

IECE
REVISTA DIGITAL



AÑO 5 - Nº 10 - DICIEMBRE DE 2020
MAR DEL PLATA - ARG

INSTITUTO DE ESTUDIOS
CULTURALES Y ESTÉTICOS

ISSN 2545-6326
EDITORIAL MARTÍN

JORGE DUBATTI - NICOLÁS FABIANI
HORACIO LANCI - ELSA JUSTEL - HUGO PELÁEZ
INÉS F. GUALDI - ADRIÁN BACCARO
GABRIELLA BIANCO - MARIO OSCAR GARELIK
MARTÍN ORENSANZ - HÉCTOR DE SCHANT
MARCELO GHYS - ANA CECILIA FABIANI
MARÍA TERESA BRUTOCAO - DANILO GALASSE

Editorial*

Nuestro número 10. Le daba vueltas en mis pensamientos acerca de este editorial. Llevado por la atracción hacia las cifras “redondas” (0, 10, 20, etc.) quería, al mismo tiempo, eludir ese lugar común.

Hasta que sucedió lo inesperado: el 25 de noviembre: De nuevo las cifras redondas: sus 60 años, el indiscutible 10.

Maradona da que pensar; Maradona da qué pensar, resumí. Y la pregunta: ¿y yo quién soy para escribir algo sobre el Diego? La respuesta a mí me parece obvia; pero igual siento una conmoción que podría llamar la responsabilidad de escribir algo.

Me hirvió la cabeza cuando y después de que me enteré. Se me agolparon los pensamientos, las imágenes: el tiburón escoltado por esos pequeños peces (los peces piloto, creo) que lo acompañan y “al parecer para alimentarse de sus parásitos y restos de comida”; letras de tangos (siempre hay alguna letra de tango para cada ocasión, pienso): *La muchacha del circo*, “una paloma blanca que al cielo/con ansias locas quisiera llegar” (junto con el emocionado recuerdo de mi infancia y de Alberto Marino); *Silencio*, esa viejecita que “se quedó muy sola/ con cinco medallas” (que cantaba Gardel). Y Ernesto Cherquis Bialo, esa misma noche, en una entrevista, descargando su bronca por la manipulación del festejo de los 60 años para entregarle unas pobres plaquetas.

Seguían y seguían los pensamientos y las extrañas sinapsis neuronales. Para colmo una periodista (podrían haber sido unos, unes) comparándolo con un *self made man*, alguien que empezó de abajo hasta llegar muy alto. Atroz. Y si fue así, ¿quiénes lo inmolaron? Como a otros supuestos *self made men*, por otra parte.

Mucho destacaron la soledad de Diego en el momento de morir. Por supuesto, como se dice por ahí, estamos solos frente a nuestra muerte. Pero no me basta. No puedo dejar de preguntarme acerca de esa soledad. ¿Cómo no sentirse acompañado ante todas las manifestaciones de amor como se repitieron por todo el mundo? Sólo él se llevó el secreto de la respuesta. Pero tampoco dejo de preguntarme, ante estas manifestaciones de amor, después de la muerte, siempre después de la muerte. Por los caídos en Malvinas, por los ¡“desaparecidos”!, por los caídos en todas las guerras en las que nos involucramos (y no “nos vimos envueltos” solamente) los humanos, tan poco humanos. Por los muertos que lloramos, siempre después.

El número 10; *nuestro* número 10. No quiero escribir nada más. Siempre me acompañan las palabras de Hamlet: “El resto es silencio”.

Nicolás Luis Fabiani

Instituto de Estudios Culturales y Estéticos

PRESIDENTE

Nicolás Luis Fabiani

VICEPRESIDENTA

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

EDITORIAL MARTÍN

Catamarca 3002

www.editorialmartin.com

AÑO V - Nº 10 - DICIEMBRE 2020

ISSN 2545-6326

MAR DEL PLATA

ARGENTINA

CONTACTO:

ieceargentina@gmail.com

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

fb:

Instituto de

Estudios Culturales y Estéticos

* Escrita en la mañana del 27/11/20

CONTENIDO #10

TEATRO

5 Sobre Necrópolis, de Percy Encinas: el teatro peruano como constructo memorialista en la crisis contemporánea

Jorge Dubatti

ENTREVISTAS DIGITALES

8 Entrevista a Laura Mogliani

Nicolás Luis Fabiani

MÚSICA

13 Wagner y su grieta...

Horacio Lanci

17 El infinito temporal

Elsa Justel

20 Del prostíbulo al patíbulo. Los impensados caminos del Tango

Hugo Peláez

23 Música y Antropofagia

Inés F. Gualdi

26 Stravinsky: La consagración de la primavera

Horacio Lanci

CINE

27 Del cine (nacional) al audiovisual (federal).

La revolución bonaerense

Adrián Baccaro

RADIO

34 Una voz, una enunciación, una actitud, una institución

Jorge Dubatti

REFLEXIONES

36 Por una Ética Universal

Gabriella Bianco

44 La canción patria amputada

Mario Oscar Garelik

48 Ernesto Laclau y el pueblo mundial

Martín Orensanz

PATRIMONIO

53 Importancia del paisaje

Héctor De Schant

64 Patrimonio marplatense. El muelle de los cuatro nombres

Yves Marcelo Ghys

CIENCIA

70 Breve panorama de los estudios ecológicos desarrollados entre 1990 y 2020 en la Laguna de los Padres

Ana Cecilia Fabiani; María Teresa Brutocao

FICCIÓN

76 Un revolver, un vaso de agua

Danilo Galasse

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

80 Diccionario de Autobiografías Intelectuales

Hugo E. Biagini, Director

84 COLABORADORES

TEATRO

Sobre *Necrópolis*, de Percy Encinas: el teatro peruano como constructo memorialista en la crisis contemporánea

Jorge Dubatti

La poética de *Necrópolis*, del dramaturgo y teórico peruano Percy Encinas, expone un doble movimiento: el del teatro como constructo memorialista que regresa al pasado para ofrecer su representación (a la manera del primer “teatro documental” de los años 1950-1970), y su puesta en crisis en la contemporaneidad (en la línea del “nuevo teatro documental”) por la pérdida de certezas. Encinas nos dijo en entrevista digital (agosto 2020):

“Deben de haber confluído en la historia que describe la obra más que un hecho, varios hechos reales. Pero también fuentes ficticiales y reflexiones. *Necrópolis* ha tomado materiales de varias fuentes históricas: de testimonios como los que se dieron ante la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), de testimonios posteriores a ella de parte de antiguos actores del conflicto, de sobrevivientes (que nunca salieron incólumes), de investigaciones periodísticas, de estudios académicos que, a su vez, han nutrido otras obras en distintos lenguajes: de teatro, cine, narrativa escrita. El conflicto armado interno del periodo SAAS (de subversión armada y antisubversión) nos ha marcado profunda y terriblemente, pero también profusamente por las incontables situaciones que produjo y que hasta ahora no somos capaces de procesar lo suficiente y menos de superar. Por lo tanto, son las artes las llamadas a hacer su trabajo. Es su misión inevitable. Epistemológica y sensible. No para dar respuestas, por supuesto, pero sí para reelaborar los sucesos, para asediarlos, problematizarlos, hacer nuevas preguntas, explorar perspectivas una y otra vez para que en esa recurrente y labor quizás, solo quizás, puedan aparecer chispazos de comprensión. Aproximarse a comprender así sea a través de leves fogonazos, es ya una pequeña victoria del ser humano ante la barbarie.”

Que el teatro religa con el pasado, que opera como una ceremonia de invocación a los muertos, es un fenómeno que la dramaturgia mundial evidencia desde sus orígenes mismos. Pero Encinas compone este nuevo “teatro de los muertos” del siglo XXI con una mirada crítica sobre la sociedad peruana contemporánea y despliega dramáticamente algunas preguntas fundamentales que transversalizan los campos de la Filosofía, la Historia, la Política, la Sociología, la Comunicación:

¿Se puede conocer el pasado si se obstaculiza el acceso a sus fuentes?



En realidad, ¿se quiere conocer el pasado o se prefiere el olvido, la nada?

¿Hay voluntad política, en lo macro y lo micropolítico, de crear conciencia en la necesidad conocer el pasado?

¿Un sector mayoritario de la sociedad es indiferente a esa búsqueda?

¿Cómo manipula el periodismo las representaciones del pasado? ¿Cómo hacen estragos sobre la historia y la memoria las *fake news* y la infodemia?

Teórico e historiador especialista en las figuraciones teatrales del enfrentamiento armado peruano, Encinas se vale del teatro como una forma de mostrar la realidad, de permitir ver mejor la realidad (función heredada del drama moderno, sin duda vigente en el teatro actual) y, al mismo tiempo, terapéuticamente, de exorcizar la angustia (“no somos capaces de procesar lo suficiente y menos de superar”, afirma) que generan la incertidumbre y la impotencia, sentimientos tan presentes en todo el teatro latinoamericano. Encinas encauza dramáticamente las voces que lo acucian, porque las frecuenta en otras dramaturgias, en sus estudios históricos y en su conocimiento del presente de la sociedad peruana, en el post-conflicto (post- porque viene después, pero también porque es consecuencia de, es decir, el conflicto no ha terminado, lo mismo que señalamos para la postdictadura argentina). Observa en la citada entrevista:

“No me propuse nada en particular más allá de dar forma a una historia, de *expulsar esas imágenes* que parecían haberse acumulado en mi interior, mientras ocupaba el tiempo que repentinamente me sobró cuando dejé de trabajar en una entidad de esas que, siendo del Estado, son tomadas por un directivo que se comporta como si fuera su dueño. Terminó siendo un favor inesperado, pues tuve tiempo de dar forma de imágenes vivas a *algunas inquietudes*, de convertir esas imágenes en escenas y luego estas en una estructura, resultando esta obra que me viene dando satisfacciones incluso antes de haberse estrenado. Los estímulos creativos han sido muchos. De esos que se van acumulando incluso sin saberlo. Pero ahora que me lo preguntas, en perspectiva identifico que los temas del conflicto armado interno peruano y de las condiciones de la posmemoria son parte recurrente de mis preocupaciones; ya me ocupé de ellos en una tesis y en algunos cuentos escritos por mí. También consumo todo lo que trata ese tema y sus cuestiones relacionadas. Podría coincidir esto, entonces, con lo que denominas obsesión en tu pregunta. Puedo agregar que me preocupaba también la simplificación que de ese fenómeno han hecho muchos discursos, incluyendo algunos discursos artísticos.”

Desde una estructura fragmentaria, de cruces de situaciones, espacios, tiempos y múltiples puntos de vista, a la manera de un *puzzle* dramático, la intriga se asoma al horror del Perú de los años ochenta, representa el pasado inmediato (visto desde la enunciación del presente). Dos personajes-delegados (provenientes de la poética del drama moderno): una periodista (Ivana) y una militante por los derechos humanos (Mary, que además rastrea la historia de una familiar desaparecida) confluyen en la investigación

de un mismo hombre, un tal Toño o Tony, que fue capaz tanto de salvar a 21 niños de ser asesinados, como de llevar mujeres prisioneras a la selva y, en vez de matarlas, las vendía como prostitutas a mineros ilegales y narcos. “Quien ha vivido en ambos lados del infierno sabe bien que no hay posibilidad de heroísmo”. La investigación se ve obstaculizada por el mismo protagonista, y queda interrumpida: no hay voluntad de testimoniar, sino más bien de amnesia individual y social. Tampoco hay quién atestigüe por el testigo, sino indiferencia y miedo. El periodismo edita esa historia incompleta, la recorta, y la transforma en un falso relato heroico. La compleja estructura de *Necrópolis* es metáfora epistemológica (U. Eco, *Obra abierta*) de la crisis, tanto investigativa como teatral, en el acceso posible al pasado y en la representación de la memoria. Reflectafóricamente (según el término de Rafael Spregelburd), la pieza habla de su estructura: “¿Quieres contar esto según lo que aprendiste en tu taller de redacción periodística? ¿O según el manual de literatura dramática: Intro – nudo – desenlace, no? El mundo no es una obra ordenada y completita”. “Quien no estuvo en ella no sabe cómo sucedieron las cosas y nunca, NUNCA lo sabrá”. Quien habla es el kafkiano Toño o Tony, y debería decir, parafraseando al guardián de “Ante la ley”, que adrede desordenan y dejan incompleto el camino hacia el pasado para que nunca se pueda llegar hasta sus fuentes. En palabras de Carlos S. Nino: prácticas del “mal absoluto”.

La fragmentación, el multiperspectivismo y los procedimientos del realismo crítico mimetizan los pasos de una investigación, los testimonios parciales en sucesivos folios de expedientes, la progresión/dispersión con que los noticieros tratan día a día la información cambiante sobre un acontecimiento. La estructura dramática encarna, semantizando la forma (Szondi, 1994), la dificultad de acceso al pasado, de construcción de la investigación. Así el atractivo de esta poética cruza componentes del nuevo teatro documental con el policial negro, que suma historia del crimen e historia de la investigación con la puesta en peligro de los investigadores y, especialmente, la no-resolución de la justicia poética (no distribución final de premios y castigos según la cartografía de valores que instala la pieza). Sobre la estructura, señala Encinas en la citada entrevista:

“No lo sé con exactitud pero me parece que la obra ha conseguido una razonable autonomía de las formas convencionales de la literatura dramática al uso en mi medio local. El juego modular que quiso proponer, en cambio, aún no me ha convencido. Quizás si la obra tuviera la ocasión de ser montada por diversas direcciones y estas eligieran variar el orden de sus escenas podría confirmar mi temor.

No es la primera obra que escribo para el teatro pero sí es la primera obra teatral que sale a la luz gracias a la publicación del Británico. Respecto a mis obras previas, esta me parece que propone una sutileza, una ambigüedad incluso en los personajes que me interesaría cultivar. Y que creo que las diferencia de las anteriores aunque nunca nadie podrá constatarlo porque solo me animaría a sacar a la luz las obras futuras.”

La mirada crítica de la pieza se sintetiza en el símbolo del título: “necrópolis”, esto es, *cementerio, ciudad de los muertos*. Por extensión, “tierra de los muertos”, con el matiz de orbe infernal. La condensación de sentido vale para nombrar tanto las locaciones históricas del conflicto, los osarios clandestinos o reconocidos, como pueblos, selva y la nación en su conjunto, pasada y presente.

Dichosamente, la puesta en crisis de la representación de la historia le permite al teatro, sin embargo, seguir cumpliendo con su función memorialista, en tanto *Necrópolis* agita la conciencia y vuelve a pasar los acontecimientos por el corazón, la memoria, el cuerpo y la intelección, acaso incluso con mayor potencia al poner en evidencia los límites del acceso al pasado. Reflexiona Encinas cuando le preguntamos qué función cumple el teatro en relación a la memoria de un país:

“Toda la que le permite su naturaleza de reunión de personas *in vivo*. Toda la que le toca en su capacidad de reunirlos a hablar de su comunidad siempre --aunque escenifique una historia de griegos o de alegorías calderonianas--. Ser consciente de esa posibilidad, de la posibilidad de abordar las inquietudes de su sociedad y aprovecharla, es parte constitutiva de su teleología. Y podrá cumplir esa función con las ventajas de ser el arte más vinculado al encuentro, al acontecimiento.”

ENTREVISTAS

Entrevista a la Dra. Laura Mogliani

(Directora del Instituto Nacional de Estudios de Teatro)

Realizada por Nicolás Fabiani

La Dra. Laura Mogliani es la actual directora del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET). Doctora en Historia y Teoría de las Artes, por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y Licenciada en Artes Combinadas por la misma institución, es investigadora teatral, ha dirigido proyectos de investigación en la UNTREF y en la UNA, y ha participado en varios proyectos de investigación como miembro del Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano, GETEA. Se desempeña como profesora de la carrera de Artes del Circo, de la UNTREF. Por otra parte ha sido docente de la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA; del Departamento de Artes del Movimiento de la UNA; así como en Andamio '90 y en la UCES. Ha publicado numerosos trabajos de investigación sobre teatro argentino en libros y revistas especializadas, así como ha presentado numerosos trabajos en congresos y comunicaciones de la especialidad.

-NLF: Bienvenida Laura a este espacio de Entrevistas Digitales. Para completar tus datos curriculares quisiera que los ampliaras con algo más sobre tu formación.

-LM: Mi formación dio comienzo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde cursé la Carrera de Artes y me especialicé en la Orientación de Artes Combinadas (teatro, cine y danza). Durante la carrera, ingresé al GETEA, Grupo de Estudios de Teatro Argentino, dirigido por el Dr. Osvaldo Pellettieri. Allí me formé como investigadora teatral y participé en varios proyectos de investigación. Continué mis estudios de doctorado en la misma Facultad, y realicé mi tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes sobre el nativismo en la historia del teatro argentino, que está disponible online en <https://uba.academia.edu/LMogliani>

-NLF: ¿Cuál fue tu relación previa al INET, antes de hacerte cargo de la dirección?

-LM: Ingresé por primera vez como asistente de las Jornadas de Investigación Teatral organizadas por ACITA en 1987, y allí leí mi

primera ponencia en un Congreso organizado por el GETEA en 1990. Tanto ese como todos los años siguientes participé activamente en la organización de los Congresos Internacionales de Teatro Iberoamericano y Argentino que allí organizaba el GETEA anualmente, hasta el 2007. Desde 2014 trabajo diariamente allí, primero como investigadora y archivera del Fondo Jacobo de Diego.

-NLF: ¿Y a partir de cuándo como Directora?

-LM: Desde julio de 2018, cambio de rol que ha representado un gran desafío para mí.

-NLF: Desafío que habrás encarado, obviamente, a partir de tu conocimiento de la institución. Pero, ¿cuál es tu política cultural frente de la misma?

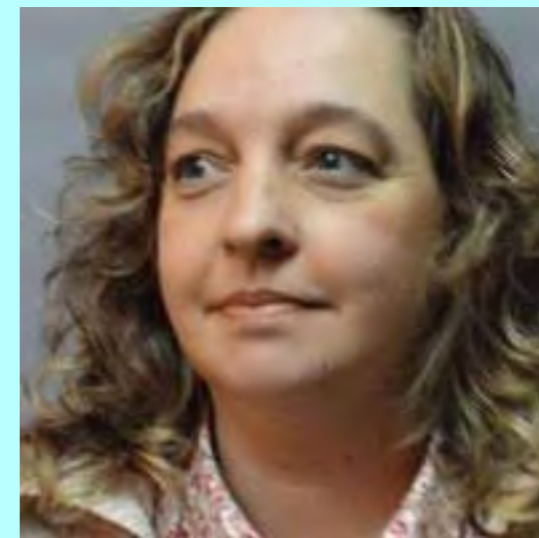
-LM: Uno de los principales objetivos que me he propuesto desde que estoy al frente al INET es dinamizar su vínculo con los investigadores teatrales, tanto con los de nuestra ciudad como con los del interior y exterior del país. Nos proponemos que el INET esté al servicio de los investigadores, que esté siempre abierto y dispuesto a atender sus consultas. Queremos ser un centro de documentación de artes escénicas que sea referente en el campo de la investigación, la docencia y la práctica teatral. Deseamos que nuestra Biblioteca y Archivo les brinden a los estudiantes, investigadores, docentes, actores y directores teatrales los textos, las fuentes y documentos que buscan para llevar adelante sus trabajos de producción e investigación.

-NLF: Me interesa mucho la tarea de extensión de la que pude participar, este año, en tanto residente en la provincia.

-LM: Para fortalecer estos vínculos, durante este tiempo de pandemia, que debimos cerrar la atención al público, organizamos un ciclo de charlas virtuales con otros centros de documentación de artes escénicas y con investigadores teatrales de Argentina y Latinoamérica, para compartir experiencias y crear redes entre quienes vivimos en diferentes lugares, pero compartimos inquietudes y tareas comunes. La grabación de estas charlas están disponibles en el canal de YouTube del INET <https://www.youtube.com/channel/UCuPb9rY1sUX2Y9oLH82sXGA>

-NLF: El material de archivo del INET es importantísimo. En esta era digital, ¿qué disponibilidad de acceso existe para consultar ese archivo?

-LM: Hemos priorizado el trabajo sobre el Archivo Audiovisual del INET, que está conformado por documentos sonoros y fílmicos de gran valor histórico, cultural y patrimonial, dado que son registros de puestas en escena significativas del teatro argentino, lo que los convierte en importantísimas fuentes históricas para poder reconstruir cómo eran las representaciones teatrales en el pasado y gracias a ellas



poder desarrollar el estudio de la historia de la puesta en escena en Argentina. Estos documentos sonoros y fílmicos complementan y enriquecen sobremanera los estudios basados solamente en documentos textuales y, en algunos casos fotográficos.

-NLF: La Biblioteca del INET: ¿tiene catálogo digital?, ¿se puede consultar online?, ¿posee libros y documentos digitalizados?

-LM: El INET tiene libros y documentos digitalizados, que se pueden consultar online en su página web. En la Biblioteca se pueden encontrar, a disposición de los lectores e investigadores, gran cantidad de las publicaciones que el INET editó a lo largo de su historia, disponibles en <https://inet.cultura.gob.ar/info/publicaciones/>. Hemos compartido ya varios números de los *“Cuadernos de Cultura Teatral”*, publicación de las conferencias dictadas por relevantes historiadores del teatro, de la literatura, de la música, la danza y el folklore, así como por actores, directores, dramaturgos y escenógrafos, que brindaron testimonio y reflexionaron sobre su práctica artística en el marco de los Ciclos de Conferencias organizados por el INET entre 1936 y 1943.

Además, se encuentran en la página números del *“Boletín de Estudios de Teatro”*, publicación que se editó entre 1943 y 1950, con el objetivo de divulgar documentos sobre la historia del teatro argentino e información sobre la bibliografía teatral publicada, así como difundir las actividades realizadas en el INET. Ya están disponibles también números de la *“Revista de Estudios de Teatro”*, revista que atravesó tres períodos diversos, en los que mantuvo su nombre, pero varió su dirección y su diseño gráfico, debido a los cambios institucionales sufridos por el Instituto. La primera etapa, entre 1959 y 1966 se publicó bajo la dirección de Alfredo de la Guardia en forma trimestral. Incluía artículos sobre historia y teoría teatral, así como información sobre las actividades realizadas por el INET y sobre la actividad teatral de su época. Luego de cuatro años sin editarse, atraviesa una segunda etapa de ediciones espaciadas entre 1970 y 1972. Vuelve a circulación entre 1986 y 1987 con la dirección de Osvaldo Calatayud.

Por último, también se encuentran disponibles casi todos los números del *“Boletín Informativo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro”*, que se publicó desde enero de 1978 a febrero de 1980, con un formato pequeño, y que contienen breves notas sobre teatro argentino, en especial testimonios o semblanzas de actores, actrices, dramaturgos o investigadores de nuestra escena.

Además, tenemos digitalizados documentos sonoros del Archivo Audiovisual, que también están disponibles y a disposición de los investigadores en nuestro canal institucional de Youtube, y desde allí los compartimos en nuestra página web y en nuestro perfil de Facebook <https://www.facebook.com/inet.teatro>. Ya están disponibles en estos tres ámbitos dos monólogos inéditos de Roberto Casaux, relevante actor nacional, caracterizado por la creación de personajes extranjeros, fallecido en 1929.

Estos dos audios, disponibles en <https://inet.cultura.gob.ar/noticia/escuchar-a-roberto-casaux/>, creemos que constituyen registros únicos de la voz de este actor. El primero es la conferencia sobre la “Teoría de la Ciencia de la Casualitat”, desarrollo del monólogo del personaje del chofer catalán Noy Astrada de la obra *El movimiento continuo*, de Armando Discépolo, Rafael José De Rosa y Mario Folco, estrenada por Casaux el 28 de julio de 1916. El segundo monólogo es una conferencia sobre “El chiste alemán”, desarrollado a partir del personaje del alemán Hans Klappenklap de la obra *¡Kolossal mujer!...* de Ricardo Hicken, estrenada por Casaux el 23 de julio de 1921.

También se encuentran digitalizadas en nuestra página web parte de la Colección del denominado primero Archivo Fonográfico Dramático y luego Discoteca Dramática Documental, compuesta por grabaciones en discos de síntesis de obras dramáticas producidas por el INET entre 1960 y 1966. Esta Discoteca fue creada por iniciativa del entonces director del INET Alfredo de la Guardia. Los discos fueron grabados en los estudios de Radio Nacional por los actores que las estrenaron o representaron en el momento de su estreno, precedidas por las palabras de sus autores, siempre que ello fuera posible. Si no lo era, eran sustituidos por unas palabras críticas sobre el dramaturgo y por actores que hubieran representado la obra en otra oportunidad o afines a las piezas. Estos audios han sido editados acompañados por videos, con diseño audiovisual de Andrea Schick. Ya se han publicado Stéfano, de Armando Discépolo, interpretada por Luis Arata y Berta Gangloff, quienes la estrenaron en 1928; *Una viuda difícil*, de Conrado Nalé Roxlo, interpretada por Paulina Singerman y Santiago Arrieta, quienes la estrenaron en 1944, *Gigoló*, de Enrique García Velloso, interpretada por Blanca Podestá, quien protagonizó la obra en su estreno de 1925, y *Madre Tierra*, de Alejandro Berruti, con la actuación de Juan Bono, Matilde Rivera y Perla Santalla. Estos videos están disponibles en <https://inet.cultura.gob.ar/noticia/discoteca-dramatica-documental/>.

-NLF: Por último, ¿cuáles serán las más próximas actividades para 2021?

-LM: Esperamos durante 2021 volver a abrir nuestras puertas, poder atender al público, tanto en nuestra Biblioteca como en el Archivo y reabrir también la Sala de Exposiciones, que hemos tenido que cerrar debido a la pandemia. Esperamos también continuar con la tarea desarrollada hasta hora en la digitalización de documentos, especialmente los fotográficos y los audiovisuales, así como las publicaciones del INET que aún no hemos llegado a digitalizar. Deseamos continuar también con las actividades en red con otros centros de documentación en artes escénicas, tanto nacionales como latinoamericanos.

Para finalizar esta entrevista ofrecemos al lector esta breve síntesis informativa.

El INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro).



Teatro Nacional Cervantes

El Instituto Nacional de Estudios de Teatro fue creado en 1936, junto al Teatro Nacional de Comedia, con el objetivo de dedicarse al estudio y difusión de la historia del teatro nacional. En la actualidad, el INET consta de una Biblioteca y Hemeroteca y un Archivo Documental Histórico, especializados en teatro en general y en teatro argentino en particular, y una Sala de Exposiciones, donde antes del cierre por la pandemia estaba en exhibición la exposición “200 Años de Circo en Buenos Aires”.

La Biblioteca “Jose Marial”, especializada en artes escénicas, está conformada por una amplia colección de obras dramáticas, textos teóricos y ensayos; biografías, libretos teatrales y numerosas colecciones de revistas. El Archivo Documental Histórico del INET contiene un gran acervo documental, en parte dividido según el tipo de documento: fotografías, manuscritos, programas teatrales, partituras correspondientes a temas musicales incluidos en obras teatrales, afiches teatrales. Cuenta también con fondos documentales originados en donaciones, que se han mantenido unidos por el principio de procedencia, como por ejemplo el importante Fondo “Jacobo de Diego” o el Fondo del Teatro Payró. Y con el Archivo Audiovisual del INET, que está conformado por documentos sonoros y fílmicos, registros de puestas en escena significativas del teatro argentino.



MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA

Wagner y su grieta...

Horacio Lanci

Difícilmente podríamos encontrar en la historia de la música a alguien más amado y odiado que él...

Leamos como traduce al inglés Charles Osborne (en *Wagner y su mundo*), la exhortación de Hans Sachs a los ciudadanos de Núremberg: “¡Cuidado! Las acciones del mal nos amenazan! Una vez que el pueblo alemán sea hundido por la falsa majestad de Francia, implantarán el efímero gusto francés y la vanidad francesa en el suelo de Alemania...!”

Pero lo curioso es que en el texto de *Los Maestros Cantores* no hay mención alguna a Francia ni a los franceses (!). Es una arenga, sí, de fuerte nacionalismo alemán: “¡aun desaparecido el Sacro Imperio Romano Germánico perdurará por siempre el Sacro Arte Alemán!” que es poco simpática para nosotros, tras los horrores del nazismo... ¡pero de allí a adulterar el libreto de *Die Meistersinger*...!

Leamos ahora a Lavignac, en su *Viaje artístico a Bayreuth*: “para ir de París a Bayreuth al festival wagneriano, se puede recurrir a distintos medios, pero siempre... ¡se debe ir de rodillas!...”. Tamaños despropósitos nos llevan a preguntarnos el por qué de tanto amor y tanto odio...

Una de las claves está, seguramente, en ciertas características poco simpáticas de nuestro personaje, quien pasó por este mundo absolutamente obsesionado por su obra, con una capacidad de acción arrolladora, y tras objetivos desmesurados: la creación de una nueva forma de arte (la “Gesamtkunstwerk”), la construcción de un teatro de ópera único y especial para representarla, y la escritura de docenas de libros con argumentos estéticos, históricos y filosóficos para explicarla y justificarla...). Para lograr todo ello dejó de lado amores, amigos, ideas, convicciones y lealtades....

Veamos algunos ejemplos: a los 20 años ya tuvo que huir de Dresde para escapar de sus acreedores (que lo perseguirían toda su vida...).

¿Qué gastos afrontaba para vivir huyendo de admiradores y amigos que lo ayudaban una y otra vez? Una respuesta nos la dan los daguerrotipos que nos lo muestran con sus batas de seda, en alfombrados ambientes suntuosos, con cortinas bordó... ¡que necesitaba para crear...!

A ello agreguemos los enormes gastos necesarios para montar sus dramas musicales, o construir un teatro de ópera distinto a



Teatro de Bayreuth

cualquier otro, único apto para sus obras.... Escribe a Liszt, con su modestia habitual: “Un hombre como yo aparece una vez cada 200 años...¡Lo menos que debería hacer la humanidad es mantenerlo para que pueda crear libre y despreocupadamente...!”

¿Y sus ideas políticas...? A los 30 años estaba en las barricadas de Dresde luchando por la revolución. Fracasada ésta, huye a Suiza usando un pasaporte falso que le consigue Liszt, su amigo incondicional... Entonces, en su desprecio por la burguesía, afirmaba que sus ideas sobre el “arte nuevo” solo podían realizarse por y para el “hombre nuevo” por lo que “ni los músicos ni el público de mi época podrían entenderlo...”; diez años más tarde vivía mantenido por nobles generosos que no eran, precisamente “hombres nuevos”... y que, ahora sí... parecían entenderlo.

Su conocido antisemitismo estaba dirigido a músicos judíos que, como Meyerbeer o Mendelssohn, podían ser un obstáculo en su carrera... Escribe entonces en “El judaísmo en la música” (panfleto anónimo que no tardaría en reconocer como suyo...): “¡el judaísmo es la mala conciencia de la civilización occidental...!”. El principal destinatario del libelo era Mendelssohn, del cual dirigiría en Londres una sinfonía usando guantes de cabritilla, para sacárselos al finalizar la obra... pero en sus comienzos no había tenido empacho en pedir al ya consagrado Meyerbeer que lo recomendara a la ópera de París (cosa a la que aquel accedió generosamente...), ni tampoco es menor la lista de judíos entre sus amigos generosos que lo ayudaban a concretar sus utopías...

En el plano amoroso todo parece pasar, también, por lograr el éxito de su misión: su relación con su joven esposa Minna empezó a resentirse, nos cuenta él, cuando ella le cuestionaba *El Holandés Errante*, prefiriendo *Rienzi*, su primera ópera... Más tarde se enamora perdidamente de Mathilde Wensendonck, esposa de su gran amigo y benefactor (una vez más...) Otto Wensendonck, lo que causa la ruptura de su matrimonio, pero el estímulo necesario para la creación de su mayor obra, *Tristán e Isolda*.

Después del inevitable renunciamiento, iniciará su relación amorosa con la mujer que lo acompañará hasta su muerte: Cósima Liszt (hija de Franz Liszt) casada entonces con otro amigo suyo: Hans von Bülow, el gran director de orquesta, a quien tanto debía por su lucha denodada para difundir sus obras.

Hasta que un día, en medio de su permanente combate por imponer sus reformas, se produjo el milagro: ¡un joven rey, de solo 19 años, absolutamente encandilado y enamorado de su obra, estaba dispuesto a poner su reino a sus pies...!

Pasa a vivir entonces con Luis II de Baviera, que hace lo indecible para que concrete sus sueños... entre ellos, un teatro único, en Bayreuth, hecho según sus precisas indicaciones arquitectónicas y acústicas.

Wagner está feliz (quizás por primera vez), y lucha incansablemente para lograr su sueño. Se enfrenta entonces con un ejército de músicos, directores de orquesta, de escena, arquitectos, expertos en acústica y hasta... ¡con el ejército de Baviera! Cómo... ¿el ejército?, ¿qué había pasado? Pues que nuestro genio, en su megalomanía, había convencido al rey

de lo conveniente que sería llevar a cambio una reforma en las fuerzas armadas...y, como al ejército de Baviera le preocupaban más las finanzas del reino (que parecían irse por un tubo tras los caprichos de su apasionado rey...), que las teorías castrenses de su amado huésped (a lo que se sumaban los comentarios maliciosos que despertaba su convivencia con su majestad) Wagner debió, entonces, abandonar Baviera, pero no sus sueños sobre el teatro, que completaría con su construcción en Bayreuth, unos años después, con la ayuda económica de nobles admiradores y de...¡el rey Ludwig II de Baviera!

Todas estas acciones conforman lo que muchos considerarían, sin más preámbulos, como propias de un ser detestable...Pero otros, más sensibles al “gran hechicero” (como le llamaba Nietzsche), sucumbían, entonces y ahora, a la magia de su música, dispuestos a disculparle todo... Dije “de su música”... porque todas sus teorías sobre el drama y la “Gesamtkunstwerk”, el destino de las artes separadas y el advenimiento de “el hombre nuevo” morirían con él...

Como diría Debussy, se había confundido “una magnífica aurora con un magnífico ocaso...”. Ironías del destino: él, que quiso ser mucho más que un gran músico, terminaría en el Olimpo de la música, al lado del bueno de Haydn, cuya música le hacía sonreír.

Y así, todas sus contradicciones y su enorme megalomanía solo pueden explicarse (¿y justificarse...?) por su música. Juzgarlo con la vara con que medimos al hombre común sería una necedad, y cuando nos indigna y nos sorprende viéndolo con su bebé Sigfrido en brazos diciéndole: “ ¡Siegfried, hijo mío, nacido para perpetuar la obra de su padre...!” pensemos en *Tristán e Isolda*, ese “opus metafísico de densidad infernal” (Nietzsche), e imaginémoslo escribiendo a Mathilde Wensendonck, 25 años después de crearlo: “Tristán es y será un milagro para mi...Cada vez me resulta más incomprensible que haya podido componer algo así... al releerlo se me reabrieron desmesuradamente ojos y oídos...¡Dios mío como he podido componer algo semejante...!”

Oigamos, finalmente, a Nietzsche, que tan bien lo conoció, en *Ecce Homo*: “Creo conocer mejor que nadie los milagros que Wagner es capaz de crear...todavía busco entre todas las artes una obra que pueda compararse al *Tristán* por su terrible y dulce infinitud: las más hermosas concepciones de Leonardo da Vinci pierden su encanto al escucharse los primeros compases de *Tristán e Isolda*...ese opus metafísico de densidad infernal...”

Pero nuestro genial hombrecito, de cabeza desmesurada, nunca dejará de asombrarnos... y poco después del “opus metafísico”, ya era otro...y con la facilidad con que Ud. o yo nos cambiamos de camisa, había pasado del pesimismo de Schopenhauer al cristianismo de *Parsifal* (el “epílogo cristiano” de su tetralogía...).

¿Quién o qué fue realmente...?, ¿revolucionario izquierdista?, ¿restaurador burgués?, ¿antisemita?, ¿amigo de judíos a los que despreciaba? ¿En qué creyó, si es que creyó en algo, más allá de su obra...?

Nos sorprende ver como su figura encandiló, al finalizar el S. XIX, a los más grandes pintores, literatos y estetas de su época, más que a los músicos... mientras que hoy, 150 años después, solo podemos valorarlo por su armonía casi a-tonal (*Tristán*) o modal (*Parsifal*)...

¿El “gran reformador” no habrá sido, entonces, solo un inmenso histrión que hizo de su vida un teatro permanente?

¿Y, de ser así, no habrá sido el personaje más constante y hábil del “drama musical” de su vida?



Teatro de Bayreuth (sala)

MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA -

El infinito temporal

Elsa Justel

Tiempos de reclusión, tiempos de espera. El mal acecha en sus diversas formas. Seguimos enmascarados por fuera y anhelantes por dentro. 15, 20, 40, 100. Numeros confundidos, mentidos, asedio y enojo.

No obstante, la distancia ayuda y hasta enriquece, podriamos decir. Los números se multiplican en proyectos. Hay avidez de acción. El mundo encerrado pero no acabado. Encuentros, eventos, conciertos, jornadas, acercan con ansias de renovación. El “reinventarse” se ha viralizado. La paradoja. Unos penan el encierro comiendo o jardineriando. Otros encierran su pena musiqueando, pintando o redactando.

Asi pasa la vida en este 2020 que comenzó diferente... y hasta rima !

El proyecto Destellos resplandece con entusiasmo joven, a través de ese -ya viejo- medio que le dio origen: la Radio. Streaming. Significa difusión de un flujo en continuo. Continuo si, porque la creación no se detiene, es obsesiva, atrevida y siempre joven. Su ausencia está presente *en línea*, redes, nubes, podcasts, han devenido en la comunicación digital.

El proyecto Destellos continúa su embestida electroacústica, sus 11 miembros embarcados con bravura. Ellos componen, invitan a sus pares, comparten con amigos y con desconocidos. A ciegas,

pero no a sordas. El medio no es el mensaje pero su vehículo. El mar por el que navega la música.

Ella estuvo siempre alli, agazapada, furtiva, elocuente. Ese flujo sonoro que nos alienta a vivir.

Tal es como lo vemos desde adentro. Por fuera la eterna incógnita. La subjetividad de la escucha.

No importa, igual tiene sentido. El sentido del sentimiento, del significado, de la dirección, del oído.

Aquello que nació como una quimera trasnochada, para infundir aliento a las nuevas generaciones de compositores, se fue convirtiendo en declaración internacional de mérito: el Concurso internacional de composición electroacústica. Trece años ha, ya con la Red Mundial como aliada (the World Wide Web). La distancia, pero no el aislamiento, fue consigna propia de un género que nació transhumano.

<http://www.fundestellos.org/6.Concursos.htm>

Integrantes del grupo “Destellos”



María Costa, Simón Pérez, Elsa Justel
Rocío Cano Valiño, Demián Rudel Rey,
Alejandro Brianza, Damián Gorandi, en
Estudio Destellos.



El germen brotó generando nuevos entusiasmos, proliferando en más accionar vocacional.

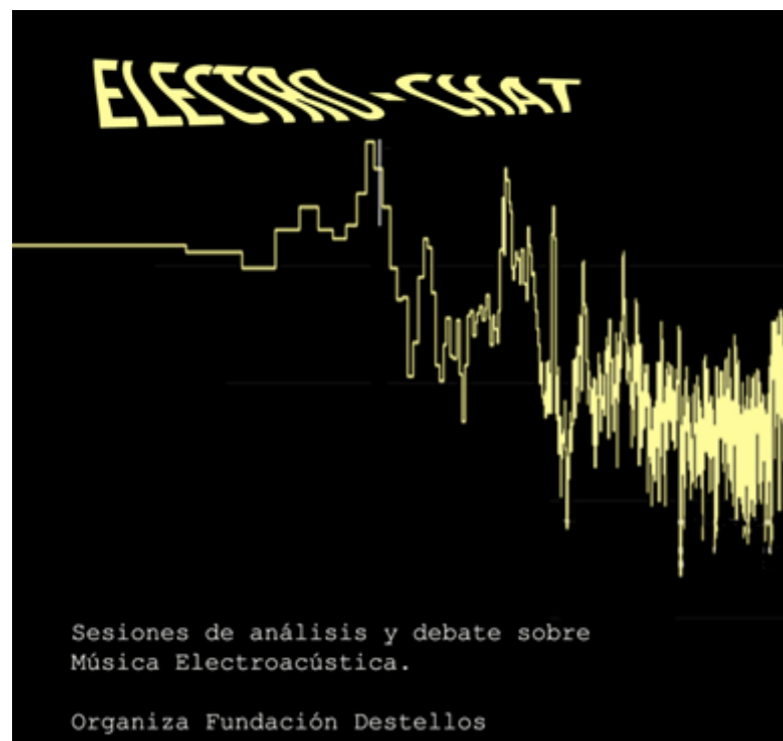
Los 11 marineros bogan montados en oleadas sonoras y el MAR “Suenan Así”

Llegan tiempos de encierro que no acallan esas voces. El ritmo continúa de la mano del viejo amigo “el éter”, tercer lunes del mes a las 20hs.

<https://centrodeartesonoro.cultura.gob.ar/info/radio-caso/>



La distancia no silencia el debate, lo acrecienta, lo estimula. Nuevos proyectos florecen que acrecientan ese flujo creativo. <http://www.fundestellos.org/paginauno.htm>



https://www.electropresence.com/fr/even/43139/Electro-Chat?fbclid=IwAR0H7Rk8MXEMwC73LqMdjTCcdPw1OfAu1gMxbM2HPIK__-c8KiUz3drHvDs

El diálogo se establece en un espacio infinito, como un Viajero Inmóvil. Crear es también compartir.

<https://viajeroinmovilexprimental.bandcamp.com/track/di-logo-con-elsa-justel>

<https://viajeroinmovilexprimental.bandcamp.com/album/elsa-justel-el-tercer-fuego-1999-2000>

Tiempos de encierro. Miedos ahogados en un mar incierto. Bullicios silenciosos, que se estrellan contra rocas de trapo.

Tiempos de espera que fortalecen, que derriban fronteras. Como los tiempos amargos de la zafra de Cafrune, “así es la vida patrón, pero la endulza mi canto”.

Vendrán otros tiempos, otros cantares, tal vez sin miedos, sin ahogos. Empero, hoy tenemos estos,

nuestro acaecer nos reclama entereza e imaginación.

https://electrocd.com/fr/artiste/justel_el/Elsa_Justel

MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA -

Del prostíbulo al patíbulo. Los impensados caminos del Tango

Hugo Peláez

*“El Tango crea un turbio pasado irreal
que de algún modo es cierto”*

Jorge Luis Borges

La frase de nuestro escritor emblemático nos libera de enredarnos en el purismo historiográfico que frunce el ceño ante la mención del tango inicial como prostibulario. Si se bailaba o no en esos emporios del sexo es lo de menos, ya que el Tango está ligado al tema de la prostitución por varias puntas. Las letras pornográficas de los primeros tiempos del género y los títulos que ostentan las partituras a principios del Siglo Veinte no requieren mayores comentarios: “Sacudime la persiana”; “aféitate el siete que el ocho es fiesta”; “Metéle bomba al primus” “¡Que polvo con tanto viento!”, y sigue la lista. El Tango festejaba la sexualidad (principalmente masculina) y todavía estaba lejos de aparecer la imagen contursiana de la “percanta” que deja solo y “amurado” a su hombre.

Por supuesto que la industria incipiente del sonido grabado requería otra manera menos procaz para seducir al público, en especial al que tenía posibilidades de comprar esos novedosos discos y ponerlos a girar en los gramófonos. Los títulos de los tangos fueron adecentados y las letras con alusiones sexuales quedaron relegadas a reuniones entre iniciados o directamente suprimidas.

De esta forma, la poética tanguera estuvo lista para salir al mundo, y literalmente eso fue lo que ocurrió. En 1905 la Fragata Sarmiento fue la portadora de mil partituras de “La morocha”, un tango de corte zarzuelero compuesto por Enrique Saborido y Angel Villoldo. Fue uno de los primeros tangos en ser grabados y quizás el adelantado en la conquista del viejo continente. Dos años después el propio Villoldo y el matrimonio Gobbi fueron contratados por la casa Gath & Chaves para grabar tangos en París. La “Ciudad Luz” estaba sedienta de novedades exóticas y el Tango argentino lo era en esos tiempos. El éxito no tardó en llegar y los cabarets



parisinos comenzaron a poblarse de músicos, poetas y bailarines que llevaban el ritmo salvaje de “las Pampas” a las pistas danzantes. Las fotografías de las orquestas típicas nos muestran un grupo de músicos luciendo indumentaria gauchesca y un peinado impecable y engominado. La razón de esta extravagancia estaba fundada en una ley que limitaba la actuación de músicos extranjeros. La solución a este inconveniente consistió en incorporar la mencionada vestimenta y agregar números de recitado y baile, lo que transformó a los tangueros en artistas de variedades. Hasta el mismísimo Charles Romuald Gardes (nuestro Morocho del Abasto) tuvo que calzarse las bombachas y las botas para poder cantar en los teatros galos.

Al llegar la segunda década del siglo, y pasada la Gran Guerra, París contaba con varias orquestas de tango, que alternaban presentaciones en los diferentes cabarets de la zona de Pigalle. “El Garrón” era uno de los más famosos, junto con “Palermo”, “L’Abbayée” y varios más. Algunos directores de orquestas como Manuel Pizarro, Vicente Loduca, Genaro Espósito y Eduardo Bianco sentaron su fama y grabaron discos, muchas veces incorporando músicos y cantantes europeos. Por supuesto que había figuras argentinas como Francisco Canaro y Julio De Caro, que cumplían una temporada puntual en Francia y luego regresaban a Buenos Aires, pero el Tango en París tuvo como animadores principales a quienes se quedaron largo tiempo junto al Sena. Músicos empresarios como el mencionado Pizarro y sus hermanos llegaron a tener varias orquestas actuando simultáneamente en diversos locales.

Hemos nombrado al violinista Eduardo Bianco, que formó una de las orquestas más conocidas junto a Juan Deambroggio (Bachicha) y que contó en sus filas a Horacio Pettorossi, guitarrista de Gardel. Bianco era también un compositor de renombre y llegó a tener su propia editorial musical. Con su orquesta realizó giras por el resto de Europa, norte de Africa y Asia. En uno de esos viajes tocó sus tangos en presencia de Alfonso XIII de España y dedicó al monarca su tango “Plegaria”. También lo hizo ante Benito Mussolini, a quien le dedicó “Evocación” y “Destino”. Sin embargo, sus actuaciones más notables en los círculos de poder en la Europa de los años treinta fueron cumplidas en Berlín en presencia de Adolfo Hitler y su plana mayor, en reuniones organizadas por Eduardo Labougle, ministro plenipotenciario argentino en Berlín.

Quizás por el aire algo marcial del Tango de esos años o por el dramatismo de algunas letras traducidas al alemán, lo cierto es que los jerarcas nazis adoptaron el Tango como una de sus músicas preferidas, desplazando al indisciplinado Jazz, que portaba, para colmo, genealogía negra y pasaporte norteamericano. Uno de los tangos de Bianco que más trascendió en los oídos alemanes fue el ya mencionado “Plegaria”, de música bastante melancólica y letra al tono. Fue Joseph Goebbels, ministro de Propaganda del Reich, quien reparó en dicha obra, y de éste modo “Plegaria” pasó de rendir honores al rey español a ser interpretado por los prisioneros en los campos de concentración y exterminio, como Majdanek o Auschwitz, donde se formaban



orquestas compuestas por judíos. El poeta Kaczevinsky, sobreviviente del genocidio, recopiló muchas canciones y poemas, entre los que incluye varios tangos. Se cuenta que “Plegaria” sonaba especialmente cuando los condenados eran conducidos a las cámaras de gas. Por esta razón fue conocido como “El Tango de la muerte.”

“Plegaria que llega a mi alma
Al son de lentas campanadas,
Plegaria que es consuelo y calma
Para las almas desamparadas”¹

De los lupanares rioplatenses a los campos de concentración europeos pasando por los cabarets de ambas orillas. La imagen de los “niños bien” destapando botellas de champagne francés contrasta de modo brutal con el de los prisioneros del Holocausto. Curioso periplo el del Tango argentino, y una postal digna del cambalache que mentara Enrique Santos Discépolo.

“Vivimos revolcaos en un merengue, y en el mismo lodo todos manoseaos”

Nota: Eduardo Bianco volvió a la Argentina a mediados de los cuarenta, y fue señalado como espía y colaborador de los nazis por varios artistas del mundo del Tango, como Enrique Cadícamo. Por esta razón, o porque había sido olvidado por el público porteño, no logró reeditar el éxito de sus años parisinos. Falleció en Buenos Aires en 1959.



¹ Fragmento de la letra del tango *Plegaria*

MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA

Música y Antropofagia

Inés F. Gualdi

“Tupí or not tupí, that is the question.”

Oswald de Andrade , Manifiesto Antropófago.

Cuenta la historia, que al llegar los conquistadores a la selva amazónica, encontraron muy feroces poblaciones de nativos. Los Tupís tenían diferentes etnias, lenguas, vivían en guerra unos contra otros... pero tenían una costumbre común a todos ellos. En sus batallas, intentaban capturar a los enemigos con vida, y así, poder devorarlos en rituales mágicos antropofágicos.

Y la historia cuenta mucho más. Nos habla del primer obispo portugués, llegado a estas costas para evangelizar a los terribles indiecitos. Para mayor desgracia se apellidaba Sardinha... y sí, se lo comieron.

Pero volviendo a la cita inicial...

¿Por qué el poeta y ensayista brasileño, escribiría un “Manifiesto Antropófago”? ¿para llamar la atención sobre la construcción de nuestra identidad latinoamericana?

¿Por qué nos tira a la cara “tupí or not tupí”, a la manera del Hamlet de Shakespeare, como si nuestra única ruta para llegar a ese destino, fueran las ancestrales prácticas de tan famélicos indios?

Sin duda, la cosa viene por el lado de comer. De devorar y asimilar.

Quizás porque seamos devorados y devoradores, al mismo tiempo.

Y no sólo de recién llegados.

Analicemos algunas cuestiones culturales y sociales que van por ese lado.

Desde tiempos medievales, las hermandades religiosas en Francia, Alemania e Inglaterra, se unían en torno a la veneración de un santo patrono, para ceremonias y prácticas cristianas. Aproximadamente en el siglo XII, llegan a España. Si bien las mismas, evolucionan hacia “cofradías-gremio” de carácter laico y laboral, llegan a las costas americanas de la mano de los primeros religiosos enviados por la Iglesia. Claro está, que las armas que traían conquistadores y misioneros, no podían ser las mismas: debía haber una



distancia tan grande, como la que existe entre la espada y la palabra. Y si esa palabra es cantada, mucho mejor.

Y así, surgen las Cofradías Indígenas, creadas a imagen y semejanza de aquellas medievales, que habían quedado en Europa. Aquellas que marchaban y cantaban para manifestar sus más profundas convicciones cristianas.

Pero ésto, no era Europa. Para sorpresa de los propios conquistadores, aquellos indios cristianizados, aceptaron la cofradía indígena para devorarla, es decir, para tomarla, digerirla y transformarla en algo propio.

Así se escandalizaba el arzobispo de Guatemala: "Siendo tan antiguas, y que las quieren los Yndios, aunque sin idea alguna christiana, entiendo, que lo mismo sería quitarlas, reformarlas o alterarlas de cualquier modo... que habiéndose quitado en el Partido y Alcaldía de Sololá (según relación del Cura de esta Parroquia), ni aún bautizar a sus hijos quisieron los Yndios, hasta que se las bolbieron" (Montes, 1977: 85)¹

En un trabajo de campo, hecho en Guatemala, entre 1979 y 1980, previo a la violencia política desatada en esa región, se estudia la relación de las actuales Cofradías Indígenas, y se las describe de esta forma: "El día del Santo Patrono del Pueblo, que dicho sea de paso, es uno de los más importantes de la Iglesia Católica y cuya imagen es considerada por los indígenas como una de las más 'poderosas' de la región, se celebra por los costumbristas, no siempre en la fecha señalada por el Vaticano, sino en **el día más propicio del calendario maya**, en las proximidades de aquella fecha oficial. Este rasgo, el culto a los santos, es precisamente uno de los más combatidos por la Iglesia ortodoxa, que ha orientado buena parte de la filosofía y **la praxis de Acción Católica a combatir la existencia de la cofradía y el culto a los santos**"²

Pero América, no sólo devoró instituciones europeas, para adecuarlas a sus propios intereses. En 1606, llega a Puebla el músico y maestro de capilla portugués Gaspar Fernandes, con el principal encargo de componer música en latín, para satisfacer las necesidades litúrgicas del muy importante ámbito catedralicio.

A lo largo del siglo XVII, casi no había catedral que no tuviera un compositor de villancicos. Así fue como este portugués escribe para esas fechas villancicos... en lengua indígena, concretamente en náhuatl. Analicemos uno de ellos.

"Tleycantimo choquilía"

Jesós de mi corazón
no lloréis mi fantasía
tleicantimo choquilía

¹ Rojas Lima, Flavio. *La cofradía indígena, reducto cultural de los mayas de Guatemala. Seminario de Integración Social, Guatemala.*

² Ibid.

mis precedes mi apisión
aleloya
Dejalto el llanto crecida
miralto el mulo y el buey
ximoyolali mi rey
tlein mistolinia mi vida
no sé por qué deneis pena
tan linto cara de rosa
nopioltzint niño hermosa,
nochalchiunoasojena

Que podría traducirse:

Jesús de mi corazón
no llores que eso me asusta
¿Por qué lloras?
¿Mis placeres? ¿mi aflicción?
Aleluya
Deja tú el llanto que crece,
mira tú el mulo y el buey
Consuélate mi rey
¿Qué te acongoja? mi vida
no sé porqué tienes pena,
tan lindo cara de rosa
Noble señor, niño hermoso
mi perla, mi ave de albas plumas.

Es el Hombre Europeo, que llega para escribir en latín, pero escribe en americano.

Porque Latinoamérica se compone de dos palabras:

Latino y América. Y aquí estamos nosotros, medio latinos, medio americanos.

Porque nacimos y vivimos acá, pero nos llamamos García, o Fernández (¡como Gaspar!).

¿Y la invitación a la Antropofagia?

Tupí, or not tupí: devorar para asimilar, conocer para no repetir, hacer nuestro para crear desde lo nuestro.

Como nos dijo Andrade. That is the question.

MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA

La Consagración de la Primavera

Horacio Lanci



El estreno de “Le Sacre” en París, en 1913, significó, más allá del escándalo que la obra provocó en los desprevenidos oyentes, la definitiva ruptura con el romanticismo decimonónico y el nacimiento del siglo XX musical...

Tal ruptura se operaba tanto en el campo del lenguaje como en el plano estético. En el primero, la armonía “politonal” (audición simultánea de diversas tonalidades) definiría, junto a la atonalidad de Schönberg, una de las dos vías fundamentales que caracterizarían la música del siglo naciente.... En el plano estético, la obra suponía el final del subjetivismo romántico y la vuelta a la objetividad clásica del siglo XVIII: el “neoclasicismo” acababa de nacer y su influencia sería enorme durante la primera mitad del siglo XX...

<https://youtu.be/JcLocG7y9IA>

CINE

Del cine (nacional) al audiovisual (federal) LA REVOLUCION BONAERENSE

Adrián Baccaro

En un contexto tecnológico progresivamente convergente donde todos los parámetros no paran de moverse de lugar, hablar de cine ya no basta para dar cuenta de las obras trascendentes en el campo audiovisual. Estos movimientos que abarcan variadas formas de producción, distribución y consumo, pueden tener consecuencias democráticas para el campo si los múltiples actores de la convergencia se asumen como constructores de su propio destino. La noticia: el colectivo audiovisual bonaerense se está organizando para dar cuenta de sus identidades y derechos.

A recorrer:

1.. Cambios: del cine al audiovisual

Recuerdo que hace unos diez años, en el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente), varios textos publicados introducían al debate sobre la inclusión de la crítica cinematográfica especializada en el análisis de las series de ficción, por las calidades audiovisuales y el tratamiento del lenguaje de dichas obras. En ese momento, éramos varios a quienes nos costaba adaptarnos a esta nueva etapa. No dejábamos de pensar a las series como *“hechas a la medida de la televisión”* (de aire o de cable) y seguíamos pensando en el cine en su carácter de séptimo arte y para las grandes pantallas de las salas cinematográficas. En algún punto, seguíamos considerando al cine como un espacio estético ideal para hacer grandes reflexiones sobre el mundo y sus cosmogonías, y a la televisión como pantallas electrónicas de puro entretenimiento. ¿Será que este pensamiento binario persistente, debía ceder y dar cuenta al fin de las nuevas realidades?

Debo decir que algo de todo esto ya estaba presente cuando estudiábamos la TV popular y comercial en los 90, en las cátedras de Romano, Ford, Rivera, Landi... en la carrera de Ciencias de la Comunicación Social de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Nos resultaba un gran descubrimiento encontrar, en la época de oro del cine nacional y en las telenovelas, formas nativas de construcción del lenguaje y sentidos sociales profundos, ambos emparentados con nuestras identidades construidas en medio



- Videoclips.

Uno de los productos que la Provincia produce. Maximiliano Subiela, director de Morón en pleno rodaje. En el fondo, Los Cafres, banda de reggae de proyección internacional.

del poder de discursos unitarios fundacionales (el Himno Nacional sí, Martín Fierro también, pero había que agregar ahora a Alberto Olmedo, *Rolando Rivas, taxista*, Charly García, *La Historia Oficial*, la música tropical, el fútbol, etc., etc.). O también investigaciones mexicanas o brasileñas sobre la TV que, aludiendo a ciertos productos de Televisa y O Globo, empezaban a introducir el concepto de “*marketing social*” para tratar temas de la *agenda setting* que hacían a la puesta en escena de temáticas relevantes para el diálogo colectivo (el SIDA, las familias ensambladas, la clonación, la sexualidad, las modernas formas de esclavitud y maltrato, los femicidios, etc.).

Pasó el tiempo. Ya hace unos años, no tantos, comenzamos a acostumbrarnos a que NETFLIX produce y ya no solo distribuye. Y si bien lo que nos ofrece es básicamente paquetes de diversión, también se reserva un espacio para el arte. Como una forma de terminar de ganarle la pulseada a los grandes festivales internacionales de cine, seguramente *Roma*, la película de Cuarón, terminó de instalar la idea de que las plataformas de video *on line (on demand)* también podían ofrecer (¡y producir!) cine de autor. Recuerdo salir de la Sala Astor Piazzola en la proyección de este film durante el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 2018, agradeciendo haber estado allí: reconfortado por la experiencia de haber compartido, con cientos de espectadores en un mismo espacio, un tipo de cine que sentí hacía mucho no veía y que en un punto me hacía recordar el descubrimiento de esas películas increíbles que veíamos con el proyector “ahí” en las clases de Análisis de Film de la Escuela Cinematográfica de Avellaneda (en los 80, todavía el EDAC). ¿Pura ilusión cinéfila?

Si bien las pantallas de TV de gran tamaño y los sistemas sonoros *home theatre* se pusieron a disposición hace tiempo (tendríamos que remontarnos a la historia del cine en el hogar y los pasajes: de la TV en blanco y negro a la color, del video home y los videoclubes a los canales de cable y satelitales, del dvd y el *blueray* al video *on demand* y el *streaming*), creo que la forma de consumo de TV más popularizada hoy en nuestros países latinoamericanos no pasa de la TV plana en 32 pulgadas con el sonido propio del aparato, lo que en cierta forma podríamos asumir como un nuevo campo de visión perceptual promedio para ver cine o series... o noticieros y fútbol. Está en pleno proceso cómo las nuevas generaciones adaptan su visión a pantallas de alta calidad y menor calibre, materializadas en tablets y celulares varios, aunque más utilizadas por ellas para videojuegos, videos de corta duración, videoclips, etc.

Este año de pandemia, representó otro golpe para las salas y pantallas cinematográficas. Prácticamente todo el año fue una promoción gratis para las nuevas formas perceptuales en niños, niñas, adolescentes y jóvenes, y un asentamiento forzado del consumo de streaming para los adultos. Tal vez las nuevas plataformas han adelantado solo unos meses sus lanzamientos ya programados

antes de la pandemia para darle batalla a Netflix en un marco de crecimiento exponencial de ese mercado. Pero no creo que importe tanto la cuestión de la sala cinematográfica, que al fin y al cabo siempre ha sabido como explotar y reexplotar ese engranaje como parte de un sistema de ventanas de exhibición (en la historia: del invento al lenguaje, del sonido al color, de las superproducciones al cinemascopio, de la animación digital 3D, al 4D, al 5D, a las tecnologías inmersivas, el 360, a las *superpelículas* de *superligas* de *superhéroes* que fascinan a muchos y muchas adolescentes, y que adoran ver en las Multisalas acompañadas de baldes de pochoclos y enormes vasos de gaseosas), sino en pensar qué tipos de consecuencias traen todos estos movimientos globales que modifican formas de producción, intermediación y consumo, para el sector productivo y, específicamente, para el rubro en el sentido de su potencial económico, sea visto el sistema como industria creativa o cultural, en nuestra región, nación y sobre todo, en nuestra Provincia de Buenos Aires.

2. Construcción colectiva y derechos

En función de lo que venimos diciendo, me parece pertinente tener en cuenta algunos movimientos que se vienen desarrollando en relación a este tema en nuestra provincia de Buenos Aires, en torno a una nueva ley... ¿de cine? No, del audiovisual. Una primera cuestión a tener en cuenta es que la Provincia llega tarde, dado que varias provincias ya tienen su ley (Misiones, Tucumán, Córdoba, Neuquén). Tenemos una ley nacional de cine que regula el funcionamiento del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), ley que podríamos considerar a esta altura centralista, más allá de que existan algunas acciones federales. La ley data de 1994 y fue un gran logro de los trabajadores del sector en su momento. Como en tantas otras cuestiones políticas, más allá de algunos impulsos del INCAA para las provincias, la de Buenos Aires recibe una participación escasísima, resultando absolutamente beneficiada la CABA. Es realmente increíble como a lo largo del tiempo la Provincia no luchó por sus derechos en este campo. Por otro lado se cuenta a nivel nacional (que tiene efectos el nivel provincial) con una ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que regula el sector de radio y televisión, que también habría que considerar. Sin embargo esta ley, vigente en su mayor parte pero afectada en su esencia (particularmente por los DNU de Macri en el inicio mismo de su mandato, decretos que desactivaron los artículos referidos a desconcentración de los conglomerados mediáticos) recién está siendo reactivada por el gobierno de Alberto Fernández. En principio, su afectación en las provincias es relativa, pero naturalmente debe ser tenida en cuenta y puesta en valor. Un caso, aunque no voy a profundizar en esto, sería por ejemplo una mayor inclusión en las programaciones de las TDTs locales de producciones nativas.



Cortometrajes.

Hugo Duarte. Director de Fotografía recientemente fallecido. Director de fotografía de la mítica Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda.





Equipo en pleno rodaje en Piñeyro, Avellaneda, próximo al Riachuelo.

La producción audiovisual es una fuente de empleo y tiene proyección industrial. El proyecto de ley para la provincia comprende una perspectiva innovadora incluyendo conceptos como autoría colectiva, igualdad de género y alfabetización audiovisual y digital.

Si bien aún es temprano para sacar conclusiones de un proceso que está en plena marcha y del que participan hasta ahora más de 250 foristas, en el mismo Foro Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires hubo un primer momento en el que se hablaba de “Ley de Cine”, tal vez por esa composición inicial, más ligada a ese campo profesional. Pero a poco andar, se dio paso a una variopinta representación que terminó naturalizando el término “Ley Audiovisual” y “Foro Audiovisual”, y que tuvo como marco la inequidad en la distribución de fondos para la producción local, considerando que la Provincia es un aportante mayúsculo en cuanto a cantidad de espectadores en salas (considérese que un 10% de las ventas de entradas en salas concurre a un Fondo de fomento que distribuye el INCAA). Según datos de 2019 de la misma Subgerencia del INCAA, Observatorio Audiovisual, en los proyectos activos por provincia, CABA tiene 324 y Provincia de Buenos Aires 10. Es evidente (por no decir vergonzoso) que este sistema es anacrónico y favorece a una parte del sector en detrimento del otro y al menos debería tender a cierta equidad. Sin embargo, desde el enfoque de este artículo, el sector audiovisual no es solo cine. En este sentido es esencial atender las razones de quienes se perciben como actores y agentes del espacio audiovisual (campo) y cómo pueden darse una organización como colectivo que vaya más allá de la denuncia y la queja, y finalmente pueda transformarse en un verdadero movimiento político de carácter cultural.

Algunos de estos actores hablan de industria cultural; otros de industria creativa. Otro grupo de ninguna industria. Habrá sectores que pidan por mayor profesionalización y otros por el fortalecimiento del cine comunitario. Estudiantes que quieran hacer su primer cortometraje y egresados en la búsqueda de fuentes laborales. Debemos agregar además todas las nuevas actividades tecnológicas audiovisuales que podemos denominar no-cine: animación, videojuegos, desarrollo de apps, nuevas plataformas de *streaming*, diseñadores y programadores, youtubers, gamers, producción profesional para redes sociales, capacitadores en formación de audiencias, defensa del espectador, del usuario, del prosumidor, productores de series Web, Festivales on line de diversa índole, educación para la comunicación, entre tantos otros temas. Más allá de los directores, productores, técnicos, guionistas, directores de fotografía, actores y actrices, editores, etc. que hacen a la movida cinematográfica en sí. Todos y todas en asamblea.

La evolución tecnológica y el interés por las prácticas profesionales, aumentó exponencialmente la cantidad de estudiantes y carreras del sector. Es muy importante que todo este potencial no caiga en la incertidumbre de la falta de empleo y oportunidades. Por eso no es sólo una cuestión de perfeccionamiento de los procesos de fomento para la producción, sino que también la ley promueva la capacitación y los encuentros para el desarrollo de herramientas de mercadotecnia que faciliten los emprendimientos de carácter autónomo.

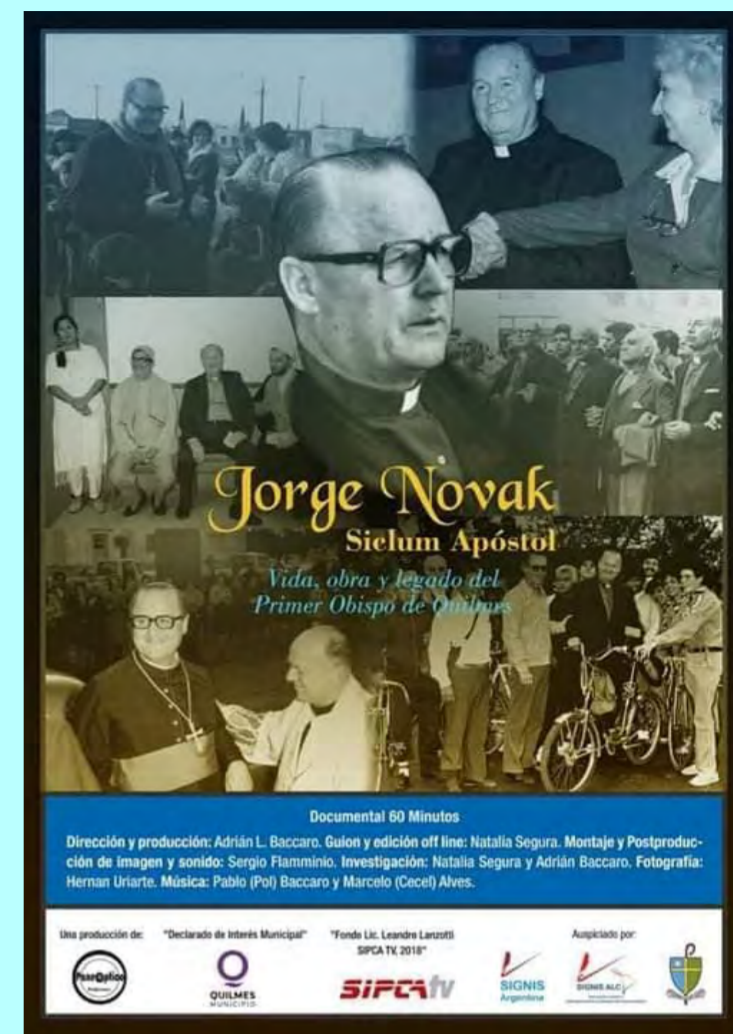
A la luz de las experiencias de las leyes provinciales mencionadas, al fin le llega el momento de maduración a los audiovisualistas bonaerenses. Y esto no por producto de una iniciativa de la política oficial, sino desde las mismas organizaciones de la sociedad civil. Hoy están en pleno debate las perspectivas propias del sector y sus representaciones e inclusiones temáticas para la emergencia de una ley histórica que contemple todas las demandas. Del debate de los 250 representantes surgieron las siguientes referencias temáticas para el proyecto de ley, organizados en comisiones de trabajo que se denominaron:

- a) Organización y conformación del Instituto. Responsabilidad y funciones. Patrimonio y Recursos;
- b) Balance de personas vinculadas a la actuación y su ubicación geográfica.
Balance de personas vinculadas a las áreas artísticas y técnicas del espectro audiovisual y su ubicación geográfica;
- c) Difusión, exhibición y distribución. Festivales. Salas. Centros culturales.
Vinculación con plataformas digitales. Estrategias de vinculación con el espectro internacional.
- d) Regiones audiovisuales y cupos territoriales. Cine comunitario, asociaciones y cooperativas en actividad. Vías de fomento a la producción. Escalas de producción. Instancias intermedias de desarrollo de proyectos para la inserción laboral. Exportación de contenidos;
- e) Alfabetización audiovisual y digital. Docentes, instituciones universitarias y casas de estudio, marco de acuerdos posibles. Capacitación, investigación y experimentación, en formato tradicional y nuevas tecnologías. Cine y Educación. Recepción crítica. Instancias audiovisuales para y por las infancias. Animación. Formación de audiencias;
- f) Perspectiva de género;
- g) Archivo General Audiovisual

Me detuve en esta enumeración para dar cuenta del amplio espectro de temas que están en pleno debate y que manifiestan una voluntad de acción en la búsqueda de nuevas formas de producción demandadas por las multipantallas y que de alguna manera están tratando de dar cuenta de la complejidad analizada más arriba.

3.. Identidades bonaerenses y alfabetización audiovisual

El tema de las identidades bonaerenses excede los límites propios de este trabajo. En lo que respecta al sector cultural, lo diré provocativamente, vivimos una especie de trauma. Me remitiré a una anécdota familiar. Desde mi infancia viví en Quilmes, una ciudad y partido, muy cercanos a Buenos Aires (20 km). Tengo varios recuerdos



Los documentales.

Otra posibilidad. Afiche de "Jorge Novak, Siclum Apóstol". Vida y obra del primer Obispo de Quilmes entre 1976 y 2001, gran defensor de los derechos humanos. Llegamos a estrenarlo en marzo ante 800 personas, en Quilmes. Más de 7000 personas lo vieron gratis y con subtítulos en la plataforma VIMEO.

de mi tío Julio Baccaro, quien fuera un gran director de teatro argentino. En los 60 él escribió una obra que llamó *Cuando nos vamos*. La obra remitía no solo al momento en que en la juventud se deja la casa de los padres, sino al irse a Buenos Aires, la “meca” de la cultura de nuestro país, a hacer carrera. Quedarse significaría la imposibilidad de un desarrollo profesional de gran nivel; irse el desafío de incorporarse a la movida porteña y mundial. De alguna manera, esta historia que pongo de ejemplo, creo que sintetiza muchos de nuestros dilemas. Si no nos vamos del todo, estamos yendo y viniendo, y si nos quedamos sabemos o creemos que tenemos un destino limitado. Diré que ese mundo tal vez haya dejado de existir. Que el desarrollo tecnológico nos brinda posibilidades y desafíos impensados. Que llegó la hora de sanar el trauma. Y de que en eso estamos. Para contar nuestras historias y nuestras identidades que seguro tendrán destino.

Respecto a las políticas de comunicación y cultura, creo que es fundamental trabajar desde colectivos organizados. Por eso quiero narrar brevemente el camino que venimos recorriendo hace 20 años con SIGNIS Argentina (1). Para nuestra asociación ha sido prioritario la incidencia de nuestra acción sobretodo en el sector de las infancias, sea para impulsar todo tipo de producciones audiovisuales de calidad para niños, niñas y adolescentes, así como contribuir a la generación de programas educomunicacionales (*Cine Mundo Chico* y *Cine Mundo Joven*) donde las infancias y juventudes puedan participar y aprender sus derechos en talleres de recepción crítica de medios y también en talleres de producción audiovisual. A lo largo del tiempo dimos una serie de pasos firmes, desde nuestra participación con jurados o coordinando jurados adolescentes en Festivales de Cine como “Nueva Mirada” (desde 2000), “Hacelo Corto” (desde 2010) y “Los jóvenes y el mundo del trabajo” (2013/2014), o la programación de lo producido en nuestros talleres en el Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA, 2016) y en el “Proyecto Machette” (2018/2019). En paralelo hemos participado de las Cumbres de Medios para niños, niñas y adolescentes (Rio de Janeiro 2004, Johannesburgo 2007, Karlstad 2010). Nuestra participación activa nos orientó a una concepción de actuar en unidad y articulación con otras organizaciones de la sociedad civil para promover acciones y políticas en Argentina. Estas acciones derivaron en la elaboración colectiva y concreta de un artículo (el 17) de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que estableció la conformación del CONACAI (Consejo Asesor Audiovisual para la Infancia) en el que participamos con consejeros desde 2011, colaborando en generar acciones de prevención a la vulneración de los derechos de niños, niñas y adolescentes en relación a los medios masivos de comunicación y la promoción y fomento de producción de calidad.

A partir de toda esta experiencia nos pareció importante asumir también un rol en el nuevo proyecto de ley bonaerense, comentado más arriba, impulsando en su

articulando consideraciones sobre derechos de las infancias y su educación. Creemos que es fundamental profundizar en la alfabetización audiovisual de las infancias y las juventudes para mejorar sus capacidades críticas y productivas, y orientar la futura calidad de la producción audiovisual en su conjunto, cuyo fin ético, social y político, no debería tener otro rumbo que la constitución de una sociedad más equitativa y justa. De este modo, las nuevas generaciones podrán crear sus imágenes para dar cuenta de una cultura propia, diversa, constructora de paz e igualdad, en el marco de un incremento progresivo del ejercicio de los derechos ciudadanos y democráticos.

RADIO

Una voz, una enunciación, una actitud, una institución

(Reflexiones a partir del libro de Martín Giménez, *Héctor Larrea. Una vida en la radio*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2020, 188 págs.)

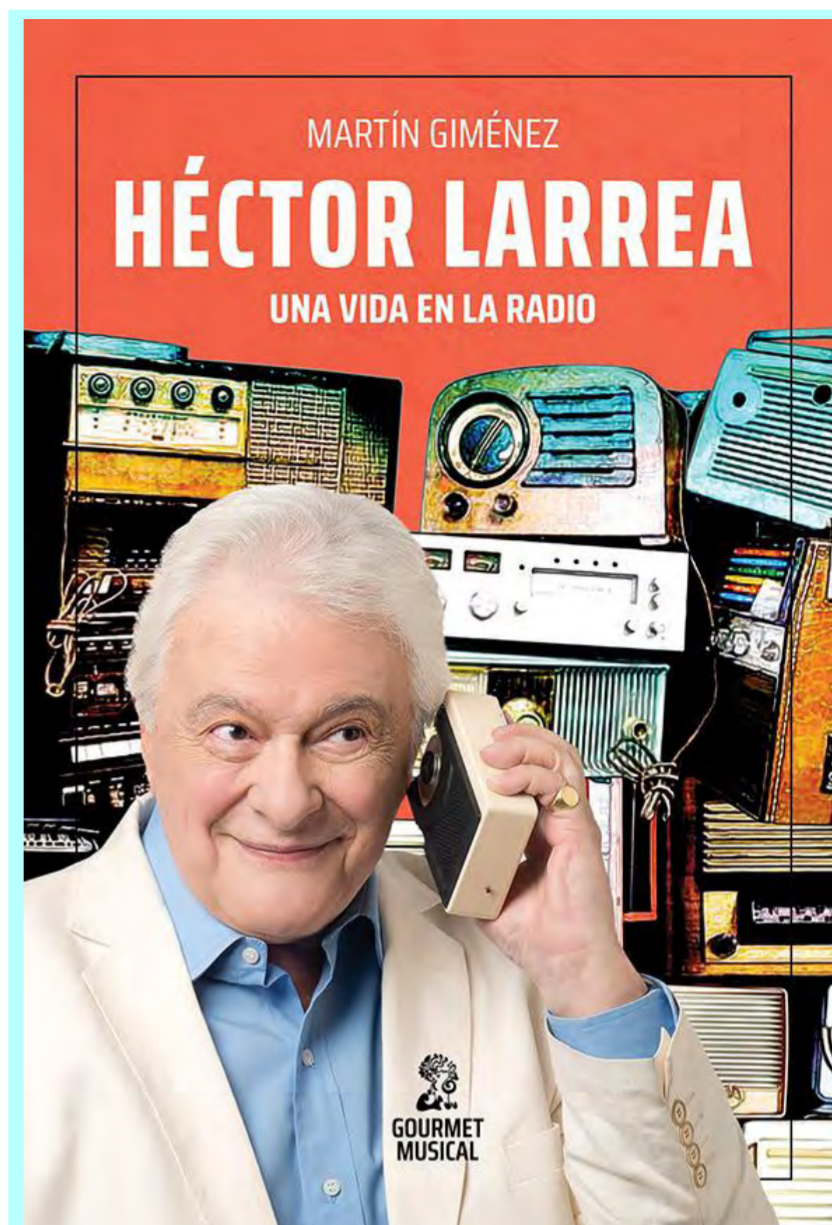
Jorge Dubatti

Héctor Larrea es, en el principio de todo, una voz. Una gran voz, una voz única, por su personalidad, por su identidad, por su materialidad potente (es, podría ser, un vozarrón), por su nitidez y transparencia, por su articulación perfecta. Basta escuchar un segundo esa voz para reconocerla: es Larrea. No se parece a ninguna otra. Una marca, un estilo, un hito: una voz inolvidable a partir del primer momento en que la escuchás. Sin duda alguna vez la escuchamos por primera vez, pero se nos hace que siempre la conocimos, “eterna como el agua y el aire”. Una voz que no fatiga la audición: se naturaliza como las experiencias familiares (diría Carriego) y las cosas más cercanas de la vida cotidiana.

Pero, además, Larrea es el punto de enunciación de esa voz, un tono, una inflexión humana, un registro humanista: esa voz es la proyección espiritual de Larrea, el alma de un cuerpo, una inteligencia, una sensibilidad, una emoción afables y profundos, que transmiten bonhomía, jovialidad, bienestar, tranquilidad, al mismo tiempo que comprensión del mundo y hondura. Transmiten una ética. Como la voz de un padre, o de un amigo querido que, sin ingenuidad ni evasión, te deja ver el mundo con alegría y equilibrio, con respeto y estimación. Transmite confianza: si está Larrea, si está esa voz en la radio, sea la mañana, la tarde o la noche, las cosas están en su lugar. Sin solemnidad ni imposiciones. Escucho hablar a Larrea y me imagino que habla sonriendo, leve o marcadamente. Algo transmite esa voz del gesto de la sonrisa. Escucho la voz de Larrea e inmediatamente yo mismo sonrío. (Aunque tal vez él no esté sonriendo.) “Nora, ahí está Larrea”, le digo a mi esposa, con quien escuchamos mucha radio y con quien admiramos a Larrea hace varias décadas, también por la televisión.

En consecuencia, Larrea también es una actitud: la de lo popular. Su impacto atraviesa todas las clases sociales, todas las generaciones. Esa voz tiene el secreto de la simpatía (etimológicamente, del que vibra con los otros). Lo popular argentino: no sólo la argentinidad le brota a Larrea por todos los costados, sino que además trabaja con una mirada muy característica de la risa popular. Es el gran conductor, y al mismo tiempo, en algún momento, un maravilloso actor de sainete (sobre todo cuando hace “números” con sus colaboradores). En las clases de la Universidad de Buenos Aires siempre pongo a Larrea como ejemplo de la perduración de la comicidad de los géneros teatrales populares de nuestro país. Sus programas atraviesan sin duda muchos territorios (de la información, del pensamiento, de la emoción, etc.), pero en algún momento aparecen, estallan sus por mí tan esperados sainetes radiales, epifanías de la risa nacional. Me ha hecho llorar de la risa, y me ha hecho sentir que esa risa que me hacía brotar, tan benéfica para mi ánimo, me arraigaba profundamente en el conocimiento y la identidad de nuestra vida social.

Esa voz, en fin, es la radio argentina. Larrea: una institución. Larrea es La Radio. Esa voz es la entidad de la radio encarnada. Larrea es a la radio lo que Tato Pavlovsky al teatro, Adolfo Aristarain al cine. Cuando hace unos años Larrea me invitó a sumarme a su equipo para comentar libros, sentí que había llegado al corazón de la radio. No se puede más. Una “canonización” que honra mi vida: trabajé con Larrea. Y hoy, cuando lo escucho presentar mi programa “El Tiempo y el Teatro” en el arranque de la audición de los martes a la noche, me enorgullece hasta las lágrimas (no exagero nada) escuchar mi nombre en su voz. Es como una bendición del padre o de un querido amigo. Como una bendición de la Patria. Como una bendición que me hace la radio misma.



Portada del libro de Martín Giménez, Héctor Larrea. Una vida en la radio.

REFLEXIONES - REFLEXIONES - REFLEXIONES

La canción patria amputada

Mario Oscar Garelik

El 6 de abril de 1813 la Asamblea, que estaba reunida en Buenos Aires, aprobó como marcha oficial patriótica, la canción que habían compuesto en mayo de 1812 Vicente López y Planes (letra), Blas Parera (música).

Los triunfos del Ejército de Norte, conducido por Manuel Belgrano en las Batallas de Salta y Tucumán, crearon un clima político para que pudiera renacer la corriente independentista entre los que lograron gobernar el proceso posterior a la Revolución de mayo.

Así, luego de la batalla de Tucumán, San Martín y Alvear, que todavía integraban conjuntamente la logia Lautaro, encabezaron el derrocamiento del primer triunvirato y lograron reemplazar a este gobierno por el segundo triunvirato, gobierno en el cual reaparecen figuras partidarias de la independencia, y lograron convocar a la Asamblea constituyente de 1813.

Al margen de las limitaciones y fracaso que esta asamblea tuvo, lo que queremos destacar en esta nota, es el hecho de que dio nacimiento a lo que luego sería el himno nacional argentino, que fue cantado en su integridad hasta que fuera amputado, el 30 de marzo de 1900, por un decreto presidencial del gobierno de Roca que dispuso que se cantara parcialmente.

¿Qué decía la letra original que fue ocultada a partir de los comienzos del siglo XX? Veamos...

Toda la letra tenía un tono independentista propio del nacimiento de una nueva y gloriosa nación en el marco de la guerra de la independencia.

La marcha original se refiere a las Provincias Unidas del Sur, denominación que también utiliza el acta de declaración de la independencia el 9 de julio de 1816.

Desapareció de la actual versión toda referencia a los tigres sedientos de sangre, que en la versión original refería a las masacres de patriotas y de poblaciones, particularmente originarios y criollos, que habían sumado su aliento a la Revolución de mayo en la zona del Alto Perú, en lo que es hoy Bolivia y parte del territorio de lo que es hoy Argentina.

Desapareció también toda referencia a las batallas triunfantes para el bando independentista en la guerra de la independencia,

particularmente la referencia a ambas piedras, es decir a las dos batallas conocidas como batalla de las Piedras, la primera, librada por Artigas y su gente en 1811 en lo que es hoy el Uruguay, y la segunda, librada por el Ejército conducido por Belgrano en 1812 en el límite entre las provincias de Salta y Tucumán. La canción original, al incluir las dos batallas, reconocía la realidad de que Artigas y el pueblo de la Banda Oriental fue parte de la historia argentina y mereció el reconocimiento de la canción patria.

Desapareció también la referencia al “fiero opresor de la patria su cerviz orgullosa dobló...”, referencia de suma importancia, porque una vez derrotado el ejército del Virreinato del Perú en la batalla de Salta, Belgrano permitió, a todos los prisioneros y sus jefes, retornar a sus hogares con el único requisito de *jurar el respeto por las nuevas naciones que surgían de la independencia*.

Desapareció también “y a su planta rendido un León”, clara referencia a la ruptura política con los borbones.

Desapareció, además, “del inca las tumbas al ver a sus hijos de la patria el antiguo esplendor”, clara alusión americanista, al considerarnos como una continuación e integración con los pueblos precolombinos.

Asimismo desapareció la referencia a la sed de venganza que los opresores utilizaron en México, Quito, Potosí, Cochabamba, La Paz, “y todo pueblo que logran rendir”.

Concluyendo: leer y estudiar el texto completo de la canción patria original, nos ayuda a pensar cómo fue el proceso histórico real de la guerra de la independencia, de la conformación histórica de nuestros países y del contenido americanista de nuestros orígenes.

Las excusas para recortar la canción patria, fueron su extensión y párrafos agresivos para con la madre patria; esto puede justificar la necesidad de cantarlo en forma *amputada*, pero nada nos impide la posibilidad conocerlo en su conjunto y tratar de comprender su significación patriótica.

Letra del Himno Nacional Argentino

<https://www.casarosada.gob.ar/nuestro-pais/simbolos-nacionales/letra-himno-nacional>

Letra completa en sus dos versiones

El 30 de marzo de 1900 se sancionó un decreto para que en las festividades oficiales o públicas, así como en los colegios o escuelas del Estado, sólo se cante la primera y la última cuarteta y el coro de la canción sancionada por la Asamblea General del 11 de mayo de 1813.

(Versión original)

Letra: Vicente López y Planes

Música: Blas Parera Coro

Sean eternos los laureles
que supimos conseguir:
Coronados de gloria vivamos
O juremos con gloria morir. Oid ¡mortales! el grito sagrado:
¡Libertad, libertad, libertad!
Oid el ruido de rotas cadenas:
Ved en trono a la noble Igualdad. Se levanta a la faz de la tierra
Una nueva y gloriosa Nación:
Coronada su sien de laureles
Y a su planta rendido un León. Coro: De los nuevos campeones los rostros
Marte mismo parece animar;
La grandeza se anida en sus pechos,
A su marcha todo hacen temblar. Se conmueven del Inca las tumbas
Y en sus huesos revive el ardor,
Lo que ve renovando a sus hijos
De la Patria el antiguo esplendor. Coro: Pero sierras y muros se sienten
Retumbar con horrible fragor:
Todo el país se conturba con gritos
de venganza, de guerra y furor. En los fieros tiranos la envidia
Escupió su pestífera hiel
Su estandarte sangriento levantan
Provocando a la lid más cruel. Coro: ¿No los veis sobre Méjico y Quito
Arrojarse con saña tenaz?
¿Y cual lloran bañados en sangre
Potosí, Cochabamba y la Paz?
¿No los veis sobre el triste Caracas
Luto y llanto y muerte esparcir?
¿No los veis devorando cual fieras
todo pueblo que logran rendir? Coro: A vosotros se atreve ¡Argentinos!
El orgullo del vil invasor,
Vuestros campos ya pisa contando
Tantas glorias hollar vencedor. Mas los bravos que unidos juraron

Su feliz libertad sostener. A esos tigres sedientos de sangre
Fuertes pechos sabrán oponer. Coro: El valiente argentino a las armas

Corre ardiendo con brío y valor,
El clarín de la guerra cual trueno
En los campos del Sud resonó;
Buenos Aires se pone a la frente
De los pueblos de la ínclita Unión,
Y con brazos robustos desgarran

Al ibérico altivo León. Coro: San José, San Lorenzo, Suipacha,

Ambas Piedras, Salta y Tucumán,
La Colonia y las mismas murallas
Del tirano en la Banda Oriental;
Son letreros eternos que dicen:
“Aquí el brazo argentino triunfó.”
“Aquí el fiero opresor de la patria

Su cerviz orgullosa dobló.” Coro: La victoria al guerrero argentino

Con sus alas brillantes cubrió,
Y azorado a su vista el tirano
Con infamia a la fuga se dio;
Sus banderas, sus armas se rinden
Por trofeos a la Libertad.

Y sobre alas de gloria alza el pueblo

Trono digno a su gran majestad. Coro: Desde un polo hasta el otro resuena

De la fama el sonoro clarín.
Y de América el nombre enseñado,
Les repite ¡mortales! Oíd:
¡Ya su trono dignísimo abrieron
las Provincias Unidas del Sud!
Y los libres del mundo responden:
¡Al Gran Pueblo Argentino, Salud!

(Versión que se canta actualmente)

Letra: Vicente López y Planes

Música: Blas Parera

Oid Mortales, el grito sagrado:

¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!
Oid el ruido de rotas cadenas:
Ved en trono a la noble Igualdad.

Ya su trono dignísimo abrieron
las Provincias Unidas del Sud,
y los libres del mundo responden
¡Al gran Pueblo Argentino salud! Coro:
Sean eternos los laureles
que supimos conseguir:
coronados de gloria vivamos
o juremos con gloria morir.

Fuente: Museo de la Casa Rosada, Área Biblioteca
Instituto de Musicología

Nota: hemos elegido esta versión “oficial”. Pero, asimismo, ofrecemos la versión publicada por el Ministerio del Interior, para que el lector pueda cotejar. Hacemos notar que en la versión de Casa Rosada la palabra Coro aparece confusamente integrada al resto del texto. No así la del Ministerio del Interior; un simple detalle, pero que aporta mayor claridad.

<https://www.mininterior.gov.ar/asuntospoliticos/himno-nacional.php>

Himno Nacional Argentino

(Versión que se canta actualmente)

Letra: Vicente López y Planes / Música: Blas Parera

Oid Mortales, el grito sagrado:
¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!
¡Oid el ruido de rotas cadenas:
ved del trono a la noble Igualdad!
Ya su trono dignísimo abrieron
las Provincias Unidas del Sud,
y los libres del mundo responden
¡Al gran Pueblo Argentino salud!

CORO

Sean eternos los laureles
que supimos conseguir:
coronados de gloria vivamos
o juremos con gloria morir.

Marcha Patriótica

(Versión original)

Música: Blas Parera

CORO (versión original)

Sean eternos los laureles
que supimos conseguir:
Coronados de gloria vivamos
O juremos con gloria morir.
Oid ¡mortales! el grito sagrado:
¡Libertad, libertad, libertad!
Oid el ruido de rotas cadenas:
Ved en trono a la noble Igualdad.
Se levanta a la faz de la tierra
Una nueva y gloriosa Nación:
Coronada su sien de laureles
Y a su planta rendido un León.

CORO

De los nuevos campeones los rostros
Marte mismo parece animar;
La grandeza se anida en sus pechos,
A su marcha todo hacen temblar.
Se conmueven del Inca las tumbas
Y en sus huesos revive el ardor,
Lo que ve renovando a sus hijos
De la Patria el antiguo esplendor.

CORO

Pero sierras y muros se sienten
Retumbar con horrible fragor:
Todo el país se conturba con gritos
de venganza, de guerra y furor.
En los fieros tiranos la envidia
Escupió su pestífera hiel
Su estandarte sangriento levantan
Provocando a la lid más cruel.

CORO

¿No los veis sobre Méjico y Quito
Arrojarse con saña tenaz?
¿Y cual lloran bañados en sangre
Potosí, Cochabamba y la Paz?
¿No los veis sobre el triste Caracas
Luto y llanto y muerte esparcir?
¿No los veis devorando cual fieras
todo pueblo que logran rendir?

CORO

A vosotros se atreve ¡Argentinos!
El orgullo del vil invasor,
Vuestros campos ya pisa contando
Tantas glorias hollar vencedor.
Mas los bravos que unidos juraron
Su feliz libertad sostener.
A esos tigres sedientos de sangre
Fuertes pechos sabrán oponer.

CORO

El valiente argentino a las armas
Corre ardiendo con brío y valor,
El clarín de la guerra cual trueno
En los campos del Sud resonó;

Buenos Aires se pone a la frente
De los pueblos de la ínclita Unión,
Y con brazos robustos desgarran
Al ibérico altivo León.

CORO

San José, San Lorenzo, Suipacha,
Ambas Piedras, Salta y Tucumán,
La Colonia y las mismas murallas
Del tirano en la Banda Oriental;
Son letreros eternos que dicen:
“Aquí el brazo argentino triunfó.”
“Aquí el fiero opresor de la patria
Su cerviz orgullosa dobló.”

CORO

La victoria al guerrero argentino
Con sus alas brillantes cubrió,
Y azorado a su vista el tirano
Con infamia a la fuga se dio;
Sus banderas, sus armas se rinden
Por trofeos a la Libertad.
Y sobre alas de gloria alza el pueblo
Trono digno a su gran majestad.

CORO

Desde un polo hasta el otro resuena
De la fama el sonoro clarín.
Y de América el nombre enseñado,
Les repite ¡mortales! Oíd:
¡Ya su trono dignísimo abrieron
las Provincias Unidas del Sud!
Y los libres del mundo responden:
¡Al Gran Pueblo Argentino, Salud

REFLEXIONES - REFLEXIONES - REFLEXIONES

Ernesto Laclau y el pueblo mundial

Martín Orensanz

Mi intención es indicar que según los propios criterios de la filosofía de Laclau, su concepto de pueblo no desemboca en una concepción nacional del mismo, sino en lo que podríamos denominar un “pueblo mundial”.

Específicamente, los criterios a los que me refiero son los efectos de la lógica de la equivalencia y la lógica de la diferencia. Cuando esta última falla en su intento de desarticular las construcciones hegemónicas, la lógica de la equivalencia permite el establecimiento de una polaridad cada vez más acentuada del espacio político. Los reclamos se convierten paulatinamente en las demandas insatisfechas de un sector de la sociedad que reclama para sí el nombre y la representatividad del pueblo, mientras que en el polo opuesto se constituye un enemigo en común que se puede caracterizar como “poder establecido”.

Considero que la polarización efectuada por la lógica de la equivalencia no se puede limitar al plano nacional. En la medida en que nuestra época está dentro del marco del capitalismo global, sucede que el poder establecido cobra dimensiones planetarias. Dice Laclau:

“Esto explica por qué lo que hemos denominado ‘capitalismo globalizado’ representa un estadio cualitativamente nuevo en la historia del capitalismo y conduce a una profundización de las lógicas de la formación de identidades que hemos descrito. Hay una multiplicación de efectos dislocatarios y una proliferación de nuevos antagonismos. Es por eso que el movimiento antiglobalización debe operar de una manera completamente nueva: debe postular la creación de lazos equivalenciales entre demandas sociales profundamente heterogéneas, al mismo tiempo que elaborar un lenguaje común entre ellas. Está surgiendo un nuevo internacionalismo que, no obstante, vuelve obsoletas las formas institucionalizadas tradicionales de mediación política (la universalidad de la forma ‘partido’, por ejemplo, está siendo radicalmente cuestionada).” (Laclau, 2005: 287)

Considero que Laclau aboga por un nuevo internacionalismo, o un nuevo movimiento anti-globalización, como punto de

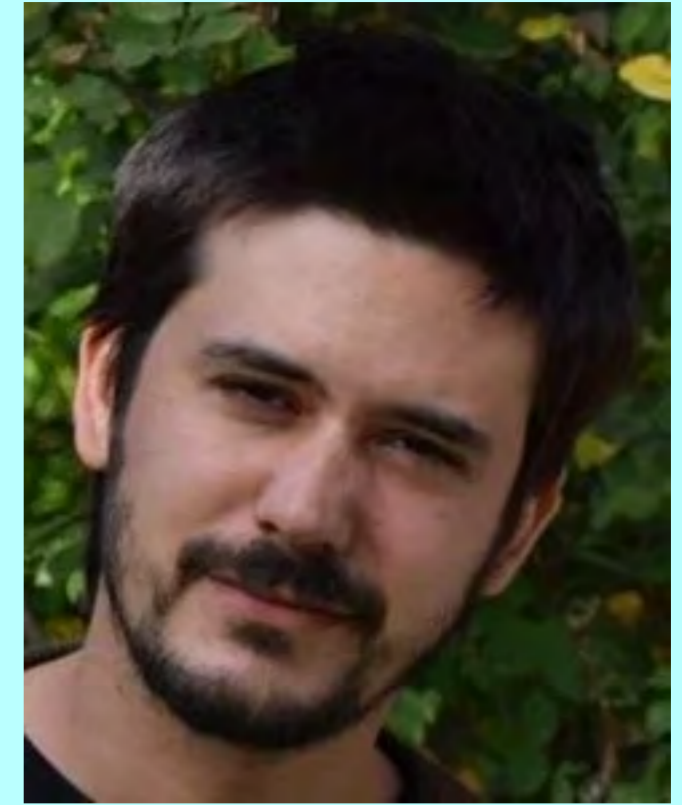
partida de un pueblo cuyo alcance ya no es nacional, sino mundial. Si las cadenas equivalenciales deben extenderse hasta incorporar demandas cada vez más heterogéneas, entonces no hay ningún motivo para suponer que el límite de esas cadenas esté determinado por los límites de la nacionalidad. Uno de los motivos por los cuales estas cadenas se vuelven cada vez más amplias y heterogéneas radica en el hecho de que incorporan las demandas populares surgidas en distintos países.

Podría parecer, erróneamente, que *La razón populista* representa un quiebre en la obra de Laclau, donde se alejaría de su posmarxismo anterior para adoptar una concepción netamente populista de la política. Pero un examen de sus principales textos muestra que ello no es así, por varios motivos. En primer lugar, para Laclau el populismo no es una ideología política entre otras, sino que es la lógica misma que rige el fenómeno de la política como tal. En segundo lugar, los recursos conceptuales presentados en *La razón populista* están directamente relacionados con las ideas que elaboró con Chantal Mouffe en obras anteriores, como *Hegemonía y estrategia socialista*, y también en el breve pero importante escrito titulado *Posmarxismo sin pedidos de disculpas*.

La identidad colectiva que surge a través de la construcción hegemónica no es otra que la de un considerable sector de la sociedad que, por haber establecido una cadena equivalencial entre las demandas insatisfechas, reclama para sí el nombre y la representatividad del pueblo en su conjunto. No hay motivo para pensar que haya un límite geográfico o cultural para la cantidad de demandas heterogéneas que se pueden articular en una cadena equivalencial, como tampoco hay un motivo para creer que el poder establecido al cual se enfrenta el pueblo se circunscribe exclusivamente al círculo de las autoridades locales. Pero sí existe la posibilidad de plantear una duda legítima en torno a la relación, en el pensamiento tardío de Laclau, entre la nacionalidad y lo que podríamos denominar “la cuestión posnacional”. Si la lógica de la equivalencia no reconoce límites entre las fronteras nacionales, ¿significa eso que el pueblo mundial tiene necesariamente un carácter posnacional?

La noción de pueblo mundial en la que desemboca la polarización efectuada por la lógica de la equivalencia no implica que ya exista un *demos* o pueblo mundial previamente constituido. Así como Laclau sostiene que los grupos sociales no son anteriores a sus demandas, y así como sostiene que el “pueblo” en tanto actor político no es anterior a las demandas insatisfechas, también se puede afirmar que el “pueblo mundial” del cual estamos hablando no es anterior a la polarización del espacio político mundial en dos sectores antagónicos entre sí. El pueblo requiere condiciones precisas para poder emerger, y el pueblo mundial también.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede afirmar que el “pueblo mundial” no es una instancia de paz y conciliación global, sino una instancia de lucha. Es una lucha



global de la mayoría oprimida del mundo, en se constituye en torno a las demandas insatisfechas que recorren a todos los sectores populares del planeta. Ciertamente, en un determinado país puede surgir un actor político que reclama para sí el nombre de “pueblo” y la representatividad del resto de la sociedad. Pero al mismo tiempo, en otros países del mundo puede suceder lo mismo. El panorama, entonces, es el de múltiples puntos de surgimiento a lo largo del planeta de actores políticos que, todos ellos, dentro de las fronteras de sus países, reclaman para sí el nombre y la representatividad del pueblo. Si ninguna de las demandas de esos pueblos son satisfechas por los poderes locales, es lógico pensar, según los criterios de Laclau, que esas demandas trans-nacionales comenzarán a formar una enorme cadena equivalencial que no reconoce fronteras geográficas o culturales. Por la misma razón, los poderes locales que no pueden satisfacer sus respectivos conjuntos de demandas, podrían ser convertidos por la lógica de la equivalencia en un sólo enemigo mundial.

El pensamiento de Laclau, por lo tanto, no tiene como límite la nacionalidad. Dado que su concepto de pueblo se puede entender, de manera extrema, en sentido global, su populismo bien podría ser caracterizado como “populismo mundial”. Por otra parte, no sería del todo incorrecto calificar al pensamiento de Laclau como posnacional, en un sentido análogo a su posmarxismo. Laclau no abandonó el marxismo, al contrario, intentó aportar elementos para rehabilitarlo en el contexto actual. De la misma manera, Laclau tampoco desestimó o abandonó la instancia nacional, o la instancia de los populismos nacionales. Precisamente, en el discurso de los populismos latinoamericanos de los últimos tiempos están presentes las nociones de “países hermanos”, “unidad latinoamericana”, y “patria grande”, por ejemplo. Son justamente estas referencias a lo supra-nacional, surgidas en el seno mismo de los discursos nacionales, las que sirven para ejemplificar el sentido en que el pensamiento de Laclau se puede caracterizar como posnacional. Así como la “patria grande” no supone una anulación de las “patrias chicas”, la instancia posnacional para Laclau no supone una anulación de la instancia nacional.

A pesar de que Laclau critica varios aspectos del marxismo clásico, en lo que respecta a la cuestión del pueblo mundial se muestra más bien de acuerdo con Marx y Engels cuando llaman a la unidad de los trabajadores del mundo. En el caso de Laclau, ya no se trata solamente de los trabajadores, sino de todos los oprimidos y luchadores políticos. Entre todos ellos se puede formar una identidad colectiva, de carácter hegemónico, que reclama para sí ya no el nombre y la representatividad del pueblo en sentido local, sino el nombre y la representatividad del pueblo mundial.

Bibliografía

- Laclau, Ernesto. 2005. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, Ernesto & Mouffe, Chantal. 2006. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mouffe, Chantal & Laclau, Ernesto. 1990. "Posmarxismo sin pedido de disculpas". En *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Verso.

REFLEXIONES - REFLEXIONES - REFLEXIONES

Por una ética universal

Gabriella Bianco

*“Ya que tomas parte de la violencia de todas las cosas,
toda esa violencia es tu deuda hacia la justicia.*

*Toda tu actividad debe ser dirigida a quitar
la violencia de raíz”.*

(Carlo Michelstaedter, PR)

La existencia de una única constitución antropológica básica no es incompatible con el fenómeno del pluralismo cultural, del cual el pluralismo ético parece no ser más que la degeneración; pero ¿cómo se puede conciliar la existencia de una sola constitución antropológica esencial con la presencia del pluralismo cultural? En otras palabras, ¿existe un sustrato ético universal que actúa como un puente entre estos dos polos?

Para el filósofo canadiense Charles Taylor, el liberalismo fracasa en su supuesta función de garante de las diferencias y la dignidad humana universal, porque se basa en un sistema cristalizado de reglas, refractarias a cualquier tipo de modificación, que descuida los fines colectivos en favor de los intereses individuales, demostrando así ser hospitalarios hacia los individuos y, al mismo tiempo, inhóspitos hacia culturas diferentes; en resumen, un cierto tipo de liberalismo de los derechos es inhóspito hacia la diferencia. De hecho, el liberalismo homogeneiza las diferentes culturas y aunque las reconoce formalmente, no les ofrece iguales oportunidades de expresarse.

Para Taylor, la alternativa al liberalismo radica en un “multiculturalismo basado en la comunidad”, que se coloca entre la demanda inauténtica y homogeneizadora de un reconocimiento de igual valor por un lado y el cierre dentro de sus propios criterios etnocéntricos por otro. Sin embargo, las otras culturas existen y debemos aprender a vivir cada vez más juntos, tanto a escala global como, estrecha y variamente mezclados, en cada sociedad.

Hoy nos enfrentamos a dos vectores que se mueven en direcciones opuestas y, al parecer, irreconciliables, pero que, paradójicamente,

actúan como propulsores el uno del otro: la fuerza centrípeta de la homologación universal y la fuerza centrífuga de la diferenciación. En otras palabras, asistimos a un proceso de desterritorialización **versus** un fenómeno de retorno a la comunidad, a la pequeña patria que se distingue por sus diferencias con las demás; también la eliminación (o construcción) de “barreras” físicas representadas emblemáticamente por la apertura primero y luego la caída del Muro de Berlín en 1989 y 1990, o las barreras entre distintos países del mundo, por ejemplo, entre Estados Unidos y México, se inscriben en esta disputa.

Al abordar los problemas inherentes al pluralismo cultural y al pluralismo ético, según Amartya Sen, muchos enfoques están unidos por la creencia de que las relaciones entre diferentes seres humanos, con todas sus diferencias, pueden expresarse bajo forma de relaciones entre civilizaciones, en lugar de relaciones entre personas. Sin embargo, entender las relaciones humanas como relaciones entre personas, en lugar de entre civilizaciones o comunidades, sirve para descifrar los problemas más actuales, inherentes al reconocimiento de las diferencias de identidad, en un marco de valores y principios universalmente válidos para todos los seres humanos en todo tiempo y en cualquier latitud, aunque las personas sean al mismo tiempo diferentes e iguales entre sí.

Las diversidades se originan en la contingencia, de hecho, cada identidad es siempre una identidad contingente, en el sentido de estar determinada tanto por factores independientes de la voluntad humana como por las elecciones hechas, constantemente, por cada ser humano. La igualdad, por otro lado, reside en la constitución antropológica esencial, que representa una especie de patrón universal, en el cual cada persona inscribe su existencia como quiere y como puede

Por lo tanto, se deduce que a un sustrato antropológico común se puede aplicar una ética universal y que a una actitud constante de apertura los unos hacia los otros, corresponde una pluralidad de *formae mentis* y culturas, para no caer en la lógica de los “guetos contiguos” y las “diferencias consolidadas”.

De Voltaire a Locke, hasta Popper, la tolerancia siempre ha sido identificada como el centro de gravedad necesario para la convivencia humana; sin embargo, este concepto, que hizo que nuestra civilización hiciera un salto cualitativo, está expuesto a un doble orden de críticas: en primer lugar, la tolerancia es otorgada por aquellos que tienen la voluntad de tolerar, pero esto no significa que en el futuro tendrán esa misma voluntad; en segundo lugar, detrás del concepto de tolerancia subyace una devaluación casi total de las posiciones de los demás. Estos son los problemas inherentes a la noción de tolerancia, que se manifiesta tanto en su aplicación interpersonal como intercultural, tanto en el multiculturalismo como en la llamada “política de la diferencia”.

Si queremos vivir juntos, gracias a la diversidad, si queremos evitar la explotación a cualquier título de la diversidad y evitar el choque entre culturas que ocurre cuando



la diversidad alimenta el miedo y el rechazo, debemos atribuir un valor positivo a la contaminación y los encuentros, que nos ayudan a ampliar nuestra experiencia, haciendo así que nuestra cultura sea más creativa y abierta.

Pasando del tema de la tolerancia al de respeto, no tolerando, sino respetando al otro, es posible relacionarse entre sí, confrontarse auténticamente “contaminándose”, manteniendo la autonomía irreductible de cada uno y sus diferencias específicas, derivadas de la forma contingente de desarrollo y satisfacción de las facultades y necesidades humanas. La civilización mundial solo puede ser una coalición, a escala global, de culturas, cada una de las cuales conserva su originalidad. Y solo porque las culturas son diferentes, producen el fenómeno del devenir, de la vida.

El cosmopolitismo, entendido de manera realista, implica aceptar a los demás como diferentes e iguales. De esta manera se revela la falsedad de la alternativa entre la diversidad jerárquica y la igualdad universal. Así, de hecho, se superan dos posiciones, el racismo y el universalismo apodíctico. Es evidente que la irreductibilidad de una persona a otra, de una cultura a otra, no implica la imposibilidad de la oposición, por el contrario, tiene lugar auténticamente gracias a una especie de “universalismo de la diferencia”, de “síntesis disyuntiva”, que puede tener lugar sobre la base de una ética universal, fundada antropológicamente.

La ética de los derechos humanos

Al evaluar las formas en que los problemas éticos pueden encontrar una solución concreta en la sociedad actual, la justicia es ciertamente el tema central en torno al cual se encentra la ética, incluso podríamos decir que la justicia representa el “motor” de la ética. No se puede, según Carlo Michelstaedter, separar el imperativo ético del anhelo de justicia: el valor individual reside en el retraerse ético de la violencia. Como escribiera Walter Benjamin, “derecho no es justicia”, ya que el derecho se constituye como elemento constitutivo de la violencia, mientras Simone Weil insiste que en el derecho no hay justicia y esto está reflejado por la estructura retórica de las relaciones sociales, reguladas por las relaciones de fuerza entre voluntades particulares.

Para poder poner en práctica la justicia, se ha llevado a cabo su institucionalización: el derecho, dentro del cual se colocan los derechos humanos que, por lo tanto, aunque se manifiestan en formas institucionalizadas, se originan, como el mismo derecho y la justicia, desde una cuestión ética. En este escenario, la política actúa como el “filtro” a través del cual tiene lugar la transición del nivel ético-valorial al práctico-institucional, es decir, como una infraestructura necesaria para conquistar y mantener el poder.

Por lo tanto, la definición del estado conceptual y práctico de la justicia, del derecho y los derechos humanos, es una de las primeras y esenciales tareas que toda asociación humana debe cumplir, sin tener la pretensión de agotarlos para asegurar una convivencia humana pacífica, ya que esos conceptos son depositarios de necesidades

humanas universales y legítimas, derivadas de la constitución antropológica básica. Sin embargo, no debe olvidarse cómo cada una de sus definiciones específicas es constantemente “precaria” ya que son determinadas históricamente.

El intento de alcanzar una definición universalmente reconocida de la justicia y los derechos humanos recorre toda la historia de la humanidad, que puede leerse como una lucha constante por la afirmación de concepciones diferentes y a menudo antitéticas, modeladas según una visión específica de la vida en la sociedad y de la vida *tout court*.

La justicia postula una experiencia personal, precisamente la experiencia de la justicia o, más bien, de la aspiración a la justicia que surge de la experiencia de la injusticia y el dolor que procede de ella. Aunque no tenemos una fórmula de la justicia que pueda poner a todos de acuerdo, es mucho más fácil estar de acuerdo, cuando se percibe la injusticia inherente a la explotación de los seres humanos por otros seres humanos.

La mejor manera de entender la naturaleza de la justicia comienza con la observación de la injusticia. Sin embargo, existe el problema de la influencia mutua de la justicia y del derecho, que no puede dejar de reconocer como derechos humanos la satisfacción de las necesidades biológicas y emocionales básicas del ser humano, derivadas de su misma estructura antropológica.

La Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948 se erige como el manifiesto moderno de estos derechos, sin embargo, es necesario tener en cuenta que todo acto humano, incluso el que quiera expresar una solicitud universal como la Declaración, siempre está influenciado por el contexto histórico-geográfico, ni podemos escapar de la observación de que los derechos son históricamente relativos. Tienen una historia, una evolución propia y pueden cambiar.

La lista de los derechos humanos ha crecido enormemente y su contenido ha cambiado ante nuevas situaciones históricas. La observación de la ambigüedad y la naturaleza contradictoria de la Declaración se superan al considerar que la Declaración es al mismo tiempo universal, moderna y occidental: es universal en los principios y por el espíritu que la anima, moderna y occidental en sus prescripciones y por el humus que la genera. En consecuencia, una Declaración que quiere ser universal nunca puede considerarse definitiva, ya que representa la visión de la humanidad acerca de los derechos humanos, en un determinado momento histórico.

El problema básico de los derechos humanos hoy no es tanto el de justificarlos, sino de protegerlos. No es un problema filosófico, sino político: no se trata de saber cuáles y cuántos son estos derechos, cuál es su naturaleza y fundamento, si son derechos naturales o históricos, absolutos o relativos, sino cuál es la manera de garantizarlos, para evitar que, a pesar de las solemnes declaraciones, se violen continuamente.

Si es cierto que hoy el problema crucial de los derechos humanos no es el filosófico de sus fundamentos, sino el político de su implementación, es igualmente cierto que

este último problema, que surge en el momento en que los derechos humanos se fundamentan filosóficamente, actualmente se manifiesta de una manera diferente que en el siglo XX, en el que la violación de los derechos humanos estaba vinculada a la categoría de la ciudadanía y al fenómeno de la apatridia, como Arendt ha demostrado ampliamente.

Al vincular los derechos humanos a la categoría de “ciudadanía”, ellos terminan por coincidir con los derechos otorgados por el Estado, como los derechos civiles (que protegen la existencia de cada individuo), los derechos sociales (que protegen la existencia de grupos étnicos y culturales) y los derechos políticos (que protegen la libertad de acción individual y colectiva), de modo que, si no pertenecemos a un Estado, estamos privados de cualquier derecho.

Este es el caso de los “inmigrantes ilegales”, de los “sans papiers”. Sin embargo, cuando los derechos humanos están separados de la ciudadanía, es posible reconocer la “ciudadanía global” a aquellos sin ciudadanía nacional; en otras palabras, se consideran derechos conferidos al ser humano sin ninguna otra especificación, sin definiciones sociales y sin fronteras.

Hay que entender el nexo entre los derechos humanos y las necesidades humanas. La idea de “necesidades básicas” se basa en esto: “tener un derecho” significa, en primer lugar, que hay un aspecto del ser humano que debe ser respetado y protegido para llevar a cabo una armoniosa vida social y política. Al identificar con la dignidad uno de los rasgos peculiares del ser humano en la modernidad, la dignidad se identifica con el valor humano y el potencial universal, una capacidad común a todos los humanos, asegurando que todos merezcan respeto y reconocimiento.

PATRIMONIO - PATRIMONIO

Importancia del paisaje

Héctor De Schant

Previamente a plantearnos la importancia del paisaje es imprescindible definir qué entendemos por paisaje.

Paisaje tiene múltiples acepciones en relación a las ciencias y las artes que se ocupan del mismo.

Después de una serie de encuentros entre los Nodos integrantes de la RED ARGENTINA DEL PAISAJE surgió en 2011 la “CARTA ARGENTINA DEL PAISAJE” en la que se explicita que: “Entendemos al paisaje como el espacio vital donde el hombre se relaciona con la naturaleza en forma colectiva o individual actuando en ella y modificándola con connotaciones ambientales, sociales, culturales, económicas, históricas y políticas”.

“Es la fisonomía geográfica de un territorio con todos sus elementos naturales y antrópicos y también los sentimientos y emociones que despiertan en el momento de percibirlos”.

“Es un recurso natural, un bien ambiental, dinámico, y que al ser apropiado por la sociedad que lo habita, lo transforma y lo culturiza. El paisaje influye sobre el Hombre y éste sobre el paisaje”.

En nuestro caso el NODO GP, adhiere y actuamos en consecuencia tratando de instalar los principios de la RAP en la ciudadanía y los distintos sectores públicos y privados.

La importancia del paisaje en el desarrollo del PGP

Los que conocemos la historia de Mar del Plata y la del PGP, sabemos la importancia que ha tenido la geografía y el paisaje en la evolución y desarrollo de la ciudad.

Estaban dadas las condiciones para que a mediados del siglo XIX nuestra conformación geográfica posibilitara la construcción de un puerto y evitar los largos arreos al de Buenos Aires. La existencia de una ensenada y un arroyo de agua permanente, permitían la salida directa al mar, albergar a pobladores, la construcción de un muelle en un lugar de aguas tranquilas para embarcar la producción del saladero que diera origen al primitivo poblado.

El mar y la serranía dan lugar a un carismático paisaje. Muy diferente al del resto del litoral pampeano. Caracteriza el borde costero una sucesión de ensenadas que permiten, desde sus extremos, vistas panorámicas de sus playas y entornos. En el territorio, las lomas y sierras crean verdaderos miradores naturales; todo ello contribuyó a que en un momento propicio, respondiendo al espíritu de la época, surgiera “la Biarritz Argentina”, los medios de transporte: el ferrocarril en 1886, la ruta de tierra Buenos Aires-Mar del Plata 1910, que facilitaron los desplazamientos hacia y dentro la ciudad, la cual creció con una dinámica sorprendente de renovación y expansión; la modificación del paisaje era el testimonio objetivo del proceso.

De 1910 al '20 se construye el puerto multipropósito al sur de la ciudad ubicándolo frente a una potencial cantera que fue utilizada para su construcción, lo cual generó múltiples actividades y un barrio de trabajadores: “el Pueblo de Pescadores”; éste y el de la Estación Norte del Ferrocarril fueron los primeros urbanamente estructurados, con sus propios centros barriales, la calle 12 de Octubre y San Juan en el segundo.

La inmigración crecía, una parte de la comunidad italiana se instaló en “Pueblo Nuevo”, una quinta con función de recreo, que fue ampliando sus usos y actividades recreativas y festivas, para transformarse en un abastecedor de la ciudad (ladrillos y productos de huertas).

La elite no sólo se hospedaba en hoteles y palacetes sino también en suntuosas estancias donde recibían invitados. Separadas del casco estaban las casas del personal de servicios y otras para los encargados de las tareas rurales y equipamientos para esa función. Se encontraban ubicadas a escasos kilómetros del mar, del Bristol Hotel y de las Ramblas. Muchas han sobrevivido utilizándose para agasajos, festejos y hospedaje, otras hoy son countries con sus espléndidos jardines y sus magníficas canchas de golf, tenis y deportes hípicos.



Estancia Santa Isabel



En la actualidad se ha adaptado para eventos y parte de sus tierras son explotadas por la Bodega Trapiche Costa & Pampa. Imágenes 1, 2, 3.

Las estancias de los Martínez de Hoz introdujeron los caballos de “pedigrí”. Cabe señalar que tanto los de montar como los de tiro eran un signo de distinción para la época.

La pavimentación de la ruta 2 (1938) facilitó el acceso a la ciudad. La mayor presencia de automóviles transformó la costanera dando lugar a las calles colectoras de los balnearios; un ejemplo de ello es la modificación de La Playa de Los Ingleses. (Imágenes siguientes)



En la década del '30 la ciudad creció al ritmo de la modernidad, la calle San Martín por ejemplo.



San Martín, 1904



San Martín, 1920



San Martín, 1940.



Peatonal San Martín, post 1980

A fines del '39 se inaugura el Casino, el parque San Martín, playa Grande y su estacionamiento cubierto, el camino al Faro, la Plaza, la calle San Martín, el Barrio La Perla y otros como los de las lomas.

La iglesia tuvo en el período un gran protagonismo en los barrios obreros tradicionales; la acción de los Sacerdotes: Padre Dutto en el puerto, el Padre Ortega en Don Bosco o el Padre Bareto en “San José Obrero”, “Instituto Pablo Tavelli”.

Con anterioridad las Damas de Beneficencia hicieron obras que fueron mojones en la ciudad: viviendas en el puerto, el Asilo Unzué o la obra del Hogar de la Empleada en Punta Mogotes sobresalían por su dimensión y valores arquitectónicos.

El geomarketing local ha procurado insertar “la imagen ciudad” por su paisaje. Della Paolera fue fundamental por la valoración del verde público y privado acompañando los principios de “Ciudad Jardín” anidados en los intendentes socialistas.

La 2ª mitad del siglo XX.

En los '50 la Cía. Alfranco crea El Barrio Residencial Sierra de Los Padres, explota el potencial económico de un “mirador natural” resultando una antropización de un espacio natural, generando un aporte a la riqueza paisajista y simbólica que ofrece la Zona, integrándose a un circuito de gran belleza y altísimo capital cultural como el que aporta a nuestra historia el asentamiento de los Jesuitas, la estancia de Zubiaurre, de los Hernández, relacionados a lo más remoto de nuestros orígenes marplatenses y por otra parte el de la Laguna, La Reserva, rica en biodiversidad, verdadero paraíso con toda su flora y fauna natural.

Reserva Integral Laguna de Los Padres





Museo José Hernández, Laguna de los Padres

Pero lo que cambió la fisonomía de la ciudad fue principalmente la ley de PH y la de turismo social, que dio origen a “La ciudad Vertical” a la “Ciudad de Turismo Masivo”. Tanto el área central como la Av. Colón cambiaron su imagen, fue el momento de la aparición de un nuevo “perfil urbano”.

Evolución de la Av. Colón



Mar del Plata, nuevo perfil urbano

En el paisaje rural la subdivisión de latifundios implicó la aparición de las chacras y una nueva ruralidad dentro del Partido de GP. El resultado fue la generación “del Cinturón Fruto-hortícola” con pequeños poblados interiores.

En el último cuarto de siglo la población permanente ya es igual a la turística, de ahí en más la superaría, llegando a ser la 7ª del País. Con funciones Centro Regional: universidad, tribunales, centros de salud, grandes equipamientos deportivos, etc.

El humedal de Punta Mogotes se transforma en un corredor balneario modificando la fisonomía de la zona sud.



Paralelamente crece la ciudad hacia el interior. Se manifiesta la desigualdad social; surgen “villas miserias” y también “Barrios Privados”.

En el área central aparece el fenómeno de Gentrificación: es el caso de Güemes. Todo fenómeno de este tipo repercute en otros distritos comerciales al quitarles sectores socioculturales de alto consumo.

La zona del ruido podría decirse que se ha trasladado a los Balnearios Privados y Playa Grande, lugares donde no se ven afectados directamente los vecinos.

El siglo XXI nos aportó el Museo Mar, la consolidación de los parajes dentro del Partido. Pero el delito afectó la convivencia, generando el enrejado y cercado de aquellas viviendas dotadas de amplios jardines.

Los narcos territorios y zonas rojas son problemas a resolver. La cuestión involucra al paisaje y por lo tanto a la RAP.

La Red Argentina del Paisaje

La RED ARGENTINA DEL PAISAJE nace en el 2008, en Rosario donde se desarrolla el Primer Encuentro Nacional de la RAP.

En esa oportunidad se elaboró la “Carta de Rosario” que es el documento fundacional.

En 2009 se elabora la CARTA DE MENDOZA (EL HOMBRE Y SU PAISAJE) en la que se manifiesta:

La Red Argentina del Paisaje a través de sus Nodos diseminados a lo largo y ancho del país asume como objetivos de su accionar:

1. “Propiciar y asegurar que los procedimientos de diagnóstico, valoraciones, anteproyectos, planes de manejo del paisaje, regulaciones e intervenciones sean cubiertos por profesionales con título habilitante.”

Esto delimita claramente las responsabilidades legales vigentes para los diversos campos del conocimiento que concurren en el paisaje, fomentando la labor interdisciplinar en un diálogo que no confunda las responsabilidades ni el rol de los profesionales del paisaje, quienes serán los demandantes conjuntamente con la población usuaria de políticas de Estado que garanticen una gestión responsable en materia de paisaje.

2. Crear espacios de construcción y formación colectiva garantizando procesos de característica federal, concertados y participativos que garanticen una metodología

- de consulta.
3. Promover la sanción de legislación vinculada a la planificación, preservación, restauración, promoción y creación de paisajes.
 4. Propiciar la sanción de una ley de presupuestos mínimos de protección ambiental “Ley nacional de protección, gestión y ordenamiento del paisaje” cuyo objeto sea la defensa integral del paisaje y el derecho al mismo.
 5. Demandar una gestión responsable del manejo del paisaje.
 6. Promover el ordenamiento de las incumbencias de las profesiones relacionadas con el paisaje.
 7. Ser un foro permanente de discusión en todos aquellos temas relacionados con el paisaje.
 8. Establecer relaciones de cooperación con redes y organizaciones que posean objetivos similares.
 9. Promover la protección, gestión y valoración del paisaje en el uso y ordenamiento del territorio.
 10. Fortalecer y desarrollar un saber propio sobre el paisaje.
 11. Creación de un centro de documentación sobre paisaje.
 12. Potenciar un intenso intercambio académico de enseñanza e interconsulta.
 13. Promover a través de los sistemas educativos formales e informales el ejercicio del derecho al paisaje.
 14. Propiciar un medio ágil de difusión, de todas las ideas, actividades y logros que sean la consecuencia de la acción colectiva de la asociación con el objeto de mantener participantes a los diversos estamentos de actores y a la sociedad.
 15. Establecer los Observatorios del Paisaje como una estrategia propia de la Red Argentina del Paisaje.
 16. Propiciar el ejercicio del derecho al libre acceso a la información ambiental existente.”

Al mismo tiempo se definen INSTRUMENTOS Y METODOLOGÍAS especificando herramientas, como las Cartas, los Observatorios del Paisaje, el glosario común de LA RED ARGENTINA DEL PAISAJE. La terminología específica y el diccionario propio.

EN LA ACTUALIDAD los nodos que integran la RED ARGENTINA DEL PAISAJE son:

1-Tandil - 2- Buenos Aires- 3- Pinamar - 4- Mendoza 5 - San Luis - 6 - Córdoba - 7- La Plata - 8 – Rosario - 9 - La Rioja - 10,- El Calafate - 11- Chilecito - 12 – Tucumán - 13 – Catamarca - 14 - Sierras Y Valles Puntanos- 15 - San Juan - 16 - Sierra De Los Comechingones - 17 - Sudeste De La Provincia De Córdoba - 18 - General Pueyrredón

NODO GENERAL PUEYRRREDÓN

Coordinador: Héctor De Schant- hectordeschant@gmail.com

Integrantes: Patricia María Suárez, Norma Ethel Beccerica, Guillermo De Diego, Alicia Prospero, Mónica Conti, Ana Cecilia Fabiani, Nicolás Luis Fabiani, Magalí Marazzo, Ana Núñez, María Elena Marc, Paula Denise Pozar, Miriam Giménez, Paula Mantero. (hasta el 30/11/2020).

-La constitución del Nodo de General Pueyrredón

Surge de la necesidad de unir fuerzas para instalar en el imaginario colectivo el valor que representa el paisaje en los términos entendidos por la RAP para lo cual propuse a Amigos del Museo Histórico R.T. Barili la intención de sumarnos a la red. En común acuerdo tomamos la decisión de convocar a instituciones para crear un grupo originante y petitionar a la RAP la incorporación del Nodo GP., y el 27/05/20 fuimos aceptados.

El grupo originante lo integraban personas vinculadas a AVM, CAPBA DIX, AAGeCU y la Surfraider.

Decidimos inscribir al PGP, por la estructura del partido que está conformado, por las ciudades MdP- Batán y parajes que conforman un conglomerado interrelacionado con vínculos estructurales, recordando el Plan Regulador Urbano y Rural 1948, nunca ejecutado. Fundamentalmente nos anima a trabajar en favor de la defensa del paisaje, la identidad local y el ambiente dentro de los principios del desarrollo sostenible.

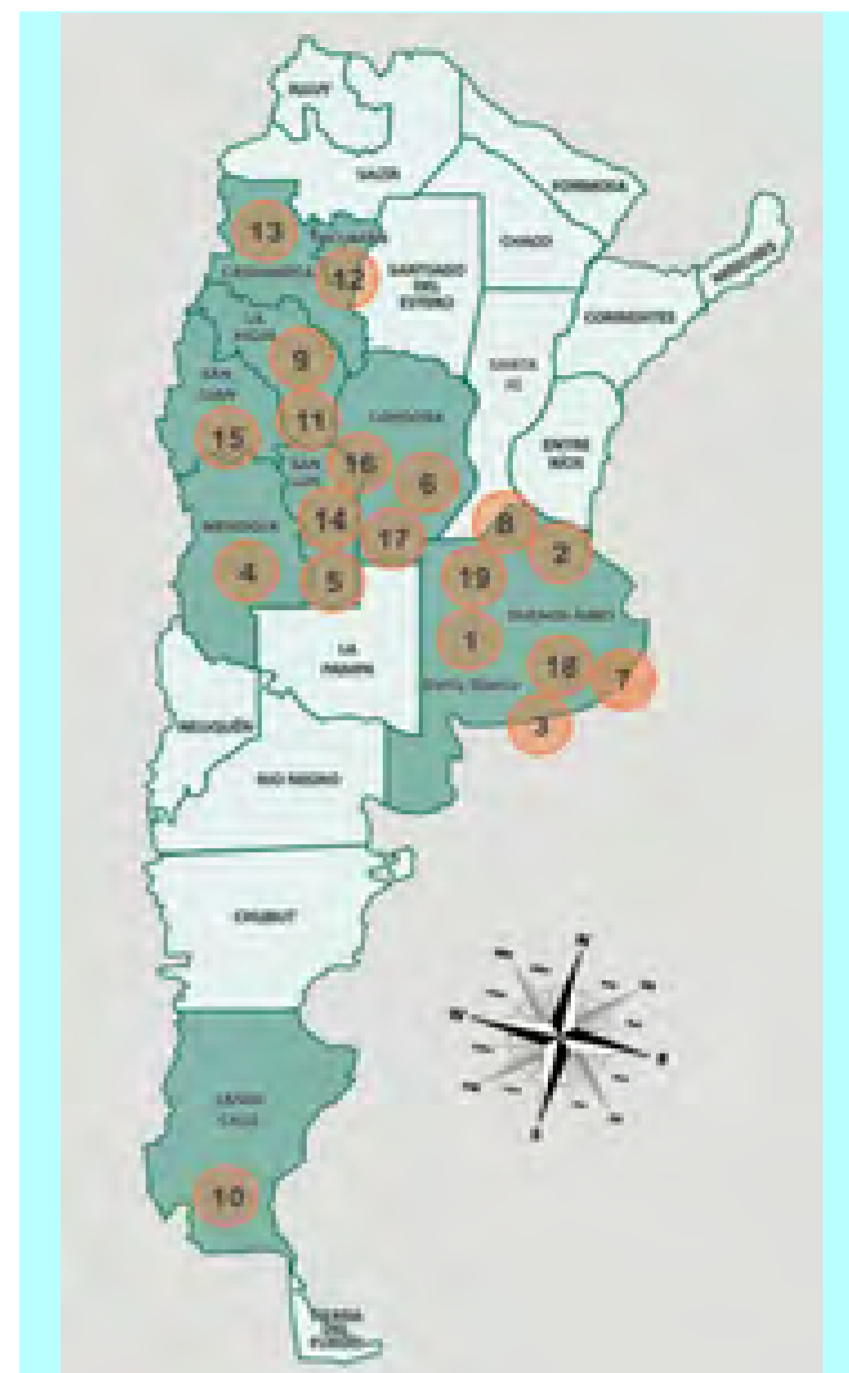
Antecedentes personales

Me he desempeñado como docente, investigador, extensionista de la FAUDI de UNMdP, dirigí el CETYV, coordiné el Consejo de Cultura, soy vocal de AdVM, fui asesor de la Secretaría de Turismo de la Provincia de Bs. As. y de instituciones privadas. He recibido premios locales e internacionales en investigación, soy Evaluador de Investigación y jurado de concursos académicos y profesionales.

Para mayor información sobre la RAP y el NGP dirigirse a las páginas

<https://www.redargentinadelpaisaje.com/index.php?b=r>

nodogpueyrredonrap@gmail.com



El muelle de los cuatro nombres

Yves Marcelo Ghys

Este trabajo fue parcialmente recopilado de la obra: *“Memoria de un patrimonio histórico perdido: el muelle del portugués, de Peralta Ramos, Luro, Gardella, Lloyd y Lavorante (1857-1920)”*. 1ª ed. Universidad Nacional de Mar del Plata. 2013, que escribí y obsequié al director Lic. O. Fernández y Lic. Claudia Gómez para la Biblioteca Central de la UNMdP, en homenaje al Cincuentenario de su creación. Contiene 206 págs. de 21 x 29.7 cm. ISBN 978-987-544548-2. Impreso en Pincú gráfica digital, Mar del Plata, 2013

Estimados socios y amigos del Instituto de Estudios Culturales y Estéticos: los invito a recorrer el antiguo paraje de la Laguna de los Padres, hoy Mar del Plata, y recordar los muelles que se construyeron a mediados del siglo XIX y principios del XX.

Entre los años 1857 y 1905 se construyeron cuatro amarraderos cuyas estructuras de soporte y maquinarias para el servicio naviero permitieron que los barcos de transporte atracaran, desembarcaran y cargaran mercaderías y personas.

El primero se denominó *“muelle de J.C de Meyrelles”*, se construyó hacia fines del año 1857. A este le continuó el que Peralta Ramos mandó a construir, en fecha incierta, aunque el hallazgo de documentos de la época indica que comenzó a construirse hacia fines de 1865. El tercero, que se inició hacia fines de 1877 o comienzos de 1878, fue conocido como Muelle Luro. El cuarto fue realizado en 1905 para la empresa Ángel Gardella Ltda.

Cuando reinicié la búsqueda de nuevas evidencias relacionadas con el “Origen y Ocaso de estos muelles”, concurrí al archivo del diario La Capital de Mar del Plata. Gracias a la buena predisposición de Lardizábal y Marcelo... consulte los archivos y logré rescatar datos sobre otros supuestos muelles, para mi desconocidos; en realidad se trataba del mismo que, a través del tiempo, fue cambiando de Razón Social: me refiero al muelle de la empresa Ángel Gardella Ltda., que fue construido en el año 1905 en Punta Iglesia.

El inicio del siglo XX marcó una nueva etapa naviera en nuestra Mar del Plata de ayer, al incorporarse una importante empresa porteña denominada: Ángel Gardella Ltda. que algunos textos nombran como Ángel Gardella y Cía., aunque localmente se la llamó *“muelle Gardella”*, y que utilizó las instalaciones del viejo muelle de madera de Pedro Luro. Como primer objetivo, la empresa adquirió la firma anterior, continuando el servicio de cabotaje desde este pueblo con el de Buenos Aires. El Sr. Spiro Mancini, que tenía experiencia en este ramo, fue nombrado administrador de este muelle, pero a los pocos meses tuvo una discusión con un socio de la empresa Gardella, -que según el historiador E. Alió (1920) lo atribuyó a “incompatibilidad de caracteres”. Sin perder tiempo,

S. Mancini viajó a Buenos Aires y gestionó una Sociedad Cooperativa para desarrollar el transporte marítimo local cuyo principal objetivo era “ofrecer embarques que beneficiara al comercio y a los hacendados locales y de la zona, que hasta entonces no sucedía”. Poco después obtiene la autorización para montar una empresa naviera, y es así como nace en nuestra ciudad otra empresa marítima que se llamó: “Lloyd Comercial Mar del Plata”.



Muelle Gardella, Mar del Plata, Rep. Argentina



Mar del Plata, Republica Argentina

En el Muelle Gardella — Preparando el Pescado



Buque de pasajeros de la empresa Gardella. Imagen obsequiada por la Prof. Mascaretti en 2012



Buque y pasajeros de la empresa Gardella. Imagen Obsequiada por la Prof. Mascaretti en 2012

Enterada la empresa Gardella de que la Sociedad Lloyd Comercial Mar del Plata, recientemente constituida, se quedaba con el muelle Luro y sus barracas, gestionaron ante el Gobierno Nacional la concesión para construir un nuevo muelle en Mar del Plata, que les fue otorgada. Su construcción comenzó en 1905 en el roquedal de Punta Iglesia, a la vera del actual Paseo Dávila, siendo el cuarto erigido en esta franja costera del territorio del sudeste bonaerense.

Siguiendo el relato del historiador Enrique Alió (1920 pág. 180), “tras varios meses de competencia el Lloyd Comercial Mar del Plata, del que Spiro Mancini era accionista, ganó la pulseada adquiriendo las instalaciones y el nuevo muelle de Gardella. Convencida de que competir con su rival sería inútil, la Compañía Ángel Gardella Ltda., se retiró

definitivamente de Mar del Plata, pero no de la actividad, pues se le reconocen proyectos para construir puertos.



Muelle Luro y muelle de Gardella. Citado por el Arq. R, O Cova, 1994

El “Lloyd Comercial Mar del Plata” toma posesión del muelle Gardella.

Es probable que esta nueva empresa iniciara sus actividades en fecha cercana al 14 de Enero de 1906, pues en diario La Capital de entonces se publicó la siguiente nota *“El Lloyd Comercial Mar del Plata se hace el deber llevando a conocimiento de los hacendados, comerciantes e industriales del partido y limítrofes, que desde la fecha se recibirán en la Barraca Gardella todos los frutos del país y mercaderías en general para transportar a Buenos Aires. Para datos e informes, en Buenos Aires, Defensa 365. En Mar del Plata, Barraca Gardella. La nota lleva como Fecha el 14 de Enero del año 1906”*. (Ghys, Y. M. pág.103/104, 2012).

Llama la atención que a tan solo once meses de comenzar la actividad, en el diario local La Capital se editó el siguiente Aviso Clasificado: *“Para Conocimiento General, la Empresa Naviera ha comenzado a girar bajo la razón social “Lloyd Comercial Mar del Plata. Sociedad de Navegación a Vapor” (...) Desde el día de hoy, la sociedad a la que hacemos referencia cobrará fletes de transporte entre esta y Buenos Aires, de acuerdo con la nueva tarifa establecida. Se espera que esta nueva empresa beneficie más a la población local y a su comercio. Al respecto, cuando solo trabajaba la barraca y el muelle Gardella, la grito era general y bastante contra los abusos para con el público. Lamentablemente no se logró disminuir los costos excesivos de los fletes (...) no viendo*

el público mayores beneficios. Si la otra empresa cobraba caro, ya que se fundó con propósitos generosos, debía no imitarla, sino por el contrario aprovechar las enseñanzas que aquella le dejó y utilizarla en bien público.” Esta nueva designación societaria figura en varios avisos clasificados que ese mismo periódico publicó en febrero de 1907, en oportunidad de realizarse una Segunda Convocatoria de Accionistas, figurando los Sres. Nicolás Trabucco como Presidente y Manuel Ríos como Secretario. (Ghys Y.M 2012; pág.103 y 104).

Coletazo de la Primera Guerra Mundial.

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) complicó seriamente el desenvolvimiento del **Lloyd Comercial Mar del Plata. Sociedad de Navegación a vapor**. La falta de suministros para la preservación de las instalaciones del muelle, y particularmente de los buques, produjo serios inconvenientes operativos, y los accionistas consideraban la liquidación de la sociedad. El Directorio era consciente que la situación europea agravaría los intereses de la empresa, por cuanto veía que se complicaba día a día. El día 17 de Enero en su reunión de socios, entre las órdenes del día hubo varios puntos a considerar. Entre ellos el que más nos interesa es el artículo 4° que debía “Resolver sobre la propuesta de compra de los vapores ‘Mar del Plata’ y ‘General Pueyrredon’, y autorizar al Directorio para su enajenación por el precio y condiciones que se establezca”. La urgencia no permitía mayor demora, probablemente por la propia presión de los accionistas, pero finalmente se resolvió la venta de los vapores, hecho que se produjo el 18 de febrero de 1917.

El ocaso de la naviera

El 31 de marzo, con los malos resultados del Ejercicio Ordinario, la situación de la Sociedad era lamentable, pues cargaba con una fuerte pérdida económica que, de no mediar una circunstancia propicia, se vería en la necesidad de finalizar los servicios navieros. El 27 de mayo de 1918, mediante un decreto se accedió a la solicitud de su desarme pues habían obtenido respuesta favorable por parte de las autoridades del Ministerio de Obras Públicas de la Nación: Por el art 1° se autoriza a la Sociedad Lloyd Mar del Plata. Sociedad de Navegación a Vapor para proceder al desarme y extracción del muelle bajo la supervisión de la Dirección de Obras Hidráulicas, a cuyo efecto la sociedad deberá dar cuenta de la fecha en que se inicia y termina el trabajo. Art.2° Comuníquese...” Fuente: Ghys Y.M 2013; Diario La Capital.1918,).

NOTA. Considero que hasta el 1 de noviembre 1906, fecha en que se publica en el diario La Capital y reafirmada 1918 en ese mismo periódico, la mayoría de los marplatenses desconocían la existencia de la “**Sociedad Lloyd Mar del Plata. Sociedad de Navegación a Vapor**”, referencia que me fue confirmada oportunamente por el Arq. R. O. Cova. Por otra parte hay que recordar que con posterioridad al año 1918, al

menos quien esto escribe, observó que en algunos medios de difusión continuaron nombrando, erróneamente, a la antigua “Sociedad Lloyd comercial Mar del Plata”.

NACE EL MUELLE LAVORANTE

Vicente Lavorante, un ingeniero italiano que había sido funcionario Municipal de Mar del Plata, obtuvo por concesión probablemente a mediados o fines del año 1918, el muelle donde funcionó la empresa “**Lloyd Comercial Mar del Plata. Sociedad de Navegación a Vapor**”. Por lo tanto esto pone en evidencia que no se dio total cumplimiento al *art 1° “que autoriza a la Sociedad Lloyd Mar del Plata, Sociedad de Navegación a Vapor, para proceder al ‘desarme y extracción del muelle’ bajo la supervisión de la Dirección de Obras Hidráulicas..., a cuyo efecto la sociedad deberá dar cuenta de la fecha en que se inicia y termina el trabajo.”* Una fotografía de la época que obra en mi colección, permite ver el estado de abandono de este muelle, y de allí que la inversión realizada por Vicente Lavorante demandara mucho dinero: remodeló este desatendido muelle y lo transformó en un sitio de paseo, esparcimiento y pesca deportiva, muy concurrido por personalidades de la sociedad porteña. Otra obra de importancia fue la habilitación de un natatorio a cielo abierto de cien metros de largo, con casillas e instalaciones apropiadas para bañistas y adoradores de febo.

Lamentablemente, entre los días 2 y 3 de abril de 1924 este muelle fue totalmente destruido por un fuerte temporal de mar, causando un enorme perjuicio a la flota pesquera del sector céntrico. Si bien algunos historiadores mencionan que en los años 1917/18 toda la flota pesquera se radicó en el muelle de pescadores del puerto de ultramar, eso no sucedió. En el sector céntrico, en la playa de los Pescadores y Punta Iglesia había al menos 31 pesqueros: unos eran botes a vela y remo, y otros se impulsaban con motor a explosión, que se cobijaban sobre la cubierta del muelle Lavorante. De las 31 embarcaciones de pesca, se reportó la desaparición o avería de 22 pesqueros. Sin su capital de trabajo la mayoría buscó refugio entre los pescadores del puerto local. (Ghys, Y. M, “Historia de los pioneros de la pesca costera”: Suplemento Cultural Diario La Capital , Cap. 1 del 9/3/2009 , Cap. 2, 23/3/2009 y Cap. 3, 5/4/2009. (Para más detalles y fotografías, sugiero consultar “*Los últimos pesqueros a vela de la playa Bristol. Mar del Plata. 1893-1925* “. Autor: Ghys, Yves Marcelo. Editorial Martin 2012).

CIENCIA

Breve panorama de los estudios ecológicos desarrollados entre 1990 y 2020 en la Laguna de los Padres, provincia de Buenos Aires, Argentina

Ana Cecilia Fabiani - María Teresa Brutocao

Cuando a un habitante de Mar del Plata le hablamos de la Laguna de los Padres seguramente la asocia con un fin de semana soleado de primavera o de verano principalmente, ya sea para un paseo o un asado o para juegos al aire libre en familia. También están los que piensan en un recorrido en bote o en un día de pesca. Todo eso es cierto y el hermoso lugar se presta a ello.

Pero además, la laguna representa el humedal más importante del partido de Gral. Pueyrredón. Es un ambiente valioso como recurso hídrico y como reserva de biodiversidad. Asimismo constituye un vasto campo de estudio pluridisciplinar.

Numerosos investigadores, principalmente de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad Nacional de Mar del Plata, vienen estudiando distintos aspectos de este ambiente. Los estudios desarrollados incluyen aproximaciones tanto sobre las características ambientales como de los distintos organismos que integran este cuerpo de agua. En este artículo se mencionarán algunos de los trabajos realizados que dan cuenta de la variedad de los estudios llevados a cabo. Para cada temática presentada, los trabajos se indicarán con un número y su referencia podrá consultarse en la bibliografía al final del artículo.

Una laguna es un ecosistema complejo que puede ser descrito desde múltiples aproximaciones. Desde un punto de vista limnológico se la puede caracterizar teniendo en cuenta distintos aspectos como su origen, sus parámetros morfométricos (como por ejemplo su longitud máxima o su profundidad), la composición química de sus aguas, las comunidades de organismos que allí viven. La limnología es una rama de la ecología que se dedica al estudio de los ambientes acuáticos continentales y sus enfoques abarcan disciplinas diversas, como la geología, física, química y biología (20). De ahí la gran cantidad y diversidad de grupos de investigación que han emprendido su estudio. Además el conjunto de estas características son propias de este ambiente y lo vuelven único (20).

Descripción

La laguna de los Padres es un cuerpo de agua permanente del sudeste de la provincia de Buenos Aires, con un área de 2,16 km². Pertenece a la Reserva integral homónima RILAPA que incluye el espejo de agua y el área terrestre que la circunda.

Como típica laguna de la región pampeana, tiene escasa profundidad y un perfil en forma de “salsera” o de “U” muy abierta (20). Recibe las aguas de un único afluente -el Arroyo de Los Padres- y posee un único efluente -el arroyo de La Tapera- por el que desemboca en el mar. Desde el año 1926, una compuerta situada en las nacientes de dicho efluente regula el nivel de agua de su cuenca (5).

En relación a los antecedentes de su estudio, en el año 1982 se realizó una caracterización hidrogeológica y físico-ambiental preliminar en la que se hacían además recomendaciones para futuras investigaciones (5).

En 1991 se realizaron descripciones de la morfología, sedimentología e hidrología (2). Luego, en 1992, se dio a conocer un primer estudio integral denominado “Carta Ambiental de la Cuenca del arroyo y laguna de Los Padres”, con datos geomorfológicos, litológicos, de suelo, de vegetación, de red de drenaje e hidrogeológicos, en el que se incluyeron asimismo recomendaciones para los diferentes destinos de uso del área (6).

Más recientemente se elaboró un Informe Técnico de la cuenca, que abordaba aspectos geomorfológicos e hidroquímicos, y que a su vez documentaba las variaciones de la superficie de la laguna en el tiempo (22).

La composición química de las aguas fue analizada particularmente en distintos estudios (23). Además fueron evaluados los aportes de oxalato de calcio (15) y de silicio a la laguna por diferentes organismos (3).

Cabe mencionar que en este humedal también se desarrollaron reconstrucciones ambientales, a partir de estudios de polen, que permitieron analizar los cambios ocurridos en la vegetación desde los primeros asentamientos en la zona hacia 1800 a través del tiempo (13, 18).

Vegetación litoral

Entre los estudios de vegetación emprendidos, se efectuó una caracterización de las áreas de juncales, que se ubican principalmente en la zona de ingreso y egreso de los arroyos afluente y efluente. Los juncales son de gran importancia en este ambiente dado que llegan a representar el 24% de la superficie de la laguna (21).

Por otra parte, la presencia de esta vegetación acuática juega un rol clave en el funcionamiento y la biodiversidad de los hábitats litorales, dado que influye en las propiedades físico-químicas del agua y en la estructura de las comunidades bióticas

creando una heterogeneidad espacial y originando de ese modo microhábitats dentro del propio ambiente (8, 21). Adicionalmente puede estabilizar los sedimentos, reducir la turbidez y modificar la presencia de contaminantes orgánicos, dado que éstos se pueden acumular en sus tejidos mientras viva la planta (14).

Algas

Respecto de otras comunidades fotosintéticas acuáticas, y en particular de las algas microscópicas, se han estudiado las algas planctónicas (es decir, que viven en suspensión en la columna de agua) (16, 25), y las que crecen adheridas a un sustrato, ya sea biótico o abiótico. Al respecto pueden mencionarse los análisis concernientes a las comunidades algales de la vegetación flotante libre conocida como *Ricciocarpus natans*, que suele formar densas carpetas sobre el agua (19), y los trabajos sobre las algas adheridas al junco (*Schoenoplectus californicus*) (7). Finalmente se han llevado a cabo estudios acerca de las algas que se desarrollan bajo el agua, en los sedimentos de la laguna (8, 9).

Las algas son uno de los principales productores primarios de los ambientes acuáticos y son fuente de alimento para organismos como el zooplancton (formado por animales microscópicos) y los peces. Frecuentemente son utilizadas como bioindicadores de la calidad del agua, dado que tienen ciclos de vida cortos y responden rápidamente a las modificaciones de las condiciones ambientales.

Zooplancton y peces

En cuanto a las comunidades de la fauna acuática, pueden mencionarse los trabajos acerca del zooplancton y de los peces. En este ecosistema se realizó una primera descripción de la composición y estructura zooplanctónica, con la observación de ciertos rasgos hasta el momento no estudiados en este ambiente. También se analizaron las migraciones diarias y se describió su dinámica estacional (25). El zooplancton constituye una comunidad biótica de gran interés como eslabón esencial en las cadenas tróficas, representando el nexo entre el fitoplancton y los consumidores secundarios, y su estudio cualitativo-cuantitativo brinda información sobre las condiciones generales del ambiente (25).

Respecto a los peces, algunos de los trabajos desarrollados, uno involucró un análisis sobre el dientado (*Oligosarcus jenynsii*) (17). Otro estudio evaluó experimentalmente el efecto de la depredación ejercida por la “mojarra común” (*Astyanax eigenmanniorum*) sobre el zooplancton y el rol que cumplen la vegetación sumergida y los macroinvertebrados en esta interrelación depredador-presa (11).

Aves

Esta laguna presenta una avifauna importante que ha sido estudiada en variadas oportunidades. En el delta, formado por la desembocadura del arroyo afluente, el Arroyo de Los Padres, en la laguna, se encuentran sitios de dormitorio y de nidificación de aves que fueron considerados en distintas investigaciones (12, 24). Adicionalmente se llevaron a cabo estudios sobre la diversidad, estacionalidad, el uso del hábitat y la dinámica de las comunidades de aves en esta laguna (12). La identificación de sitios de importancia para las aves acuáticas es una herramienta valiosa para la conservación de la biodiversidad (12).

Estudios de calidad del agua

En la laguna se han llevado a cabo estudios tendientes a determinar la calidad del agua, en base a distintos indicadores. Pueden mencionarse los trabajos con indicadores bacterianos (10), investigaciones sobre compuestos genotóxicos en distintas especies de peces (4), análisis acerca de pesticidas organoclorados (14) y estudios sobre cianotoxinas en el agua (1).

Usos recreativos

La Laguna de los Padres representa un sitio histórico y de esparcimiento importante para turistas y residentes, brindando diversos usos recreativos como la pesca deportiva y actividades náuticas. Se encuentra en el predio de una reserva natural de usos diferenciales (zona intangible, de conservación y de usos múltiples), con un vivero municipal, e infraestructura vinculada a clubes de pesca, recreos y restaurantes. Otra de sus características distintivas es su ubicación dentro del Cinturón Hortícola de la ciudad, una zona con una alta productividad que abastece a gran parte de la provincia de Buenos Aires.

Esta breve recopilación de los estudios desarrollados en la Laguna de los Padres intenta poner de manifiesto la relevancia del vasto aporte de los diferentes investigadores al conocimiento de este ambiente acuático pampeano.

Asimismo brindar un panorama de las temáticas que han sido analizadas en estos años y de quiénes las han llevado a cabo. De igual modo servir de orientación para que aquellas personas que deseen profundizar en algún tema en particular puedan, a partir de la bibliografía mencionada en estas páginas, iniciar una búsqueda más exhaustiva.

Además, recalcar la gran diversidad de comunidades que albergan estos ambientes acuáticos pampeanos y reservas hídricas, por lo que constituyen un elemento clave de riqueza natural, cuya dinámica es necesario comprender para poder preservar

las condiciones naturales del área en el tiempo (20).

Por último, con esta contribución deseamos aportar a despertar la curiosidad en quienes aún no la conocen y para que quienes ya la disfrutan tengan más motivos para valorar y apreciar este hermoso lugar.

Bibliografía

- 1- Amé, M.V. y col. 2010. Harmful Algae 9: 66-73.
- 2- Bocanegra, E. y J.L. del Río. 1991. Biología Acuática 15 (1): 12-13.
- 3- Borrelli, N. y col. 2015. Libro de resúmenes VIII EMEAP: 113-113.
- 4- Campana, M.A. y col, 2001. J. Env. Pathol. Toxicol. Oncol. 20: 325-331.
- 5- Cionchi, J.L. y col. 1982. Caracterización hidrogeológica y físico-ambiental preliminar de la Laguna de los Padres, Partido de General Pueyrredón, Prov. de Buenos Aires. Inf. Inédito. CGCC. FCEyN, UNMdP, 100 pp.
- 6- del Río, J.J. y col. 1992. Carta ambiental de la cuenca del Arroyo y Laguna de Los Padres, 58 pp.
- 7- Esquius, K.S. 2009. Perifiton del “junco” *Schoenoplectus californicus* y el efecto de la herbivoría sobre su estructura comunitaria en los arroyos de la cuenca de la Laguna de Los Padres (Prov. de Buenos Aires). Tesis Doctoral. FCEyN, UNMdP, 191 pp.
- 8- Fabiani, A.C. 2019. Estructura y dinámica de la comunidad de algas epipélicas en un humedal pampeano y su relación con las macrófitas litorales. Tesis Doctoral. FCEyN, UNMdP, 267pp.
- 9- Fabiani, A.C. y col. 2014. Resúmenes del CAL 2014. Biología acuática 29: 173-173.
- 10- Folabella, A.M., y col. 2006. I Cong. Int. sobre Gestión y Tratamiento Integral del Agua, Córdoba, Argentina, 7: 252-258.
- 11- González Sagrario, M.A. y E. Balseiro. 2003. Arch. Hydrobiol. 158: 551-574.
- 12- Josens, M.L. 2011. Rol de las Comunidades de aves acuáticas en lagunas continentales del sudeste bonaerense: Un estudio de su estructura, impacto y estacionalidad. Tesis Doctoral, FCEyN, UNMdP, 116pp.
- 13- Mancini, M.V. 1994. J. Paleolimnol. 10: 25-34.
- 14- Miglioranza, K.S.B. y col. 2002. Environ. Sci. Pollut. Res. 9: 250-256.
- 15- Osterrieth, M.L., y col. 2000. Ciencia del Suelo 18 (1): 50-58.
- 16- Parada, V. 1999. Variaciones espacio-temporales del fitoplancton de la Laguna de Los Padres. Tesis de Lic. en Cs. Biológicas, UNMdP, 25 pp.
- 17- Petcoff, G.M., y col 2002. Iheringia, Sér. Zool., Porto Alegre 96 (2): 205-208.
- 18- Prieto, A.R. 1993. Conferencias de Limnología, ILPLA. Pp. 203-216.
- 19- Pozzobon, M.V. y G. Tell. 1995. Bol. Soc. Arg. Bot. 30 (3-4): 199-208.

- 20- Ringuelet, R.A. 1962. Ecología Acuática Continental. Ed. Eudeba, Buenos Aires.
- 21- Romanelli, A. 2012. Evaluación ambiental de lagunas pampásicas del sudeste bonaerense. Diagnóstico y perspectivas de gestión sustentable. Tesis Doctoral UNMdP, 232 pp.
- 22- Romanelli, A. y H. Massone. 2009. Caracterización general del área de Laguna de Los Padres. CGCC, UNMdP. Inf. Técnico.
- 23- Saiz, I., y col. 2008. XXVII Cong. Arg. de Química. Tucumán, Argentina,
- 24- Savigny, C. 2001. Nuestras Aves 42: 11-18.
- 25- Weigand, P.V. 2011. Dinámica estacional del zooplancton en la Laguna de Los Padres y el efecto de diferentes concentraciones de alimento sobre el desarrollo de *Notodiaptomus incompositus* (Copepoda Diaptomidae). Tesis doctoral UNMdP, 212 pp.



FICCIÓN

Un revólver, un vaso de agua

Danilo Galasse

Un revólver, un vaso de agua. Y silencio.

Sobre mi mesa, junto a la vidriera, un revólver, un vaso de agua.

En la siesta: el silencio.

Muertos, ensuciando de sangre asfalto y baldosas: autoridades y forajidos.

Muy cerca uno de otro forajidos policías intendente uno que podía haber sido juez.

Y demás.

Murieron en la calle y murieron en la vereda, mezclados. Un cadáver encima de otro cadáver junto a otro cadáver.

Y así.

Como dijo Céline: encima del cuello de los degollados se ve todavía la sangre, hirviendo en burbujas como mermelada en la olla.

Terminaron de morir en el calor de la siesta.

Mi única preparación para este momento es haber visto películas en que un solitario sheriff se enfrenta a una banda de cuatros, que por suerte tienen pésima puntería.

No soy sheriff. Soy sólo un desconocido. No levanté el revólver, lo dejé en la mesa.

Los vivos miran desde lejos en silencio. Tal vez deudos.

Lejos.

Su manera de hacer es dejar que otros hagan.

Vendrán autoridades. Otras. Alguien las llamó, supongo. Van a llegar tarde.

Llenarán este silencio que se puede tocar.

Dirán otro silencio. Y el calor.

Los más audaces se asoman desde la esquina, a cincuenta metros.

Y me miran.

Todo ocurrió después de mi llegada.
Soy un desconocido. Soy un otro.
Mudos, los vecinos. Allá afuera. Sólo los perros se atrevieron.
Primero un cuzco blanco, movedizo, bailarín.
Otros perros absortos se mueven entre los cadáveres casi tocándolos.
En cámara lenta como en el cine.
O los tocan.
Viendo a los perros, los vecinos curiosos se atreven.
Caminan como al garete por la vereda de enfrente.
En silencio.
Y me miran.
Se acercó a la mesa un hombre grandote. Bombacha bataraza. Faja negra que hace juego con la boina requintada. Alpargatas y bigotazo también negros.
Manos de trabajo duro. Frente blanca.
Parece buena persona.
¿Quién es? ¿Un compinche de los forajidos? ¿Quiere ayudar?
Se sentó lejos del revólver, no lo miró.
Hizo un gesto, el mozo le arrimó una ginebra. El desconocido lo miró fijo, entonces sirvió otra, la puso frente a mí y se quedó parado mirándonos.
- Usté está sólo. –dijo el hombre de la boina, gastando poco aire.
No entendí si fue pregunta o afirmación. Con acento del lugar.
No toqué la ginebra,
El silencio se puede tocar, el calor también.
Sobre la mesa pegada a la vidriera del hotel, un revólver y un vaso de agua.
El revólver no es mío. Estaba allí. Cargado. El dueño lo dejó y se fue.
O no llegó a usarlo.
Silencio.
A lo lejos asomó, desde el camino, una camioneta blanca.
Por ese camino había llegado yo, a la mañana.
Frenó en la esquina. Bajaron dos. Otro quedó al volante. Con el calor.
No eran autoridades. Uno se dirigió a la gente que espía en la esquina.
El otro se apura a tomar fotografías. De los cadáveres, de los perros, del lugar.
Un lugar donde no ve rejas, no ve persianas reforzadas, ni candados, ni puertas gruesas.
Al que pregunta la gente no le contesta. En silencio me señalan.



Sobre la mesa un revólver que no es mío. Un vaso de agua.
Y en la siesta, el calor.
El fotógrafo se mueve entre los muertos cuidando dónde pisa.
Los curiosos lo miran en silencio.
Para saber levanto el revólver, disparo. Un vidrio estalla lejos, en algún lado.
Se agrega al silencio.
Los que se asomaban en la esquina desaparecen.
El que preguntaba también.
El fotógrafo queda rígido un momento y reanuda su trabajo.
Dejo el revólver donde había estado.
Todo sigue igual.
El que preguntaba viene hacia acá, los vecinos aprovechan y caminan detrás.
Tal vez deudos, miran a los muertos desde muy cerca.
Y vienen.
En silencio
A lo lejos el polvo se levanta en un camino y anuncia más visitantes.
Un auto llega, frena patinando un poco y estaciona detrás de la camioneta.
Bajan dos. Más preguntas. Más fotografías. El que pregunta mira hacia acá. Viene.
Son jóvenes los recién llegados. Se mueven como si la siesta no existiera. Son jóvenes.
No contestaron los parientes, no contestaron los vecinos, no hablan los curiosos. Si nunca lo hablaron entre ellos tampoco hablan con desconocidos.
Vienen hacia acá.
Consigo una botella cerrada de fábrica y subo a mi habitación.
En mi casa mi familia, vecinos, gente. Acá sus familias, sus vecinos, su gente, Ellos.
Yo soy otro. Soy un desconocido.
Van a venir a buscarme Tarde o temprano van a venir a buscarme.
Van a preguntar ¿qué tiene que ver con esto? Nada, no tengo nada que ver voy a contestar.
¿A qué vino? van a preguntar, a nada, podría estar en otro lado voy a contestar.
¿Casualidad? van a preguntar.
Casualidad voy a contestar.
¿Casualidad todos esos muertos? van a preguntar.
Casualidad, hubieran muerto igual si yo no venía, voy a contestar.
No me van a creer.

No preguntan cuando preguntan, no escuchan, no dudan, creen lo que creían antes de preguntar.

Lo que sabían.

Igual que en mi casa en mi barrio, en mi ciudad quieren escuchar lo que creen, lo que ya que saben.

Salí de mi casa, de mi barrio, de mi ciudad. De la gente que no duda, que no escucha. Subí a un tren. Viajé sin preguntar.

Encontré gente de acá. No dudan. Preguntan lo que creen que ya saben.

No hacen, dejan hacer.

Gente.

Usted tiró un tiro van a decir, si, tiré un tiro con un revólver que no es mío, estaba en la mesa, ¿No es suya el arma? van a preguntar, no es mía. Vamos a tener que detenerlo, van a decir, no veo por qué voy a decir. Porque nadie lo conoce, van a decir, tengo mis documentos voy a decir, pero usted es un desconocido, van a decir, para eso sirven los documentos voy a decir, los viajantes de comercio son conocidos usted no, no soy un viajante de comercio, soy un desconocido y estoy acá para dormir, bañarme y almorzar, que no es delito, voy a contestar.

¿Hay algún atractivo para que haga un viaje desde la ciudad? van a preguntar, no lo sé, no tuve tiempo, bajé de la habitación cuando acabó el alboroto voy a contestar, no me van a creer.

A lo mejor soy un iluso que busca una epifanía.

Eso no puedo decirlo si me preguntan, tampoco yo lo creo mucho.

Soy otro. Soy un desconocido.

Al igual que las películas,
los cuentos pueden consumirse de una vez.
Los buenos nos transportan, los grandes nos
cambian, y los malos... Bueno, al menos son cortos.

Francis Ford Coppola



De muertes, camas
y otras yerbas

30 cuentos cortos de
Danilo Galasse



Pedidos por



223 595 595 0

O por mensaje al Face: Danilo Galasse



En Mar del Plata entrega a domicilio

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Diccionario de autobiografías intelectuales

En el *Diccionario de Autobiografías Intelectuales* se presentan los integrantes de la Red de Pensamiento Alternativo, la cual, bajo la conducción del filósofo y editor Hugo Biagini, ha sido instrumentada para salirle al paso a esa deshumanizadora ideología neoliberal que intenta legitimar la concentración irrestricta de riquezas y la depredación del medio ambiente.

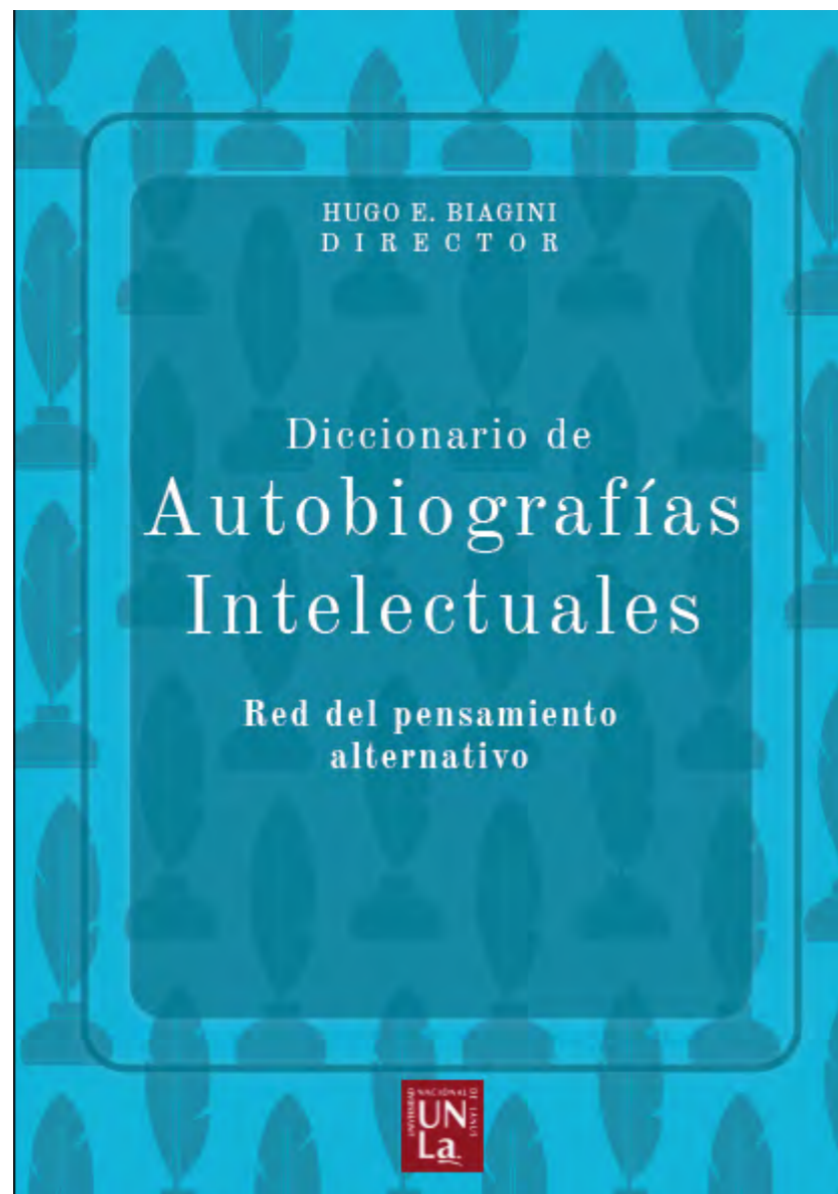
Contra tal discurso férreamente estructurado se ha hecho rodar el pensamiento alternativo, con su ética de la solidaridad, su justicia distributiva y la integración latinoamericana junto a distintas exteriorizaciones en juego: desde la protesta, el gradualismo o el salto profundo, hasta llegar esbozarse una narrativa contrahegemónica intra y supra regional.

Culmina así, con este nuevo volumen, un ambicioso plan de trabajo, acreditado por los organismos científicos como la cumplimentación de un apreciable vacío en la materia y la plasmación de una vasta producción *ad hoc*: *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, tomo I. *Identidad, utopía, integración (1900-1930)*, tomo II, *Obrerismo, vanguardia, justicia social (1900-1960)*, y tomo III, *Derechos humanos, resistencia, emancipación (1960-2015)*, precedidos por el *Diccionario del pensamiento alternativo* y su consiguiente *Adenda*.

Dicha obra de referencias, redactada por un nutrido equipo interdisciplinario, fue acogida por la crítica como un trabajo original sobre el derecho a la utopía y a un orbe mejor; como provista de nuevas palabras epocales y de respuestas a un orden jerárquico desde el campo teórico y los movimientos civiles; en definitiva, como un recurso político y pedagógico que procura identificar los heterogéneos lenguajes implicados.

Pertenecen a distintos países de América, Europa y Japón el centenar de académicos e investigadores que han intervenido en este nuevo repertorio. Entre tales colaboradores, varios de ellos -como Jorge Dubatti, Gabriella Bianco o Nidia Burgos- también han participado activamente con la consolidada publicación periódica del Instituto de Estudios Culturales y Estéticos (IECE), quien se ha prestado de muy buen grado a facilitar esta alta divulgación.

WWW.CECIES.ORG



http://www.unla.edu.ar/documentos/centros/manuel_ugarte/Biagini%20-%20Diccionario%20de%20Autobiografías%20-%20Red%20del%20Pensamiento%20Alternativo.pdf

“Hugo Edgardo Biagini obtuvo el título de doctor en filosofía por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, en 1972. Se consagró a la historia de las ideas argentinas y latinoamericanas en afinidad con los lineamientos teórico-prácticos de filósofos como Rodolfo Agoglia y Arturo A. Roig. Ha enseñado y dictado conferencias tanto en universidades de su país como en otras de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, en calidad de profesor invitado. Investigador del CONICET y de la Academia de Ciencias de Buenos Aires, es además miembro fundador de foros como la Asociación Iberoamericana de Filosofía y Política, y del Corredor de las Ideas del Cono Sur; un espacio transnacional donde se promueven estudios y pensamientos situados, en el compromiso de desarrollar alternativas a la opresividad del orden global neoliberal.”

Marcelo Velarde Cañazares

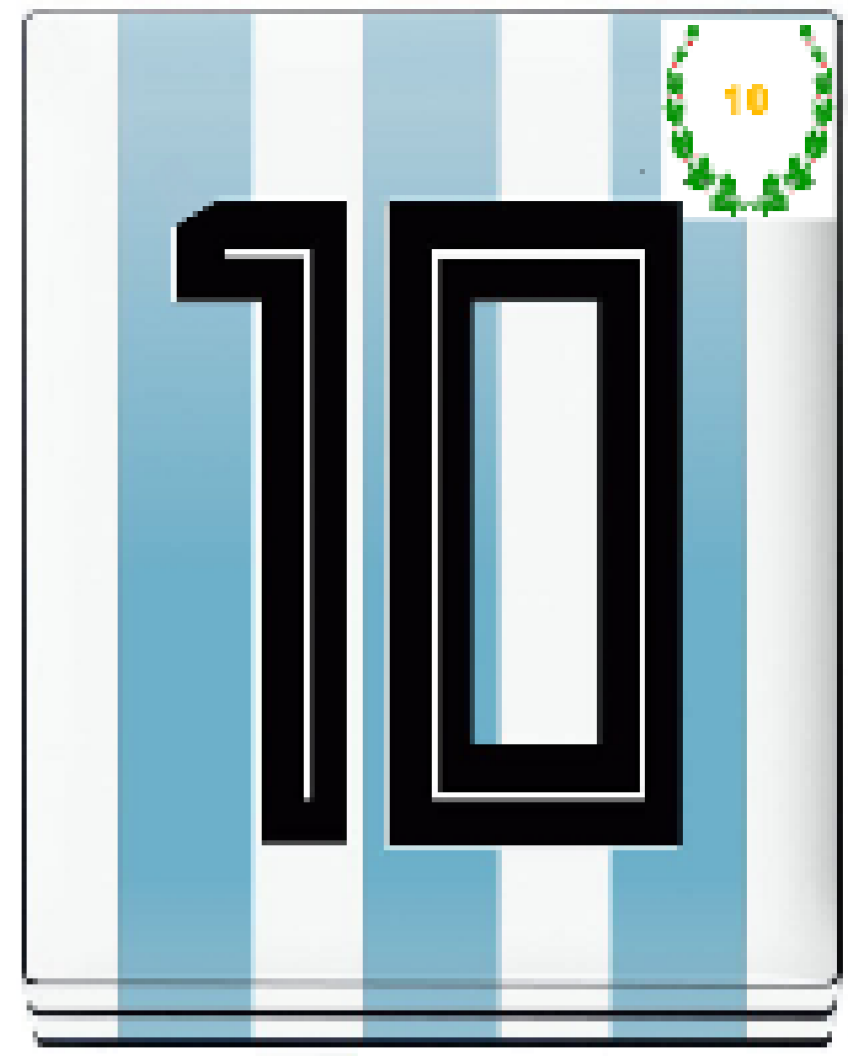
<https://www.ju.edu/spanish/latinoture/autores/hugo-biagini.php>

Colaboran en este número

- Mag. Adrián Baccaro. Magister en Industrias Culturales, Políticas y Gestión (UNQ), Licenciado en Ciencias de la Comunicación Social (UBA) y Realizador de Cine y Video (IDAC). Docente, educador y realizador audiovisual. Secretario Ejecutivo de SIGNIS Argentina y Consejero ante el CONACAI.
- Mag. María Teresa Brutocao. Mag. Lingüística Univ Grenoble, Francia. DEA en Literatura Francesa, Univ. de Poitiers, Francia. Tec. en Gestión Cultural, UNMDP. Fue docente titular e investigadora de la Universidad Nacional de Mar del Plata.; Directora del GIE. Miembro del IECE.
- Dra. Gabriella Bianco, PhD . Graduada en Lenguas y Literaturas Comparadas por la Universidad de Trieste, alcanzó su “Laurea” en Educación y Filosofía en la Universidad de Urbino. Obtuvo la Beca Fulbright y se doctoró en Filosofía y Ciencias Políticas en Estados Unidos. Posee también un doctorado en Lingüística de la Universidad de Urbino. Estudios de posgrado en filosofía con tesis sobre Antonio Gramsci en la Universidad de Toronto (Canadá). Presidenta de ASOLAPO (Italia). Miembro de la UNESCO, Red Internacional de Mujeres Filósofas.
- Arq. Héctor De Schant. Docente, investigador categoría I, extensionista de la FAUDI de UNMDP. Dirigió el CETyV, el PROGRAMA ERU (Estudios de Recursos Urbanos). Coordinó el Consejo de Cultura, Fue asesor de la Secretaría de Turismo de la Provincia de Bs. As. y de instituciones privadas. Coordina el NODO GENERAL PUEYREDON de la RAP y la MESA Pandemia Pos-pandemia de dicho Nodo. Es Evaluador de Investigación y jurado de concursos académicos y profesionales.
- Dr. Jorge Dubatti. Director del 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. Miembro del IECE.
- Dra. Ana Cecilia Fabiani. Lic. y Dra. en Biología por la FCEyN (UNMDP). Participó como docente en distintas asignaturas de la carrera de Biología (cátedra de Limnología de la FCEyN., y actualmente en la cátedra de Plantas Vasculares). Miembro del IECE.
- Mag. Nicolás Luis Fabiani. Magister en Historia del Arte (Poitiers); D.E.A. en Filosofía (Barcelona). Ejerció la docencia como titular de las cátedras de Estética y de El arte en la Cultura (UNMDP); Historia del Arte (UNICEN). Fue Investigador y Director del GIE (Grupo de Investigaciones Estéticas, UNMDP). Fundador y miembro del IECE.
- Danilo Galasse, SICA 4095 Montajista. Edición publicidad, cortos y largometrajes. Periodismo: Editor Latinoamérica RAI, NBC y otros. Docente en la FADU (UBA), Compaginación. 1990/92: Community College MdQ, Diseño. Autor: Montaje por Montajes. B.A. Corregidor, 2006. Miembro del IECE
- Dr. Mario Oscar Garelik. Abogado (UNLP), investigador de temas de historia argentina. Autor de La historia grande con letra chica. Ed. Agora. Miembro del IECE.
- Tec. Marcelo Ghys. Miembro del IECE y del Gabinete Marplatense de Estudios Históricos Regionales. Investigador independiente. Ha publicado numerosos estudios sobre el patrimonio pesquero marplatense.
- Prof. Inés F. Gualdi. Profesora de Guitarra y Profesora Superior de Educación Musical, graduada en el Conservatorio Provincial de Música “Luis Gianneo” de Mar del Plata, donde es docente desde 1993. Actualmente, está a cargo de las cátedras de Historia de

la Música I e Historia de la Música III. Cursa en la UNMDP, la Licenciatura en Filosofía. Miembro del IECE.

- Dra. Elsa Justel. Magister en Música por Computadora; Dra. en Estética Ciencias y Tecnologías de las Artes, (Univ. de París). Docente y creadora de la Fundación Destellos. Compositora. Ejerció la docencia en Mar del Plata (Conservatorio Provincial y Escuela de Artes visuales) y en Francia (Universidad de Marne la Vallée). Tesis: “Las estructuras formales en la música de producción electrónica”, Ediciones Septentrion (Francia), obra de consulta en diversas universidades de Estados Unidos y Europa. Ha dictado numerosas conferencias y clases magistrales, sobre distintas áreas de su especialidad, en Argentina, Alemania, Francia, Holanda, España.
- 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. Miembro del IECE.
- Dra. Laura Mogliani. Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Fac. de Filosofía y Letras (UBA). Licenciada en Artes Combinadas por la misma institución. Investigadora teatral, directora de proyectos de investigación (UNTREF) y (UNA). Miembro del Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano, GETEA. Profesora de la carrera de Artes del Circo, de la UNTREF.
- Lic. Martín Orensanz. Lic. en Filosofía. Investigador de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales (UNMDP). Miembro del IECE.
- Prof. Hugo Peláez. Profesor en Historia (UNMDP). Docente en la Facultad de Humanidades (UNMDP). Investiga sobre Tango y sociedad en Mar del Plata. Miembro del IECE.



INSTITUTO DE ESTUDIOS CULTURALES Y ESTÉTICOS

PRESIDENTE

Nicolás Luis Fabiani

VICEPRESIDENTA

María Teresa Brutocao

IECE REVISTA DIGITAL

AÑO V - Nº 10 - Diciembre 2020

ISSN 2545-6326

MAR DEL PLATA

ARGENTINA

CONTACTO

ieceargentina@gmail.com

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

fb: [Instituto de Estudios Culturales y Estéticos](#)

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

Algunas imágenes poseen copyright