

# IECE

REVISTA DIGITAL



AÑO 4- Nº8- DICIEMBRE 2019  
MAR DEL PLATA - ARG

INSTITUTO DE ESTUDIOS  
CULTURALES Y ESTÉTICOS

ISSN 2545-6326  
EDITORIAL MARTÍN

JORGE DUBATTI - EDUARDO CHIARAMONTE  
GUILLERMO DENEGRI - ELSA JUSTEL  
HORACIO LANCI - HUGO PELÁEZ  
GABRIELLA BIANCO - CARLOS FERRARO  
MARIO GARELIK - GONZALO GRELA  
MARTÍN ORENSANZ - MARCELO GHYS





# EDITORIAL

En nuestro número anterior volvía a proponer, en tanto somos parte del Universo, la necesidad del estudio de dos ciencias: la Astronomía y la Biología. Y, a pesar de que existe la Cosmología, un poco en serio, un poco en broma, proponía la *Universología*. En rigor, simplemente para que por proximidad, como de Universo se trataba, evitar la referencia a Cosmos, un cambio de palabras.

Vale la pena volver sobre estos temas, a la luz de cuanto acontece por aquí y por allí. Y aún hasta sobre el enfoque sistémico, un modo de eludir las perspectivas acotadas, aquellas que nos remiten a estrechos puntos de vista.

Adhiriendo al homenaje que en este número dedicamos al Dr. Mario Bunge, aludo al enfoque sistémico al que el filósofo tantas veces menciona y pone en práctica en sus obras. Cuando se refiere a sistemas sociales remite a componentes de los mismos que comprenden al menos cuatro subsistemas B - E - P - C (biológico, económico, político, cultural); luego añadirá la noción de mecanismo. Pero para este breve editorial bastaría con considerar las implicaciones que tendría, para todo análisis, considerar esos cuatro componentes y cómo se relacionan entre sí. Dicho simplemente, si consideramos al ser humano (lo biológico), no dejaríamos de relacionarlo con la economía, con la política, con la cultura. No tan simplemente, en verdad, dado que, en muchos casos, excede nuestra posibilidad de abarcar cada uno de estos campos. Pero, al menos, importa tenerlos como horizonte que nos permita ver más allá de los enfoques reduccionistas.

Por eso vuelvo aquí sobre la Biología y la Astronomía, siempre teniendo presente la brevedad de este Editorial. La Astronomía es evidente que nos plantea hoy -y por cierto que no es de ahora, aunque sí la urgencia de tenerlo presente- la relación de nosotros, nuestro pequeño planeta (que gira sobre sí mismo y alrededor del sol a velocidades increíbles), en relación con la totalidad del Universo. Alguna vez tenemos que plantearnos, en nuestras vidas, qué hacemos aquí, arriba de este planeta, en el más amplio sentido. Y si no encontramos una respuesta válida, mantener nuestro respeto por el misterio.

La Biología, quizá a la luz de cuanto acontece, es menos evidente respecto de sobre qué interrogarnos. Pero basta que nos consideremos en tanto y en cuanto esa maravilla que son nuestros cuerpos, a qué hemos llegado después de milenios de evolución, como para que nos preguntemos con qué derecho podemos otorgarnos la libertad de matar a otro, de pegarle salvajemente en su cabeza (sede de ese asombroso órgano que es nuestro cerebro), tal como lo propone esa aberrante práctica del UFC<sup>1</sup> (o antes, y aún hoy, el boxeo). Y dicho al pasar, con qué derecho condenamos a morir de hambre a millones de seres, básica y biológicamente humanos como nosotros.

¡A estudiar Astronomía, Cosmología, *Universología* (o como quiera que se llame) y Biología (sin olvidar el enfoque sistémico)! Podría llegar a ser un gesto altruista.

Nicolás Luis Fabiani

1 UFC, Ultimate Fighting Championship, el “negocio” de artes marciales mixtas.

## FOTO DE PORTADA:

El edificio Ariston de Marcel Breuer (Bauhaus) .

Instituto de Estudios Culturales y Estéticos

## PRESIDENTE

Nicolás Luis Fabiani

## VICEPRESIDENTE

María Teresa Brutocao

IECE - REVISTA DIGITAL - STAFF

## DIRECCIÓN

Nicolás Luis Fabiani

## COMITÉ DE REDACCIÓN

Beatriz Sánchez Distasio

Nicolás Luis Fabiani

Danilo Galasse

María Teresa Brutocao

Ana Cecilia Fabiani

## DISEÑO

Andrea Germinario

## EDITORIAL MARTÍN

Catamarca 3002

[www.editorialmartin.com](http://www.editorialmartin.com)

AÑO IV - Nº 8 - DICIEMBRE 2019

ISSN 2545-6326

MAR DEL PLATA

ARGENTINA

## CONTACTO

[ieceargentina@gmail.com](mailto:ieceargentina@gmail.com)

<http://iece-argentina.weebly.com/>

fb:

[stitutodeEstudiosCulturalesyEsteticos](https://www.facebook.com/stitutodeEstudiosCulturalesyEsteticos)

## CONTENIDO #8

### TEATRO

5 El poder del espectador

Jorge Dubatti

9 Las poéticas en el teatro de Guillermo Yanicola

Eduardo Chiaramonte

### HOMENAJE

15 Homenaje a Mario Bunge en sus 100 años

Guillermo Denegri

### ENTREVISTAS DIGITALES

16 Ese extraño mundo de la música electroacústica

Elsa Justel

### MÚSICA

19 Recuerdos marplatenses anclados en París

Hugo Peláez

23 Ravel, El relojero suizo

Horacio Lanci

### REFLEXIONES

24 Sobre arte y filosofía. ¿Cuándo comienza lo moderno?

Gabriella Bianco

30 Cuáles son hoy algunos de los desafíos para educar en la comunicación

Carlos Ferraro

32 Cuando Sarmiento y Alberdi polemizaron

Mario Oscar Garelik

38 Platón y el lenguaje inclusivo

Gonzalo Grela

40 Filosofía, biología y helmintología

Martín Orensanz

### PATRIMONIO MARPLATENSE

46 Patrimonio pesquero marplatense

Marcelo Ghys

52 Parador Ariston

### RESEÑA

54 Libro: Periodismo y periodistas en el cine, de Agustín Neifert

### COLABORAN EN ESTE NÚMERO

56

# TEATRO

## El poder del espectador

### Asociación Argentina de Espectadores de Teatro y Manifiesto del espectador-crítico

**Jorge Dubatti**

Nuevos aires recorren la Argentina teatral: el sábado 20 de julio de 2019 se fundó la Asociación Argentina de Espectadores de Teatro y Artes Escénicas (AETAE), que busca atender necesidades del desarrollo del campo teatral con sede en el Centro Cultural de la Cooperación (Corrientes 1543, Buenos Aires, en pleno microcentro). Uno de los aspectos que se ha puesto en primer plano en los últimos años, tanto en la teoría teatral como en la gestión y políticas culturales, es el lugar del espectador y su protagonismo en la constitución de acontecimientos culturales. La formación y estimulación de audiencias hoy es atendida por organismos privados y públicos. Por otra parte, se ha destacado que el espectador contemporáneo es hoy más activo gracias al empoderamiento de los medios digitales y la pauperización de la crítica profesional. Se trata de un espectador participativo, multiplicador, que produce discurso crítico, analítico y filosófico a través de blogs, facebook, twitter, instagram, o desde el “boca-en-boca”. Hoy se reconoce al espectador y sus recomendaciones desinteresadas como el auténtico motor que impulsa la asistencia de público a las salas. Si algo destaca a Buenos Aires es la cantidad y calidad de público que asiste a sus espectáculos teatrales. Buenos Aires cuenta además, desde hace 19 años, con una Escuela de Espectadores, con 340 alumnos en sala y una lista de espera que supera el millar. Sin embargo, el público ha sido el gran ausente, la gran omisión en las historias teatrales y en la investigación y recién hoy empieza a ser considerado en su relevancia. Es llamativo que en la Argentina existían asociaciones de actores (Asociación Argentina de Actores, AAA), de dramaturgos (ARGENTORES), de directores (Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica, APDEA), pero no de espectadores, siendo estos parte fundamental del acontecimiento teatral.

La AETAE tendrá como finalidad, según sus estatutos aprobados en asamblea, constituirse en referencia institucional de los intereses de los espectadores de teatro y artes escénicas; problematizar aquellas cuestiones que permitan el crecimiento de las audiencias teatrales; estimular su formación; favorecer la creación de escuelas de espectadores; obtener beneficios para su acercamiento a las obras teatrales; producir teoría, investigación e historia sobre el público y los espectadores; realizar publicaciones específicas; dialogar con otras instituciones hermanas o semejantes.

Por otra parte, ya circula en Buenos Aires un “Manifiesto del espectador-crítico de teatro y artes escénicas”:

1. Durante mucho tiempo el espectador fue, como sujeto, una omisión en los campos teatrales.
2. Se lo pensó parcialmente como “educando”, como número estadístico, como “receptor”, como cliente y consumidor. Y hasta llegó a decirse que “No hay más espectadores”. Lo cierto es que se conoce mucho más de las ofertas de los espectáculos que de las demandas de los espectadores.
3. Sin embargo, el espectador existe y es un sujeto complejo y un agente insoslayable en el campo teatral. Sin espectador no hay acontecimiento teatral. Y el espectador es siempre mucho más que un “espectador” (etimológicamente, de spectare y exspectare, “observador que espera algo”).
4. Vivimos felizmente un período de reivindicación y auto-reivindicación del espectador como sujeto y agente del campo teatral.
5. En los últimos años, por los cambios culturales, el espectador se ha empoderado.
6. Ha dejado su lugar de espectador “a secas” y ha devenido en –y se reconoce en– nuevas figuras: el espectador-creador, el espectador-crítico, el espectador-gestor o multiplicador, el espectador-filósofo.
7. El espectador-crítico asume y practica las funciones transhistóricas de la crítica: descripción, interpretación, valoración. Ha generado, felizmente, una democratización de los discursos críticos, transformación cultural de amplios alcances.
8. Hoy en los campos teatrales acontece una polifonía de prácticas críticas en los medios masivos (gráfica, radio, tv), en los soportes digitales (blogs, youtube, twitter, instagram, espacios de opinión, etc.), en la oralidad del boca-en-boca, entre otros. Este desplazamiento se da en relación directa con la pauperización de la crítica en los espacios tradicionales: los diarios masivos.
9. El viejo crítico de “autoridad” convive, como una voz más, con las múltiples voces de los espectadores-críticos. Esa polifonía tiene una presencia protagónica en los campos teatrales.
10. Hoy la crítica es de todos. Y esto ha redefinido, en consecuencia, el lugar de la crítica “profesional”. Del crítico “a secas” se debe pasar a nuevas figuras: crítico-filósofo, crítico-político, crítico-artista, etc.
11. Este nuevo poder del espectador justifica la existencia y organización de foros, asociaciones (como la AETAE), escuelas de espectadores, etc., espacios de reunión, formación e intercambio que fortalecen esa multiplicación.
12. Hacia el futuro, el espectador tiene que organizar, encauzar, educar, fortalecer y multiplicar ese poder diseñando herramientas, teorías, métodos, estrategias, acciones.
13. Podrá así evitar prácticas negativas para el campo teatral y favorecer otras positivas para el desarrollo y crecimiento de los campos.
14. Los hechos demuestran que puede haber en su ejercicio una dimensión negativa

(contra-modelos de espectador) y otra positiva (modelos).

15. Esta nueva situación lleva a una nueva conciencia de los espectadores hacia la construcción de un saber múltiple: saber-ser, saber-hacer, saber abstracto.

Dos nuevas conceptualizaciones son base para repensar el espectador: la expectación es una acción, la del observador/observante, que circula entre todos los agentes del acontecimiento; la persona-espectador, “el de la butaca”, no sólo espera, sino que hace muchas otras cosas. Podemos revisar la historia del teatro para descubrir comportamientos complejos y fascinantes en la expectación como acción y en los agentes espectadores. Las acciones de la actuación y la expectación íntimamente liminalizadas.

Tanto si prestamos atención a los espectadores en la grada del Vaso de Sóphilus, cerámica de la Grecia Antigua, como a los de la miniatura El martirio de Santa Apolonia, de Jean Fouquet, en la Edad Media (siglo XV), podemos reconocer en los cuerpos tanto la función de la observación como la de participación/actuación en la producción de poíesis convivial. En el vaso se advierten brazos alzados, bocas abiertas y rostros conmovidos y una energía corporal expansiva del público; en la pintura de Fouquet, los actores, el meneur en jeu (antecedente del director) y los espectadores se mezclan y confunden en un espacio no diferenciado, unido además por la comunidad cristiana devota que inscribe en la representación los trascendentales del Ser divino: el Bien, la Belleza y la Verdad. Sólo en el primer plano se puede distinguir los actores de los espectadores. ¿Podemos hablar, en consecuencia, de un espectador liminal, no solo observador/observante sino, al mismo tiempo, oficiante del rito, constructor de la poíesis, participante de la comunidad y la fiesta? También encontramos vigente este espectador liminal en pleno Renacimiento francés, en la corte de Enrique III, al mismo tiempo espectador y actor en Le Ballet comique de la Royne (París, 1581, Louvre, coreografía y música de Balthazar de Beaujoyeux). El rey es, al mismo tiempo, espectador del ballet (observador de la producción de poíesis corporal, observador y observante de la teatralidad cortesana) y personaje de la historia (el captor de Circe), es decir, actor que interviene en la acción (productor de poíesis), y que al mismo tiempo “arrastra” consigo a toda la corte hacia la producción poiética. Liminalidad entre teatro, danza, música, teatralidad de la fiesta y teatralidad cívica cortesana. La categoría de espectador liminal, que oponemos a la del espectador-contemplador convencionalizado por la Modernidad (teóricamente un “contemplador puro”, distanciado a través del espacio de veda, consciente de su lugar de observador que no interviene en la acción desde el espacio de la platea), hoy podríamos reconocerla tanto en la ceremonia del Misterio de Elche (perduración de la fiesta y el drama litúrgicos), como en el fútbol (el deporte entendido como teatro liminal, especialmente por los comportamientos de la hinchada que canta, baila, se disfrazaba, se pinta, emplea accesorios, dialoga con la otra hinchada, a la manera de un coro, etc.), o en espectáculos como los de La Fura dels Baus o Fuerza Bruta, en los que el espectador



está al mismo tiempo “adentro” y “afuera” de la producción de poíesis corporal.

A partir del análisis de múltiples fuentes y documentos (testimonios, iconografías, textos teóricos, manifiestos, etc.), y de una tipología de diseños expectatoriales (real, implícito o modelo, abstracto, explícito y voluntario), podemos recuperar las características de los comportamientos de los espectadores históricos, y proponer categorías que van surgiendo a través de los siglos, entre ellas: espectador ritual (en las fiestas), espectador educable (en la evangelización), espectador colaborador (aquel al que Shakespeare se refiere en el prólogo al Enrique V), espectador conformista (el que retrata Lope de Vega en su Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo en 1609), etc. Progresivamente, con la edificación de las salas a la italiana y los procesos de racionalización de la Modernidad, se irá sometiendo al espectador a una especificación de sus funciones, a una regulación para reducir sus otras capacidades, incluso anularlas, como forma de control. El espectador padece un proceso semejante al que sufre el actor, sometido a los dictámenes del texto, también como forma de control. La Modernidad los sujeta a un rol más restrictivo (al actor, someterse al texto; al espectador, observar contemplativamente) para quitarles peligrosidad. La zona de experiencia teatral pierde imprevisibilidad, se acota, se domestica. Podemos hablar de un espectador regulado, desliminalizado, reducido en sus funciones, por imposiciones de racionalización. Convivirán con las dinámicas del pasado, que no desaparecen sino que se actualizan y transforman, nuevas figuras históricas del espectador surgidas en los procesos de modernización, y más tarde del cuestionamiento a la Modernidad: el espectador racionalista, el crítico, el disidente, el que se auto-observa, el plenamente moderno al servicio del progreso social, el territorial, el empoderado, hasta llegar al emancipado (estudiado por Jacques Rancière) y el posdramático (analizado por Catherine Bouko).

Si restituimos al término espectador su potencialidad histórica y su multiplicidad presente, podemos afirmar que la categoría espectador (a secas) es abierta, posee el estatus de una palabra general (cohesión lingüística) que debe ser en cada caso desambiguada. Proponemos, en consecuencia, que en cada caso histórico, teórico, descriptivo o analítico, la palabra espectador aparezca acompañada de su correspondiente singularización, ya sea a través de un sustantivo asociado o un adjetivo, de acuerdo con las características de la acción expectatorial y su combinación con otras acciones/funciones en el acontecimiento: espectador liminal, espectador-participante, espectador ritual, espectador-contemplador, espectador-oficiante, espectador festivo, espectador-actor, etc. Estas nuevas prácticas teatrológicas permiten inteligir la diversidad, continuidad y cambios de las configuraciones del espectador a través de los siglos de historia teatral.



# TEATRO

## Las poéticas en el teatro de Guillermo Yanícola<sup>1</sup>

Eduardo Chiaramonte

---

Guillermo Yanícola (Buenos Aires, 1966; Mar del Plata, 2019) es músico, actor, autor y director teatral. Reside en Mar del Plata desde 1976 e integró distintos grupos musicales y teatrales. En su formación actoral destaca su entrenamiento como “clown” con Guillermo “Totó” Castiñeyras. Yanícola integra una camada de teatristas formados en Mar del Plata, como Héctor Martiarena, Adrián Canale y Mariano Moro, que coinciden en ser autores y directores de sus obras, y en haber producido durante la primera década de este siglo piezas que comparten la característica de tomar distancia de la poética realista predominante en la ciudad en la segunda mitad del siglo XX. A partir de la intensificación de la teatralidad, el acento puesto en el juego corporal y gestual de los actores, la comicidad, la exhibición de los artificios teatrales, las puestas de sus obras parecieron responder al estímulo proveniente de la renovación teatral surgida en Buenos Aires desde mediados de los años 80.

En los años finales del siglo anterior y en los primeros del actual surgen grupos como Tusytala, de Héctor Martiarena, con sus obras *Cuentos de crédulos y crápulas*, *Humaitá*, *El puente de los suspiros*; Los del verso, de Mariano Moro con *Matarás a tu madre*, *Edipo* y *Yocasta*, *La suplente*, *Fraternidad*, Adrián Canale con *Remedios para calmar el dolor*, *Hablar de amor*, *Ponerse en pie*, *Una sociedad secreta*.

En 2003, como autor y director, Yanícola estrenó *Floresta. Reunión de cosas agradables y de buen gusto*, y en 2004, como actor, autor y director, *Disparate. Hecho o dicho fuera de razón y regla*. Las dos obras fueron publicadas en 2006 por la Editorial Martín, de Mar del Plata, y desde su estreno se han representado en diversas salas hasta la actualidad. Obtuvieron premios en festivales provinciales, nacionales y Estrellas de Mar en distintos rubros. En 2007, estrena *Ubú. Un beso único*, versión de *Ubú*

1 Este texto fue publicado en el *Anuario de Estética y Artes*, año 3 Volumen III, 2010. Volvemos a publicarlo en recuerdo del dramaturgo fallecido en 2019.

*Rey*, de Alfred Jarry, que junto a *Floresta* y *Disparate* son las puestas de su grupo que más funciones acumulan y las que lo consolidaron como uno de los autores-directores más promisorios del teatro marplatense. En lo que sigue, intentamos describir los procedimientos utilizados por Yanícola, que se sustentan en la poética del absurdo y en conceptos provenientes de las vanguardias históricas.

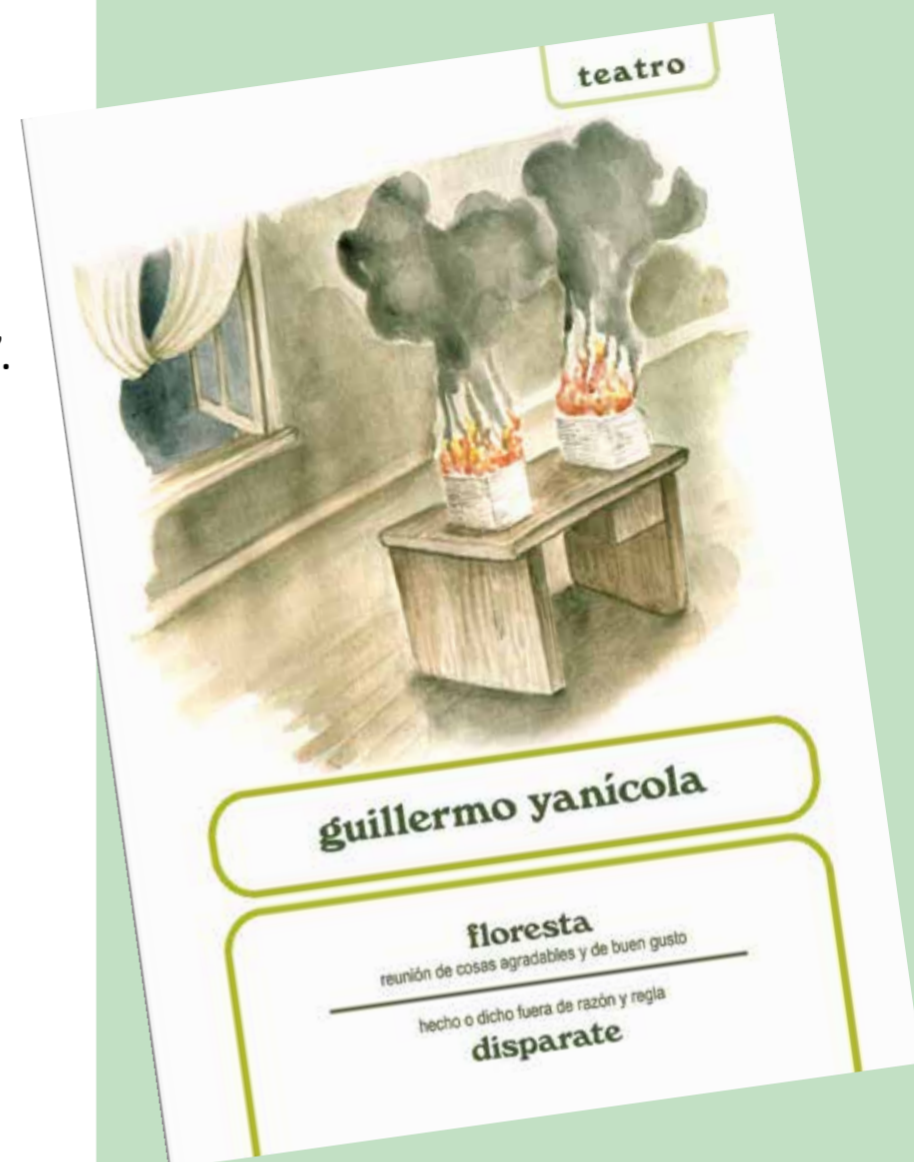
La didascalia inicial de *Floresta* dice: “Todo será rústico, despojado, venido a menos, sin tiempo”. Más adelante indica: “Todo tendrá un tono clownesco, paródico, humorístico”. Las mismas pautas para el registro actoral: “tono circense”, “juego clownesco”. El paso del tiempo es establecido por una voz en off: “Uno. El primer día”. “Dos. La noche del primer día”, que establece una estructura de cinco escenas. La acción se sitúa en un pasado impreciso entre fines del siglo XIX y principios del XX.

Los personajes son tres: la Madre, la Hija que Espera, la Hija que Limpia. La madre siente nostalgia por el pasado de esplendor de una familia burguesa, bien establecida y es testimonio del presente de decadencia: guarda escombros de casas de gente de “alcurnia, estirpe y abolengo”. Luego de haber empeñado el bastón, el escudo heráldico y el sable corvo del padre, es la poseedora del último bien familiar: su dentadura postiza de oro.

La Hija que Espera hace un recorrido inverso del pasado histórico a través de un novio soldado de Roca, Mitre, Rosas, San Martín, Belgrano y Liniers, al que aguarda con impaciencia para concretar su sueño de amor. En su transcurso, vaticina gloriosas victorias militares en Cancha Rayada, Vilcapugio y Ayohuma. El soldado viajero en el tiempo aguardado por la Hija que Espera habrá sido el combatiente de los ejércitos exterminadores de indios de Roca, de paraguayos de Mitre y de unitarios de Rosas, y cuando hubiera servido a los ejércitos libertadores se lo asociará a las derrotas.

La Hija que Limpia, atada a la vida real, a las urgencias más acuciantes, connota la materialidad -la casa, la comida, el dinero- y es presentado como el personaje de más evidente falta de escrúpulos, capaz de llegar al crimen, pero también el más transparente, unívoco. En cambio las otras dos mujeres, que hacia el final también se revelan dispuestas al crimen, convergerán en él luego de recorrer los sinuosos caminos de la enajenación, el recuerdo y la ensoñación. Cada sujeto persigue un objeto distinto: la preservación del pasado, el amor romántico, la supervivencia.

El nivel de lengua ofrece un registro cuidado, paródicamente literario en la Hija que limpia y en la Madre, transgredido en pocas ocasiones con oportunas groserías. Deformaciones de apellidos tradicionales caricaturizan a las familias de la burguesía argentina. En varios pasajes, como toda la cuarta escena, los diálogos recuerdan al del teatro de Ionesco: reiteraciones, contradicciones, juegos de palabras. Asimismo un procedimiento característico del teatro del absurdo -la vuelta atrás y la repetición del diálogo- se verifica en la última escena. El desocultamiento de los procedimientos teatrales -explícitamente señalados en las didascalias-, acciones y artificios (cuchillos



clavados en la cabeza, muñeco-doctor, muertes que no son definitivas) procuran el tono circense, antirrealista. Se pone en evidencia el juego teatral, el simulacro de la representación, procedimientos autorreferenciales característicos de la creación posmoderna.

Leída en clave política y atento a la fecha de estreno, 6 enero de 2003, a pocos meses de la crisis 2001-2002, es difícil no relacionar ese presente de frustración y decepción con la semántica de la obra, visión en escorzo de la decadencia argentina. Si el autor construye a su destinatario a partir de sus reclamos, los del público, los de su época, la obra ofrece un mundo a ser tomado en cuenta por el espectador para su evaluación, para la comparación, para la interpelación a su mundo real.

Si apelamos a nuestra historia teatral, *Floresta* nos trae imágenes y situaciones que recuerdan a *Las de Barranco* pero en un registro paródico, en algún punto más sórdido y cruel, aunque atenuado por la recurrente muestra del artificio teatral. La mirada final es pesimista: en un nuevo giro autorreferencial, de teatro dentro del teatro, las actrices se niegan a terminar la función para no volver a la realidad.

*Disparate*, estrenada el 8 de enero de 2004, presenta a una pareja, un Hombre y una Mujer -así identificados en el texto dramático- alrededor de una mesa poblada de electrodomésticos. Yanícola acentúa procedimientos de la poética absurdista (postergación de la intriga, transgresión del encuentro personal, vueltas a cero, disputas verbales con series de repeticiones y oposiciones) que remiten sobre todo al primer Ionesco, el de *La cantante calva*, *La lección*, *Las sillas*, *Víctimas del deber*. Los personajes no poseen nombre ni rasgos propios, son Hombre y Mujer que a lo largo de la pieza se llaman con distintos nombres en una proliferación torrencial que busca incluir a la mayoría de los seres humanos en ese mundo “de sensibilidad para lo intrascendente, indiferencia o silencio para lo importante” como se señala en el prólogo de la obra.

La poética teatral de *Disparate* se radicaliza en relación con *Floresta*: en esta había una entrega de mundo, una crítica implícita a un contexto histórico. En *Disparate* los sujetos se oponen pero no hay búsqueda de un objeto. La intriga se posterga indefinidamente, las vueltas a cero, los juegos con la semántica de las palabras y con la sintaxis de los enunciados son constantes. No hay desempeño físico, salvo que cada tanto los personajes giran la mesa con electrodomésticos; los niveles de prehistoria son mínimos. En el aspecto verbal, el discurso no es referencial, tiende a lo metalingüístico, y se exprime la ambigüedad semántica que proveen los lugares comunes. Las frases hechas se actúan para darlas vuelta, mostrar el revés de las metáforas cotidianas del lenguaje, desnudar las convenciones del habla común. (“Mirá cómo viene la mano”, Pará de darte manija”). En la estructura escénica, cada tanto se producen cortes anunciados por cambios de luces y de tonos en los enunciados que procuran la impresión de un discurso más “trascendente”, serio y



guillermo yanícola

Nace en la ciudad de Buenos Aires en 1966. Vive en Muñoz, provincia de Buenos Aires hasta 1976, cuando su familia decide radicarse en la ciudad de Mar del Plata, en donde reside desde entonces. Es músico, actor, escribe cuentos y canciones. Integró los grupos musicales Entretés, Alma das Pampas y Anima Bendita. Como actor integró el grupo Zapayos Golondrinas y participó además en las obras *La Gracia Musical*; *Celestyna* y *Bernarda* (compañía *la farfala*); *Acto Sin Palabras*; el trofeo y *disparate* (el rabiomante teatro); y *Sueño de una Noche de Verano* (compañía *Teatranes*), entre otras. Como escritor obtuvo premios por sus cuentos “*Defensa de Bemascón*”, “*Sir Edward Blanch*” y la abolición del piano inclinado” y “*Música contemporánea*”. En teatro realizó trabajos de co-autoría y adaptaciones. Sus dos primeras obras como autor teatral son las que aquí se publican.

ISBN: 987-543-100-1



EDITORIAL MARTIN  
colección la pecera



reflexivo en el que los personajes pondrían en cuestión el sinsentido o la trivialidad de las acciones:

Hombre: ¿Qué es esto, Dios mío, qué es todo esto?

Mujer: No hay más, se acabó, se terminó todo...

Pero a medida que esos paréntesis -que comienzan siempre iguales- alargan sus parlamentos, se percibe que esos quiebres se integran al todo disparatado, absurdista de la obra: “Dios santo, se terminó todo, todo...se terminó todo el pan de manteca”. Yanícola señala en el prólogo de la edición que los sentimientos quedan escondidos tras las palabras, y que hay algo de enfermizo en las conductas humanas que aceptan sin más convencionalismos y reglas que obran como mecanismos de defensa ante “un mundo agónico y monstruoso, insensible y enfermo” (Yanicola, 2006: 57-58)

*Disparate* se acerca a las textualidades del “teatro de la desintegración” expuestas por Martín Rodríguez (2001: 463-476): se ponen en crisis ideas modernas como el lenguaje y la comunicación, el amor y los sentimientos solidarios. El lenguaje es insuficiente para apresar la realidad, para expresarla. El diálogo en la obra de Yanícola es una muestra fiel de lo señalado por Ubersfeld (2004:81), de que las leyes conversacionales son violadas continuamente en el teatro porque el teatro es el lugar donde están en primer plano para ser expuestas. En la vida real pueden pasar inadvertidas, en el diálogo teatral son casi su razón de ser. La cantidad y la calidad, la relevancia y la claridad en el diálogo se transgreden porque de lo que se trata es de mostrar la desmesura, la falsedad, la irrelevancia y el sinsentido, es decir, los fracasos de la comunicación que derivan en los fracasos en las relaciones interpersonales. Tal vez la insuficiente o parcial respuesta de Yanícola a ese reclamo implícito del público que le pregunta al creador “¿qué es todo esto que vivimos? ¿qué sentido tiene?” sea: “Esto es algo fuera de razón y regla, es un disparate”.

Si en las obras comentadas Yanícola se apropia de procedimientos del teatro del absurdo, en *Ubu, un beso único* experimenta con ideas provenientes de las vanguardias históricas, según las denomina Peter Burger (1987). En el programa de mano de la obra -estrenada en noviembre de 2007- se expresa que está basada en *Ubú rey*, de Alfred Jarry, y en textos de Antonin Artaud y Tristán Tzara e imágenes de Man Ray. Se transcribe un enunciado de *El teatro y su doble*: “¿Y por qué no habríamos de imaginar una pieza compuesta directamente en escena, realizada en escena?” Artaud propuso un teatro de impacto violento sobre el espectador, de llevar a la escena una concepción de la vida apasionada y convulsiva donde se fundieran la música, los gritos, la insensatez, el teatro y la danza. Tzara, por su parte, abominaba del concepto de belleza impuesto desde el Renacimiento, basado en la representación ilusionista, sentimental, que daba como resultado un arte complaciente del gusto burgués. Rechazaba las reglas y convenciones artísticas. Planteaba que el objetivo del arte es el contacto inmediato con la realidad porque este contacto es la fuente de emoción.

**Mujer:** No está, acá no está Adalberto.

**Hombre:** Fijate bien, debe estar por ahí, Haidée.

*(Música celestial, cambio de luces, se apagan las que estaban y se encienden 2 grandes lámparas, una a cada lado de la escena, detención, cambio de tono, otro plano, los siguientes textos dichos a la vez)*

**Hombre:** ¿Qué es esto, Dios mío, qué es todo esto?

**Mujer:** No hay más, se acabó, se terminó todo...

**Hombre:** ¿Por qué a mí, por qué aquí?

**Mujer:** Dios santo, se terminó, se terminó todo, todo...

**Hombre:** ¿Por qué esta mancha en mi camisa?

**Mujer:** ...se terminó todo el pan de manteca.

**Hombre:** Mi camisa nueva, esto es irremediable...

**Mujer:** ¿Y ahora qué hago?

*(Retornan al plano y tono precedentes)*

Fragmento de “Disparate” de Guillermo Yanícola



Propugnaba una poética de la inmediatez, la espontaneidad y la intensidad. Burger dice que las vanguardias de principios del siglo XX plantean una autocrítica de la institución arte en su totalidad y en organizar, “a partir del arte, una nueva praxis vital” (Burger: 1987, 104).

Yanícola intenta elaborar teatralmente algunos de estos postulados partiendo de una idea escénica eficaz: la reunión de jóvenes burgueses -hombres de saco y corbata, mujeres de largo- en una fiesta en la que se juega a representar *Ubú rey*. La bebida, el baile, propician un ámbito de desinhibición que permite a sus participantes decir los textos de los personajes de Jarry como catarsis o purgación de sentimientos que en situaciones más cotidianas no se permitirían. La versión de Yanícola presenta un texto recortado en una puesta en la que los actores, además, tienen la posibilidad de improvisar y cambiar el orden de las escenas en cada función en un intento por cumplir con aquel enunciado de Artaud. Y con la idea expresada por Yanicola asimismo en el programa de mano de poner en cuestión el modo de representación, de que cada función sea única e irrepetible, de no fijar, no cristalizar. Se presencia un intenso desempeño físico de los personajes de la fiesta, que aprovechan la representación para injuriar, emborracharse, iniciar juegos sexuales o de tortura y sometimiento en un desdoblamiento entre sus personajes de burgueses y los personajes de *Ubú*.

La propuesta de diferentes planos, la aparente “realidad” de la fiesta y el juego de representación teatral, es enfatizada por una proyección de video que muestra distintos puntos de vista de la escena. El procedimiento -sumado a la música con parlantes “in situ” a la manera de cualquier living “real”- pone distancia con la intriga original y construye una puesta falsamente realista en la que los personajes (padre Ubú, mamá Ubú, capitán Bordura, Bugrelao, zar Alejo, rey Wenceslao, soldados, palotinos) encarnan en los jóvenes burgueses que impregnan la fiesta de violencia, estupidez, crueldad, sometimiento, lujuria, vacuidad.

En síntesis, para concluir, decimos que Guillermo Yanícola, formado en las técnicas teatrales del “clown”, con el estímulo de la renovación teatral producida en el teatro porteño a mediados de los ochenta y abrevando en las tradiciones teatrales de las vanguardias históricas y de las neovanguardias del siglo XX, aparece desde comienzos de la década con una intensa labor como autor y director y habiendo obtenido el reconocimiento del público y del campo teatral marplatense y regional, exteriorizado en los premios logrados y en el interés que ha concitado su obra en los investigadores teatrales de la zona.

## Bibliografía

Artaud, Antonin. 2002. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica Ediciones.

Burger, Peter, 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Rodríguez, Martín. 2001. “El teatro de la desintegración (1983-1998)”, en Pellettieri Osvaldo (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna

Tzara, Tristan, 1987. *Siete manifiestos Dada*. Trad. Huberto Haltter. Barcelona: Tusquets Editores, Cuadernos ínfimos 33. Serie “Los heterodoxos”.

Ubersfeld, Anne, 2004. *El diálogo teatral*. Colección Teatología, dirigida por Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna.

Yanícola, Guillermo, 2006. *Floresta. Reunión de cosas agradables y de buen gusto. Disparate. Hecho o dicho fuera de razón y regla*. Mar del Plata: Editorial Martín.

# HOMENAJE

## Mario Bunge en sus 100 años

Guillermo Denegri

Mario Bunge nació en Buenos Aires (Argentina) el 21 de septiembre de 1919. Se doctoró en Ciencias Físico-matemáticas en la Universidad Nacional de La Plata en 1952, bajo la dirección del Prof. Guido Beck. Fue profesor en la UNLP, UBA y en otras universidades del mundo (México, USA, Alemania, Australia, Suiza, Canadá, entre otras). En el año 1966 se radicó en Montreal donde fue profesor en McGill University hasta el 2010, año en que se jubiló, a los 90 años. Escribió más de 80 libros traducidos a varios idiomas y más de 600 trabajos en revistas internacionales de las más prestigiosas del mundo en muchas disciplinas. Su obra más importante es el *Treatise on Basic Philosophy* en 8 (ocho) tomos, que originalmente fue escrito en inglés y está en proceso de traducción al castellano, habiéndose publicado hasta el momento los primeros cuatro, editados por *Gedisa*. Los cuatro (4) tomos restantes serán publicados por la editorial española *Laetoli*. Recibió numerosas distinciones, destacándose el premio *Príncipe de Asturias* en Comunicación y Humanidades (1982) y más de 20 (veinte) Doctorados *Honoris Causa* de diferentes universidades del mundo. Es *Ciudadano Destacado de la Cultura* de CABA y *Visitante Ilustre* del Municipio del Partido de General Pueyrredón. Es el filósofo de la ciencia vivo más importante y su obra tiene trascendencia en el mundo entero. Con motivo de su cumpleaños número 100 el 21 de septiembre de 2019 se llevaron a cabo homenajes en todo el mundo, destacándose los realizados en el marco del *V Congreso Iberoamericano de Filosofía* (México, junio 2019) y en el *Congreso Internacional Lógica y Filosofía de la Ciencia* (Praga, julio 2019). Se publicaron dos libros homenaje por el centenario, uno en inglés editado por Michael R. Matthews, titulado: *Mario Bunge. A Centenary Festschrift* y publicado por *Springer* (828 pág., agosto 2019). El otro en castellano compilado por Antonio Martino: *El último ilustrado*, publicado por *EUDEBA* (280 pág., 2019) y presentado en la editorial el día 24 de septiembre de 2019. El 21 de octubre de 2019 al cumplir un mes de su centenario, la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad Nacional de Mar del Plata organizó una jornada con la presentación de los dos libros anteriormente mencionados y una serie de ponencias de especialistas de diferentes disciplinas que utilizaron la obra bungeana como marco de reflexión. Participaron en estas jornadas Guillermo Denegri: (*Vida y obra de Mario Bunge*), Martín Orensanz (*Semblanza de Mario Bunge*); Carolina García (*La filosofía política de Bunge*); Carlos A. Quintana (*Un pensador popular, optimista y militante*); Jorge Laborda Molteni (*Médicos y pacientes en plena industria 4.0*); Nicolás L. Fabiani (*El enfoque sistémico, el Teatro, la Estética*); José M. Gil (*Bunge versus Chomsky, racionalidad versus dogmatismo*) y Antonio Martino (*Mario Bunge y el psicoanálisis*).

*Nota del editor: Mario Bunge falleció el 20 de febrero de 2020*

# ENTREVISTAS DIGITALES

## Entrevista a Elsa Justel

### Ese extraño mundo de la música electroacústica

*Entrevista realizada por Nicolás Luis Fabiani*

En nuestro número anterior se publicó un artículo de Elsa Justel, Dra. en Estética Ciencias y Tecnologías de las artes, docente y creadora de la Fundación Destellos. A partir de dicho artículo decidí profundizar algo más en los temas allí tratados y dar a conocer otros sobre los que solemos dialogar con la compositora y que pueden ser de interés para los lectores.

Nacida en Mar del Plata, Elsa Justel inició su carrera en el Conservatorio Provincial de Música “Luis Gianneo”, de esta ciudad; egresó con el título de Profesora Superior de Educación Musical y Dirección Coral. Posteriormente realizó estudios de Composición en Buenos Aires, con los maestros Virtú Maragno, Sergio Hualpa y Eduardo Tejeda. Más tarde realizó estudios Medios electroacústicos con los profesores José Maranzano y Francisco Kröpfl.

En 1988 prosiguió sus estudios en Francia, donde obtuvo los títulos de Master en Música por Computadora y Doctora en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes, en la Universidad de Paris. Su Tesis “Las estructuras formales en la música de producción electrónica”, publicada por Ediciones Septentrion de Francia, constituye una obra de consulta en diversas universidades de Estados Unidos y Europa.

Ejerció la docencia en Mar del Plata y en Francia (Universidad de Marne la Vallée ). Ha dictado numerosas conferencias y clases magistrales, sobre distintas áreas de su especialidad en Argentina, Alemania, Francia, Holanda, España.

Compositora y videasta independiente, es miembro de numerosas asociaciones internacionales de compositores.

Nicolás.- Elsa, en tu artículo señalás que “hace apenas 70 años que se inició la última de las etapas de mutación, dejando abierta una nueva ventana hacia un futuro incierto.” Y poco más adelante añadís: “El estreno en París de la “Sinfonía para un hombre solo” (<https://www.youtube.com/watch?v=MOYNFu45khQ>) -de Pierre Henry en colaboración con Pierre Schaeffer- el 18 de marzo de 1950, significó una ruptura total con todo lo que se había podido escuchar hasta ese momento.” Visto desde hoy, ese futuro -que por otra parte las rupturas ya las habían abierto las vanguardias de comienzos del siglo XX, aun para las artes plásticas-, ¿sigue siendo incierto?



## Música electroacústica

Es música creada con medios electrónicos. Este concepto incluye la música compuesta con cintas magnetofónicas (que sólo existe sobre la cinta y se interpreta por medio de altavoces), la música electrónica en vivo (creada en tiempo real con sintetizadores y otros equipos electrónicos), la música concreta (creada a partir de sonidos grabados y luego modificados) y la música que combina el sonido de intérpretes en vivo y música electrónica grabada. Si bien estos tipos de música se refieren en principio a la naturaleza de la tecnología y las técnicas empleadas, estas divisiones son cada día menos claras. Hoy está en uso otra terminología como música por computadora, música electroacústica o música radiofónica, unas definiciones que suelen referirse más a la estética que a las tecnologías utilizadas.



Elsa.- *Yo diría que hoy el futuro resulta mucho más incierto que nunca, no sólo para la música y las artes, sino para todas las facetas de la humanidad. En cuanto a las rupturas a las que me refería se trata de la música como objeto de arte en sí. Obviamente ella fue precedida por movimientos experimentales más orientados hacia el desarrollo de nuevas formas de producción sonora, como el “intuona rumori” del ruidismo, o los instrumentos eléctricos (theremin, ondas martenot, etc.). Esta etapa experimental fue acompañada por las artes plásticas en cuanto al concepto de “cambio” pero no así en el área tecnológica. Las otras artes recién se equipararon a la música al aparecer la tecnología digital, con el “video arte” por ejemplo. (Se atribuye a Nam June Paik quien utilizó por primera vez una video cámara para ese fin). <https://www.youtube.com/watch?v=9QHrw9Nr0jc>*

[Respecto de otras artes me refería también al cine, por ejemplo, y la arquitectura]

N.- Mucho ha cambiado la música “clásica”, por seguir denominándola así. Por un lado lo señalás en cuanto a lo característico del discurso musical: “la armonía, la consonancia y la regularidad temporal y tímbrica, como signos de la organización coherente y definitiva de la sociedad.” Por otro destacás, en términos sociológicos, “Las fuentes sonoras de la música instrumental no alcanzaban para describir una época que se definiría como contemporánea.” Vale decir a sociedad nueva, música nueva. Ahora bien, si comparamos con la música popular -que también cambió en muchos aspectos- no deja de tener un público que en cierto modo parece haber seguido esta evolución (sin ser tan optimista en cuanto a los tangueros, jazzeros, etc., etc). ¿Por qué parece ser menos seguida la evolución por parte de los melómanos “clásicos”? ¿No estarían adoptando una actitud más conservadora frente a los cambios?

E.- *Aquí cabría aclarar que “una pregunta puede ocultar otras”. Por ejemplo: ¿en qué aspectos considerás que ha cambiado la música popular (sea cual fuere a la que te referís)? Hasta donde yo conozco, ésta mantiene el ritmo isócrono (casi diría más exacerbado), el canto y por ende la melodía y aunque utiliza elementos electrónicos, solo actúan como puentes dentro de la masa sonora.*

*En cuanto a los “melómanos” entendidos como aficionados o apasionados por la música clásica, es problema de ellos. Si en cambio te referís al “productor,” el término “música clásica” considero que habría que reemplazarlo por otro. Las opciones son diversas y hasta contradictorias : música contemporánea, académica, actual etc. etc. Cualquiera de ellas suele ser aplicada también a la música popular, pero lo cierto es que se diferencian por su “funcionalidad” o falta de ella.*

*En definitiva, como compositora de esta última categoría, te puedo asegurar que de ninguna manera me considero conservadora. Cada obra es un nuevo intento por encontrar el camino adecuado para expresarme acorde a las circunstancias actuales.*

N.- En cuanto a la difusión, los conciertos requieren un soporte técnico sumamente

sofisticado. Ahora bien, a la difusión de la música clásica contribuyeron las grabaciones, la radio, internet, los buenos equipos de reproducción que, sin reemplazar la asistencia a conciertos, permitieron que la música en general se acercara al oyente. La música electroacústica y su avidez tecnológica, ¿no está desarrollando un proceso inverso? ¿Resiste el público la ausencia de músicos en un escenario, cuando así lo requiere la composición?

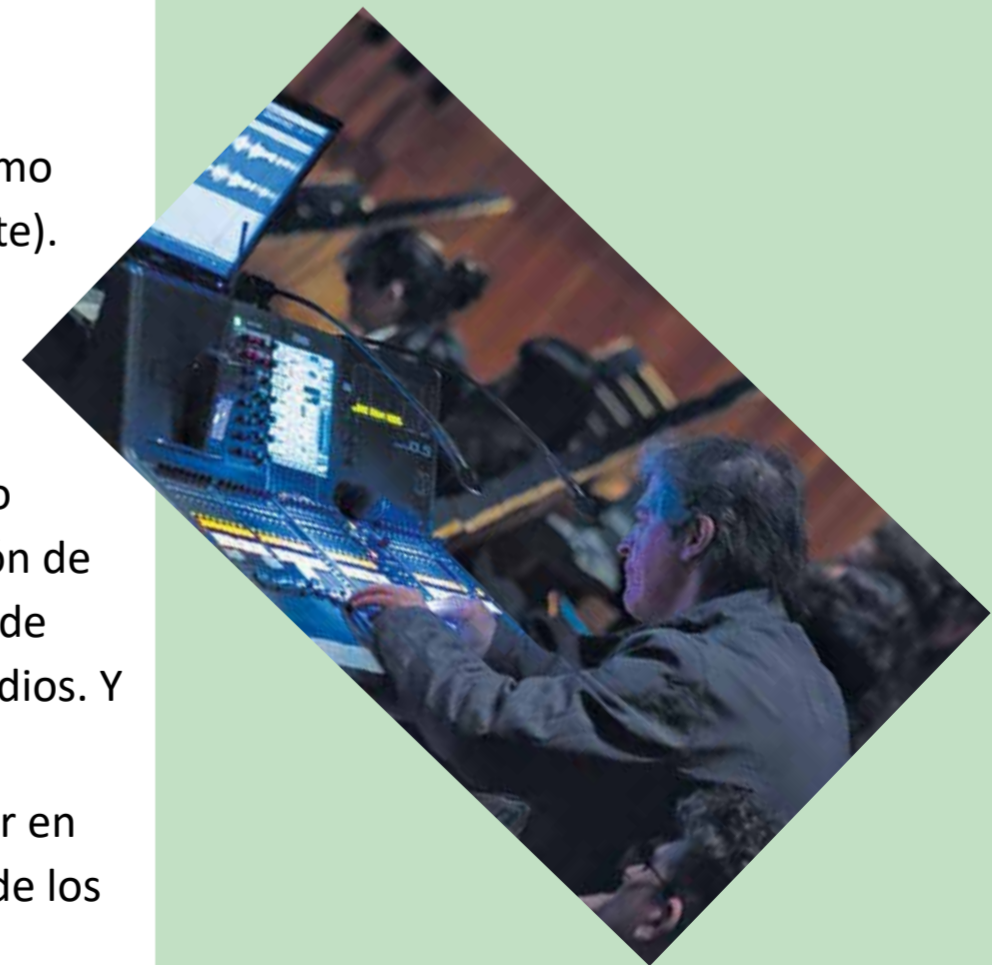
E.- *Nuevamente encuentro dos preguntas en una: por un lado los recursos que enumerás para la difusión de la música “instrumental”, son los mismos que para la electroacústica, incluso “cuando la composición lo requiere” (en la música mixta), el intérprete también está en la escena. Esto es así cuando se trata de obras en formato estereofónico. La situación cambia en el caso de las obras multipistas o en las difusiones acusmáticas en sistemas inmersivos. El parámetro espacial es justamente otra de las rupturas de la música electroacústica. (Aunque también tuvo meritorios antecedentes como “La pregunta sin respuesta” de Yves). Efectivamente en países como Argentina, tales configuraciones [“escénicas”] son muy difíciles de instalar. De ser posibles el público gozaría seguramente con sensaciones de intenso deleite. Pero ambas cosas (los sistemas de difusión y el público), requieren de un largo e inteligente proceso de asimilación. Los países desarrollados entendieron que la evolución cultural (social, artística, científica, etc. etc.) contribuiría a un saneamiento de la humanidad, en todos los órdenes y es por ello que prestan su apoyo a estos movimientos. La música electroacústica se encuentra pues involucrada con la investigación científica y tecnológica. La gran mayoría de las universidades y centros de investigación del mundo “desarrollado”, disponen de laboratorios en los que trabajan conjuntamente artistas (músicos), científicos, ingenieros, docentes, psicólogos etc.*

N.- Retengo lo que afirmás de los países que se involucran en el apoyo a la evolución cultural. Tenés una amplia experiencia en un contexto tanto europeo como norteamericano, latinoamericano (y no menciono argentino, al que te ya te referiste). ¿Se involucran los gobiernos, las instituciones privadas, como tu propia Fundación Destellos? ¿Qué decir de los medios de difusión?

E.- En Estados Unidos principalmente las universidades privadas y, a veces, las estatales. En Europa, en Francia, por ejemplo, los centros culturales, la radio (Radio France). En España, el IEM (Instituto de Educación Musical) de Madrid, la Asociación de Música Electroacústica y Arte Sonoro; algunos son centros oficiales, dependientes de universidades nacionales, otros instituciones privadas que a veces consiguen subsidios. Y muchos otros que sería largo enumerar en el resto de Europa.

En cuanto a la difusión, la música electroacústica no es comercial. Y se va difundir en tanto y en cuanto tengamos un apoyo para esa difusión. En el exterior, hay apoyo de los medios, programas de radio permanentes, aunque en horarios no privilegiados.

En Argentina hay un hueco, un vacío enorme. Además, cabe señalar que el público







que no puede asimilar todo ese caudal sonoro de golpe. El de estas nuevas corrientes no se forma fácil o rápidamente. Esto sin mencionar la formación de los compositores e intérpretes.

N.- ¿Y en cuanto a la tecnología? Por ejemplo en lo que concierne al espacio, más allá de la estereofonía de dos canales, ¿cómo lograr esa compleja percepción del espacio que, en salas acondicionadas al efecto, proporcionan distintas fuentes sonoras distribuidas en dichas salas?

E.- Ya existen grabadores de cuatro pistas y auriculares (caros, al día de hoy) multicanal. Y se escucha como si tuvieras cuatro parlantes distribuidos en el espacio físico. Y esa tecnología va a llegar en algún momento a la radio. El futuro es incierto, como ya dije, no sabemos en qué van a terminar estos adelantos tecnológicos.

N.- ¿Qué decir de la forma y de los componentes de la música electroacústica?

E.- La forma... También existe en la electroacústica. Aunque todavía no se escribió un tratado. En mi tesis hice un análisis estructural de unas diez o quince obras. Ya hay un primer intento de hacer ver cómo está estructurada. Hay “estilos”, pero hace falta haber escuchado mucho para reconocerlos, para identificar a tal o cual compositor.

En cuanto a los componentes, existen por ejemplo los cambios dinámicos, en el tiempo; el espacio, que se trabaja en forma virtual, tratamientos que simulan el espacio. Y muchos más a disposición del compositor. La musicología, en este género de música, todavía está en pañales. En la historia de la música, nunca estuvo la teoría primero.

N. Si me permitís, quisiera citar, para cerrar esta entrevista, algo que expresaste en el número anterior de esta revista que, aunque parezca redundante, señala la apertura siempre necesaria, tanto del oyente como del creador, ante los desafíos que proponen las artes. Cito:

*“Será preciso pues recuperar las capacidades perceptivas a fin de rescatar los beneficios que nos aporta la poética sonora y sumergirnos sin temor ni preconceptos en este extraordinario género de la Música Electroacústica.”*

NOTA: Llamados a concurso Fundación Destellos: mes de marzo. [www.fundestellos.org](http://www.fundestellos.org)

<https://www.youtube.com/watch?v=IICzN6UJ4EM>

<https://www.youtube.com/watch?v=hNEVmB73zNk>

<https://www.youtube.com/watch?v=hHe0nckLiYU>

# MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA

## Recuerdos marplatenses anclados en París

Hugo Peláez

El tibio verano de 1981 comienza a despedirse de París. La noche se recuesta sobre el Boulevard St. Germain, en pleno Barrio Latino. Los mozos del pequeño restaurante llamado Chez Raffatin escuchan al pasar entre las mesas las discusiones sobre las medidas del gobierno de Mitterrand. También abundan los comentarios femeninos sobre detalles de la ropa de otoño que acaba de aparecer en las boutiques. Política y moda. París es siempre París.

En el fondo del salón, dos hombres que acaban de llegar conversan animadamente. Hablan español, al menos las palabras suenan españolas en los oídos de Gilbert, un moreno nacido en Argelia que hace poco trabaja en el lugar. Gilbert supone que los comensales son desconocidos que principian una reunión de negocios. Pero cuando se acerca con la carta de vinos no tarda en escuchar un...

### **¿Te acordás, che?**

El mozo se ha equivocado. Los dos hombres se conocen bien. Más aún, han pasado sesenta años desde la primera vez que estuvieron juntos, aunque ese primer encuentro no fue en un comedor parisino, sino en una remota y joven ciudad balnearia de Argentina.

Cuando despuntaban los años veinte, ambos estrenaban sus pulmones en los fondos de la dulcería “La marplatense”, de la calle Rivadavia, en la tranquila Mar del Plata.

Jorge Raúl Lombardo nació en febrero. Su padre, obrero gráfico, seguramente se alegró al enterarse que era varón. Tendría a quien enseñarle su oficio de ideas, tinta y papel.

En la pieza vecina, Vicente “Nonino” Piazzolla y Asunta Manetti compartieron la dicha de los vecinos mientras pensaban en el propio hijo por nacer. El 11 de marzo llegó Astor, con sus berridos como banda sonora de la concurrida dulcería.

Puertas afuera del restaurante, la ciudad parece prepararse para el fragor nocturno. El mozo llega a la mesa con una bandeja de verduras frescas. La mesa se llena de reflejos verdes, mientras la infancia de los dos amigos reaparece en nombres rescatados y



aromas que resurgen.

La primera etapa de gobierno yrigoyenista llegaba a su culminación en Argentina. En América se conocían los estragos de la Gran Guerra, mediante angustiadas cartas y testimonios directos de los viajeros recién llegados. La Mar del Plata de esos tiempos todavía guardaba rasgos de villa balnearia, a pesar de que, desde 1907, se había recibido de ciudad. En el patio de los fondos de la dulcería de Rivadavia, donde Astor y Jorge comenzaron a caminar, flotaban los olores de tilos, eucaliptus y sauces, que se mixturaban con los aromas dulzones de los pasteles elaborados en el local. La calle mencionada era una de las pocas arterias pavimentadas y los escasos automóviles circulaban, de tanto en tanto, hacia la costa. Desde la vereda de la dulcería se divisaba el tranvía que pasaba por la calle Buenos Aires, buscando la Estación Sud, rumbo al Puerto.

A partir de aquel origen común, la vida de los dos niños transitó por sendas diferentes. Astor partió en 1925 a Nueva York, donde su padre intentó mejorar su suerte. Jorge permaneció en Mar del Plata, cerca de la orilla del arroyo Las chacras, frontera natural entre el Centro y los suburbios.

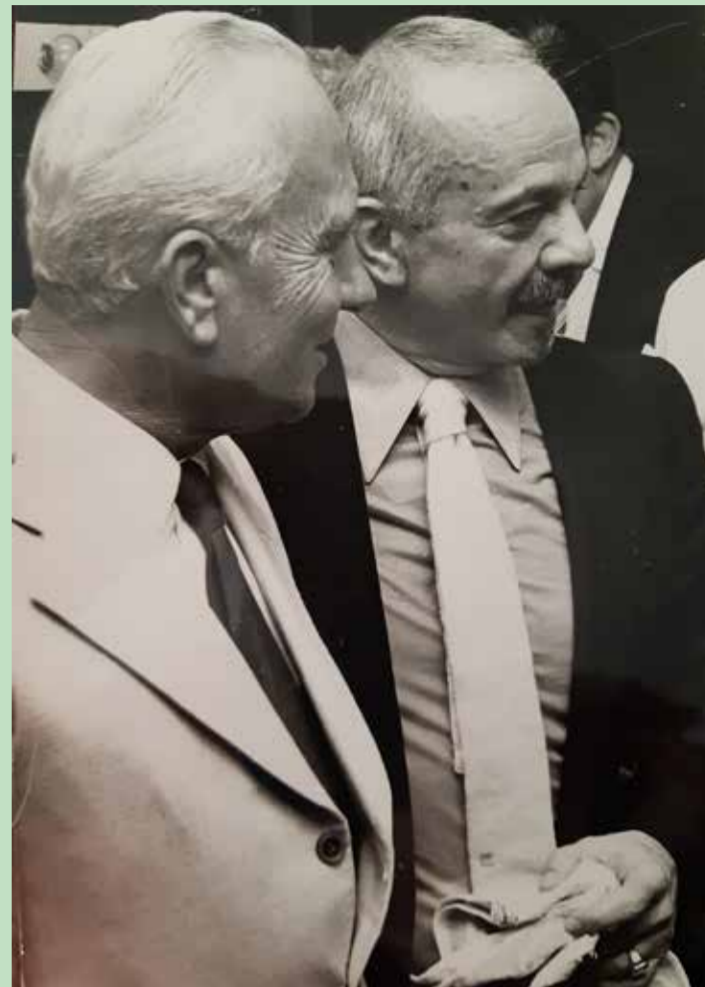
Ambas infancias fueron austeras. La Década de 1930 fue ecuménicamente dura, luego de la debacle bursátil de 1929 que se hizo sentir con fuerza en Estados Unidos. Los Piazzolla regresaron por unos meses, en busca de aires más propicios en éste lado del océano. Nonino instaló una peluquería en Moreno e Independencia. Fracaso mediante, la realidad lo devolvió al país del Norte con su familia por otros seis años.

Mientras tanto, en estas costas, el joven Lombardo promediaba su instrucción primaria en la Escuela Normal Municipal, donde inició una precoz labor periodística. Su mundo de tinta, papel e ideas comenzaba a girar.

En 1936, los Piazzolla regresaron a Mar del Plata y Astor comenzó a interesarse por el mundo del Tango. Pasaba las tardes en la Confitería Porta, en el muelle de pescadores, frente al Club Mar del Plata, o en la Munich, sobre la actual Peatonal San Martín.

Allí llegaron a actuar varias de las orquestas importantes de Buenos Aires y algunas formaciones locales, como la típica de Luis Savastano, en la que el joven bandoneonista participó durante algunos meses.

En tanto, Jorge Lombardo observaba la música desde otro ángulo. Trabajó en el negocio de Angel Liot, que vendía partituras e instrumentos musicales. Pero su oído estaba más atento a los compases de la vida gremial. Frente a Casa Liot (San Martín y España) funcionaba la Sociedad de Empleados de Comercio, con el bandoneonista Mario Sasiain como secretario general. Cosas del destino, fue el propio Sasiain quien un día de 1938 acompañó a Astor a Buenos Aires para que inicie su camino en la “Ciudad del Tango”.



Gilbert, el africano, regresa desde la cocina. Lleva en su bandeja el plato principal, preparado a base de pescado, que se deja ver bajo una espesa y condimentada salsa. Un buen vino francés completa el cuadro. El bullicio del Raffatin se ha tornado murmullo. Los recuerdos fluyen a borbotones, como si el sabor de la comida les permitiera volver con la frente bien fresca.

La década del 40 resumió, para Astor y Jorge, el tiempo de proyectos en marcha. El joven Piazzolla logró ingresar, con diecisiete años, en la Orquesta de Aníbal Troilo, donde pronto comenzó a brillar con luz propia.

En Mar del Plata, Jorge repartió sus días como militante en la Juventud Socialista y colaborador en el Diario El Trabajo. A mediados de los 40 integró la redacción de La Capital, donde tuvo a su cargo la información política y gremial. Tanto para Lombardo, en Mar del Plata, como para Piazzolla, en Buenos Aires, soplaban vientos románticos, de plena lucha por el logro de ideales. La partitura y la prensa escrita eran las armas elegidas. La tribuna y el escenario las trincheras de ambos. Para Astor, el enemigo sempiterno fue la mediocridad disfrazada de tradicionalismo. Para Jorge, lo era la intolerancia encriptada en doctrinas políticas. La mitad del Siglo los ligó a Francia de diferentes maneras. Lombardo se relacionó con la Comisión Pro Francia Libre de Mar del Plata, formada durante la Guerra. El París liberado recibió, en 1954, a un Piazzolla que buscaba su identidad musical.

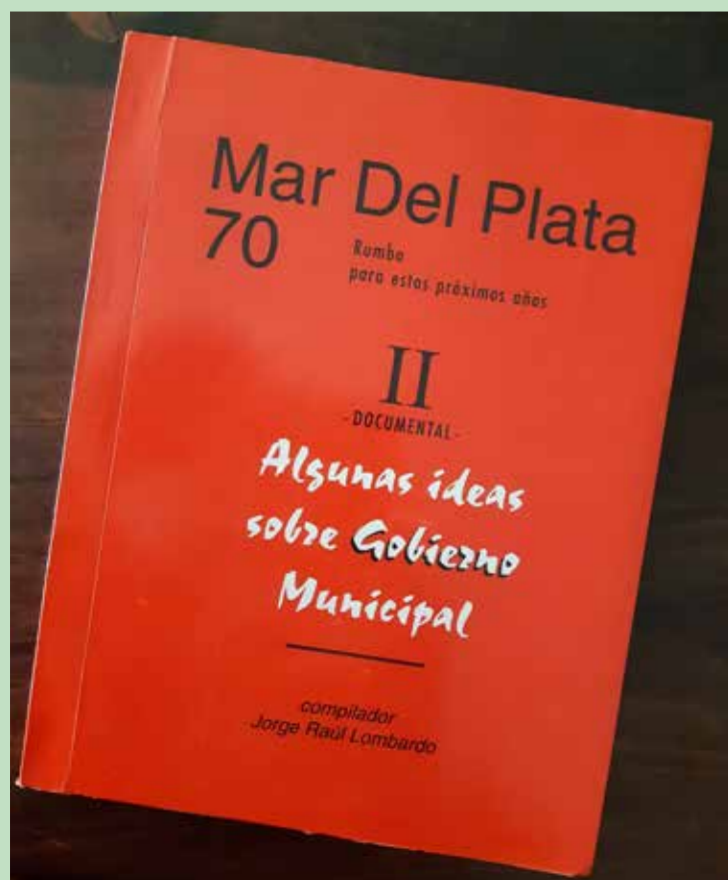
En medio del combate, apenas tuvieron tiempo para encontrarse. Aparecían unidos en la memoria de sus respectivas madres, que continuaban cultivando la vieja amistad. Mar del Plata, el balneario aristocrático de “los años locos” ostentaba cartel de gran ciudad. Mientras observaban los últimos tranvías que pasaban por la Avenida Luro, las antiguas vecinas hablaban de sus hijos con una mezcla de orgullo y preocupación. La política y la música no escaparon al maniqueísmo de la época y la defensa de las convicciones no carecía de riesgos.

1960 representó un año clave en la consolidación de los sueños de ambos.

Piazzolla regresó una vez más del exterior. Lo acompañaba la tristeza por la ausencia de su padre “Nonino”, reflejada en un tango que con el tiempo sería un clásico universal. Formó su primer Quinteto y decidió hacer su música contra viento y marea. Le aguardaban años de polémica e incomprensión pero, lentamente, aparecieron los frutos del esfuerzo.

Por esos días, Lombardo era un referente singular de la política local. Se había destacado como concejal durante la administración de Teodoro Bronzini, y en los tumultuosos días del gobierno de Frondizi se transformó en el candidato socialista indiscutido. Su estilo moderado y austero, tan diferente a la tónica del político criollo, perturbó a muchos de sus pares. Finalmente, el triunfo electoral de 1963 lo instaló en el Palacio municipal de Luro e Irigoyen.

Una tarde de 1964, los guerreros se reencontraron.



El intendente de una ciudad que crecía sin pausa recibió en su despacho al músico más polémico y revolucionario de la época. Jorge le obsequió un libro de su autoría, portador de un proyecto progresista de gobierno, y Astor tomó el título como símbolo de una apuesta al futuro. "MAR DEL PLATA 70". Una obra escrita por Piazzolla en uno de sus mejores momentos creativos, realizada a partir del nombre de un libro que resumía un tiempo esperanzado y optimista.

Tras los cristales del pequeño restaurante, el Boulevard Saint Germaine parece desierto. El otoño parisino está por llegar. Desde la cercana Rue de Lille la campana de un viejo tranvía llama a los turistas. Gilbert, el mozo argelino que se acerca con el postre vuelve a escuchar frases en un español que apenas entiende. Los hombres hablan de una ciudad lejana bordeada por quintas y montes de eucaliptus a pocas cuadras de la playa. Mencionan una Rambla y un arroyo de nombre extraño a los oídos galos. Solo dejan de conversar cuando el pastel de manzanas deja escapar el aroma de azúcar quemada que se mezcla con el olor de los tilos y las violetas de la vereda. Gilbert devuelve complacido la sonrisa de los dos extranjeros. No imagina que ha traído en su bandeja, como una vaporosa reliquia, el perfume de aquella dulcería de la calle Rivadavia.



MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA

## Ravel, el relojero suizo

Horacio Lanci

<https://youtu.be/GyD5itDqLq0>

# REFLEXIONES - REFLEXIONES - REFLEXIONES

## SOBRE ARTE Y FILOSOFÍA ¿Cuándo comienza lo moderno?

**Gabriella Bianco**

“Morgen wird sein, was Gestern gewesen ist”

Gunter Grass

### Arte y filosofía

Nuestra época -dijo Heidegger-, se cierne sobre el abismo. Es la época de la oscilación imparable del sentido, de la existencia de cosas que parecen ser condenadas a un enigmático y oscuro dispositivo sacrificial. No es casualidad que Baudelaire consideraba a de Maistre, como a un maestro de la modernidad, quien dijo que “así es como se realiza la gran ley de destrucción violenta de los seres... la misma tierra siempre empapada en sangre no es más que un inmenso altar en el que todo lo que vive, debe ser inmolado hasta el infinito, hasta la consunción de las cosas, hasta la extinción del mal, hasta la muerte de la muerte”.

El pensamiento de lo moderno es -dice Ferraris- el pensamiento de quien no tiene verdad, en la desaparición no solo de la sustancia, sino también de las formas, que coincide con los descubrimientos técnico-científicos, que en cambio podrían convertirse en un conocimiento y un *ethos* común.

En esta continua oscilación del sentido, de las cosas y de los sujetos se hace necesario analizar las formas y el pensamiento de lo moderno, en las lacerantes contradicciones extremas de nuestra época, investigando el sentido de una época de transición, que se abre a un nuevo comienzo.

Este umbral, que está en tránsito, puede definirse como un impulso hacia el más allá, como cruce de todo lo posible, como destrucción de nuestros *topoi* conceptuales y existenciales, para abrirnos a una diferente visión del mundo, como afirma Simone Weil.

Sin embargo, contra la irreversibilidad de los procesos, contra el peso del pasado, contra la ansiedad del futuro, tal vez sea posible volver a proponer en una dimensión ética, las grandes preguntas de la modernidad, como confianza en un tiempo que avanza, sustrayéndose a la caída de experiencia en lo vivido inmediato, redescubriendo una nueva densidad significativa del presente.



¿Es posible que la mirada que le damos al mundo no solo nos dé objetos, sino también la belleza de las cosas, su pedido implícito de cuidado, que debemos tener para ellas, las cosas efímeras, como nosotros, -dijo Rilke-, “los más efímeros”?

Lo efímero encuentra una tarea que va más allá de su existencia: lo moderno tiene belleza -dijo Baudelaire- y su belleza reside precisamente en su voluntad no efímera. Esa idea intrínseca de lo moderno que intenta ir más allá significa ir más allá del hombre, en un moderno que es conflictivo en su propia razón de ser, en su forma de colocarse como una categoría del “hombre moderno”.

Lo moderno nace de una experiencia histórica cristiana y cíclica-antigua, que había dominado el mundo clásico. Aquí reside la persistente duplicidad de sentido de lo moderno: como una confrontación persistente con los antiguos, con respecto a los cuales solo tendría sentido relacionarse o como una simple negación del pasado en función del presente, tanto en sus formas negativas -el spleen- como positivas -el futurismo.

Lo nuevo avanza -dice Hegel-, por signos incomprensibles, en medio de la fatiga y el aburrimiento, en la desorientación de todo lo habitual. Nos encontramos situados en “todas partes” -dice Novalis-, y donde quiera que mire -comenta Hölderlin-, “todo está destrozado y vacila”. Pero la emoción, frente a esta vacilación -dice Goethe en el Segundo Fausto-, “es la mejor parte del hombre”.

Tratemos entonces brevemente entender el rol de lo moderno, como un imperativo de cambio que se resuelve en una huida continua hacia adelante.

## El concepto de moderno

Es precisamente en los campos de la estética y la filosofía que el concepto de moderno ha sido debatido con mayor frecuencia. El “tiempo histórico” del nacimiento de lo moderno se coloca en aquella edad entre los siglos XVIII y XIX, cuando, según los inventores del *Begriffsgeschichte*, todo lo que cambia tiene una plusvalía innovadora, en el sentido de que cada fenómeno no solo se limita a cambiar, sino el marco de referencia también cambia.

En esa época, el paso al contemporáneo se realiza, esencialmente en virtud del descubrimiento de la “historia” como “historia moderna” -según Koselleck-, de acuerdo con un enfoque historiográfico, que requeriría discutir desde un punto de vista estético-filosófico, el dilema moderno-posmoderno, que impondría, en el contexto histórico, fundar el concepto como implícito en cualquier concepción dinámica de lo moderno mismo, tanto que lo moderno se identifica con el espíritu de la transformación en curso.

Así en la cultura de Occidente, lo moderno, considerando los largos tiempos históricos de la humanidad, termina por identificarse con la misma cultura occidental. Lo moderno como lugar de secularización, a partir de la acción individual y social en términos de responsabilidad, emerge como conflictual, en su forma de presentarse como una categoría del “hombre moderno”. Lo moderno se expresa de hecho en todos los lugares donde el conflicto cultural se ha



expresado y continúa expresándose: este *topos* también tiene un nombre, el de Melancolía. La conexión entre melancolía y moderno en su duplicidad nos trae de vuelta a la experiencia histórica del cristianismo y la antigua cíclica del mundo clásico. El mundo griego -desde Platón hasta los estoicos-, había elaborado lo que podría llamarse un pacto fenomenológico, que vincula el pensamiento abstracto, el logos, con las percepciones naturales en una relación indisoluble.

Este pacto permaneció vigente hasta el comienzo de la era moderna, que marca una separación cada vez más estrecha entre lo abstracto del pensamiento y lo sensible. El pensamiento de Kant fue quizás el último gran intento moderno de un nuevo pacto fenomenológico; si miramos los caminos de la lógica moderna, desde Frege en adelante, asistimos a un alejamiento cada vez más radical entre los modelos que pueden ser pensados y los de la sensibilidad.

Esto explicaría por qué ya con Kant, el arte pierde su connotación mimética, para unirse a un placer sensorial. En la aceleración del progreso técnico-científico, en el propio Kant existe la propuesta de un sublime artístico y un sublime político, mientras que, en el caos de los acontecimientos, por ejemplo, de la Revolución Francesa, se manifiesta algo que no es visible, la idea de la libertad.

La idea misma de la pintura metafísica en De Chirico indica que vamos más allá de la realidad perceptiva, que había sido característica de un arte que creía representar o imitar la realidad. En el “vértigo tecnológico” que cree haber eliminado todas las posibilidades de la forma en fotografía, Cartier Bresson afirma que siempre es el ojo el que ve “algo formalizado”, una “configuración estructurada”. La misma referencia de Walter Benjamin a la fotografía, en su texto “La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica”, no es convincente: de hecho, ¿Qué -si no la fotografía- puede capturar el aura del *hic et nunc*, del instante?

Solo así se explica la sensación de aceleración y superación continua que lo moderno asume desde la década de 1930. Todo “moderno” está destinado a superarse a sí mismo (Stendhal): la modernité c’est le transitoire, le fugitif, le contingent (Baudelaire). El tiempo se hace histórico y cada vez encuentra su “espíritu”, que es entonces su “moderno”. Es el triunfo del *Zeitgeist*, que está hecho de velocidad y nerviosismo y evoca temas nuevos y más inquietantes, típicos de nuestros tiempos.

## El 1907 como año crucial para el arte moderno

Mencionamos anteriormente los años treinta del siglo XX: de hecho, ya entre 1905 y 1915, se desarrollan profundas transformaciones en nuestra forma de representar un cuadro, una obra de arte que surgió en muchos países de esa Europa, que Stefan Zweig recordará como el “mundo de ayer”.

La Primera Guerra Mundial constituye la parte más sensacionalista y dramática de

esa “crisis del espíritu”, mientras que los cambios artísticos constituyen los pródromos. El 1905 es el año en que todo comenzó, el momento en que las “cosas” ya no serán las mismas que antes. Hasta entonces, se había hablado mucho de la guerra, pero sin creer demasiado en ella. En los años siguientes, la onda expansiva se extenderá a toda Europa y la idea de un apocalipsis terminará por pertenecer a la sensibilidad del hombre moderno, para no abandonarlo más.

Es la crisis del pensamiento humanístico que coincide con la crisis estética, que estaba ocurriendo en ese verano de 1905, cuando Derain y Matisse elaboraron los principios de un arte que no tendrá más nada que ver con lo que se había hecho hasta entonces, involucrando a Braque, Picasso, Van Dongen y a todos sus sucesores. Si bien la guerra cuenta con el nombre de “gran guerra”, el arte ya no se puede llamar “grande”: los temas nobles manifiestan la grandeza de la guerra, y los artistas más acreditados de la época ven en las máquinas y en el poder de la guerra, la forma suprema de actividad artística.

Tal es el significado del Manifiesto de Marinetti, de los poemas de guerra de Guillaume Apollinaire, de las primeras historias de Ernst Jünger. La Gran Guerra se experimenta como una entrada grande y triunfante en la escena de la historia, para la cual la tecnología moderna ha creado el escenario, que celebra la llegada del Hombre Nuevo, de este Ángelus Novus, del cual el arte moderno es proclamación y bautismo.

La Gran Guerra ha quitado al arte su grandeza y es luchada por cualquiera, ya que el servicio militar universal se convierte en el uso forzado de la violencia. Una vez más, son los artistas quienes pagan el mayor precio, teorizando las consecuencias del conflicto. En 1916, en medio de la guerra, el dadaísmo será el primer movimiento de intelectuales, pacifistas y sobrevivientes de la masacre, a proclamar el totalitarismo de la solución estética, aplicada a todos los individuos: el arte es ahora para todos y cualquiera puede decirse artista.

Sin embargo, la guerra no cambia el arte, es el arte con sus desordenes profundos, estructurales y evidentes, que prefigura e “inventa” -como dirá Picasso-, los grandes cambios políticos, es decir, la Primera Guerra Mundial y el ineluctable declive de Europa que seguirá.

Es al 1907 al que debemos regresar para comprender el surgimiento de esta agitación. El 1907 es un año interesante y fructífero: es el año en que Freud publica su estudio sobre la *Gradiva* de Wilhelm Jensen. En la fascinación ejercida sobre un arqueólogo por una efigie de mármol descubierta en Pompeya, a la que devuelve la vida, Freud se inspira por el funcionamiento de la psique que puede, a través de la carga de la libido, renacer a una nueva vida. El psicoanalista no sería más que la encarnación de un arqueólogo que restituye la vida a lo que él vivifica.

Ese año en Italia la imagen de una antigua estatua danzante y alada obsesiona la imaginación de un escritor: es Marinetti y la Victoria de Samotracia, pero Marinetti no propone volver a darle vida, sino arrojar la estatua al basurero de la historia. Es el auto

de carreras que propone a los artistas como modelo, reemplazando la grandeza de la cultura clásica, la velocidad y el culto a la energía, junto con el impulso hacia el futuro y la proyección del individuo fuera de sí mismo: es la estética del futurismo

El arte deja de tener un aura para entrar en el siglo de hierro. La técnica puede hacer mucho más que el arte y mucho mejor que el artista, reproduciendo artefactos indefinidamente. Por un lado, estamos presenciando la euforia de los futuristas, que empujan al hombre fuera de sí mismo y pregonan la victoria sobre el futuro, que determina el choque al que aún estamos asistiendo entre la máquina y el hombre, presagiando la aplastante victoria de la máquina.

Por otro lado, el pesimismo humanístico de los intelectuales aislados, incluyendo a Freud, afirma que, desde los primeros años de vida, el hombre se ve obligado a repetir los gestos de su propia perdición, lo que impulsa al ser -el *Dasein*- a renacer indefinidamente, en una estética que ignora el cumplimiento, la perfección.

Por lo tanto, por un lado, registramos la euforia del futurismo y el progresismo, por otro lado, la modernidad pesimista y crítica, con un alto coeficiente de desorientación: pensemos en la película de Henry Elekan sobre las esculturas de Rodin, en la que las esculturas giran como si fueran cuerpos reales, una escultura que es inalcanzable e inexpugnable, independientemente del ángulo y la iluminación.

Sabemos que las obras de arte que se colocan en la modernidad se ubican y tienen sentido solo si las miramos bajo un cierto ángulo, bajo una cierta iluminación y las exhibimos en una cierta manera: por eso, el urinario de Marcel Duchamps no solo debe colocarse sobre un pedestal, como parte de una exposición, sino también debe inclinarse hacia un lado, para que pueda percibirse como un "objeto de arte". ¿Qué sería de tantas obras si las sustraeremos de los meticulosos procedimientos de exposición que presiden su presentación?

El cambio radical en el estatus de la obra de arte será teorizado en 1907 por Wilhelm Worringer, quien en el pequeño ensayo *Abstraktion und Einfühlung* propone el uso del término *Gesetzmaessigkeit*, que es legalidad orgánica. La obra de arte tiene que ver con su legalidad orgánica, su coherencia y cohesión formal, como un cuerpo que mantiene relaciones con el mundo exterior, de atracción o repulsión, de contracción o expansión. La obra de arte puede existir con el mundo de acuerdo con sus leyes, pero también puede existir solo por sí misma, contra el mundo, de acuerdo con sus propias leyes.

Lo que sucedió en 1907 -afirma Lacan en uno de sus seminarios-, fue un cambio de régimen en nuestra relación con la visión del mundo, de nuestra mirada, porque representa un ojo en el mundo, el nuestro, que observa y, al mismo tiempo, es observado. Se establece una aporía, un principio antagónico, entre la mirada del pintor que es reflexión y llamada de la mirada, garante de una regla de la visión y el fenómeno de la vanguardia, que avanza rompiendo la guardia, corriendo el riesgo de perderse, es decir perder la vista.



Toda la historia del arte es, por un lado, la historia del ojo, o sea la ley, la regla, pero también tiene que ver con el deseo, la desmesura, la norma y el desnudo. De hecho, la figura desnuda se ha convertido en el ejercicio supremo del artista. Es desde el desnudo, de la estructura del cuerpo femenino, que el nacimiento de un desnudo, la Olympia de Manet, marca el siglo XIX. El hecho de que la mujer no sea solo naturaleza, sino que la naturaleza misma de la mujer nos empuja a mirar hacia otro lado, hacia lo que no se puede ver, a lo cual es imposible poner cara.

Lo que sucede en 1907, expresado en la ruptura esencial entre Freud y Marinetti, en la orientación del cuerpo con lo que nos rodea, el *Umwelt* y el *Innerwelt*, el mundo externo e interno, marca el declive progresivo del orden de identificación que hasta entonces había dominado el arte, expresado por la belleza, entendido tanto en el sentido formativo como erótico, o sea en la capacidad de generar sensaciones eróticas.

Mientras que los futuristas proclaman la interdicción al desnudo femenino, el desnudo desaparece del mundo del arte o rara vez aparece allí. El malestar de la civilización está en la imposibilidad del ojo de asumir la forma total del cuerpo, que refleja la incapacidad de organizar el mundo en un todo coherente. Es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente del cual habla Baudelaire, son los temas que preparan nuestro tiempo.

# REFLEXIONES - REFLEXIONES - REFLEXIONES

## Cuáles son hoy algunos de los desafíos para educar en la comunicación

Carlos Ferraro

La respuesta es hija de Internet.

La interconexión ha hecho posible y naturalizado una cultura que bien podemos denominar digital.

Es dentro de la misma que los educadores y comunicadores responsables deben asumir capacitarse para poder objetivar dentro de la propia cultura cómo funciona su estructura y resultados.

Un gran porcentaje de la humanidad (brecha tecnológica mediante) está envuelta en las llamadas redes sociales. El periódico escrito, la tv, la radio y el cine, hasta no hace mucho tiempo atrás llamados medios analógicos, se desarrollaban de manera autónoma.

A partir de la aparición de la tecnología de interconexión emerge lo que llamamos la convergencia digital, todos esos medios señalados hoy conviven, se hibridan en una sola pantalla. La más generalizada en uso: el smartphone. En este minúsculo aparato además se integran el teléfono, el reloj, el despertador, cámara de fotos, cámara de video, linterna, periódico, libro, agenda, ordenador, consola. etc. Todo en un solo dispositivo. Esto es lo que llamamos convergencia tecnológica. Además, muchas aplicaciones permiten editar contenidos textuales y audiovisuales para prensa, radio televisión, incluso internet. Esto es una verdadera multiplataforma.

La multimedialidad o convergencia de contenidos

La combinación de dos o más códigos lingüísticos ya sean textuales, visuales o sonoros nos llevan al punto de convergencia más amplio del mundo, donde el audio, las imágenes y el hipertexto convergen para dar forma física a lo que conocemos como producto audiovisual.

Nuestra mayor preocupación como educadores son los valores y por lo tanto los contenidos. Cabe preguntarse cuáles son las leyes que sustentan, en los distintos continentes, la regulación de los flujos comunicativos. Cómo son favorecidos los valores de la libertad de expresión, la promoción de la diversidad cultural, la protección de datos, la hegemonía de los medios, etc.

¿Se necesitan organismos de regulación o cooperación tecnológica y/o de contenidos? ¿Alcanza la existencia al estilo de la

Directiva de Servicios de Comunicación Social 2010/13 de la Unión Europea de donde dependen los servicios audiovisuales en sus 105 considerandos?

¿Es efectivo el control de los conglomerados, es decir de la concentración de empresas de comunicación que se han expandido en horizontal (una misma empresa puede transmitir contenido a través de la radio, periódico, televisión e internet)? O pueden hacerlo también en vertical, (un ejemplo claro es Netflix que está realizando sus propias producciones evitando así depender solo de empresas productoras como Disney, Fox, WB u otras, las cuales le proveen su material de series y películas) . De esta manera Netflix pasa de ser una distribuidora de contenidos a creadora de los propios.

Nos preguntamos por los peligros de la concentración empresarial para los usuarios o espectadores: seguramente es el riesgo a la homogenización y a la pérdida del pluralismo. ¿Acaso el espectador puede contrastar información si hay un solo medio de comunicación?

Educar al ciudadano hoy es hacerlo consciente de cómo funciona la cultura en la que está inserto, animarlo a reflexionar y capacitarse con el fin de ser un sujeto libre en sus elecciones y sensible en los valores humanos.



# REFLEXIONES - REFLEXIONES - REFLEXIONES

## Cuando Sarmiento y Alberdi polemizaron

Mario Oscar Garelik

Este artículo lo sugerimos como reconocimiento a David Viñas, el intelectual argentino que trabajó y trató de interpretar el pensamiento político del siglo XIX en nuestro país que, en su vasta obra, vuelve a menudo sobre el pensamiento de Sarmiento, muchas veces sin nombrarlo.

La historia oficial nos presenta el pensamiento de Sarmiento y el de Alberdi como partes de un todo único y coherente, ocultando las diferencias y disputas que tuvieron entre ellos.

Diferencias y disputas que, en ocasiones, los llevó a militar en bandos militares distintos, durante la guerra civil que se desató con posterioridad a Caseros.

Alberdi y Sarmiento tuvieron una confluencia estratégica en un pensamiento que quería construir una Europa en América, pero tuvieron diferencias específicas que expresaron, en última instancia, cuestiones de clase, que los llevó a no entenderse nunca.

Analizar en concreto este tema, nos permite aproximarnos a la historia de las ideas políticas argentinas, parte fundamental del conocimiento e integración con la realidad argentina, conscientes como somos, de que la superestructura no responde mecánicamente a la base de una sociedad, sino que tiene una autonomía relativa, una correspondencia de última instancia, lo que hace necesario estudiar y ver las contradicciones en el ámbito específico de las ideas, los programas, la moral, el derecho, la literatura, y la acumulación de fuerzas políticas en su devenir histórico.

Las corrientes políticas argentinas existen con su historia; en algunos momentos afloran más nítidas, en otras, están sumergidas detrás de coyunturas o temas puntuales. Tratar de conocer todas las corrientes que intervinieron en la formación histórica de la nación argentina es parte de nuestro intento de integrar las verdades universales, con la realidad argentina.

Sarmiento y Alberdi fueron parte de un movimiento intelectual que tenía el propósito de interpretar la realidad argentina.

Tengamos presente que los primeros estudios serios sobre la sociedad argentina, vendrán recién en 1890, con los aciertos y también con las limitaciones teóricas que tuvo el grupo de Lallemand.

Los primeros, sin embargo, tuvieron una opinión política sobre Sarmiento, Avellaneda, Roca, sobre el rastacuerismo, sobre

Mitre, etc. dejándonos una enseñanza sobre la necesidad de ver la sociedad en su conjunto, sobre la necesidad de estudiar la particularidad y especificidad de los programas políticos y la historia de las ideas políticas argentinas.

Alejo Peyret, además de ser un crítico sistemático del pensamiento de Sarmiento y de su inclinación a la reducción de la realidad a fórmulas como Civilización y Barbarie, etc., participó del congreso de la Segunda Internacional en París en 1899.

Es que en 1837, apareció una generación que, tratando de interpretar la realidad argentina con la herramienta filosófica del romanticismo, se propuso buscar la identidad nacional y, al mismo tiempo, intentó proponerse a sí misma como los intelectuales que facilitaban las ideas, los programas, a los futuros emergentes militares.

Napoleón decía que las espadas sirven para muchas cosas, menos para sentarse sobre ellas.

Luego de Caseros, Sarmiento abandona rápidamente a Urquiza, se autoexcluye nuevamente en Chile. Alberdi, por el contrario, desde Chile, trabaja activamente para que los vencedores de Caseros, tengan herramientas para dictar una constitución.

Sarmiento, confluye con Mitre y los separatistas porteños.

Alberdi tardará un poco más en pelearse con Urquiza, pero a la postre, terminará también en Francia, en un largo exilio de más de 40 años.

En definitiva, ambos, a pesar de sus diferencias, expresaron la conciliación de los intelectuales de aquel momento histórico con la clase de los terratenientes, encolumnándose detrás de distintos sectores de terratenientes, repitiendo en parte algunas de las limitaciones políticas de los sectores más avanzados de la Revolución de Mayo.

Pero este hecho concreto no nos impide estudiar, cómo fue la polémica entre ambos.

Sarmiento retornado a Chile, el 13 de octubre de 1852, publica su Carta de Yungay, dirigida a Urquiza, con una dura crítica a la forma y los contenidos con los cuales se estaba organizando constitucionalmente el país, conducido por el vencedor de Caseros.

Alberdi había escrito el 1 de mayo de 1852, en Valparaíso, las *Bases*, y se las hace llegar a Urquiza, quien las elogia, las publica y las hace circular.

Sarmiento también había elogiado las *Bases* de Alberdi, en aquel momento.

En diciembre de 1852, Sarmiento publica su *Campaña en el Ejército grande* -nótese el título-, no la campaña del ejército grande, sino que desde el título deja claro que es desde dentro, o sea yo estuve, yo combatí, etc. Se lo dedica a Alberdi con una carta ofensiva, provocadora.

Esta dedicatoria envenenada decía: Al primer desertor argentino de las murallas de defensa, al acercarse Oribe... Sarmiento aludía así, a la conducta de Alberdi en

Montevideo, que durante el cerco, emigró hacia Europa primero, y luego se radicó en Chile.

Alberdi, responde en enero de 1853, con su carta sobre la prensa y la política, que inicia la serie de *Cartas Quillotanas*, llamadas así, por el lugar donde fueron escritas. Son cuatro cartas, la última fechada en Valparaíso.

Sarmiento, entre abril y mayo de 1853, le responde con las cinco cartas, conocidas como *Las ciento y una*.

Existe además una carta Quillotana que permaneció inédita, y que la Universidad de Quilmes, publicó por primera oportunidad recién en el año 2002.

Vale la pena frecuentar todo este material, para acercarnos a los fundamentos filosóficos de la elite que otorgó teoría y explicación global a los bandos que se enfrentaron militarmente luego de Caseros hasta que, posteriormente, los sectores liberales hegemonzados por la oligarquía portuaria bonaerense lograran conducir todo el país, acallando las rebeliones de Cuyo y la Mesopotamia y, en 1865, iniciaran la guerra fratricida contra el pueblo paraguayo.

La polémica entre Alberdi y Sarmiento es una polémica sobre los caminos futuros de la argentina posterior a Caseros. Tiene lógicamente muchas cosas personales, que a la postre resultan secundarias; solo sirven para tomar nota de que las cuestiones personales existen. En este caso concreto, Alberdi y Sarmiento, nacieron para no entenderse.

La carta de Yungay, es la descripción franca de que Urquiza, es un caudillo, sanguinario y degollador: Las mismas causas, producen siempre los mismos efectos general, no se engañe... Ud. es uno de los que más prisioneros ha degollado... Sigue luego: Ud. no cumple sus promesas, no respeta a sus aliados, no conoce a sus soldados, su desprestigio en Buenos Aires es irreversible... Los hombres no son bestias de posta, indiferentes a quienes los han de ensillar...

Estas palabras, tienen valor histórico y testimonial; la historia oficial, nos fabricó un Urquiza en el altar liberal, ocultando su pasado degollador y autoritario; en definitiva una expresión de un sector de los terratenientes. Es bueno leer la carta de Yungay, para por lo menos tomar conciencia de que nos fabricaron un Urquiza a gusto y necesidades de las clases dominantes.

Lógicamente, Sarmiento ve estos errores en Urquiza, pero toma partido por otro sector de terratenientes porteños, que no eran menos degolladores.

Los títulos de la polémica y de cada una de las cartas, nos dicen algo de lo sé está discutiendo.

Las *Cartas Quillotanas* de Alberdi son ordenadas y sistemáticas; las *Ciento y una* de Sarmiento, son desalineadas y aleatorias, pero se está discutiendo y se disiente sobre la distancia entre la ideología y la práctica, entre la teoría y la política, el discurso y la

acción.

Las futuras instituciones, la violencia y la paz, las alianzas, el incluido etc. aparecen en las cartas.

Alberdi es abogado, con sólida formación filosófica.

Sarmiento es periodista, que pone pasión y el cuerpo.

Alberdi dice no tener ambiciones de cargos.

Sarmiento está convencido que debe llegar a Presidente, porque sabe lo que hay que hacer.

La falta de formación académica, será una deuda pendiente de Sarmiento durante toda su vida.

Alberdi no tenía coraje físico, siempre trató de influir con sus ideas; fue un típico intelectual sin masas, que no podía tolerar la política concreta.

Alberdi no quería cargos públicos.

Sarmiento tuvo muchísimos.

Ambos construyen en esta polémica un debate apasionado sobre la construcción de un país.

Para entender qué se discute, es necesario tomar contacto previamente con el *Facundo* de Sarmiento, y con las *Bases* de Alberdi.

Sarmiento, al momento de la polémica, está en soledad; los restantes miembros de la generación del 37, particularmente Gutiérrez, están con Urquiza; Alberdi es el vocero de ellos y muestra las contradicciones del *Facundo*.

Sarmiento le contesta... Soy un gaucho malo de la prensa, mis réplicas son para lectores gauchos, gobiernos gauchos y ejércitos gauchos, que se están dando sablazos...

En fin una polémica que vale la pena estudiar, entre dos contendientes, cuyo proyecto de país no difería sustancialmente.

Ambos confiaban en sectores distintos de terratenientes.

A los dos le es aplicable la fábula de la rana y el escorpión. Un escorpión le pide a una rana que lo cruce al otro lado del río; la rana le dice vos me vas a picar cuando estés arriba mío, el escorpión le contesta, si te pico vos morís y yo me también muero en el agua. La rana acepta cruzarlo. En medio del río, el escorpión la pica; la rana le pregunta por qué. El escorpión contesta: porque es mi naturaleza. Así se provoca un homicidio y un suicidio, pero es la naturaleza de algunas cosas que no se pueden evitar.

Alberdi y Sarmiento, por su carácter de clase, se olvidaron de la naturaleza de los terratenientes y conciliaron con ellos, se adaptaron, se integraron; los dos terminaron brindando su sabiduría a otros, que se quedaron con el poder, con las tierras, y se acoplaron luego en 1880 al imperialismo particularmente a los ingleses.

En realidad, la polémica además de su contenido filosófico y programático, tenía un



fuerte componente político.

Alberdi estaba convencido de que los terratenientes bonaerenses y los comerciantes del puerto de Buenos Aires, dividirían Argentina, creando la República del Plata; en consecuencia, pensaba en un país sin la provincia de Buenos Aires.

En cambio Sarmiento, apuntaba a doblegar todo el interior, y someterlo a la hegemonía bonaerense.

Ninguno de los explicita esta disputa política a lo largo de la polémica.

El posterior entendimiento de Urquiza con Mitre, y su reclusión en Entre Ríos, alejó al autor de las *Bases*, que contempló desde Europa, cómo el puerto pasaba a gobernar el conjunto del país.

### **Libros con tesis fundantes**

El *Facundo* de Sarmiento, el *Dogma socialista* de Echeverría, y las *Bases* de Alberdi, constituyen el andamiaje filosófico y la explicación de la realidad argentina, que las clases dominantes utilizaron para legitimarse en el poder.

Esto no quiere decir que los autores de dichos libros hubieran sido beneficiarios de esa legitimación del poder.

Conocerlos y tener una aproximación a ellos, resulta una tarea importante, para estudiar la Argentina.

Constituyen un ensayo de interpretación histórica, que junto con el *Martin Fierro* de Hernández y *Una excursión a los indios ranqueles* de Mansilla, se reflejan como los pilares de la cultura letrada del siglo XIX en Argentina, y por ende las bases concretas con que se llegó al primer centenario y a la integración subordinada de Argentina con el mundo.

### **Algo más sobre el Facundo**

Al pensamiento de Alberdi, le hemos dedicado un artículo en otra oportunidad. No sería científico, decir las cosas que hemos dicho sobre la polémica entre Alberdi y Sarmiento, sin hacer alguna referencia al *Facundo*.

El *Facundo* llegó hasta nuestros días, porque planteó, con cierta eficacia, una serie de elementos para pensar la realidad argentina.

El enigma que pretende resolver, la gran pregunta que aborda, es por qué una revolución de libertad y una guerra de la independencia, desembocó en el gobierno de Rosas.

El libro forma parte de la lucha política contra Rosas.

Sarmiento estaba convencido de que un Gran hombre, expresa una época; elige la figura de Facundo Quiroga como expresión de la barbarie, pero pretende dar una



explicación del conjunto de la sociedad del momento.

La dicotomía Civilización y Barbarie, a la que Sarmiento simplifica como la contradicción básica de la sociedad argentina, la aborda con el convencimiento de que finalmente triunfara la causa de la civilización.

Para el Sarmiento de ese momento, civilización son ideas liberales, espíritu de Europa, formas constitucionales, gobernadas por una minoría ilustrada que tiene la razón, y se sitúa en la cúspide de la pirámide del poder.

La ciudad es la civilización, aunque no todo lo rústico es detestable. En la propia polémica con Alberdi, Sarmiento se reivindica como un gaucho del periodismo. Para Sarmiento no todo lo que se relaciona con el gaucho es negativo.

El libro comienza con una frase: Las ideas no se matan, que Sarmiento la traduce en forma libre, como A los hombres se los degüella, a las ideas no.

Así se introduce desde el inicio, el léxico americano, dado que el degüello, era un deporte nacional, incorporado a las guerras civiles por todos los bandos en pugna.

Pero además esta frase está escrita en francés, lengua culta, en la construcción sarmientina; los barbaros que lo perseguían, no podían entender la lengua culta, en cambio, él puede traducirla, para integrarla con la realidad americana.

Sarmiento busca en el *Facundo* causas concretas, materiales y positivas, para explicar la realidad argentina, siendo la teoría de la prevalencia del medio la que explica la sociedad que se ha formado. Mar, montaña y llanura engendran formas políticas en el pensamiento Sarmientino del *Facundo*.

Esta tesis es irracional, pero nosotros la destacamos, porque se construye como una explicación del enigma argentino, que perduró muchísimos años. Para Sarmiento la Argentina es la pampa.

Aún en el siglo XX, Martínez Estrada, intenta develar la esencia nacional y llama a su ensayo *Radiografía de la pampa*.

Sarmiento nunca había visto la pampa, pero la describe, explicando la cría extensiva y la sociedad que genera este mar en la tierra.

# REFLEXIONES - REFLEXIONES - REFLEXIONES

## Platón y el lenguaje inclusivo

Gonzalo Grela

El filósofo griego distinguía dos formas del pensamiento: doxa y episteme. Por un lado estaba la mera opinión, creencia común, sentido común. Es un tipo de conocimiento que no se ha buscado, ni elaborado. Ya se lo encontró así y así se lo repite sin reelaboración y sobre todo: sin método. Diríamos, en términos de hoy, es acrítico. A su vez, por esto último, podríamos decir, que en términos no teológicos, es un dogma. Es una especie de verdad revelada. Tal vez no por dios. Pero sí por una conciencia que se pretende superior: el sentido común.

La episteme es el conocimiento buscado por el estudio y la reflexión, es metódico, crítico y analítico. Este conocimiento tiene, para Platón, valor de verdad. Una verdad que vamos a llamar filosófica científica. Lo bueno de este tipo de verdades es que, por el contrario de los dogmas, admiten crítica. Tal es el grado de crítica que admiten, que si las refutaciones que se hallen a través de métodos racionales y lógicos son las suficientes, se dará por tierra con las anteriores concepciones para dar paso a las nuevas. Que a su vez serán nuevas verdades provisorias.

Veo a una alumna, candidata a profesora de lengua y literatura, rezongar y refunfuñar.

– ¿Qué le pasa compañera?

– Nada, nada. Qué mundo este. Cada cual habla y escribe como quiere, no sé para qué estudio lengua, si parece que da lo mismo.

– ¿Ah, sí?

– Sí. Qué es esto –me muestra algo en el celular, señala con el dedo– todes, chiques, compañeres. Mirá, ni pronunciarlo puedo. Está mal.

– Me sorprende de usted.

– No me trates de usted, que no soy vieja.

– Justamente, me hace gracia tratar de usted a los jóvenes.

– Qué te sorprende.

– El horror. Acaso no estudiás las ciencias del lenguaje.

– Sí, algo así.

– ¿Ya has leído a Bajtín, lingüista ruso?

– No.



- ¿Derrida?
- No, tampoco.
- ¿Platón, Wittgenstein, Shklovski?
- ¿Esto es un examen?

– No colega, no se enoje, no quería yo ponerme a hablar de cosas que usted ya sabe, y aburrirla con repeticiones. Si usted conociera algo de cualquiera de estos muchachos, tendría otro concepto del lenguaje inclusivo. Dejaría entonces de tener, como dice Platón, doxa, para pasar a la episteme.

Cuando estudie la transformación lingüística del español, en su origen del latín, su relación con el griego, su contaminación con el árabe, el vasco, el francés y el inglés, cuando estudie incluso la formación del lunfardo, ahí comprenderá lo que significa que la lengua es mutativa. Si se cruza con Wittgenstein, y su comprensión lúdica del lenguaje, con Bajtín y las tensiones ideológicas entre las palabras, los Formalistas Rusos y el concepto de extrañamiento, Grice y las implicaturas... y más.

Si después de todas esas lecturas usted sigue enojada con el lenguaje inclusivo (lo cual parece muy difícil), seguramente habrá usted encontrado una serie de pensamientos razonables, y mejor, racionales para su opinión. Pero si usted no ha andado ese camino aún, todavía está en la doxa platónica. Está en la mera opinión. En el enojo caprichoso e irracional, que no constituye en el sentido filosófico una verdad, sino una zonza opinión.

Si la disidencia sexual queda solo en *topos uranos* platónico, pero no en la lengua, entonces le negamos su ser lingüístico. El *topos uranos* es el mundo de las ideas, un mundo que no es el nuestro; el nuestro es el mundo de la existencia. Y damos existencia a las cosas, en buena medida, poniéndolas en palabras. Aunque no existan los unicornios, tenemos una palabra para mencionarlos.

En el mundo de las ideas ya existe la idea de géneros no binarios, e incluso la idea de sistemas expresivos no binarios. Pero cuando esa idea, pura, impoluta, y sobre todo silenciosa, quiere bajar de allí, de su ranchito alejado en el mundo de las ideas, al mundo de las palabras ¡zas!, salta la policía del lenguaje a decirnos lo que está bien y lo que está mal. Para esto último habría que decir más extensamente en otro texto, que las normas del lenguaje no se manejan por moral (lo que está bien y lo que está mal) sino por un sistema de adecuaciones que se va transformando conforme cambian las sociedades.

[https://ec.aciprensa.com/wiki/Filosof%C3%ADa\\_del\\_sentido\\_com%C3%BAn](https://ec.aciprensa.com/wiki/Filosof%C3%ADa_del_sentido_com%C3%BAn)



# REFLEXIONES - REFLEXIONES - REFLEXIONES

## Filosofía, biología y helmintología

Martín Orensanz

Desde un punto de vista filosófico, la biología ha recibido mucha atención en las últimas décadas. Se destacan, por ejemplo, los trabajos de Philip Kitcher (1993) y John Dupré (1993), que colocan a la biología en el centro de las discusiones epistemológicas, en reemplazo de la física y la astronomía. Sin embargo, algunas ramas de la biología, como por ejemplo de la parasitología, sólo han recibido una atención marginal dentro de la filosofía de la biología, que suele estar más bien enfocada en la teoría evolutiva, la genética, la biología molecular y la ecología.

Una de las preguntas centrales de la filosofía de la biología es la siguiente: ¿Hay leyes científicas en la biología? Mayr (1988), en sus trabajos acerca de la filosofía de la biología, sostuvo que es contraproducente intentar encontrar generalizaciones universales en biología; es decir, enunciados legaliformes que no tengan ninguna excepción. Mayr reconoce que ese enfoque es útil para la física y la química, pero no para la biología, ya que casi todas las generalizaciones universales de la biología tienen excepciones. El ejemplo clásico de esto es el llamado “dogma central” de la biología molecular, que afirma que el ADN primero se transcribe como ARNm y seguidamente éste se traduce como proteína. Este proceso unidireccional rige para casi todos los seres vivos. Sin embargo, una de las excepciones a este proceso es el de los retrovirus, que, partiendo desde el ARN, pueden sintetizar ADN.

Según Kitcher (1993), no es necesario que una disciplina tenga enunciados legaliformes para ser una ciencia. En vez de ello, es suficiente que la disciplina en cuestión tenga una práctica de consenso cuyos elementos son: un lenguaje científico que permite definir con precisión los términos técnicos de la disciplina; un conjunto de preguntas significativas que orienten las investigaciones; un conjunto de enunciados aceptados que no necesariamente deben ser generalizaciones universales sino que pueden ser enunciados particulares; una serie de esquemas explicativos, que permiten responder a las preguntas significativas mediante el encadenamiento lógico de los enunciados aceptados, un conjunto de instrumentos, técnicas de observación y experimentos; una serie de criterios consensuados respecto de cómo atribuirle autoridad a los especialistas en un tema determinado; y finalmente un conjunto de reglas metodológicas que permiten definir con precisión cuáles son los pasos a seguir en una investigación científica.

La biología se divide en varias disciplinas, como la teoría evolutiva, la genética, la biología vegetal, la biología animal, la biología molecular, la parasitología, la teoría celular, y la ecología, entre otras. Cada una de estas disciplinas presenta sus propios



problemas y aspectos filosóficos.

El análisis histórico y epistemológico de las llamadas “subdisciplinas” es necesario no sólo porque cada una de ellas cuenta con su propia historia, sino también porque cuentan con sus propios problemas epistemológicos. Por ejemplo, la pregunta “¿se puede reducir la biología a la física?” tiene un alcance más general que esta otra: “¿se puede reducir la helmintología a la ecología?”. Dicho de otra manera: la filosofía de la biología, por sí sola, es demasiado general para abordar los problemas epistemológicos propios de cada una de sus subdisciplinas. Se requiere de epistemologías “más específicas”, que puedan complementar el enfoque general de la filosofía de la biología. En este sentido, Denegri (1991; 1993; 1997; 2006; 2008) ha trabajado en torno a los problemas epistemológicos de la parasitología, con especial énfasis en los aspectos epistemológicos del estudio científico de los helmintos. Denegri se basó en la filosofía de la ciencia de Lakatos para construir un Programa de Investigación Científica que tuviese la capacidad de predecir fenómenos parasitarios nuevos.

Otros trabajos que han relacionado la filosofía con la parasitología y la helmintología incluyen los de Schomaker & Been (1998), Caponi (2003), Ewald (1995), Poulin (2000), y Dreyer et. al. (2009). Los primeros dos han sido reseñados en Orensanz & Denegri (2016) y los tres últimos en Orensanz (2016), motivo por el cual no es necesario comentarlos aquí. Alcanza con decir que en los trabajos anteriormente mencionados, no se ha problematizado el concepto de “helminto” desde un punto de vista epistemológico.

En cuanto a la historia de la helmintología en particular, y de la parasitología en general, existe una cantidad significativa de literatura especializada al respecto, donde se destacan trabajos como los de Caira & Jensen (2016), Trompoukis et al. (2007), Cox (2002), Amici (2001), Klassen (1992), Grove (1990), Cordero Del Campillo (1989), Enigk & Habil (1989), Touratier (1989), Worboys (1983), Farley (1972), Hoeppli, (1956), entre otros. A pesar de la riqueza de estas investigaciones históricas, tampoco encontramos en ellas una problematización epistemológica del concepto de “helminto”.

¿En qué sentido se puede decir que la definición científica del concepto de “helminto” es un problema epistemológico? Es un problema epistemológico porque no está claro cuáles son los criterios para definir científicamente ese concepto. Sin embargo, algo sí es seguro: se trata de organismos parásitos. De manera que los gusanos de vida libre, como los priapúlidos y las lombrices de tierra, no son helmintos. El aspecto problemático de la expresión “gusano parásito” no radica en el término “parásito”, sino en el término “gusano”. A pesar de que puede parecer obvio qué es un “gusano”, aquí mostraremos que no tiene nada de obvio.

Comencemos por examinar algunos textos diversos de helmintología, para ver qué organismos se consideran helmintos. Grove (1990) incluye a los cestodes, trematodes, nematodes, nematomorfos, acantocéfalos y sanguijuelas. Otros autores no están de

acuerdo con esta clasificación, y el principal punto de discusión son las sanguijuelas. Grove (1990) y Cheng (1978) consideran que las sanguijuelas son parásitos, pero Begon *et al.* (1995) sostienen que son ramoneadores. Y Matthews (1998) en cambio, indica que pueden ser consideradas como microdepredadores.

Por lo tanto, podemos decir que no hay un consenso en torno a la caracterización de las sanguijuelas. Inicialmente podría parecer que esa falta de consenso no tiene demasiada importancia. Pero ello no es así, porque la importancia radica en una cuestión didáctica y formativa. En una cursada de Parasitología General, por ejemplo, los docentes pueden incluir o excluir a las sanguijuelas del Plan de Estudios de la materia. Si las consideran parásitos, las pueden incluir, pero si las consideran microdepredadores, pueden no incluirlas. En este último caso, los estudiantes no aprenderían la biología de las sanguijuelas en esa materia, y deberían asistir a una materia distinta para estudiarlas, como Biología de los Invertebrados. Se trata, en última instancia, de un problema epistemológico, porque distintos especialistas calificarán a las sanguijuelas según criterios distintos.

Recordemos que los textos de helmintología suelen incluir, como tema de estudio, a los cestodes, trematodes, nematodes y acantocéfalos. Éstos serían los “helmintos”. Sin embargo, cuando preguntamos qué tienen en común, comienzan los problemas. Para empezar, se trata de grupos que no están filogenéticamente relacionados entre sí. Ciertamente los cestodes y los trematodes pertenecen al mismo phylum, el de los platelmintos, pero no puede decirse lo mismo respecto de, por ejemplo, los nematodes y los acantocéfalos. Por lo tanto, el concepto de “helminto” no es filogenético.

Lo único que parecen tener en común es su apariencia, su “aspecto vermiforme” o “forma de gusano”. La pregunta clave aquí es: ¿qué forma tiene un gusano? La imagen típica de un gusano parece ser la siguiente: un cuerpo invertebrado, blando, alargado y ápodo, como el de las lombrices de tierra o el de la larva de un insecto. Mencionamos estos dos últimos ejemplos porque parecen ser la imagen típica que a uno se le ocurre cuando piensa en un organismo de “aspecto vermiforme”. No creemos que ello sea casual, porque la mayoría de las personas están mucho más acostumbradas a ver lombrices de tierra y larvas de insectos, en vez de acantocéfalos o trematodes.

Los nematodes se asemejan bastante, aunque superficialmente, al aspecto vermiforme anteriormente aludido. Pero la imagen “vermiforme” es ligeramente inaplicable en el caso de los platelmintos. Primero, porque como su nombre lo indica, los platelmintos tienen un cuerpo plano, a diferencia del cuerpo transversalmente cilíndrico que uno puede asociar con la “forma de gusano”. Segundo, porque algunas especies de cestode, como *Taenia saginata*, pueden alcanzar una longitud tan grande que ya no se parecen mucho a un “gusano”. Desde cierta perspectiva, se parecen más a una serpiente aplastada que a un “gusano”. Tercero, los trematodes se parecen más a la hoja de un árbol o a la punta de una lanza que a un “gusano”.

Los casos anteriores son *ligeramente* problemáticos, y se los puede disipar adoptando la siguiente definición convencional: “un helminto es un gusano parásito que pertenece o bien al Phylum Platyhelminthes, Nematoda, Acantocephala, Annelida, Nematomorpha, o Nemertina.” Esta definición, que parece funcionar, nos introduce en otro orden de problemas, un poco más graves que los anteriores.

Comencemos por el caso de los temnocéfalos, que son platelmintos parásitos. Está más que claro que un temnocéfalo no se asemeja en nada a un “gusano”. Superficialmente, su cuerpo tiene la forma de un disco aplanado con cinco tentáculos triangulares en su extremo anterior. Parece más una moneda con cinco puntas que un “gusano”. Aún así, como pertenece al Phylum Platyhelminthes, se podría obviar esto y decir que los temnocéfalos son helmintos, a pesar de que no tienen “forma de gusano”.

Consideremos otro caso. Cuando en helmintología se habla de “helmintos”, parece estar claro que los artrópodos están excluidos de ese grupo. Pero hay artrópodos parásitos que tienen “forma de gusano”. Por ejemplo, los pentastómidos. Si bien son artrópodos, los pentastómidos se parecen mucho más a un “gusano” que un temnocéfalo. Superficialmente, su cuerpo es alargado, transversalmente cilíndrico, e invertebrado. Desde cierta perspectiva, tendría mucho más sentido incluir a los pentastómidos dentro de la categoría de “helmintos” que a los temnocéfalos, dado que los primeros son mucho más parecidos a un “gusano parásito” que los segundos.

En todo caso, está claro que la definición científica de “helminto” no es ni puede ser filogenética, porque ese término se refiere a especies que pertenecen a distintos phyla. Adoptar un criterio morfológico, como el de la “forma de gusano” o “aspecto vermiforme” es problemático cuando se consideran helmintos que no se asemejan en nada a un “gusano”, como el caso de los temnocéfalos.

Si bien estas consideraciones filosóficas y epistemológicas en torno al concepto de “helminto” no representan ningún obstáculo ni impedimento en la práctica experimental de los helmintólogos, sí contribuyen a intentar definir con mayor exactitud y precisión el concepto fundamental de la helmintología.

## Bibliografía

- Amici, R. R. (2001). The history of Italian parasitology. *Veterinary parasitology*, 98(1), 3-30.
- Begon, M., Harper, J. L., & Townsend, C. R., (1995). *Ecología: individuos, poblaciones y comunidades*. Ediciones Omega, Barcelona, España, 886 pp.
- Caira, J. N., & Jensen, K. (2016). Helminth biodiversity research transformed by a century of evolutionary thought. In Janovy & Esch, eds. (2016), *A Century of Parasitology:*



*Discoveries, ideas and lessons learned by scientists who published in The Journal of Parasitology, 1914-2014.*

Caponi, S. (2003) Coordenadas epistemológicas de la medicina tropical. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* vol. 10(1): 113-149.

Cheng, T. C. (1978). *Parasitología general*. Madrid: Editorial AC.

Cordero Del Campillo, M. (1989). The history of veterinary parasitology in Spain. *Veterinary parasitology*, 33(1), 93-116.

Cox, F. E. (2002). History of human parasitology. *Clinical microbiology reviews*, 15(4), 595-612.

Denegri, G. (1991). “Definición de un programa de investigación en parasitología: acerca de la biología de los cestodes de la familia Anoplocephalidae”. Tesis de Licenciatura en Filosofía (Especialidad: Lógica y Filosofía de la Ciencia). Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de La Plata, Abril de 1991.

Denegri, G. (1993). Review of oribatid mites as intermediate hosts of tapeworms of the Anoplocephalidae. *Exp.Appl.Acarol.* 17 (8): 567-580.

Denegri, G. (1997). La teoría de las propensiones de K. Popper y el concepto de potencialidad del fenómeno parasitario. Libro de resúmenes del IX Congreso Nacional de Filosofía.

Denegri, G. (2006). Cuando los biólogos nos acercamos a la filosofía para mejorar nuestro trabajo. Propuesta epistemológica en parasitología y reflexiones sobre su uso. En: *Ciencias da Vida: Estudos Filosóficos e Históricos*. Pereira Martins, L.; Regner, A. C.; & Lorenzano, P. (Editores). Campinas (Brasil) Associacao de Filosofia e Historia da Ciencia do Cone Sul (AFHIC), pp: 169-184.

Denegri, G. (2008). *Fundamentación epistemológica de la parasitología. Epistemologic Foundation of Parasitology* (Edición Bilingüe). Mar del Plata: EUDEM. 232 pp.

Dreyer, G., Mattos, D., Figueredo-Silva, J., & Norões, J. (2009). “Mudanças de paradigmas na filariose bancroftiana”. *Rev. Assoc. Med. Bras.*(1992), 55(3), 355-362.

Dupré, J. (1993). *The Disorder of Things: Metaphysical foundations of the disunity of science*. Massachusetts: Harvard University Press.

Enigk, K., & Habil, H. C. (1989). History of veterinary parasitology in Germany and Scandinavia. *Veterinary parasitology*, 33(1), 65-91.

Ewald, P. W. (1995). “The evolution of virulence: a unifying link between parasitology and ecology”. *The Journal of Parasitology*, 81(5), 659-669.

Farley, J. (1972). The spontaneous generation controversy (1700–1860): The origin of parasitic worms. *Journal of the History of Biology*, 5(1), 95-125.

Grove, D. I. (1990). *A History of Human Helminthology*. C. A. B. International, United Kingdom, 848 pp.

Hoeppli, R. (1956). The knowledge of parasites and parasitic infections from ancient times to the 17th century. *Experimental Parasitology*, 5(4), 398-419.

- Kitcher, P. (1993) *The Advancement of Science: Science without Legend, Objectivity without Illusions*. New York: Oxford University Press.
- Klassen, G. J. (1992). Coevolution: a history of the macroevolutionary approach to studying host-parasite associations. *The Journal of parasitology*, 573-587.
- Matthews, B. E. (1998). *An Introduction to Parasitology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maynard Smith, J. (1986). *The Problems of Biology*. United Kingdom: Oxford University Press.
- Mayr, E. (1988). *Towards a New Philosophy of Biology*. United States: Harvard University Press.
- Orensanz, M. (2017). Thomas Kuhn y la helmintología. *Análisis filosófico*, 37(1), 55-77.
- Orensanz, M., & Denegri, G. (2017). La helmintología según la filosofía de la ciencia de Imre Lakatos. *Salud Colectiva*, 13(1), 139-148.
- Poulin, R. (2000). "Manipulation of host behaviour by parasites: a weakening paradigm?". *Proceedings of the Royal Society of London B: Biological Sciences*, 267(1445), 787-792.
- Schomaker, C. H., & Been, T. H. (1998). The Seinhorst Research Program. *Fundam. Appl. Nematol.* 21(5): 437-458.
- Sober, E. (1996). *Filosofía de la biología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Touratier, L. (1989). History of veterinary parasitology in France. *Veterinary parasitology*, 33(1), 45-63.
- Trompoukis, C.s; Vasilios, G., & Falagas, M. E. (2007). "From the Roots of Parasitology: Hippocrates' First Scientific Observations in Helminthology", *J. Parasitol.*, 93(4): 970-972.
- Worboys, M. (1983). Emergence and early development of parasitology. In *Parasitology* (pp. 1-18). Springer New York.

# PATRIMONIO MARPLATENSE

## Los pescadores del sector céntrico deben trasladarse al puerto de ultramar

Yves Marcelo Ghys

En la Revista Digital IECE Nº 7 de Julio del 2019, cité que en octubre 1916 y diciembre de 1917 nuestros pioneros de la pesca se habían reunido con el Dr. León Suárez quien en la segunda reunión logró convencer a los pescadores del sector céntrico de trasladarse definitivamente al actual puerto de ultramar.

Desde esta investigación se rescata que no todos los pescadores aceptaron la propuesta de mudarse al puerto y, a modo de repaso, recordaré que entre los meses de noviembre y diciembre de 1911, en plena temporada estival, nuestros principales protagonistas se encontraban a bordo de los lanchones a vela realizando sus jornadas de pesca. En tanto en la playa los turistas disfrutaban de una nota pintoresca viendo cómo estos pesqueros al regresar del mar eran retirados por jinetes a caballo que los dejaban sobre el arenal. Otros observaban como los pescadores lavaban con agua de mar el pescado depositado en canastos de mimbre. Otro pasatiempo era la venta de los peces y mariscos que se realizaba sobre Playa y en la cercanía donde los trabajadores del mar tenían casillas y carpas; allí compradores y pescadores se reunían para discutir el precio de compra- venta. (Ver imágenes 7, 8, 9).

A causa de las continuas construcciones ribereñas -que para entonces no todas estaban permitidas por el gobierno nacional-, este atractivo panorama parecía estar condenado a desaparecer en nombre del progreso, pues estaba en ejecución la Rambla Bristol. Se trataba de una lujosa obra que iba ocupando nuevos espacios de arena que los pescadores utilizaban para varar sus lanchones a vela latina. Tampoco lograrían los turistas, fotógrafos y pintores de marinas disfrutar las maniobras que se realizaban para que estos lanchones se deslizaran sobre la arena seca. Este comentario llegó a oídos de los pescadores que tomaron conciencia de tal posibilidad, pues habían tenido una mala experiencia en 1899 cuando fueron perjudicados por una Ordenanza Municipal que obligó el desalojo de sus viviendas construidas en un sector de la playa del Bristol. No suficiente con eso, la Ordenanza prohibía que los lanchones vararan sobre la arena de la Bristol y solo les permitieron ocupar un sector de arena, un poco más al Sur que se llamó “Playa de los pescadores” -hoy playa “Las Toscas”-. De a poco, pero sin pausa, los turistas y directivos de la Municipalidad ocupaban







**Imagen 1** Esta fotografía que se obtuvo en marzo de 1913, permite apreciar parte del complejo habitacional que se extendía, aproximadamente, entre la actual Av. Martínez de Hoz y la calle Bermejo y las transversales Gaboto y Magallanes. Las viviendas y oficinas de los titulares y profesionales de la Empresa constructora francesa se localizaban, unas por la actual calle 12 de Octubre, lado derecho, y otras por Figueroa Alcorta, lado izquierdo (Ghys, Y. M., 2012)



**Imagen 2** obtenida del Álbum Bonnin, año 1917. Aunque borrosa, permite reconocer la dársena de pescadores aún sin terminar. La plataforma para atracar y descargar el pescado era de listones de madera, fácil para deslizar cuando los cajones vertían secreciones del pescado.

espacios de playa para realizar nuevas obras para confort o esparcimiento del turismo, pero ponían en peligro la continuidad laboral del gremio pesquero.

Reunidos en su playa los pescadores analizaron las versiones que llegaron hasta ellos y necesitaban confirmar si eran ciertas, y de ser así, a quién recurrir para que esto no sucediera y en qué otro espacio de arena podrían varar sus pesqueros a vela. La angustia alertó la mente de algunos pescadores que recordaron los ingentes servicios brindados por el Dr. Fernando Lahille en 1898, un destacado médico y naturalista francés, por entonces Jefe de la División de Caza y Pesca de la Dirección de Comercio e Industria, dependiente del Ministerio de Agricultura de la Nación. Al contactarse con él les sugirió que concurrieran al Ministerio de Agricultura y solicitaran la intervención del Dr. León Suárez. Lo cierto es que poco después este funcionario se entrevistó con el Ing. Beltrami, uno de los supervisores de la obra portuaria; de esa reunión surgió que los pesqueros del radio céntrico tendrían un espacio dentro del puerto de ultramar.

Es importante recordar que en noviembre de 1900 los pescadores del radio céntrico utilizaban tres lugares diferentes donde refugiar sus pesqueros: 1) los lanchones a vela latina lo hacían en la playa de los pescadores; 2) los propietarios de los pequeños botes a remo que antes varaban sobre la playa en inmediaciones de muelle Luro, no podían hacerlo pues el Sr Medone había construido un murallón de piedra (sin contar con la autorización del ente oficial), imposibilitando varar sobre la playa, como hacían desde 1893. (Ghys, Y. M 2009, 2012). Para 1905 los pescadores de punta Iglesia que pescaban desde botes a remo y vela, lo hacían allí pues utilizaban los servicios del muelle Gardella que después fue adquirido por Lloyd Sociedad Mar del Plata.

## Ventajas que lograron los pescadores del radio céntrico.

Nuevas evidencias permiten conocer que los pescadores que se negaron al traslado acertaron al quedarse en el sector céntrico, pues conservaron valores muy significativos: sus terrenos y viviendas, el acceso al agua potable, a la escuela pública y medios de transporte; a recibir atención desde el único hospital, y también una iglesia donde rezar, peticionar o agradecer. Los trabajadores de la playa de los pescadores y punta Iglesia continuaron con la venta directa en la playa y las inmediaciones del muelle donde se discutía el precio de compra-venta. Sus principales clientes eran los jefes de cocina de hoteles, restaurantes y casas de comida. También concurrían extranjeros radicados en el radio céntrico que continuaban la costumbre de consumir peces de mar, no obstante disponer de carnes rojas a precio accesible. Los pescadores recibían en el momento el valor de su venta o bien a fin de semana. Como retribución, los comerciantes escogían los mejores peces y mariscos, tanto por especie como por su calidad y frescura. Desde la zona de “compra-venta” hasta los comercios y hoteles había un corto trecho que no afectaba al deterioro de estos productos marinos. En cambio, de las diferentes especies que se enviaban por vagones del ferrocarril del Sud a Buenos Aires, el pescador marplatense



recibía precios inferiores, a pesar de que las pescaderías las vendían a mayor precio. Un ejemplo: cuando determinadas especies se cotizaban a 0,50 centavos por kg en la playa marplatense, en las pescaderías porteñas valía nueve veces más. Indudablemente las versiones que muchos vecinos escucharon en el puerto eran una realidad: “los que trabajaban en el rudo oficio de la pesca, soportando peligros, frío y mojaduras, recibían exiguas ganancias, mientras que los que compraban y vendían en Buenos Aires se hicieron rápidamente ricos”.

A partir del 1900 los pescadores de cada yunta de lanchas a vela, con base en la playa, comenzaron a contratar personas que oficiaban de consignatarios; estos radicaban en Buenos Aires y su trabajo era recibir el pescado que venía en vagones del Ferrocarril del Sud, y distribuirlo entre las pescaderías y hoteles. Por esta tarea recibían una importante comisión.

La comunicación entre Mar del Plata y Buenos Aires era la siguiente: los pescadores avisaban por telegrama las remesas que enviaban y los consignatarios, cada dos o tres días, enviaban por telegrama el precio obtenido por la venta. Para mantener alto el precio de los peces y mariscos, los propietarios de las pescaderías elevaban el precio de la mercadería o bien dejaban de comprar por uno o dos días. Lo que no se vendía y se echaba perder era decomisado por los veterinarios, significando otra pérdida económica para los pescadores de Mar del Plata. Sin ser una crítica, la contratación de estos consignatarios obedeció a que los pescadores marplatenses desconocían los mecanismos de la compra-venta en los comercios y pescaderas porteñas; tampoco tenían los conocimientos necesarios para dirigir y administrar esta actividad.

En cambio pescadores que fueron a la Dársena del puerto de ultramar no tuvieron las condiciones y ventajas supuestamente prometidas. Nunca sabremos que les prometió el Dr. León Suárez para convencerlos de ir al puerto, pero es indudable que los pescadores se sintieron defraudados. A pesar de los años transcurridos, y disponiendo de nuevos testimonios, me pregunto: ¿es lógico que los trabajadores del mar hayan cambiado su lugar de trabajo para empeorar su condición laboral y social?

## Somero análisis y comentario de los hechos

1. Los pescadores que se mudaron al puerto con sus casillas y pertenencias, tuvieron que soportar incomodidades y perjuicios. Es necesario recordar que en los terrenos donde se construyeron las diferentes dependencias para levantar el gran puerto de ultramar era un sector deshabitado. Mas todo comenzó a cambiar hacia fines de 1911 cuando la Empresa francesa constructora de este novel puerto (localizado entonces en el denominado Pueblo Peralta Ramos) comenzó a construir oficinas y viviendas para sus directivos y profesionales, como así también viviendas más modestas (de madera y chapa), para los obreros del puerto. En cambio eso no sucedió con las tripulaciones de la flotilla de la playa de los



**Imagen 3.** Circa 1921. La nueva dársena de pescadores. Arriba, en la margen izquierda, la calle de circulación y, por detrás, más de centenar de cajones vacíos para almacenar la pesca. En el centro, la plataforma de atraque para las lanchas a motor y los botes a remo, que se amarraban a las bitas. Debido a que las pocas lanchas a vela latina entorpecían este sector con sus lentas maniobras de atraque y desatraque, la autoridad portuaria habría decidido no permitir amarrarse a este muelle. (Ghys, Yves Marcelo, 2019)



**Imagen 4.** Fotografía del “nuevo amarradero para lanchones a vela”, probablemente desconocida para muchos, con una vista parcial de la primitiva cabecera de la Dársena de Pescadores en construcción. Por delante de la proa del vagón basculador y lindero a terrenos de tierra y piedra, dos lanchones sin su velamen. Foto circa 1921. (Ghys, Y. M., 2012).



**Imagen 5.** Fotografía lograda en 1924. Si bien hay algunos cambios, es el mismo sector de amarre de la imagen anterior. La plataforma fija aún continúa; en cambio el basculador ha sido remplazado por una plataforma flotante. En esta oportunidad vemos varios lanchones amarrados y a flote, sin su velamen latino. (Ghys, Y. M., 2012)



**Imagen 10.** Playa Bristol circa 1913. Una embarcación a vela es retirada del mar por dos jinetes a caballo, colaborando en la maniobra dos jornaleros que van colocando tablones de madera debajo de quilla del pesquero, a medida que se desplaza por el arenal. Por detrás, la amplia edificación de cuatrocientos metros de largo: la Rambla Bristol. Fotografía del álbum Bonnin. Tomo III

pescadores y punta Iglesia que arribaron al puerto seis años después.

2. Es probable que solo unos pocos supieran dónde alquilarían viviendas o rentarían un espacio de tierra a bajo costo para instalar las casillas que habían trasladado desde el radio céntrico. Llama la atención que muchos de esos terrenos, inadecuados para sembrar pues tenían piedras, al conocerse que llegarían pescadores del radio céntrico pasaron a ser cotizados a mayor precio. (El maldito flagelo de la especulación también había llegado al puerto).

3. Queda evidenciado que los pescadores que se trasladaron al puerto a pedido del Dr. León Suárez, lo hicieron con escasas posibilidades de encontrar alojamientos adecuados, situación que los obligó a compartir instalaciones con sus connacionales: por ejemplo las habitaciones se llegaron a dividir separándolas con sabanas; la cocina y otros servicios también se compartieron entre inquilinos.

4. Carecían de provisión de agua potable domiciliaria y parte de la población se servía del arroyo del Barco que pasaba por las actuales calles Magallanes y Figueroa Alcorta, y desembocaba en el mar. Era común que muchas mujeres lavaran la ropa en ese arroyo, hecho que podría haber contaminado el agua que se bebía. Era habitual que al costado de la vivienda hubiese uno o más barriles de madera que recolectaba el agua de lluvia que se utilizaba para la higiene y lavar alguna ropa.

5. Los terrenos que alquilarían y donde colocarían sus viviendas eran muy onerosos; además carecían de energía eléctrica, por lo que se iluminaban con velas de cebo. En el puerto no había Sala de Primeros Auxilios. La empresa constructora disponía de una enfermería para sus trabajadores pero se desconoce si los pescadores podían recibir asistencia.

6. La falta de escuela la cubría la empresa francesa, pero solo para sus empleados. En 1913 comenzó a funcionar una escuela provincial, en un galpón fiscal de chapa y madera. (Duffo, 2009). Los inmigrantes italianos tuvieron dificultad para aprender el idioma español, pues probablemente no había maestras bilingües. Lamentablemente, estas fueron algunas de las incomodidades y falencias del nuevo lugar que habitaron nuestros trabajadores del mar. (Ghys Y. M., 2012).

## ¿Qué sucedió con las promesas de mejorar la dársena de pescadores?

Llegamos a mediados del año 1918 recordando las promesas del Dr. León Suárez de mejorar la dársena de pescadores. Hoy, después de ciento un años, nos podemos preguntar si se solucionaron las falencias cuestionadas al nombrado funcionario en ocasión de visitar el puerto en octubre de 1916 y diciembre de 1917. Al respecto hay antecedentes documentales que permiten confirmar que se realizaron mejoras, pero éstas fueron insuficientes para el normal desarrollo de la actividad laboral. Para sustentar



mi hipótesis, acompañó una serie de fotografías testimoniales que permiten apoyar mi proposición.

1. Si se observa detalladamente la imagen 2 que, si bien es borrosa, identifica la dársena de pescadores en construcción, la plataforma para descargar la captura construida con listones de madera, elemento fácil para hacer deslizar cuando los líquidos de los cajones con pescado drenaban sobre el piso. En esas condiciones, el traslado representaba peligro para los pescadores y en particular para los estibadores que llevaban sobre su hombro un cajón cargado con unos 45 Kg. de pescado.

2. Hubo que esperar hasta la primera década de 1920 para ver finalizada la nueva plataforma de la dársena, ahora construida con hormigón armado, mejorando las condiciones de amarre de las lanchas, la descarga de las capturas y el posterior traslado de los estibadores que debían caminar un largo trecho.

3. En la Imagen N° 2 vemos la dársena que los pescadores llamaban “banquina” -del italiano banchina (muelle, andén)-, con su plataforma de atraque utilizada para lanchas a motor y botes a remo. Aprovecho para comentar un suceso poco conocido de un “atracadero provisorio”, hecho no difundido por la prensa local y porteña, que deseo compartir con ustedes. Los primeros pesqueros que utilizaron esta nueva plataforma de atraque fueron lanchas con motor a explosión y algunos botes a remo que realizaron las maniobras sin dificultad. Cuando comenzaron a atracar los lanchones a vela impulsadas por un viento que a veces era insuficiente, las maniobras eran lentas demorando el atraque y desatraque del resto de la flotilla. Tal situación hizo que la autoridad marítima decidiera no permitirles amarrarse en esta dársena, por lo que debieron hacerlo en otro sector que era inadecuado.

4. La Imagen N° 3, que a mi criterio es una fotografía desconocida del “nuevo amarradero para lanchas a vela”, proporciona una vista parcial de la cabecera de la dársena mencionada. En el centro, una plataforma de madera con varios operarios de la empresa constructora volcando piedras al vagón basculador que flota a su costado. Por detrás y en la margen izquierda, varias obras, entre ellas, el galpón donde se cocinaban los langostinos, camarones y moluscos bivalvos. Por delante de la proa del vagón basculador, un camino peatonal, y por debajo, una muralla armada con bloques de piedras. En el agua, dos lanchones de pesca amarrados sin su velamen.

Hubo que esperar muchos años hasta ver concluidas las obras faltantes de esta cabecera, que incluyó un sector de tránsito y amarre cubierto que se construyó lindero a la calle de la escollera Sud. (Ghys Y. M., 2012). En ese sector techado, los pescadores armaban las líneas de anzuelos sobre un amplio canasto circular de mimbre. Con este sistema de pesca se logró capturar grandes cantidades de tiburones utilizándose, fundamentalmente, el hígado del que se extraía la vitamina A, con destino a Europa.



**Imagen 6** - Circa 1922, refleja las deficientes condiciones del lugar: humildes viviendas de chapa y madera ocupadas por operarios de la cantera y otras por pescadores y sus familiares. A orillas del arroyo del Barco, mujeres y jóvenes lavando ropa. Atrás y en el centro vivienda de los directivos de la Empresa francesa del puerto. (Ghys, Y. M., 2012).



**Imagen 7**. Circa 1922, refleja las deficientes condiciones del lugar: humildes viviendas de chapa y madera ocupadas por operarios de la cantera y otras por pescadores y sus familiares. A orillas del arroyo del Barco, mujeres y jóvenes lavando ropa. Atrás y en el centro vivienda de los directivos de la Empresa francesa del puerto. (Ghys, Y. M., 2012).



**Imagen 8 y 9.** Playa de los pescadores. Circa 1915-1916. A la izquierda, lanchas a vela varadas sobre la playa. En el centro, el imprescindible medio de transporte -un carro abierto tirado por caballo. Al costado, varios compradores distribuidos en tres diferentes lugares de venta, discuten amigablemente el precio del pescado. (Ghys, Y. M., 2012)

Atrás, en el centro, un carro techado para trasportar los peces y mariscos recién adquiridos. A la derecha los diferentes lugares donde se vendían y compraban estos productos marino.



# PATRIMONIO MARPLATENSE

## Parador Ariston / Marcel Breuer

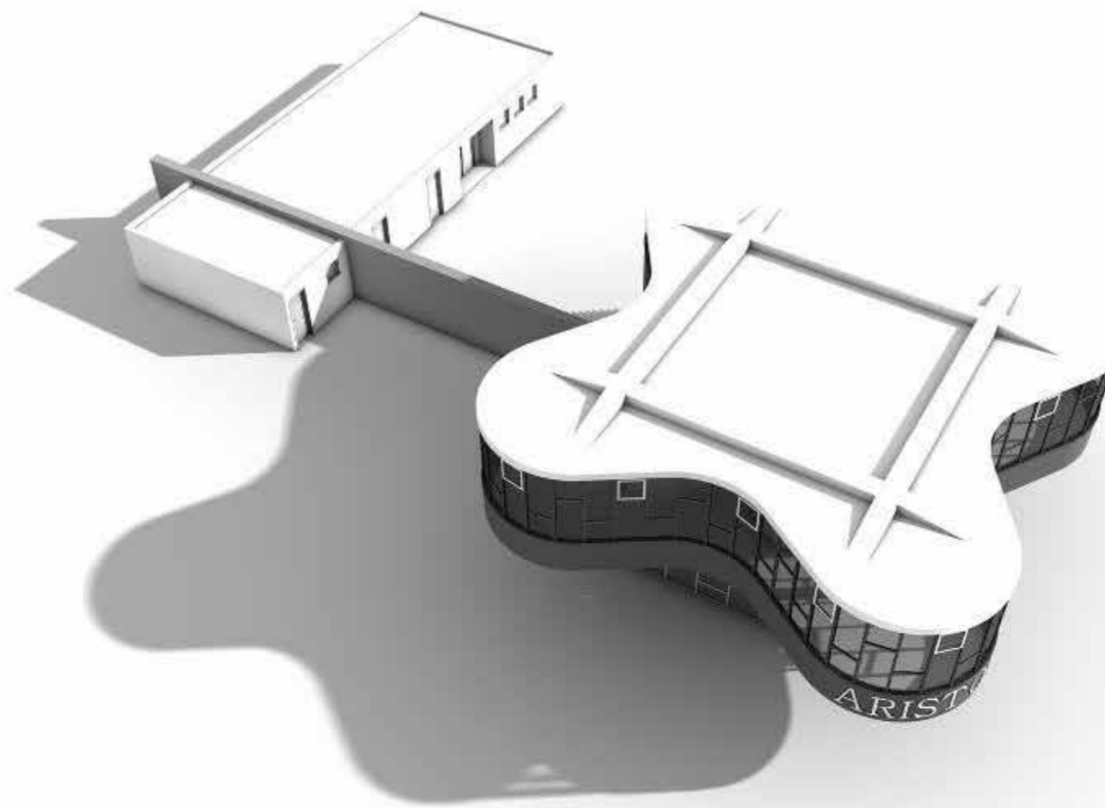
extraído de **Plataforma arquitectura**  
<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl>

Ubicado en el barrio de La Serena, en Mar del Plata, Argentina, el conocido edificio del Restaurante Ariston, hoy en abandono y deterioro, fue diseñado por el arquitecto húngaro Marcel Breuer y construido en el año 1948.

El proyecto fue concebido para contener reuniones sociales, bailes y cócteles y se levanta en una planta elevada con formas curvas inspiradas en la imagen de un trébol, permitiendo un máximo acristalamiento e ingreso de luz solar.

Este restaurante con forma de trébol, que contó con la colaboración de los arquitectos Carlos Coire y Eduardo Catalano, se presenta como un volumen curvo definido por una generatriz que se desplaza apoyándose en dos planos paralelos al suelo, los cuales forman una cruz de vértices curvos. Esto permite emplazar libremente este objeto sobre la explanada donde se encuentra.

El volumen de hormigón armado se sustenta por cuatro pilares que expresan fielmente el ideal del modernismo, la forma sigue la función. Esta construcción fue terminada en sólo 60 días, y con una estructura con losas de doble armadura, y para aligerar cargas, se utilizaron losetas de lava volcánica, material poco conocido en la época y el lugar.





Gracias a su forma y grandes ventanas, se lograba desde su interior, un contacto visual integrado y permanente con el paisaje de alrededor, conocido por sus dunas y mar.

Marcel Breuer fue contratado por la Facultad de Arquitectura de la UBA, y fue contactado e interesado en realizar este proyecto como una manera de prestigiar la zona sur de Mar del Plata. Este renombrado arquitecto húngaro estudió en la Bauhaus de Weimar, dirigida por Walter Gropius, y posteriormente tuvo a su cargo la dirección del taller de muebles de la escuela, período en que diseñó la silla Wassily, un emblema del mueble moderno. Abandonó el taller en 1928 para dedicarse a la arquitectura, radicándose en Berlín y luego exiliado en Estados Unidos.

Actualmente estudiantes de arquitectura llevan adelante acciones en pos de la recuperación a través de la página de Facebook “Recuperemos el Ariston”.

50fc8c44b3fc4b068c000088-clasicos-de-arquitectura-parador-ariston-marcelo-breuer-foto



# RESEÑA

## Reseña bibliográfica de Agustín Neifert

**Periodismo y periodistas en el cine es el título del último libro de Agustín Neifert, periodista, crítico de cine y miembro honorario de Signis Argentina, publicado por la Editorial Biblos.**

En este trabajo, el autor realiza un recorrido por 80 películas que aportan diversas visiones sobre el periodismo y los periodistas, desde el magnate de los medios en “El ciudadano”, de Orson Welles, hasta el informante en la era digital llevado a la ficción por Oliver Stone, en “Snowden”, pasando por los periodistas comprometidos por descubrir la verdad, retratados en “Todos los hombres del presidente”, de Alan J. Pakula, todos personajes que muestran diferentes lados de esta profesión y permiten analizar temas como la libertad de prensa y de expresión; ética y responsabilidad de los periodistas; magnates periodísticos en el cine; el cine y el nuevo periodismo; corresponsales de guerra; periodismo fotográfico; cine, periodismo y criminalidad; cine, periodismo y campañas electorales; cine, periodismo e intolerancia política; cine y periodismo censurados y listas negras; periodismo cinematográfico; cine y periodismo en la era digital; y periodismo y periodistas en la televisión.

Este primer volumen, que incluye sólo películas extranjeras, será complementado oportunamente por otro libro sobre periodismo y periodistas en el cine argentino, tarea a la que el autor se encuentra abocado en la actualidad.

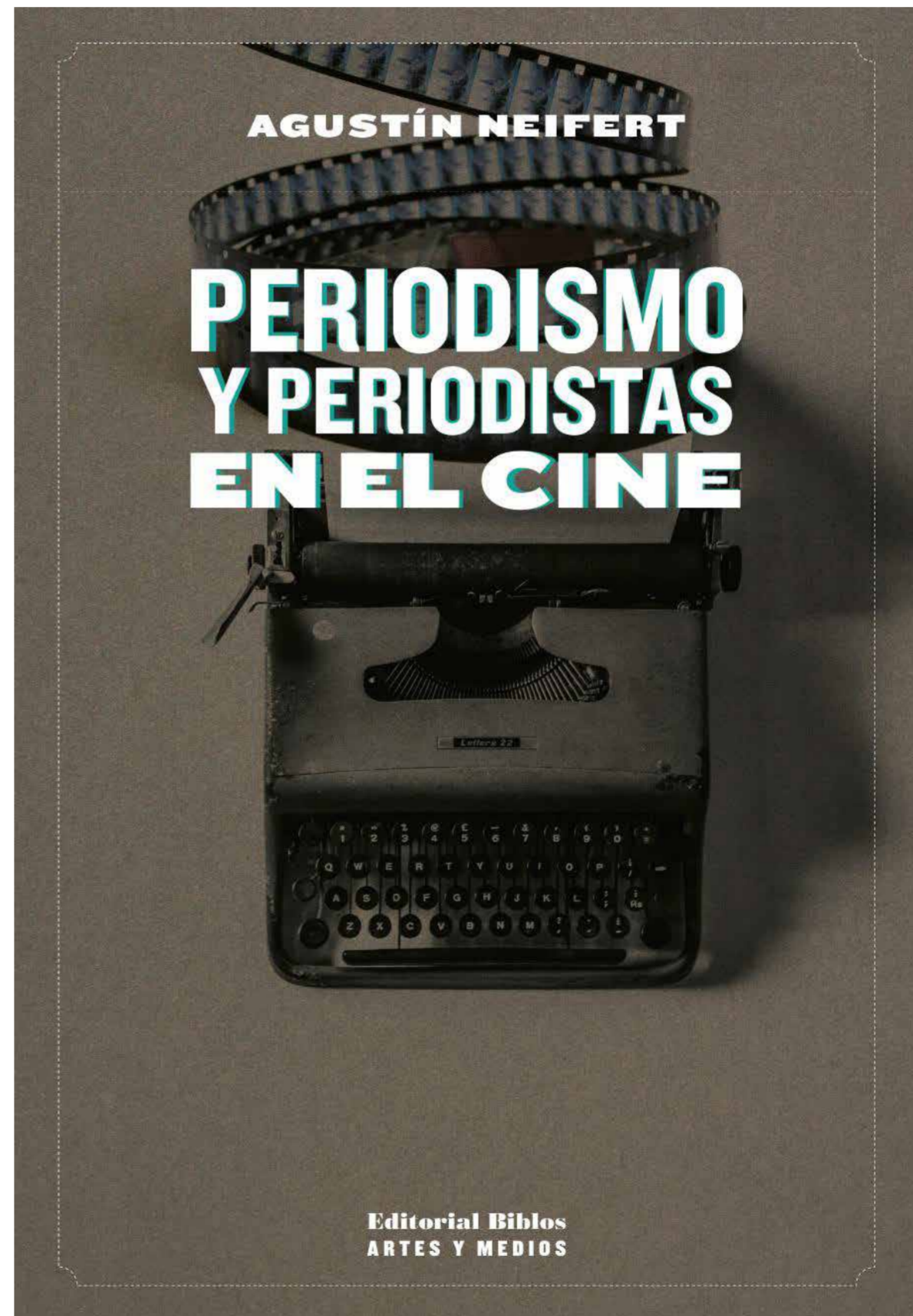
### Sobre el autor

Agustín Neifert es egresado de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional del Litoral. Crítico de cine en el diario **La Nueva Provincia** (Bahía Blanca), miembro de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina, miembro honorario de SIGNIS Argentina y socio fundador del Centro de Estudios de Cine de Bahía Blanca.

Autor de los libros *Cine. Desde las sombras hasta la luz* (1998), *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine* (2003),



*Graham Greene y el cine. Enigmas y confesiones (2005), El cine en Bahía Blanca. Memoria y homenaje (2007), Intolerancia y discriminación en el cine contemporáneo (2011), Rosas y su época en el cine argentino (2012), Cine, literatura y memoria (2013), Cine y cultura popular (2014), Diez escritores argentinos en el cine y otros temas (2018). Además es coautor de Plano secuencia. Veinte películas argentinas para reafirmar la democracia (2004).*





# Colaboran en este número

Dra. Gabriella Bianco. Graduada en Lenguas y Literaturas Comparadas por la Universidad de Trieste, obtuvo su “Laurea” en Educación y Filosofía en la Universidad de Urbino. Estudios de posgrado en filosofía con tesis sobre Antonio Gramsci en la Universidad de Toronto (Canadá). Presidenta de ASOLAPO. Miembro de la UNESCO.

Prof. Eduardo Chiaramonte. Profesor en Letras (UNLP). Docente, Investigador por el GIE (Grupo de Investigaciones Estéticas, UNMdP)

Dr. Guillermo Denegri. Dr. en Ciencias. Naturales; Lic. En Ciencias Zoológicas; Investigador (CONICET- UNMdP).

Dr. Jorge Dubatti. Director Área de Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires. Profesor en la Universidad de Buenos Aires. Fundador y director del Centro de Investigación y Teoría teatral, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires. Creador y coordinador de la Escuela de Espectadores.

Prof. Carlos Ferraro. Especialista en Educomunicación. Docente universitario en Didácticas de artes audiovisuales y Ciencias Sociales (UNSAM) y de Teoría de la Comunicación en el nivel Superior de Enseñanza. Crítico de cine. Presidente de SIGNIS ALC.

Dr. Mario Oscar Garelik. Abogado, investigador de temas de historia argentina. Autor de La historia grande con letra chica. Ed. Agora.

Tec. Marcelo Ghys. Miembro del IECE y del Gabinete Marplatense de Estudios Históricos Regionales.

Prof. Gonzalo Grela. IECE. Profesor de literatura, escritor y editor. Ejerce la docencia en escuelas secundarias. Ha publicado cuentos, novela y ensayo. Dirige la revista literaria La Grataflora.

Dra. Elsa Justel. Dra. en Estética Ciencias y Tecnologías de las artes, docente, compositora y creadora y presidenta de la Fundación Destellos.

Maestro Horacio Lanci. Músico, docente, director de coros. Actualmente dirige el Coral Carmina, de Mar del Plata. Fue Director del Coro Universitario y del Coro de Cámara de la UNMdP.

Lic. Martín Orensanz. Lic. en Filosofía. Investigador de la Facultad de Cs. Exactas y Naturales (UNMdP)

Prof. Hugo Peláez. IECE. Profesor en Historia. UNMDP. Docente en la Facultad de Humanidades. Investiga sobre Tango y sociedad en Mar del Plata



## **INSTITUTO DE ESTUDIOS CULTURALES Y ESTÉTICOS**

**PRESIDENTE**  
Nicolás Luis Fabiani

**VICEPRESIDENTE**  
María Teresa Brutocao

## **IECE - REVISTA DIGITAL**

**AÑO 4 - Nº 8 - DICIEMBRE 2019**  
ISSN 2545-6326  
EDITORIAL MARTÍN  
MAR DEL PLATA  
ARGENTINA

## **CONTACTO**

**ieceargentina@gmail.com**  
**<http://iece-argentina.weebly.com/>**  
**fb: InstitutodeEstudiosCulturalesyEstéticos**

**Las opiniones y datos consignados en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores.**

**© Algunas imágenes poseen copyright**