

D

DEODORO

gaceta de crítica y cultura

Revista de la Universidad Nacional de Córdoba | Argentina | Julio de 2013 | año 4 | N° 33 | \$ 7.- | ISSN: 1853-2349



Bolaño, a diez años de su muerte

Camila Sosa Villada: teatro en primera persona

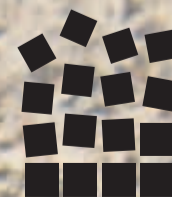
Psicoanálisis y cultura en Córdoba

Artes visuales: el temor al espectador no-especializado



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba



1613 - 2013

**400
AÑOS**



Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Dr. Francisco Tamarit

Vicerrectora: Dra. Silvia Barei

Secretario General: Dr. Alberto León

Director Editorial UNC: Carlos Longhini

Subsecretaría de Cultura: Lic. Franco Rizzi

Prosecretaría de Comunicación Institucional:
Lic. María Cargnelutti

Director: Mariano Barbieri

Secretario de redacción: Guillermo Vazquez

Consejo Editorial:

Natalia Arriola, Andrés Cocca, Liliana Córdoba,
Agustín Massanet, Gonzalo Puig, Juan Cruz Tabor-
da Varela.

Corrección: Raúl Allende

Administración: Matías Lapezzata

Diseño: Lorena Díaz

Revista mensual editada por la Editorial de la
Universidad Nacional de Córdoba
ISSN: 1853-2349
Editorial de la UNC. Pabellón Argentina
Haya de la Torre s/n, Ciudad Universitaria.
(351) 4629526 | Córdoba | CP X5000GYA
deodoro@editorial.unc.edu.ar
info@editorial.unc.edu.ar

DEODORO, GACETA DE CRÍTICA Y CULTURA no se hace res-
ponsable de las opiniones y artículos aquí publicados.
Los textos son responsabilidad de quien los firma.

Impreso en Comercio y Justicia Editores

Tapa: Luciano Burba. Sin título. Fotografía digital (dimensiones
variables), 2012



Cristina lectora de Deodoro | Apertura
Pablo Requena



**El psicoanálisis entre los ámbitos de pasión
y el currículum | Debate**
César Mazza



Periodismo /Parte 2 | Portulano
Luis Rodeiro



Reflexiones en torno a una vocación | Teatro
Camila Sosa Villada



¿Cómo se llama la obra? | La neurona atenta
Liliana Arraya



Cosas que se pierden | Literatura
Juan Francisco Uriarte



De Torino a Barcelona, hay un puente que cruzar... | Baldosa floja
María Teresa Andruetto



Hablemos de clases y de violencia estructural | Debate
María Eugenia Boito



Viaje interior | Teoremas
Sergio Dain



Queremos tanto a Bolaño | Informe
Javier Quintá



“El corazón es una patata deforme en movimiento” | Ciencia
Mariano Barsotti



Un puente en un territorio imposible | Cine
Matías Lapezzata



Canto popular de Córdoba, 40° aniversario | Pentatramas
Mariano Medina



Elogio de la salsa fileto | Personaje
Miguel “Cachoito” De Lorenzi



Mi vecina, la asesina | Elogio de la sombra
César Barraco Mármol



¿Quién le teme al espectador no-especializado? | Artes visuales
Carolina Senmartin



¿Para qué sirve la literatura? | Literatura del presente
Silvio Mattoni



Spinoza por Zugarrondo | Sin cartel
Hernán Tejerina



Las obras en este número pertenecen a **Luciano Burba**
(Córdoba, 1980). lucianoburba@gmail.com



CRISTINA LECTORA DE DEODORO

Pablo Requena

Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura.
Italo Calvino, 1981

Hay una tensión entre el acto de leer y la acción política.
Ricardo Piglia, 2005

1. Marx describió los efectos del peso de las generaciones muertas sobre los vivos. Difícil es reclamar la propiedad de Deodoro Roca: su presencia oprime nuestros cerebros. Le pertenecemos. Reclamar la propiedad de un texto –mejor aún, de su *correcta* interpretación– o de una figura es un esfuerzo fútil.

2. Ante cualquier reclamación lo primero que debe considerarse es qué clase de relaciones produce tal propiedad. Máxime cuando sospechamos que ella siempre es un robo, o más bien, resultado de un despojo. Apropiarse de Deodoro o de la Reforma y fundar una ortodoxia. Postular qué quiso decir exactamente para convertirnos en dueños de la correcta interpretación del *Manifiesto Liminar*. Adueñarse de los sentidos, imponerlos. La secuencia abre un abanico de posibilidades: expropiar, robar, depreciar.

3. Depreciar, robar, expropiar: cualquiera de las tres supone disputar la propiedad.

4. El *Manifiesto* –al que no firma Roca pero sí Enrique Barros, Ceferino Garzón Maceda y Horacio Valdés– sirvió para defender al legado liberal amenazado sucesivamente por el fascismo y el peronismo en 1936 y 1945, para atacar el proyecto Dell’Oro Maini en 1958 o para fundar una Universidad libre de los cómplices del genocidio en 1984. Tuvo una larga vida.

5. Existiría en nuestra ciudad, en nuestro país, una tradición reformista por cierto muy esquiva que, como toda tradición, es un invento.

6. CFK dijo el 20 de junio pasado en Rosario “*la verdad que Deodoro Roca merecería estar acá hoy junto a nosotros ¿Con quién creen que estaría? Que estaría con Belgrano, con San Martín, con Yrigoyen, con nosotros también*”, un día antes en nuestra ciudad había citado el bello pasaje del *Manifiesto* que habla de libertades y dolores. Tiemblan las herencias. Hace diez años Carla Galfione advertía sobre la fosilización de la Reforma, la autora recurría al Roca de 1936 que decía que ésta debía ser fluyente; Galfione describía el panorama abierto en la UNC luego de la sanción de la ordenanza 5/90, cuando las fuerzas hegemónicas del movimiento estudiantil se volvieron garantes del status quo, el arancelamiento de la Universidad pública, al tiempo que hacían de la Reforma un tótem.

7. Roca y el *Manifiesto* están abiertos al juego de las apropiaciones y por lo tanto al régimen de robo, depreciación, expropiación; el juego no es infinito pues está limitado por las correlaciones de fuerzas de cada contexto específico. CFK impugnó los derechos de propiedad que exhiben orgullosos los propietarios y *herederos naturales* de Deodoro Roca, quienes reaccionaron airados; queda demostrado lo contingente de cualquier propiedad, queda en evidencia lo poco natural de las herencias.

8. Hace unos meses, durante la última Asamblea Universitaria, cuando una parte de la tribuna estudiantil cantó la Marcha peronista la otra respondió al grito de “¡re-for-ma, re-for-ma!”. Tiempo después, en un episodio de la serie documental *Cuatrocientos*, se narró cómo la eliminación del arancel en 1949 no era otra cosa que la concreción del *programa* de 1918. La referencia reapareció nuevamente en los fastos del 19 de junio pasado tanto en los discursos de CFK como del Ministro de Educación de la Nación. Los gruesos bordes de dos universos semánticos mutuamente autoexcluyentes se desdibujaron. Un nuevo pasado comienza a fundarse.

9. La propiedad y sus reversos –expropiación, robo, depreciación– son gestos políticos. Son los sentidos contruidos en torno a la afirmación de propiedad y de natural herencia que en Córdoba el radicalismo hizo de la Reforma –en la que no fue menos importante la apropiación institucional por parte de la UNC que incluyó en junio de 1993 una celebración con... una misa– los que crujen cuando se ubican a Deodoro y al *Manifiesto* en contextos inesperados. Tal vez la última lectura revulsiva, creativa y ferozmente anacrónica de 1918 fue la del movimiento estudiantil cordobés de los años ochenta, capaz de asociar a la Nicaragua sandinista con el latinoamericanismo de la Reforma.

10. Lo que diferencia al científico del político es la mirada distante del primero. Es que sabe que las ideas son solo eso, ideas. Sabe, también, que el político hace un uso público de ellas y que nunca aparecen como anacrónicas o míticas sino, por el contrario, siempre vitales y eternamente presentes. ■

EL PSICOANÁLISIS

ENTRE LOS ÁMBITOS DE PASIÓN Y EL CURRÍCULUM

César Mazza

Trazar un mapa de la actualidad requiere de un contexto de comparación. Lo nuevo es inabordable en sí mismo, hace falta considerar la existencia de un precedente. El psicoanálisis en Córdoba entró a principios de siglo a través de algunos protagonistas de la Reforma, especialmente de la mano de dos actos de Deodoro Roca que prepararon el terreno.

El psicoanálisis nunca irrumpe en la trama de una cultura como caído del cielo, dirá Jacques Lacan, para que sea practicable tiene que caminar unos años en las profundidades del gusto.

El psicoanálisis entra en nuestra ciudad como cita en el movimiento de avanzada de los intelectuales que protagonizaron la Reforma Universitaria de 1918 (Arturo Capdevilla, Deodoro Roca y Juan Filloy). Luego, se filtra como referencia teórica de la psiquiatría en la década del 30 (S. Freud y J. Lacan son citados por Gregorio Bermann y Emilio Pizarro Crespo).

Hubo dos actos cometidos por Deodoro Roca que también prepararon el terreno. Un escrito donde proclama la abolición del doctorado en Derecho por considerarlo el camino normal, en línea recta y ascendente, sin ningún sobresalto del *establishment*. El doctorado en ese contexto era una institución que legitimaba el sem-

piterno poder de los acomodados. Unos años más tarde, en el 40, Roca encabezó una singular protesta por la censura oficial sobre el cuadro "Bañistas" del artista Ernesto Soneira. Dicha protesta consistió en tapar con telas de color las estatuas de desnudos que adornaban la ciudad. Ambos gestos desenmascaran e ironizan la impostura de determinados semblantes cristalizados en la sociedad de entonces. ¿Qué relación pueden tener estos gestos con la experiencia de analizarse?

El segundo acto tiene una estructura de chiste. En "El chiste y su relación con el inconsciente" de Sigmund Freud¹ encontramos una cantidad importante de ejem-

¹ Siguiendo una lectura de Germán García se puede decir que Freud realiza una operación de vanguardia con el chiste, los lapsus, los sueños considerados basura cultural por la ciencia oficial. Freud los introduce en una racionalidad. Esa operación de incluir el desecho, lo bajo, en una tradición de la alta cultura representa un gesto clásico de las vanguardias.



plos tomados de hechos ocurridos en su ciudad. En el chiste no hay inocencia, hay una intencionalidad. El asunto será ubicar de qué manera dicha intencionalidad encuentra su eficacia, su forma de conmovir al Otro social. Porque un chiste sólo se puede considerar un chiste si es sancionado como tal, de lo contrario sólo tendríamos un mero juego de palabras, un insulto o dicho obsceno. Dos piezas son esenciales en su construcción: la censura y su particular transgresión. Gracias a la censura, la protesta de Roca y sus amigos llega a tener un carácter virulento. El mensaje original del cuadro, expuesto en un inofensivo salón de arte, impacta de una forma mucho más efectiva por conquistar el espacio de las plazas. La obra alcanza una dimensión hilarante. Sólo de esta forma se llega a decir, a mostrar lo absurdo, la ridiculez de querer tapar una obra de arte por entender que atenta contra una moral vigente y sobre todo desnuda la injerencia de la Iglesia en el

Estado. Como en el chiste, esta intervención, que burla la censura, conmueve una identificación ideal donde las cosas cretamente tendrían un sentido unívoco: las formas son buenas o malas, normales o anormales, etc. Al igual que en la interpretación analítica se logra hacer caer una identificación al mismo tiempo que se produce una transformación de la morficación en ganancia de placer. El chiste es un fenómeno social, así como algunos se habrán indignado viendo esas estatuas tapadas, otros, por compartir en complicidad el código, habrán disfrutado, como seguimos disfrutando, de esa inventiva.

El CV es insuficiente para el psicoanalista

Jacques-Alain Miller en una entrevista publicada en un diario local se refirió a la formación del analista poniendo en tensión el currículum con el ámbito de pasión. Esta formación "supone un ámbito,

1918
Librería

LIBROS Y REVISTAS UNIVERSITARIOS PUBLICACIONES DE LA EDITORIAL DE LA UNC

Consulte nuestro catálogo completo en
www.unc.edu.ar/institucional/perfil/editorial

Frente al Pabellón Argentina. Ciudad Universitaria

libreria1918@gmail.com | facebook libreria 1918



Universidad
Nacional
de Córdoba



un caldero donde cada uno se sumerge y aprende a nadar por sí mismo, como los niños, a veces con la ayuda de salvavidas. Además está el análisis personal, que no es un aprendizaje en el sentido tradicional. Es el precio que se paga por el saber sobre sí mismo. Es más fácil armar un currículum que un ámbito de pasión. Creo que debemos hacer un esfuerzo más por crear y fortalecer estos ámbitos de pasión”.

Por supuesto que esta referencia al *currículum* es una metáfora empleada para señalar la reducción que puede sufrir una formación que se limita únicamente a estándares. Porque lo válido para uno no es válido para otro, la formación analítica, cuando es genuina, no puede guiarse por la clasificación estandarizada en un CV. En el mejor de los casos se funda en un ámbito de pasión acorde a determinados principios que se llevan a la práctica. Un ámbito de pasión es un vivero para que el deseo forjado en un análisis se pueda recrear. En este punto el recorrido del analista es afín al de un artista puesto que no hay marca establecida de antemano que indique el camino. Cada analista debe verificar la transformación de su rasgo identificador en algo singular, incomparablemente impar.

Ese escrito de Roca sobre la institución del doctorado, tras andar el siglo XX, no deja de resonar en la apreciación de Miller: “Todas las soluciones parten de que el doctorado es una institución seria. Yo pienso, en cambio, que debe ser suprimida. El ‘doctor’ es una cosa sin significación vital alguna, muerto que está insepulto, asunto que no atañe en realidad a la cultura. Se llega a ser doctor como se llega a ser mayor de edad sin que el interesado pueda evitarlo”.

«El psicoanálisis entra en nuestra ciudad como cita en el movimiento de avanzada de los intelectuales que protagonizaron la Reforma Universitaria de 1918 (Arturo Capdevilla, Deodoro Roca y Juan Filloy)»

Llevándolo a la cuestión de la formación analítica, tenemos que una formación sin deseo es una formación vacía, un mero currículum, una carrera doblegada por los dictados del sentido común. Además de la experiencia del análisis la formación requiere del control de los casos y el estudio de los textos de Sigmund Freud y de Jacques Lacan junto a las disciplinas conexas. Es decir que la formación no prescinde de los cursos y seminarios, pero por sí mismos resultan insuficientes.

Entre la clínica y la cultura: algunos ejemplos

Consideremos algunas intervenciones que apuntaron a recrear un ámbito de pasión. Para tal fin es preciso que el discurso del analista pueda entrecruzarse con otros discursos. Con los actores de

esos otros discursos estas intervenciones instalaron una conversación puntual, ya sea con los psiquiatras interesados en defender el valor de la clínica y con los intelectuales y artistas sensibles, no tan apremiados por figurar. El juego consiste en armar escenas donde se ensaya lo que cada uno tiene para decir:

- La *Revista Oral* organizada desde la Biblioteca de la Escuela de la Orientación Lacaniana -2008-. Una apuesta donde se retoma la inexistente *Revista Oral de Córdoba* narrada por Macedonio Fernández. El espíritu de la revista buscaba una salida al atolladero que plantea la lengua de grupo o disciplinar. ¿Cómo conmovir cierta posición localista refractaria al extranjero, al visitante? Los supuestos especialistas de cada discurso se vuelven visitantes de su propia tierra. Ellos no se ponen a intercambiar postales o a vender copias de segunda mano, sino que instalan en la ciudad una conversación. Es ésta la diferencia entre quienes sólo importaron a *La cañada* ideas parisinas y quienes desean apropiarse de un discurso. Participaron entre otros Daniel Vera, Clelia Romanutti, Pilar Ordóñez y Emanuel Rodríguez.

- La participación de la revista *Exordio* en la instalación “37 puertas” organizada en *La Perla* (Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio) -2013-. Un tratamiento posible de esa facticidad real, demasiado real, que constituye ese pasaje de nuestra historia. ¿Hay memoria que no sea de la marca?

- Las actividades del *Programa Psicoanálisis en la cultura* del CIEC junto a ApsiCo (Asociación de psiquiatras cordobeses) en el Hospital Neuropsiquiátrico Provincial -Conferencias del Dr. J. C. Stagnaro, Germán García y el Dr. Germán Berrios-. ¿Cómo responder al borramiento de la clínica ejercido por el empuje clasificatorio del DSM (Manual diseñado por la American Psychiatric Association)?

- La coordinación junto a la Editorial de la Universidad de Villa María (EDUVIM) de una serie de Charlas sobre *La operación poética en psicoanálisis*. De dónde surge un proyecto editorial para la publicación facsimilar de la revista *escrita*, dirigida por Antonio Oviedo. La revista *escrita* aparece en Córdoba entre el 80 y el 86 como una experiencia desagregada de la actividad académica con una marcada confluencia entre la literatura y el psicoanálisis lacaniano.

Un psicoanalista en la actualidad para escuchar al sufriente: la angustia, el dolor en el cuerpo, la tristeza, solicita avivar su deseo con ámbitos de pasión que se incrusten en las profundidades del gusto. ■

Periodismo / Parte 2

Luis Rodeiro

Nos falta algo en el universo Tomás Eloy Martínez (TEM). Es cuando dice que “el lenguaje del periodismo no es una simple cuestión de oficio o un desafío estético. Es, ante todo, una solución ética. El periodista no es un agente pasivo que observa la realidad y la comunica; no es una mera polea de transmisión entre las fuentes y el lector sino, ante todo, una voz a través de la cual se puede pensar la realidad, reconocer las emociones y las tensiones secretas de la misma, entender el por qué y el para qué y el cómo de las cosas con el deslumbramiento de quien las está viviendo por primera vez”. Cree fundamental tener una perpetua capacidad de asombro.

De su capacidad de asombro, quiero decir. Todos conocen los acontecimientos que tuvieron lugar en la cárcel de Rawson y en la Base Almirante Zar. Se conoce como La Masacre de Trelew. La dictadura encabezada por Lanusse había sufrido un golpe muy fuerte. El 15 de agosto de 1972, guerrilleros de distintas organizaciones armadas, tomaron el penal, logrando fugar. Por fallas operativas, sólo seis lograron abordar un avión que fue desviado a Chile. Los rezagados quedaron en el aeropuerto y tras negociaciones, se entregaron a las autoridades militares y fueron trasladados a la Base Naval. El 22, argumentando un nuevo intento de fuga, la dictadura fusiló a los detenidos. Primer ensayo de la política de aniquilamiento posterior.

TEM era director de *Panorama*. Como lo testimonia, la revista cubre la información con los procedimientos de rutina. Cuenta que el 21, a la noche, deja editada la publicación y se retira a dormir. A las 5 de la mañana es despertado por el encargado del télex, notificándole que llegaban despachos que hablaban del supuesto intento de fuga y la represión que se habían visto obligado a realizar los marinos de la base. TEM no acepta la burda explicación. Escribe un agregado a la edición, que se diferencia del resto de los medios, que reproducen la versión oficial. “Un Estado que tiene fe en la eficacia de la justicia no puede responder al terror con el terror”, escribió y recuerda que esas palabras sonaron “como un solo de batería en un entierro de angelitos”. A pedido de Massera, de triste memoria, es despedido por la editorial dos días después.

Su capacidad de asombro lo transforma. TEM confiesa que esos hechos “le cambiaron la vida”. Investiga lo sucedido, convencido de que “en un país donde los idealistas son mártires y los réprobos viven sin castigo, la memoria del pueblo será más larga que las astucias de quienes lo reprimen”.

La Pasión según Trelew (1973), es prohibido en noviembre de ese año y luego quemado -junto a otras publicaciones- en Córdoba, en los inicios del proceso genocida de 1976. Y ese TEM transformado escribe una obra mayor de periodismo. Revela la relación entre la guerrilla y la sociedad, echando luz sobre una realidad que aparecía como “desvanecida” y que creía importante revelar: “el alzamiento de la ciudad entera (de Trelew) contra el poder militar y la instauración de una ‘comuna’ que duró 3 días”, de la que fue testigo. Sucedió en octubre, como consecuencia directa de la masacre. Durante días, más de 3 mil personas se mantuvieron en vela dentro del teatro Español. Hubo una huelga espontánea, con un ausentismo que superó el 90%. A las manifestaciones asisten más de 7 mil personas.

Fue la respuesta a las detenciones de 16 vecinos, acusados de complicidad con la fuga. Desde la llegada de los presos, el contacto con los familiares, el análisis común de la coyuntura, originó simpatía con esos militantes. Muchos actuaron como apoderados para poder visitarlos. Lo curioso -relata TEM- es que entre el núcleo activo había simpatizantes del radicalismo, del peronismo, independientes, que si bien se limitaban a tareas solidarias, no podían ocultar cierta empatía con las posiciones políticas generales de los presos.

Conozco a Tomás, en la primavera camporista. Trabajaba ya en *La novela de Perón*, motivado por los hechos de Ezeiza. Dos de sus personajes, se inspiraron en una pareja de compañeros. Nuestro grupo se había separado de Montoneros, basado en una crítica al militarismo y en la reivindicación de la política como agente de cambio.

TEM nos miraba con respeto y creo con alguna complicidad. En su departamento ofrecido generosamente, hicimos la edición de los primeros números de la revista *Puro Pueblo*, que me había tocado dirigir. Era un acto solidario. Nunca hubo pertenencia estructural, pero nos ofrecía su casa para trabajar allí. En silencio nos acercaba café y atendía a su hijo Blas, entonces bebé.

Y esa capacidad de asombro se repite, cuando desde la ficción, aborda otro de sus libros mayores: *Santa Evita*. Si en *La pasión según Trelew*, escribe que los hechos lo han cambiado, en la novela dice “cuanto más me acerco a ella, más me alejo de mí. Se fue volviendo hermosa con la pasión, con la memoria y con la muerte”. Asumió con maestría el sentimiento popular y lo convirtió en literatura. Se fundieron ese sentimiento y esa reinención: “ella dejó de ser lo que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo”. ■

L. Burba. *Backstage de circo formas de caer*. Objeto (resultado de un intercambio de instrucciones con una artista mexicana), 2009



Teatro en primera persona

REFLEXIONES EN TORNO A UNA VOCACIÓN

Camila Sosa Villada

El ímpetu de estas palabras viene a traducir el corazón de una morocha actriz cordobesa, que no aprende a vivir por mucho que se lo proponga y que por ello se ha vuelto una crónica estudiante de la supervivencia al cobijo fiel de su trabajo o la fiebre de su dramatismo.

Lo cierto es que me encontré de grande con la vocación de actriz. Antes, en la secundaria, antes de decidir qué estudiar en la universidad, quería ser escritora, periodista, bióloga, cantante. Finalmente el teatro condensó gran parte de mis aspiraciones en la vida. Siendo actriz pude escribir, cantar, actuar y celebrar la vida.

Se piensa que el oficio del actor es lúdico. Una vez Roberto Videla me preguntó qué significaba el teatro para mí y le respondí que el teatro era doloroso. Y él me retrucó: “y placentero también”. Y lo es. Como el amor, como los hijos, como una casa ce-

rrada al mundo. Creo que ambas ídoles constituyen un carácter total en la vida del actor. Se sufre y se disfruta.

Por un lado está todo lo amargo de la profesión, como todas las profesiones. Ese sinsabor que a veces te hace pensar en vender todo y fugarte a vivir al mar y que de ningún modo opaca el aplauso del público. Yo sufro de cierta vanidad que ronda alrededor de los teatros, cierto modo de andar, cierta forma de mirar de algunos actores. Sin dudas, también la ejerzo. No puedo dimensionarlo, pero sí dimensiono todo lo ingrato que tiene

esta vieja artesanía. Lo inestable de la economía de los actores. Esa melancolía constante de los telones que son corrompidos por el abandono. Los tabloncillos de los escenarios desvencijados, crujientes, con un motín de insectos que los arruinan. Sufro también de las malas acústicas de algunas salas, los ruidos insolentes que se cuelan de afuera, del mundo, en esa hora señalada, donde todo debería callarse o formar parte de nosotros. También están las molestias más vulgares, como los baños sucios, los camarines sucios, esos pasillos sucios que preceden al escenario. La mirada fatua de algunos dueños de los

teatros. El esnobismo, el clima de trabajo igual a cualquier trabajo, la competencia, el chauvinismo, la diletancia, los celos, la falsedad y la monstruosa egolatría de ciertos hacedores. Todo eso duele. Duele la incompreensión del público, duele hacer mal el trabajo, duele no llegar a dar todo lo que uno quisiera durante una función, duele descubrirse superficial o un vulgar intérprete. Duele el público al que no le entran balas, los espectadores distraídos, ruidosos, los que estrujan papeles, los que no apagan sus teléfonos celulares, duele la incomunicación. ¡Hombre! Es cierto, duele no poder comunicar el mundo que llevamos dentro. Duelen los derechos sobre obras maestras que una quisiera hacer y no puede, imposibles de pagar para el bolsillo de los actores. Duelen los productores y la diferencia tremenda entre el teatro comercial, feroz, breve, intransigente, contra el siempre pobre y barato teatro independiente. Hecho con nada, luchando contra la nada, intentando ganarse el mango de mil maneras para estar tranquilos a la hora de actuar. No importa si es redituable o no. Una quisiera tener su propia productora y despacharse haciendo obras que siempre quiso y que nunca podrá hacer, hay que decirlo, porque pagar los derechos de autor significa empeñar cuando menos, un riñón y los dedos de nuestras manos. Duele la falta de tacto para tratar con los actores, que somos insoportables, no lo niego, pero somos ante todo, los únicos que nos animamos a ese espacio de muerte que es una función. La muerte de lo que somos por lo que queremos ser.

Duelen las giras y lo inhóspito del corazón de gente que te recibe y no sabe de los sacrificios que implicó llegar hasta ahí. Yo he llorado por causa de esto. Gente que no tiene la más puta idea de lo que significa para un actor hacer una función y que sin embargo programa teatro, organiza teatro, comercia teatro. Lo demasiado moderno asusta, lo demasiado viejo asusta. El presente parece ser un tiempo extraño en los teatros. Parece haberse borrado. La falta de pasión de quienes se meten a hacer teatro, lastima.

Lastima el frío de los camarines, la humedad de los camarines, las salas nuevas sin ángel, sin vino en sus paredes, sin porro en sus percheros, sin duende, como decía Lorca. Lastima la esterilidad, como lastima a las mujeres que no pueden tener hijos. Lo yermo de ciertas empresas que iniciamos los actores, duele saber que actuando no se cambiará el mundo, que los niños con frío no obtendrán mantas, que los pobres no tendrán pan en su mesa ni los enfermos se sanarán. Pero como toda obsolescencia de las artes, el teatro está hecho para embellecer el mundo.

Si algo no se puede perdonar en una obra de teatro es la falta de buenos actores y la falta de belleza.

Y sin embargo, luego de todas estas lamentaciones, y a fin de equilibrar tan lúgubres desvaríos, lo cierto es que el teatro es como una práctica religiosa. Incluso me atrevería a decir, con más renunciadas y ofrecimientos que el catolicismo y sus moribundas creencias. Algo se da, algo se quiebra, algo se rompe. Se pone todo el cuerpo, toda el alma, se deja el sistema inmunológico en un proceso creativo. Y sin embargo, no lo cambiaría por nada. Qué placer las horas en los camarines, por muy húmedos y sucios, por muy estériles, ¡qué placer! Qué locura la espera antes de dar inicio a la función, la cómplice presencia de los duendes, de las leyendas, de

«Duele la falta de tacto para tratar con los actores, que somos insoportables, no lo niego, pero somos ante todo, los únicos que nos animamos a ese espacio de muerte que es una función. La muerte de lo que somos por lo que queremos ser»

los fantasmas de un teatro. Espiar entre telones quién vino a vernos; escuchar en silencio el carácter del público, presentir si será dulce o áspero salir a escena. La poesía, la música, la magia de la luz en los teatros. Ese continuo, desgarrador, inolvidable dar y recibir de una función, ese secreto nuestro de saber qué puerta tocar para conseguir una emoción, un determinado estado. Esas partituras, lazarillos fieles, que nos orientan en la neblina de no vernos, y sin embargo ofrecernos para que nos vean. La satisfacción enorme que se siente cuando termina una pieza y el público se pone de pie, y aplaude, y grita tu nombre porque han entendido que eso que diste, fue también un grito. A través del teatro yo sigo encontrándome conmigo misma, con eso primario que soy, sin sexo, sin nombre, sin carácter, como un cuenco en el que aún no se ha puesto comida. Eso es estar próximo a la levitación, como decía García Márquez hablando acerca de escribir, en el prólogo de *Doce cuentos peregrinos*.

El inicio de un proceso teatral está lleno de júbilo, como todos los inicios, lleno de buenas intenciones, de lo mejor de nosotros, todo alcanza un consenso. En eso que hacemos porque nos gusta, porque es una verdadera e inequívoca vocación, ponemos lo mejor de nosotros mismos.

Todos los poros abiertos a la esencia del drama, los ojos mirando al desenlace, la juventud, eternamente jóvenes entregados al rito de dejarnos habitar por un personaje.

Cómo se disfruta de Lorca, de Tennessee Williams, de Koltés, de Chejov, de los griegos, de Cocteau, de Genet. Cómo se disfruta de ver a otros actores haciendo bien su trabajo, nada te da más ganas de seguir actuando que ver buenas actuaciones. Nada te da más placer que un director que sabe comunicarse con vos, que sabe despertar una bestia o amansar la furia, encaminar la libido, cansarte sin secarte. Cómo gustan los regalos del público antes o después de una función: los ramos de flores, los libros, los pequeños amuletos que te obsequian. Las cenas después de la función con tus compañeros, volver a casa y dejar en el vano de la puerta todos los fantasmas que te poseyeron.

Los actores vivimos en la tristeza de una sala vacía o la exaltación de una sala llena. En la alegría de vivir de nuestro trabajo, o en la tristeza de tener que rebuscárnosla dando talleres, clases en escuelas, vendiendo churros en la peatonal. En la satisfacción de que nuestra obra gusta o en la amargura de que nuestra obra no trascienda. Y siempre esa mala costumbre de querer trascender en un medio en el que sólo unos pocos trascienden y no siempre tiene que ver con el talento, la tenacidad, el profesionalismo o la pasión que se le ponga. Cuántos excelentes actores relegados a bolos eternos en la televisión, actores maravillosos, que entran con una bandeja a una escena, dicen dos palabras y hacen mutis, simplemente porque tal o cual supo hacer mejor lobby, tuvo mejor suerte a la hora de la repartición de belleza o tuvo el dinero para pedirle al cirujano lo que natura no prestó.

Cuánto camino por andar, eso es quizás lo mejor de la profesión. Que el camino no se termina nunca. Podríamos hacer mil veces una misma obra y nunca sería la misma. Inolvidable e irrepetible: los perfiles de la actuación.

El arte del teatro, mi más querida profesión y eso que conocí varias, desde mucama hasta prostituta, pero ninguna me dejó con esa sensación de que uno podría suspenderse en un escenario y el mundo se acomodaría a nuestra felicidad. Tal es mi rendición a las máscaras que lloran o ríen como dioses paganos y que simbolizan, con tan simples emociones, los estados más salvajes y auténticos del ser humano. ■

¿Cómo se llama la obra?

Liliana Arraya

Primer Acto:

Un ministro y un senador coinciden en la barandilla de Tribunales. Uno va a denunciar al otro por corrupción por el pago de sobrepagos en las prótesis, a través de la obra social de los empleados públicos. El otro, a pedir que lo investiguen a fondo.

Uno exige allanamientos al ministerio en cuestión "para que la Justicia no llegue tarde". El aludido proclama que no hacen falta porque la documentación está a disposición del Fiscal y la lleva en mano. "Tengo pruebas", insiste el legislador. "Hubo compulsas de precios", agrega el inculcado y completa: "Si alguien tiene un precio más barato, que lo traiga". La escena discurre en el Palacio de Tribunales II, entre micrófonos que van de un lado a otro, con cables y brazos entrelazados. El ping-pong de acusaciones y golpes defensivos tiene como telón de fondo un amplio pasillo tribunalicio. Los abogados del foro local hacen de extras. La noticia del pedido de investigación salió publicada esa mañana. Allí el senador ya anunciaba que iba a presentar la denuncia. Antes habló por radio precisando la hora de su llegada. A la hora señalada se hizo presente el ministro. Los dos, junto a sus asesores, protagonizaron el match televisivo.

Fin del Primer Acto.

Segundo Acto:

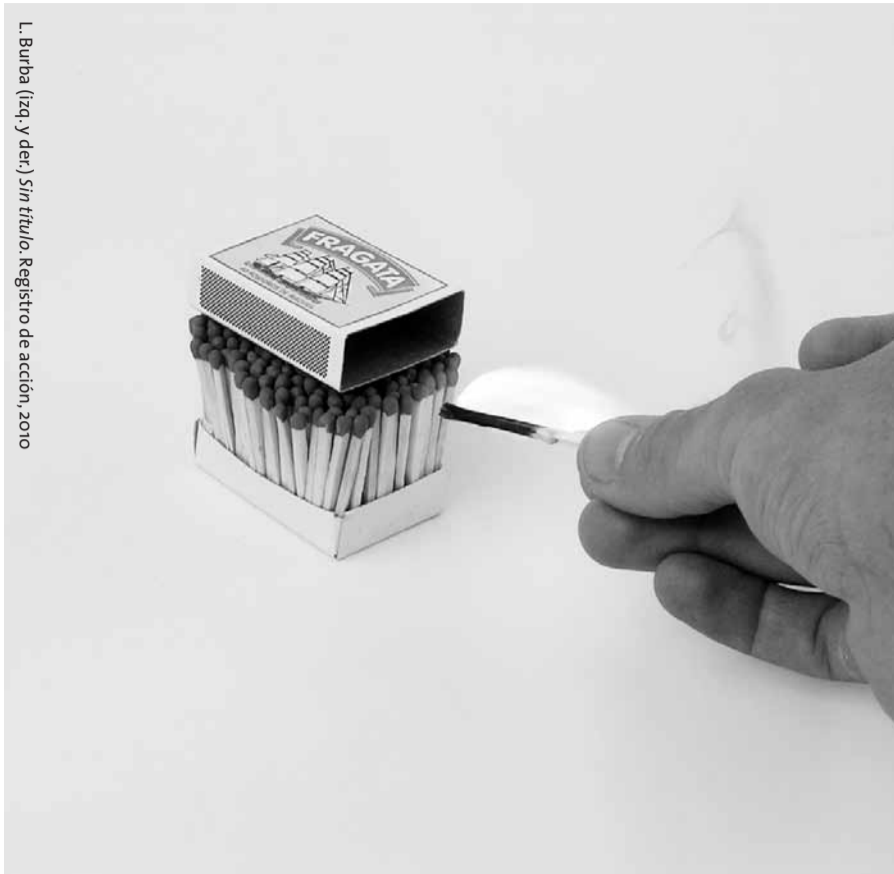
Desaparece una niña, de 16 años en el recorrido que va de la escuela a su casa. Ocurre en el porteño barrio de Palermo. Los movileros, a primera hora del día siguiente, se instalan en el frente del edificio donde vive. Emiten en directo notas a familiares, vecinos y paseantes. Los conductores de los informativos, programas de chimentos y políticos, despliegan la hipótesis del secuestro. El cuerpo de la niña aparece en un basural. Entran en escena los recolectores de residuos. Desmienten que el cuerpo haya podido ser trasladado desde un contenedor callejero. Aparece una imagen de una cámara de seguridad que muestra a la joven regresando a su casa. El foco informativo se centra en un crimen intrafamiliar. Despliegan organigramas con los parentescos de los convivientes ensamblados. Hacen foco en el padastro. Se instalan en tribunales. Trasmiten en directo. Informan que detienen a un sospechoso; pero no, es al portero al que demoran. Desarrollan, ampliamente, la teoría del perejil. No abandonan las sospechas sobre la familia que no está constituida por papá, mamá, hermanitos. El encargado del edificio dice: Fui yo.

Fin del Segundo Acto.

Tercer Acto:

Un fulano dice, a través de una cámara oculta, cómo es la ruta del dinero de los amigos del poder que sacan bolsos repletos de plata, en aviones, rumbo a paraísos fiscales. Otro da detalles de las operaciones financieras de blanqueo, evasión o fuga de divisas. No queda claro si se autoincrimina. Uno y otro después se desmienten en otro programa, en otro canal. Un tercero agrega fotos de una bóveda en la que se ocultan tesoros. Seguidamente niega haber sacado esas fotos "que eran el reaseguro de su vida". Entran en escena políticos que se ubican en la oposición. Continúan los relatos sobre coimas y sobrepagos en las obras públicas. Piden a la Justicia que actúe. Los programas de televisión muestran gráficos, organigramas, planos, fotos e imágenes de cámaras de seguridad de mudanzas de armas y dineros que, ahora, viajan en bolsas de basura. La Justicia toma intervención. Entran en acción los fiscales que llaman a declarar a los testigos. Reparten imputaciones. Fin del Tercer Acto.

¿Cómo se llama la obra?: Luz, Cámara y Clin, caja. ■



L. Burba (izq. y der.) Sin título. Registro de acción, 2010



COSAS QUE SE PIERDEN

Juan Francisco Uriarte

Con la publicación en marzo de este año de *Historia del dinero*, Alan Pauls completó una trilogía en la que su particular perspectiva le da un nuevo matiz a la vida durante la última dictadura militar.

Cuando Ricardo Piglia pregunta, desde una de las tantas cartas que conforman *Respiración artificial*, “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”, no sólo está planteando la necesidad de contar con obras que encierren una época, que la engloben y aborden en su multiplicidad y anchura; también está diciendo que hay tiempos que son difíciles de esquivar para los escritores de una nación. Por su inagotable atractivo o por la incommensurable cantidad de hechos que las marcaron, hay décadas o períodos que no pueden estar ausentes, de algún modo, en las obras de sus creadores.

Ahí están Tomás Eloy Martínez y su lúcida –ácida, dirán varios– mirada sobre el peronismo; David Viñas y sus constantes bombardeos contra la Conquista del Desierto; nuestra Cristina Bajo visitando una y otra vez la guerra civil argentina para darle aromas y colores femeninos a un período, usualmente reconstruido con aridez. Ejemplos sobran, y basta correr la mirada hacia cualquier punto del continente para toparnos con Amados, Bolaños o Somers dando cuenta de sus

años clave, esos que, ya se dijo, resultan inevitables.

Como éstos, los años de la última dictadura militar dejaron –además de sus trágicas heridas– muchos cabos sueltos, muchas discusiones sin cerrar. En 1980 Piglia se encargó de darle al mal llamado Proceso de Reorganización Nacional un punto de observación, un emblema que concentró en una sola obra las complejidades necesarias para reflexionar –desde más atrás, eso sí– sobre los “años de plomo” en el momento en el que ocurrían. Eso fue *Respiración artificial*.

Desde entonces se cuentan por miles las novelas, poemas, obras teatrales, cuentos y otras piezas de ficción y no ficción que a través de la literatura buscaron adentrarse en esos años que no dejan de resignificarse hasta el momento en que se escriben estas notas.

Y con la llegada de marzo, mes tan propenso a las publicaciones “sobre los setenta”, este año vio la luz *Historia del dinero*, novela con la que Alan Pauls com-

pletó una trilogía iniciada con *Historia del llanto* (2007), seguida por *Historia del pelo* (2010), y que puede considerarse uno de los intentos más originales y logrados entre los que se abocaron a ese nefasto sexenio iniciado por el genocida Jorge Videla, muerto junto al inodoro de su prisión poco tiempo atrás.

Caprichosas y fúnebres

Sin ningún tipo de ambages, desde la publicación de la primera de estas tres crea-

ciones Pauls dejó en claro que no estaba buscando una reconstrucción histórica, ni mucho menos una revisión, sino haciendo lo que mejor hace: literatura. “Me interesa contradecir un poco esa tendencia a la evocación, a la memoria justa, equilibrada, que pone las cosas en su lugar. Quise que sean tres novelas cortas y que no dieran un panorama general de los años setenta, sino que fuera como una apreciación de la época muy arbitraria, digamos, muy caprichosa”, reafirmó en una de sus últimas entrevistas.



Lo que produjo, en consecuencia, fueron tres obras que se acomodan perfectamente en el universo del autor, ya que si bien es la primera vez que de algún modo estuvo atado al período en el que se inscriben sus historias, el “estilo Pauls” –ese que acumula oraciones subordinadas, juega con interminables digresiones entre guiones y activa una lupa hiperrealista sobre los objetos y situaciones más triviales–, fue el tejedor de estas tramas.

Pero si bien no hay una vocación historicista –pese a lo que sugieren los títulos–, el creador consiguió darle a esta trilogía un velo gris, un aire tristón y de peligro latente. Vale la pena seguir escuchando a Pauls: “Hay una especie de viento fúnebre que se apodera de las tres novelas. Bueno, eso supongo que obviamente tiene que ver con la elevada tasa de mortandad en los setenta en la Argentina. Pero también con que las tres novelas son sobre cosas que se pierden. Hay algo luctuoso en eso que es quizás mucho más intenso que la cuestión literal de los cadáveres o de la gente que muere”.

No seguimos la pista de un guerrillero, claro, pero sí podemos asistir a la toma del Palacio de la Moneda en Chile, aquel fatídico 11 de septiembre que pocos recuerdan tras la caída de las torres. No estamos inmersos en el barro a la espera del fusilamiento de un sindicalista rebelde, pero un tipo puede echarse en cara tu felicidad recordando cómo le picanearon las bolas durante horas, en una amable velada nocturna. No va al grano, Pauls, quiere contar lo suyo, pero sin perder de vista sobre qué está trabajando: “el dolor es su educación y su fe. El dolor lo vuelve creyente. Cree sólo o sobre todo en aquello que sufre”. Esta descripción, al inicio de *Historia del llanto*, señala un pilar de la personalidad del protagonista, de quien nunca sabremos el nombre pero que veremos, en distintos momentos de su vida, a lo largo de toda la serie.

Llanto, pelo, dinero

Todo comienza con un nene disfrazado de superman, y la prosa que narra: “A una edad en que los niños se desesperan por hablar, él puede pasarse horas escuchando”. La primera novela presenta al héroe durante los primeros años de su vida, cuando será un imán de sueños oscuros, de secretos imposibles, de tristezas encofradas. Todos quieren contarle sus desdichas, y quien lo frecuente no puede evitar soltar el peor de sus remordimientos. Esa marea de emociones produce en él un efecto sedante que lo inhabilita para el llanto. Y pierde eso, justamente, la sensibilidad, que ahora aborrece cualquier tipo de alegría, de soltura, y que encuentra en la canción “Soy pan, soy paz, soy más” su más alto punto de abominación.

En *Historia del pelo* no habrá caída de cabellos ni calvicies incipientes. En cambio acompañaremos al protagonista, ya adolescente, en un interminable rally de diferentes peinados hasta dar con el *look* definitivo, el que encontrará en una pelu-

quería punk incrustada en las entrañas de una típica galería porteña. Desde entonces, sus reencuentros con el peluquero Celso animarán estas páginas en las que sobresale más el estilo que lo que se cuenta, la forma de contar a lo contado. El argumento resulta pobre, se debilita con la repetición de escenas, con la acumulación de momentos anunciados. Pero cerca del fin sobreviene un personaje inesperado: un viejo amigo de Celso que llega para recuperar una vieja peluca, y todo cambia.

Quizás por ser el cierre de este proyecto, o por llegar en el momento de mayor madurez del autor –si tenemos en cuenta que es su última novela y que está escrita más de seis años después de la primera de esta trilogía–, *Historia del dinero* se luce como lo mejor de Pauls no sólo en comparación con las otras dos novelas, sino en la totalidad de su obra. Sin temor a exagerar, esta podría considerarse una hermana menor pero muy bien elaborada de *El pasado*, su punto más alto por osadía, construcción y repercusiones críticas y lectoras.

Aquí la preeminencia del protagonista cede, se aligera un poco, y cobra más fuerza la presencia de sus padres, separados hace tiempo pero siempre ligados a él. La madre: una constante dilapidadora de herencias ajenas, de fortunas extrañas que se le acercan por el poder de un anillo o una amistad bien cultivada. El padre: jugador compulsivo, agente de viajes con sobradas aptitudes para las turbiedades y un hábil manipulador de dinero en efectivo que nunca, jamás, recurre a un banco para acumular sus fluctuantes ingresos. Polos distanciados por la manera de administrar la gaita, la manera de gastarla, la manera de invertirla con él, de utilizarla para él. Pauls lleva las variantes al extremo, y lo que eran el llanto y el pelo en novelas anteriores, excusas para servir de telón de fondo, aquí se hace eje. Plata que se huele, que se cuenta, que se roba, que se presta y se pide, que se multiplica. Plata que se transforma.

A lo largo de sus 208 páginas esta novela grita: el dinero es todo, señoras y señores. Y todo lo influencia, lo magnifica o empequeñece, lo regla, lo valora, lo juzga, y puede destruir vidas, familias, casas, relaciones, países.

Con sus exageraciones, con su sostenida vocación por llegar al extremo, la renovación de esta pluma rizada vuelve a contar una historia que te agarra y te saca a pasear en distintas direcciones y con flashbacks (secuencias retrospectivas) interminables, y vuelve a erigirse como una voz suprema en el concierto actual.

Más allá del mayor o menor compromiso que las novelas de Pauls transmiten, da gusto que su visión haya forjado literatura desde esa época de nuestra historia. Tenemos en ellas un nuevo mojon para aprendernos. ■

De Torino a Barcelona, hay un puente que cruzar...

María Teresa Andruetto

MI padre era turinés, llegó a Argentina antes de los treinta, armó su vida aquí, y nunca quiso regresar. A comienzos de los noventa, fui a visitar por primera vez a mi tía y mis primos, días de intensa vida familiar en los que no sabría decir si era yo o era él quien estaba con los suyos. Regresé en 2003, después de un evento literario en Berlín, antes de seguir viaje a Barcelona; había descubierto a precio inmejorable, un ómnibus que podía llevarme desde Torino. Mi prima estaba preocupada por las condiciones de aquel ómnibus –es para ilegales, me dijo– y por el insólito precio del pasaje, que se compraba ahí nomás, como si se tratara de un urbano. Arriba había ecuatorianos, cubanos, peruanos, gitanos, marroquíes y eslavos, desechos periféricos en la Europa de 2003. Mi prima quedó en el andén, con la mano en alto. Como sucede cuando se viaja, uno sale antes que el vehículo se ponga en movimiento, sale ni bien sube y se sienta, el ómnibus (o el avión) todavía no ha partido pero nosotros estamos ya en otro sitio, conversando con el pasajero a nuestro lado, metidos en un libro, en las cuentas que quisiéramos pagar o en la novela que nunca escribiremos. A mi lado, un muchacho muy joven, casi un niño, con el que hablé buena parte del viaje en un idioma extraño un poco español, un poco italiano, un poco inglés. Se llamaba Alexander y era ucraniano, me dijo. Su familia había tenido una fábrica de ropa en Sebastopol, siempre habían vivido bien, pero luego algo pasó en su país y perdieron todo; todo menos la casa. Así fue que la madre se instaló en Torino para limpiar un albergue y el padre en Gerona como jardinero; Alexander hubiera querido quedarse en Ucrania cuidando su casa, pero la familia había decidido que lo hiciera su hermano, que tenía catorce, y que él saliera también en busca de trabajo. En eso estaba ahora, en viaje a Gerona, para reunirse con su padre. El padre vivía con otros dos ucranianos en una pieza en la que pensaba instalarse también el hijo. Le habían dicho que se ganaba bien allá y además, la pieza era grande, podían caber ahí los cuatro. Cada tanto yo miraba hacia el andén y descubría que estaba todavía en Torino y que mi prima, allá abajo, levantaba la mano. En algún momento del viaje, que duró aquella tarde y su noche, Alexander me dijo *hablo tres lenguas, ucraniano, moldavo y rumano, pero eso no sirve en España*. Eso sí que es ser inmigrante, pensé, hablar varias lenguas y convertirse, de un plumazo, en analfabeto. Lo último que recuerdo antes de dormirme, es el paso por Niza; cuando desperté estábamos en un parador en Gerona. Bajamos. Alexander compró una porción de tortilla, levantó la mano y se fue..., yo regresé al ómnibus y anoté un par de frases en una libreta. Después, en Barcelona, transformé al muchacho en una chica, por razones musicales hice que la madre se mudara a Milano, trasladé al padre a Valencia para que la diáspora fuera mayor, y escribí *Muchacha de ucrania/ 2003* (*).

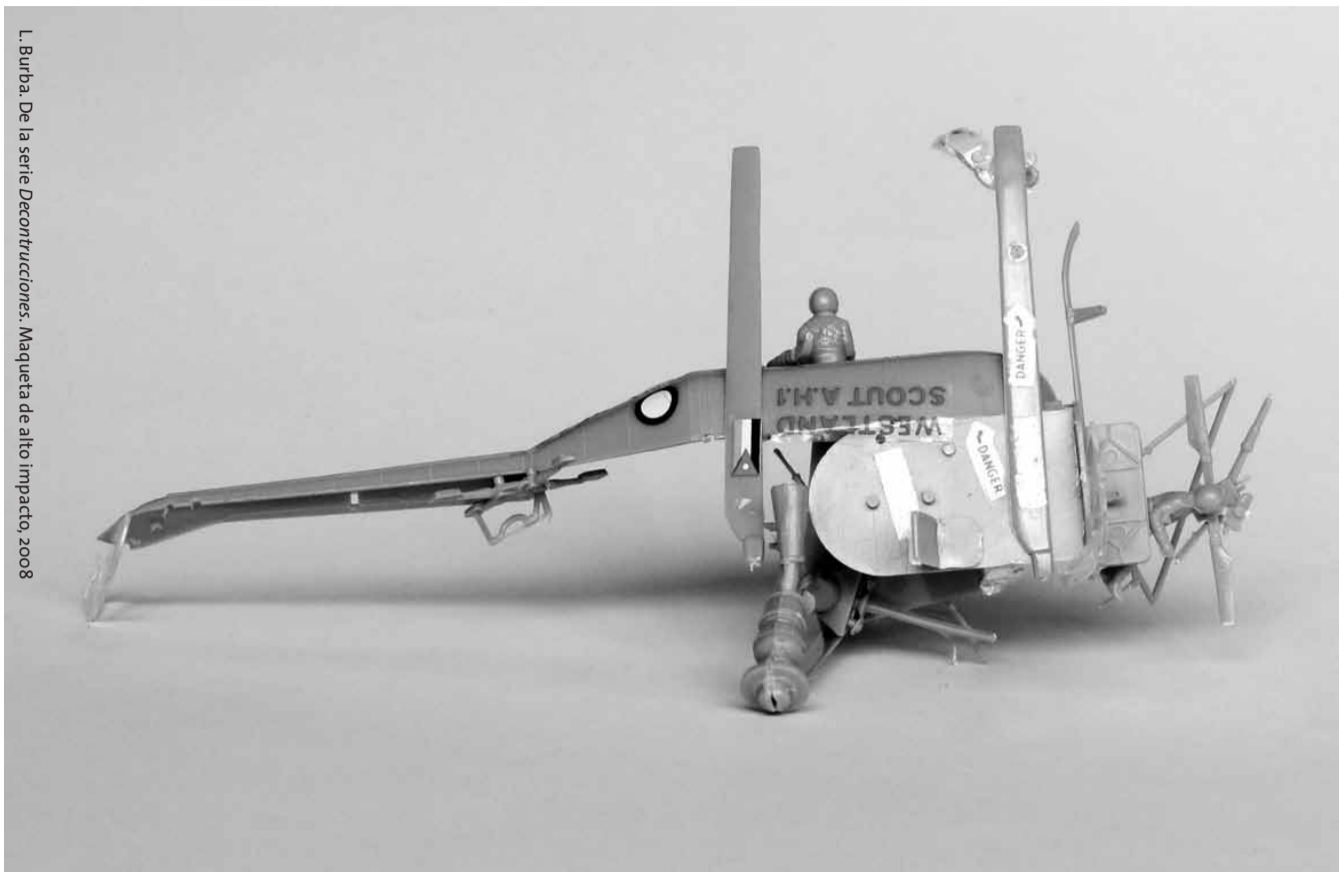
¿Cómo van en tu tierra las cosas?, pregunto.
Siempre peor, me responde, es todo una mafia.
Mi prima allá abajo levanta la mano. La chica se llama Alexandra y va a trabajar a Gerona.
Tiene a su padre en Valencia y a su madre limpiando un albergue en Milano.

Su hermano, que cumple catorce, se ha quedado en Ucrania cuidando la casa. Hablo tres lenguas, me dice, ucraniano, moldavo y rumano, pero eso no sirve en España. En el bus van gitanos, letones y húngaros, y esta chica que tiene a su madre en Milano. También va una mujer de Trujillo que no tiene papeles, me lo dijo comprando el pasaje. Hay un sitio mejor y está lejos.

(Por la tarde
he llamado a mis hijas.
No estaban)

Yo quería quedarme cuidando la casa, me dice la chica de Ucrania, pero es mejor que se quede mi hermano. Conversando, he olvidado que estoy todavía en Torino, que el bus no ha arrancado, que mi prima allá abajo levanta la mano.

Sueño americano, Caballo negro editora, 2009. ■

L. Burba. De la serie *Deconstrucciones*. Maqueta de alto impacto, 2008

HABLEMOS DE CLASES Y DE VIOLENCIA ESTRUCTURAL

María Eugenia Boito

La estructura de clases vuelta naturaleza y la pobreza como parte de un paisaje social, también naturalizado, plantean la necesidad de volver a hablar de clases y de violencia estructural. ¿Cómo deshacer el hechizo del solidarismo? Los medios de comunicación, la rostrificación del mal, y la distribución socioespacial de los cuerpos son algunas de las claves de lectura.

Una amiga medio poetisa
definía así el lamento
de los intelectuales de la clase media:
"Soy prisionero de la burguesía:
no puedo salir de mí mismo..."

Roque Dalton, *Solo el inicio*

En estas reflexiones quiero partir y compartir dos creencias ideológicas que –desde mi perspectiva– organizan el presente y el horizonte de cambio social posible/deseable que caracteriza a nuestra experiencia contemporánea: 1) la desigualdad de clases se transformó en una especie de "naturaleza" (es más sólida que la "naturaleza", ya que ésta manifiesta sus cambios en reiteradas oportunidades como "catástrofes", mientras que no podemos imaginar la desaparición de la estructuración en clases); y 2) hemos obturado la posibilidad de identificar la violencia estructural que remite a esta relación de desigualdad. Algunas redefiniciones de los marcos de acción asociados a estas creencias son analizadas a continuación.

1. Sentimos/pensamos que la desigualdad de clases se transformó en naturaleza y la pobreza es un paisaje (a 30 años de la democracia)

"Nos dormimos con la democracia y nos despertamos con el imperio. Es una pesadilla". Un extranjero, (¡qué particular el lugar del extranjero!) Alain Badiou, en una conferencia brindada en un sitio muy significativo para nosotros, los argentinos –la Casa de las Madres de Plaza de Mayo–, cuestionaba hace ya un tiempo una forma de entender los Derechos Humanos. En "La ética y la cuestión de los derechos humanos" (*Revista Acontecimiento* n° 19-20, 2000) Badiou afirma: "Los derechos humanos son actualmente una ideología del capitalismo globalizado. Esta ideología considera que hay una sola posibilidad en el mundo: la sumisión económica al mercado y la sumisión política a la democracia representativa. En este marco, el hombre que tiene derechos es el hombre que tiene esta doble sumisión. O bien, el hombre que tiene derechos es una sim-

ple víctima. Tiene que despertar piedad. Tenemos que verlo sufrir y morir en televisión y entonces se dirá que va a tener derecho a recibir la ayuda humanitaria de Occidente rico".

«De lo que se trata es de castigar y volver a castigar a los pobres desde políticas sociales y penales que siguen una direccionalidad, en un doble juego que los responsabiliza y penaliza por la posición/condición en la que se encuentren»

Eso es lo que está señalando Badiou en la misma línea que S. Žižek. Tanto Žižek como Badiou lo que están indicando es que las relaciones capitalistas de producción no han desaparecido, sino que siguen siendo el universal concreto que opera a nivel mundial. Y que de esto hay que hablar.

Hay un texto de Žižek más próximo a nuestra experiencia presente que se llama "Tinta roja a los manifestantes" (*Revista Ñ*, diciembre de 2011). Detengámonos ahí. El pensador esloveno se centra en analizar las protestas sociales de los "indignados" en España. Parte de dos afirmaciones centrales en su estrategia argumentativa: a) el sistema capitalista tiene consecuencias destructivas, y b) la globalización económica reduce gradual pero inexorablemente la legitimidad de las democracias occidentales.

Y luego desarrolla algunas consecuencias de estos puntos de partida, reconociendo que hay "críticas a los horrores del capitalismo... lo que por lo general no se cuestiona es el marco demócrata liberal de lucha contra esos excesos. Esta es la vaca sagrada que ni siquiera las formas más radicales de anticapitalismo ético (Foro de Porto Alegre, Movimiento de Seattle) se atreven a tocar".

Desde su definición de la ideología como matriz que organiza lo visible/no visible y lo imaginable/no imaginable, Žižek puede cuestionar el marco que determina el horizonte posible de los cambios (el encuadre demócrata liberal de esa lucha). Desde este lugar de definición del objeto de conflicto, también se delinea el horizonte de acción, las formas de protesta, y una posición de sujeto asociada a este encuadre: el sujeto como víctima, el sujeto que reacciona/dice "basta", se indigna ante determinada situación conflictual. Y la figura de la víctima indica la pertinencia de la ética como lugar de reinscripción de los conflictos.

Žižek y Badiou leen sintomalmente este retorno de la ética como una forma de obturar la posibilidad de la política. Hay textos de Žižek que refieren directamente a esto; por ejemplo, sus conferencias en Buenos Aires tituladas en formato libro como *Violencia en acto* (2004), *La suspensión política de la ética* (2005), y un texto de Badiou que se llama *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal* (1995) que también va en la misma dirección.

Pero si acordamos con la idea con la que empecé estas reflexiones ("Nos dormimos con la democracia y nos despertamos con el imperio. Es una pesadilla"), la pesadilla del imperio nos interpela a reinstalar en nuestras reflexiones el lugar de la violencia estructural que diagrama las formaciones sociales de las que somos parte. En democracia, en nuestra provincia pero también a escala nacional, hemos visto el despliegue de tendencias socio-económicas y socio-urbanas que expulsan de la ciudad a las clases más pobres. Hace unos años, con referencia a nuestra ciudad, indicaba que una cruel dinámica socio-urbana y metamorfosis clasista estaba volviendo a tramar los límites y los bordes en el espacio urbano cordobés. No sólo por la creación de barrios cerrados y barrios-ciudad sino por la operatoria de diversas formas de regulación de la relación cuerpo/lugar según clase. El resultado de estas tendencias es la disposición de los miembros de las clases subalternas como 'forasteros' con relación a la Ciudad

(con mayúsculas) y a la vez como 'extraños' hasta la invisibilización para otras clases, mediante el control cotidiano sobre la circulación por los espacios públicos, por ejemplo, las calles.

Por esto y para ser más precisa: lo que está en juego es considerar la persistencia y el incremento en períodos democráticos de decisiones políticas (de los gobiernos, de agentes del mercado y ambos en convergencia) que en su operatoria vuelven a trazar y tramar las formas de desigualdad de clases que nos conforman como sociedad. Es decir, no se trata de un problema ético ni es el lugar de la víctima o el grito de "ya basta" el único marco para definir los conflictos y los horizontes de cambio. Desde mi perspectiva, esto puede operar como una activa creencia ideológica, que se ancla en un tipo de sensibilidad que personaliza el bien/el mal como veremos en el próximo apartado.

2. La violencia estructural como impensable en la experiencia contemporánea (y sus síntomas)

Esta segunda idea me parece fundamental –y es una dimensión central para abordar el encuadre ideológico de los conflictos en nuestro presente–: *en nuestro tiempo no podemos pensar la violencia y, menos aún, la violencia estructural.*

Como contraparte, lo que aparece en las pantallas de TV todos los días es una sumatoria de efímeras efemérides que pretenden "reflejar" formas de la rostrificación del mal, en el sentido de J. Butler. Historias cotidianas de violencia que traman la vida de sujetos y generaciones, en las cuales se sobrerostifica como expresión del puro mal –hasta volverlos no/humanos– a quienes están atravesados por contextos/situaciones de violencia. Violencia que se vuelve sustancia, nombre propio y detectable, y que en el mismo acto obtura la persistencia del horror social que nos constituye como sociedad a más de 30 años de democracia. Pasa en los medios; pero hay una forma homóloga de construir ideológicamente a los sujetos de las clases más pobres, si desplazamos la atención a ciertas tendencias de transformación en los Estados.

Loïc Wacquant, en *Castigar a los pobres. El gobierno neoliberal de la inseguridad social* (2010), propone una lectura sumamente provocativa: estudia los cambios en el Estado durante los últimos gobiernos de EE. UU. como lugar de avanzada del neoliberalismo en la configuración de nuevas maneras de "gestionar" lo que él llama la "inseguridad social", en tanto fuerza y condición de la conformación de las sociedades contemporáneas. El objetivo de su trabajo es "(V)incular las modificaciones de las políticas sociales a las políticas penales para descifrar la doble regulación a la que ahora está sujeto el proletariado, a través del organismo conjunto que nuclea a los sectores asistencial y penal del Estado" (2010: 21).

De lo que se trata es de castigar y volver a castigar a los pobres –parafraseando al autor– desde políticas sociales y penales que

siguen una direccionalidad, en un doble juego que los responsabiliza y penaliza por la posición/condición en la que se encuentren. Sobrerostificados por los actos de violencia que protagonizan, y en el mismo sentido, como protagonistas de historia de color "solidaria" cuando logran disponerse/presentarse como pobres merecedores de ayuda.

Quizás lamentamos que la desigualdad de clases se transformó en naturaleza y que la pobreza hoy es parte del paisaje social que hemos aprendido a no ver, no sólo en nuestra vida cotidiana sino en instancias de investigación/toma de decisión. Pero el lamento como la indignación quedan en nosotros mismos, son estados que nos envuelven en círculos de encierro en los que cada vez nos asfixiamos.

Volvamos a los medios. Todos los días, en el círculo circular del impacto visual que también nos encierra, cada teleinformativo tiene la nota de color "esperanza" donde los pobres –víctimas o autorresponsabilizados– "cumplen su sueño", tan equivalentes e intercambiables entre sí como olvidables; pero también contamos con la muestra diaria del "flagelo" de la violencia, que es construida ideológicamente a la vez como una especie de venganza de los dioses (nada podemos hacer los mortales ante esto), como la personificación del mal que se activa en la historia de horror de cada día; sobre la que se sigue actuando con más violencia (desde insultos hasta la muerte).

Continuemos con los medios: en los segmentos solidarios de un programa en el que se compite en baile y canto, reconozcamos que quienes más reciben son los famosos que bailan, las empresas que mediante la responsabilidad social mejoran su imagen y todos nosotros que a través del voto telefónico somos parte de la escena solidaria montada. Y las situaciones de necesidad que se exponen (de salud, de hábitat) se transforman en "sueños", pero no todos se cumplen: sólo el portado por el ganador de la competencia. No hablemos de clases ni de violencia estructural.

Retomando el poema de Dalton con el que inicié las reflexiones: ¿cómo salir del lamento de los intelectuales? Yo agregaría: ¿cómo des-hacer el hechizo del solidarismo que no nos permite ponderar lo que implica la configuración de vidas/muertes de clase desde la violencia estructural que persiste y se traduce en cuerpos con hambre, sujetos sujetos a lugares espaciales y sociales de los que no se pueden mover? Quizás reconociendo el retorno de lo que como sociedad reprimimos, a 30 años de la recuperación de la democracia, con la celebración del bicentenario mediante y con 400 años de Universidad pública. Y empecemos por volver a hablar responsablemente de lo que nos conforma: la estructura de clases que hemos vuelto naturaleza y la pobreza como parte de un paisaje social al que nos hemos habituado. ■

Viaje interior

Sergio Dain

La palabra solipsismo proviene del latín *solus ipse*, que significa "uno mismo solo". En filosofía, el solipsismo es la creencia de que no existe un mundo exterior fuera de la mente, todas las cosas que nos rodean son sólo una ilusión fraguada con imágenes cerebrales. El solipsismo tiene una larga historia y diversas formas, más o menos extremas. Una variante contemporánea de los argumentos que lo justifican sería la siguiente. Supongamos que pudiésemos conectar cables a un cerebro humano que reemplacen los nervios que conectan los cinco sentidos: ópticos, auditivos, de tacto, olfato y gusto. Y por esos cables le enviamos a ese cerebro señales que corresponden a un mundo distinto al que estamos acostumbrados. Pensemos incluso que la persona fue criada desde su nacimiento de esta manera. ¿No serían entonces esas imágenes artificiales su único mundo exterior? ¿Podría saber esa persona que alguien está manipulando las señales desde afuera? Entonces, es natural extrapolar y pensar que a lo mejor todos somos víctimas de semejante experimento. En este punto el argumento puede continuar de dos formas. En la primera, la realidad exterior es creada por alguien (un dios por ejemplo), de manera similar al experimento anterior. En la segunda forma, es el propio cerebro el que genera las imágenes sensoriales sin conexión alguna con una realidad exterior (como bajo los efectos de un alucinógeno).

Negar el mundo es atractivo y parece situarnos en el centro de la escena. Algo tan inmenso como la realidad es barrido de un plumazo por un puñado de argumentaciones simples. Quizás por eso el solipsismo nunca pierde su encanto, reaparece una y otra vez, resultando siempre provocativo. Tal vez lo más curioso y cautivador de esta doctrina es que sea irrefutable.

Pero ser irrefutable no es una virtud sino un defecto, al menos desde el punto de vista de la ciencia. Una teoría para ser científica debe "falsable", es decir tienen que existir experimentos cuyos resultados, si son negativos, refuten la teoría. Esto no es posible con el solipsismo.

En cierto sentido, el camino de la ciencia ha sido inverso al del solipsismo, es un camino hacia afuera y no hacia adentro. En el centro de la búsqueda científica está la creencia de que existe un mundo exterior, independiente en gran medida de nuestra voluntad. Este camino hacia la realidad ha sido mucho más sutil y complejo de lo esperado, pensemos en el largo trayecto que separa los experimentos con bolas y planos inclinados de Galileo del principio de incertidumbre de la mecánica cuántica. Pero la creencia en la existencia del mundo exterior ha permanecido y fue el origen de los grandes descubrimientos. En contraposición el solipsismo ha sido una doctrina estéril. Algo similar sucede con las películas de ciencia ficción inspiradas en el solipsismo (por ejemplo: *The Truman Show*, *Matrix*): la trama se vuelve interesante cuando el héroe descubre una grieta en ese mundo virtual.

Sin embargo, es cierto que existe dentro de nuestro cerebro una suerte de mundo interior formado por sensaciones, recuerdos y pensamientos del cual nunca escapamos. Todo aspecto del mundo exterior que podamos conocer termina siendo una imagen en ese mundo interior. Y a la vez esas imágenes influyen significativamente en cómo vemos la realidad. Entonces, aún si no negamos la existencia del mundo, podemos pensar que lo relevante es sólo ese mundo interior y que el verdadero viaje, extraño sin dudas, es explorarlo. Encerrarse en una pieza, perdida en medio de alguna gran ciudad y allí viajar por dentro de la mente sin que nos importe lo que sucede afuera. También esta es una doctrina antigua.

Pero la búsqueda científica, en su intento por conocer la realidad, no ignora ese mundo interior. Para salir a explorar hay que tener algo que buscar, una pregunta que responder. Esa pregunta fue concebida dentro del cerebro, no se la encuentra afuera. Hay un incesante pendular entre los dos mundos, interior y exterior. Sospecho que es así también en otros aspectos: no parece posible, ni deseable, un viaje interior puro; y la realidad, sin una interpretación que la acompañe, es sólo intemperie. Hay que tener un deseo, un presentimiento, una pregunta o una teoría y salir al mundo a verificarla o, mejor aún, a refutarla. ■

QUEREMOS TANTO A BOLAÑO

Javier Quintá

A 10 años de la muerte de Roberto Bolaño los escritores se debaten en torno a la figura del autor chileno. Lo que dejó a su paso el huracán Bolaño todavía no puede medirse fehacientemente. Una obra gigante, llena de poesía, compuesta de relatos y ensayos y donde se destacan, principalmente, dos libros, quizá la entrada de Bolaño por la puerta grande de la literatura: *Los detectives salvajes* y *2666*.

Un maldito, excluido, hambriento, un enciclopedista, un contreras, odiado, amado, olvidado, rescatado, un fuera de serie, poeta, el último, un romántico, una marca registrada post mortem, irremediablemente, un ícono, una obra, un personaje, un latinoamericano.

Dejó, además, un sinsabor en el paladar de cualquiera que se diga a sí mismo lector apasionado. Escribió y murió a los 50 años en lo mejor de su carrera. Se hizo de amigos y se ganó un centenar de enemigos. Dejó un montón de lectores huérfanos que cuando terminan de leer sus libros, como autómatas, buscan una hoja, un lápiz o abren un cuaderno y se largan a garabatear sin entender el cómo ni el por qué. Ese habitar el mundo poéticamente le costó la vida. El 15 de julio de 2003, Roberto Bolaño, en la cama de un hospital de Blanes, España, moría a causa de un cáncer de riñón. Dejaba tras de sí una familia pero también una ética y una obra contundente. Bolaño, otra vez, nos hacía recordar que lo mejor todavía está siempre por escribirse.

Sin negar esas cuestiones de la época líquida que habitamos, cuestiones donde algunas palabras clave como patria e identidad se han vuelto recipientes vacíos, Bolaño trazó una red de contención en nuestra lengua española que sumergió a los distintos en las mismas raíces hispanas. Un escritor sin patria y sin fronteras. Si tuviéramos que dibujar a Bolaño en un mapa, deberíamos ilustrar sus extremidades e infancia en Chile, su cuerpo y adolescencia en México y su cabeza en España. Lector incansable de Borges. Un escritor que pese a haberse olvidado de algunas palabras de su Chile natal, no dudaba cuando se le preguntaba a dónde pertenecía: era más latinoamericano que el canal de Panamá.

“Mi única patria son mis dos hijos, Lautaro y Alexandra. Y tal vez, pero en se-

gundo plano, algunos instantes, algunas calles, algunos rostros o escenas o libros que están dentro de mí y que alguna vez olvidaré”.

Fue un perdedor, el último profeta en su tierra, un espartano cuya apuesta era a todo o nada. Sobre todo un poeta. Un tipo que hizo de la poesía una forma de vida. Poeta aunque sus novelas consuman el papel de gran parte del Amazonas. Un romántico. El último. Si ser escritor, como dice Vila Matas significa “aislarse del mundo para comentarlo, en lugar de estar ahí”, Bolaño era un Escritor con

Oscar Bracamonte,
poeta y escritor

Comencé a leer sus cuentos y no conseguían hacerse espacio en mi memoria. Salvo “*Sensini*”, de *Llamadas telefónicas*, donde atrapa con soltura la melancolía argentina, una melancolía agudizada por el exilio de ese escritor que termina de desangrarse ante la desaparición de su hijo en los años 70. Leer ese cuento me obligó a reformular la pregunta: ¿Qué fue peor? ¿La derrota o darnos cuenta de que nos habíamos metido en un camino sin retorno? Porque muchos murieron pero éramos muchos más los que nos sentimos elegidos. Compungidos vimos la masacre preguntándonos quién nos había nombrado Jesucristos para cambiar el mundo. Bolaño hizo propia nuestra melancolía. Y fue capaz de contar la tristeza de los que (¿apartados a tiempo?) no tuvimos más alternativa que ver la masacre de los que siguieron.

mayúscula. Vivía aislado de todo, de las reuniones y los festines, del consumo y de las comodidades, del reconocimiento, que le llegó, sí, tardíamente, al menos para él a quien la muerte le pisaba los talones. ¿Lo hubiera cambiado? ¿Volvería a decir que el mundo de los escritores estaba lleno de canallas, ignorantes y tontos si creían que haciendo las cosas bien serían recordados en las estatuillas de la literatura?

Esta ética de la marginalidad —que bien supo construir también, entre otros, Roberto Arlt— atrajo tanto como un agujero negro. A 10 años de su muerte, de pronto, el mundo literario pareció llenarse de bolañitos por casi todos los rincones, algo de lo que, seguramente, Bolaño se hubiera reído sin piedad aunque sin desprecio ni burla. Elevado a la altura de mito las nuevas generaciones parecen buscar algunas respuestas en sus libros.

“Estamos todos escribiendo el mismo libro, al final de cuentas, y ese mismo libro es la NADA, con mayúsculas”.

Bolaño supo tomar la voz de los excluidos del sistema literario, los marginados, aquellos artistas a quienes se le va la vida por intentar vivir de lo que hacen sin mucha esperanza, y sin traicionarse tampoco, aunque la trituradora de la industria editorial se haya hecho eco de esa mística tiempo después para ubicarlo en todas las vidrieras. Patricio Pron señala esta paradoja intrínseca de su obra, cuya propuesta más íntima y radical era romper con los estereotipos del sistema literario: “hay una contradicción, ya que siendo profundamente contracultural, Bolaño fue acogido y convertido en el centro del canon”. Idealizar la persona por sobre la obra conlleva el riesgo de que los lectores suspendan la tarea de leer realmente la obra del Bolaño. ¿Cómo leer a Bolaño? ¿Cómo leerlo 10 años después? ■

Martín Cristal, escritor

Es imposible saber qué pasaría hoy con Bolaño si todavía estuviera vivo. ¿Cuánto de la urgencia y vitalidad que hay en la prosa que nos dejó Bolaño se habrá debido a la proximidad de la muerte? Quizás sin ese látigo cruel su literatura se hubiera permitido otros ritmos y pausas e incursiones en otros temas, series nuevas, renovaciones poéticas.

La publicación compulsiva de sus textos inéditos es cada vez menos interesante. Resulta más y más evidente que responde a una mera lógica de mercado, en la medida en que esos inéditos se van agotando, pero se sigue raspando la olla. Los veo más como productos para fanáticos enceguecidos, para neuróticos completistas, para recién llegados que arriban a Bolaño con devoción mediáticamente prefabricada, para exégetas, tesisistas e investigadores que seguirán rizando el rizo de sus análisis con tal de sostener la beca un año más... O bien —en el más deseable de los casos— para que nuevas camadas de lectores entren a la obra del autor y descubran sus títulos más potentes, como *2666*, *Los detectives salvajes* o *Estrella distante*.



L. Burba. *Shhhh*. Registro de acción en casa a punto de ser demolida (B° San Martín, Córdoba), 2009

**Luciano Lamberti,
poeta y escritor**

Lo primero que leí fue la *“Historia de la literatura nazi en Latinoamérica”* y me pareció un autor común que escribía para escritores y usaba una adjetivación borgeana. Los escritores sobre escritores no me interesan mucho, pero cuando leí *Los detectives salvajes* y los cuentos ya me pareció increíble. Después vendría *2666* y ahí sí ya me rendí a la evidencia: el maldito era buenísimo, gigante.

Hubo un Bolaño antes y después de su consagración en la academia norteamericana. Y lo hubo antes y después de *2666*, que es un clásico a la altura de *Cien años de soledad* o *Rayuela*. Un libro viejo (un libro del “boom” de los 60) y a la vez nuevísimo, inalcanzable. Un libro de ciencia ficción que no incluye ninguno de los tópicos de la ciencia ficción. Un libro de terror.

José di Marco, poeta y escritor

Bolaño se convirtió en un mito y la maquinaria editorial usufructuó la circunstancia de su muerte para reeditar a mansalva su obra. El nombre de Bolaño ya es un lugar común en el contexto dominante de la industria cultural. Se lo impuso como un “autor de multitudes”. Pero la significación de su literatura excede esa interferencia mercantil. La literatura de Bolaño me deslumbró. Lo primero que leí fue una novela breve: *Amuleto*. Después siguió *Estrella distante*. Bolaño junta, en su narrativa, dos dimensiones que, en la ficción latinoamericana, parecen recorrer caminos paralelos e inconciliables. Bolaño aúna lo libresco con la aventura, el saber que proviene de la biblioteca (y la suya es interminable, intrincada, compleja) con la experiencia rasa de lo vivido, las citas, homenajes y parodias con la exploración del sentido contingente e incomprensible de la existencia misma. No hay un solo narrador argentino (de su generación, al menos) que se haya embarcado en esa excursión y logrado algo artísticamente digno (hasta ahora).

Diego Fernández País, escritor

En la lectura de Bolaño descubrí a un buen tipo, pero a un escritor mediocre, sobrestimado, demasiado inflado por la publicidad. Creo que el mejor libro de Bolaño (a *2666* todavía no lo leí, me da fiaca) y tengo entendido que a esta postura la comparto con Vargas Llosa, es la primera parte de *Los detectives salvajes*. Bolaño es exigente, sí, ambicioso, sin embargo, su estilo es más bien llano y su esquema narrativo es prácticamente hollywoodense. Al verlo a Bolaño uno piensa en un actor que actúa de escritor y, por cierto, con muchas menos suerte, de lector.

No creo que Bolaño no haya deseado la masividad, me parece que fue uno de sus principales intereses. Se quería convertir en un fenómeno, de otro modo no se comprenden esas travesías de América a Europa. Lo que pasa con Bolaño es que era un desactualizado, leía a Hemingway y a Cortázar y creía que se tenía que ir a Europa, a París.

Bolaño es más Bolaño desde que murió. Trabajó muy bien las amistades y las relaciones comerciales. Supo con quién juntarse, con quién hacer negocios, a quiénes dejar como albaceas de su obra. Bolaño impacta sobre todo a los estudiantes de marketing por la potencia de su campaña promocional. En Bolaño encuentro un humanismo anacrónico que entenece, pero que finalmente no convence. Bolaño no va a trascender por muchas generaciones porque su literatura es demasiado inocente, habla de un mundo al que ni siquiera nosotros podemos imaginar. Es una pena.

Pablo Giordano, escritor

Equívocamente comencé con *Estrella distante*, que es un apéndice de *La literatura nazi en América*. Por no quedé ahí, *Putas asesinas*, *Los detectives Salvajes* y el brillante *Los perros románticos*, una catapulta lista para dispararte hacia la pantalla y escribir. Eso pasa con Bolaño, uno tiene la sensación de que escribir es fácil, como conversar. Después vinieron *Amberes*, *Una novelita lumpen* y *Entre Paréntesis*. Confieso que a *2666* no pude terminarlo por la dedicación que requiere. Marco Tulio Aguilera Garramuño me explicó que para él Bolaño estaba sobrevalorado. Y es probable que así sea, desde la óptica de alguien que vivió el “boom” como él y en el contexto en el que se pretendía un segundo “boom” desde Norteamérica con escritores como Junot Díaz, Caicedo y Bolaño. En definitiva, insisto que si bien se pueden armar los cánones, las listas y los mapas, la literatura es una experiencia relativamente personal. Y a mí Bolaño me cambió.

Javier Martínez Ramaciotti, poeta y escritor

Los escritos de Bolaño tienen una cualidad que es estar formado como por capas. Sus libros soportan tanto una lectura pasatista, como una lectura exigente. Y lograr esa suerte de esquizofrenia compositiva no es sencillo. Uno encuentra en Bolaño la felicidad de la literatura por la literatura misma, sin atisbos de culpa. Una suerte de imaginación despojada de principios de realidad, una alegría de la invención y el armado de las frases y párrafos perfectos. Lo que contagia Bolaño es una libertad salvaje de poder escribir de todo, pero también de poder vivir de tantos modos como se pueda imaginar. Siempre traté con el espectro de Bolaño. *Los detectives salvajes* fue un gran fenómeno editorial. Logró lo que ya estaba en sus libros, poner a la literatura en el centro, como una suerte de máquina que funciona autónomamente. Eso me parece una victoria, al tiempo que, tal vez, esté en el núcleo de toda buena escritura, o al menos eso espero.

“EL CORAZÓN ES UNA PATATA DEFORME EN MOVIMIENTO”

Mariano Barsotti*

Cruzando la Vélez Sarsfield, justo enfrente de la Facultad de Matemática Astronomía y Física, se encuentra el Instituto de Educación Córdoba. En algún momento de su vida Fernando Cucchiatti unió esos dos puntos apenas separados por una avenida. Ese pequeño recorrido material significó, sin embargo, el comienzo de un extraño derrotero que lo llevó a ser premiado por la National Science Foundation y la revista *Science* por la realización del “mejor video científico del mundo” y recibir una distinción de la Unicameral en la Legislatura de Córdoba.

En nuestro mundo cotidiano que un gato pueda estar tanto vivo como muerto resulta imposible de concebir. Esos dos, digamos, estados pueden darse pero no simultáneamente. Está vivo o está muerto.

Sin embargo, en el mundo cuántico (de acuerdo a las leyes de la Física Cuántica) la cuestión se define con la intervención (tal vez fatídica) del observador. Antes de su participación, ambos estados son posibles. La pregunta entonces sería, como decía un personaje de Gasalla, “¿cuál es la real realidad de lo que está pasando?”. A nivel experimental la cosa es así: el gato vivo y muerto. A nuestra mirada diaria los gatos zombis aún no son posibles.

En sus primeros años como científico Fernando Cucchiatti se dedicó a estudiar la *decoherencia*, que es una manera de explicar la relación entre el Mundo Cuántico y el Mundo Clásico, donde el lunes

*(Prosecretaría de Comunicación y Divulgación Científica de FAMA)

resulta lunes con la fatalidad del primer día de la semana. Aún así, en sus comienzos, incluso en sus años como estudiante Fernando trabajaba en publicidad.

Tal vez en su interior pretendiera conciliar ambos estados, laburante/estudiante, científico/publicista. Pero en algún momento se encontró con la evidencia de que ambos “estados” no eran posibles y que debía elegir, tenía que abrir la caja para determinar si el gato estaba vivo o muerto: “Antes de entrar a FAMA (donde hizo la Licenciatura y el Doctorado) trabajaba en publicidad. Empecé como a los 14 o 15 años, por un amigo cuyo padre había comprado una computadora para hacer grafiquitos en Prointel. Me llamó porque sabía usar computadoras, para intentar montarla y ver qué se podía hacer. Estuve un tiempo haciendo eso y les gustó, entonces me dijeron que me quedara, y ahí empecé. Después me mudé a otra compañía “Bunny” Croatto, después a otra que se llamaba Bunny Films que se transformó

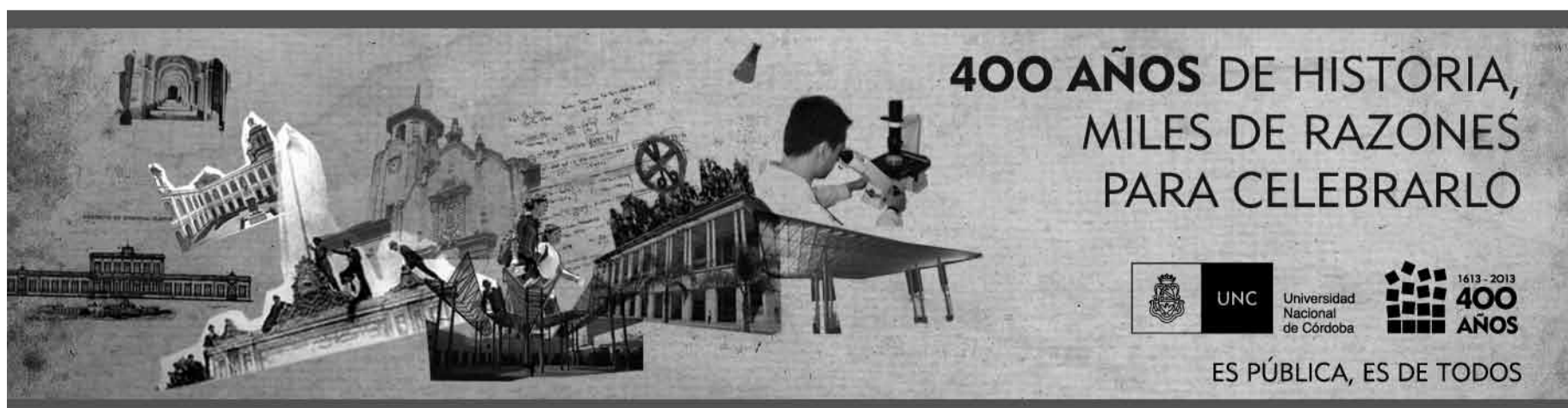
luego en Malevo Films, gente que todavía sigue dando vueltas. Hacía animaciones en 2D al principio. Cuando las computadoras se hicieron más grandes, pudimos hacer animaciones en 3D. Ya estaba trabajando en animación por computadora cuando salió *Terminator 2* (1991) por ejemplo, antes que saliera *Toy Story* (1995). Me acuerdo de haber ido al cine a ver *Jurassic Park* (1993) con ojos de profesional, intentar ver qué habían hecho. Pero coincidí el primer año de la facultad, seguí trabajando y era durísimo porque la publicidad tiene tiempos muy rápidos y muy cortos y a veces, una vez por semana o cada dos semanas, me tocaba venir a clases de *Análisis I* sin haber dormido por haber pasado la noche trabajando... después de un año tuve que elegir y me quedé acá a terminar la carrera”.

Animado por su padre, que trabajaba en una imprenta, Fernando mantuvo siempre encendida una llama particular: lograr visualizar, traducir de algún modo, contenidos de un formato muchas veces

arduo, a formas gráficas más amigables. Y en su primer posdoctorado en Estados Unidos, alimentó ese interés que había enlazado a la divulgación científica en sus primeros años de universitario: “En la facultad hay unos libros de un señor que se llama (Edward) Tufte. Revisando la biblioteca, cuando estaba en el segundo piso, encontré estos libros que son de diseño gráfico aplicados a datos científicos, a datos cuantitativos, y me voló la cabeza, me encantó, me pareció que era muy interesante incluso que yo pudiera hacer esas mismas cosas. Entonces, el tiempo que estuve en Los Álamos me compré libros, me miré todas las páginas que podía, veía videos, y siempre fui mejorando esa parte de comunicación. Así que estudié mucho diseño, técnicas de comunicación, oratoria, escritura, me fui perfeccionando en eso”.

Barcelona

El segundo posdoctorado lo realizó en España, desembarcó en 2008, en plena





L. Burba. Sin título. Fragmentos de objetos intervenidos, 2009

crisis, y si bien llegaba a la península ibérica con la certeza de una beca, ignoraba que esa crisis iba a condicionar su futuro a mediano plazo. Casado y con dos hijos Cucchiatti pretendía asentarse definitivamente en algún lugar. Sin embargo las oportunidades escaseaban e incluso en algún momento pensó en abandonar la física. “Estuve viendo otras cosas, mirando finanzas. Estuve pensando hacer una empresa, salir de autónomo con ideas y algoritmos que habíamos desarrollado para la cuántica, aplicarlos a cosas que pudieran servirles a algunas empresas: estudios de redes sociales aplicados a la red social de una empresa, de consultoría, y para que la empresa determine cuáles son las personas más valiosas dentro de su organización... o en un caso medio feo ver cuáles son las personas que no son críticas para la empresa y son prescindibles si tienen que reducir personal”.

Afortunadamente para esa gente “poco crítica”, y por recomendación del físico Fernando Lombardo (colaborador de Adrián Paenza) fue convocado por el Centro de Supercomputación de Barcelona donde “hacían investigación muy aplicada, física aplicada a la industria, e investigación numérica tipo mecánica computacional”.

No eran pocas sus dudas al comienzo, pues su arraigo a la física cuántica aún era intenso. “Hablé con mi jefe y el jefe de mi jefe, que se alarmó un poquito por lo entusiasmado que parecía con la cuántica, y pensaba que quería seguir haciendo cuántica el resto de mi vida. Yo tampoco sabía si me gustaba o no. El campo de la

cuántica es muy pequeñito, las posibilidades son pocas y la competencia es muy dura”.

Inicialmente comenzó trabajando sobre la simulación de un horno cementero. Allí tiene lugar una “combustión que es básicamente fluidos con reacciones químicas exotérmicas. Todas esas simulaciones, el código que yo tenía que desarrollar para esas simulaciones, es parte de un programa que se llama Alya”.

Alya es una constelación cuyo nombre sirve para identificar los distintos subgrupos de trabajo que se dan cita en el Centro de Supercomputación. Cada uno de ellos, se diferencia a través de un color. En consonancia con el cemento, el color del grupo en el que trabajaba Fernando era el gris. El que se dedica a biomecánica, la simulación del funcionamiento del corazón (tema del video ganador del premio) lleva por referencia el rojo.

Fue en ese nodo, en ese cruce de caminos que convocaba el Centro barcelonés, donde finalmente las diferentes aristas de su trayectoria comenzaban a superponerse: “Empecé a insistir en que teníamos que mejorar un poquito el trabajo de presentaciones, lo de siempre pero agregando cosas en 3D, no solo infografías. Mis jefes fueron muy receptivos porque estaban con ganas de invertir un poco de esfuerzo en la parte de comunicación, en particular en desarrollar lo que llaman visualizaciones científicas. Con el tiempo me enteré que el jefe máximo venía insistiendo que como centro teníamos que trabajar en eso. Pero no encontraban a nadie adecuado: una mezcla entre científico y diseñador”.

Cólera, Cerveza y Comunicación

En las dos charlas que brindó Cucchiatti en FAMAF (en el marco del *Segundo Encuentro Nacional de Computación de Alta Performance para Aplicaciones Científicas*) comenzó sus exposiciones con el caso del médico inglés John Snow.

A mediados del siglo XIX se desató en Londres una de las mayores epidemias de cólera registradas. Convencido de la falsedad de las reinantes hipótesis de contagio Snow comenzó a desarrollar su propia casuística. Para ello elaboró lo que denominaron “el mapa fantasma”: el centro de Londres mapeado e identificadas con puntos negros las muertes acaecidas. Este esfuerzo de comunicación desembocó en una nueva y definitiva hipótesis que se constató con la desaparición efectiva de la epidemia. El origen del contagio era el agua de una bomba en particular, y las muertes se concentraban a su alrededor.

El único elemento que parecía rebatir su hipótesis era la existencia de un monasterio, ubicado al frente de la bomba en cuestión, que no registraba ningún caso fatídico: los monjes solo bebían la cerveza que elaboraban. En honor a Snow, en la calle donde se encontraba la bomba (Broadwick Street) hay una réplica de ella y un bar, en una esquina, donde se puede beber saludable cerveza.

Fernando toma como punto de partida este notable caso. Es el ejemplo preciso que justifica el esfuerzo de comunicar los resultados de la ciencia. Sensible a la idea, el Centro de Supercomputación

conformó un equipo liderado por Cucchiatti. “Nos preguntaron qué necesitaba, les dije que un programador y un diseñador gráfico que no tenga idea de ciencia pero que yo pueda trabajar con él. Como al mes me contacta una chica del National Health Institute, en Estados Unidos, que probablemente sea el instituto de salud más grande del mundo. Trabajaba en un equipo de visualización científica y había sido directora de iluminación en Pixar. Me decía que le había llamado la atención que alguien estuviera haciendo lo mismo en España y que si podía visitarnos. Y cuando vino, entre una de las cosas que nos recomendó fue que miráramos el desafío que proponía la National Science Foundation para videos”.

Frente al escepticismo inicial de sus jefes pero con el apoyo incondicional de su diseñador, se lanzó a la realización del video para divulgar una de las áreas de investigación más importante del Centro: el proyecto Alya Red, la simulación del funcionamiento del corazón.

“Creíamos que podíamos dar la talla, por lo menos nuestra ambición era entrar a la lista de nominados. Si nos metíamos en la lista de nominados, nuestro sueño, tendríamos posibilidades de aparecer en la votación popular, el elegido del público. Y en la revista salía el ganador del concurso y el elegido del público. Si no ganábamos el concurso no importaba, lo que teníamos que hacer era entrar a la lista de nominados y convencer a toda la gente que nos votara”.

Y ganaron ambos.

A futuro

Como bien dice Fernando “el corazón es una patata deforme en movimiento”, pero además de su irregularidad formal la simulación debe contemplar otros elementos como los fluidos que lo atraviesan y el *purkinje* que es la red eléctrica que circula alrededor de toda la piel del corazón. La complejidad de la simulación requiere un alto nivel de cálculo. Solo a partir de la exactitud alcanzada en la simulación pueden planificarse acciones diversas que impliquen un mejor diagnóstico y tratamiento clínico. El corto que realizó Cucchiatti visualiza los alcances del trabajo de simulación que lleva adelante el Centro de Supercomputación y dispara la imaginación hacia posibles horizontes de aplicación eliminando al máximo el riesgo.

“El futuro de la medicina está siendo construido hoy” reza una especie de eslogan que aparece en el corto. Y según nos explica, en poco tiempo “van a poder trabajar sobre la mejor ubicación de los marcapasos y hay una chica, que se sienta en un escritorio frente al mío, que está trabajando en la reacción del músculo a diferentes drogas”.

Quien presentó su charla en el auditorio de FAMAF aclaró que lo había invitado antes que fuera famoso. Cucchiatti se rió y murmuró “como una estrella de rock”. ■



L. Burba. Sin título. Fotografía digital (dimensiones variables), 2010

UN PUENTE EN UN TERRITORIO IMPOSIBLE

Matías Lapezzata

El cine puede ser una experiencia de potencia transformadora. Con esa premisa y ese horizonte comenzó a editarse e imprimirse la revista *cinéfilo*, perteneciente también al grupo de programadores del homónimo cineclub. Nuestra ciudad, impropia e impredecible, cuenta con una cantidad inusitada de espacios dedicados a las proyecciones y a la discusión sobre cine.

En uno de los textos de la revista *cinéfilo*, de crítica sobre cine de reciente aparición y ya circulando por las calles de nuestra ciudad, Ramiro Sonzini escribe acerca de una cuestión que parece ser históricamente inherente al cine, entre tantas otras. Se trata de la distinción, dentro de la misma ficción de un filme, entre lo que corresponde al universo de la ficción propiamente dicha y la realidad. En palabras de Sonzini, lo que el tratamiento de esta cuestión intenta es el trazado de puentes de ida y vuelta que conecten una multiplicidad de mundos. A partir de este planteamiento inicial, podemos construir con ciertas licencias una analogía de carácter cinéfilo y decir que tanto como en las películas, el cine mismo podría ser él mismo un

puente entre los mundos de la ficción y la realidad que habitamos cuando ya no estamos ante una película, y que cada película así, podría ser un puente en un territorio imposible de delimitar, que propone un tránsito, una transformación, un traslado desde un lugar a otro de tal modo que al atravesarlo y llegar al otro extremo, ya no seríamos los mismos.

El cine de alguna manera nos antecede. En sus *120 historias del cine* Alexander Kluge afirma que “en sí, el principio cine es más antiguo que las salas de cinematógrafo. Es tan antiguo como la luz del sol y las representaciones de luz y oscuridad en nuestras mentes”. No es el caso de la crítica cinematográfica, nacida como

tal a mediados del siglo XX y puesta en duda incluso desde entonces. Es una pregunta recurrente en todos los ámbitos aquella que señala o arroja un manto de sospechas sobre la práctica de escribir sobre cine. Sobre su pertinencia, su modalidad y su función. En *cinéfilo*, la revista, esta pregunta no tiene lugar. Desde el primer momento y sin nota editorial que presente el contenido de la misma, ya estamos inmersos en la lectura. Aquí no se trata de dar explicaciones, pues una vez que hemos leído la revista de una punta a la otra, no caben dudas que el cine es el tema y que la escritura y la reflexión sobre el mismo no son más que una extensión de la experiencia de su visionado, una especie de continuidad que va de suyo con el hecho de ver un filme,

una expresión de vitalidad y una señal de estar en el mundo, pero no un mundo previamente dado, en donde el cine oficie como opción de puro divertimento, sino un mundo todavía por descubrir y en donde el cine puede ser una experiencia de potencia transformadora.

Un diálogo a partir de la diferencia

En la ciudad de Córdoba, mutante y de arquitectura abominable, el cine no es una excepción, y parece ajustarse en su entramado a un mapa que no conduce de inmediato a ningún lugar, amalgamándose así con calles y lugares en donde alguna clase de experiencia nos espera a la vuelta de la esquina, creciendo en las direcciones más insólitas y a

contramano de lo que se podría esperar. Son muchos los espacios dedicados a las proyecciones y a la discusión sobre las mismas, y cinéfilo es uno más entre ellos, pero que en esta constelación posible brilla con una inusitada intensidad.

Se ha vinculado a sus creadores con los "jóvenes turcos", aquellos míticos fundadores de la Cahiers du cinemá en los 60, en un gesto irónico pero preciso, porque la publicación y distribución de estos textos irrumpe en un universo quizás adormecido. No del todo, porque hay mucha gente trabajando en pos de una concepción del cine que se desprenda de los cánones establecidos por las grandes industrias, pero que sí se destaca como trabajo colectivo de personas nucleadas antes que nada por su interés sin límites en el cine, pues el contenido de la revista es diverso y libre tanto en sus temas como en su forma y opiniones, preservando aquella máxima que resuelve que el diálogo a partir de la diferencia es lo único que puede conducirnos hacia algún lugar, incierto y lejano quizás, pero que impulsa un andar atento a nuevos descubrimientos, actitud necesaria sobre todo cuando se avanza sobre un territorio vasto e inexplorado.

«La palabra escrita, si bien ya no interactúa ni con nosotros ni con el cine como en otras épocas, sigue resistiendo y apareciendo más allá de todo como ámbito ineludible y puente necesario para comprender y dialogar, acercándonos en miles de recorridos posibles y misteriosos al arte cinematográfico»

Al mismo tiempo, en el conjunto de textos hay una conciencia histórica respecto del lugar de la crítica cinematográfica, que detona en un contrapunto perfecto a partir del comentario de Quintín, referente como gestor y crítico (fue director del Bafici durante sus comienzos y miembro fundador de la revista El Amante, a la que abandonó luego de sus

primeros años y a la que podría también vincularse esta nueva publicación cordobesa), en un señalamiento que hace sobre la reproducción de una entrevista con Julio Bressane incluida en la revista (director brasileño al que el último Bafici le dedicara una retrospectiva). Allí Quintín hace mención a un problema del cine contemporáneo, en el que es difícil encontrarse con expresiones novedosas que sigan todavía indagando y experimentando libremente en la búsqueda de películas que se propongan avanzar, sino hacia adelante, hacia el costado o hacia cualquier lugar, pero que nos corran de los ejes preestablecidos por un cine que fácilmente parece acomodarse a una idea unívoca sobre la forma de las imágenes. Al respecto, destaca a Bressane como director autista, significando con esto la figura de un director que ya no dialoga con la crítica a la manera en que sucedía en otras épocas, justamente porque en la actualidad eso ya no es posible, y que en cambio nos propone "un discurso fascinante y al mismo tiempo incomprendible", ampliando la brecha entre lo que puede decirse y lo que puede comprenderse del cine, y remarcando que allí está justamente uno de los pocos placeres que nos sigue proponiendo.

Creemos aquí que esta afirmación es tan cierta como falsa, o que nos devuelve dos caras de una misma moneda. Pues la misma idea que expresa logra conjurarse al estar en esa revista publicada, dando paso a una lectura posible de un cineasta incomprendible. Podrá decirse que esto no es más que otro juego en la imposibilidad de detener los mecanismos de interpretación. Afirmamos aquí que antes que eso, la palabra escrita, si bien ya no interactúa ni con nosotros ni con el cine como en otras épocas, sigue resistiendo y apareciendo más allá de todo como ámbito ineludible y puente necesario para comprender y dialogar, acercándonos en miles de recorridos posibles y misteriosos al arte cinematográfico.

cinéfilo en menos de 60 páginas condensa una visión de una actualidad inusitada para una publicación local. Hay dos entrevistas a dos de los referentes más importantes del cine argentino como son Matías Piñeiro y Raúl Perrone. Un diario del Bafici en su última edición de una lucidez y un humor que pintan de manera completa la experiencia de asistir a un evento medio delirante. Se continúa una discusión abierta en Córdoba en varios sitios sobre "La noche más oscura", última obra de Kathryn Bigelow. También contiene un ensayo del crítico australiano Adrian Martin en una traducción exclusiva, otro sobre los "thrillers" como género y varias notas críticas sobre películas que pudieron verse últimamente como estrenos en las salas de nuestra ciudad. ■

Canto popular de Córdoba, 40° aniversario

Mariano Medina

Algunos memoriosos organizan un ciclo con poetas y músicos recordando que hace cincuenta años se daba a conocer el manifiesto del *Nuevo Cancionero* (Mendoza, 1963) y hace cuarenta el flaco Spinetta, escribía el suyo solito: *Rock, música dura: la suicidada por la sociedad* (Buenos Aires, 1973). También es el aniversario del *Movimiento Canto Popular de Córdoba*, nungueado por la memoria ciudadana por motivos a investigar. Fue gestado en el Coro Universitario que dirigía Norma Basso, tal vez el primero institucional en incluir repertorio popular y salir a los barrios. Sus integrantes fueron conformando espontáneamente gran diversidad de propuestas musicales: dúos, grupos vocales e instrumentales, conjuntos de folclore, jazz y rock. Se les acercaron otros jóvenes que no eran estudiantes, como Francisco Heredia, Daniel Giraud (grupo Martín Maguceno, luego Tamboor), y el obrero fabril Carlos Velázquez. Y los apoyaron profesionales como María Escudero, Alberto Sbezzi y Alberto Gambino. Una mañana la ciudad amaneció inundada de carteles verdes y anaranjados con una lista de nombres –mayoría desconocidos– que invitaban a recitales colectivos el 14 y 15 de julio en Luz y Fuerza. Los artistas intentaban reflejar la realidad con sus contradicciones, para ser útiles a sus contemporáneos; "queríamos salirle al paso a la música alienante que los mercaderes de la cultura imponen a los oídos de la gente como una llovizna intermitente, condicionadora de pensamientos y gustos", se lee en un documento. Los novatos comenzaron a realizar una intensa actividad con ensayos matinales, actuaciones solidarias y reuniones de discusión. En sus escasos dos años y medio de vida como Movimiento, *Canto Popular* se expandió hasta no poder dimensionar la importancia de sus acciones. La canción popular –reflexionaron– no la puede realizar un pequeño grupo de esclarecidos. Jorge Luján escribirá en un impulsivo día de 1975: "Es fundamental la formación de un amplio movimiento de artistas que se proponga un largo camino de estudio, de compartir la vida del pueblo, solidaridad con sus proyectos y síntesis de sus experiencias". Bajo esa idea, saltaban de los barrios (Ituzaingó, Siburu, Maldonado, Los Naranjos, Colonia Lola, Suárez) a Rosario o a la zafra tucumana. Participan de un Frente Cultural integrado por artistas como Crist y Jorge Bonino, y de la Mesa de Gremios en Lucha. Se mezclan con la movida teatral. Actúan en los Recitales Populares de los SRT junto a Aquelarre, Gustavo Santaolalla, Los Andariegos, Huerque Mapu, Roque Narvaja, Cantoral. Y como hito, organizan en la UNC el *Primer Encuentro de la Canción Popular*: siete días de música y reflexión que comparten con León Gieco, Facundo Cabral (Indio Juan), Carlos Di Fulvio, Armando Tejada Gómez, Chito Zeballos, Pichi de Benedictis y muchos otros. El mismísimo Roberto Fontanarrosa les diseñó el logo: una guitarra cuyo mástil es un puño levantado. De estos eventos surge el *Movimiento Canto Popular de Rosario* (1975), raíz de la Nueva Trova Rosarina. Ambos movimientos caminarán con una línea artística ecléctica, sustancialmente distinta a los porteños y mendocinos, más encasillados estilísticamente. Si analizamos registros de recitales de algunos artistas representativos (Nora y Delia, Francisco Heredia) comprobamos su apertura estética, atípica para entonces: obras propias de corte urbano y campesino, obras de compañeros del movimiento, como Liliana Felipe; y diferentes expresiones recientes: Paul Simon, León Gieco, Jorge Durietz –Pedro y Pablo–, Serrat, Di Fulvio, Leguizamón, Matías Pizarro –grupo Sol de Chile– y canciones que los cubanos Pablo Milanés y Silvio Rodríguez grabaran en simples anteriores a sus primeros LP. Incluso encontramos una canción inédita de Rodríguez, que Nora Zaga, entrevistada, no recuerda cómo conocieron.

Heredia, que por entonces compuso su canción *Aguas de la Cañada*, decía recientemente con respecto a ideales y estrategias: "Hablar de Canto Popular en una ciudad como Córdoba donde existe el cuarteto que es popular, era como una afrenta bastante utópica, ¿no? Yo recuerdo que hicimos un dispensario en un barrio. Cantábamos y la entrada era un ladrillo. La gente se organizó e hicimos el dispensario".

Daniel Curado confesará a Marta Bruno: "Nos sentíamos nacidos en los confines del sur, de una patria que se llamaba Latinoamérica. Nos queríamos cada vez más hondos y solidarios". Y agregará Caio Viale: "el hachazo del '76 llegó sin permitirnos madurar". ■



ELOGIO DE LA SALSA FILETO

Miguel “Cachoito” De Lorenzi

40 años después se reproduce hoy un encargo que el cineasta Bernardo Bertolucci le hizo a *Cachoito* De Lorenzi en Italia: difundir en Argentina cómo se pelan los tomates para hacer la salsa fileto. Recuperamos entonces la misión de *Cachoito* que él preparó en este texto y que, tres años después de su muerte, transformamos en un doble homenaje.

Con los SRT mediante, en 1973 me garroné una beca para hacer una estadía de varios meses en el Centro Experimental de la RAI (Radio Audizioni Italiane) en Florencia.

La hora del almuerzo en el Centro era una experiencia fantástica. Se encontraban en el “pranzo” los más diversos personajes de la política y la cultura que iban a contar sus experiencias convocados por la RAI, en ese momento una institución políticamente transparente que todavía no había caído en manos del joven Berlusconi que recién estaba haciendo sus primeros escarceos por una televisión privada, provocando en las plazas de Italia con transmisiones clandestinas.

Un día me tocó compartir la mesa del almuerzo con Bernardo Bertolucci. Bertolucci hablaba hasta por los codos como un romano, aunque es del norte y los que estábamos en la mesa poco podíamos aportar ya que sólo habíamos visto de él *El inconformista*. *El último tango en París* recién se había estrenado iniciando su camino de escándalo. Su trayectoria estaba basada fundamentalmente en sus documentales que la RAI transmitía puntualmente en horarios centrales. Bertolucci amaba a la RAI y la defendía a capa y espada de los protomenemistas que estaban apareciendo en la península.

Lo vi como un cineasta sumamente preocupado por las técnicas de filmación.

En ese momento estaba arrobado por una técnica todavía en pañales: la toma simultánea sobre film y en video que se experimentaba en el Centro de Florencia, cuando Estados Unidos ni la soñaba.

En Florencia habían reinventado a video para la RAI el *blue screen* que se venía usando en el cine. Lo usaban a troche y moche en todas las transmisiones de sus tres sedes con una técnica refinadísima que permitía perspectivarlo en vivo según qué cámara y en qué ángulo se usaba. Creo que ellos lo bautizaron “croma key”.

A Bertolucci le interesaba todo. Elogió la salsa fileto que se servía en la RAI en el infaltable primer plato de pasta de cualquier mesa italiana. Habló entusiasta de lo bien que estaban triturados los tomates. Pidió al jefe de la cocina que nos explicara a todos cómo se le sacaba la piel y las semillas a *i pomodori*, cómo se trituraban y que pudiésemos difundir la fórmula en los distintos países de donde proveníamos los becarios.

Cuando le dije que era de Argentina me dijo que saber hacer una buena salsa fileto era tan importante como saber bailar el tango. El fanatismo de Bertolucci por la pasta bien hecha parecía igualar a su pasión por el cine.

No le gustaba la salsa ragù, con carne y cebolla.

I Pomodori

Tardíamente cumplo con el mandato de Bertolucci.

Lo hago porque, además, sabemos lo difícil que es sacarle la piel y las semillas a los tomates. Nos inclinamos a comprar el puré de tomates donde va todo mezclado con el latente peligro de gusto y digestiones ácidas.

Transmito la explicación que dio el jefe de cocina de la RAI.

Lo mejor, obviamente, es que los tomates estén bien maduros.

Peritas o redondos. Lo ideal es que no sean desabridos transgénicos, agrego yo ahora.

Primero se les saca la base del tronquito, cortando prolijamente un cono (Ver gráfico más abajo).

En el lado opuesto, en el otro polo, se hace un corte en cruz de la piel, hasta el ecuador del tomate (dos cortes en la piel es suficiente, sin llegar muy profundamente a la pulpa).

Se lo sumerge así cortado en agua hirviendo. Entre 15 y 20 segundos según la madurez del tomate que no debe cocinarse.

Si no tenemos reloj a mano, “trecento e trenta tre” o “trescientos treinta y tres” dura un segundo (repetimos contando con los dedos).

Trascartón, auxiliados por una espumadera, los sumergimos en agua lo más fría posible, si es de la heladera mejor.

Milagrosamente la piel empieza a desprenderse; se completa la operación a mano.

Ya sin la piel, se los parte por el medio. Se los pone en el cuenco de la mano y se expulsan las semillas con el pulgar.

El cheff que nos explicaba hacía esta operación con dos tomates simultáneamente, uno en cada mano.

Luego los trituramos con tenedor y con las manos, nunca con la minipimer. Debe quedar una textura como la del puré campesino, (tosco, no muy pisado) tan de moda en los restaurantes fashion de ahora.

La salsa fileto se completa con una ligera fritura de los tomates con un poquito de aceite de oliva más una pizquita de ajo y alguna hierba como albahaca o cilantro frescos. En el mercado Norte se consiguen. Sal y pimienta a gusto.

El experto recomendaba ajo desecado, hidratado previamente. Mirándome fijamente dijo que sabía de algunos países donde se bañaba la pasta con queso; agregó que *il formaggio* se come después de la pasta, por separado.

Ya está Bertolucci, no es mucho lo que pediste, tarde, pero cumplí. ■

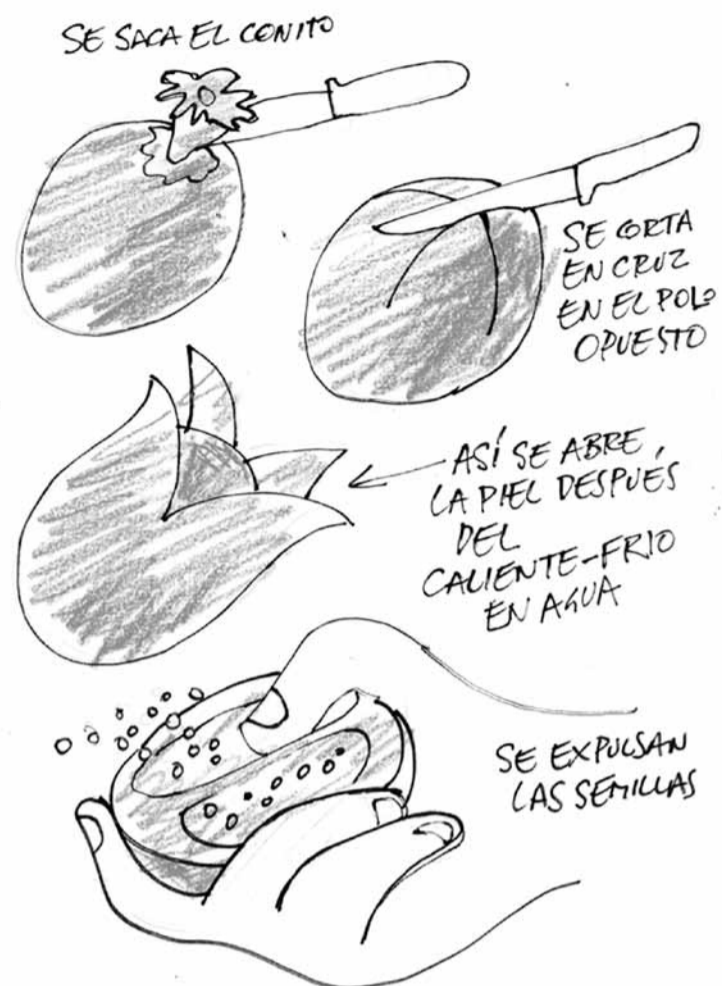
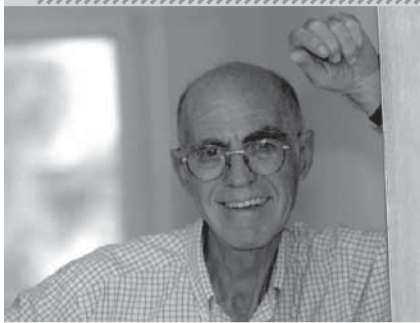


Ilustración: Cachoito De Lorenzi



¿Quién fue Miguel “Cachoito” De Lorenzi?

Miguel nació en Villa María, Córdoba, en 1940. Cursó estudios de Arquitectura en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), que nunca completó.

A partir de 1960 trabajó en ta-

lleres de arte de diversas agencias de publicidad, entre ellas Nova Propaganda cuya dirección de arte la ejercía Pedro Pont Vergés. A partir de 1963 y hasta 1979 integró el equipo de diseño de los SRT, Servicios de Radio y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba (Canal 10 y Radio Universidad). Por esta época colaboró con proyectos de arquigráfica para el estudio Gramática/Guerrero/Morini/Pisani/Urtubey.

Se animó al cine y dirigió junto a Guillermo López el cortometraje “Pinito y la Estrella” que participó en la muestra de Cine para Televisión de Cannes en el año 1964. Integró el Grupo Piloto de Cine de la Escuela de Artes de la UNC que dio origen a la creación de la Escuela de Cine de esa casa de estudios; por entonces participó en la filmación de varios documentales.

En 1973, viajó a Florencia como residente del Centro Experimental de Televisión de la RAI, Radio Televisión Italiana, donde se perfeccionó en dirección de arte y escenografía. A su retorno y hasta 1976 fue profesor de diseño gráfico en la cátedra Grabado de la Escuela de Artes de la UNC.

Miguel “Cachoito” De Lorenzi fue director de arte, ilustrador y diseñador de varias publicaciones semanales de Córdoba. Entre ellas, *Jerónimo* y *Estadio* (1970). Durante un extenso período de tiempo que duró desde 1979 y hasta 2005, se desempeñó como director de arte y diseñador del diario *La Voz del Interior*. En ese carácter integró equipos para el rediseño del diario en los años 1980, 1995 y 2001. Sus colaboraciones para ese medio continuaron hasta 2010, sobre todo con diseños e ilustraciones; y en 2009 creó en el suplemento “Temas” la sobresaliente columna “Andurreando la ciudad”. Un segmento de fotografías que otorgaban una revisión apasionada y personal de la ciudad de Córdoba.

Realizó la curaduría y el diseño gráfico de las Bienales de Humor e Historieta que se realizaron en Córdoba desde 1972 hasta 1986. Recibió numerosos premios en concursos de diseño, entre ellos el Premio a la Excelencia en el Diseño de Diarios de la Society of News Design (SND) con sede en Washington. La Asociación de Entidades Periodísticas de la Argentina (Adepa) le otorgó en 1993 el segundo premio en la categoría Ilustración y en 2003 el primer premio en esa categoría.

En 2001 fue conferenciante inaugural en Mar del Plata de la TRImarchiDG, encuentro internacional de diseño, y durante los años 2007 y 2008 fue invitado a las tres ediciones de Postal Social, publicación curada por Nicolás Pisano. Como artista plástico intervino en numerosas muestras colectivas. En 1966 expuso junto a Eric Ray King y Víctor Viano en el Museo Dr. Genaro Pérez (Córdoba), en 1968 junto a los mismos pintores en Galería Vignes, dirigida por Julio Llinás (Buenos Aires). En ese año fue invitado al Premio Ver y Estimar, curando por Jorge Romero Brest (Buenos Aires). En 1979 y 1988 expuso individualmente en Galería Feldman (Córdoba).

Sus ilustraciones llegaron a los niños a través de la editorial Comunicarte en su colección de libros “Vaquita de San Antonio”; y de la editorial Colihue en las colecciones “El pajarito remendado”, “Los morochitos” y “El monigote”. En 2008 el Centro Cultural España Córdoba organizó una retrospectiva-homenaje de su obra a la que denominó “ReCáholis”, la misma estuvo acompañada por la publicación del libro-catálogo *Miguel De Lorenzi. Pinturas, ilustraciones periodísticas y diseño gráfico*, de El Emporio Ediciones y el CEC.C. En el año 2009 junto a Jorge Londero publicó *¡Se lo juro por Dios! Historias de Don Boyero* de la editorial Raíz de Dos, libro al que acompañó con célebres presentaciones por la provincia de Córdoba.

En junio de 2010 falleció en la ciudad de Córdoba.

Mi vecina, la asesina



César Barraco Mármol

Mi vecina la asesina repite un glosario de virtudes de Ramoncito. Lo primero que dice: que es la reencarnación de su padre; lo segundo que hacía falta alguien que mande a laburar a esa manga de vagos que tienen sitiada la ciudad –más conocidos como empleados municipales. En tercer lugar, mi vecina la asesina destaca lo buen mozo que es Ramoncito, y así sucesivamente hasta llegar al decálogo de virtuosismo radical del nuevo milenio. Aclaro que ninguna de las virtudes resalta algún acto de gestión eficiente, pero tampoco le importa mucho a mi vecina la asesina. Es Ramoncito... qué más.

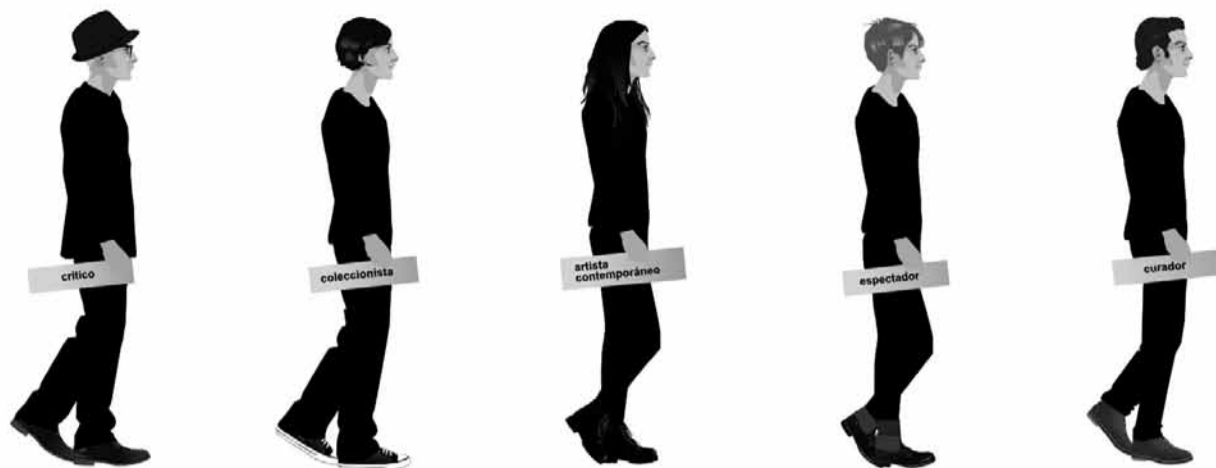
Del otro lado, su interlocutor es nada más y nada menos que el portero, su confidente, su socio en las desgracias, su guardián, su solapa de invierno, sus ojos acá abajo cuando ella está allá arriba en su departamento. El destinatario de su adoctrinamiento de rúleros cósmicos. El alquimista de sus brebajes a base de chusma diluida en interés por el prójimo. Un bien siempre escaso. No está claro cuáles son las ventajas que obtiene el portero en esta relación. Más bien parece un psicópata esperando para matar, pero no lo juzgo, cada uno sobrevive como puede. Ambos, mi vecina la asesina y el portero están en la vereda, frente a la puerta de ingreso al edificio, tan al frente que forman un blindaje impenetrable para cualquier humanoide disidente, zombi o criatura sobrenatural que intente atravesar esa pared de intolerancia. Pero no tengo otra opción, debo entrar al edificio y subir a mi departamento. Para no ser detectado intento la tangente, una maniobra conocida, diría un clásico en el vecindario, pero no por eso menos efectiva. La tangente consiste en irse desvaneciendo a la vista de todos los presentes y como única distracción ofrecer un saludo cortés, un gesto amable, acompañado por la mueca gestual de estar a punto de decir algo pero jamás hacerlo. Y cuando el rigor protocolar termina (entre 10 y 15 segundos) ya estoy cerrando la puerta del ascensor y eyectándome hacia arriba. Pero no. Mi vecina la asesina juega este juego de memoria. Cuando vio que yo iba por la tangente, en seguida hizo una jugada magistral. De la galera sacó el viejo truco del falso impuesto. En rigor de verdad lo sacó del bolso de hacer las compras, una bolsa de eco cuero rojo con figuras romboidales en amarillo taxi. Con un papel en la mano me interpeló antes de que yo pudiese tan solo cruzar el palier: «oiga joven, esto ha de ser suyo», me dijo mi vecina la asesina, “creo que es un impuesto de su departamento”, agregó y me extendió la mano con el papel. Obligadamente me acerco, extendiendo mi mano de perdedor, tomo el papel y lo observo. No era más que un panfleto que promocionaba un local de fotocopias de aquí a la vuelta. La miro y le digo que este papel es una propaganda de fotocopias. Mi vecina la asesina me mira despreciada, casi sonriendo, los ojos le brillan, se sabe ganadora, y explica, “...ay m’ hijo debe ser que me equivoqué de papel, a mi edad ya no se ve como antes. Luego lo busco y se lo dejo con el portero”. No hay problema le digo, sabiendo que solo resta ejecutar la sentencia.

Mientras tanto, el portero enciende velas cuidadosamente ubicadas en los vértices de los cerámicos, el olor a parafina es insoportable y además, cual monaguillo del cordobesismo, extiende una canastilla donde cada potencial feligrés que ingresa o egresa del edificio debe donar algún dinero, y créanme que si la donación es inferior a los 20 pesitos el portero te lo hace saber.

El denso clima de liturgia se completa cuando mi vecina la asesina, en voz alta, y por momentos gutural, pronuncia la siguiente fórmula...

Blanquita nuestra que estás en los cielos,
antipolitizado sea tu nombre,
Venga a nosotros tu reino de quitamanchas.
Hágase tu voluntad y la de Mario,
así en la radio como en la cámara de diputados,
Danos hoy la receta nuestra de cada día,
y perdona nuestros peculados así como nosotros perdonamos a José Manuel
y no nos dejes caer en la tentación de escuchar una radio no delasotista,
líbranos de todo kirchnerismo,
Amén.

Subí en el ascensor, subí en silencio, bajé en el sexto piso. Desde un ventanal del palier vi a la ciudad muda sin puerto atrapada en un dilema que la estaba estrangulando. Ya era de noche. Algunas luces atravesaban la oscuridad. ■



Paula Cocucci y María Durante: "Jugadores", de la instalación ¿Quién teme al espectador no-especializado? Figuras Imantadas, 2013

¿QUIÉN TEME AL ESPECTADOR NO-ESPECIALIZADO?*

Carolina Senmartin

Si hubiera una respuesta certera y fija a esta pregunta –el título de la exposición de Paula Cocucci y María Durante– no podríamos estar hablando de arte. Se arriesgan en este texto algunas ideas, incompletas y refutables, que seguirán su curso a partir de las posibles lecturas e interpretaciones, que los lectores podrán completar.

Parfraseando la obra teatral ¿Quién teme a Virginia Woolf?, “¿Quién teme al espectador no-especializado?” nos embarca en una aventura por los lugares más frecuentados de los sentidos comunes, que y al mismo tiempo, para los especialistas, (no sólo los artistas, sino todos los que participan íntimamente de la esfera del arte), es una cuestión que suscita una atención obsesiva o la indiferencia completa.

*Título de la exposición de Paula Cocucci y María Durante. Proyecto seleccionado por la Secretaría de Extensión UNC del Área de Cultura, que se expone en el Subsuelo del Pabellón Argentina, desde el 5 de junio hasta el 5 de julio de 2013. Este artículo toma como punto de partida el título de la exposición, soslayando la crítica sobre el trabajo de las artistas. Aquí la pregunta ¿Quién teme al espectador no-especializado? posibilita trascender lo particular y analizar los presupuestos que contiene.

La pregunta podría traducirse de muchas maneras, pero empezamos por ensayar las más inmediatas y así intentar abordar algunos de los temas que tocan.

¿Quién le teme a los espectadores que ante una exposición de arte contemporáneo –una performance, instalación, cualquier lenguaje que no sea convencional o que siéndolo, no responde a la clásica representación realista– preguntan despechados si lo que tienen al frente puede llamarse ARTE? Hace poco, un experto mexicano –no precisamente en arte–, luego de una charla sobre un proyecto artístico que trataba sobre un experimento con disparos genéticos, preguntó a los disertantes: ¿Y... esa “chingadera” es arte? Y para completar la observación de este señor, el trasfondo de la pregunta de cualquier espectador no especializado

se consumaría en: ¿acaso no es el ARTE algo especial que depara una experiencia extra-ordinaria de goce estético?

Si el arte contemporáneo depara al espectador una experiencia de perplejidad en el mejor de los casos, de indiferencia o aburrimiento o, peor, de rechazo, ¿habrá modos de resolver este embrollo?

Hay posiciones con respecto a este tema que sostienen que el arte se alejó de la vida y esa podría ser una de las razones de la devaluación de la experiencia sensible. En el ámbito artístico, subsiste una nostalgia abrumadora por volver a un estado en el que el arte se fusione con la vida. ¿De dónde viene esta idea? Nos cuenta la historia que, en algún momento remoto, la vida y el arte eran lo mismo. En el origen, alguien necesitó dar una explicación

o calmar su incertidumbre sobre su existencia como ser humano en el mundo, y para eso hizo una imagen. Esa imagen no estaba separada de la realidad. Luego se llamó a eso *Arte*, y se lo definió como un campo de conocimiento. Desde entonces se fue volviendo cada vez más específico: así como la ciencia se compartimentó en pequeñas áreas cada vez más complejas, también el arte se replegó sobre sus propios temas. Cuando las vanguardias de principios del siglo XX propusieron que el arte y la praxis vital sean una, esta intención complicó aún más las cosas, porque –y haciendo una excesiva simplificación– apuntaron en contra del arte mismo, batallando sobre su funcionamiento y sus instituciones. Y al fin los temas y las formas de representarlos se volvieron cada vez más específicos del arte.



Desde agosto de 1984 | Proyecciones en 35 mm, DVD y Blu Ray

TEATRO CÓRDOBA

• cine para ver •

www.cineparaver.com.ar

En el arte contemporáneo abundan los ejemplos de obras que necesitan una explicación o una serie de datos para acceder a su sentido –lo que se llama mediación–, sin embargo se continúa pensando que el arte debe ser accesible a cualquier espectador, que debe suscitar algún goce o provocar una experiencia reveladora sin más. Lo que implica también una comodidad para el artista que se desliga de su responsabilidad de comunicador, pues entonces es el espectador, él está allí para apreciar... lo que pueda apreciar.

En esta falsa dicotomía arte/vida, al parecer el espectador *no-especializado* vendría a representar “la vida” y el artista, desde su lugar de especialista concebiría su esfera de saber escindida de lo cotidiano y valoraría desde allí lo que es vida y lo que, para el arte no lo es. Esta valoración, llevada al colmo de lo grotesco, nos ayuda sin embargo a radicalizar las posiciones y comprender el lugar que le cabe a cada uno, tanto espectador como artista o especialista. Sin embargo esta proposición es peligrosa porque las obras y sus interpretaciones nunca están fijadas de una vez para siempre.

«Hay posiciones que sostienen que el arte se alejó de la vida y esa podría ser una de las razones de la devaluación de la experiencia sensible»

¿Qué es ser espectador?

Ser espectador significa mirar un espectáculo. Y mirar es una mala cosa porque implica no conocer las condiciones que hacen posible una representación, al mismo tiempo que mirar es lo opuesto de hacer algo, lo que implica pasividad (Ranciere, 2008).

Ante esta afirmación, movimientos y artistas promovieron maneras de que ese lugar de espectador pasivo se actualizara por medio de dispositivos que propulsaran algún tipo de compromiso y/o actividad, de modo que la obra se construyera en la interacción con el público. Pocas veces encontré obras que por medio de alguna forma de interactividad promuevan un espectador más activo, porque “activo” suele confundirse con “divertido”. La contemplación siempre ha sido un proceso

productivo, incluso alucinatorio, y las obras que reclaman un espectador moviendo palancas o tocando botoncitos pueden ser también idiotizantes.

Ser espectador es estar “expectante”. Sin embargo ese señor que se pregunta sobre si “esa chingadera es arte” lo ubica en el lugar de quien se interroga. No obstante, la condición necesaria para esa pregunta es que la respuesta no sea nuevamente otro lugar común que estabilice sus definiciones sobre lo que él considera arte.

La responsabilidad del artista y la actividad del espectador, no están en las antípodas. El artista no se encuentra fuera de la vida por hacer obras que eludan los modos de representación y los temas “cultural y socialmente predominantes”, por el contrario los procesos de creación, son una forma de densificar las experiencias vitales. De este modo tampoco el espectador es la vida misma (en abstracto) y por esta razón se lo deba considerar incapaz de una actividad reflexiva frente a una propuesta que le resulte extraña. En tanto ni uno ni el otro se provoquen a sí mismos como productores y receptores –al mismo tiempo– esta pregunta seguirá teniendo potencialmente un sinnúmero de lugares comunes que nos alejan de la posibilidad de ampliar el conocimiento del mundo en que vivimos.

Conocemos en la medida en que nos separamos de las cosas. En el momento de extrañamiento –cuando algo se nos presenta ajeno– radicalizar ese extrañamiento nos ayuda a salir de la pasividad y actuar como inquietos conocedores de lo extraño. Me interesan algunas definiciones del arte contemporáneo como heredero de estas vanguardias, especialmente cuando desestabiliza –aún cuando sea en un gesto ínfimo–, el modo en que funcionan las cosas y nos dan a entender que nada está dado porque sí.

Me considero una espectadora especializada, sin embargo en incontables ocasiones me quedo sin herramientas para acceder a muchas obras de arte contemporáneo, al mismo tiempo que también me quedo fuera de otros universos que se me vuelven ajenos e irreconciliables con mis modos de entender el mundo. ■

¿Quién le teme al espectador no-especializado?

La exposición consiste en una serie de imágenes panorámicas de edificios de la ciudad de Córdoba, realizadas con collage fotográfico digital. A ellos se suman figuras (imagen) y otros elementos que funcionan como fichas, que el espectador tiene la posibilidad de utilizar en los diversos paneles, incorporando además textos escritos con marcadores. Toda la producción visual y gráfica remite a la estética de los videojuegos lineales. Por otra parte las artistas instalaron carteles en la vía pública en diversos sitios de la ciudad, sugiriendo un recorrido artístico urbano.

Más información en www.facebook.com/RecorridoArtistico y <http://www.extension.unc.edu.ar/cultura/artes-visuales>

¿Para qué sirve la literatura?

Silvio Mattoni

Esta pregunta, que durante ciertas décadas del siglo XX pareció necesaria, se ha vuelto impropcedente. Es como si la discusión entre un arte que se justifica por sí solo, elevación o intensificación de un idioma en formas rítmicas o en relatos, y una ilustración de lo real por medios ficticios, que despierte en el lector una crítica de lo dado, se hubiese zanjado mediante una línea diagonal, tan alejada de la gratuidad y el sacrificio de las palabras al fin liberadas de su utilización comunicativa como del compromiso con una modificación posible de aquello que no está únicamente en el lenguaje. Esa diagonal sería la respuesta actual a la pregunta sobre la utilidad de la literatura. Ya no se trata pues de darle un sentido más puro a las palabras de la tribu, tensando la lengua hasta sus límites fijados por el mero uso de los hablantes; tampoco se trata de mostrar la máxima libertad posible en una forma elegida para suscitar el anhelo de la libertad imposible en lo real, es decir, el cuestionamiento de la real falta de libertad a partir del ideal de libertad de la literatura.

¿Para qué se escribe? Esta formulación indica que la diagonal del presente pasa por el escritor, o que más bien roza las vidas individuales que pueden ser afectadas por la manía de escribir. Podría responderse que se escribe para contar algo, para registrar, para representar los hechos accidentales de una vida a fin de que parezcan, tras haber sido imaginariamente escritos, algo así como un destino. Pero también podría afirmarse que la escritura, ya sea que registre o que invente las cosas a las que se refiere, consiste en la práctica del hecho mismo de estar vivo, un ejercicio de constatación que una mano realiza para obtener ciertas pruebas. En el juicio que las palabras le hacen al cuerpo de alguien –a su pensamiento por momentos continuo, a veces interrumpido por la distracción y el sueño, figuras amigables aunque emparentadas con la interrupción final y definitiva–, se presentarán las pruebas de la vida, de una intensidad que puede haber simulado la completa ausencia de acontecimientos. Sin amores persistentes, sin expectativas sociales, cuando se ha perdido más de la mitad del tiempo que dura un cuerpo humano hasta su eclipse entrópico, el recuerdo de los desayunos de la infancia puede hacer surgir de la nada un mundo completo; o un apellido que despertaba fantasías ingenuas se alzará para construir todos los linajes del lujo, su predestinación crepuscular. Pero no se armará con esos expedientes, los papellitos infinitamente multiplicados, un monumento de materiales nobles, algo imperecedero, no será una pirámide ni una estela de mármol. Con el final, que por fortuna para el maniático que escribe nunca llega, que siempre es postrero, el archivo de papeles se cristaliza a la vez alrededor de su nombre y empieza a dispersarse. No sólo se olvidarán y responderán a otras concepciones de la ley literaria todas las cosas dichas y escritas, sino que también el idioma en el que están escritas irá desapareciendo de a poco. Paso a paso, avanzará la opacidad de las palabras, porque un idioma es además un ser natural y sufre las mismas metamorfosis que todo lo nacido en la historia. ¿Para qué sirve leer literatura? Otra pregunta que cabe agregar, sobre todo si renegamos de la ilusión de un perfeccionamiento espiritual, de un aprendizaje retórico o estético. Quizás para entender que la propia vida, nunca realizada, interminable desde el punto de vista protagónico, puede dar pruebas de que es real, lo que ha sido y lo que puede ser, y que su registro no es legible por el autor. Sin la salvación por el arte perpetuo, cuyo museo de estatuas célebres más bien atemoriza, sin la misión de iluminar a los otros ni mucho menos de intervenir en las órdenes que interpretan las leyes de la tribu, la literatura les sirve a algunos y podría ser útil para todos. Que toda literatura sea de autoayuda, como una íntima revolución de las costumbres. ■



SPINOZA POR ZUGARRONDO

Hernán Tejerina

La Córdoba delasotista no es pródiga en complejidades filosóficas. A contramano de ello, casi como una impugnación, Xavier Zugarrondo dicta, desde hace poco más de un año, su seminario sobre la obra de Baruch Spinoza: *Ética demostrada según el orden geométrico*. Asistir al abordaje que Zugarrondo hace de Spinoza es asistir menos a una disección académica que a la transmisión boca a boca de una filosofía cuyo núcleo radica en conceptos como *'alegría del ser'*, *'realidad que se expande de acuerdo a su potencia'*, *'cuerpos que se cruzan y expanden en composición perpetua'*. No es necesario cumplir requisitos académicos para asistir al seminario que una vez por semana se dicta en la casa de la poeta Mariela Laudecina, en barrio San Martín. Enfático en sus palabras, flaco, dueño de un humor paradójico, Zugarrondo remite al cruce entre un poema de León Felipe y una ocurrencia de Groucho Marx. Desde hace más de veinte años, este vasco de San Sebastián que ha cursado estudios de Filosofía y Filología Clásica en su país de origen y en la Sorbona de París, vive en Córdoba. "Yo llego a Spinoza a partir de una ruptura con mi lectura de Heidegger". "¿Y a Córdoba?". Zugarrondo piensa un momento y repasa su vida en San Sebastián: "Me cansé de esa ciudad demasiado bonita, demasiado prolija, demasiado burguesa. Conocí a una argentina... Y nos vinimos. No me arrepiento".

A fines de los 70, en su libro *Hegel ou Spinoza*, Pierre Macherey traza un perfil de Spinoza que será muy estimado por Louis Althusser y su grupo en su intento de reformular un marxismo depurado de hegelianismo. Macherey

rey contrapone las figuras de Hegel y Spinoza. Mientras al primero, lo asimila a un sistema cerrado y teleológico, dice de Spinoza –advertencia: a los fines de esta nota se abrevia de modo craso–: "Su doctrina expone el punto de vista de un solitario, el de un reprobado, el de un rebelde". El libro de Macherey expresa una de las cifras que encarna Spinoza: la del réprobo, la del judío errante, la del expulsado, en fin, una forma de filósofo maldito –aunque sea en un modo de baja intensidad–. Spinoza como ancestro, o tributario, del materialismo dialéctico. O de algún modo del anarquismo.

Política, psicoanálisis –la mayoría de los participantes provienen de ese ámbito– y poesía son fantasmas que entran en diálogo y colisión con el texto spinoziano durante los encuentros semanales en el seminario sobre la *Ética*. Zugarrondo, que ha realizado sus estudios entre el 68 y el 73, y ha militado en Francia y España por la causa vasca, cultiva la poesía –tiene varios libros inéditos–, desconfía del discurso psicoanalista y traza una lectura de Spinoza que difiere de la de Macherey. A Zugarrondo, leer Spinoza, lo 'ilumina'.

'Spinoza para principiantes' que –creo– Zugarrondo suscribiría. O no.

#"Dios es sustancia, la sustancia se expresa en atributos que, a su vez se multiplican en modos. Una sola realidad que cambia de forma se expande de acuerdo a su potencia".

#"No hay moral en la naturaleza, no vivimos en un universo moral. La moralidad es una cuestión societaria impuesta por el espíritu sacerdotal. En la naturaleza todo es necesario. Todo lo existente es divino, en este magma ontológico se crece y se empequeñece. Este movimiento no deja de ser pasional. Todo es cuerpo, los modos son corporales y vibran con las energías o fuerzas llamadas potencias. Cuando los cuerpos se cruzan y se expanden es porque la composición que resulta de este encuentro es buena. Si se contraen es porque el encuentro los intoxica: es malo. La ética es farmacología, es alquimia. La alegría y la tristeza expresan buenas y malas composiciones, y despliegue y repliegue de potencias".

Dos figuras tutelares sobrevuelan el discurso filosófico de Zugarrondo: Spinoza y Nietzsche. Un escalón más abajo, Heidegger. En no pocas ocasiones señalará a la filosofía de Spinoza como la impugnación más radical que haya precedido el decreto nietzscheano sobre la 'muerte de Dios'.

Sin embargo, como ya señalamos, la lectura de Spinoza que propicia Zugarrondo difiere de la lectura de Macherey. En la suya no hay lugar para la anarquía. Ni para el azar. En 'su' visión spinoziana de las políticas emancipatorias, la política, y la revolución, deben ser pensadas de un modo más radical que aquel que Marx pensó. Ese modo, excluye cualquier teleología, no está determinado por ningún Sentido, excluye nociones binarias de causa-efecto.

"Pensar radicalmente la revolución –de modo nietzscheano–, es pensar una política de la civitas, de la República, partiendo de la intensidad del ser, de su expresión como idea y cuerpo. Ahí se corrobora el radicalismo del texto de los *Ética* y del *Tratado Teológico Político* frente a Ser y Tiempo, por cuanto es justamente la Razón, entendida spinozianamente, como virtualidad del deseo –la *cupiditas*–, el lugar de la transposición del reino natural al reino de la civilitas. Ello solo es posible sobre la base de erigir una ontología con centro en la figura de una *Ética* y no de una Moral. Una Moral siempre ésta erigida sobre los valores del Bien y del Mal. Ahí, Spinoza, está indiscutiblemente muy cerca de Nietzsche". Esta fue la búsqueda, y el encuentro, que llevó a Zugarrondo, de un texto como Ser y Tiempo –al que sigue reivindicando por su radicalismo filosófico en cuanto anunciador de la superación del texto de la metafísica– a una visión de lo Revolucionario como praxis centrada en las intensidades de cuerpos o colectivos de individualidades cuya potencia es el exponente Estado.

Spinoza concibe un orden político que limita el poder de los poderosos y circunscribe los múltiples credos, religiosos, políticos, a la esfera privada. "Una sociedad delegativa conducida por manos sabias en el marco de un ambiente de libertades y responsabilidades". Alguien pregunta si esa no es una modesta utopía que cabe, por ejemplo, en una formulación candorosa de la socialdemocracia, o el estado de bienestar al estilo de los países nórdicos. Zugarrondo esboza una larga explicación. No nos detendremos en ella. Volvamos al núcleo spinoziano, o a la síntesis que de esa filosofía esboza el divulgador filosófico, Tomás Abraham: "Alegría, sabiduría, beatitud. Hay en Spinoza una confianza en la razón, en lo geométrico como camino hacia un estado místico. Existe un puente entre la ciencia y la iluminación, entre la física y la devoción, entre la deducción y la intuición. El goce apolíneo por lo bien hecha que ha sido concebida la Creación, por lo maravilloso de su movimiento, por el estado de serenidad que nos invade". ■

Noticia Mínima: A partir del 2 de julio en 'Café del Alba', 9 de julio 482 Xavier Zugarrondo dictará un curso cuatrimestral sobre Lecturas de Heidegger. El curso se desarrollará bajo la consigna: 'Construir Habitar Pensar'. Por consultas: Xavier Zugarrondo: xzuhara@yahoo.com.ar

HISTORIA TRAYECTORIA COMPROMISO HORIZONTES

LABORATORIO DE HEMODERIVADOS una industria farmacéutica nacional dedicada al desarrollo, producción y distribución de medicamentos y productos médicos.

Con el respaldo de 400 AÑOS de la
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA



DEODORO
gaceta de crítica y cultura

**EN CORDOBA
CADA VEZ SOMOS MAS LOS QUE
DECIMOS LO QUE PENSAMOS**

**Y PENSAMOS
LO QUE DECIMOS.**

GRACIAS POR CRECER CON NOSOTROS.

580

UNIVERSIDAD

Tu propia voz