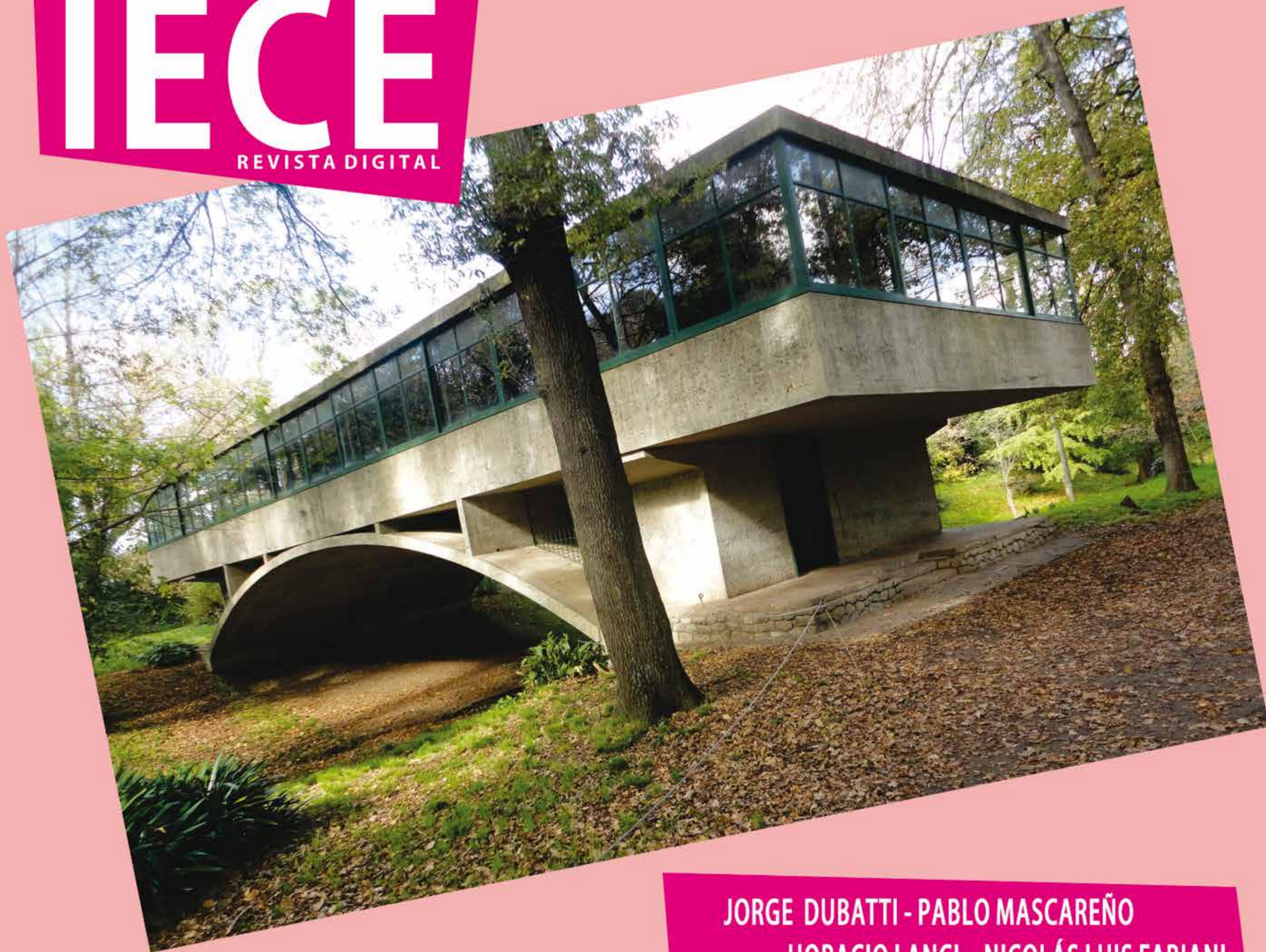


# IECE

REVISTA DIGITAL



AÑO 5 - Nº 9 - JULIO DE 2020  
MAR DEL PLATA - ARG

INSTITUTO DE ESTUDIOS  
CULTURALES Y ESTÉTICOS

ISSN 2545-6326  
EDITORIAL MARTÍN

JORGE DUBATTI - PABLO MASCAREÑO  
HORACIO LANCI - NICOLÁS LUIS FABIANI  
MARIO CORRADINI - HUGO PELÁEZ  
GABRIELLA BIANCO - MARIO OSCAR GARELIK  
MARTÍN ORENSANZ - GRACIELA DI IORIO  
MARCELO GHYS - ISAIAS NOUGUÉS



# EDITORIAL

En los años en que trabajé como docente traté de convencer a los alumnos acerca de la importancia de las preguntas. Sobre todo a aquellos de la cátedra *Ética y deontología periodística*. Pero algo mucho más simple y amplio que preguntar específicamente sobre temas éticos: también lo intenté en otras cátedras.

¿Qué preguntas? Valga la pregunta. Las más simples: *qué, quién/quienes, por qué, para qué, cómo, cuánto, cuándo, dónde, etc., etc.* Para *cuándo* y *dónde* proponía un juego: que cerraran los ojos y que respondieran a la simple pregunta “qué hora es”; algo que, en cierto modo los invitaba a expresar una “hipótesis”; respuesta que corroborarían, luego, mirando sus relojes, teléfonos, notebooks, o consultando a su vecino si carecían de estos artefactos. La segunda pregunta era “dónde estaban”. Como se observa, algo tan simple como responder acerca del tiempo y el espacio. Debo decir que las respuestas no eran tan inmediatas como podría suponerse; muchas veces les costaba reponerse de la sorpresa de tal simplicidad.

Las viejas y siempre vigentes preguntas. Las viejas y siempre inquietantes preguntas. Las que muchas veces eludimos por esa razón: son inquietantes. ¿Quién soy? ¿Qué hacemos sobre este planeta? ¿Desde cuándo estamos aquí? ¿Por qué nos matamos? (aquí sería una obviedad preguntarnos *para qué* gastamos dinero construyendo armas)... ¿Para qué vamos a preguntarnos estas cosas? Es evidente que si no queremos inquietarnos, o abandonar una vida confortable, cualquiera de estas preguntas debe ser ignorada o, con un cierto grado de maldad, planteársela a otros.

De todos modos, ¿qué hubiera sido, qué sería de nosotros si careciéramos de audacia, de motivación, de interés, si no nos inquietaran estas preguntas? A través de la evolución humana se ha desarrollado ese cerebro que llevamos en la cúspide de nuestro cuerpo, bien protegido por la caja craneana, por el líquido cefalorraquídeo, cerebro que regula las funciones de nuestro cuerpo día y noche y que, inexorablemente, permite (junto con nuestra cultura) que surjan todos estos interrogantes (y tantos otros) como vengo mencionando. Cerebro y cultura, para que no se piense que todo es cuestión sólo de neurociencias.

Un editorial no debe ser muy extenso. Así, pues, cierro con este pensamiento:

Cada uno se lleva consigo su propio secreto en su tránsito hacia la muerte. “El resto es silencio”, diría Horacio (en Shakespeare: *Hamlet*)

¿Cuál será ese secreto? ¿Por qué permanecerá (o permaneció) secreto? ¿Para qué revelarlo?

A tantas preguntas no siempre surgen otras tantas respuestas...

Nicolás Luis Fabiani

FOTO DE PORTADA:

“Casa del puente”, Mar del Plata,  
Argentina. Arq. Amancio Williams

**Instituto de Estudios Culturales y Estéticos**

PRESIDENTE

Nicolás Luis Fabiani

VICEPRESIDENTE

María Teresa Brutocao

IECE - REVISTA DIGITAL - STAFF

DIRECCIÓN

Nicolás Luis Fabiani

COMITÉ DE REDACCIÓN

Beatriz Sánchez Distasio

Nicolás Luis Fabiani

Danilo Galasse

María Teresa Brutocao

Ana Cecilia Fabiani

DISEÑO

EDITORIAL MARTÍN

Catamarca 3002

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

AÑO V - Nº 9 - JULIO 2020

ISSN 2545-6326

MAR DEL PLATA

ARGENTINA

CONTACTO:

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

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

fb:

InstitutodeEstudiosCulturalesyEstéticos

## CONTENIDO #9

### COLABORAN EN ESTE NÚMERO

#### Teatro

5.- El teatro como ausencia

Jorge Dubatti

7.- ¿No es Teatro?

Pablo Mascareño

#### Efemérides

9.- Beethoven y nosotros...

Horacio Lanci

#### Entrevistas digitales

14.- Entrevista al Maestro Guillermo Zaragoza

Nicolás Luis Fabiani

#### Música

19.- Las musicoterapias

Mario Corradini

21.- El recuerdo de un Maestro... (reportaje a W. Castro)

Horacio Lanci

22.- El amor padeciente. Literatura clásica y letras de Tango

Hugo Peláez

#### Reflexiones

26.- Sobre arte y filosofía. ¿Cuándo comienza lo moderno?

Gabriella Bianco

30.- Estética, neuroestética... y cuarentena

Nicolás Luis Fabiani

36.- Algunos aportes sobre Alejandro Bunge

Mario Oscar Garelik

38.- La desencialización y la filosofía argentina

Martín Orensanz

#### Ficciones

43.- Aclarando

Danilo Galasse

45.- Premoniciones

Isaías Nougués

#### Patrimonio marplatense

47.- La Casa sobre el Arroyo: patrimonio cultural en tiempos de pandemia

Graciela Di Iorio

56.- Patrimonio pesquero marplatense

Marcelo Ghys

# TEATRO

## El teatro como ausencia

Jorge Dubatti

La significativa, bella experiencia que proponen Liliana Porter y Ana Tiscornia (*Teatro de primera mano para tiempos nuevos*, disponible en <https://vimeo.com/404176708>), resultado del reflejo inmediato, lúdico, a las instancias iniciales del aislamiento, no sustituye el “viejo” teatro por uno “nuevo”, sino que descarnada, patéticamente pone en primer plano la *entidad de la ausencia del teatro*. El teatro como ausencia.

Este video es un dispositivo poderoso para expresar el poder del teatro cuando está ausente, cuando no se puede hacer acontecer ese tesoro cultural de la Humanidad que es el acontecimiento teatral. Hace sentir esa ausencia como una herida. Contrasta implícitamente todo lo que efectivamente se hace con lo que no se puede hacer por proscripción y *no se nombra*.

Evoca la experiencia teatral desde un llamado *ahora no podemos hacerlo*. No podemos reunirnos territorialmente. No podemos comer juntos. No hay asado virtual (con todo lo que significa el asado real). No podemos practicar el convivio de cuerpo presente, cuerpo a cuerpo, en presencia física. Alta peligrosidad. Y no hay cómo sustituir la presencia física por la presencia telemática. Fracaso del mundo digital si buscaba sustituir. Ni mejor ni peor: diferente.

No poder reunirse territorialmente (es decir, en el convivio: encrucijada territorial geográfica-histórica-cultural, terrena) pone de relieve la soledad. Liliana y Ana me hicieron llorar. Ver a Patricio, a Valeria, a Javier, a Horacio, y solo tocar la pantalla. Liliana y Ana hacen sentir dolorosamente la ausencia actual del teatro.

Nadie va al teatro para estar solo. Nadie hace teatro para estar solo. El teatro es una práctica del convivio. Una de las prácticas más maravillosas del humanismo: la instauración de una zona de experiencia donde *vivimos*, no solo hablamos o leemos. Vamos al teatro a vivir. El convivio nos vuelve infantes, o mejor dicho, nos reencuentra (nos hace conscientes) de nuestra naturaleza de infantes. *Infans*: el que no habla. El teatro es experiencia, no solo lenguaje, el teatro se cuece en el fuego de la infancia. El teatro es inefabilidad. El teatro es ilegibilidad. Cultura viviente, no cristalizable en estructuras *in vitro*. Puro duelo, pura transformación de la relación con la muerte. El teatro es cuerpo y reunión de cuerpos, en proximidad territorial, terrestre, terrenal, terráquea. No remoto, no transmitido por las máquinas. Afectación de los cuerpos en reunión. Otra cosa es el tecnovivio, que permite la sustracción de los



cuerpos presentes y su sustitución por signos. El cuerpo vivo en presencia fenomenológica sustituido por un cuerpo sígnico. El teatro teatra, dice Kartun, enunciando su reomodo. ¿El video, videa; el videoteatro, videoteatra? Otras políticas de la mirada. A todo esto, ni más ni menos, dan entidad Liliana y Ana como ausencia. En su video no importa tanto lo que se ve, sino lo que circula invisible entre las redes de lo que se ve: la ausencia de una experiencia que tanto necesitamos.

Acaso el lugar más nítido de la diferencia es el espectador. La acción de esperar en el teatro. Esperar, en el teatro, es mucho más que lo que marca la etimología: observar atentamente a la espera de algo que va a suceder. El espectador teatral incide en el acontecimiento. Hace el acontecimiento tanto como el actor y el técnico-artista. Basta con ver a los antiguos espectadores griegos en la cerámica del vaso de Sophilus. O leer lo que dice Platón de la “teatrocracia”, el poder de los espectadores para sabotear las reuniones teatrales (*Leyes*, 700c-d, 701a). Quienes hemos participado en varias funciones del “mismo” espectáculo, sabemos que nunca es el mismo espectáculo porque cambiaron las variables del convivio. En uno, el público se estremece, sensible y colaborador. En otro, parece dibujado, vino pero parece que no vino, parece que no está. Qué diferente el espectador teatral, desde su universo de creación del acontecimiento, respecto de un mero observador. Formas de participación diversas. Insustituibles. No hay River y Boca. No hay competencia. Pluriversos: experiencia teatral, experiencia de video, experiencia del videoteatro. Inteligir sus multiplicidades es parte del teatrar. Universos de participación, como dice John Wheeler: “Existía una antigua idea de que había un universo allí fuera, y aquí estaba el hombre, el observador, seguro y protegido del universo por una plancha de vidrio... Ahora aprendemos del mundo cuántico que, incluso para observar un objeto tan minúsculo como un electrón, tenemos que romper ese vidrio cilíndrico, tenemos que llegar hasta el fondo”. El físico agrega: “La antigua palabra observador simplemente tiene que ser eliminada de los libros, y debemos sustituirla con la nueva palabra participante. De este modo hemos llegado a darnos cuenta de que el universo es un universo de participación”.

El teatro es experiencia territorial, infante, que despliega mundos intra-territoriales (muchos, infinitos mundos dentro del mismo territorio, al menos tantos como actores, técnicos y espectadores en convivio). El video es experiencia inter-territorial a distancia (una palabra que hoy golpea ominosa), que por tecnovivio genera un efecto de desterritorialización: la “nube”.

Liliana y Ana ofrecen un dispositivo para percibir, con silenciosa violencia, el teatro como ausencia. Espero que pronto regresen los convivios, no solo los teatrales, los convivios en las calles, en el templo, en la cancha, en los bares, en las clases, en las casas, para darle un abrazo a los nietos. No quiero llorar más.

# TEATRO

## ¿No es Teatro?

Pablo Mascareño

¿No es Teatro? No es Teatro ¿Cómo? No, no es Teatro. Están los artistas transitando la escena. Se percibe un dispositivo técnico en funcionamiento con todos sus componentes humanos accionando detrás. El trabajo de dramaturgia. Dirección. En el mejor de los casos se intuye al espectador. Aunque no se lo ve, un intento de risa o una carraspera incómoda recuerda su existencia amorosa. Sin embargo, la percepción de ese ACONTECIMIENTO se realiza a través de dispositivos electrónicos. Peor es nada. Claro, por supuesto. Pero, no es Teatro. ¿Cómo? ¿No es Teatro?

Ante la pandemia del Covid-19, por primera vez en la historia, un 27 de marzo, Día Mundial del Teatro, se celebró con TODAS las salas del mundo CERRADAS. Inédito. Significó un quiebre. Y un tomar conciencia que no sería inminente la vuelta a la experiencia viva. Hoy estamos más cerca. Cuando el Dr. Jorge Dubatti habla de CONVIVIO, refiere a esa posibilidad única, irrepetible, atravesada por el aura, de cuerpo presente, conformada por ARTISTAS, TÉCNICOS y ESPECTADORES. Pues bien, eso no sucede a través de una pantalla. La mediación tecnológica ANULA el ACONTECIMIENTO. No existe. Ante lo evidente, el concepto que define lo TEATRAL se suprime. NO MUTA. NO SUCEDE. ¿Entonces?

Si el ARTISTA necesita como el agua y el oxígeno subirse a escena para decir y decirse, algo similar sucede con el ESPECTADOR. NO PODEMOS VIVIR SIN IR AL TEATRO. Pero podemos compartir algún tipo de ritualidad que nos permita acercarnos a aquello que amamos y que la PESTE moderna impidió. Eso que nos espeja, nos interpela, nos conforma.

El registro audiovisual de las obras facilita un acceso mediatizado. Permite una posibilidad de observación, pero que dista de acercarse a algún indicio de aquello que fue VIVO, ÚNICO, IRREPETIBLE. Tan eterno y tan efímero. En esa contradicción nace su esencia. Eso es el Teatro. Ante la pantalla fría intentamos recuperar algo de aquello. De eso que fue y que ya no es. ¿Estamos ante una experiencia teatral? NO. Asistimos a la visualización de algo que en el momento de ser registrado por un dispositivo audiovisual aconteció, fue experiencia, generó convivio y produjo ACONTECIMIENTO. Lo pretérito para definir.

Al momento de la visualización, reproducción infinita, todo aquello se esfuma porque ya no forma parte de esa esencia viva. Anula lo irrepetible para convertirse en un loop, en la infinita posibilidad de “expectar” lo mismo, aquello que quedó grabado y que impide modificación. Cuando se registró fue acontecimiento. Cuando se mira a través de una pantalla, se trata de una experiencia pasada reproducida en el hoy.



Ya no es el espectador quién decide qué MIRAR. El lente de la cámara me conduce por la escena. La mediación tecnológica anula algo del orden de la independencia de la mirada en tanto el ESPECTADOR MIRA LO QUE LA CAMARA DECIDE COLOCAR EN PRIMER PLANO. El espectador no puede priorizar planos de interés. Ruptura absoluta de la esencia del TEATRO en un convivio interrumpido. Ya no se comparte con ARTISTAS ni TÉCNICOS. ¿Entonces? Mi ojo no es un lente. El lente no es mi ojo. Desde ya, no se trata de emular al cine, que tiene procesos, lenguajes y anclajes estéticos y tecnológicos propios.

Con todo, y a pesar de las limitaciones, el VIDEO TEATRO, quizás así sea encuadrado por los estudios teatrales que hoy analizan el fenómeno, abre un campo de impensadas derivaciones. No se trata de anular estas nuevas formas, sino de RESIGNIFICARLAS. El TEATRO regresará, pero las plataformas de la virtualidad seguramente seguirán ofreciendo nuevas posibilidades estéticas. ¿Una forma que llegó para quedarse? Ni el cuerpo en vivo ni el tiempo real. O, tal vez... El streaming da nuevas posibilidades en cuanto a la temporalidad. Desde ya, el convivio con el espectador no se produce. O, tal vez... Está claro que la modalidad permite la realización de eventos en directo, en tiempo real, con una visualización simultánea de parte del destinatario. En algunas experiencias, los espectadores apagan sus cámaras, para volverlas a encenderlas en el aplauso final. Confirmación de la presencia. Devolución ante la amorosidad del hecho. Entre otras posibilidades, en algunos casos, el ESPECTADOR / TELEVIDENTE / INTERNAUTA de la escena, puede elegir qué actor de la representación seguir. Incluso aparece la utilización de la telefonía móvil y las redes sociales como posibilidad de construir relato. Ni mal, ni bien. Es. LIMINALIDADES para entender las NUEVAS ESTRUCTURAS EXPRESIVAS.

El ACONTECIMIENTO retornará. Sin dudas. Nuevos protocolos en platea y escena permitirán la reapertura de las salas y la posibilidad de regresar al ancestral arte, ineludible, necesario, imprescindible de toda sociedad, en tanto es una de las formas más democráticas y comunitarias del pensamiento y la expresividad humana. ¿Cómo será? Quizás a media sala, enfundados en el barbijo, con toma de temperatura y en lugar de programa de mano, alcohol en gel en las manos. ¿Por qué no? Se trata de volver. Espectadores, artistas y técnicos. Dramaturgos, directores, productores. Todos los que hacen a la concreción de eso que es necesario como el oxígeno.

Ya lo dijo Antonin Artaud: “Como la peste, el teatro es una formidable invocación a los poderes que llevan al espíritu, por medio del ejemplo, a la fuente misma de los conflictos”.

Y si el video teatro, o la VIDEO REPRESENTACIÓN ESCÉNICA, llegó para modificar hábitos o bucear en nuevos lenguajes, el TEATRO regresará para confirmar lo del poeta: “Quién dijo que me fui, si siempre estoy volviendo”.



# EFEMÉRIDES

## Beethoven<sup>1</sup> y nosotros...

Horacio Lanci

150 años después de su nacimiento, debemos preguntarnos las claves de la importancia humana y musical que la enorme figura de Beethoven tiene aún para nosotros, habitantes de este atribulado siglo XXI.

Para ello he elegido dos aspectos, centrales y esenciales, que marcaron su influencia definitiva en el devenir histórico y musical: sus características humanas que nos dieron un “hombre-artista nuevo”, que tendría enormes consecuencias en el S. XIX y aún entre nosotros, y su nuevo enfoque del hecho creador-musical, de no menor importancia en la historia de la música y del arte. En suma: del Hombre-Beethoven y del Creador-Beethoven.

Comencemos por el primero... Hasta entonces (finales del S. XVIII) el artista era, básicamente, un artesano. Dependiendo (salvo muy raras excepciones) de la iglesia o la nobleza, repetía incansablemente determinados “modelos” para satisfacer determinadas demandas...

Los enormes genios que se adaptaron a tales condiciones (Bach, Haendel, Haydn...) fue porque supieron adaptar, la mayoría de las veces, sus necesidades creativas a las demandas laborales de príncipes y obispos.

Tales condiciones produjeron, como consecuencia inevitable, más “artesanía” que “arte”, basada en “modelos” de creación (geniales en algunos casos), que tendían a dejar fuera de la obra creada al individuo-creador. En este aspecto, la figura de Mozart es más que interesante: a diferencia de Haydn, nunca parece haber estado cómodo con tales condicionamientos creativos, lo que lo llevó a permanentes conflictos con sus empleadores y, a la postre, a finalizar su vida en la más completa pobreza.

Pero será Beethoven en el que se encarnará el espíritu del “Hombre-Creador-Nuevo”: poseído por un fuerte individualismo, pasará su vida dominado por la obsesión de la independencia del artista ante toda forma de condicionamiento. Frases como: “¡Sacrifica todo a tu Arte!” “¡Príncipes habrá muchos, pero Beethoven uno solo!” “¡Una y cien generaciones me compensarán por lo que me hace esta!” demuestran lo dicho...

Es interesante destacar como el Destino (Dios, hubiera dicho él...), lo colocó en el momento y lugar exacto para hacer de él el enorme arquitecto constructor que debía dar cierre definitivo al racionalismo-absolutista del S. XVIII, y abrir las puertas al romanticismo-

<sup>1</sup> Ludwig van Beethoven (1770-1827)



libertario del S. XIX. Y es que, como en un gigantesco rompecabezas, todas las piezas parecen coincidir: su soledad, su aislamiento acrecentado por la sordera (que profundizó su obra creadora, interiorizándola hasta lo indecible...) sus fracasos afectivos, su fe ineludible en su Dios tan personal (¿su panteísmo...?) reflejada en las conmovedoras frases de su diario: “¡Dios mío qué feliz soy en la naturaleza, donde amo más a un árbol que a los hombres!” “¡Dios mío, dame al fin aquella que me ha sido otorgada!” ...

Tales acentos de profunda pasión y solitario individualismo impactarían enormemente sobre todo el S. XIX, y su influencia podría resumirse en aquello que, 50 años después de su muerte, solía decir Wagner: “¡creo en Dios y en Beethoven...!”

Rápidamente los románticos transformarían a Beethoven en un mito, rodeando su vida de exageraciones y leyendas, y lo usarían para defenderse y justificar sus obras (recordemos a Wagner con su habitual modestia: “si Beethoven hubiera reflexionado más sobre sus obras, habría creado el drama musical...”).

Sin embargo, y curiosamente, Beethoven parece haber detestado a los románticos por su desprecio a la razón y su descontrol emocional... “¡Afeminado... los artistas no lloran...!”, reprendía a aquel oyente que no pudo contener las lágrimas al oírlo improvisar al piano... y es que su deseo fue siempre el de ser un verdadero “clásico” ... un constructor de grandes estructuras, controladas por su poderosa razón.

El enfoque personal–individualista de Beethoven ante la creación musical es la causa de lo exiguo de su producción si la comparamos con los típicos creadores “artesanales” del S. XVIII: en 57 años de vida (54 según él, ya que creía haber nacido en 1773) compuso 9 sinfonías, contra las 41 de Mozart (con solo 35 años) y las 106 de Haydn. Claro... ¡al bueno de Haydn nunca se le hubiera ocurrido usar sus obras como un “diario personal” en el que se reflejaran los movimientos del alma de su período vital...! Y esto último sí, lo tomaron los románticos, dando pie incluso a la creación de una nueva invención: la del “genio–sufriente” ... Todavía hoy muchos, cuando piensan en los grandes creadores musicales, los imaginan solos, en una buhardilla, pobres (¡por supuesto!) y lamentando su destino...

Pero esto no siempre fue así... basta con recordar a Haydn componiendo feliz para el príncipe Esterhazy o, después del romanticismo, a Strawinsky haciendo cambios en su Consagración de la Primavera para seguir cobrando sus derechos de autor...

No obstante, nada más alejado del “culto al dolor” de los románticos, que el espíritu combativo que caracterizó la vida de Beethoven. “A la alegría por el dolor” era su divisa y su ideal de “sacrificio por el Arte” es consecuencia de su convencimiento del carácter trascendente de su música y la posibilidad de que, a través de ella, como en una suerte de éxtasis místico, podamos percibir algo de “ese mundo superior que rodea al hombre, sin que este pueda asirlo” como habría dicho a Bettina Brentano, según ella afirma en su célebre carta a Goethe, donde le narra su conversación con Beethoven, en la que él le habría afirmado: “Háblele a Goethe de mí. Dígame que escuche mis sinfonías y admitirá

que tengo razón al afirmar que la música es la entrada incorpórea al mundo superior del conocimiento, el cuál comprende a la humanidad, pero no puede ser comprendido por ella". "Soy el Baco que se aproxima más a los dioses que el común de los mortales y desde allí esparce sus rayos a la pobre humanidad doliente" "Quienes comprendan el sentido de mi música, se verán libres de las miserias que otros arrastran consigo", y "¡la música es una verdad más alta que toda filosofía!" en una frase que escandalizaría a filósofos y estetas y que llevaría a algunos a hablar de una "teoría de la revelación del arte".

De allí a sentirse una especie de "médium" entre el más allá y el mundo sensible había solo un paso, y él lo dio sacrificando su vida en el altar del Arte...

Si Beethoven, cuando hablaba del "mundo superior" se refería a una realidad existente más allá del mundo físico o si sus "visiones" y "raptos" (como él los llamaba) expresaban solo las características particulares de su sistema neuronal no lo sabemos... y, en última instancia es una cuestión de fe; pero algo es seguro: que para nosotros, en sus grandes obras (sobre todo en sus movimientos lentos, y particularmente en sus últimas obras) no sabemos lo que nos dice, pero percibimos claramente que se trata de algo profundo que nos es vital y eso es, seguramente, la clave de su importancia para nosotros... Por ello, lo sentimos nuestro hermano y nuestros padecimientos son los suyos... "¡Quienes comprendan el sentido de mi música...!" nos dice y por ello lo sentimos más cercano que a Bach (el santo de la música...) o a Mozart (la música misma...)

Cercano a nosotros por sus luchas, sus dolores y también sus contradicciones: ¿no es curioso que él, que fue incapaz de sostener en el tiempo amistades duraderas o la compañía de una mujer, siempre sujeto al agravio y al enojo con los demás, compusiera, en su 9ª sinfonía, el más maravilloso himno a la hermandad universal...?

Pero hablemos ahora, más específicamente, del Beethoven músico.

Su nombre está asociado a los escasos tres o cuatro creadores cuya obra podemos señalar como "revolucionaria" en la historia de la música occidental, quizás solo junto al autor (anónimo) del organum *Rex Caeli Domine*, del S. IX, a Monteverdi o a Strawinsky.

El carácter revolucionario de su obra no está en duda, pero conviene evitar un equívoco: su "revolución" no consiste en cambios extraordinarios en el lenguaje musical (como hará Strawinsky en "La Consagración...") sino en una profunda renovación "estética", que marcaría el paso del S. XVIII al XIX, del clasicismo al romanticismo. Cuando Goethe, al salir espantado del teatro tras la primera audición de la 5ª sinfonía decía al joven Berlioz: "¡parecía que el teatro iba a desmoronarse, no se debe componer música así...!" ( a lo que Berlioz contestaba: "¡no se preocupe maestro, no se escribirá más música así...!"), no se mostraba perturbado por lo extraño del lenguaje sino por el poder, la fuerza y la concentración que esa música transmitía, capaz de poner en



riesgo el trabajoso equilibrio interior que había conseguido tras dejar atrás el ímpetu romántico–juvenil de su Werther...

No se trataba, entonces, del “como” sino del “que”...

Su música, caracterizada por una extrema concentración de medios, transmitía una poderosa sensación de poder y concentración interna, que llevaba al oyente a interiorizarse, percibiendo que algo importante le estaban diciendo, aunque no pudiera explicárselo, ni a sí mismo ni a los demás... Ello explica los cuadros de la época: un pianista tocando sus obras y un grupo de oyentes en absoluto silencio, ensimismados, como ante un ritual religioso...

A este efecto “hipnótico” se refería Romain Rolland cuando llamaba a Beethoven el “yoga occidental” ...

Es interesante relacionar este efecto de “yoga” con ciertas características del proceso creador beethoveniano: a diferencia de Mozart, que creaba con la naturalidad “de un peral que da peras...”, Beethoven componía con gran dificultad y concentración. Sus cuadernos de esbozos nos dan cuenta de páginas enteras de correcciones y tachaduras para alumbrar un simple tema de ocho compases que, sorprendentemente, tiene toda la apariencia de la espontaneidad y de “no poder haber sido de otro modo” ...

Esa concentración, causante seguramente de los estados de aislamiento que padecía ya desde su infancia (“¿dije eso...?” “¡seguramente tuve un raptus!” escribía en una carta a su amigo Wegeler) podría ser, de acuerdo a una de las tantas teorías médicas sobre el tema, una de las causas de su extraña sordera, desarrollada a partir de los 26 o 27 años.

Si fue así, una simple laberintitis, más la constante e intensa concentración sobre su oído interno, habrían causado el mal... ¡paradójicamente, de ser cierto, la gran tragedia de su vida, se la habría causado, entonces, él mismo...!

Pero Beethoven trató siempre (si exceptuamos su último período creador) de transmitir sus movimientos del alma (sus “raptus” como él decía...) respetando y desarrollando las formas y los medios sonoros clásicos. Así es como rara vez se apartará de la forma sonata (es cierto que a veces llevándola a proporciones inauditas y someténdola a enormes presiones...) y su armonía, a veces audaz, suele no ir más allá de la de Haydn o Mozart... y como melodista es, seguramente, inferior a este último... y, sin embargo... la conmoción estaba planteada, y los románticos tomarían de él su concepción trascendente de la música, su profundidad, su extremo individualismo... pero no su férreo control racional, ni su rigor “clásico”... Curiosamente ellos partirían, en sus creaciones, de su segundo período, prefiriendo omitir al último, que bien podemos calificar de “experimental” (los últimos cuartetos, las últimas sonatas para piano).

¿Se trató de un “piadoso silencio” sobre lo que algunos consideraban productos de “fatiga o senilidad mental”...? Y ello es curioso, porque hubiéramos esperado de ellos otra valoración de su última música, en la que Beethoven se lanza a un terreno ignoto, experimental, nunca antes visitado, basado en variaciones “por amplificación”

y recitativos instrumentales... (habrá que esperar hasta Ravel para oír decir que “los últimos cuartetos son lo mejor que compuso Beethoven...)

Muerto antes de poder desarrollar su nuevo estilo (tenía ya bosquejada una 10ª sinfonía) su último período quedará como una rama solitaria, sin desarrollo, en el frondoso árbol de su creación.

El S. XX traería la inevitable reacción anti-romántica, y para destronar al monstruo, se debió destronar a su creador... pero más allá de las disputas filosóficas y estéticas (¿música comprometida o música pura?... ¿romanticismo o neo-clasicismo?...) algo hay en Beethoven que hizo que su música trascendiera polémicas y gustos y que nunca pierda importancia para la “humanidad doliente” (como él gustaba decir...). Ese algo es, seguramente, su capacidad de comunicarnos vivencias profundas de su ser que son, básicamente, como las nuestras...

Y a eso, seguramente, se refería Romain Rolland cuando decía, tan poéticamente, en las celebraciones de París del centenario de su muerte, en 1927:

“ ¡Y el gran toro, de feroz mirada, alto el testuz, hincadas las cuatro patas en la cumbre, al borde abismal lanza su mugido por encima de los tiempos...!”

# ENTREVISTAS DIGITALES

## Entrevista al Maestro Guillermo Zaragoza

por Nicolás L. Fabiani

Prosiguiendo con este espacio dedicado a Entrevistas digitales en el presente número la dedicaré al Maestro Guillermo Zaragoza, intérprete y docente en el campo de la música, radicado en Mar del Plata.

Guillermo nació un 10 de setiembre de 1949, en Adrogué, provincia de Buenos Aires. Como él mismo recuerda, la ciudad fue fundada en la época de la epidemia de fiebre amarilla del año 1870 por quienes huían del centro de Buenos Aires. Era una zona de quintas muy arboladas, recuerda; su edificio más conocido fue el Hotel “Las Delicias”, en el que pasaba sus vacaciones Jorge Luis Borges.



***NLF -Supongo que tu relación con la música debe haber comenzado muy pronto.***

GZ -Efectivamente. Mi madre, Edith, era Profesora de Piano egresada del Conservatorio Municipal de Buenos Aires. Mi padre, arquitecto, en su adolescencia había estudiado violín participando en una Orquesta Juvenil de Tango. En la casa había un piano vertical desde el cual mi madre intentaba dar clases a mi hermana y a mi prima. Por mi parte, empecé a descifrar algunas de esas partituras; entre mis primeras lecturas pianísticas estaban “La Marsellesa”, boleros como “Quizás, quizás, quizás”, estudios de Hanon y de Beyer.

***NLF -En 1962, luego de varios veraneos en Mar del Plata, tu familia decide migrar a esta ciudad.***

GZ -Con nosotros vino el piano, y en el comienzo de la adolescencia mi madre me preparó para hacer el ingreso al Conservatorio de Música creado dos años antes. Y me inscribió para que tomara clases con Manuel Rego, a partir de 1963. Nunca me canso de explicar el lujo que fue tener a semejante Maestro a lo largo de todo mi estudio en el Conservatorio, y la huella profunda que dejó en mi formación musical: con él descubrí el arte con mayúsculas y es muy posible que sin su tutela no hubiera dedicado mi vida a la Música.

***NLF -Tengo entendido que tu decisión y orientación hacia una carrera artística no fue tan directa como pareciera.***

GZ -Bueno, previamente había pensado en una carrera diplomática que presagiaba mi gusto por los viajes y el conocimiento de otras culturas y otros paisajes. A fines de 1996 hago el ingreso a la Facultad de Derecho de la Universidad Católica. En 1967 inicio la carrera universitaria en forma simultánea con el Conservatorio y la participación en la Escuela de Música Coral dirigida por Pierre Brannens. Pasados los parciales del primer cuatrimestre, y luego de prolongadas caminatas por la costanera para evaluar la crisis vocacional que crecía rápidamente, decido dejar el estudio del Derecho para dedicarme por completo al piano, provocando un terremoto en el ámbito familiar y de mis amigos.

***NLF -Recuerdo que los alumnos del Conservatorio, ante la pregunta de algún familiar o amigo acerca de sus estudios, al responder “música” solían exponerse a “y de qué vas a trabajar”.***

GZ -Además de esa razón pesaba, en el cuestionamiento a mi decisión, la devaluada consideración social por el Arte en comparación con otras carreras más tradicionales. En 1971 egreso del Conservatorio “Luis Gianneo” con el título de Profesor Superior de Piano.



***NLF -Y a poco comienza tu carrera como intérprete...***

GZ -En 1972 hago mi presentación como solista con la Orquesta Sinfónica Municipal, dirigida por Simón Blech, interpretando el Concierto op. 19 de Beethoven. Dos años más tarde, como parte de la celebración del Centenario de la fundación de Mar del Plata, me presento junto a Beatriz Tettamanti, en calidad de solistas del Concierto para dos pianos de Francis Poulenc junto a la Orquesta Sinfónica Municipal dirigida por Guillermo Scarabino en la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín de Buenos Aires.

Posteriormente, en 1975, me traslado a la República Federal Alemana donde estudio durante cuatro años en la Hochschule für Musik Detmold (Universidad de Bielefeld), en la especialidad de piano con los Profesores Klaus Schilde y Friederich Schnurr.

***NLF -Con un golpe de timón consolidabas tu carrera como intérprete. Sin mediar una beca, ¿cómo resolviste la cuestión económica?***

GZ -El traslado lo hice por cuenta propia luego de consultar en el Instituto Goethe de Buenos Aires el listado de Profesores de Piano en las distintas Hochschule für Musik. Mi viaje lo financié con los ahorros de mis tres años de trabajo en la Escuela de Música de Ayacucho. Una vez en Alemania el Prof. Klaus Schilde me ayudó a conseguir rápidamente clases en dos Escuelas Municipales y alumnos particulares.

***NLF -Y alguna recomendación...***

GZ -Por consejo de Francisco Manuele -colega de Rego que había estudiado en Alemania- elegí al Profesor Schilde, quien hacía dúos de Cámara con el violinista argentino Rubén González (concertino de la Filarmónica de Hamburgo). Cuando viajaba a Argentina González junto con Rego ofrecieron numerosos recitales de Cámara: él me recomendó muy especialmente. Debo señalar que una condición indispensable para acceder al examen de ingreso era el envío de una grabación en vivo y la aceptación previa por parte de un Profesor.

***NLF -Tu experiencia europea prosigue con otros maestros...***

GZ -En efecto. Participo activamente en clases de Música de Cámara con André Navarra (Francia), Bruno Giuranna (Italia), Lukas David (Alemania) y Ernst Meyer Schierning (Alemania), así como en los Conciertos Académicos en Detmold y sus alrededores.

En agosto de 1975 sigo el Curso Magistral dictado por Rudolf Firkusny en el marco del Festival de Lucerna.

En 1976 y 1977 tomo parte del Curso Magistral dictado por Robert Szidon en el marco del Festival Tibor Varga de Sion-Valais, siendo becado por dicha Institución.

Regreso a Argentina en 1979. Cuarenta años después sigo disfrutando del estudio del piano diariamente.



***NLF -Pasemos a tu carrera como intérprete a tu regreso de Europa, por los menos no en toda su extensión, sino dentro del breve marco que permite esta entrevista.***

GZ -En el marco de mi actividad como intérprete tuve siempre una preferencia por la participación como solista en obras concertantes con orquesta.

He actuado bajo la dirección de los Maestros Simón Blech, Pedro Ignacio Calderón, Guillermo Scarabino, Jorge Rotter, Washington Castro, Guillermo Becerra, Carlos Giraud, Roberto Ruiz, Dominique Fanal (Francia), José María Ulla, Christian Baldini, Susana Frangi, Emir Saúl, Darío Domínguez Xodó y Diego Lurbe.

Durante la temporada 1987 intervine como solista con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, en el Teatro Colón, interpretando el Primer Concierto de Serguei Rachmaninoff, con gran éxito de público y de la crítica especializada.

Debo señalar que he desarrollado mi carrera-dentro de las posibilidades decrecientes que ofrece nuestro país- con repertorios que incluyen las distintas épocas y estilos desde el barroco hasta las distintas vertientes de escuelas modernistas.

Mucho más tarde, en 2013 inicio el Ciclo de Grandes Conciertos para Piano, junto con la Orquesta Clásica de Mar del Plata, que continúa hasta el presente, ofreciendo obras de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Brahms, Liszt, Saint Saëns, Grieg, Fauré, Debussy y Gershwin.

***NLF -¿Cuáles son los compositores con los que te sentís más identificado?***

GZ -Dentro de ese vastísimo campo reconozco algunos compositores con los que me siento más cómodo, en general relacionados con el Romanticismo avanzado, como Schumann, Brahms, Liszt y Rachmaninoff, modernistas como Bartok, Prokofiev y algunos de la escuela española del Siglo XX como Granados y Falla.

***NLF -No puedo dejar de destacar, como cierre de esta entrevista, tu labor como docente, dedicada fundamentalmente a la formación de intérpretes.***

GZ -A mi regreso a la Argentina me hago cargo de cátedras de Piano en el Conservatorio de Bahía Blanca y en el Conservatorio de Mar del Plata; en esta última institución me desempeñé a lo largo de cuarenta años fundamentalmente en las cátedras de Piano, Música de Cámara y Repertorio. En 1988 paso a desempeñarme como Regente de Estudios y a partir de 1990 como Director, ambos cargos obtenidos por Concurso.

En el ámbito del desarrollo curricular -y en medio de un período de constantes, agotadores y muchas veces desprolijos cambios de los planes de estudio- busqué el desarrollo y defensa del campo de la producción musical en el ámbito de la música clásica, frente al avance descontrolado de las pautas generalistas de los asesores ministeriales con escaso conocimiento de las necesidades de la actividad específica,

y ante el apenas disimulado desprecio por los saberes “clásicos” de las autoridades de turno.

En el marco de las reformas educativas -no siempre felices, derivadas de la aplicación de las Leyes nacionales de Educación Superior- presenté el Proyecto del Postítulo de Especialización Superior en Instrumento-Canto logrando su aprobación e implementación.

Habiendo logrado conformar un excelente grupo de conducción con los restantes directivos y jefes de área, nos propusimos, junto a la excelente Asociación Cooperadora y al Centro de Estudiantes, un plan de ahorro para lograr el objetivo de poseer una sede propia (ante la carencia de presupuestos estatales). Diez años después logramos la adquisición con fondos propios de la Asociación Cooperadora, de la magnífica propiedad de la calle Libertad 6066 en U\$S 350.000 -posiblemente un caso único en el país- y que fuera luego transferida a la Provincia de Buenos Aires.

***NLF -Debo destacar que se trata de un chalet, de estilo vasco, que constituye un destacado bien patrimonial. Patrimonio arquitectónico del que nos venimos ocupando, en esta ciudad que escasamente consideró la importancia histórico-social, estética y -si se quiere en términos más conectados con el beneficio económico- turístico.***

***Finalmente destaquemos, Guillermo, algunos de los merecidos reconocimientos que te otorgaron a lo largo de tu extensa trayectoria.***

GZ -He obtenido diversos premios en Concursos realizados en la Argentina, entre ellos, el Primer Premio en el Concurso de Solistas de la Orquesta Sinfónica de Mar del Plata (1974), Premio Especial del Concurso Sudamericano de Pianistas de la Asociación Harmonicus de Buenos Aires (1973) y Mención Especial del Concurso de solistas de la Orquesta de Cámara de La Plata.

Fui distinguido por la Asociación Filarmónica de Mar del Plata y, en 1997, con el Premio Estrella de Mar al mejor espectáculo de Música Clásica.

En 2016 recibí el Premio “Al Maestro con cariño” otorgado por Instituto Superior DeporTea.

Como consideración final de esta entrevista, quisiera resaltar el valor del trabajo artístico en general, citando las hermosas palabras que William Shakespeare pone en boca de Próspero en su drama La Tempestad:

*He sacudido los promontorios de fuertes cimientos  
y por las raíces he arrancado el pino y el cedro,  
he ordenado a las tumbas que despertasen a sus durmientes,  
que se abrieran y los dejasen salir, con mi arte todopoderoso.*

# MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA - MÚSICA

## Las musicoterapias

Mario Corradini

Actualmente, las musicoterapias se presentan bajo diferentes modos, de acuerdo a la intención de quien las propone. Hay musicoterapias activas, receptivas e integradoras.

Algunas usan instrumentos, otras la voz, las grabaciones y toda una serie de herramientas técnicas.

Otros tipos de musicoterapias se acercan a la danza o al teatro. Existe la terapia del sonido, la meditación sonora, las musicoterapias energéticas, las esotéricas y las de supermercado.

También hay propuestas como la siguiente:

“¿Está estresado? ¿Su vida ha perdido el rumbo?... ¡No hay problema! Compre este disco con la música de la nueva era y todos sus males desaparecerán de inmediato...”

Esta disparidad de propuestas se debe, en algún modo, a la plasticidad del fenómeno musical, capaz de combinarse y de presentarse en mil modos diversos. Pero también existen proposiciones en las cuales es muy difícil distinguir dónde termina lo real y comienza la fantasía de sus impulsores. Es por ello que actualmente nos vemos invadidos por una cantidad increíble de propuestas que se autotitulan Musicoterapia. Este proceso responde más a la oferta y la demanda que a la funcionalidad de las técnicas. Por ello circulan informaciones del tipo: “las murallas de Jericó se derrumbaron ante el sonido de las trompetas”, “las vacas dan más leche si escuchan música”, “las plantas crecen mejor si se les hace escuchar música clásica”, y cosas por el estilo.

Seguramente en todas las teorías y en todos los métodos hay algo que aprender, pero muchas veces se resaltan aspectos parciales y no se percibe a la persona en su complejidad y totalidad. Por ello prefiero hablar de musicoterapias, con una S pluralista y democrática que permita englobar todas las metodologías que usan el sonido con objetivos terapéuticos.

De todos modos, decir Musicoterapia es dar un nuevo nombre a una ciencia tan vieja como la humanidad, ya que desde la más remota antigüedad se atribuye al sonido propiedades terapéuticas, aun desde antes de que se llamara Música al sonido organizado.

Cuando los hechiceros hacían sonar sus calabazas para alejar las enfermedades, cuando tocaban el gran tam-tam para que la tribu

bailara en comunión o cuando el sacerdote cantaba para evocar a los espíritus, se hacía música con la intención de dirigirla hacia objetivos específicos.

En la actualidad, cuando la madre que acuna cantando a su bebé, o la gente silba acompañando su trabajo, o cuando los cantos litúrgicos intentan inducir a un estado de recogimiento entre los feligreses, también se usa la música con el propósito de hacer un bien al cuerpo o al ánimo, aunque este fin no sea propuesto conscientemente como objetivo.

Antiguamente nadie hablaba de frecuencias sonoras, ni de bloqueos emocionales, ni de problemas psicofísicos, ni de somatización; sin embargo eran y son músicas y terapias. Aquellos rituales arcaicos son extraños para el modo de pensar actual, pero si utilizaban el sonido para curar, para integrar socialmente o para colocarse en estados de conciencia distintos del cotidiano, podemos afirmar que no existen diferencias notables con el uso contemporáneo de las Musicoterapias.

En todos esos ejemplos encontramos la música usada más allá de la misma música, y desde allí hasta el uso consciente del sonido con objetivos terapéuticos hay pocos pasos. La diferencia con los antiguos métodos consiste en que, como disciplina terapéutica, se deben tener en cuenta los fines que se prefijan y los elementos que pueden llevar hacia ellos. También se deben considerar las necesidades de la persona sobre la que se opera y las propias capacidades del musicoterapeuta, para no obtener resultados distintos o contrarios a los deseados.

Grande, bello e importante es el mundo de las musicoterapias que, no obstante el largo camino recorrido, aún espera ser reconocido como elemento de primera utilidad por las instituciones de nuestro país.



# MÚSICA- MÚSICA -MÚSICA - MÚSICA

## El recuerdo de un Maestro... (reportaje a Washington Castro)

Horacio Lanci

En su visita al programa “Un viaje al interior de la música”, en el año 2000, el maestro Washington Castro (91 años entonces), nos permitió una entrevista imperdible... Destacado compositor, violonchelista y director de orquesta (figuraba aún en vida en el diccionario Oxford de la música), nos habló de una realidad legendaria: las décadas del 30 y 40 en una Buenos Aires que era uno de los grandes centros musicales del mundo.

Además, de su relación con Manuel de Falla, su actuación como chelista bajo la dirección de Ernst Ansermet, su conocimiento personal de Ravel...

¡Un documento musical que bien podemos calificar de histórico...!

<https://soundcloud.com/mariana-boh-677305009/reportaje-al-maestro-washington-castro>

## El amor padeciente Literatura clásica y letras de Tango

Hugo Peláez

“Percanta que me amuraste, en lo mejor de mi vida”. (1)

En 1917 Carlos Gardel estrena *Mi noche triste*, tango emblemático que supone un cambio notable en la letrística del género. Pascual Contursi, poeta y músico prácticamente desconocido para el gran público, ubica sus versos en la partitura de un tango de Samuel Castriota que hasta entonces llevaba por nombre “Lita”, y pasa a la historia como el inventor del Tango canción.

La novedad que supone la letra de Contursi radica en que el protagonista de la historia relatada no es un bailarín orgulloso de su talento en la milonga, ni un arrogante compadrito, sino un hombre abandonado por su querida. Se han publicado cientos de trabajos analizando la condición del personaje y de la mujer que lo ha dejado, probablemente actores en el extendido negocio de la prostitución, predominante en aquellos años en el Río de la Plata. Más allá de esas consideraciones, lo cierto es que el hombre en cuestión se lamenta, e inaugura en cierto modo una larga lista de abandonados amantes que saturará la poesía tanguera en los años sucesivos. El “amurado” varón asiste deprimido al escenario de su soledad, el cuarto que compartía con la mujer que ya no está. Elementos domésticos, como la “lámpara del cuarto”, cobran vida y voluntad para sumarse a la tristeza del protagonista del tango.

Diez años después de este momento fundacional, un poeta con raíces teatrales, Enrique Santos Discépolo, presenta uno de los tangos satíricos que lo harían famoso. *Esta noche me emborracho*, que también lleva música discepoliana, trascendería fronteras, triunfando en España.

El personaje de Discépolo describe su encuentro con la mujer que ha sido su gran amor en el pasado.

“ y pensar que hace diez años fue mi locura. Que llegué hasta la traición por su hermosura” (2)

La decadencia que el personaje observa en la que fuera objeto de sus desvelos amorosos lo lleva a reflexionar sobre el paso de los años y sus impiadosas consecuencias:

“Fiera venganza la del tiempo, que le hace ver deshecho lo que uno amó” (3)

Poco tiempo después, en 1929, será otra vez Discépolo quien nos mostrará un personaje sufriendo por amor. Se trata de *Malevaje*, que con innumerables versiones sigue vigente en la actualidad. En este caso no hay abandono ni traición por parte de la mujer; es el sentimiento mismo el que aparece percibido como una enfermedad, cuyos efectos alteran la identidad del sufriente:

“Decí por Dios qué me has dao, que estoy tan cambiao, no sé más quien soy” “ el malevaje , extrañado, me mira sin comprender”. (4)

Discépolo explota con habilidad la veta teatral que hay en su formación. El sufriente enamorado se lamenta en voz alta, consciente de que su mal no tiene límites.

“Ya no me falta, pa completar, más que ir a misa e hincarme a rezar” (5)

A comienzos de los años treinta, Luis Cesar Amadori, hombre de cine nacido en Italia (Director, guionista, productor, además de poeta) estrena *Rencor*, con música de Charlo. Al igual que el protagonista del tango contursiano, el hombre que habla en *Rencor* ha sufrido el desamor de una mujer, y está notablemente resentido por lo que llama “traición” sin eufemismos.

“Rencor, mi viejo rencor, déjame olvidar la cobarde traición.”

¡No ves que no puedo más, que ya me he seco de tanto llorar!” (6)

En este caso, podemos ver una diferencia con el tango de Pascual Contursi. El personaje de Amadori no se dirige a la mujer ausente. Le habla, en parte, a su propio sentimiento. Describe con crudeza “este odio maldito que llevo en las venas” hasta que al final del tango surge la duda en forma de afirmación íntima, dicha como un secreto:

“ No repitas nunca lo que viá decirte. Rencor, tengo miedo de que seas amor” (7)

Abandono, decepción y rencor. Sentimientos negativos que dan la razón a Sigmund Freud :

“Jamás somos tan desamparadamente infelices como cuando hemos perdido el objeto amado, o su amor” (8)

Estos cuatro tangos (podríamos citar varios cientos más) son un claro ejemplo de la impronta de los letristas que triunfaron en el género desde fines de la Década de 1910. Los tangos anteriores a esa etapa tenían letras ocasionales, muchas veces procaces, o similares a las que abundaban en el llamado género chico español, cantadas a la manera del Cuplé peninsular, en un tono más bien jocoso y sin mayores complejidades. Lejos estaban las “percantas” ausentes y el “odio maldito” que genera la traición.

La cultura grecorromana, desarrollada durante siglos en la cuenca del Mediterráneo, es cantera indiscutible de temas literarios que llegan hasta nosotros; entre ellos tiene un lugar importante la poesía amorosa.

Los antiguos, tanto en la poesía como en las representaciones plásticas, concebían

al amor con una connotación negativa. Cupido, dios del deseo amoroso, llamado Amor en la poesía latina, es representado como un niño que hiere con sus flechas. Hijo de Venus, diosa del amor y la fertilidad y de Marte, dios de la guerra. Las víctimas del travieso querubín sufren y gozan cuando son alcanzados por sus flechas.

Los escritores latinos señalaban la condición patológica que solía tener el hombre enamorado. El poeta Horacio, que vivió en la segunda mitad del Siglo I a.C. adopta una visión negativa de la condición amorosa, anticipando en dos milenios el tema de *Malevaje*.

“En el amor ocurren esos reveses: la guerra y de nuevo la paz; y si esto, que es algo casi tan tornadizo como la tempestad y fluctúa a merced de la ciega fortuna, uno se empeña en volverlo seguro, no ha de lograr mucho más que si pretende ser loco según un cierto modo y medida”. (9)

En otra de sus obras, Horacio nos brinda la imagen de una mujer vieja que se embriaga para no ver su deterioro. Es la misma que alguna vez enamoró al poeta y ahora muestra su triste decadencia.

“Los dioses oyeron mis plegarias, Licia, las oyeron. Te estás volviendo vieja, y sin embargo quieres parecer hermosa; y juegas y bebes impúdica y borracha. Con canto tembloroso provocas al perezoso Cupido. Pero este se recuesta en las bellas mejillas de Quía, joven y habilidosa para tañer la cítara, pues desdeñoso pasa de largo por las áridas encinas y huye de ti, porque tus dientes están ennegrecidos, porque tus arrugas y las nieves de tu cabeza te afean. Ni las púrpuras de Cos ni las piedras preciosas te devolverán ya los tiempos que el día fugaz escondió por única vez en tus conocidos fastos.

¿Adonde huyó Venus, ay, adonde el color?

¿Adonde el gesto elegante?

¿Qué conservas de aquella, de aquella que inspiraba amores, que me había cautivado; tú, feliz después de Cinara y famosa por tus agradables encantos?” (10)

Es inevitable la referencia al decepcionado personaje de Discépolo que hemos citado, solo que es la mujer, en este caso, quien bebe para olvidar su propia decadencia.

Unos años antes, Cayo Valerio Catulo, poeta nacido en Verona en el 87 a.C. inauguró en Roma la expresión poética del amor en primera persona. Los mitos antiguos abundaban en personajes que sufrían la pasión amorosa, pero no era común que los poetas dieran testimonio de sus desvelos en tal sentido, excepción hecha de una mujer poeta, Safo de Lesbos, como conocido antecedente.

Catulo da cuenta, en sus poemas, de su amor hacia Lesbia, en quien los estudiosos han identificado a Clodia, dama de la aristocracia romana. Este sentimiento, volcado en forma personal, pleno de pasiones no siempre gratas al poeta, constituye una novedad trascendente. Catulo sufre su amor por Lesbia, hasta el punto de sentir odio



por su amada. Es imposible no recordar el rencoroso amante de la letra de Amadori.

“Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris, Nescio, sed fieri sentio et excrucior”

“Odio y amo, Tal vez preguntes, ¿Cómo es posible? No lo sé, pero siento que me ocurre así y me torturo” (11)

El concepto de “tanguidad”, como lo definía el sociólogo Julio Mafud, implica una manera de ver la vida, una metafísica. Quizás resulte caprichoso decir que los poetas latinos la tenían, pero su valoración negativa del sentimiento amoroso encuentra eco indisimulado en muchas letras de tango. La “mezcla milagrosa” que el invento rioplatense implica tiene marcas indudables de literatura clásica en su variada genealogía. No es casualidad que los Homeros, Catulos y Virgilio aparezcan como nombres propios entre los vates tangueros. Son las dos caras de una moneda que la cultura occidental nos ha legado .

Referencias:

- (1) *Mi noche triste*. Letra de Pascual Contursi.
- (2) *Esta noche me emborracho*. Letra de Enrique S. Discépolo.
- (3) *Esta noche me emborracho*, Idem.
- (4) *Malevaje*. Letra de Enrique Santos Discépolo
- (5) *Malevaje*. Idem.
- (6) *Rencor*. Letra de Luis Cesar Amadori.
- (7) *Rencor*. Idem.
- (8) Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*. Alianza, Bs. As., 1992.
- (9) Horacio. *Sátiras*. Alianza Editorial. Madrid, 2010
- (10) Horacio. *Epodos. Odas*. Alianza Editorial. Madrid, 2010
- (11) Catulo. *Poemas*. Ed Gredos. Buenos Aires, 1993.



## Hans Jonas y el principio de responsabilidad. Por un humanismo planetario.

Gabriella Bianco

Nos preguntamos si el coronavirus puede marcar la toma de conciencia de la humanidad sobre la interdependencia y la comunidad de destinos de todos los seres humanos. Las grandes catástrofes de la humanidad, ya sea la plaga de 1347 o la de 1629, el terremoto de Lisboa de 1755, la gripe española de 1918, el tsunami de 2004, la pandemia de enfermedad por coronavirus de 2020, demuestran que, a pesar del progreso de la inteligencia y la arrogancia del “síndrome de Prometeo”, el ser humano está constantemente en peligro. La naturaleza debe ser protegida, pero siempre es más fuerte que el hombre que la habita y puede, incluso cuando parece estar al final de su resistencia, recuperar la escena, como lo ha estado haciendo en estos meses de propagación del virus.

Estamos experimentando una triple crisis: la biológica, de una pandemia que amenaza nuestras vidas indiscriminadamente, la económica, nacida de medidas restrictivas y la de la civilización, con la transición abrupta de una civilización de la movilidad a la obligación a la inmovilidad. Una crisis múltiple que podría provocar una crisis del pensamiento político y del pensamiento mismo, ¡quizás una sana crisis existencial!

Y, sin embargo, en lugar de unirnos al coro de las Erinias que invocan venganza contra el hombre arrogante y explotador, ¿no deberíamos también tratar de preservarnos, amarnos más y custodiar lo que somos, no aplaudir la autoaniquilación como si esto solo permitiera a la naturaleza vivir y reaccionar, simplemente cuidándonos, gracias también a la tecnología y la ciencia? Por supuesto, en el respeto por el ambiente en el que vivimos y con un sentido del límite, utilizando la razón crítica y sin renunciar a la previsión de la mirada.

Por otro lado, Prometeo, un símbolo del orgullo ciego, no es solo testigo del advenimiento de la técnica sino es también el titán que,

impulsado por una fuerza solidaria y altruista, enfrenta un castigo terrible y eterno por su generosidad hacia los hombres; él es el pensador refinado, promotor del camino hacia la civilización, del cual el fuego representa uno de los impulsos más importantes.

Pero nosotros no somos dioses y esta pandemia nos lo anunció todas las tardes con sus macabras listas de muerte, recordándonos que en el falso pero largo conflicto entre la naturaleza y la cultura, entre el hombre y la tierra, ciertamente no somos los más fuertes. Nunca lo hemos sido y quizás deberíamos preguntarnos el significado de la tecnología y el sentido del progreso en el tiempo de la modernidad.

Si la innovación y los avances del progreso pueden interpretarse como problemáticos, en el mundo que respalda el concepto de complejidad y no reduce todos los aspectos de la actividad humana, no solo económica sino social, artística, filosófica, científica a la única lógica del consumismo, la vida y los valores humanos deben ser defendidos como la tierra debe ser defendida, sin exaltaciones o demonizaciones.

Hans Jonas, uno de los mayores críticos de la indiferencia del hombre hacia el destino del ambiente en el que vivimos, en su *Principio de responsabilidad*, nos sitúa en un horizonte en el que desaparece la perspectiva individual y surge, en todo su poder, una ética de la comunidad sociopolítica. La suya no es una ética antropocéntrica, pero tampoco es solo centrada en la naturaleza, sino planetaria, que se expresa de acuerdo con una nueva fórmula del imperativo kantiano: “Actúa para que las consecuencias de tu acción sean compatibles con la permanencia de una auténtica vida humana en la tierra”, traducible con “No pongas en peligro las condiciones de la supervivencia indefinida de la humanidad en la tierra”.

El universo nos rodea. No podemos negar su presencia, pero ¿qué sería sin el hombre? ¿Existiría sin una inteligencia que lo pensara, existiría en su belleza sin una mirada que lo contemplara, existiría como naturaleza sin una conciencia que lo reconociera? Por supuesto el universo es autónomo, pero ¿qué sentido tendría si desapareciéramos? ¿Qué sería sin el hombre? Hermoso e incontaminado, pero ¿para quién? Ciudades, pueblos, aldeas, incluso la campiña desierta de los últimos días, nos recuerdan una ausencia de humanidad que no puede dejar de entristecernos incluso si la naturaleza parece exuberante, brillando con vida en el aire puro, pero envuelta en un silencio fantasmal, sin voces humanas.

Pero nosotros todavía estamos aquí. Y nos preguntamos: ¿cuál es nuestra condición, la que estamos viviendo en este régimen de restricción, donde nuestras necesidades se reducen a la biología pura? ¿Somos solo naturaleza o también cultura? Y más: ¿cuáles son los fundamentos de la ética de la responsabilidad y cuáles son las perspectivas de aplicación práctica? La violencia sobre la naturaleza se ha convertido en una posibilidad real, como la idea misma de que la humanidad pare de existir. Debemos darnos cuenta, por lo tanto, de que hay una humanidad para salvar: como no conoceríamos lo sagrado de la vida si no se cometieran asesinatos o el valor de la libertad si no existiera la



amenaza de la esclavitud y de la dictadura, se hace necesaria la conciencia de lo que podría pasar.

En el deber ético hacia aquellos que aún no están aquí y hacia las nuevas generaciones, la nueva ética no se refiere simplemente a la obligación hacia los niños, sino a la obligación hacia las nuevas generaciones, hacia los aún-no-nacidos que podrán acusarnos por las condiciones de existencia que les habremos dejado. Sin embargo, si es cierto que, así como existe el derecho de la posteridad a existir, también existe el “deber ser” de la humanidad que trasciende tanto el “nosotros” presente como el “ellos” futuro, que se encuentra por encima de nosotros y de los demás y es el deber de la humanidad a existir.

El primer imperativo, según Jonas, es, por lo tanto, que la humanidad exista. En virtud de ello, no somos simplemente responsables hacia los futuros hombres, sino también hacia “la idea del hombre”. El futuro de la humanidad constituye el primer deber del comportamiento humano colectivo en la era de la civilización tecnológica. También es una responsabilidad metafísica, ya que el hombre -advierde Jonas- se ha convertido en un peligro para sí mismo y para toda la biosfera. Incluso si nuestros descendientes pudieran vivir en un ambiente devastado, la plenitud vital de la tierra, ahora confiada a nosotros, tendría derecho a nuestra protección en sí misma. El interés del hombre, por lo tanto, coincide con el de la naturaleza, que es su hogar cósmico.

Es esta unión la que nos hace redescubrir la dignidad de ambos, del hombre y la naturaleza, y nos ayuda a adoptar una perspectiva relacional hacia esta última, para ir más allá de una visión meramente utilitaria. Solo si nos damos cuenta de que tanto la humanidad como la tierra están en peligro, nos activaremos para preservarlas y salvarlas. Si estoy consciente de que el ser que me importa es vulnerable, me ocuparé de él. Debemos cuidar el futuro del Ser, del ser como humanidad y del ser como naturaleza.

En la teoría de la responsabilidad en el horizonte del futuro, en su relación con el futuro, la responsabilidad política y parental difieren profundamente. Los padres son responsables de una educación que tiene un propósito bien definido: la autonomía y la madurez del individuo y el logro de este objetivo hace que la responsabilidad cese como tarea obligatoria. Esta responsabilidad debe tener en cuenta el desarrollo orgánico y las diversas etapas de crecimiento del individuo.

En cambio, el estado se ocupa de la evolución histórica que no es en absoluto comparable al desarrollo orgánico. La historia no tiene un fin predeterminado hacia el cual tiende o debe ser guiada. El devenir de la historia y de la humanidad tiene un significado completamente diferente del devenir del individuo de embrión a adulto. La responsabilidad política al mirar hacia el futuro tiene una tarea muy específica: hacer posible la existencia de una política futura. Cualquier responsabilidad, más

allá de las tareas individuales, implica también la preservación de la posibilidad futura de una acción responsable.

La tierra es el lugar del encuentro entre diferentes seres, todos involucrados en el drama de la existencia que se desarrolla en ella, una existencia que debe tratar de ser lo más relacional posible, en la tensión perenne sobre las formas de encontrar para construir una ecología humanista en el que la naturaleza y la cultura, pertenecientes al mismo horizonte, coexisten sin prevaricación o violencia, pero también en la conciencia de que nunca será posible evitar por completo los conflictos ni imaginar una condición edénica imposible de lograr.

En esto, como antes y como siempre, nuestra razón crítica, que actúa sobre un sustrato de corporeidad, viene en nuestra ayuda. Somos parte de la naturaleza según nuestras características esenciales. El mundo está ahí y ahí está el ser humano, ambos necesarios el uno para el otro. La belleza misma surge de una alquimia entre la naturaleza y el ser humano, en una relación tan profunda como inseparable.

Al igual que cualquier teoría ética, también la teoría de la responsabilidad debe tener en cuenta: el fundamento racional de la obligación, o sea ese principio de legitimidad que está detrás de la pretensión de un “deber ser” vinculante, y el fundamento psicológico de su capacidad para poner en marcha la “voluntad”, es decir, convertirse para el sujeto en la causa que determina su acción. Esto significa que la ética tiene un aspecto objetivo y uno subjetivo, uno que tiene que ver con la razón y el otro con el sentimiento. Ambos son complementarios entre sí.

El poder del hombre es su destino, lo que puede hacerlo actuar con responsabilidad o no. El “deber ser” surge de la “voluntad” como un autocontrol de su poder que opera de manera consciente. El punto crítico de la cuestión moral, es decir, cómo se puede pasar del “querer” al “deber ser”, encuentra una solución al mediar el “poder” en su manifestación humana específica. Desde este punto de vista, necesitamos un humanismo regenerado, que recurra a las fuentes de la ética: solidaridad y responsabilidad, presentes en toda la sociedad humana. Esencialmente un humanismo planetario

## Estética, neuroestética... y cuarentena

Nicolás Luis Fabiani<sup>1</sup>

Muchos pretenden volver a lo que fue  
sin comprender que ya no están siendo lo que eran.

### I.- La Estética

Poseemos un saber acerca de la estética, al que respondemos frecuentemente. Decimos: “esto es estéticamente muy bonito” (bello, lindo...), o “estéticamente feo”. La así llamada cirugía *estética* es parte de nuestra cultura, y ni qué decir de los institutos de estética corporal, de “depilación y estética” y de otras variopintas “estéticas” (basta recorrer las calles de la ciudad), siempre asociadas con la belleza, belleza que todos deseamos poseer y conservar en nuestra vida a lo largo de la mayor cantidad de años posible.

La belleza tiene una larga historia. Umberto Eco -profesor, escritor y filósofo italiano- ha dedicado un hermoso volumen a dicha historia y, visto el éxito editorial, también consagró otro a la historia de la fealdad. El volumen es igualmente hermoso; las imágenes que contiene quedan a juicio del lector.

Ahora bien, a los fines de plantear los orígenes de la Estética en tanto disciplina filosófica, cabe mencionar -casi un lugar común- a Alexander G. Baumgarten quien, en su tesis doctoral, introduce la palabra *aisthesis*. Más tarde, entre 1750 y 1758, publicó su *Aesthetica*, en dos volúmenes. En esta tesis doctoral establecía la distinción -ya transitada por los filósofos griegos y los padres de la Iglesia- entre cosas percibidas y cosas conocidas. La intención del autor fue exponer acerca del conocimiento sensible, gnoseología inferior por entonces. El concepto de *aisthesis* está vinculado con las sensaciones. De ahí que importe subrayar el particular interés que implica en el campo de la experiencia sensible y de la percepción. En rigor, por lo expuesto al comienzo, hoy parecería una obviedad decir que estas experiencias se vinculan con cuanto nos rodea.

Pero en parte con Kant, y mucho más a partir de Hegel, la disciplina se encarnará en lo que es nuestra cultura, en particular en el campo de la filosofía. No obstante, para Hegel, la Estética debe entenderse como una “filosofía del arte”; de ahí que se restrinja este enfoque filosófico a la consideración de la belleza en las artes; más específicamente, a una “filosofía del arte bello”, sin tomar en cuenta lo bello natural. No es arriesgado decir que de aquí derivarían las estéticas de cada una de las artes o las filosofías de cada una de ellas. De ahí que los más cuidadosos distingan Arte -en general- de artes plásticas, música, teatro, cine, etc., en su especificidad.

Si no fuera porque de la *aisthesis* surgió más tarde la **Estética** como disciplina filosófica, pocos académicos se ocuparían de ella. De todos modos, para muchos no habría acuerdo en que *estética* y *filosofía del arte* sean la misma cosa. “A diferencia de la estética que es la teoría de lo bello, o de la belleza, tanto natural como artificial -se lee en el Diccionario Herder de Filosofía-, la filosofía del arte se ocupa más bien de las denominadas ‘bellas artes’.” Distinción que algunos todavía mantienen.

Hans Robert Jauss, en 1972, planteaba: “Una historia de la experiencia estética, que aún no se ha escrito, debería descubrir la praxis productiva, receptiva y comunicativa del comportamiento estético en una tradición que, en buena medida, ha sido encubierta o ignorada.” (Jauss, 2002: 45s). Destaco fundamentalmente esas tres instancias que señala el autor: la *productiva*, la *receptiva* y la *comunicativa* (vale decir, la de los creadores, los artistas y los espectadores). Esto nos conduce directamente a la pregunta acerca de cómo es esa experiencia estética. Diría más, sin alejarme demasiado del propósito de este trabajo, de cómo ha sido esa experiencia. Para atender a esto voy a desmarcarme del camino que nos propone una filosofía del arte, y aun de la estética entendida por Hospers como “una rama de la filosofía”, de su caracterización como “la teoría de lo bello, o de la belleza”.

Aventurarse más allá del campo de las artes implica ocuparse de una esfera más amplia que comprenda los sentidos, los procesos perceptivos, etc.. Importan los modos de percibir, las reacciones emocionales y los enfoques (o creencias) culturales. De ahí que el Arte (siempre mejor *las artes*) es un “reducido” campo de estudio. Además, es necesario resolver algunos problemas previos a la consideración del Arte. Hegel proponía ocuparse de “lo bello del arte” (Hegel, G., 1989: 8). Si de bello se tratase (o de la belleza), ¿quién podría afirmar que sólo basta remitirse a las expresiones artísticas? Razón demás para quebrar el círculo del Arte.



## II.- La neuroestética

Hace poco más de diez años hizo su aparición la neuroestética y, para algunos, el problema de lo bello encuentra su “solución” en el sistema neuronal, en nuestro cerebro. Semir Zeki (al que se considera fundador de la neuroestética) lo anuncia claramente desde el título de su libro: *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Y lo subraya su siguiente afirmación: “ninguna teoría estética podrá estar completa, y no digamos ser profunda, a menos que tenga una base biológica.” (Zeki, 1999: 234)

Otros investigadores han seguido el camino inaugurado por Zeki, pero manteniendo aún el arte como objeto de estudio y su relación con lo bello. Desechar la consideración de lo bello no parece ser el punto de vista de quienes toman el arte como punto de partida. Jean-Pierre Changeux lo propone en su libro: *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien*, donde el autor retoma esas “tres cuestiones fundamentales de Platón” (Changeux, 2010: 405).

Eric Kandel, catedrático e investigador de la Universidad de Columbia y premio Nobel de Medicina (2000), en su obra *La era del inconsciente. La exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro*, como se ve, también se refiere al arte y señala:

“Es muy improbable que en un futuro próximo se produzca una unificación completa entre la biología de la mente y la estética, pero es muy probable que el hecho de encontrar nuevas interacciones entre aspectos del arte y de la ciencia de la percepción y la emoción siga iluminando los dos campos y que, con el tiempo, esas interacciones puedan tener efectos acumulativos.” (Kandel, 2013: 548).

Más prudente respecto del futuro próximo de la unificación, Kandel da pie para subrayar otros dos aspectos, como son la mencionada “ciencia de la percepción y la emoción”, sólo que no relacionadas con las artes, sino con un universo mucho más vasto. Al respecto cabría alejarse del marco de la Estética y su orientación estrictamente filosófica para recuperar el concepto de *aisthesis*, en principio propuesto por Baumgarten.

Por cierto que la referencia a la estética y al arte parece dar por descontado todo lo que tradicionalmente podemos considerar *estético*. Bastaría mencionar el uso del sustantivo *estética* y los adjetivos correspondientes: *estético/a*. Sin embargo es claro que lo estético no es ajeno a las nuevas orientaciones que puede tener, hoy, esta disciplina “filosófica”. Así es manifiesto en las siguientes consideraciones, también del texto citado:

“Más recientemente, hemos asistido a la aparición de la neuroestética, una disciplina que continúa la obra de Ernst Kris y Ernst Gombrich, los primeros que



aplicaron estudios psicológicos modernos al arte. La neuroestética combina la biología de la visión y la psicología y las aplica al estudio del arte. El campo de la neuroestética emocional va más allá e intenta combinar la psicología cognitiva y la biología de la percepción, la emoción y la empatía con el estudio del arte.” (Kandel, 2013: 549)

Dos cosas me interesa destacar del texto citado. Por un lado que el campo sigue limitado al arte, sin mencionarse a qué manifestación artística específica se hace referencia, aunque sea obvio que a todas; y por otro, que la referencia a la “neuroestética emocional” amplía el incipiente campo de la neuroestética a secas. Dejo fuera de consideración la discusión del dualismo “mente”/“cerebro”, manifiesta ya en el título de la obra.

Estimo que la propuesta de Kandel, en la cita que sigue, pone en claro los caminos que se están transitando y que abren puertas para la comunicación entre los distintos pero no compartimentados saberes de nuestras disciplinas.

“El beneficio potencial para la nueva ciencia de la mente es evidente” -estima Kandel. “Uno de los objetivos finales de esta nueva ciencia es entender cómo responde el cerebro a las obras de arte, cómo nosotros, en el papel de observadores, procesamos la percepción, la emoción y la empatía inconscientes y conscientes.” (Kandel, 2013: 549)

Pero como nuevamente nos encontramos con la mención “obras de arte”, y como en muchos casos, insisto, pareciera darse por sobreentendido que se trata de artes visuales, cabría más explícitamente distinguir entre las diferentes artes, cosa que hacen ya quienes, por ejemplo, se ocupan de la música. Esto quizá da pie para un mayor fundamento de este tipo de distinciones. Si bien nuestro cerebro sería el procesador general de aquello que reciben dos de nuestros sentidos privilegiados (la vista y el oído, por supuesto) hay notables diferencias en los procesos perceptivos que obligan a mantener esos particularismos entre las distintas manifestaciones artísticas. No quisiera abordar aquí imprudentemente las “emociones” o la “empatía” a las que hace mención Kandel, pero es evidente que ciertas artes y no otras despiertan en nosotros dichas emociones, en tanto otras nos dejan indiferentes. Vivimos inmersos en un mar de “ondas” (sin pretender abordar aquí la dualidad “onda/corpúsculo”, “ondas y fotones”). Algunas son captadas por nuestros ojos, otras por nuestros oídos (sin duda una verdadera especialización). Esto es más o menos claro. Menos claros son, todavía hoy, los procesos cerebrales que se desencadenan a partir de las sensaciones y que tienen también, por lo demás, relación con la memoria.

Algo más quisiera agregar a este breve trabajo. Desde hace no mucho me propongo abordar una cuestión que está, diría, más allá de la *aisthesis*, esto

es: los procesos perceptivos y las emociones relacionados con el amplio entorno en el que estamos inmersos. Creo que se impone esta indagación, previa al abordaje, si se quiere más limitado, de las artes.

### III.- La cuarentena

En más de una oportunidad, y en ciertas ocasiones, proponía en clase la siguiente comparación (más llana que una metáfora): nuestro cerebro es como una heladera; si guardamos comida podrida, extraeremos comida podrida (eso sí: fría). La inversa es una obviedad.

¿Qué significa esto en tiempos de pandemia, de cuarentena? Que en cuanto a la *aisthesis*, y a lo que posteriormente el cerebro procesará, deberíamos ser muy cuidadosos. En términos generales, y en la forma en que lo vengo planteando, nuestra *aisthesis*, todo lo que penetra a través de nuestros sentidos, es prácticamente inconmensurable y sumamente dinámico. Que nuestra atención alcance a procesar todo no es evidente. Y precisamente aquí está lo central del “deberíamos ser” antes mencionado: nuestra atención. Esta pone ciertos límites a la enorme cantidad de información que recibimos. Límites no absolutos, por cierto, dado que, si bien ponemos foco en algo, eso no impide que otra información siga incorporándose en nosotros. Para ser claro: si escuchamos a la persona con la que estamos conversando es gracias a que ponemos atención y somos capaces de atenuar, hasta cierto punto, los ruidos molestos del ambiente (calle, reunión social, bar, restaurant, etc.).

Si bien el confinamiento impone restricciones no deseadas, la cuarentena nos ofrece muchas oportunidades, muchas ocasiones de volver digno de interés y hasta novedoso lo que está oculto por la costumbre. Podemos desde encontrar cosas inatendidas tales como las personas que nos rodean, rajaduras en las paredes de nuestras casas, placer en cómo las hemos decorado, apreciar las plantas y flores, el jardín, el balcón, la ventana y lo que se ve a través, el barrio (su belleza o fealdad), etc., y ser capaces de descubrir, atención mediante, algo que nos pueda resultar agradable, que nos de placer y hasta que de sentido a cuanto nos rodea. Si tenemos mentalidad más creativa, podremos cambiar aquello que no nos guste en cualquier rincón del lugar en que habitamos.

Más complejo es no resistir y, por lo tanto, disciplinar nuestro gusto a lo que nos ofrecen la radio, la televisión, internet, nuestros teléfonos, los videojuegos (violencia, masacres, malas noticias, peores intenciones, espectáculos denigrantes como UFC (Ultimate Fighting Championship), pornografía, etc., etc.). Pero bien vale la pena intentar y elegir, para nuestra heladera/cerebro

(como comparaba), qué vamos a incorporar para que nos sintamos bien, a gusto, creciendo en saberes y cultura mientras dure esta cuarentena y más allá de ella. Somos capaces de elegir. Sólo necesitamos el pequeño gran esfuerzo de ejercer la práctica.

El cerebro está siempre trabajando, noche y día, mes tras mes, año tras año, sin detenerse nunca, afortunadamente. Siempre en un ir y venir entre “dentro” y “fuera”. Entonces probemos elegir aquello que consideramos un verdadero manjar para que nuestro cerebro lo digiera.

## Bibliografía

- Ansermet, F.; Magistretti, P., 2006. *A cada cual su cerebro*. B.A.: Katz Editores.
- Baumgarten, Alexander G. [1750] (2014) *Estética breve*. B.A.: Centro de Investigaciones Filosóficas.
- Changeux, Jean-Pierre, 2010. *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Dehaene, Stanislas, 2015. *La conciencia en el cerebro*. B.A.: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Fabiani, Nicolás Luis, 2009. La *aisthesis*. Perspectiva de la estética en la formación de la persona. (En: AA.VV. *Anuario. Estética y Artes*. (N.L. Fabiani, coord.). Mar del Plata: Editorial Martín)
- Fabiani, Nicolás Luis, 2011. “Desafíos para el abordaje de la Estética.” (En: *Anuario de Estética y Artes*. (N.L. Fabiani, coord.) Vol. III, Año 3. Mar del Plata: Editorial Martín)
- Fabiani, Nicolás Luis, 2014. Estética y neuroestética. aportes culturales y neuronales. Actas XVII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense. Cortázar y las artes. (Nicolás Luis Fabiani compilador). - 1a ed. - Mar del Plata: Grupo de Investigaciones Estéticas de la UNMdP, 2014. CD-ROM- ISBN: 978-987-544-595-6
- Fabiani, Nicolás Luis. ¿La belleza está en el cerebro? En: La Capital, Enlace Universitario, Mar del Plata, 25/4/2020.
- Fabiani, Nicolás Luis, 2020. Estética, neuroestética... y cuarentena. En: Enlace Universitario (Univ. Nac. De Mar del Plata), Año 15, N° 33, p. 7.
- Hegel, G. *Lecciones sobre la estética*, Madrid: Ed. Akal, 1989.
- Kandel, Eric R., [2007] 2012. *En busca de la memoria*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Kandel, Eric R., 2013. *La era del inconsciente. La exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro*. Barcelona: Paidós.
- Zeki, Semir, 2005. *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro* Madrid: A. Machado libros, S.A.

## Algunos aportes sobre Alejandro Bunge

Mario O. Garelik

Alejandro Bunge había nacido en 1880, en un hogar con mucho estímulo intelectual, en el seno de una familia que aportó muchísimo a diversas áreas del saber y la investigación científica.

Su hermano Carlos Octavio fue un filósofo positivista, autor del libro *Nuestra América*, de difusión continental. Su hermano Augusto, fue un dirigente socialista y diputado nacional, padre del filósofo Mario Bunge; su hermana Delfina fue la mujer de Manuel Gálvez y, a su vez, una reconocida escritora.

Alejandro Bunge, se formó como ingeniero en Sajonia, Alemania, donde recibió influencia de los principios proteccionistas divulgados por Frederick List. Al regresar al país, trabajó en los círculos católicos de obreros encarando un estudio y práctica de la llamada cuestión social. Fue impulsor de los primeros estudios para cuantificar la realidad argentina, aplicando las estadísticas.

El economista y matemático italiano Hugo Broggi, recaló en la Universidad de La Plata en 1910, donde llevó como profesor adjunto a Alejandro Bunge y ejerció sobre él una gran influencia. Ambos intervinieron en la fundación de la facultad de ciencias económicas de la Universidad de Buenos Aires.

En 1917 Alejandro Bunge fundó la revista de Economía Argentina, que tuvo continuidad hasta 1947, es decir hasta después de su muerte ocurrida en 1943. En sus páginas pregonó la necesidad de industrializar el país, sustituir importaciones, subsidiar las industrias de interés nacional, desarrollar el agro con población interior y mercado interno y, pese a ser un industrialista, impulsó una política agraria que tendiera a sanear títulos para favorecer el arraigo de las familias en el campo e impulsar que los arrendatarios se transformaran en propietarios mediante créditos blandos, congelamiento de alquileres agrarios y rebajas impositivas para el productor agrario directo; es decir para aquel cuya familia viviera en el campo.

El resumen de todos estos aportes se condensó en el libro *Una nueva Argentina* que, según varios historiadores, fue libro de cabecera del Coronel Perón en el periodo previo a su lanzamiento a la arena política. No llegaron a conocerse. Bunge murió, pero alcanzó a enviarle, a través de Jose Enrique Miguens, la idea del Consejo Nacional de Post Guerra que fuera creado en 1944. Este consejo marca la confluencia de la elite intelectual con los intelectuales de las fuerzas armadas, particularmente de la fuerza terrestre.

Bunge se preguntaba cuáles eran los temas de post guerra. Son cuatro los fundamentales:

- 1.- Ocupar toda la mano de obra
- 2.- Seguridad social
- 3.- Reconstruir la economía con notoria participación del estado
- 4.- Planificar la economía nacional como idea de conjunto y terminar con las medidas aisladas

Esta fue la base teórica del primer plan quinquenal.

Era un momento mundial en que se imponía la planificación como tendencia. La URSS había impuesto los planes quinquenales; también el New Deal de Roosevelt era en el fondo una planificación.

Luego de su muerte, muchos de sus artículos se publicaron en un libro *-Soluciones Argentinas-*, que bien podría llamarse espejo de la Argentina, porque es una reconstrucción importante de la realidad del país y de su conformación desequilibrada y anacrónica. Años después, sus hijos y colaboradores más cercanos crearon el Instituto Alejandro Bunge de Investigaciones Económicas y Sociales.

Desde este instituto, muchos colaboradores de Bunge, pasaron a integrar los cuadros técnicos del gobierno y desarrollaron una gran labor en las cátedras universitarias. La condición de católicos de la mayoría de ellos provocó un alejamiento del gobierno, cuando estalla el conflicto con la iglesia en la década de 1950.

Alejandro Bunge, aparece en la historia de la ideas políticas argentinas como el adaptador de la expresión de Carlos Pellegrini en términos de Argentina como la granja del taller inglés. Es decir una nueva corriente industrialista, en las condiciones de ambas guerras del Siglo XX, que expresaba con claridad la necesidad de combatir la despoblación del campo, de industrializar, dando apoyo a las industrias de interés nacional estratégico y, sobre todo, la necesidad de planificar la actividad de gobierno.

Hoy Bunge está prácticamente olvidado. Queremos, con estas líneas, desocultarlo y señalar, al mismo tiempo, que sus elaboraciones teóricas se pueden solo consultar, porque sus libros están agotados, en las bibliotecas donde se conservan, aunque frecuentados por muy pocos lectores.

## La desencionalización y la filosofía argentina

Martín Orensanz

¿Qué significa hacer filosofía argentina hoy en día? Esta pregunta inocua en realidad apunta a un problema complicado, como lo son todos los problemas filosóficos. La filosofía argentina ha tenido una historia que, a grandes rasgos, se puede dividir en tres etapas: comienzo, esencialización y desencionalización. Si bien no está del todo claro cuándo comenzó, o cuáles serían los criterios para determinar su comienzo, se puede ver que por lo menos desde la época del romanticismo se aludía a la posibilidad de elaborar una filosofía de carácter argentino. Esteban Echeverría pensaba de esa manera. Era todavía una tarea por hacer. Y esa tarea estaba indefectiblemente ligada a la construcción de la democracia. Decía en su *Dogma Socialista*:

“Nuestro punto de arranque y reunión será la democracia.

Política, filosofía, religión, arte, ciencia, industria; toda la labor inteligente y material deberá encaminarse a fundar el imperio de la democracia.

Política que tenga otra mira, no la queremos.

Filosofía que no coopere a su desarrollo, la deseamos.

Religión que no la sancione y la predique, no es la nuestra.

Arte que no se anime de su espíritu, y no sea la expresión de la vida del individuo y de la sociedad, será infecundo.

Ciencia que no la ilumine, inoportuna.

Industria que no tienda a emancipar a las masas, y elevarlas a la igualdad, sino a concentrar la riqueza en pocas manos, la abominamos.”<sup>1</sup>

El tiempo transcurrió y el Estado-nación argentino se fue consolidando. La filosofía argentina también. Dejó de ser una tarea a realizar, y comenzó a cristalizarse alrededor de una especie de esencia metafísica: la identidad argentina. Ya no era algo por construir,

<sup>1</sup> ECHEVERRÍA, Esteban, “Dogma Socialista de la Asociación de Mayo”, en *Obras completas*, Ediciones Antonio Zamora, Buenos Aires, Argentina, 1972, pp. 191-192.

sino algo por descubrir. Los primeros pasos en esa dirección los dieron pensadores como Alejandro Korn, quien escribió un breve texto en 1927 llamado *Filosofía argentina*, en el que decía:

“Me imagino la sonrisa del lector ante el epígrafe. ¿Desde cuándo tenemos filosofía argentina? ¿Acaso tenemos filósofos? Y bien, a mi vez preguntaría: ¿Se concibe que una colectividad humana unificada por sentimientos, intereses e ideales comunes desarrolle su acción sin poseer algunas ideas generales? Pues si logramos desentrañar estas ideas implícitas del devenir histórico hallaremos, por fuerza, una posición filosófica. De hecho, nunca nuestro pueblo ha dejado de tenerla.”<sup>2</sup>

El giro es claro. Ya no era como en la época de Echeverría, en la que era necesario elaborar una filosofía que cooperase al desarrollo de la democracia, desechando todo pensamiento que no contribuyese a tal fin. Para la época de Korn, se trataba más bien revelar las ideas generales propias del pueblo argentino. Se suponía que esas ideas ya existían, estaban presentes, pero ocultas, en las prácticas cotidianas, y la tarea del filósofo era desentrañarlas, sacarlas a la luz.

Korn no llegó tan lejos como para afirmar que pueblo argentino tiene una esencia de índole metafísica, pero años más tarde, Carlos Astrada comenzó a reflexionar en esa dirección. En su obra, está claro que la argentinidad está concebida como si fuese una esencia, una identidad. Decía en *El mito gaucho*:

“La constelación histórica universal también nos señala la necesidad de volver hacia nosotros mismos. Tenemos que retornar al mito originario, afincarnos en la esencia de nuestra estirpe; en la esencia argentina, a la que, si hemos de serle totalmente fieles, tenemos que prestarle voz, en nosotros, y su correspondiente eco y resonancia, fuera de nosotros, en una palabra, asegurarle vigencia cultural y política en el mundo.”<sup>3</sup>

El caso de Astrada es paradójico, debido a la aparente contradicción entre su concepto de la “esencia argentina” y su afirmación de que “el hombre argentino es una tarea”, una temática recurrente en su obra. Dicho de otra manera, la influencia de Heidegger lo llevó a pensar en la importancia ontológica de la existencia, en vez de concentrarse exclusivamente en el concepto de esencia. Sin embargo, Astrada contribuyó -a sabiendas o no, queriéndolo o no-, a la esencialización de la identidad argentina. Con el paso del tiempo, el concepto de la argentinidad terminó de cristalizarse como una esencia metafísica, en vez de manifestarse como una construcción sociocultural y lingüística.

La situación cambió con los trabajos de los pensadores influenciados por el

<sup>2</sup> KORN, Alejandro, “Filosofía argentina”, en *Obras completas*, Editorial Claridad, Buenos Aires, Argentina, 1949, p. 29.

<sup>3</sup> ASTRADA, Carlos, *El mito gaucho*, Ediciones Cruz del Sur, Buenos Aires, Argentina, 1964, p. 80.



postestructuralismo, como Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. En su breve texto titulado *Posmarxismo sin pedido de disculpas*, decían:

“En sociedades con un bajo nivel tecnológico de desarrollo, en las que la reproducción de la vida material es llevada a cabo a través de prácticas fundamentalmente repetitivas, los “juegos del lenguaje” o secuencias discursivas que organiza la vida social son predominantemente estables. Tal situación da lugar a la ilusión de que el ser de los objetos, que es una construcción puramente social, pertenece a las cosas mismas. Esta idea de un mundo organizado a través de un conjunto estable de formas esenciales es la presuposición central de las filosofías de Platón y Aristóteles. La ilusión básica del pensamiento metafísico reside precisamente en esta falta de conciencia de la historicidad del ser. Es sólo en el mundo contemporáneo, cuando el cambio tecnológico y el ritmo dislocado de la transformación capitalista alteran constantemente las secuencias discursivas que construyen tal realidad de los objetos, que el carácter meramente histórico del ser se torna plenamente visible. En este sentido, el pensamiento contemporáneo en su conjunto es, en buena medida, un intento de asumir esta creciente comprensión y de apartarse, en consecuencia, del esencialismo. En el pensamiento anglo-americano podemos referirnos al giro pragmatista y a la crítica antiesencialista de la filosofía posanalítica, que comienza con la obra del Wittgenstein tardío; en la filosofía continental, a la radicalización de la fenomenología por parte de Heidegger y a la crítica de la teoría del signo en el posestructuralismo. La crisis de las epistemologías normativas y la creciente comprensión del carácter no algorítmico de la transición de un paradigma científico a otro, apuntan en la misma dirección.

Lo que nuestro libro intenta mostrar es que esta historia del pensamiento contemporáneo es también una historia interna del marxismo; que el pensamiento marxista ha sido también un esfuerzo persistente por adaptarse a la realidad del mundo contemporáneo y por distanciarse progresivamente del esencialismo.”<sup>4</sup>

Si bien Laclau & Mouffe no se refirieron explícitamente al concepto de la argentinidad, lo cierto es que su planteo habilita plenamente la posibilidad de pensar una desesencialización de la esencia argentina. O, dicho de otra manera, permiten entrever la posibilidad de pensar al concepto de la argentinidad desde una perspectiva anti-esencialista. En ese sentido, podemos responder a la pregunta que planteamos al inicio de este escrito: ¿Qué significa hacer filosofía argentina hoy en día? Hacer filosofía argentina hoy en día significa, entre otras cosas, filosofar acerca de la argentinidad, entendida no como una esencia metafísica, tampoco como un proyecto o tarea existencial, sino como un constructo sociocultural. Es menester mostrar que cada rasgo y atributo que consideramos “esencialmente argentino” no existe por sí mismo

<sup>4</sup> LACLAU, Ernesto & MOUFFE, Chantal, “Posmarxismo sin pedidos de disculpas”, en LACLAU, Ernesto, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1993, pp. 131-132.



al modo de una Idea platónica, o una sustancia aristotélica, y que ni siquiera forma parte de un proyecto existencial en sentido heideggeriano, sino que el rasgo o atributo en cuestión fue construido a través de prácticas socioculturales y lingüísticas.

¿Qué es la argentinidad, y qué características tiene? Echeverría, Korn, Astrada, Laclau & Mouffe hubieran ofrecido respuestas muy distintas para esa pregunta. Aun cuando no estemos de acuerdo con la filosofía posmarxista de Laclau & Mouffe, a pesar de todas las críticas que se le pueden hacer a esa filosofía, parece casi imposible soslayar sus argumentos en contra del esencialismo y a favor de un pensamiento anti-esencialista. Es posible que, con el reciente auge del llamado realismo especulativo, particularmente con la ontología orientada a objetos de Graham Harman, se rehabilite el concepto de esencia, aunque no a la manera tradicional. Sea como fuere, el concepto de la argentinidad, hoy en día, está mucho más marcado por el antiesencialismo de autores como Laclau & Mouffe que por cualquiera de los pensadores que los antecedieron.

Sin embargo, que la argentinidad sea un constructo sociocultural en vez de una esencia metafísica no significa que esté menos arraigada. Tampoco significa que no tenga aspectos que es necesario desentrañar. Valga un ejemplo: el himno nacional argentino. Usualmente se lo internaliza tras repetirlo incontables veces en distintos actos oficiales. Pero aunque se conozca su letra de memoria, al analizarlo filosóficamente se evidencian algunas cuestiones que pueden pasar desapercibidas a simple vista.

¿Quién es el personaje que dice al comienzo “Oíd, mortales, el grito sagrado”? Nótese que la letra no dice “oigamos, mortales, el grito sagrado”, sino “oíd”. No sabemos quién dice “oíd”, pero se auto-excluye al decir “oíd” en vez de “oigamos”. ¿De qué se autoexcluye? La respuesta la da la segunda palabra del himno, la palabra “mortales”. Es decir, que se auto-excluye de la mortalidad. El personaje en cuestión es, por lo tanto, inmortal. ¿Pero quién es? A primera vista, podría parecer que se trata del Dios cristiano, o de un ángel. Pero en la letra del himno argentino no aparece la palabra “Dios”, ni “Cristo”, ni “ángel”. Tampoco aparecen palabras para designar símbolos cristianos, como la cruz. De hecho, la letra del himno no contiene ningún símbolo bíblico. No es un himno cristiano.

Uno de los símbolos que se destaca es el de los laureles, cuando dice “sean eternos los laureles”. La corona de laureles es uno de los símbolos máximos de la antigua cultura grecorromana. Quienquiera que sea el personaje que dice “oíd mortales”, tiene más en común con la mitología griega que con la mitología cristiana. Podría ser una musa o una ninfa, por ejemplo. Esta interpretación está en consonancia con el estilo neoclásico del himno argentino, ya que uno de los rasgos clave del neoclasicismo es el rescate de la mitología antigua, grecorromana. A todo esto hay que agregarle el hecho de que el himno que hoy cantamos no es la versión completa. La versión completa es más extensa, y hace varias referencias a los pueblos originarios, valorándolos. Es posible entonces que el personaje que dice “oíd mortales” sea una figura mitológica

de uno de los pueblos originarios de esta región.

Al analizar el resto de la letra, se evidencian otras sutilezas. Por ejemplo, la frase “o juremos con gloria morir” no se puede entender sin la frase precedente, “coronados de gloria vivamos”. Esas dos frases forman una única oración, y la “o” indica una disyunción, es decir “tal cosa, o tal cosa”. No es una “oh” en el sentido de una exclamación poética, como si dijera “oh, juremos con gloria morir”. Si fuera una “oh!”, habría una contradicción con la frase anterior, porque estaría como diciendo “vivamos de manera gloriosa” y “vayamos a la muerte de manera gloriosa”. En realidad lo que está diciendo es esto: “hagamos un juramento. Juremos que nuestra vida estará coronada de gloria. Y si no podemos vivir de esa manera, entonces al menos tengamos gloria al momento de morir”. No es una exclamación, sino una disyunción, plantea una alternativa: o vivimos de manera gloriosa, o morimos de manera gloriosa. Es parecida a la frase “morir de pie o vivir de rodillas”. La diferencia es que en el caso del himno, lo que se está diciendo es: si no podemos vivir dignamente (“coronados de gloria”) entonces al menos tengamos una muerte digna, y no una muerte rodeada de miseria.

Esta clase de análisis es sólo un ejemplo entre otros posibles. La desencialización de la esencia argentina, mostrar que la identidad argentina no es un ente espiritual flotando en el limbo sino una construcción sociocultural y lingüística, es una tarea que apenas ha comenzado.

# FICCIONES - FICCIONES- FICCIONES -

## Aclarando

Danilo Galasse

Tanto público y yo sin una gota de ginebra. Hace años que no estreno, y un protagonista además, sin estar un poco... alegre digamos.

¡Y qué puesta! Yo siempre en el centro del decorado. Un decorado carísimo. Por lo menos así lustrado parece caro. Siempre dije que poner un peso en producción es negocio. El público lo agradece. Y lo paga.

Una línea me caería de maravilla, pero el vestuarista dejó los bolsillos vacíos, y acá no me traen.

Respeto le llaman al miedo.

¡Sirven café! Es que realmente es un estreno. La obra ya la vieron, quieren ver mi versión.

Aparecieron los figurones. Vienen los fotógrafos y hay que vender imagen. Ellas garronean peluquería, por canje, ellos ligan alguna corbata, por canje también.

Llegaron también mis amigos. No mis colegas, dije mis amigos, la barra: al principio hablar bajito. Después no reírse, y al final... nos echaban por las carcajadas.

Todos adoran el culo de Milena. El Flaco Abel debe estar imparable y yo... haciendo honor al lunfardo: calavera no chilla.

A Milena le pedí que escondiera algunas botellas en un rincón; tropezó con mi madre, la vieja se dio cuenta y repitió su antiguo papel: *“ataque al corazón me falta el aire”*.

¡Qué actriz se perdió el teatro! ¡Todavía le creen!

Las tías colaboran como apuntadoras: *“qué van a decir; hay que tener respeto; hay que ser serios; ustedes juegan con cosas sagradas...”* y miran por arriba de los anteojitos. Spray hasta en las circunvoluciones del cerebro. Tragedia o comedia, la misma respuesta: Muy lindo, ¡qué bonito! Y agregan sus profundos comentarios: *“ella en la tele parece más joven; más gordita parece; acá parece más baja que en la tele”*. Cada una repite su papel desde hace años. El único cambio en su vida fue el color del pelo, de negro a azul canoso.

Odian a Milena: ¡Tan jovencita! ¡Podía ser tu hija! ¡En tu cama! Acerca de la cama les sacudí, al principio, algunas fantasías que les deben haber hecho chichones en el spray.

Al final gana siempre mi vieja. En su cabeza sólo hay dos clases de cosas: Las que se deben hacer y las que no se deben hacer y ni siquiera se pueden pensar: *“¡A quién se le ocurre!”*

En la TV les informan, día a día, que si no es tragedia es milagro. Ellas eligen: acá no hay milagro, entonces es tragedia

Señoras y señores, distinguido público: NO.

Con ustedes en cuadro no puede ser tragedia. Siempre es sainete.

Damas y caballeros: cada uno, aferrado a su miedo, puede hablar, si quiere, de lo sagrado, el respeto y esas cosas. Los miedos son de su exclusiva propiedad.

Nunca contaron conmigo. No cuenten conmigo ahora.

A ustedes les conviene creer que lo que están viendo es la muerte.

Mi muerte.

Aclaración: no es así. Lo que están viendo son los restos usados (¡muy usados!) de cuando yo vivía.

La muerte es otra cosa. Pero eso ya no puedo aclararlo.

*“La muerte es una quimera: porque mientras yo existo, no existe la muerte; y cuando existe la muerte, ya no existo yo.”* Epicuro de Samos (341 aC-270 aC). Filósofo griego.

# Premoniciones

Isaías Nougués

I

El amanecer apagará su día en la noche al estallar el último ocaso  
en el quejido del trueno rodando calles vacías  
bajo crepitante nube de langostas devoradoras  
expulsadas del Apocalipsis donde oscurecerán de culpas  
Las lejanías de un olvido.

II

La lluvia densa y silenciosa vomitada por las gárgolas reventará  
remolinos contra el empedrado en llamas  
y el ángel de tormentas astillará relámpagos  
sobre los rostros de tu rostro muerto....  
Sus miradas vacías recordarán tu cita con la eternidad.



### III

Caminarán tus pesadillas hacia perspectivas sin horizonte,  
vertiginosas fugas crispadas de tu memoria  
hundida en la Nada Mineral...

Murmullos retorcidos en formas del viento recordarán que alguna vez  
También tu olvido fue memoria.

### IV

El alarido de la noche devorará al relámpago al apagarse la luna  
en los ojos muertos de inertes antepasados de nadie,  
nombres sin hombres suspendidos de recuerdos sin memoria  
sobre el insondable abismo del olvido

Matriz definitiva de la muerte...



# PATRIMONIO MARPLATENSE

## La Casa sobre el Arroyo: patrimonio cultural en tiempos de pandemia

Graciela Di Iorio

La restricción por la pandemia del Covid19, obligó a permanecer en el interior de nuestras viviendas, sin acceso físico a los espacios de la cultura.

Cabe reflexionar sobre la vigencia del aporte de esos referentes a nuestra vida ciudadana, en tanto oportunidad para profundizar su conocimiento y toma de conciencia de su legado.

Esta circunstancia favorece la aproximación virtual a sus múltiples valores, así, cuando se pueda estar en el sitio concretamente, se aprecien en mayor profundidad. Valores reconocidos a la distancia en el medio internacional, regional y de nuestro país. Localmente, tenemos acceso a la experiencia directa.

Al respecto señala Ernesto Ottone R., Subdirector General de Cultura de la UNESCO. *“Son también espacios fundamentales de educación, inspiración y diálogo. En una situación en la que miles de millones de personas de todo el mundo están separadas unas de otras, los museos pueden unirnos”*.

Es el caso concreto de la Casa sobre el Arroyo, obra del arquitecto Amancio Williams en Mar del Plata. Construída entre 1943 y 1945 en el marco de un frondoso parque de robles europeos, atravesado por el curso de agua fundacional de la ciudad, evidencia cómo múltiples sentidos se integran en ella y le conceden una densidad cultural y natural superlativa.

### LAS RELACIONES CON EL PENSAMIENTO MODERNO

Este ícono de la arquitectura del siglo XX, participa de las obras de más alta calidad del movimiento Moderno en Argentina y América Latina. Así lo confirma su inclusión en la enorme muestra del Museo de Arte Moderno de Nueva York “Latinoamérica en construcción, 1955-1980”, realizada en 2015, en la que la obra de Williams fue incluída como antecedente ineludible.

En ella aparece claramente el pensamiento argentino de Amancio Williams, alineado en nivel creativo con arquitectos de otras latitudes como Gerrit Rietveld (Casa Rietveld-Schröder, 1924, Utrecht, Holanda), Le Corbusier (Ville Savoye, 1928-1931, Poissy, Francia), Frank Lloyd Wright (Casa de la Cascada, 1936-1939, Mill Run, USA). Asimismo con la obra del ingeniero Robert Maillart, (puente Salginatobel, 1929/30, Schiers, Suiza). En cada caso, las respuestas de los creadores reverencian la modernidad y el respeto al entorno del que son resultado.

Por otra parte, la cercanía a Le Corbusier, por la que Williams dirige y ajusta la construcción y proyecto de la Casa Curutchet en La Plata, trasciende el mero trato formal o técnico. Es curioso conocer que el primer contacto entre ellos se concreta en 1946, por correspondencia. *“Muy querido y gran maestro: Quien escribe es un hombre que Usted no conoce y que le conoce a Usted a través de sus obras publicadas”* (Carta manuscrita del 23-01-1946. Archivo Williams). A lo que Le Corbusier contestó: *“Querido amigo: recibí la carpeta que usted me destinara. La he examinado con vivo interés, he leído su carta con alegría y le agradezco la simpatía que me demuestra. Usted tiene mucho talento. Todo esto respira el aire del mar abierto, el océano y la pampa”* (Carta de Le Corbusier a Amancio Williams, fecha 09-04-1946. Archivo Williams).

Asimismo, las fotografías que documentan el conjunto fueron encargadas por Amancio Williams a la diseñadora y fotógrafa alemana nacionalizada argentina Grete Stern. Ella fue alumna de la Bauhaus y con su esposo, Horacio Cópola, expusieron en 1935 en la revista *Sur* de Victoria Ocampo.

Estos contactos, para nada casuales, evidencian las ricas conexiones entre intelectuales de la modernidad que compartían su visión comprometida, su fe en el futuro.

## UNA OBRA FAMILIAR DE VALOR UNIVERSAL

La concepción de lo que podía lograr la arquitectura, el arte, el compromiso por su país, su rigor técnico de la calidad, los valores emotivos y espirituales que el joven Amancio imprimió al conjunto, honran el legado de su padre, el músico Alberto Williams, pionero en la creación y enseñanza musical de nuestro país quien intervino en la versión actual del Himno Nacional Argentino. Incluye también la mirada femenina de Delfina Gálvez de Williams, esposa y madre de sus 8 hijos quien, como parte activa del equipo de proyecto, relevó la totalidad de especies vegetales del parque y ambientó con mobiliario y equipamiento los interiores de la Casa principal, entre otras acciones.

Podríamos leer la vivienda como un rancho criollo, interpretado desde la modernidad con sus atributos vernáculos intactos en una expresión de geometría abstracta, una eficiente “máquina de vivir” del siglo pasado.

Desde un punto de vista espacial, esta “caja” se asienta en el territorio pampeano



sobre un arco que salva el arroyo y se articula en un solo gesto compositivo con el pabellón de servicio, a través de un eje de rotación que integra volúmenes contruídos y paisaje. Herman Clinckspoor, que ha investigado en profundidad sobre las relaciones espaciales aludidas, nos advierte sobre *“...una apropiación de la integralidad espacial, volumétrica y ambiental sobre el terreno que considera al corpus completo formado por la arboleda preexistente, el arroyo, los edificios, la fauna, el clima...”*

El respeto evidenciado por Williams que podríamos decir, tuvo una mirada ecológica adelantada a su tiempo, se expresa en el partido que toma con respecto al arroyo y el emplazamiento de la Casa principal. Se trataba de la casa estudio de un músico que componía con los sonidos locales. Alberto Williams, conocido como *“El Padre de la Musica Argentina”*, creador del nacionalismo musical argentino, compuso en sus recorridas por todo el país abrevando en el folclore y en la naturaleza. Nos indica Clinckspoor: *“...ello confirma las decisiones tomadas por el proyectista a la hora de ubicar la casa sobre el arroyo, el lugar que más sonidos ofrece del parque y para ello, diseñó ventanas corredizas que permitían abrir completamente las esquinas del estudio o de un sector del living lo que permitía estar casi en el exterior, a la altura de los pájaros...”*

## ETAPAS DE UN MONUMENTO

Este bien patrimonial se fue conformando a través de varias etapas de la vida urbana de Mar del Plata y de muchos aportes y visiones sumados en el tiempo.

En la primera etapa, el sitio forma parte de una chacra delimitada a instancias de don Patricio Peralta Ramos para el cultivo hortícola y frutal atento los beneficios de contar con un arroyo, origen del entonces pueblo de Mar del Plata, fundado en 1874.

La segunda, cuando Matilde de Anchorena adquiere el predio en 1915 para convertir esas tierras en un parque con foresta variada y realiza la plantación de robles europeos como acto de identificación y presencia en la llanura pampeana. Es entonces que cuando el sitio adquiere la apariencia que todavía conserva.

La tercera, cuando en 1942 Alberto Williams compra la propiedad para cumplimentar allí una etapa de su creación musical, en nuestro medio. Su fuente inspiradora surge del ambiente y los sonidos del entorno natural, donde el arroyo constituye una suerte de túnel biótico muy rico tanto para pájaros y otras especies y es la razón por la cual la vivienda y estudio musical se implanta sobre el mismo arroyo con un basamento en cada orilla.

La cuarta, está marcada por la presencia de la emisora LU9 entre 1970 y 1977 cuando Héctor Lago Beitía convierte la vivienda en estudios de radio. Muchas voces dejaron su impronta en el aire de ese tiempo, como lo puede confirmar el reconocido profesional de la radiofonía, Eduardo Zanoli quien cumplió en 2020, 50 años de su programa



iniciado en el sitio. Es en ese momento que se acuña la denominación popular “*Desde la Casa del Puente, un puente hasta su casa*”, muy difundida localmente.

La quinta etapa es la más penosa porque comprende el abandono progresivo, las depredaciones y dos incendios intencionales.

Una sexta etapa de intentos de recuperación, reintegración de partes dañadas como las carpinterías, intentos de expropiación, defensa por parte de grupos de apoyo como el Grupo de Gestión Casa sobre el Arroyo de Cicop, Defensores del Patrimonio, colegios profesionales, universidades, entre muchas iniciativas de la comunidad. Cabe destacar que este conjunto forma parte de los bienes incluidos en la ordenanza nº10075 de Preservación Patrimonial de nuestro municipio en 1995; fue declarado en 1997 Monumento Histórico Artístico de la Nación. Monumento Histórico Arquitectónico Provincial en 2009. Recibió reconocimientos internacionales como el premio Cicop al patrimonio otorgado por la universidad de Alicante, España.

Una séptima etapa la constituye su conversión a museo municipal dependiente de la Secretaría de Cultura de General Pueyrredon. Ello ha permitido iniciar tareas de restauración de lo construido y del parque y reintegrar un sistema de agua en el arroyo, leit motiv de la obra. También ha permitido restaurar la relación del bien con el público a través de múltiples actividades culturales, educativas, científicas, sociales, entre otras. Acompaña esta actividad, AACASA, la Asociación Amigos de Casa sobre el Arroyo, que colabora intensamente en apoyo de sus realizaciones. La Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos, el Colegio de Arquitectos del Distrito IX, la Universidad Nacional de Mar del Plata, entre muchas instituciones, participan e impulsan su recuperación integral.

## HOY, LA ESPERANZA

Desde su apertura al público como museo el 27 de diciembre de 2012, el conjunto fue concitando visitas masivas. Miles de personas recorrieron el museo con respeto devocional, a pesar de no estar completada su restauración.

El protocolo de pandemia, ha dado un respiro a la naturaleza para recomponer sus sistemas biológicos. Conjuntamente con los robles y demás especies arbóreas y arbustivas, se pueden encontrar inusuales orquídeas pampeanas (*Chloraea membranacea*); allí prosperan además, gran cantidad de gramíneas silvestres que se van perdiendo en la zona por los hábitos de cortado de pasto.

Se pueden observar muchas aves, algunas de ellas en peligro de extinción como los preciosos lechuzones orejudos que en este medio obtienen un sitio adecuado para el sustento debido en gran parte a las bellotas que aportan los robles y son alimento de roedores de los cuales estos lechuzones a su vez se alimentan.también. Pájaros carpinteros, colibríes, chiflones, entre tantos otros. La variedad de mariposas sorprende

por su riqueza. La diversidad de insectos que allí se observan es vasta. Vida atraída por el agua y la frondosa arboleda, en pleno.

Las estaciones del año exaltan las vivencias: las tonalidades doradas del otoño, la irrupción del cielo en invierno cuando los robles permanecen deshojados, los tonos verde tierno de los brotes de primavera o el verde denso, casi un techo formado por la gran elevación de los árboles, crean situaciones diferentes, sonidos magnificados dentro de su microclima, donde casi no ingresan los ruidos ambientales urbanos. Todo ellos brinda experiencias sensoriales renovadas en el tiempo. Eso puede ofrecernos este sitio, momentos de conexión profunda con el medio natural.

El conjunto Casa sobre el Arroyo articula con naturalidad, cultura y ambiente. Su dimensión vital proyecta extraordinaria calidad artística y científica como también cultural, valores otorgados por sus diseñadores, Amancio y Delfina, así como por parte de Alberto Williams al ser fuente de inspiración para obra musical. Todo ello constituye esta obra patrimonial consumada dentro del Movimiento Moderno para el contexto americanista. Un legado que Mar del Plata debe honrar.

## Agradecimientos

Deseamos destacar un especial agradecimiento al Director del Archivo Williams, el señor Claudio Williams que ha tutelado con gran dedicación el vastísimo legado documental de Amancio Williams lo que permite que estudiosos e investigadores continúen profundizando el pensamiento vanguardista de su padre. A la familia Williams por su acompañamiento en la azarosa historia de la Casa.

Al arquitecto Herman Clinckspoor por sus incansables estudios para la comprensión integral del conjunto.

A todas las personas que han dedicado su corazón a la defensa y salvaguarda de este Bien Cultural.

## Fuentes y referencias

Merro Johnston, D. (2011) El autor y el intérprete. Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet .Ediciones 1:100

Sanzaro, arquitectura digital. (2013) Video Casa del Puente, Amancio Williams <https://www.sanzaro.com.ar/projects/view/657>

Trama, J. (2014) video. La Casa del Puente <https://www.youtube.com/watch?v=uXmgNBFGoMY&list=UUDIuGYMhDo-MkJIeR6mzQUw&index=31>

Clinckspoor, H. ( 2017). La Casa Sobre el Arroyo: Su valor de Inmanencia, un patrimonio cultural bajo una concepción de integralidad. Jornadas de Investigación

Regional. FAUD-UBA. Buenos Aires.

Clinckspoor, H. (2019). Antecedentes creativos de una obra paradigmática: La casa-estudio para Alberto Williams en Mar del Plata. II Congreso Internacional CICOP. Patrimonio Cultural Intangible. Montevideo.

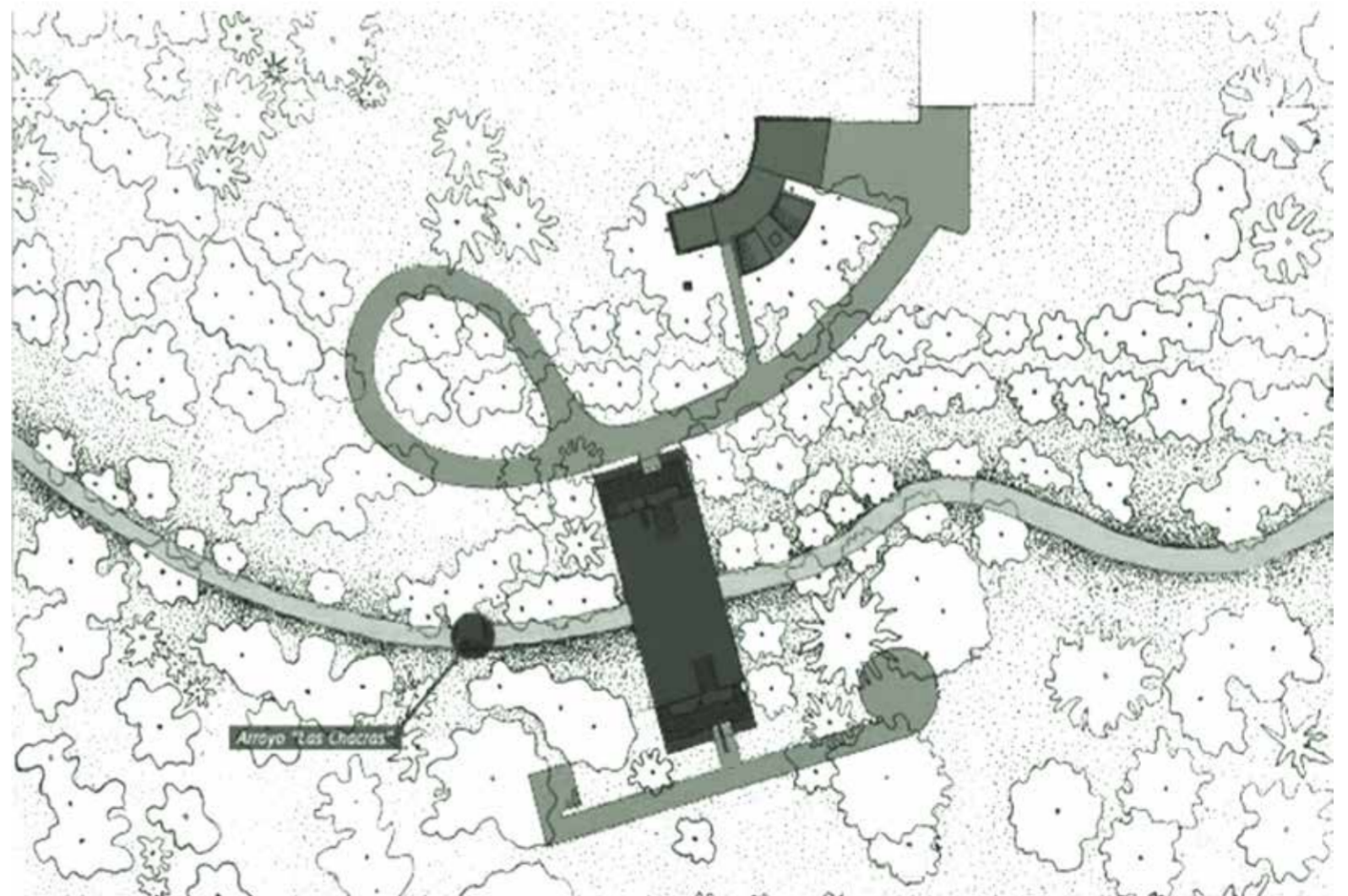
UNESCO Los museos ante los desafíos de COVID-19 continúan comprometidos con las comunidades (2020) [Ernesto Ottone R. Corresponde a la cita de p. 47].

<https://es.unesco.org/news/museos-desafios-covid-19-continuan-comprometidos-comunidades>

10 hechos desconocidos de la relación entre Le Corbusier y Amancio Williams <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/788705/10-hechos-desconocidos-de-la-relacion-entre-le-corbusier-y-amancio-williams>

Himno Nacional en lenguaje de señas . Banda Municipal de Música, Escuela Especial de Sordos e Hipoacúsicos nro. 515 (2013)

<https://youtu.be/0ZyBeeZ38K4>



1.- Planta general y su Integralidad geométrica.



2.- Vista desde el comedor hacia estar y estudio.



3.- Continuidad espacial del estar.



4.- Vista aérea



5.- Protagonismo de la escalera en el espacio interior.



6.- Distribución de la planta funcional.



7.- Vista desde el estudio musical.

# PATRIMONIO MARPLATENSE

## Génesis y ocaso del muelle de Peralta Ramos.

## Un patrimonio histórico perdido

Yves Marcelo Ghys



Pintura de la época y lugar que se investiga la podemos encontrar en este mural al óleo realizado en 1933 por el artista Alfredo de Treviño . Este mural aún se conserva en la pared del hall central del palacio Municipal, entrada por calle Hipólito Yrigoyen N° 1627



Este trabajo busca rescatar un patrimonio histórico perdido u olvidado de nuestra querida ciudad de Mar del Plata: el muelle de hierro que Peralta Ramos mandó a construir en sus dominios, del que aún continúan lagunas, discontinuidades y diferentes interpretaciones entre los historiadores a pesar del largo tiempo transcurrido.

El hallazgo de nuevas evidencias como las que seguidamente se exponen, si bien no son definitivas ni concluyentes, permiten ir respondiendo a interrogantes de gran valor histórico, por ejemplo : ¿quién diseñó los planos del muelle?, ¿dónde y en qué fecha se inició su construcción?, ¿quién lo construyó?, ¿cómo cimentaron en la roca las columnas de sostén?, ¿qué procedimiento se utilizó para hincar las columnas en el lecho marino?, ¿qué extensión tendría el muelle una vez finalizado?, ¿cuántas secciones del muelle se hincaron en las rocas y cuántas en el lecho marino?, ¿de qué material estaban contruidos los pilotes?, ¿qué longitud tenía el muelle al momento de ser abordado por una goleta?, ¿en qué fecha sucedió esa colisión?, ¿qué ocurrió después de ese accidente marítimo?

## INTRODUCCIÓN

Pasaron 160 años desde que Peralta Ramos compró parte de las tierras de J.C de Meyrelles, incluido su muelle, del que aún continúan las controversias sobre su construcción. Para emprender su búsqueda nada mejor que comparar y profundizar las opiniones vertidas por algunos historiadores, considerando que sus narraciones presentan controversias. Comenzaré con Enrique Alió que, en 1920, relata: “El viejo muelle de fierro de la época de José Coelho de Meyrelles fue sustituido, bien pronto, por otro más largo hecho de madera. Por él se efectuaba la carga de los productos a los barcos del establecimiento [...] Poco después, se construyó un muelle de fierro en Punta Piedras, unos metros más al Sur de donde hoy está el muelle Lavorante, el que fue destruido totalmente por una barca inglesa, llamada “Alice” de 1.500 toneladas, durante un gran temporal. No tardó empero en ser reconstruido, instalándose en él rieles por los que corrían zorras tiradas por caballos, que transportaban las cargas hasta los galpones”. Alió no hace referencia de la probable fecha de construcción del muelle ni de la colisión de la barca “Alice”.

Julio Cesar Gascón (1942) describe “Ante [...] los desbordamientos del río Salado, José Coelho de Meyrelles resolvió construir un muelle de fierro y así lo hizo en la desembocadura del arroyo de las Chacras, donde hoy se halla la pileta municipal [...]. El Sr. Peralta Ramos utilizaba para el tránsito marítimo el muelle mandado a construir por Coelho de Meyrelles, que él hizo reforzar debidamente. Un gran temporal que se produjo dos años después [...] hizo garrear a la barca inglesa “Alice”, de 1.500 toneladas, a la sazón fondeada frente a Mar del Plata, destruyendo por completo el muelle de



ataque [...]. El casco de esa nave se veía hasta hace poco al borde del promontorio de piedra, que existe frente a la pileta municipal, pues de ahí partía el muelle que rehízo D. Peralta Ramos”.

En 1970, Roberto T. Barili, refiriéndose a Patricio Peralta Ramos, comunica: “llegó hasta esta comarca [...] resolvió comprar una fracción de 32 leguas cuadradas, firmando la escritura el 26 de setiembre de 1860 [...]. Dio impulso al saladero adquiriendo tres barcos de alto bordo: “Armonía”, “Eduardo” y “Lobería chica”. Cuando la barca “Alice” destruyó en un temporal parte del muelle, construyó otro, instalando dos líneas de rieles...” Es una pena que su autor haya omitido la fecha de colisión de la barca “Alice”, y el tipo de material utilizado en el otro muelle.

Considerando que el Arq. Roberto O. Cova había escrito sobre este muelle en 1973, le consulté qué opinión le merecían las narraciones de estos historiadores; me respondió que reiteraba los conceptos vertidos y publicados oportunamente, los que a continuación transcribo: “El muelle debió estar ubicado en el centro de la bahía que luego se llamó “Sud” y más tarde “Bristol”. No se construyó allí sino en el promontorio norte, en las proximidades de la actual pileta de Punta Iglesia. No se sabe bien qué pasó luego con él. “Fue destruido por la barca inglesa ‘Alice’”, según Gascón, pero los datos no son claros. Alió, uno de los historiadores “clásicos” de Mar del Plata, dice: ‘el viejo muelle de fierro de la época de Coelho de Meyrelles fue sustituido bien pronto, -luego de la llegada de Peralta Ramos- por otro de madera’. Destruído el muelle se construyó –parece- otro, pero cuanto más tratamos de entender, la cosa más se complica porque, según Alió, fue este último el que, luego del “choque” de la “Alice”, no tardó en ser reconstruido...” (Cova R.O, 1973). Es innegable que las interpretaciones de nuestros historiadores se contraponen y llevan a controversias, y como bien lo señala Cova R.O (Op. Cit): “cuanto más tratamos de entender, la cosa más se complica”.

## TRES IMÁGENES PARA LA DISCORDIA

No suficiente con las contradicciones antes mencionadas se publicaron tres imágenes que fueron editadas en los años 1915, 1942 y 1980, que tienen la particularidad de ser análogas, pero con carátulas opuestas, que originan nuevas controversias, lo que me llevó a consultar opiniones de dos expertos en fotografías, los Sres. Ricardo Kirschbaum (2005) y Abel Alexander (2005), quienes haciendo referencia al valor de las imágenes fotográficas, advierten: “la fotografía es un documento múltiple que refleja los distintos rostros de la historia para ver y para escrutar qué ha sucedido y a la vez para someternos a los interrogantes tácitos que brotan de esas imágenes. Solo el retrato puede capturar el tiempo y detenerlo”. En tanto otro experto, el Sr. Abel Alexander comunica: “La memoria permite vincular los datos del episodio con la imagen que lo muestra casi a la perfección [...] y que muchas fotos tienen un gran

valor testimonial, pero pueden resultar desagradables a la vista o confusas”.

Las tres imágenes que seguidamente se adjuntan fueron editadas en diferentes años y tienen la particularidad de ser análogas, pero caratuladas como diferentes, motivando una vez más controversias y mayor confusión.



Imagen 1.- Pertenece al fotógrafo Mateo Bonnin y se publicó en su álbum Bonnin 1915, con el siguiente epígrafe *“Muelle de fierro, presuntamente construido por Peralta Ramos en 1855”*. Su autor, además de no mencionar la fuente, cometió un involuntario desliz con la fecha. Si consideramos que Peralta Ramos le compra tierras a Coelho de Meyrelles en 1860, nada pudo construir cinco años antes



Imagen 2. Presentada por J. C. Gascón en 1942, en su libro *“Orígenes históricos de Mar del Plata”*; está caratulada como *“Primer muelle que hizo construir Coelho de Meyrelles y que destruyó en un temporal la barca “Alice”*. Su autor menciona que la imagen procede de *“El Diario, Buenos Aires, 18 de febrero de 1908”*.



Imagen 3.- Es análoga a las anteriores. Pertenece al historiador marplatense fue publicada en el diario La Capital de Mar del Plata en 1980, bajo el título *“Este es el primitivo muelle construido en 1860 por indicación de Peralta Ramos. Desde aquí se embarcaban cueros, tasajos y otros productos regionales”*. Si bien es idéntica a las anteriores tiene un detalle significativo: parte del margen derecho, izquierdo e inferior fueron seccionadas. Esta sutil diferencia puede inducir a error en quienes tienen la oportunidad de observar esta imagen por primera vez. Tal como se la presenta, visualmente lo muestra como un muelle más largo que se prolonga mar adentro. Este ejemplo podría asociarse al concepto de Abel Alexander (2005) *“La memoria permite vincular los datos del episodio, con la imagen que lo muestra casi a la perfección [...] y que muchas fotos [...] pueden resultar desagradables a la vista o confusas”*. Estas tres imágenes, tal cual se exhiben, se ajustarían al concepto de *“confusa o imprecisa”*.

## AL ENCUENTRO DEL MUELLE DE P. RAMOS

La documentación que a continuación presento me fue obsequiada por el Contador P. N Luciano Curto como contribución a esta investigación. Es, a mi juicio, un fiel testimonio de la existencia del muelle de hierro mandado construir por Peralta Ramos en tierras de la Laguna de Los Padres. Su texto fue escrito en Abril de 1866 en un periódico editado en inglés, por el Ing. Crawford, un profesional británico que trabajaba para la empresa *“The Great Railway of the South”*, realizando estudios de las zonas más aptas para instalar un nuevo ramal ferroviario entre Chascomús y Dolores. Durante el transcurso de su prolongada travesía, también exploró las tierras de Tandil, Azul y llegó hasta el paraje de la *“Laguna de los Padres”*.

Debido a lo extenso del artículo, rescaté los fragmentos que consideré más importantes para conocer el muelle de fierro en construcción. Según cita el Ing. Crawford, antes de regresar había tenido dos motivos que le indujeron hacer este viaje: “el primero, porqué tenía que distenderme de los negocios, y el segundo pues tenía muchos deseos de ver y juzgar por mí mismo, la condición actual y la perspectiva futura de los territorios al sur de la Provincia, pues he leído sobre el progreso del nuevo muelle de hierro, en proceso de construcción en el puerto de la Laguna de los Padres. Aceptando la hospitalidad del ingeniero de los trabajos, el Sr. Robertson, y del Sr. Peralta, el administrador de la propiedad sobre la cual el puerto está situado, permanecer [sic] allí unos pocos días. Como no dudo, muchos de nuestros lectores están interesados en el éxito de este trabajo, invadiré su espacio dándoles algunas particularidades relativas a éste muelle, tal como yo las vi personalmente en el lugar”.

## TIPOLOGÍA DEL MUELLE

Las referencias que a continuación proporciona el Ing. Robert Crawford son, a la fecha, las nuevas evidencias del muelle de fierro mandado a construir por Peralta Ramos en campos de su propiedad: “El muelle en cuestión está situado en un lugar de peñascos que forman el extremo norte de un suave corte en la costa; el otro lado de éste, también está formado por rocas, los interpuestos pliegues; partes de la bahía están compuestas por una arenosa playa en declive. La intención original era, tal como fui informado, hacer salir el muelle de las últimas, pero el Sr. Robertson, ya en la remodelación, decidió adoptar como más conveniente por su localización, la posición previamente descripta.

El trabajo en hierro fue hecho en la “Eagle Foundry”, Manchester, en 1857, de los planos diseñados por Mr. Brunlees, un eminente ingeniero Inglés, quien derivó su información como la naturaleza del trabajo, para ser analizado por Mr. Bragg, el caballero que hizo la agrimensura y realizó el sondeo”.



Imagen 4. Dibujo de la Fundición The Eagle en 1867. Fuente: Colección del autor  
*“El muelle debía tener un ancho uniforme a lo largo y aproximadamente de 133 yardas de prolongación [...]; dado el requerimiento de profundidad del mar fue decidido adoptar una modificación y extensión [...] que ahora debe proyectarse dentro del mar a una distancia de alrededor de 100 yardas. Los trabajos fueron iniciados el último mes de Octubre y gran crédito se le debe al ingeniero Robertson por su habilidad y energía, con los cuales han sido hasta ahora presentados [...]”.* Finalizando el relato, el Ing. Robert Crawford destaca: *“que la “Laguna de los Padres”, rodeada por excelente tierra, es particularmente apropiada para la formación de una ciudad, debido a las ventajas que la naturaleza le ha concedido [...]. Si tuviera tan sólo un buen puerto y escollera, no podría fallar de llegar a ser un lugar muy importante y de abrir a los puertos del sur de la provincia de Buenos Aires un futuro de gran prosperidad...”.*

Robert Crawford, Ingeniero Civil. Chascomús, Abril 1866



Imagen 5: Pileta y muelle de Vicente Laborante, circa 1920. Considerando las palabras del Ing. Robert Crawford, de algún lugar de esta playa se inició en 1866, el arranque del muelle de Peralta Ramos.

## OCASO DEL MUELLE

Nuestro imaginario viaje por la Laguna de los Padres está pronto a finalizar. Hemos conocido detalles del muelle de hierro que Peralta Ramos mandó a construir en sus tierras, referencias que a la fecha desconocíamos. Mas aún queda por comprobar si el amarradero logró ser habilitado para el servicio naviero y verificar los dichos de nuestros historiadores que indican que una goleta colisionó contra el muelle destruyéndolo parcial y/o totalmente. Para averiguar estos sucesos, tenemos el privilegio de acceder a referencias que fueron escritas en 1868, que nos permiten conocer detalles de lo que podría definirse como “El ocaso del muelle de P. P. Ramos”, con lo cual quedaría develado una de las dudosas y controversiales versiones.

En esta segunda nota, que también fue escrita en un periódico de habla inglesa, rescatamos el siguiente testimonio: “En ese lugar que todos conocen [...] una vez se realizó un intento de construir un muelle en las tierras propiedad del Sr Peralta Ramos. Varias secciones de muelle fueron concluidas y, al igual que su fundación, fue en parte destruida por la colisión de una goleta y desde entonces ha sido abandonado”. Estas nuevas evidencias son muy significativas pues relatan hechos y fechas diferentes de las citadas por nuestros historiadores, tanto sobre la fecha de construcción del muelle y del material utilizado, como así también de la fecha que colisionó la barca inglesa “Alice”. Esta invaluable documentación nos permite recuperar un patrimonio histórico marplatense perdido u olvidado por más de un siglo y medio.



Imagen de tapa y contratapa:  
Casa sobre el arroyo,  
Mar del Plata, Argentina.  
Obra del arquitecto Amancio Williams

**INSTITUTO DE ESTUDIOS CULTURALES Y  
ESTÉTICOS**

PRESIDENTE

Nicolás Luis Fabiani

VICEPRESIDENTE

María Teresa Brutocao

**IECE REVISTA DIGITAL**

AÑO V - Nº 9 - Julio 2020

ISSN 2545-6326

MAR DEL PLATA

ARGENTINA

**CONTACTO**

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

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

fb: InstitutodeEstudiosCulturalesyEstéticos

Algunas imágenes poseen copyright