorno, pero para sorpresa del espectador..., no se privará tampoco de sacar el mejor partido de esta “trágica” e inesperada historia.

El reconocimiento del público

Con el estreno casi en simultáneo de tres películas locales –*Hipólito*, *El Invierno de los Raros* y *De Caravana*–, a la que se le suma *El Dedo* y otra serie de producciones que se están filmando en la provincia, nadie duda del inusitado esplendor que está viviendo el cine cordobés en la Argentina. Una realidad que tiene mucho que ver con lo que establece en materia de contenidos y producciones locales la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y, sobre todo, con las nuevas posibilidades de financiamiento que facilitan instituciones como INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) para el desarrollo del cine local.

Pero el complejo hecho de lograr una buena producción cinematográfica no alcanza tampoco para llegar al mediático título de un éxito. En caso de *De Caravana*, la diferencia radica en el talento de sus directores, intérpretes y realizadores por llegar a reflejar, con humor y acertado tino, una historia de amor de una complejidad tan clásica como la de las familias Montesco y Capuleto, pero inserta ahora dentro la pintoresca realidad de una Córdoba actual.

Al menos, ése es el sentimiento y las impresiones que impera en las distintas críticas de los medios, sumada a la opinión de los cientos de espectadores que a lo largo de semanas han llenado las distintas salas de cine del país, más el plus del reconocimiento explícito que alcanzó *De Caravana*, quedando como la favorita por el público, en el XXV Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. La película también se ha proyectado en salas de Chile, Hamburgo, Varsovia y Londres.

Para su director y guionista, Rosendo Ruiz, la clave más fuerte de su aprobación fue llevar a la práctica aquello de pinta tu aldea y pintarás el mundo. En referencia a este aspecto el director ha expresado: “Que se muestre una región local, pero a la vez con un lenguaje que se puede entender en otro lugar es lo que gustó mucho. A lo mejor se pierden algunos chistes, algunos modismos o algunos códigos, pero no afectan a la historia. Yo pienso que fue muy bien recibida afuera por eso, porque tiene un toque muy regional pero a la vez no deja de ser universal”.

En este sentido, los escenarios elegidos de la ciudad y el trabajo de los actores es sencillamente para volver a felicitar. Francisco Colja en su rol de Juan Cruz; Yohana Pereyra como Sara; Martín Rena en el rol del travesti Penélope, Rodrigo Savina como Maxtor o Adrián y Gustavo Almada interpretando el laucha, son los protagonistas principales de esta comedia romántica y musical. También fue un claro acierto la participación de la Mona Jiménez, actuando como él mismo en el baile de cuarteto, así como la nitidez de cada diálogo, que sin exagerar en lo más mínimo, el director no se privó de matizar contenido con el uso coloquial de la jerga cordobesa actual.

Divertida y con un final bien resuelto, *De Caravana* es una película muy buena que alimenta en el espectador cordobés un fuerte rasgo de identidad ■

Artes Visuales

REINVENTAR EL CIRCUITO DE LO VISIBLE

EL ROL DEL CURADOR EN LAS ARTES VISUALES

Gabriel Gutnisky

El ejercicio curatorial opera creando una pluralidad de subsistemas que reconstruye la producción artística en su conjunto, buscando una nueva lectura que produzca deseo y despierte un nuevo interés en el espectador. El curador es, de esta manera, creador de una ficción a partir de otras ficciones.

El concepto de "curación" no introduce función nueva en el mundo de las artes visuales, porque siempre hubo un encargado de decidir *qué* obra promocionar en un marco de referencia y además *cómo* hacerlo reexaminando los nuevos criterios de exhibición en el museo, la galería o las ferias de arte. Sin embargo en los últimos años la figura del curador ha trascendido como entidad capaz de reinventar el circuito de lo visible y establecer una instancia de enunciación que redimensiona el espacio expositivo e incide en la reconfiguración misma del "campo".

Como lo visible puede permanecer alternativamente iluminado u oscuro, la capacidad de "hacer visible" ya no resulta propiedad exclusiva de los artistas, los historiadores o críticos de arte (Berger), sino de una acción conjunta que finalmente afecta –condiciona– la relación entre lo que vemos y lo que sabemos, porque no miramos sólo el cuadro, la instalación o el video, siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos, el contexto y las referencias propuestas.



En ese horizonte de relaciones, las prácticas curatoriales se han incorporado a las políticas de las instituciones culturales, dando especial atención a conceptos espaciales de exhibición (recorridos guiados, puestas escenográficas, las formas-escenarios) y a la organización de una lectura original –el desarrollo y fundamentación de la hipótesis teórica del curador– que pueden llegar a sobrevolar por sobre la propia autonomía de la obra individual en función de un encuadre analítico particular.

El ejercicio curatorial supone fundamentalmente un trabajo de lectura de obras dentro de un sistema de relaciones contextuales en donde se estudia el problema de la transmisibilidad y de los procesos de decodificación e interpretación. Se trata de ofrecer la información necesaria para interesar al espectador a ejercer una negociación creativa, entusiasmarlo por la interpretación del sentido "suspendido" de la propuesta. En otras palabras, un modelo estructural imaginado, justificado, diseñado y producido por el curador a cargo de esa muestra, en función de las múltiples dimensiones de la recepción entre ese "espectador modelo" y un conjunto de obras que definen la muestra como una pluralidad de subsistemas.

«Se trata de ofrecer la información necesaria para interesar al espectador a ejercer una negociación creativa, entusiasmarlo por la interpretación del sentido "suspendido" de la propuesta»

Aunque la actividad no es reductible a un denominador común, responde sin embargo –y de manera general– a la idea de descomponer las complejas relaciones del arte a una suerte de autoría por selección, en donde la figura del curador surge como el creador de una ficción a partir de ficciones que no son de su autoría. Por otro lado, puede pensarse que la acción del curador sienta sus reales en modelos de tipo asociativo, en base a un discurso valorativo –la autoridad argumentativa

del guión curatorial– y a la presunción del efecto que producirá su enfoque en ese "otro" receptivo (lo que en marketing se entiende como "crear valor diferencial").



Expresión multidireccional –y un síntoma más que una causa– las modalidades del trabajo curatorial pueden consistir –como lo entendió Victoria Noorthoorn en la reciente retrospectiva de Marta Minujín en el Malba de Buenos Aires– no sólo en historiar, documentar y catalogar la producción de la artista, sino también en reconstruirla de alguna forma, porque poco resta actualmente de esas prácticas contingentes y acciones efímeras emprendidas por Minujín en las décadas comprendidas entre 1959 y 1989, lo que por otra parte reinstala además la discusión sobre si existe manera de sustituir la experiencia del original y su contexto. Pero otras veces la figura del curador prevalece ligada al rédito publicitario de su trayectoria personal y al posicionamiento de una "marca", como parece surgir de las relaciones contractuales entre la organización de la edición del corriente año de la feria arteBA y la curadora norteamericana Abaseh Mirlavi, que tiene como objetivo estratégico obtener cierta visibilidad internacional para la feria porteña o –siguiendo con el ejemplo– encargar la organización de la 3ª Bienal del Fin del Mundo (Ushuaia) a una figura de peso como Consuelo Ciscar Casabán, actual directora del ILVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) y figura relevante en la gestión cultural. Otro enfoque del trabajo curatorial resulta de poner en relación las obras del patrimonio de un museo con la producción contemporánea, como sucede en "Desplegable", muestra curada por Pa-

tricia Ávila para el Museo Municipal Dr. Genaro Pérez (Córdoba), en donde se relaciona la iconografía del retrato y el culto a la personalidad –los factores subjetivos de exponerse para ser mirado– dentro de diferentes marcas ideológicas, el concepto de copia y las estrategias de circulación de imágenes, desde el formato académico del pintor decimonónico (el propio Genaro Pérez) hasta el retrato virtual y la apropiación de los artistas contemporáneos.

Producir deseo como estrategia curatorial

Para buscar establecer una conexión entre aquellas prácticas tradicionalmente consideradas "pasivas" y un público que espera hacer más participativa su acción en "ese saber que se descubre", se replican las estrategias curatoriales como una manera de reconfigurar la identidad institucional de museos, galerías o ferias. Especialmente cuando el arte actual –inespecífico, efímero, ubicuo, de estructuras contingentes y presencia teatral– ha desplazado su centro de interés de la producción de objetos hacia la manifestación de "cierto modo de existencia" que, dentro de sus límites difusos, forma parte de la investigación del curador en relación a lo que hay hoy de "museable" dentro de este tipo de actitudes.



Al margen de las habilidades específicas de los diferentes géneros, pero absolutamente condicionado por ellas a fuerza de tratar de desarrollar potencialidades que exceden el valor de una obra en particular, el trabajo curatorial se torna soberano, desvaneciendo el concepto de autoría, porque



el fermento de la creatividad individual ha sido impactado por la volatilidad y la compresión en un presente continuo, por la absoluta pluralidad y la elusividad de las formas.



Desde el punto de vista de las relaciones establecidas entre las transformaciones económicas y las culturales, este concepto también está en sincronía con el marco de flexibilización de las técnicas de producción, dentro del mercado masivo del ocio y del turismo cultural (Harvey). En el proceso de racionalización del trabajo, la figu-

ra del curador no surge como un productor de objetos sino claramente de servicios que hacen más seductor al producto.

«En el proceso de racionalización del trabajo, la figura del curador no surge como un productor de objetos sino claramente de servicios»

Esta demanda responde al cambio de hábitos y actitudes de los potenciales espectadores frente a las intervenciones estéticas

que suponen la renovación y ampliación de los museos, a la instalación en los mismos de ofertas gastronómicas y de su integración a paseos urbanos embellecidos con miras al turismo urbano, entre otros.



Se trata en definitiva de producir deseo, de despertar la atención de los individuos (del público nuevo) creando una oferta por sobre las formas tradicionales de exhibición. En la generación de ese deseo mucho tienen que ver las fuerzas que emanan de la cultura del consumo masivo y el desplazamiento en la estructura del

sentimiento que provoca esta movilidad. Un flujo inmaterial que sobredetermina el sentido de las iniciativas curatoriales dirigidas para construir –orgánicamente– nuevas interpretaciones acerca de lo ya dado y a estratificar –mediante dinámicas de reconocimiento y apropiación– los nuevos significados y valores.



Dentro del campo sin restricciones del arte contemporáneo, debe entenderse esta operación como consecuencia de la desestimación de la búsqueda heroica de lo inédito y sublime que caracterizaba al Arte Moderno, por el contrario, el arte actual se ha constituido en permanente remake, en cita de sí mismo. Formas-redes proliferantes que rematerializan un sempiterno ready-made, que tiende a abolir o a relativizar la propiedad del hacer privado por un sentido de puesta en común. Aquí la obra individual aparece entonces como materia mediadora a partir de la cual se articulan nuevos enunciados. Estrategias de mezclas y combinaciones en donde el trabajo de selección y montaje –como el que lleva a cabo el curador en un proceso de cooperación creativa con el artista– tiene como objetivo enfatizar esos espacios narrativos, especialmente porque la experiencia de la obra inorgánica (sin aspiraciones de totalidad, siempre parcial y fragmentaria, desarraigada, necesitada de alguna co-presencia que desencadene las relaciones de sentido) representa el sitio de una negociación (un trabajo que es a la vez relato y comentario) dentro de las mencionadas formas-escenarios (Bourriaud) y comunidades temporales que definen al arte contemporáneo y a sus formas de representación social ■

La función curatorial en Córdoba

En los márgenes del circuito profesional del arte, el campo simbólico de las artes visuales en Córdoba reagrupa la actividad –señala su existencia– casi exclusivamente en torno a las programaciones de los museos estatales (Caraffa y Genaro Pérez) y de las salas oficiales. Esta oferta de visibilidad institucionalizada –dentro de estándares no lucrativos para los artistas– abre el campo a modos de producción que tienen su origen mayormente en el ámbito académico (alumnos, docentes, egresados de la Escuela Provincial de Bellas Artes y de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional).

El conjunto de artistas y de dispositivos formales que surgen de ambas escuelas se verían inscriptos en una perspectiva de futura inutilidad si no existiera ese pequeño universo condensado en las programaciones oficiales que –de alguna manera– permiten canalizar la sublimación de un deseo de difícil realización, por la falta de mercado o interés social.

En ese horizonte restringido, la función del curador reviste en Córdoba características diferenciadas, porque no es un atributo gerencial que detentan los gestores culturales sino que recae, las más de las veces, en los propios artistas visuales. Podría afirmarse que resulta así una prolongación diversificada de la misma profesión –en un medio no profesionalizado del arte– y se moviliza más bien por afinidad de intereses, aspiraciones y sentido de pertenencia.

Por otro lado, los museos locales distinguen perfectamente la necesidad de dinamizar sus criterios relativos de gestión con propuestas menos homogéneas que las que brindan los recursos de sus colecciones patrimoniales. Los artistas-curadores –vinculados directamente con las nuevas generaciones– les aseguran renovación y público, con un sentido desenfocado con respecto a las normativas que rigen la función curatorial en otros centros más profesionalizados, en los que el orden jerárquico y los aparatos históricos de difusión, se inscriben en la cadena de producción de servicios de la industria de la singularidad.

Teatro

NEPANTLA, LA TIERRA NINGUNA

UNA OBSERVACIÓN DE LA TRAMA INTERNA DE LA ACTUACIÓN

José Luis Arce

Decir 'fuera de tiempo' es mentar un instante que no se rige con la lógica ni la economía del tiempo. El trabajo del actor sobre sí experimenta –tomando un concepto de la Conquista– un estado Nepantla, un punto intermedio que es un terreno incierto que uno cruza al mudarse de un lugar a otro.

En el arte del actor hay un 'fuera de' que puede medirse como 'en medio de', cuyo resultado se podría sintetizar en la fórmula 'cuanto menos, más'. En el lenguaje de un maestro teatral como es Luis de Tavira, pueden rastrearse reverberancias místicas de la 'teología negativa' relacionadas al arte de la actuación, resumibles en el acto (ejercicio-juego-disciplina) de despojarse de sí. Esto genera un punto de debate enorme alrededor del mecanismo de representación que históricamente sustentó al teatro (y a la idea que hay de él). En principio se podría anotar que la teología negativa, que aprehende a Dios por lo que no es, tiene una notable implicancia cuando, trasladados al campo de la escena, puede articularse el mecanismo actoral desde ese plano. Si es verdad que en el tránsito al personaje, el actor se olvida de sí, vale presumir que esto le procura una sensación de libertad, basada en una ruptura de lazos que tiene que ver con 'no ser yo'. El arte del actor bien puede ser un 'alivio por el abandono de sí mismo'. Pero esta supresión hace pensar inmediatamente en una reconstitución en otra dimensión, en un 'mundo otro'. El trabajo sobre sí, para un actor, es imperioso y no es raro que las razones técnicas connoten cuestiones religiosas, filiaciones místicas, observables

también en un director paradigmático del siglo XX, Jerzy Grotowski, creador del concepto 'actor santo'. Las relaciones arriba mencionadas, no han significado una apropiación místico-religiosa ni una tecnificación de las distintas posibilidades psico-físicas, optimizadas en el trance artístico, de tal forma que oscurezcan el retorno de aquellas a sus propósitos originales. Tampoco tendría sentido adscribir estas posibilidades a una espiritualización de la actuación. Una instancia de máxima en el trabajo del actor sobre sí mismo, es la de lograr manipular el Yo.

«El encuentro actor-espectador es ese acceso común al misterio que se vislumbra en la capacidad de la escena para solventar y renovar la producción de magia»

El 'fuera' aludido equivaldría tanto a regir el trance artístico-actoral referenciándolo a una economía del don, como a moldear una economía de reciprocidades que superan un mero toma y daca de sentido psicológico, según la oferta y la demanda del

paradigma económico imperante. La presencia de la ausencia que se subsana precariamente en el teatro a través del personaje (aún en las obras que incluyen la crisis del mismo), podría ser asistida, en tanto tecnología del Yo, por cierta aura mística. La sustracción subjetiva conjura una energía que compensa ese vacío. Con la aparición del personaje, el espectador recibe en función de una expectativa, cuya satisfacción va atada a su implicación en el juego, so pena de mantenerse en una tensión que lo enlaza a una espera angustiante. El encuentro actor-espectador es ese acceso común al misterio que se vislumbra en la capacidad de la escena para solventar y renovar la producción de magia. Podríamos decir también, en su capacidad revelatoria incitante, en la que el cuerpo sustraído de su naturaleza biológica, es traspuesto a un orden simbólico donde como imagen se sostendrá en su brillo y empatía.

Perderse como sujeto

El personaje en el juego de sustitución psicológica germina en el cuenco vacío, yermo, que le deja el retiro de los emplazamientos del Yo, provocando en el acto creativo una subsanación espiritual, que no pocos asocian a efectos terapéuticos

o manipuleos del propio psiquismo. Sin embargo, si perderse como sujeto (desujetarse) es opuesto al lavado de cerebro, por decir, o a una desustancialización del ser, lo es porque inmediatamente lo que puede parecer una pérdida es compensado por los efectos contra-duelísticos que trae aparejada la presencia imaginaria y subjetivante del personaje. Esta economía del don, entre el yo y el personaje, incluye saber desarrollar la capacidad de estar indemne, aún en la aparente indefensión a la mirada del otro. En síntesis: en ese abandono digno de contemplarse, como una belleza salvada intemporalmente, la cualidad es dar a la nada, a esa vacuidad pregnante, un cuerpo autogenerado, que preserve imaginariamente (tal es su materia prima) el valor compensatorio, la cualidad resurreccional, la energía rediviva del cuerpo físico. El actor como sistema psico-físico, lo es en proceso. Hay en él una fuerza irreductible o un enigma irresoluble que se alimenta del sentido de la vida, que significa vida y queda anclado de manera religante a esa corporalidad y a esa vacuidad. Es en ese vacío que cunde el afán compensatorio de 'lo que falta', no lo que diluye inapelablemente. Este abandono de sí no es un soltarse la mano, sino favorecer el equilibrio en una nueva unidad.



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 extension

@extensionunc



SEU

Secretaría
de Extensión
Universitaria



Para el espectador identificarse o proyectarse sólo evidenciaría una enajenación (Brecht); lo que la escena simboliza es cómo asemejarse a sí mismo en un marco de energías irradiantes.

«Un espectador es culturalmente, la imagen de una imposibilidad, de aquello que no puede ser. El actor frente a él, es su doble, encarnación de su imposible»

Aún cuando la paradoja de la escena es la presencia de lo ausente, antes que de mística convendrá hablar de poética. El actor como escena de sí mismo, brega por un ejercicio de eminencia que lo ayude a sobredimensionarse. Así es como le habla a la platea como si fuese su abismo personal. El público, a la recíproca, realiza idéntico proceso. Son dos inconmensurables que no cesan de ir uno hacia el otro, sin alcanzarse plenamente jamás, aunque funden sus multiplicidades en puntos de toque donde mutuamente generan el sentido. Al final, tanta virtualidad se resuelve con el 'ser y estar ahí' del personaje, que no precisa de una especial credibilidad del espectador sino de su 'arte de ver'. En éste, más que un marco de fe y esperanza lo que precisa es trazar el marco de una confiabilidad. Para esto, la identificación con lo que no es, equivale a hacerlo con una presencia virtual, que tiene el poder paradójico de exacerbarse como instancia material, donde la imposibilidad de su captación plena se instituye como culpa. Los imposibilitados de este proceso, espectadores, se ilegitiman como actores por sí mismos y no les queda más que encubrir la angustia con la idolatría a los dioses del espectáculo. Un espectador es culturalmente, la

imagen de una imposibilidad, de aquello que no puede ser. El actor frente a él, es su doble, encarnación de su imposible.

La dimensión poética acá se expresa en que todos estos procesos exceden al Yo. Si la actuación es un juego de desarreglo psíquico, empieza al abrir la puerta para instalar en el yo, condiciones de la mirada ajena. El ser encarnado por el personaje, es un poco el cuadro que describe esta situación, y que por 'vía negativa' generó la imagen del 'actor santo' en Grotowski.

Válido es mencionar una palabra náhuatl, 'nepantla', que alude a estar 'en medio de' dos mundos. Un 'entre', una 'tierra de en medio', un espacio liminal. Nepantla es un lugar entre dos lugares, el paso de un estado al otro, el lugar del "no lugar", donde lo que aparece es la forma-estado de algo más. La palabra Nepantla comenzó a usarse después de la Conquista para describir la condición del mestizo que estaba atrapado entre dos culturas, además encarna un lugar a la mitad del camino, donde no es un lado ni el otro: "el punto medio entre el consciente y el inconsciente, el lugar donde las transformaciones son ejecutadas"; además, el Nepantla es "un estado intermedio, ese terreno incierto que uno cruza al mudarse de un lugar a otro, al cambiar de clase, raza o condición sexual, al pasar de una identidad a otra nueva". Ese punto de suspensión que ilustra la posibilidad de una identidad o su dilución, es lo que constituye Nepantla. En el estado Nepantla el saber es autopoético, responde a relaciones de transformación, orquestado mediante procesos performativos y no estáticos. Uno ve al actor parado en una frontera, sintetizando el signo de su estética *border*, donde es el artífice simbólico de las identidades que se transforman, el escenario vivo que ilustra el alma que se hace a sí misma, a través del acto creativo ■

Bauhaus

Sergio Dain

Una sociedad acumula riquezas de alguna manera. Esa riqueza permite las bibliotecas, las universidades, los talleres, las fábricas, los bares, los teatros, que representan el suelo en donde crece la cultura. Se necesita cierto bienestar para producir cultura, nada crece en la intemperie. En algún momento, el orden social que hizo posible esa acumulación se quiebra y comienza el caos en la economía. Extrañamente, la cultura suele florecer no en tiempos de paz y prosperidad sino en el preciso instante en que el orden se desmorona. Un ejemplo histórico famoso de esto es la llamada república de Weimar, que se fundó en Alemania en 1919, entre las dos guerras mundiales.

La derrota en la primera guerra mundial marcó el comienzo de la crisis en la sociedad alemana. El período comprendido entre 1918 y el triunfo definitivo del nazismo en 1933 estuvo dominado por una profunda debacle económica y una gran inestabilidad política. El símbolo distintivo de la economía en ese período fue la inflación descomunal que alcanzó su pico máximo en 1923, época en la que los precios aumentaban minuto a minuto.

Es larga la lista de personas que vivieron y produjeron en ese período obras que perduraron. Podría pensarse que en tiempos de caos social sólo las obras individuales son posibles. De hecho, la crisis puede ser la excusa para explicar cualquier fracaso o incompetencia de una institución. Sin embargo esto no es cierto, hubo una obra colectiva que tuvo una influencia enorme: la escuela Bauhaus. Bajo el lema inicial de unificar el arte con la técnica, en su corta vida la Bauhaus tuvo en sus aulas profesores ilustres; sus diseños arquitectónicos, de muebles y utensilios domésticos, fueron tomados y copiados en todas partes del mundo. Las fotos de las lámparas, las sillas, las casas, los diseños de telas, que se ven en el libro "Bauhaus", M. Droste, editado por el museo Bauhaus, muestran objetos que parecen sacados hoy de cualquier negocio y sin embargo fueron diseñados y construidos entre 1919 y 1933. Fue tan grande la influencia de la escuela que se fundió con la tradición del diseño industrial: mucho de lo que ahora nos parece de "estilo moderno" fue creado por la Bauhaus.

En este libro está apenas insinuada una pequeña historia del período final de la Bauhaus que me ha llamado la atención y de la que me gustaría conocer más detalles. Faltaba poco para que los nazis cerraran la escuela por completo. Hubo un cambio de directores, asumió Mies van der Rhoë. Los estudiantes publican un panfleto con feroces críticas a él. Son estudiantes de izquierda que tienen opiniones radicales. Protestan contra el nuevo director, éste actúa enérgicamente sin responder a las críticas. Hay estudiantes expulsados e incluso interviene la policía. En una foto se ve a los estudiantes expulsados despedirse en la estación de sus amigos. Me he imaginado las discusiones entre esos estudiantes. Deben haber criticado al nuevo director, sin saber, por supuesto, lo que sucedería después. Para ellos, Mies van der Rhoë habrá sido el símbolo del autoritarismo o algo por el estilo. Cuando la Bauhaus comenzó atrajo con entusiasmo a los jóvenes que venían de pelear en la primera guerra mundial, representaba un nuevo comienzo en sus vidas. Siempre existieron en su seno interminables discusiones acerca de la función última de la escuela en la sociedad. Por ejemplo, si sus talleres debían o no dar ganancias para financiar la escuela. Muchos argumentos sutiles se habrán usado en esas discusiones, pero luego el nazismo les quitó relevancia. Porque, mirando hacia atrás, se incluye a toda la escuela en un mismo bando y por eso esas polémicas no ocupan ningún lugar en los libros de historia. Pero existieron y fueron tan violentas que tuvo que intervenir la policía. Los estudiantes apoyaban al director saliente, Hannes Mayer, que fue acusado de comunista. El nuevo director buscó evitar la política dentro de la escuela en un intento por preservarla de las acusaciones del gobierno. No tuvo éxito, los nazis la cierran en 1933, Mies van der Rhoë emigra a los Estados Unidos.

La Bauhaus fue, como cualquier escuela, un mundo en miniatura con sus reglas y normas en miniatura también, conectado con el otro mundo de normas implacables y desconocidas. La escuela fue un refugio en el vendaval del caos. También fue una flor de la cultura que será recordada por mucho tiempo. Pero desde sus comienzos estuvo marcada por peleas y pujas entre sus miembros. No eran disputas menores ni pacíficas. Nunca hubo un gran plan estratégico en el que todos estuvieran de acuerdo. Sin embargo había clases, había otras discusiones y se produjeron muchas obras. Fuera de sus aulas, la sociedad alemana gestaba una de las más grandes catástrofes de la historia. En ese estrecho desfiladero se movió la Bauhaus. Salvando las distancias, es ese quizás el único camino que le toca en suerte a cualquier institución, a cualquier persona, en cualquier lugar ■

Crítica de teatro

CON TODO EL CIELO

SOBRE LA ESPALDA

Emilio Garbino

La obra *Debajo del silencio* de Daniela Martín se basa en *Antígona* y *Los siete contra Tebas* de Sófocles (496-400 a.C.), y en *Antígona* de Jean Anouilh (1910-1986). Para seguir esta tragedia no hace falta nada más que predisponerse a la representación de lo humano, como si esto fuera un rasgo de lo más intenso que les pueda tocar vivir a las personas.

Dicho así, abstracto y general, pareciera que no mencionamos nada más que algo rastreable en cualquier hechura, en todo acto o arte, en tantas disciplinas que merecerían ese gentilicio de especie. Sin embargo, los griegos, y Daniela sabe qué potencia contiene este nombre. (Ha escrito y dirigido la saga compuesta de: *Griegos*, *Al final de todas las cosas*, *Con la sangre de todos nosotros*, a las que se suma *Antígona*), han sido sensibles para las cosas humanas más importantes, y a ello lo demuestra que nosotros podamos ser sus interlocutores.



"Muchas son las cosas admirables, pero nada es más asombroso que el hombre", sentencia el coro de la tragedia de Sófocles que interpelará sin tiempo a cualquiera que lo escuche. Podría decirse sin riesgo que lo griego, sea en la filosofía o en las tragedias, es precisamente eso, el temple atento y sensible que regala sin tiempo una voz de lo humano. Sería como un registro universal sin definición, un vapor omnipresente que dibuja la identidad sin rostro de todos los rostros, pero sobre todo lo hace con el máximo de intensidad, algo que se percibe creíble y contagioso, respec-

to de lo cual cualquier hombre es capaz de hacer y sentir en la instancia delicada de las pasiones profundas, como ninfas bacantes que pueden estallar hasta cegar el pensamiento, desdibujando lo bueno y lo malo, confundiendo las acciones entre la prudencia y la insensatez.

«La tragedia no permite la esperanza, no deja culpabilidad y no hace evitable la desgracia»

Si hay algo que juega como significado difícil en la obra trágica es precisamente su carácter trágico, en la medida que éste se despliega en metafórica combinación con otras dos ideas que sólo superficialmente se parecen entre sí, pero no son equivalentes. Las ideas de *suerte* y de *destino*, ambas funcionales al contexto de la fatalidad, pero que en realidad no colaboran a la explicación del suceso trágico. Otro elemento característico de lo trágico es que no hay en él acciones culpables, porque tanto el error del entendimiento, como la pulsión de la pasión son inevitables. La desgracia puede caer sobre el justo, la injusticia puede aplastar al piadoso.

De hecho *Antígona*, que arrastra en su sangre cierto mandato trágico, no está *del todo* librada fatalmente a su destino según su pertenencia a ese linaje manchado por la desgracia. Ella siempre elige, con impecable vehemencia y pasión definitiva, hacer lo que considera justo aún a precio de morir por ello. Hija de Edipo (nieta de Lábdaco) y Yocasta, su abuela, madre de aquél, y sobrina de Creonte, el actual rey de Tebas. Edipo ha muerto, pero había quitado el trono a Creonte cuando éste, como hermano del ya muerto Layo, debía sucederlo naturalmente. Los hijos del parricida y casado con su madre, Eteocles y Polinices, gobernarán un año cada uno hasta que, como era esperable, la armonía se rompa y Polinices se tenga que ir de Tebas; volverá más tarde a recuperar su lugar pero se enfrentará con su hermano y ambos morirán "en mutua lucha". Solo Eteocles recibe sagrada sepultura, mientras su hermano e invasor de la Tebas gobernada por su tío Creonte, será castigado públicamente no recibiendo sepultura y se condenará a muerte a quien desobedezca el mandato del rey. Antígona ama a su hermano Polinices y no lo puede abandonar pudiéndose al sol sin la protección del *los dioses infernales*. En la obra

aparece la oposición que se plantea entre la pasión y la prudencia o, dicho de otro modo, entre la verdad atemporal que encarna el amor filial de Antígona y la verdad institucional o política que encarna Creonte como conductor de la ciudad. Sin embargo, sólo en parte es Antígona una obra que expone dicho dilema, porque se sabe además que detrás de las acciones de Creonte hay venganza personal, egoísmo y la consecuente insensatez de sus decisiones, como producto del resentimiento que él personalmente tiene con el linaje de los labdácidas.



Creo que el don que encarna la obra *Antígona* es como un contagio voluntario, seguramente activo en la verosimilitud de su trama, el cual es como la viva actualización de sentido atravesando las épocas con los indefinidos ropajes que tiene el arte, el teatro. A partir de *Debajo del silencio* sucede algo así como un 'avatar' pero laico, sin dioses, sin la participación de lo único que quizás de Antígona nos es ajeno, los nombres de *las divinidades*, sean las de abajo, del *Hades*, sean las de arriba. Para nosotros lo divino, me animaría a decir, es a lo sumo un todo sin nombre, *lo huma-*



LIBROS Y REVISTAS UNIVERSITARIOS
PUBLICACIONES DE LA EDITORIAL DE LA UNC

Consulte nuestro catálogo en
www.unc.edu.ar/institucional/perfil/editorial
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 | **facebook** librería 1918





no en un sentido antropológico, o tal vez simplemente lo que se gasta y se procrea cotidianamente llamado cultura.



En la puesta de Daniela Martín se da una hermenéutica espontánea que nos conecta con Antígona, algo como la experiencia de lo común sin tiempo, entendiendo por común no lo de todos los días, sino lo de todos. Todos quiere decir: somos Antígona, la tomada hasta la muerte por el hiperlúcido sentimiento de amor hacia su hermano Polinices, muerto sin paz condenado a vagar sin descanso; somos Creonte, el insensato que confunde el mal con el bien, el que tiene a su cargo la creación de la ley y al mismo tiempo su sujeción, el que gobierna las vidas de los otros, el que envidia u odia a los del linaje de Edipo. Ambos representan como dos tipos de cegueras: la de la pasión de Antígona, la de la insensatez de Creonte. La primera viola la ley de los hombres porque se ha violado la de los dioses. Creonte respeta la ley —que él mismo ha creado, condenar a muerte a quien se atreva dar sepultura a Polinices— de los hombres pero es condenado a desgracia por los dioses debido a los hechos que hace desencadenar su imprudencia. Ambos tienen buenos motivos para hacer inevitablemente lo que hacen, y el que la una haga el bien y el otro haga el mal es

una sutileza menor ya que ambos, encarnan las tonalidades de lo humano.

Esto último es más notable en *Debajo del silencio* que en los textos sobre los que se basa. Todos los personajes tienen razón y todos se equivocan, sin que esto sea algo subsanable, y en eso se ve cómo la tragedia sigue hablándonos casi dos mil quinientos años después, conservando en su sentido la posibilidad de apropiarlo.



Quisiera terminar con lo que considero una muestra del espíritu de Antígona, y con ella también una forma de ejemplarizar lo que podría ser el espíritu trágico. Se trata de un pasaje de Anouilh en el que Antígona habla con su hermana Ismene. Antígona está descalificando la vida racional y prudente de su hermana, la que elige —no sin arrepentimiento— no desobedecer la ley. Ella, en cambio, tiene asco de la vida sin la intensidad del ahora y prefiere morir a ceder: "yo lo quiero todo, enseguida —y que sea completo—... quiero estar segura de todo hoy y que sea tan hermoso como cuando era pequeña o morir". Antes, y en boca de Creonte, se había dicho: "la vida es... un niño que juega a tus pies". La tragedia no permite la esperanza, no deja culpabilidad y no hace evitable la desgracia. Es como una furia de intensidad sólo compatible con la mentalidad de un niño por la veracidad del ahora ■

Casas de Villa Allende

María Teresa Andruetto

Augusto Cesare Ferrari nació en 1871 en San Possidonio, Italia. Estudió Arquitectura en la Universidad de Génova, pintura en la Academia Albertina de Turín y Estilos Antiguos y Modernos en el Museo Industrial de esa ciudad. Trabajó en pintura, arquitectura y fotografía, formó parte de la Scuola Torinese di Pittura, expuso en varias muestras internacionales y fue un conocido retratista de la nobleza italiana. Se especializó en la realización de panoramas, monumentales instalaciones con motivos épicos que se disponían en edificios cilíndricos dotados de una plataforma central desde la cual el público contemplaba, junto a juegos de luces y música en vivo, episodios históricos, ciudades, catástrofes. En 1914 viajó a Buenos Aires, a poco de llegar le encargaron la decoración de la Capilla del Divino Rostro, en Parque Centenario, durante su trabajo allí conoció a la joven directora del colegio contiguo, Susana Celia del Pardo, con quien se casó y tuvo seis hijos, entre ellos Susana y León Ferrari, quienes curaron hace unos años la muestra sobre la obra de su padre en el Centro Cultural Recoleta. Entre sus obras se encuentran el altar de la Iglesia de Lavallol y el claustro de Nueva Pompeya con su púlpito inspirado en el de la Catedral de Pisa, pero fue en Córdoba donde dejó su mayor legado. En 1928 el Superior de los Padres Capuchinos, le encomendó el proyecto y la construcción de una catedral que comenzó ese año y se inauguró, inconclusa, en 1933. De estilo neogótico, con atletas que agobiados por el dolor cargan sobre sus espaldas el plano con los apóstoles, un espléndido rosetón en el lateral de la calle Buenos Aires y las torres, los Capuchinos es la cumbre de este artista. Le pertenecen también las iglesias de San Francisco (en Río Cuarto) y las de Villa Allende y Unquillo, la Capilla del Colegio de las Hermanas del Huerto y el Colegio de las Hermanas de la Merced. En las décadas del '30 y '40 mientras construía la iglesia de Villa Allende, hizo en la entonces pequeña villa serrana una decena de casas para alquilar, chalets con distintos estilos, situados muy cerca uno de otro, que forman un invaluable conjunto arquitectónico de espíritu ecléctico. *Él hacía las casas y mamá les inventaba nombres*, dice su hija Susana, y ahí están La Cigarra, El Castillo, El grillo, Santa Teresita, la Casa a la Vera del Arroyo Seco, La Golondrina, El Rancho, la Casa de las Columnas, la de porte neoclásico frente al lateral de la iglesia, propiedad de la familia Grasso..., en personales recreaciones y mezclas de estilos romántico, gótico, neoclásico y moderno. Celosamente cuidadas por sus actuales dueños, las casas (salvo Las Columnas, dañada en la inundación del año 2000) se conservan en excelente estado. Todas ellas son viviendas familiares, a excepción de El Castillo de San Possidonio que con ladrillo a la vista y cubierto de hiedra, adaptó cuidadosamente a hostel y casa de té sus cinco niveles con pasillos angostos, escaleras caracol, balcones, almenas y columnas. Ferrari fue también un adelantado en la fotografía (en el desnudo femenino por una parte y en la vinculación entre pintura y fotografía) y uno de los primeros en utilizar el hormigón armado para garantizar la solidez de sus estructuras. Además de las mencionadas, es autor de numerosos proyectos de iglesias que no se concretaron, entre otros las de Villa Ascasubi, Santa Elena, Santa Rosa, Deán Funes, San Cosme, San Francisco, Mina Clavero, Oliva, Los Surgentes, Argüello, La Calera, Padres Redentoristas en Villa Allende, Capilla y Asilo de la Sagrada Familia, Capilla de las Mercedarias en Villa Allende, Asilo del Buen Pastor, Iglesia de los Padres Trinitarios y Claustro y Parroquia de Alta Gracia. Pese a este trabajo monumental es todavía ignorado, no sólo por muchos vecinos de Villa Allende y por muchos estudiantes y arquitectos cordobeses, sino también por el mundo académico. *Para los críticos e historiadores de artes plásticas, de arquitectura y de fotografía, pasó desapercibido*, dice Luis Felipe Noé, y el único ensayo sobre su obra es el que realizó la italiana María Vittoria Martini, en su tesis de doctorado "Il Panorama como genere pittorico: Augusto Cèsare Ferrari (1871-1970) da Torino ai successi argentini", para la Facoltà di Lettere e Filosofia dall'Università degli Studi di Torino, 2001, que permanece inédito ■



Literatura

NÓMADAS

Alejo Carbonell

El seguimiento de tres poetas con una apuesta singular da cuenta de la polifonía y riqueza de voces de la poesía en Córdoba: Cuqui, Diego Monsalvo y Mauro Cesari. Salvo por la ausencia de un festival importante, al estilo del que se realiza en Rosario, podría decirse que la poesía de la provincia atraviesa por un gran momento.

No sólo por la cantidad y calidad de sus poetas, sino porque las distintas tradiciones en las que se escribe conviven y se retroalimentan, a veces armoniosamente, a veces con fricción, pero siempre con la sensación de que hay muchos matices, de que los patrones estéticos quedan subsumidos a la polifonía. Si podemos hablar de un canon cordobés, sería el canon más amplio del país en cuanto a estéticas se refiere.



Entonces el panorama es alentador, con muchos poetas, muchas tradiciones trabajando, muchas editoriales y un mapa geográfico que tiende a tomar a las otras ciudades de la provincia ya no con un solo nombre propio (a la usanza de la vieja política, un caudillo por pueblo y todos los demás en la capital), sino con sus propios colores y en algunos casos, colectivos reunidos alrededor de una biblioteca o una editorial local.



Claro que estos matices también tienen diferentes modos de producción, de circulación, de discusión y de prioridades: vamos desde los poetas murales en hojas A3 fotocopiadas hasta libros lujosos, desde editoriales de recorrido efímero hasta proyectos tradicionales; desde diez a mil en las tiradas, desde relajarse y leer para los vecinos, hasta pagar cenas en Buenos Aires para ser acariciados por los popes en la Hollywood de la poesía.

«Si podemos hablar de un canon cordobés, sería el canon más amplio del país en cuanto a estéticas se refiere»



En ese marco, hay un puñado de poetas que a su vez no son sólo poetas, y que no actúan como colectivo; incluso es probable que no se encuentren más coincidencias aglutinantes entre ellos que las que expresamos en esta nota.

Poetas más inquietos que el movimiento general. Poetas, artistas, que abandonan

la seguridad de la meseta para experimentar con nuevas formas cada vez que la intuición o la curiosidad se los pide. Poetas que cuando uno regresa del baño nunca están donde se los dejó. Como si desde sus particulares miradas y trabajos, evitaran acomodarse en el artista como celebridad.

Cuqui

Para muchos poetas que rondan los treinta, desde hace unos años Cuqui es una bandera. La conocí cuando asistí a una performance suya en un sótano. Fui junto a unos amigos, entre los que se encontraban un escritor y un editor muy importantes para nuestra generación, sin embargo, al finalizar la actividad, ella se acercó a mi hijo, por entonces con tres años, y le preguntó si le había gustado.



Su obra se va desarrollando en diferentes sentidos, no hay un recorrido hacia un punto (el éxito, la culminación, lo que sea), sino que es pura energía y talento puesto a experimentar nuevas formas, arriesgando; deja todo lo hecho para saltar

al vacío en otra disciplina, o con otro nombre (convengamos que Cuqui tampoco es el nombre que figura en su DNI). Publicó varios libros, en diferentes editoriales y con ediciones de autor, pero también hizo muestras fotográficas, bolsos (no es un dato menor, una vez colgamos los bolsos en una pared y era una bella muestra plástica), se dedica al tarot y a la psicomagia, todo con la misma capacidad creativa y el mismo compromiso. ¿Qué quiero decir con esto? Que no *trabajó* para consolidar su imagen de poeta excéntrica a partir de otras actividades, sino que siguió y sigue por el camino que le interesa, asumiendo que a su regreso tal vez ya no tenga a nadie esperando. En ese sentido es más que sugerente el título de uno de sus libros: *Actriz de reparto*.

Diego Monsalvo

Publicó su primer libro a través de La Creyente, y para la presentación hizo actuar a dos personas como Tom y Jerry. Jerry era un enano que luego tomaba cerveza por el ojo del disfraz. También había hecho una maqueta que reproducía la fotografía de

EL LIBRO ANACRÓNICO

La emoción como signo

Silvio Mattoni

Esbozo de una teoría de las emociones, por Jean-Paul Sartre, Traducción de Irma Bocchino de González, Instituto de Psicología, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1959, 89 páginas.

A fines de los años 50, el "Instituto de Psicología" de la Facultad de Filosofía inauguraba sus publicaciones con la edición de este breve libro de Jean-Paul Sartre. Seguramente, el prestigio de su autor, que desbordaba la filosofía y la literatura desde donde ejercía una gran influencia, habrá determinado la elección de la obra. Puesto que más bien parece esbozar una refutación de toda explicación psicológica de las emociones, ante las cuales distintas racionalizaciones resultarían insuficientes y unilaterales. Así, Sartre comienza impugnando no la veracidad, sino la estrechez de teorías más o menos conductistas, derivadas del pragmatismo anglosajón. En esas perspectivas, el estado físico o mental de una emoción se reduce a un desorden, un alejamiento del equilibrio considerado normal, pero no se le da un sentido al desorden mismo. Sartre dirá que la emoción no es tan ajena a la conciencia como para negarle la cualidad de ser un estado significativo. El cuerpo hace signos que no son absolutamente exteriores al pensamiento.

Aunque más cercana al núcleo significativo de la emoción, tampoco la teoría freudiana deja de tener inconvenientes para Sartre. De modo que el "Esbozo", que pretende dirigirse hacia una teoría fenomenológica de las emociones, no alienta interpretaciones que fabulen sobre funcionamientos fisiológicos ni psíquicos. ¿Cuál es entonces el fenómeno de la emoción? ¿Qué se percibe de tal clase de estados? ¿De qué se tiene conciencia? ¿Son las lágrimas el producto de una perturbación interior o contribuyen a imaginar que la perturbación existe más allá de cualquier signo?

La conclusión a la que llega Sartre acerca del sentido de las emociones, cuanto menos, sorprenderá al lector que viene asistiendo a sus cuidadosos análisis de las elucubraciones del género psicológico. Porque de la semi-conciencia del estado emotivo se deduce que en esas situaciones todo se transforma. La emoción no puede explicarse racionalmente porque sería la negación de la misma racionalidad como forma del mundo. La emoción, y las acciones que de ella derivan, derrumban el obstáculo insalvable que se ha constituido en el mundo racional, para tejer con hilos finísimos pero resistentes un espacio mágico. La emoción cambia el mundo porque lo conmina a seguir la ruta imposible de su deseo. Estamos sin salida, ninguna razón nos asiste, y tal encierro sólo puede vivirse "como si las relaciones de las cosas con sus potencialidades no estuvieran reguladas por procesos deterministas, sino por la magia".

Pero, ¿es éste el sentido de las emociones, una simple huida del mundo, una escapatoria alucinada? No únicamente, porque esa forma mágica del mundo constituye las relaciones con los otros. El mundo humano es mágico en cuanto no está completamente determinado. De modo que la lógica de la emoción, sus encadenamientos mágicos, hacen posible no ver al otro como un útil, hacen que el mundo se abra como si tuviera otro sentido. La alegría, el enojo, el miedo son conductas mágicas que aspiran a poseer instantáneamente lo deseado, hacer desaparecer lo indeseable o escaparse de lo insostenible. Pero la magia de la emoción es padecida por la conciencia, que no puede salir de ese estado en el que quisiera perpetuarse, y que más bien se conmueve ante su propia situación: lágrimas que entristecen, risa que se contagia.

Sartre clasificará finalmente la emoción en dos tipos, según el origen de la "magia": si somos nosotros los que impregnamos activamente las cosas y los seres o bien si es el mundo el que se muestra mágico, siniestro. Sin embargo, lo que importa es el carácter significativo del mundo mágico, su coherencia. Más allá de la certeza objetiva, sin instrumentos, la emoción quiere cambiar el mundo de una sola vez, y lo logra, lleva a comprender que en el mundo no estamos para realizar acciones racionales, sino para abrir mágicamente un camino imposible, al que Sartre quizás llamaría "libertad" ■

tapa de su libro. La dificultad que tiene Monsalvo en estos días es que quienes lo conocemos ya esperamos que nos brinde algo diferente y superador cada vez.



Es actor y músico, y un buen gestor cultural, de los pocos en la literatura que además de hacer y pensar para él, lo hace para los demás, una cosa muy poco usual en la literatura, donde por lo general se gestiona más para sí que para el resto. A Diego una vez lo invité a participar de un proyecto de postales con fotos y poesía, cada escritor debía enviar un poema. El proyecto quedó trunco, pero a los seis meses él apareció con un paquete repleto de poemas y fotografías. Este gesto de apropiación de un proyecto, de continuidad más allá o más acá de la finitud impuesta por los plazos de otro podría ser el núcleo difuso de esta nota.



Luego presentó su propia editorial, Calecita Park, con el segundo libro de poemas de su autoría, llamado *Habitante de los puentes*, poemas breves y esponjosos en una notable calidad de edición.

Mauro Cesari

Sin proponérmelo voy presentando a estos poetas en el orden cronológico en que se dieron a conocer. Acá, entonces, aparece Cesari. Cruza filosofía y plástica con poesía y arma artefactos gráficos y módulos visuales, piezas únicas que no aspiran conseguir una reseña. Obtuvo hace unos años el premio Estímulo a la actividad creadora en poesía de la provincia con un libro maravilloso, *El enterrianito*, fuerte conceptualmente, con una utilización de los espacios en blanco de la página que tienen tanto peso como las palabras. Dice que prefiere la interferencia a la comunicación

y es una máquina de discutir en cualquier circunstancia, atropella con su discurso porque no escinde su quehacer cotidiano de su lógica artística. En sus lecturas Mauro grita y golpea cosas, se apoya en la expresividad de su cuerpo y sus gestos. Es todo músculo su poesía, y experimento.

Cuqui es del 77 y vivió unos años en la Patagonia, Diego Monsalvo es del 71 y llegó desde un pequeño pueblito de la provincia de Buenos Aires. Mauro Cesari también es del 77 y nació y vivió en Paraná hasta que decidió venir. El desplazamiento, entonces, parece ser el único lugar posible para ellos. La poesía que publican está siempre dialogando con otros géneros, a veces con la plástica, a veces con la narrativa. Mientras Cuqui participa en un colectivo que realiza actos de psicomagia y analiza árboles genealógicos y quiere desarrollar bodas rituales, Mauro Cesari dirige una colección para la editorial Acción y Diego Monsalvo genera actividades y lecturas bajo el nombre de Nave niebla. Los tres están trabajando en sus próximos libros.



Andan por el borde de los límites auto-impuestos por el ambiente literario local. Generan incomodidad, porque no miden el alcance de su propia producción, como si no tuvieran miedo a nada. "La esencia del genio es la falta de adaptación a su ambiente", dice Pessoa. Es una categoría demasiado pesada para colgarla al cuello de estos poetas, pero algo hay en ellos que podría inaugurar una tradición *boniniana*.



Cuando usted lea estas palabras, ya se habrán mudado de lo que estoy escribiendo. Son nómadas que no reconocen jefes ni tribus ■

Crítica de disco

CANCIONES DEL BICENTENARIO

Hernán García Romanutti

¿Qué es un disco? O mejor: ¿qué cantidad de operaciones, de acciones mínimas y acontecimientos deben suceder para que ese objeto que llamamos disco exista? ¿Qué es un país? O mejor, ¿qué cantidad de operaciones hacen falta para hacer un país? De la combinación de estas preguntas nacen las recientemente publicadas Canciones del Bicentenario.

¿Hasta dónde llega el número de los pequeños gestos necesarios para que un disco vea la luz y abra el silencio? Puede intentarse una respuesta dirigiendo atención a las ya múltiples y –cada vez más– complejas operaciones que implica la producción de un disco: desde que las composiciones han quedado más o menos definidas y ese compuesto de palabra, sonidos y silencios que solemos llamar “canciones” ya posee una existencia (aunque sea aún frágil y provisoria) se requiere una ardua alquimia que incluye arreglos, ensayos, grabación, edición y mezcla, copia, diseño y arte gráfico. A cada paso se definen una cantidad de decisiones en las que se juega imperceptiblemente –casi– una poética musical, pictórica, literaria. Una puesta en existencia de una pequeña porción de mundo que inventa reglas nuevas para la repartición del tiempo y del espacio con todas sus –casi– infinitas variables: alturas, colores, timbres, intensidades, contornos, ritmos, palabras.

Pero puede también ensayarse una respuesta bajo otra forma de modulación de la mirada (y el oído). Si nos remontáramos en la cadena causal, con una penetración que desdibujaría la noción misma de causalidad, hacia todo lo que es estricta condición de posibilidad de una obra, la respuesta sería –ahora sí– cierta forma del infinito. Desandaríamos entonces lo realizado desde las modernas tecnologías de manipulación sonora, pasando por la invención de la grabación magnetofónica, hasta la primera palabra y el primer gesto musical (que acaso fueran lo mismo) del primer grupo de hombres. En la singularidad de cada objeto trabajado por el hombre confluyen silenciosamente la infinidad de objetos que alguna vez fueron producidos y la infinidad de acciones que otros hombres realizaron para hacer po-

sible, ahora, su puesta en existencia. En cada pequeña obra, por insignificante que parezca, se asoma la cantidad de cosas que tejen la consistencia de eso que llamamos cultura y la cantidad de palabras que han sido acuñadas para nombrarlas, con las infimas variaciones y los abruptos desplazamientos operados en cada uso, a lo largo de los siglos. Mirar (y oír) las cosas desde esta perspectiva –que tan poco tiene que ver con el derecho de autor– exige ajustar los sentidos a una sensibilidad comunista, a una experiencia de lo que es común.

Desde allí podemos preguntarnos, ahora, por un país: ¿qué es un país? O mejor, ¿qué cantidad de operaciones hacen falta para hacer un país?; ¿qué gestos, qué acciones y qué omisiones, cuáles palabras y qué silencios son necesarios para que un país exista y siga existiendo? A lo mejor, poner las cosas en esta perspectiva pueda hacer que no resulte exagerado decir que pequeñas cosas como un disco (o una estatua, un libro o una gaceta) son parte de aquel torrente casi infinito –por infinitesimal– que hacen a una nación. La invención de un espacio para que se dé lo común.

Con motivo de los doscientos años transcurridos desde el día señalado como comienzo, la Universidad Nacional de Córdoba abrió uno de esos espacios a través de la convocatoria “Canciones del Bicentenario”. El disco que se presenta es una selección de los temas musicales propuestos por quienes arrimaron sus composiciones originales, en el sentido que le cabe a esa expresión: la creación de pequeñas porciones de mundo que redistribuyen los materiales heredados del tiempo (palabras, sonidos, silencios), inscribiendo nuevos sentidos en la tradición. Un disco como éste, por la forma que adopta y el contexto en el que llega a concebirse y existir, viene a revelar el secreto que otras obras esconden en la supuesta univocidad de un estilo. Aquí, en la heterogeneidad de las composiciones, en las musicalidades de tan diversa procedencia, en los mundos de significación tan aparentemente extraños entre sí que son evocados por las letras, se vuelve posible pensar la inmensa riqueza del concepto de “tradición” a la vez que se pone en cuestión cierta vieja idea de “Nación”.

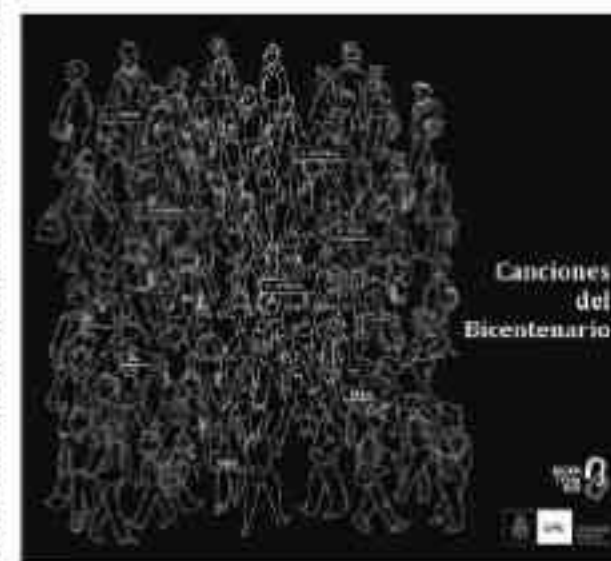
Paisajes poéticos

En una obra como esta coexisten el tango y el folclore con canciones de difícil nomenclatura que quizás cabría definir como parte de diversos estilos de la música urbana. Ninguna con ecos de himno patriótico o marcha militar. La tradición es mucho más heterogénea de lo que solían enseñar los actos escolares y la Argentina por sus intérpretes cotidianos (casi anónimos) es mucho más compleja que lo que muestran las guías para turistas extranjeros. Una geografía disímil hace convivir, incluso, diversas ideas de Nación. Algunas composiciones parecen decir esa idea oblicuamente, detrás de cierto silencio en torno al cual hacen girar su discurso, otras empuñan como arma su llaneza. En algunas se nombra el momento inaugural y los avatares de la historia, en muchas se escucha la denuncia de un pasado –y un presente– de violencias y de revoluciones traicionadas. La cantidad de imaginarios que se conjugan para fundar, día tras día, aquello que nombramos como Argentina es prácticamente insondable, aún en una selección de quince canciones: de la Pachamama a Perón, del Che Guevara a Gran Hermano, pasando por unas coplas acompañadas por la distorsión de una guitarra eléctrica.

La diversidad de paisajes poéticos y musicales muestran una complejidad que se espeja con la realidad que expresan: procedencias rítmicas, linajes melódicos, campos semánticos y horizontes de sentido de orígenes múltiples conjugándose, muchas veces, en un mismo tema musical, bajo la misma firma. Si no existe la nación como un conjunto armónico de símbolos patrios –sino que existe más bien un torrente de efervescencias corriendo a diversas velocidades y en distintos sentidos, a veces opuestos, por debajo de esa diafanidad– tampoco existe la mansedumbre de un estilo musical ya cristalizado, la univocidad de una letra, la simpleza de un autor.

Si cada quien es una pequeña patria, si cada uno es ya una multiplicidad, esa heterogeneidad, incluso esa conflictividad que es puesta en tensión por debajo de la aparente univocidad de la idea de Nación no impide sino que posibilita y, aún más,

provoca la invención. Invención de pequeños actos de interpretación con sus modos de intervenir las formas mismas de darse esos actos en el espacio de lo común. Un disco como éste y una convocatoria como la que está en su origen próximo acaso sean testimonio de esta idea de una coexistencia posible, sin mansedumbre y no necesariamente armónica. Un pequeño objeto sonoro como éste quizás venga a invitar a una cultura de la escucha, modo de ser de una sensibilidad atenta a las sonoridades y sus capacidades de decir y manifestar, incluso lo incomunicable. Y tal vez pueda fundarse desde allí una cierta manera de ser de la comunidad (que será siempre una manera entre otras posibles). Hay, debe haber, algún punto en el que situarse en equilibrio entre la fácil e ilusoria armonía de la Nación y la imposibilidad de vivir juntos. En la búsqueda de ese sitio la Universidad abre espacios de invención de lo común para detectar entre el tejido de diversos lenguajes y pequeñas patrias, en las tradiciones que a menudo no son vividas como tales, la posibilidad de un diálogo. O quizás menos aún –pero, quizás también, tanto más difícil y deseable– una manera de vivir juntos en la que, aun cuando no hablemos la misma lengua, hagamos tentativa de co-habitar un mismo espacio... musical, sonoro, poético, político ■



Canciones del Bicentenario
Grabado en Córdoba, noviembre de 2010. Coordinación: D. Maríoni. Grabación y mezcla: Martín y Sebastián Bergallo. Arte de tapa: H. Cappeletti.



CLAROSCURO

Mariano Marchini

En el campo de juego, 1700 jóvenes formaban con sus cuerpos la palabra PAZ. Después, a las tres en punto de la tarde, Fischer para Alemania movió la pelota y comenzó el Campeonato Mundial en la Argentina, 1978. Ese jueves primero de junio las Madres de Plaza de Mayo rodeaban la pirámide reclamando por sus hijos desaparecidos.

Por entonces no contaban las madres con la adhesión de un pueblo completamente narcotizado por la euforia deportiva. El fútbol es un fenómeno social con multiplicidad de connotaciones culturales. Son muchos los que sitúan a este deporte incluso por encima de la política y la religión en orden de relevancia. Y en este contexto, claro, un mundial es la máxima manifestación del engranaje capitalista por excelencia: nada mejor para captar voluntades y lavar la cara de un país sitiado por el terrorismo de estado.

En el plano deportivo, la selección vivía un cambio drástico en sus estructuras organizativas. El arribo de César Luis Menotti a la dirección técnica, modificó el mapa de prioridades del fútbol argentino. Lo abrió al interior y sentó las bases de una etapa significativa de nuestro deporte más popular.

La contradicción máxima

La organización del Mundial 78 fue un episodio especialmente doloroso y contradictorio. Significó un punto de inflexión en la historia deportiva del país en la que los claroscuros aún permanecen muy vigentes. La conquista jamás podrá ser

evocada de una manera completa. En plena competencia, a diez cuadras de la cancha de River, epicentro de la consagración, funcionaba la ESMA, el mayor centro de torturas de la dictadura, símbolo de un proceso de locura y muerte, hoy vuelto Museo de la memoria.

Las Comisiones Argentinas de Solidaridad y Derechos Humanos en el exterior también naufragaron en un estado de contradicción y perplejidad. Creían en la relación entre el fútbol y la sociedad. En la pureza de ese vínculo indisoluble. Aún en la pretensión de una junta militar que utilizó el instrumento popular para desvirtuar lo que consideraban una campaña "anti Argentina" de un periodismo extranjero insidioso y malintencionado.

Entendían, en definitiva, que si los militares pensaban que la relación del pueblo con el fútbol se podía transformar en algo puramente político y propagandístico, no entendían nada de fútbol ni de pueblo.

Antes del inicio de la competencia, los Montoneros propusieron a las Fuerzas Armadas una tregua; jamás recibieron una respuesta. Propusieron a las masas una

consigna, "Argentina Campeón, Videla al paredón".

Los medios de comunicación estuvieron al completo servicio del aparato de la dictadura. Comenzaba la era de la televisión a color. José María Muñoz, el relator del pueblo, fue una voz estentórea y funcional de los argentinos "derechos y humanos". Las calcomanías vestían los autos. La editorial Atlántida con sus revistas *Gente*, *Para ti* y *El Gráfico*, lideraban la campaña evangelizadora contra la imagen internacional distorsionada de un país sin ley ni justicia.

En medio de una lucha de intereses, se designaron cuatro subseces: Mar del Plata, Rosario, Mendoza y Córdoba. El gasto total de la organización del certamen alcanzaría la astronómica cifra de 700 millones de dólares. El doble del presupuesto que destinó España en su mundial del año 82. Un oprobio si se analiza el contexto socioeconómico del país y las carencias en salud, educación y salario real que había en ese momento.

El vicealmirante Carlos Lacoste, hombre del riñón de Massera, fue el encargado de administrar el presupuesto destinado al

EAM78 (Ente Autárquico Mundial 78). Esperaban entre 50 y 60 mil visitantes: fueron, finalmente, menos de 10 mil.

El equipo mostró un rendimiento de cualidad progresiva. Venció a Francia y Hungría en la etapa de grupos. Sólo perdió con Italia. El empate contra Brasil obligaba a una goleada en el partido con Perú. Necesitaba cuatro goles, convirtió seis. Se convirtió en un paradigma de los partidos polémicos de la historia de los mundiales. Aún persisten las especulaciones y las fábulas sobre ese episodio. Una rara mezcla entre ficción y realidad. Periodismo puro. La final fue una película de suspenso al mejor estilo Hitchcock. 3 a 1 a Holanda. El grito sagrado. La seguridad de Fillol, una zaga central muy confiable con Galván, sublime en la final, y Passarella. La movilidad de Ardiles y la presencia inalterable de Gallego en el mediocampo. Luque y Houseman en la delantera... Y el hombre del mundial, Mario Alberto Kempes. Figura y goleador.

Muy pocos imaginaron que su apodo se convertiría, con el tiempo, en un perfecto resumen de una época. Kempes y Videla fueron uno. Matador ■

D

DEODORO
gaceta de crítica y cultura

DEODORO CELEBRA LA APARICIÓN DE CBA24N, LA NUEVA SEÑAL DE NOTICIAS DEL CANAL 10 DE CÓRDOBA Y DEL MULTIMEDIO UNIVERSITARIO SRT QUE ESTARÁ DISPONIBLE EN LA TELEVISIÓN DIGITAL TERRESTRE (TDT) PROPICIADA POR LA LEY DE MEDIOS AUDIOVISUALES. LOS SRT SUMAN ASÍ UNA NUEVA INTERVENCIÓN EN EL AIRE CORDOBÉS, QUE JUNTO A NUESTRA RADIO, RECUPERAN EL PROTAGONISMO DE LA ACTIVIDAD SOCIAL, POLÍTICA Y CULTURAL DE NUESTRA CIUDAD.

Medios

LA TV DIGITAL EN ARGENTINA

POSIBILIDADES TÉCNICAS Y DECISIONES POLÍTICAS

Liliana Córdoba

Los televisores y la televisión constituyen una presencia cotidiana, doméstica, rutinaria y, al mismo tiempo, espectacular en nuestras vidas. Según los datos del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SiCA) publicados en 2009, de cada 10 hogares, 9,5 tienen televisión. El sistema televisivo argentino está altamente concentrado, tanto en términos de propiedad como de producción, distribución y consumo.

El 47% de los argentinos mira entre 3 y 5 horas diarias de TV y el 12% mira más de 6. El país ocupa el cuarto lugar a nivel mundial en la penetración de la TV por cable. Desde mediados de la década del 90 se consolidaron cuatro grupos que concentran el 96% de la audiencia de televisión abierta y gratuita: Telefè (del Grupo Telefónica de Argentina) concentra el 28,1% de la audiencia; Canal 13 (del Grupo Clarín), el 28%; Canal 9 (del Grupo Hadad y socios), el 17,0% y América TV, el 12,0%. Como la mayoría de los canales abiertos del interior del país funcionan por el sistema de repetición de los contenidos que estos grupos producen y emiten desde Buenos Aires –con algunas excepciones de producción local en las ciudades más importantes del país– el panorama es extensible a todo el territorio nacional. La otra parte del mercado, la de televisión por pago, que en nuestro país se asienta fundamentalmente en el cable, está aún más concentrada: tres operadores concentran el total del negocio (Cablevisión, Multicanal y Supercanal). Para muchos habitantes pagar para ver televisión es la única

alternativa ya que en distintos puntos de la geografía nacional no está garantizado el acceso a señales abiertas –es decir, gratuitas– de TV. Es el caso, por ejemplo, de muchas ciudades y pueblos de las sierras de Córdoba. Estos datos, ofrecidos en “Los dueños de la palabra” por los investigadores Becerra y Mastrini, muestran al sistema televisivo argentino como un sistema altamente concentrado, tanto en términos de propiedad como de producción, distribución y consumo.

Para el año 2004 los analistas indicaban que las tendencias de los indicadores de concentración confirmaban un aumento exponencial, con fuertes impactos económicos pero también culturales y políticos, en tanto se restringía la diversidad de contenidos y el pluralismo informativo. En particular, el Grupo Clarín había logrado una posición dominante en casi todas las industrias infocomunicacionales (prensa, televisión abierta, televisión paga y radio), lo que le facilitaba una relación privilegiada con los anunciantes publicitarios y su

constitución como una fuente ineludible de poder para otros estamentos.

Sin embargo, un nuevo cambio tecnológico, el de la digitalización, repuso en primer plano las preocupaciones técnicas y el tono de novedad que la televisión había perdido con los años. Porque la convergencia entre los servicios audiovisuales y comunicacionales que posibilita la digitalización (Internet, telefonía básica y celular, televisión digital, radio) produce unas transformaciones de dimensiones tan significativas como lo fueron las que produjo la propia incorporación de la TV al sistema de medios. En particular, la televisión digital inaugura un conjunto de posibilidades técnicas –principalmente la multiplicación de señales por cuatro o por seis– que pueden profundizar o contradecir el carácter concentrado del sistema televisivo.

Pero es cierto que poco se ha pensado a la tecnología bajo la categoría de posibilidad. El determinismo tecnológico que signa al pensamiento moderno sobre la técnica no ha favorecido el examen de las

capacidades y posibilidades pragmáticas de la tecnología, algunas aceptables, otras deseables, muchas otras claramente inadmisibles. Y sin embargo, según la filosofía crítica de la tecnología, es justamente bajo esa luz cuando se tornan accesibles las dimensiones técnicas de la política y las dimensiones políticas de la técnica; cuando las posibilidades técnicas adquieren el sentido de trayectorias de futuro posibles de ser examinadas, deliberadas, transformadas y reguladas en la esfera pública.

Hay objetos y tecnologías que ofrecen con mayor evidencia sus posibilidades técnicas o que, por los contextos en que emergen, entregan desde el comienzo la explicitación de las mismas. Este es el caso de la televisión digital, donde la idea de determinación se ve jaqueada por la posibilidad en varios trayectos de su desarrollo e implementación.

Soberanía tecnológica

Por un lado, y en el caso de los países importadores de tecnología como el nuestro,

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

CINE TEATRO
CÓRDOBA

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

Crítica de libro

DETRÁS DEL CAMBIO

Rosa Compagnucci

El calentamiento global sólo existía desde los 80 como tema de discusión en algunos ámbitos académicos pero se popularizó enormemente en el nuevo siglo, sobre todo después de la película del ex vicepresidente de los Estados Unidos, Al Gore. Poco tiempo atrás se temía por la edad de hielo. ¿Qué hay detrás de este debate? ¿Qué rol ocupan las personas en los cambios climáticos?



A pedido de Naciones Unidas el periodista argentino Martín Caparrós fue "por el mundo a buscar historias de jóvenes afectados por la mayor supuesta amenaza contra el ecosistema: el cambio climático o, si acaso, su manifestación más aterradora, el calentamiento global". La gira abarcó el Amazonas, Nigeria, Niger, Rabat, Sidney, Manila, Isla Zaragoza, Majuro, Hawai y Nueva Orleans para aportar al Informe sobre el Estado de la Población Mundial ante el Cambio Climático. El tema sería tratado en la fracasada reunión de Copenhague. Producto de su experiencia nos queda un libro ameno, de reflexión aguda y provocativa. Esta parecería ser actualmente la mayor preocupación de la sociedad, los gobiernos e instituciones, resulta motivo de películas y ocupa a los medios de difusión.

Hace muy poco tiempo junto con los Beatles, y el movimiento hippie, algunos científicos estaban preocupados por el enfriamiento global y se pronosticaba a mediados de los 70 el comienzo de una nueva edad de hielo. La tapa de la revista *Science News* de marzo de 1975 muestra el dibujo futurista con Nueva York mientras está siendo sepultada por un gigantesco alud, por su parte la portada del *New York Times* del 8 de abril de 1977 presenta un pingüino sobre montañas de hielo anunciando la nota "Cómo sobrevivir a la edad de hielo que viene" y proponiendo "51 cosas que usted puede hacer para marcar la diferencia". Pero esa preocupación quedó reducida a una pequeña porción de la sociedad, ya que otros temas producirían inquietud tanto a los políticos como al ciudadano común. El periodismo se enfocaba en la

fallida guerra de Vietnam que llegaba a su fin en esa época, la guerra fría con los soviéticos, la amenaza de una posible guerra atómica y la crisis del petróleo.

«Hace muy poco tiempo junto con los Beatles, y el movimiento hippie, algunos científicos estaban preocupados por el enfriamiento global y se pronosticaba a mediados de los 70 el comienzo de una nueva edad de hielo»

Ya a fines de los 70 las temperaturas comenzaron a subir en la mayor parte del mundo y la amenaza de un futuro gélido fue rápidamente olvidada frente al verano del 78 que fue uno de los más calientes en décadas. A fines de los 70 la Academia Nacional de Ciencias norteamericana convence al presidente Carter de reunir una comisión para el estudio del cambio de la temperatura, la que produce un informe indicando que el aumento del CO₂ produciría cambios climáticos no despreciables. Margaret Thatcher que llega a Primera Ministra del Reino Unido y presionada por las huelgas de los mineros del carbón y el descomunal aumento del petróleo decide dar impulso a la producción de energía mediante centrales nucleares. En 1988 ocurre otro verano muy caluroso en el hemisferio norte y James Hansen declara ante una comisión del Senado americano que el incremento de CO₂ es el responsable y que de seguir la quema fósil las consecuencias climáticas

serían catastróficas. La Central de Inteligencia Americana (CIA) también produce informes y pide mayor investigación por la influencia geopolítica del tema. Finalmente, Margaret Thatcher, química de profesión conoce sobre el efecto invernadero del CO₂ y encuentra la posibilidad de encauzar su proyecto nuclear. Como respuesta se crea el IPCC o Panel Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC) que en 1990 produjo su primer informe. En su libro, Caparrós nos narra sobre el comienzo de este drástico cambio de pensamiento futurista que pasa del catastrófico gélido invierno permanente a una tierra inhabitable con un incremento de 6°C pronosticado por los más radicales.

El segundo informe del IPCC 1995 fue seguido por el Protocolo de Kyoto de 1997 donde la mayoría de los países del mundo se comprometieron a reducir sus emisiones. Sin embargo entró en rigor en 2005 luego del alarmante tercer informe 2001 del IPCC. Allí se presentan los resultados del trabajo de Mann, Bradley y Hughes publicado en la prestigiosa revista *Nature* en 1998 mostrando valores de anomalías de la temperatura media del Hemisferio Norte para los últimos 1000 años que presentan un inusual calentamiento de 0,6°C durante el siglo veinte respecto al promedio de temperaturas del período 1961 a 1990. Esta gráfica fue llamada el "palo de hockey" debido a su forma y produjo grandes controversias en el ambiente científico. Mientras una gran mayoría científica producía resultados del mismo tenor, otro grupo los refutaba.

La ampliamente difundida película *Una verdad incómoda* de Al Gore fue seguida en 2007 por el cuarto informe del IPCC. El posterior Premio Nobel otorgado a ambos exacerbó al periodismo agudizando y generalizando la opinión pública sobre el efecto nocivo que el aumento del CO₂ producido por el hombre está causando al planeta. Pero ya en 2007 los pronósticos del informe 2001 del IPCC estaban lejos de haberse cumplido. A pesar del continuado incremento del CO₂, la temperatura media global se estaciona, o decrece levemente, desde principios del siglo XXI.

«A pesar del continuado incremento del CO₂, la temperatura media global se estaciona, o decrece levemente, desde principios del siglo XXI»

Las controversias se incrementaron y las revistas especializadas empezaron a publicar resultados, de las anomalías de temperatura de los últimos 1000 y hasta 2000 años como los recientes de Fredrik Ljungqvist, que difieren notoriamente con el "palo de hockey". Muestran al período romano, entre los años 50-200 y la época de expansión del imperio vikingo entre los años 1000-1200 con temperaturas similares a las del calentamiento actual. La actividad solar parecería ser un importante responsable de estos cambios ya que durante el período frío conocido como la "Pequeña Edad de Hielo" entre 1300 y 1820, ocurrieron grandes mínimos en el número de manchas solares. También el



período frío que alarmó a la humanidad durante los 70 fue precedido y coincidente con la disminución de la irradiación solar. Investigadores del Max Planck, un prestigioso Instituto de Alemania, presentaron estudios que indicarían como inusual la actividad solar del siglo veinte que tendría precedentes similares sólo 8000 años antes que el presente.

La película de la BBC de Londres *El gran fraude del calentamiento global*, explica el cambio climático como un efecto natural de la variación del Sol y los rayos cósmicos galácticos. Opuestamente otras como el trailer *El día después de mañana* y *La hora 11* de Di Caprio responsabilizan a la ac-

tividad humana de la catástrofe venidera. La sociedad entonces pareció dividirse en creyentes y escépticos. ¿Sería una nueva herejía el mostrar resultados que debilitaran la teoría del incremento sostenido de la temperatura global debido casi exclusivamente al incremento del CO₂ antropogénico? Será tal vez por eso que Caparrós casi empieza su libro diciendo "Crear, a mí, me cuesta más que nada".

»¿Cuánta más gente van a matar el hambre –y la pobreza y la violencia inútil y las enfermedades evitables– en los próximos treinta, cuarenta años, antes de que el cambio climático empiece a tener –si los tiene– efectos fuertes?«

Escapa a la creencia y es científicamente indiscutible dentro de la teoría del cambio climático que la quema de combustibles fósiles inyecta CO₂ a la atmósfera incrementando los niveles naturales de la concentración del gas. El CO₂ forma parte de los gases invernadero que permiten sostener niveles de temperatura del planeta apta para la vida ya que la temperatura global sería -18°C sin estos gases. Los testigos de hielo de la Antártida permitieron determinar la temperatura y las concentraciones de CO₂ de los últimos 400 mil años, mostrando que el planeta estuvo dominado por sucesivos períodos glaciares con clima muy frío interrumpido por períodos interglaciares con clima similar al actual.

Siempre que aumentó la temperatura también se incrementaron los niveles de CO₂ en la atmósfera, pero es muy importante saber que el CO₂ cambió, a veces hasta en un par de miles de años, después que la temperatura.

También es cierto que por primera vez en la historia se incrementa artificialmente el CO₂ y eso llevó a suponer que sería el responsable del aumento "inusual" de la temperatura del siglo veinte. Los científicos, para determinar la influencia del incremento del CO₂ antropogénico y de los factores naturales sobre la temperatura global, realizan simulaciones del clima usando modelos numéricos. Estos modelos son cada vez más complejos y precisos que los usados a comienzos del IPCC, pero las ecuaciones que rigen al clima son muy complejas y jamás podrán resolverse con precisión absoluta.

Caparrós, con aguda reflexión, dice que los resultados computados, que dan una posibilidad de uno en ocho de tener esta meseta en promedio global de temperatura similar a la ocurrida en la última década, junto con otros datos aportan aún más confusión, en realidad nos muestran "que no sabemos suficiente sobre eso –ni casi ninguna otra cosa". El autor opina que la amenaza del cambio climático sirve –también– para insistir en que somos demasiados. Aparecen entonces quienes plantean frenar el crecimiento demográfico. Caparrós sintetiza dos líneas actuales de crítica al despilfarro de las sociedades ricas. La que dice que este sistema de consumo produce emisiones de gases y materias que dañan al planeta y las que sostienen que este

consumo disparado le causa brutal daño a los millones que se quedan sin recursos y ambas serían complementarias.

El libro me indujo a pensar en un mundo desigual, donde los que sufren son los habitantes de las regiones más pobres y que este es un hecho independiente del cambio climático, producto de la mala distribución de la riqueza y de los adelantos tecnológicos. Sus preguntas finales me resuenan y por eso las transcribo "¿Cuánta más gente van a matar el hambre –y la pobreza y la violencia inútil y las enfermedades evitables– en los próximos treinta, cuarenta años, antes de que el cambio climático empiece a tener –si los tiene– efectos fuertes?". En los países del primer mundo se realizan investigaciones que cuestan millones de dólares, sobre potenciales programas de geoingeniería, de miles de millones destinados a manipular el clima. Buscan disminuir la energía solar que llega a la Tierra, sin pensar que el Sol también varía, como lo mostró la casi ausencia de manchas solares desde mediados de 2007 hasta principios de 2011.

Habiendo dado alguna idea de lo que se trata el cambio climático y de los medios que se disponen para pronosticar el clima futuro, queda en otra perspectiva la "lucha contra el cambio climático". Particularmente, me desagrada "luchar" o estar en "contra" de algo, adhiero a las medidas que promuevan paliar las diferencias enormes que existen y ayudar a los que tienen muy bajo acceso a los recursos naturales, la energía, el alimento, los conocimientos y la tecnología. Ayudar así a cuidar al planeta y a los seres que vivimos sobre él ■



Contra el Cambio
Martín Caparrós. Editorial Anagrama, Buenos Aires. Septiembre de 2010. 280 págs.

RECENSIÓN FALLIDA DE UNA LITERATURA NO CORDOBESA

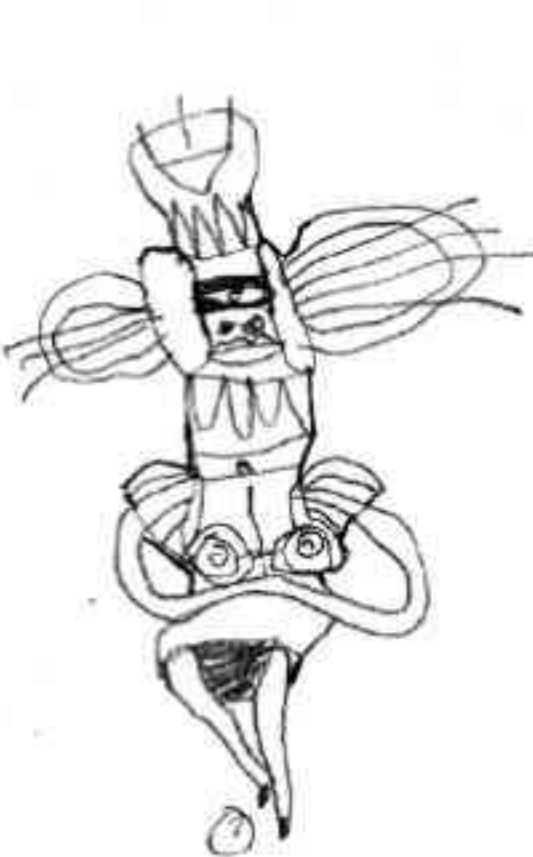
Raúl Vidal

Damián Tabarovsky, que jamás se presenta a premios literarios, hace que el narrador de su novela *La expectativa* se pregunte: "¿Cuál fue la última generación para quien PC significó Partido Comunista y no Personal Computer?" A mí, que jamás comienzo un párrafo con un nombre propio, este Tabarovsky me ha creado una expectativa sobre una especie de herencia que me ha salido al darne cuenta que pertenezco a una generación o microgeneración intermedia; es decir, ¿qué hacemos con esas dos letritas, don D. T., aquellos que estamos justo en el medio, los que, haciendo de nuestra realidad etaria (¡uy, qué feo que suena esto!) un lamento o gimoteo, nada demasiado dramático, claro está, no leemos allí ni una cosa ni la otra? Ya sé, no me diga nada: no escribimos novelas, ¿no?

Mejor comienzo de nuevo. Anoche terminé de leer *Baroni: un viaje*, la penúltima novela de Sergio Chejfec. A pesar de que desde hace varios años tengo en mi biblioteca su novela *Los planetas*, es lo primero que leo de este autor argentino que luego de quince años en Caracas ahora reside en New York. Me gusta su estilo, pero debo reconocer que no es fácil de leer, y que de a momentos hay que hacer un esfuerzo de asentimiento para poder seguirlo con cierto entusiasmo. Hay en *este* Chejfec una puesta en acto de aquello que, a la chita callando, aparecía en *La expectativa* del porteño Tabarovsky, algo que bien podría señalarse con una expresión oculta en una de las páginas de *Baroni: un viaje*, "una disgregación de la sensibilidad". Por supuesto, *aquel* Tabarovsky que se deja llevar por la práctica a ultranza o salvaje de la digresión es más *entretenido*, pero no sé, ¡nunca lo sabré!, si esto último es o no es una virtud (acaso por esto es que no realizo críticas,

de cierta literatura llamada cordobesa: la que jamás se arriesgaría a colocar dos puntos en medio de un título).

Si no conté mal, son diecisiete las veces que el oblicuo Chejfec le hace decir a su narrador la siguiente frase: *como probablemente explique más adelante* (o leves variantes de la misma). Hay un guiño allí, un gesto cómplice sobre una manera de fabricar (y reírse al mismo tiempo de) el suspenso sobre lo que va a suceder, y que a medida que la lectura transcurre nos va descubriendo el engaño, porque se trata de algo así como una intriga imposible, todo lo opuesto a una novela policial; es decir, nada se va a develar con el paso del tiempo, nada nos descubrirá el arte de la escritura, nada nuevo o extra obtendremos después de terminar de leer esta novela. Y sin duda ese guiño es un gran acierto, y de una total coherencia con lo que la historia contada muestra: una manera de *ver* y entender el arte. Y digo "ver", porque esta novela de Chejfec es una novela que da a ver paisajes de una manera si se quiere perturbadora y sesgada, aquí y allá, sin descanso, y los deja en la bruma, justo en los primeros segundos del desprendimiento de retina, como exigiendo que el lector imagine lo que, a poco de andar, se nos hace un horizonte inexistente, quiméricos panoramas que, aunque un buen día hagamos el viajecito a Venezuela, jamás hemos de hallar nada de ese país, de esa región o vórtice que se retrata y nos abisma en *Baroni: un viaje*. ¿Para qué viajar a *aquella* Venezuela, si el viaje es la lectura de la novela misma? El arte es el viaje, y no importa demasiado confundir la realidad con la ficción, o el personaje con el autor, pues ambos son capaces "de abstraerse del mundo construido, ya sea el efectivo o el de ficción". Así, una vez más, aparece mezclada la literatura con la vida en constantes, para tomar otra expresión disimulada en la novela, "percepciones



Leydi RATA



SA 1997

fragmentarias"; por ejemplo la presencia, los diálogos y la muerte del poeta Juan Sánchez Peláez, *un poeta mayor*, según me instruyó una noche en la serrana casa de "la Tere" Andruetto, aquel otro que ya no está: el poeta Privitera. Y es que la muerte, esa expectativa, es el tema, también en esta novela. La muerte es la naturaleza, y "la naturaleza nos instala en el miedo", escribe Chejfec. ¿Qué nos hace suponer que una muerte actuada, fingida o ficcionalizada es menos muerte que eso que se ha dado en llamar muerte real y última?

[Soñaste, confíesalo Raúl, que tu padre moría en posición casi fetal, tranquilo, entre tus brazos. No era un espectro. Tu voz sólo repetía, monótona como el ruido de una cadena, una palabra solitaria: papá... papá... papá. Tus labios se mantenían cerrados, y tu voz no buscaba, ni tampoco quería, descansar.]

¿Hay un arte de morir? escuchaste que te preguntaba tu padre sin preguntarte.

Se trata sólo de un ademán, de un gesto en el límite, papá: le contestaste sin contestarle.]

Todo esto me hace acordar lo que una noche de asado y vino tinto, un amigo crítico (que no es para nada lo mismo que un crítico amigo... aquí, recuérdese lo que Flaubert escribió en una carta de amor dirigida a una de sus amantes, la que además era poeta: "Los críticos son como las pulgas, siempre dispuestos a saltar sobre las sábanas limpias y adoran los encajes") me contó como anécdota de tiempos no tan pasados. Entre sus tareas de la semana tenía la de escribir una reseña sobre la última novela de un escritor argentino en espléndida y ostentosa promoción, algo así como hacer de una placita un parque,

y pensó en preguntarle personalmente la duda que le había despertado el final de la misma, para lo que no tuvo mejor idea que enviar un e-mail al editor en jefe de la alta casa editorial que había publicado la novela en cuestión, preguntándole sobre la dirección del escritor. El editor, también en cuestión, de castizo apellido, también un alto editor, sin duda alguna, le denegó el datito. Porque hablémoslo claro, era sólo un datito, sólo eso, nada que nos condujera al inexorable camino de la muerte voluntaria o alguna otra sandez por el estilo. Así las cosas, mi amigo insistió tratando de quitarle importancia al asunto, y rogando humildemente (pues mi amigo, a pesar de su aplastante envergadura física, puede ser humilde, si se lo propone) que le facilitase las coordenadas del escritor en franco ascenso. Lo que fue en ascenso (a la manera en que algo se activa "como una novela mental", diría Tabarovsky), a medida que los e-mail iban y venían, resultó ser cierto tono de a ver quién la tiene más larga. Cuando mi amigo cayó en la cuenta del juego, optó por cortar por lo sano (nunca tan bien usada la expresión) con un gesto, casi un mohín fuera de ritmo y rima, una sola frase al estilo de *En el río La Carlota el agua me llega hasta las rodillas*, apenas una asonancia que despertó las iras, así en plural, del editor en franco ascenso: *Pereyra... no haga olas, Pereyra*.

(El final de la historia, como el final de la novela en cuestión... es más, como toda aquella novelita en franco ascenso, algo así como hacer de un parque *una reserva*, no tiene importancia.)

Un nombre propio jamás debe ser tocado; ni siquiera para dar comienzo a un párrafo, mucho menos a una reseña. ■

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