

IECE

REVISTA DIGITAL

FERNANDO BARRI | GABRIELLA BIANCO | EDUARDO CHIARAMONTE
JORGE DUBATTI | NICOLÁS LUIS FABIANI | ANALÍA FERRARINI
MARCELO GHYS | GONZALO GRELA | ELSA JUSTEL | HORACIO LANCI
HUGO PELÁEZ | CARLOS MANUEL RODRÍGUEZ | GIANNI TOGNONI

AÑO 7 - Nº13 - JULIO 2022
MAR DEL PLATA - ARG

INSTITUTO DE ESTUDIOS
CULTURALES Y ESTÉTICOS

ISSN 2545-6326
EDITORIAL MARTÍN

EDITORIAL

Debemos aprender a vivir
juntos como hermanos;
de lo contrario, vamos a morir
todos juntos como idiotas.

Martin Luther King

La cita del epígrafe está tomada del libro de Matthieu Ricard (2016). *En defensa del altruismo*. CABA: Ediciones Urano. Por lo que parece, en estos tiempos que corren, han decidido que muramos como idiotas. El Papa (y, para quienes se desentienden de él, la Biblia) nos recuerda las emblemáticas figuras de Caín y Abel. Que no son sino Fulana/o y Mengana/o desde hace miles de años. Todavía los idiotas no ganaron la partida. Eso me recuerda otra cita del mismo libro que incluí en mi blog: "No debemos perder la fe en la humanidad, ya que es como el océano: no se ensucia porque algunas de sus gotas estén corrompidas." Mahatma Gandhi.

En la guerra algunos ganan algo (quizá mucho); otros pierden la vida (o parte de sus cuerpos). Las justificaciones para guerrear han sido muchas, ¡tantas! Me atreverá a decir que en su mayoría hipócritas. Los llamados a la paz también han sido tantos; también me atreverá a afirmar lo mismo. Para completar el panorama se afirmó que se habían acabado los "grandes relatos", los que justificarían nuestras formas de vivir. ¡Que nos digan que no es la imagen de la derrota! No porque sea Lenin quien escribió un libro con el título *Qué hacer* está mal planteada la pregunta. Cuando no haya más alternativas estaremos muertos; pero no antes.

El problema pareciera ser que los idiotas (no sólo hay que pensar en los políticos, supuestos estadistas), y todos tenemos algo de idiotas, si no hacemos algo por dejar de serlo, nos condenaremos a la desaparición de nuestra especie. Por el contrario, antes... ¡hay tanto por hacer! Y hay muchos que lo están haciendo, y bien, pero nos lo ocultan. Eso también merece ser cambiado.

Por un nuevo humanismo humanitario.

IECE

REVISTA DIGITAL

INSTITUTO DE ESTUDIOS CULTURALES Y ESTÉTICOS

PRESIDENTE
Nicolás Luis Fabiani

VICEPRESIDENTE
María Teresa Brutocao

IECE - REVISTA DIGITAL

DIRECCIÓN
Nicolás Luis Fabiani

COMITÉ DE REDACCIÓN
Beatriz Sánchez Distasio
Nicolás Luis Fabiani
Danilo Galasse
Ana Cecilia Fabiani
María Teresa Brutocao

DISEÑO
Ana Cecilia Fabiani

EDITORIAL MARTÍN
Catamarca 3002
www.editorialmartin.com

AÑO VII - N° 13- JULIO 2022
ISSN 2545-6326
MAR DEL PLATA
ARGENTINA

CONTACTO
ieceargentina@gmail.com
<http://iece-argentina.weebly.com/>
fb: [InstitutoEstudiosCulturalesyEsteticos](https://www.facebook.com/InstitutoEstudiosCulturalesyEsteticos)

CONTENIDO #13

TEATRO

- 04** Reflexiones sobre Rodolfo Kusch (1922-1979) en su centenario
JORGE DUBATTI

ENTREVISTAS DIGITALES

- 17** Los 20 años de Signis Argentina
NICOLÁS LUIS FABIANI

MÚSICA

- 23** El Coro de la Universidad Nacional de Mar del Plata en gira por Ecuador
ANALÍA FERRARINI
- 29** Fundación Destellos - XV° aniversario. Un Jurado público para la música acusmática
ELSA JUSTEL
- 41** Sinfonía Pastoral de Beethoven
HORACIO LANCI
- 43** Mar del Plata. Tres palcos tangueros
HUGO PELÁEZ

REFLEXIONES

- 47** La tradición occidental. El progreso tecnológico y la libertad de la ciencia: implicaciones éticas
GABRIELLA BIANCO
- 53** Los zapatos en el freezer: una apología de la escritura
GONZALO GRELA
- 57** ¿Sigue siendo posible imaginar la paz o debe dominar la "contención" de las armas?
GIANNI TOGNONI

CIENCIA

- 61** El modelo sojero de desarrollo en Argentina: ¿quiénes ganan y quiénes pierden?
FERNANDO BARRI

PATRIMONIO

- 73** Imágenes del pasado - Memorias
EDUARDO CHIARAMONTE
- 81** Historias de los pioneros de la pesca. La comercialización de peces y mariscos en la metrópolis
YVES MARCELO GHYS
- 91** "El abrazo": memoria y presente de un crimen cultural
CARLOS MANUEL RODRÍGUEZ

RESEÑA

- 103** Libro "La era del neuroTodo"
NICOLÁS LUIS FABIANI

COLABORADORES

- 105** Colaboran en este número #13

Reflexiones sobre Rodolfo Kusch (1922-1979) en su centenario

JORGE DUBATTI

1. Se puede leer el Manifiesto “Arte de América” (rescatado por el investigador especialista Juan Pablo López en un libro de próxima publicación), en el centenario del nacimiento de Rodolfo Kusch, en un movimiento hacia el pasado inmediato: pensarlo como una síntesis de la experiencia teatral de Kusch en la escritura dramática y la escena en la segunda mitad de los años cincuenta. En este sentido, sería un escrito de artista-investigador, el artista que produce conocimiento y pensamiento-acción, implícita y explícitamente, en/desde/para/con/sobre su praxis artística (Dubatti, 2014: 79-122). “Arte de América” puede concebirse, en primera instancia, como expresión de Kusch en tanto filósofo de la praxis artística, creación-investigación o investigación-creación a partir de la auto-observación del trabajo artístico en su complejidad de ángulos

(procesos, estructuras, proyectos, circulación, relaciones institucionales, recepción, archivo, etc.). Publicado en 1959, “Arte de América” resulta así de una condensación de los lineamientos estético-ideológicos de Kusch concretados en diversos acontecimientos teatrales: *Tango* (estrenada en 1957, por el grupo de teatro independiente Juan Cristóbal, en el Teatro Colonial/La Máscara, con dirección de Carlos Gandolfo y Roberto López Pertierra), *Credo rante. Misa parda* (estrenada en 1958, por el grupo independiente Arte de América, con dirección de Ángel Moglia, en el Teatro de Arte) y *La leyenda de Juan Moreira* (estrenada en 1958, en el Circo-Teatro Arena, por la Compañía Francisco Petrone, con dirección de Francisco Petrone), así como la composición dramática de *La muerte del Chacho* (escrita hacia fines de la década del '50).

Podemos comprobarlo si ponemos en relación el manifiesto con los paratextos de las ediciones de 1959 y 1960, que estudiamos en otra oportunidad (Dubatti, 2016a: 133-151). En esta dimensión de síntesis, “Arte de América” es una herramienta fundamental para comprender la poética de su teatro en el período, en diálogo y discusión con otras producciones teatrales de la época. ¿Con quién dialoga y discute Kusch a través de su teatro? Lo retomaremos enseguida (punto 4).

Si bien el título del manifiesto coincide con el nombre del grupo que estrenó *Credo rante*, debemos comprender que, a la vez, incluye al grupo y lo excede. “Arte de América” trasciende el significado de las acciones de un grupo particular y enuncia un posicionamiento mayor y un llamamiento a otras/os artistas y espectadores. “Arte de América” designa, al mismo tiempo, el grupo y una concepción poética kuscheana que excede el grupo y que Kusch irradia, nacional e internacionalmente (en particular está pensando en la cartografía latinoamericana).

En la primera frase del manifiesto se define a “Arte de América” como un “movimiento”. Escribe Anne Souriau: “Un movimiento artístico o literario es un cierto número de creadores con una tendencia común, que viven en una determinada época y se rigen por unas mismas pautas. Un movimiento está menos organizado y delimitado que una escuela, y menos restringido que un grupo. El empleo del término subraya ante todo un dinamismo globalizante” (1998: 801). En tanto movimiento, el manifiesto “Arte de América” implica colectivismo (va más allá del credo de quien lo firma), coordenadas comunes pero abiertas a la diversidad de expresiones y prácticas, y voluntad de internacionalidad.

El rescate de este manifiesto viene a complejizar nuestra mirada sobre el teatro argentino y latinoamericano en los cincuenta, una década poco estudiada, especialmente en los años del postperonismo, eclipsada por la modernización de los sesenta. “Arte de América” y la producción dramático-escénica de Kusch nos convocan a revisar críticamente la inserción de los años 1955-1959 en el proceso histórico teatral. El teatro suele trabajar en forma territorial, sin voluntad de internacionalismos; Kusch; asimila para el teatro una práctica más frecuente en la literatura y las artes plásticas.

2. Pero, en segunda instancia, hay que leer este Manifiesto fundamentalmente desde un movimiento hacia el futuro: Kusch está proponiendo coordenadas para el teatro y el arte a

hacer en el futuro inmediato y en el mediato. Se trata de un elíptico plan de trabajo, articulado en sus directrices principales, que se proyecta directamente a los años sesenta y que involucra no solo la dramaturgia y la actividad escénica. Kusch está pensando mucho más que en teatro, “Arte de América” es mucho más que un manifiesto teatral. Si bien hace referencia a las artes escénicas (“el hacer teatro sin finalidad”, “una representación teatral”, afirma), las excede ampliamente: Kusch pone ejemplos de las otras artes (literatura música, plástica) y de otras prácticas culturales (el fútbol, las inscripciones en los baños). Incluye el teatro en un recorte mayor: su aspiración es “un gran arte y una gran cultura”. Por un lado, Kusch piensa el teatro como parte del arte y la cultura, no lo autonomiza, no lo separa, lo conecta, lo liminaliza (Dubatti, 2017) con las otras artes y la vida. Esto constituye un gesto de gran sabiduría que los investigadores teatrales aún no hemos asumido del todo, solo estamos en proceso de hacerlo. Kusch propone implícitamente una estética comparada que reconozca los vasos comunicantes del teatro con las otras artes: superar parcelaciones modernas (sacar a cada una de las artes de arbitrarios casilleros y separadores) y establecer conexiones, intercambios, territorios comunes, pasajes y diferencias. Y, al mismo tiempo, más allá del arte, conectar el teatro con la cultura, con la vida y la estética populares.

Kusch pone en contigüidad artes escénicas-arte-cultura-vida y piensa una dimensión transversalizadora de lo “estético”. Hay una orgánica de “Arte de América” con la visión de *La seducción de la barbarie* (1953) y *América profunda* (1962): continuidad sistemática, ampliación, desarrollo del planteo estético y cultural.

Si se piensa “Arte de América” como un plan de trabajo, se evidencia en su discurso explícita/implícitamente, en términos de la tipo-

logía de Werlich (1975), una base temática directiva: “expresiones textuales que deben valer como indicaciones de acciones para el comportamiento futuro del hablante (instrucción dirigida al yo/nosotros) o del destinatario (instrucción dirigida al tú/él/ella, etc.)” (Ciapuscio, 1994: 81). Esta dimensión directiva, exigidora de acción, que caracteriza el género discursivo del manifiesto, transforma la propuesta de Kusch en una “est-ética”, retomando la acertada observación de Claudio Ongaro Haelterman (2016: 211-226).

Considerando esa proyección hacia el futuro en lo específicamente dramático de la producción kuschiana, acaso *Cafetín (Homenaje a Discépolo)*, la pieza teatral escrita entre 1966-1969 (Dubatti, 2016b: 229-249), pueda pensarse como puesta en drama del plan “Arte de América”.

3. Podemos asumir otro punto de vista o tercera instancia para leer “Arte de América”: el de la liminalidad y su conexión con la intratextualidad. Si el teatro de Kusch es “puesta en drama” o “puesta en praxis” de su pensamiento ensayístico (como sostuvimos en Dubatti, 2016a: 134), “Arte de América” opera como territorio escriturario de liminalidad entre el ensayo y las artes escénicas. Así, este manifiesto forma parte simultáneamente de, al menos, dos campos conectados, superpuestos, de una zona común a ambos campos. Por un lado, integra lo que proponemos llamar “las literaturas del acontecimiento teatral”, en tanto “los acontecimientos teatrales, no solo en la escena, sino también fuera de ella, producen otras literaturas (no-dramáticas) que deben ser estudiadas en relación a los acontecimientos porque surgen de/en/para/con/sobre su sinergia” (Dubatti, 2020: 42). “Arte de América” no es teatro en sí mismo, pero se vincula con el hacer

teatral kuscheano del pasado y del futuro, como ya sostuvimos. Por otro, a la par que literatura del acontecimiento teatral, "Arte de América" es una forma breve del ensayo, un ensayito (según la definición de Jaime Rest en *El cuarto en el revoveco*, 1982), una suerte de versión o reelaboración en escaleta, elíptica, de ensayos más extensos de los años cincuenta como "Planteo de un arte americano" (1959) o "Anotaciones para una estética de lo americano" (1955) (Kusch, 2003: 775-778 y 779-815). El manifiesto como un ensayo resumido en pocas líneas.

"Arte de América" articula una reescritura intratextual de los ensayos anteriores de Kusch, si comprendemos la intratextualidad como la define Martínez Fernández: "[...] cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto. La 'obra' es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero tejido" (2001: 151-152). En la primera frase de "Planteo de un arte americano": "Un arte verdadero no puede andar lejos de la verdad, porque si no, no sería arte sino juego. El juego tiende a ser falso, mientras que el arte no puede serlo" (2003: 775), resuenan en sincronía las palabras del manifiesto: "*Arte de América*: es un movimiento que busca la autenticidad en el plano estético, porque considera que el arte tiene una función de salud antes que de juego".

O en estas otras de "Planteo de un arte americano": "Claro que los letrados de nuestra clase media no ven la necesidad de tanta confesión. Y no es porque sean deshonestos, sino porque en la vida consciente de la ciudad la confesión es peligrosa. Por eso prefieren el juego en el arte y nunca harán el gran arte" (2003: 778), se conectan con estos párrafos del manifiesto: "*Arte de América*: considera, por otra parte, que para crear una cultura verdadera es necesario volver a conectar con el pasado de América, del cual no nos podemos evadir, mal que le pese a nuestra clase media [...] *Arte de América*: considera que sólo a través de estos signos se podrá obtener un gran arte y una gran cultura".

"Arte de América" como un nudo trans-discursivo del vasto tejido kuscheano.

Por otra parte, en este sistema de reelaboraciones intratextuales, escribir un manifiesto, como observa Noémi Blumenkranz, responde a una nueva necesidad de los artistas en el siglo XX: “Los creadores sienten el deseo de contactar directamente con su público, ya que el fin del arte no es más el del arte por el arte, sino el del arte-acción, arte-vida, el arte como medio de transformar el mundo” (Blumenkranz, 1998: 758). Kusch encuentra en el manifiesto una herramienta de difusión de sus principales ideas, expresadas en forma directa, breve y comunicativa, contundente, agresiva y desafiante. El manifiesto, por su brevedad, se construye sobre un rico subtexto, que llama como puente a la lectura de los ensayos, donde las ideas están ampliadas, desarrolladas y enriquecidas. El manifiesto invita estratégicamente a tomar contacto con los otros textos del autor, es un instrumento para llamar la atención sobre su pensamiento y su obra.

La construcción de liminalidad en los textos de Kusch (en las múltiples facetas que reconocemos en lo liminal: las conexiones entre campos diversos, los pasajes y umbralidades, las superposiciones, las interacciones, los territorios compartidos, las tierras de “nadie”, los dominios borrosos, las figuras del tercero incluido, de lo que es y no es al mismo tiempo, etc.) opera en el territorio del manifiesto “Arte en América” en toda su diversidad: como conexión entre teatro y ensayo, como superación trans-teatral y trans-ensayística de los géneros discursivos, y también como conexión liminal con la vida, hacia el mundo, teatro-ensayo mediadores de un pensamiento hacia la existencia cotidiana, la ética y la política (Dubatti, 2016a: 136).

4. Un cuarto ángulo es el que nos sugiere Noémi Blumenkranz a través de esta observación sobre los manifiestos: “Inserto siempre en un contexto histórico muy preciso, [el manifiesto] pretende romper con su entorno cultural. Ello explica su tono subversivo y provocador. Animado por un espíritu mesiánico, el manifiesto se ofrece como una promesa de arte diferente, de un arte nuevo gracias al cual el mundo podrá ser transformado” (1998: 758). ¿“Arte de América” como un manifiesto artístico político? Sin duda, ya que Kusch explicita en sus escri-

tos la correlación entre arte y política (por ejemplo, “El problema del arte en América Latina es el problema de su vida política, social y económica”, en “Anotaciones para una estética de lo americano”, 2003: 779).

Para pensar lo político en el teatro y el arte no debemos vincularlo solamente con la ilustración, difusión y pedagogización de los discursos de los partidos o el Estado. Reelaborando los diversos aportes del campo de los estudios y la teoría política clásica y moderna, se puede proponer una visión de lo político como *categoría semántica* que resulta adecuada para pensar la multiplicidad de las prácticas teatrales en la Argentina y el mundo contemporáneo. Política es toda práctica o acción teatral/artística (en los diferentes aspectos y niveles que involucra la actividad teatral/artística: formas de producción, poéticas, circulación, etc.) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de esas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales (Dubatti, 2004). Desde la diversidad de sus prácticas, involucrando actores, espectadores, directores, escenógrafos, etc., el teatro produce sentidos políticos, que devienen o pueden devenir en acontecimientos políticos. Es necesario además articular esa visión con la distinción y articulación entre macropolítica (los grandes discursos de representación altamente institucionalizados) y micropolítica (construcción de territorios de subjetividad alternativa, en diverso grado de calidad y cantidad, a las imposiciones macropolíticas hegemónicas), de acuerdo con Guattari y Rolnik (2006). De todas las variantes posibles de la micropolítica (reproducción a escala, “oasis”, resistencia y choque, Dubatti, 2016c), creemos que Kusch encarna la micropolítica de una subjetividad beligerante contra la macropolítica imperante, micropolítica que aspira a convertirse a su vez en macropolítica alternativa (sin serlo aún), subjetividad de choque con fuerte articulación ideológica, visión binaria y parametración de valores y modelos, que lucha desde lo micro por la toma del poder macropolítico. Kusch nombra esa micropolítica como la visión de mundo de lo popular americano, su micropolítica rescata, organiza y

multiplica esa fuerza desatendida, que espera ser encauzada. Según su manifiesto, un arte que encarne esa micropolítica beligerante de lo americano y que aspire a constituirse en macropolítica, no podrá ser sino “feo, desagradable y terrible”, asumirá una “actitud anti-cultural” y tendrá la fuerza de un “insulto”.

¿Con quién dialoga y discute Kusch políticamente a través de su teatro? En el manifiesto no hace referencia ni a partidos políticos ni a gobiernos, ni a formas de producción teatral (independiente, estatal, comercial), sino a la representación de imaginarios y temas que configuran formas dramáticas y escénicas. Se opone a todas aquellas construcciones morfo-temáticas que no se hagan cargo de “los signos y el contenido del pueblo americano”. Se rebela contra un teatro que halaga la visión de mundo burguesa de “nuestra clase media”. Kusch aboga por llevar a los escenarios la habitabilidad y concepciones, conscientes y “subconscientes”, del “blanco descastado de los suburbios, el mestizo y el indio”.

De acuerdo con Blumenkranz, Kusch propone romper con su entorno cultural en tanto objetiva la escena y el arte argentinos por estar al servicio de la clase media y su visión burguesa. Promete un teatro/arte diferente, con capacidad transformadora, que se relaciona con “la salud” y “la verdad” y no con “el juego”. Promueve contenidos-formas que posean “autenticidad” y expresen “la verdadera naturaleza de los temas americanos”, que conecten “con el pasado de América” y sus “formas mágicas, místicas y épicas”. Un teatro/arte que entre “rigurosamente en el ritmo natural de nuestro pueblo”. Aparentemente, esto podría ser vehiculizado desde la producción independiente, oficial o comercial. Se opone al “fácil realismo de nuestros abuelos o los juegos modernos –que no sirven al fin propuesto–”, es decir, tanto al realismo-naturalismo y sus variantes, como a la experimentación, a partir de los modelos europeos y norteamericanos (entre otras, las primeras manifestaciones del teatro del absurdo de Beckett y Ionesco, estrenados en los años cincuenta en la Argentina). En resumen, “Arte de América” insta a generar una micropolítica de choque que, asumiendo la cosmovisión americana, enfrente la macropolítica vigente y acabe articulándose como una macropolítica alternativa. Se trata de elevar a macropolítica la forma americana de estar en el mundo del “blanco descastado de los suburbios, el mestizo y el indio”.

5. Detengámonos, finalmente, en una quinta instancia de lectura: “Arte de América” como manifiesto postvanguardista. En su voluntad de conectar el teatro y el arte con la vida, Kusch parece reelaborar el legado de la vanguardia histórica en una nueva posición postvanguardista (Dubatti, 2017b). El “post” implica una doble inflexión: lo que está después de la vanguardia histórica (y por lo tanto ya no es vanguardia), y lo que es consecuencia de la vanguardia histórica (por la transformación y reapropiación de un legado). La vanguardia histórica triunfa y fracasa simultáneamente: triunfa porque impone internacionalmente el programa de sus planteos y búsquedas (la lucha contra la institución-arte para alcanzar la fusión del arte con la vida) e instala un inconmensurable arsenal de procedimientos poéticos (de gran relevancia en el teatro); fracasa, porque se va auto-institucionalizando (construye su propio museo) y finalmente es tomada e incluida por la institución-arte como el capítulo de la historia del arte en el que la institución se cuestionó a sí misma. Tras la experiencia de la vanguardia histórica, la postvanguardia es consciente de que arte y vida no se pueden fusionar (porque la institución-arte es indestructible), pero sí tensionar, friccionar o al menos aproximar o hibridar. Desde diversos fundamentos de valor, los postvanguardistas retoman el arsenal procedimental abierto por la vanguardia histórica y sus modos de lectura (Dubatti, 2017b) y lo emplean con variaciones y cruces con otros artificios y concepciones. Nuestra hipótesis es que la vanguardia histórica abre los procesos del teatro/el arte contemporáneos, que una porción relevante del teatro / el arte del siglo XX y del siglo XXI es resultado de la productividad y los desarrollos históricos de la vanguardia en la postvanguardia. Kusch pudo tomar contacto con ese legado de manera directa (a través de las prácticas y concepciones de los vanguardistas: futurismo, dadaísmo, surrealismo) o de manera indirecta a través de otros postvanguardistas y experimentalistas. En el manifiesto “Arte de América” reconocemos por lo menos tres campos procedimentales fundantes de la vanguardia histórica, que Kusch retoma y reformula en virtud de su concepción popular americanista:

- a) la recuperación de procedimientos del teatro/arte pre-modernos (entendiendo como tales el teatro anterior a la Modernidad o fuera de los territorios de la Modernidad: África, Oriente, América) y anti-moderno (que coexisten a la Modernidad, enfrentándola en sus fundamentos, en conexión con lo pre-moderno);
- b) la liminalidad, esto es, la fusión o tensión entre teatro/arte y vida, entre el teatro y las otras artes, o entre el teatro y otros campos (rito, política, educación, salud, ciencia, deporte, etc.);
- c) el replanteamiento de la teatralidad, que ya no aparece necesariamente asimilada a la ficción dramática y a la representación de un texto dramático previo (concepción moderna), sino al acontecimiento o acto en sí mismo o a la producción de *poíesis* abstracta, no ficcional, puramente formal, en las tensiones entre dramático y no-dramático.

Kusch realiza un movimiento de revalorización y *rattrapage* del teatro y el arte premodernos cuando sostiene que “para crear una cultura verdadera es necesario volver a conectar con el pasado de América” y que “en el pasado de América existen formas mágicas, místicas y épicas, así como signos que expresan contenidos profundamente humanos”. Busca la liminalidad entre arte y vida cuando expresa: “*Arte de América*: sabe que la única misión que cabe al artista y al intelectual americanos es moverse en el ritmo natural de nuestro pueblo a fin de expresarlo y realizarlo”. Finalmente, amplía el concepto de teatralidad al afirmar que “en un partido de fútbol se dan formas primarias de expresión que son más ricas que la de una representación teatral”. Afirmaciones kuschianas como: “en el pasado de América existen formas mágicas, místicas y épicas” o la propuesta de una “actitud anticultural”, sugieren la conexión con textos del vanguardista Antonin Artaud, especialmente *El teatro de la crueldad* (1938) o *Un viaje al país de los Tarahumaras* (1945). Escribe Artaud sobre “la preocupación por una cultura que nunca coincidió con la vida, y que en verdad la tiraniza” (1996: 9) y “A nuestra idea inerte y desinteresada del arte, una cultura auténtica opone su concepción mágica y violentamente egoísta, es decir interesada” (1996: 14). Artaud y Kusch coinciden en la necesidad de refundar la cultura.

Bibliografía

Artaud, Antonin, 1938, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

—, 1945, *D'un voyage au pays des Tarahumaras*, Paris, Éditions de la Revue *Fontaine*.

—, 1996, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda.

Blumenkranz, Noémi, 1998, "Manifiesto", en Etienne Souriau, dir., *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, p. 758.

Ciapuscio, Guiomar E., 1994, *Tipos textuales*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lingüística, Col. Enciclopedia Semiológica.

Dubatti, Jorge, 2004, *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política*, Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Dos tomos. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA:

<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1568>

—, 2014, "El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral", en su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel, pp. 79-122.

—, 2016a, "El teatro de Rodolfo Kusch: un teatro liminal de investigador-artista", en José Alejandro Tasat y Juan Pablo Pérez, coords., *Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y Ediciones del CCC, pp. 133-151.

—, 2016b, "Notas sobre la poética de *Cafetín (Homenaje a Discépolo)* de Rodolfo Kusch", en José Alejandro Tasat y Juan Pablo Pérez, coords., *Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y Ediciones del CCC, pp. 229-249.

- , 2016c, “Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa”, *El Matadero. Crítica de la literatura argentina*, Revista del Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 10, pp. 51-67. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero>
- , 2017a, “Introducción teórica. Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales”, en su *Poéticas de liminalidad en el teatro*, J. Dubatti coord., Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, pp. 13-36.
- , 2017b, “Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura”, *Artescena*, Universidad de Playa Ancha, Facultad de Arte, Departamento de Artes Escénicas, Valparaíso, Chile, 3, junio, pp. 1-12. Disponible en: www.artescena.cl
- , 2020, “Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral”, *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina (CoReLA)*, Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, N° 4 (julio-diciembre), pp. 37-45. Disponible: <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/issue/view/32/showToc>
- Guattari, Felix, y Rolnik, Suely, 2006, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones.
- Kusch, Rodolfo, 1953, *La seducción de la barbarie*, Buenos Aires, Raigal.

- , 1959, *Tango y credo rante*, Buenos Aires, Editorial Talía, Colección Americana.
- , 1960, *La muerte del Chacho, La leyenda de Juan Moreira*, Buenos Aires, Editorial Stilcograf, Colección Teatro.
- , 1962, *América profunda*, Buenos Aires, Hachette.
- , 2003, *Obras completas IV*, Rosario, Editorial Fundación Ross. Incluye el texto dramático *Cafetín (Homenaje a Discépolo)* (717-773) y los ensayos “Planteo de un arte americano” (775-778) y “Anotaciones para una estética de lo americano” (779-815).
- Martínez Fernández, José Enrique, 2001, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Ongaro Haelterman, Claudio, 2016, “Est-ética latinoamericana en el pensamiento de Rodolfo Kusch. Proyecciones y perspectivas de un arte como variable de lo Real”, en José Alejandro Tasat y Juan Pablo Pérez, coords., *Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y Ediciones del CCC, pp. 211-226.
- Rest, Jaime, 1982, *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Souriau, Anne, 1998, “Movimiento”, en Etienne Souriau, dir., *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, p. 801.
- Werlich, E., 1975, *Typologie der Texte*, München, Fink.

Los 20 años de Signis Argentina

NICOLÁS LUIS FABIANI

SIGNIS Argentina celebra este año su vigésimo aniversario, habida cuenta de que su asamblea fundacional tuvo lugar el 11 de mayo de 2002. Se trata de una organización nacional vinculada internacionalmente a SIGNIS Mundial (Asociación Católica para la Comunicación) y a SIGNIS América Latina y el Caribe (SIGNIS ALC). Convocamos, para esta entrevista, a Adrián Baccaro, actual presidente de la mencionada institución.

-Nicolás Luis Fabiani: Muchas veces tomamos estas fechas aniversario como hitos tanto en la historia de una institución como una fecha referencia a partir de la cual se abre un horizonte con nuevas perspectivas. Quisiera formalizar esta entrevista con esta doble propuesta: un antes y un futuro. Así pues, comencemos por la primera: la "historia".

-Adrián Baccaro: Para empezar a hablar de SIGNIS ARGENTINA necesariamente nos tenemos que remitir a OCIC (Organización Católica

Internacional del Cine). Y a los años 1996/97. En ese momento los pioneros fueron los padres Hugo Segovia y Guillermo Ruso, ambas excelentes personas y cinéfilos, y a Ricardo Yáñez, que también venía de la UBA (Universidad de Buenos Aires), de la Carrera de Ciencias de la Comunicación Social, de la que procedemos varios.

Monseñor Cassaretto fue seguramente un gran apoyo de parte de la CEA para la creación de una asociación católica de comunicadores. Otra gran institución de Radios Católicas era en ese momento ARCA (Asociación de Radios Católicas). Ambas organizaciones se fusionaron y formaron SA, en mayo de 2002. Esto era producto de una estrategia mundial promovida por la Iglesia de unificar las organizaciones de comunicación en una sola gran institución, SIGNIS Mundial, con sede en Bruselas Bélgica. Hay que destacar que Mar del Plata y su Festival de Cine, fueron

fundamentales para aglutinar una primera formación en base al Seminario de Cine y Espiritualidad (1997), que brindó el padre Henk Hoekstra¹. Esta es la plataforma de nuestra orientación en el trabajo con jurados. A partir de entonces se unió mucha gente, entre ellos Miguel Monforte, hoy coordinador de jurados y festivales. Quiero remarcar la trascendencia y jerarquía de los premios OCIC, hoy SIGNIS en los festivales internacionales, que tienen un gran reconocimiento en los ámbitos especializados del audiovisual.

Mar del Plata y su Festival de Cine, fue fundamental para aglutinar una primera formación en base al Seminario de Cine y Espiritualidad (1997), que brindó el padre Henk Hoekstra. Esta es la plataforma de nuestra orientación en el trabajo con jurados.

-NLF: Evidentemente, a lo largo de estos años la gestión ha sido muy importante para llevar adelante proyectos y participación de la Institución en los numerosos festivales en los que SIGNIS premia las producciones cinematográficas.

-AB: Así es. El primer presidente fue Guillermo Ruso y Ricardo Yáñez su secretario ejecutivo; Ricardo fue vicepresidente SIGNIS Argentina y actual: Secretario General de SIGNIS Mundial. Ambos consolidaron la participación de la Asociación en Mar del Plata y BAFICI, y otros espacios locales como Fund TV, DERHUMALC (Derechos Humanos) y Nueva Mirada (Cine infantil). Pero Ricardo partió para colaborar con la Secretaría Mundial y entonces Carlos Ferraro, Presidente entre 2004 y 2007, fue quien le dio un gran protagonismo a la Educomunicación y al Programa Cine Mundo Chico, creación original de Guillermo, Ricardo y el director de Gerónima, Raul Tosso, de la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda (EDAC).

En los años siguientes fueron presidentes Richard Nosedá (2007 a 2009), Rocco Oppedisano (2010 a 2016) e Isabel Gatti (2016 a 2022), quienes, desde sus improntas particulares y apoyados por un gran equipo de colaboradores, continuaron la obra incorporando progresivamente nuevas iniciativas.

-NLF: Tengo conocimiento de que los miembros de SIGNIS Argentina han participado y participan de las iniciativas nacionales, regionales y mundiales de esta organización.

-AB: En lo nacional, actualmente estamos cerrando las actividades de Cine Mundo Chico 2021/22, Chico (proyecto coordinado por más de diez años por Lidia Greco). Ampliamos las acciones a ocho subproyectos, en los que, además del cine debate y los talleres para niños, niñas y adolescentes, organizamos un sistema de clases virtuales con más de 1000 docentes en red de todo el país. Introdujimos temáticas de inclusión educativa: talleres de animación, documental, herramientas digitales para las clases, y temas como discapacidad, ética y derecho a la comunicación. Muchos son los desafíos a los que nos compromete este programa de trabajo en el que estamos dando también centralidad a la participación de los jóvenes, muchos de los cuales han intervenido en actividades locales e internacionales vinculadas con la Encíclica *Laudato Si*, comunicación para una cultura de paz y buen vivir, en países como Ecuador, Colombia, India, Brasil, Panamá entre otros.

-NLF: Si bien desde los tiempos de ocic el cine tuvo fundamental importancia en sus orígenes, en la actualidad el campo de acción institucional es mucho más extenso...

-AB: Efectivamente. Una actividad muy trascendente y novedosa fue el impulso del art.17 de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Por esta acción, realizada en conjunto con otras organizaciones de la sociedad civil (Nueva Mirada, Fund TV, Las otras voces, SAAVIA (Sociedad Argentina Audiovisual Infantil). En 2011, se creó el CONACAI (Consejo Asesor de la Comunicación Audiovisual para las Infancias), en el que tenemos una consejería. Desde allí promovemos acciones que fomentan la protección de las infancias en razón de la vulnerabilidad ante los derechos de los niños en los medios masivos y en las redes sociales; asimismo el cuidado por la promoción de medios audiovisuales de calidad. De este espacio fuimos consejeros con Isabel Gatti desde 2011, con alguna interrupción durante el anterior gobierno que realmente se despreocupó del tema, y compartimos con grandes personalidades de nuestro país el tema infancia y medios, sobre los que fuimos conformando

un grupo muy consolidado: Susana Vellegia (Nueva Mirada), Cielo Salviolo (Pakapaka y Casacidin), Silvia Bacher (Las otras voces), Mercedes Viegas y Aldana Duhalde (SAAVIA), Irene Blei (Taller de Cine el Mate), Sara Shaw de Critto (Fund TV), entre tantos otros. Un orgullo para nosotros pertenecer a este colectivo por los derechos del niño en Argentina. El campo de las radios católicas también fue un espacio de capacitación y trabajo colaborativo en redes. Se realizaron mapeos mundiales de radios católicas y se concretó la participación activa de jóvenes de SIGNIS Argentina en la reciente "Radio Lío", proyecto de SIGNIS América Latina y Centroamérica. Isabel Gatti y Marita Sagardoyburu fueron y son muy activos en este campo junto a un hermoso grupo de jóvenes.

En el caso de proyectos de Educomunicación, se formularon plataformas regionales y mundiales. Lideradas por Carlos Ferraro, un promotor de la Educomunicación a nivel mundial, a su vez embajador de nuestro perfil particular latinoamericano en este campo, con bases teóricas de Paulo Freire, Jesús Martín Barbero, Daniel Prieto y tantos otros.

-NLF: De no menor importancia ha sido el otorgamiento de premios a la producción cinematográfica, iniciados por OCIC y continuados por SIGNIS.

-AB: Como dije antes, participamos de los principales espacios de premiación en esos primeros años, con jurados internacionales en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (desde 1997, en la segunda época, ya que las primeras datan de 1963), en BAFICI (desde 1998), y con jurados locales en Nueva Mirada Derhumalc, en los premios Cóndor, Fund TV, y luego Pantalla Pinamar, dirigido por un crítico de excelencia y una persona maravillosa, Carlos Morelli.

-NLF: ¿Qué características tiene los premios que otorga SIGNIS?

-AB: Los premios SIGNIS se basan en criterios humanistas, derechos humanos, derechos de los niños, cuidado de la casa común, fomento del diálogo, la cultura de la paz y del en-

cuentro, además de calidad audiovisual y diversidad cultural. Destacados profesionales de la comunicación y la cinematografía, premiados por esta asociación, también suelen ser invitados a formar parte de los jurados SIGNIS. Ejemplos de ello: Eduardo Mignona, Tristán Bauer, Paulo Pécora, Benjamín Ávila, Lorena Muñoz, Ezequiel Acuña, Marcia Paradiso, entre otros.

-NLF: Muchas gracias Adrián. Te propongo dejar las direcciones para contactarse con SIGNIS a todos los interesados en estos temas que tanta importancia tienen en este ámbito de la comunicación humana.

Más información en: cd.signisargentina@gmail.com

Notas

1 El sacerdote holandés Henk Hoekstra, perteneció a la Orden de los Carmelitas. Estuvo dedicado al estudio y la enseñanza sobre el cine como vehículo de expresión espiritual. El Padre Hoekstra fue Presidente de la Organización Católica Internacional del Cine (ocic) durante ocho años y como tal fue un valioso Consultor del Pontificio Consejo para las Comunicaciones Sociales.

(Fuente: <https://es.zenit.org/2000/09/15/fallece-el-padre-henk-hoekstra-conciencia-del-cine/>)

MÚSICA

El Coro de la Universidad Nacional de Mar del Plata en gira por Ecuador

ANALÍA FERRARINI

En esta oportunidad quisiera contarles mi experiencia como asistente y preparadora vocal del coro de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

A fines del año 2011 llega a nuestras manos la invitación para participar del encuentro “Voces de la mitad del mundo” en Quito, Ecuador, del 21 al 26 de Julio del año 2015, para realizar conciertos en la ciudad de Ambato, Latacunga, Cayambe y Tulcan. Luego nos desplazaríamos a la Ciudad de Guayaquil para participar del encuentro internacional del 27 al 2 de agosto “El canto coral hermana a los pueblos”. Allí tendrían lugar conciertos de Gala y una serie de presentaciones didácticas en distintas sedes.

Luego de evaluar ambas propuestas decidimos poner en marcha el engranaje que nos llevaría dos años después a realizar la “Gira del Coro de la Universidad Nacional de Mar del Plata por Ecuador”. La gestión comienza desde las áreas administrativas de la Univer-

sidad y, paralelamente, se tramitan permisos municipales, provinciales y nacionales para realizar la representación del Coro a nivel internacional.

Se nombra a la actividad de interés Municipal, Provincial y Nacional y se pone en marcha la preparación musical y vocal de los integrantes del Coro.

El repertorio es variado para poder atender a los diferentes auditorios propuestos en las presentaciones; se trabajan durante estos dos años obras de diferentes autores: una Misa Cubana de Beatriz Corona, Obras académicas del repertorio coral, música folclórica Argentina y el infaltable Astor Piazzolla, que tanto nos representa en el mundo.

Se realiza un trabajo arduo y constante de preparación vocal con la premisa de lograr la gimnasia necesaria para resistir la continuidad de conciertos y el abordaje de ambos repertorios.

Además del trabajo vocal específico realizamos un acompañamiento fonoaudiológico y un entrenamiento físico mechado con actividades como Yoga y ejercicios pertenecientes a distintas disciplinas como Tai chi chuan, Mindfulness, Música, eutonia, etc.

Entrenamos la conciencia corporal y vocal que iba a ser utilizada en forma exhaustiva durante esas dos semanas, teniendo en cuenta que el descanso iba a ser breve, que el clima cambiaría constantemente, y la altura extrema más la exigencia vocal llevarían a los límites nuestras posibilidades físicas.

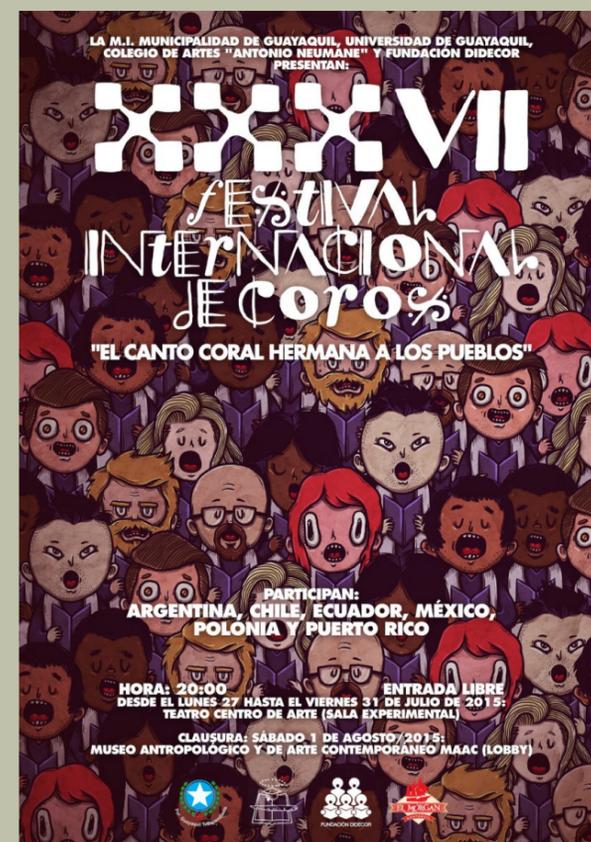
Así, pues, en el año 2015 nos encontrábamos preparados para partir y realizar esta ambiciosa empresa en la que un grupo de personas dedicadas a una actividad en forma amateur se dispuso a profesionalizarse y se comprometió seriamente en pos de la representación internacional y de la experiencia única e irrepetible de realizar una gira coral.

El grupo humano no es un detalle menor en estas circunstancias ya que todos por igual debíamos asumir nuestro rol fundamental en la actividad: Director, asistente / preparadora vocal y coreutas, teníamos la responsabilidad de bregar por lograr la mejor confraternidad, estar al nivel musical deseado y tener la seriedad y responsabilidad necesarias para alcanzar nuestro objetivo.

Transitamos la altura, el calor, largos viajes en micro, caminatas, expediciones y paseos que nos convirtieron en personas diferentes.

Los conciertos concretaron miles de experiencias, recorridos de lugares remotos en asentamientos aborígenes, escuelas en barrios excluidos, museos, teatros, edificios gubernamentales, calles....Y en cada uno de esos lugares dejamos nuestra música, nuestro talento, nuestras voces y un poco de cada uno de nosotros.

El viaje transcurrió en la forma planeada. No teníamos cabal dimensión de lo que



Imágenes en esta página

Arriba: Afiche del Festival "Voces desde la mitad del mundo" de Quito, del 21 al 26 de julio de 2015.

Abajo: Afiche del XXXVII Festival Internacional de Coros de Guayaquil, del 27 al 2 de agosto de 2015.

íbamos a experimentar; algunos coreutas pasaron por síntomas de desgaste vocal y otros atravesaron alguna patología de la voz que pudieron revertir a tiempo, y llegaron así a desempeñarse de la mejor manera.

Descubrimos el tremendo potencial vocal y personal que teníamos, nos unimos como grupo y recibimos las felicitaciones de nuestros colegas y compañeros de todas partes del mundo.

Fuimos invitados a otros encuentros y concursos internacionales, también a participar de talleres corales donde compartir la enseñanza de nuestro folclore.

Gratamente nos encontramos unidos en “la mitad del mundo”, descubriéndonos como integrantes de un coro, de una sociedad, un país, un universo musical. Experiencia que indudablemente nos convirtió en mejores personas.





Imágenes en esta página

Arriba: Mtra. Analía Ferrarini, actual directora del coro de la UNMdP, durante un ensayo, Mar del Plata, Argentina.

Abajo: Ensayo, con todos los coros, de la coreografía del concierto de cierre, Quito 2015.





Imagen en esta página

Arriba: Obra Apamuy Shungo - Concierto de cierre con todos los participantes del encuentro internacional de coros "Voces desde la mitad del mundo" en la ciudad de Quito, Ecuador, Julio de 2015.

Para ver el video click aquí o copie el siguiente enlace <https://youtu.be/KMIBVYoQWUo>

Imagen en esta página

Abajo: Presentación del Coro de la Universidad Nacional de Mar del Plata durante el encuentro internacional de coros "Voces desde la mitad del mundo" en la ciudad de Quito, Ecuador, Julio de 2015.



Fundación Destellos – XV° aniversario. Un Jurado público para la música acusmática

ELSA JUSTEL

El mundo atraviesa en estos momentos por una situación difícil, de características inusuales e incierta resolución. Ello no impide empero, la energía productiva de los creadores, que continúan con su tarea a través de los medios digitales de comunicación. Este lapso de espera se presenta propicio para hacer un balance de las iniciativas creadas a favor del desarrollo cultural y artístico en todo el mundo, señalando asimismo un nuevo comienzo.

El 2022 marca el 15° aniversario de la creación de la Fundación Destellos, por iniciativa de la compositora Elsa Justel. La efemérides de esta organización, orientada hacia la producción y difusión de la música creada con medios digitales, se correlaciona con otros tres hechos significativos que influyeron en la evolución del género electroacústico y de esta iniciativa:

- 35 años de la aparición del primer grabador audio digital (DAT), presentado por la empresa japonesa Sony en 1987
- 40 años de la aparición del primer CD comercial.

Este último hecho se produjo el 17 de agosto de 1982, cuando se presentó la grabación de un CD de los vales de Chopin, interpretados por el pianista chileno Claudio Arrau, en la planta impresora de Philips en Alemania. En esa ocasión se invitó al pianista a presionar el botón "play".

-Un año después surge la red Internet.

Hoy ya hemos presionado ese botón infinidad de veces, para grabar y reproducir la producción electroacústica y la hemos distribuido e intercambiado por medio de Internet. Gracias a todo ello, la Fundación Destellos, con sede en la ciudad de Mar del Plata, ha podido desarrollar su accionar a través del mundo.

El objetivo inicial del proyecto consistió en la realización de un Concurso Internacional Anual de Composición Electroacústica, que se llevó a cabo sin interrupción desde el 2007 hasta la actualidad, con la participación de compositores y artistas de todo el mundo. Los géneros propuestos son Música acusmática, Mixta y

Video-música. El concurso cuenta además con la contribución de las organizaciones Motus (Francia), Musiques et Recherches (Bélgica), Phonos (España) y GRM (Francia), quienes otorgan segundos premios en ediciones discográficas y la difusión de las obras premiadas en sus respectivas temporadas de conciertos.

Asimismo, la Fundación ha establecido convenios con diversas instituciones y emisoras radiales, constituyendo una Red de Difusión para las obras premiadas.¹

Además del concurso, la institución ha llevado a cabo diversas actividades artísticas y culturales en el medio local de Mar del Plata, así como en Buenos Aires y en el extranjero.²

Premios Concurso 2021/22

En cada edición el Jurado estuvo compuesto por figuras de gran relevancia internacional.³

En esta ocasión estuvo integrado por: Ambrose Seddon (Reino Unido), Simon Emmerson (Reino Unido), Gonzalo Biffarella (Argentina), Liao Lin-Ni (Taiwán).

Esta 15ta. edición estuvo dedicada a la música acusmática, siendo los resultados los siguientes:

El **primer premio** fue atribuido a la obra "Does it Matter" del joven brasileño Alex Buck.

El jurado destacó la cita al "Étude du chemin de fer" de Pierre Schaeffer, al comienzo de la pieza, que constituye la única referencia presentada sin otros elementos superpuestos o transformados.

Los aspectos sobresalientes que dieron valoración a la pieza fueron sus texturas, sus articulaciones, sus planos cercanos y lejanos. Los "impresionantes" efectos espaciales, logrados gracias a una excelente mezcla binaural.

Los **segundos premios**, fueron otorgados a:

"Arioso" del compositor neozelandés John Young. Esta obra fue calificada como muy "compuesta" en todos sus aspectos formales, rítmicos y gestuales, manteniendo la atención en toda su duración. Muy buen manejo del procesamiento del sonido, figuraciones finamente forjadas en términos de equilibrio espectral, generando un gesto vivo y diferenciado entre los elementos.

Los 'barridos acusmáticos' clásicos se pasean perfectamente en una variedad de morfologías. Las variaciones de densidad y ritmo, así como el encadenamiento de gestos se mantienen dentro de una capa polifónica transparente.

"On Lines Physical" de Joseph Sims (Canadá). Este compositor emergente se destacó por la calidad y variedad de sus materiales y el tratamiento espacial. El gesto refinado que otorga a la pieza un gran atractivo. Pese a ciertas repeticiones, que frenan el avance del discurso, el compositor logra renovar el interés mediante el uso de planos de fondo de armonías modales y del diálogo de las voces al final de la pieza.

"TongueDrum" de David Berezan (Canadá-Reino Unido). Esta pieza cautivó por la coherencia de la construcción sonora que evoluciona de forma natural. La investigación armónica y tímbrica de la pieza la hace muy agradable de escuchar. Sin embargo, el ritmo automático para establecer una banda sonora resultó un elemento un tanto facilista.

Se atribuyeron menciones honoríficas a:

"To U.S..S...S..." de Adam Stanoviç (Reino Unido)

"Surtitré" de Pauline Patie (Francia)

"UnlockingTheKeys" de Mikel Kuhen (Estados Unidos)

Jurado Público

En este 15to aniversario el concurso introdujo una novedad: la evaluación de las obras por un Jurado Público.

El tema del público no iniciado en la ME, ha sido debatido en innumerables congresos y merece una especial atención. Salvo raras excepciones la mayoría de los conciertos y festivales se producen dentro del ámbito universitario (principalmente en los países anglosajones) o en reductos culturales especializados. Estos últimos organizados por instituciones, grupos o fundaciones de larga trayectoria con un público prácticamente cautivo y tradicional, en su mayoría profesional.

Ante tal estado de situación, resulta difícil atraer otro tipo de públicos. Sin embargo, hemos podido comprobar que no es imposible.

Si bien no existen estadísticas exhaustivas, hemos observado que ciertos ambientes resultan más propicios para acercar a un público más amplio. Es el caso particular de los conciertos y ciclos de Destellos en la ciudad de Mar del Plata. Siendo una ciudad balnearia y turística, sus principales atractivos son las playas, los teatros de revista y los lugares y espectáculos nocturnos, dejando muy poco margen a manifestaciones culturales de rango "académico".

No obstante, desde hace pocos años, la creación de un Museo de Arte Contemporáneo, que posee un auditorio, ha generado el despertar del interés por "lo nuevo, lo distinto". Es así que, para nuestra sorpresa, hemos logrado llenar la sala una vez al mes, durante tres años, hasta el comienzo de la pandemia. Cabe aclarar que en la ciudad no existen centros de formación de ME, ni profesionales del género, por ende, ese público es heterogéneo y en su mayoría desconoce la música electroacústica.

Solo podemos mencionar otros casos parecidos en los conciertos de la Orquesta del Caos en Barcelona (cuyo público es en su mayoría joven), en Chile (Festival Ai-Maako), los conciertos del GRM en el Centro cultural 104 y en una ocasión en Lviv (Ucrania) en la que el festival se realizó en una galería de arte, con un público amateur.

Esto nos revela, tal vez, la importancia del espacio, de su jerarquía y de su atmosfera cultural. La interrelación con otros ámbitos culturales como artes plásticas, instalaciones, otros géneros musicales, contribuye a generar mayor interés por el género electroacústico. Es por ello importante tener en cuenta este aspecto a la hora de buscar espacios en ámbitos no habituales, ciudades menos pobladas, o zonas carentes de atractivos culturales.

Es cierto que los grandes sistemas inmersivos son solo posibles en los actuales espacios destinados a la ME pero como alternativa de ensayo consideramos válido "empezar desde abajo", con sistemas menos pretenciosos, incluso en formato estéreo.

Esta primera experiencia del Concurso Destellos 2022, aunque parcial y poco exhaustiva, ofreció un interesante resultado, en el que se pueden observar distintas formas de percepción y apreciación de las obras.

Debido a la situación de pandemia y ante la imposibilidad de realizar un concierto presencial, se enviaron las obras a los participantes del jurado público, integrado por asistentes habituales a los conciertos en Mar del Plata, quienes dispusieron de un mes para escucharlas y establecer su evaluación.

Es importante destacar que, ante tal situación, solo es posible evaluar los resultados en función de los mayores puntajes. Es preciso aclarar que hubo quienes se limitaron a una valoración numérica, sin detallar las diferencias entre unas y otras obras. Una real apreciación del impacto emotivo, y el carácter estético, resulta pues limitada. Asimismo se desconocen los medios técnicos de que disponen los oyentes, pudiendo resultar en una escucha defectuosa.

Como balance de esta experiencia se obtuvieron los siguientes resultados:

Las obras "Arioso" de John Young y "La soberana" de Ricardo de Armas (Argentina), alcanzaron el mejor puntaje por paridad de votos.

En segundo lugar: "String Quartet II" de Ake Parmerud (Suecia) y "On lines physical".

En tercer lugar, con un número considerable de altos puntajes: "and_our 2" de Ayako Sato (Japón), "Voices" de Theodoros Lotis (Grecia), "Insomniac" de Tomas del Porto (Argentina) y "Tlatoani" de Rosalia Soria (México).

Merece una especial atención la diversidad de favoritas votadas por el público, que expresó sus distintos criterios de valoración, resultando así nominadas: "Stutter" de Chin-Ting-Chan (Hong Kong), "Triptych from anthology of laughter" de Stephane Borrel (Francia), "Psi" de Rodney Duplessis (Canadá), "Dunes" de Otto Iivari (Finlandia), "Surtitré" de Pauline Patie (Francia), "Los átomos y las sombras" de Nicolas Rodriguez (Argentina), "Ladino" de Franco Pellini (Argentina), "Babel 4" de Eduardo Kacheli, entre otros.

Si bien el tema requiere profundizarse, hemos observado que en la mayoría de los casos los oyentes fijaron su atención principalmente en las características sonoras, indicando las sensaciones y emociones que éstas les provocaron.

Los sonidos referenciales, sean ellos de la naturaleza, instrumentales, vocales e incluso electrónicos más convencionales (como la frecuencia modulada, frecuencias fijas, envolventes etc.), son aprehendidos con mayor facilidad produciendo impresiones evocativas, narrativas, espaciales. En especial la voz humana, (presente en muchas de las obras), ha sido el elemento de mayor significación para la mayoría de los oyentes.

Los tempos lentos parecen prevalecer en las preferencias, así como las obras con pocos materiales. En cuanto al discurso temporal, algunos oyentes lograron determinar los momentos más significativos, marcados por los silencios y los cambios de carácter.

En general pocas referencias a la forma de organización del discurso temporal y dinámico, salvo escasas alusiones provenientes principalmente de participantes músicos, quienes destacaron aspectos técnicos musicales, psicoacústicos y tratamientos. Algunos de ellos focalizaron su análisis en ciertas estrategias compositivas en desmedro del aspecto estético.

En cuanto a la apreciación del desarrollo, algunos señalaron el mantenimiento del interés a lo largo de la pieza. Otros en cambio, se focalizaron en determinados efectos o secciones, lo que equivaldría a una escucha fragmentada.

Con respecto a los conceptos de carácter estético, las inevitables asociaciones con aspectos extramusicales, así como la profesión de los oyentes inciden de alguna manera en la forma de evaluar. Enunciados con frases poéticas se mencionan: la sensación de espacio, de lejanía y proximidad, de sonidos envolventes, los cambios de carácter.

El espacio virtual -en el sentido del tratamiento técnico, como trayectorias laterales, puntos fijos en el espacio etc.-, fue mencionado por muy pocos oyentes, evidenciando mayor experiencia en ese campo. Sin embargo, la "sensación" de espacio fue destacada por varios oyentes en distintos casos.

Los títulos de las piezas pueden también influir en el momento de la calificación, prevaleciendo sobre la escucha.

El término "originalidad" fue mencionado en pocos casos, aunque su significación puede estar desvirtuada por la escasa experiencia auditiva del género. Es comprensible que algunos oyentes

puedan considerar "diferentes" o "poco comunes" los procesos compositivos de muchas de las obras electroacústicas, aunque éstos sean de uso habitual.

En cuanto a sus apreciaciones, citaremos algunos comentarios:

Las dos obras mejor calificadas por el jurado público fueron: "La soberana" de Ricardo de Armas y "Arioso" de John Young:

"La soberana": En esta obra timbricamente referencial, de carácter evocativo (paisaje sonoro), los oyentes destacaron: los 'sonidos de la naturaleza', 'el desarrollo narrativo' 'nos invitan a recrear una historia', 'carácter teatral y paisajístico'.

Si bien los comentarios fueron muy diversos, en su mayoría expresaron haber discriminado entre sonidos referenciales, citando las fuentes y sonidos tratados electrónicamente. Destacaron también las texturas "filigranadas".

Conceptualmente coincidieron en la capacidad del compositor para mantener la atención durante todo el desarrollo.

Entre los participantes con formación musical, algunos destacaron la organización formal de los diversos elementos, conformando unidades que interactúan entre sí, distinguiendo dos secciones de carácter contrastante, aunque con sentido de unidad.

"Arioso" En esta obra fueron remarcadas las nociones de profundidad espacial, sonidos envolventes, sensación de calma y estabilidad, principalmente sonidos electrónicos. En este caso el título y el carácter fueron asociados en el doble sentido de "aria" y "aire".

En segundo lugar "String Quartet II" de Ake Parmerud y "On lines physical" de Joseph Sims.

"String Quartet II": Esta pieza impactó por su complejidad técnica, su fuerza expresiva su 'carga dramática', la integración y el balance acústico entre sus materiales y su estructura en general. Algunos destacaron el 'interesante tratamiento de las cuerdas', otros señalaron 'reminiscencias tímbricas de cuerdas'.

"On lines physical" Sobresalió por el virtuosismo en el tratamiento de los sonidos.

Entre las obras mejor calificadas por el jurado público:

"VOICES" de Theodoros Lotis (Grecia), fue definida como "policromía vocal"-

Un miembro con formación musical destacó la interesante interacción entre elementos concretos y electrónicos, sus diferentes situaciones espaciales, el enmascaramiento entre unos y otros.

"Tlatoani", de Rosalia Soria (México) obtuvo el sugestivo comentario de "sensación de profundidad de la vida ancestral". Es evidente que en este caso el título influyó sobre la apreciación.

"And-our. 2" de Ayako Sato (Japón) Aquí también se señalaron los aspectos relacionados con la combinación de elementos concretos y electrónicos, el trabajo con distintos espacios acústicos, los procesos de "intensificación o desintensificación" del discurso. Las secciones definidas por el predominio de algún aspecto tímbrico.

"Psi" de Rodney Duplessis (Canadá), en esta obra se destacaron los distintos planos espaciales, los registros extremos, el desarrollo secuencial con voces paralelas que se "acercan y se alejan".

Otros subrayaron los tratamientos de granulación.

Estas dos últimas obras fueron seleccionadas por miembros con una formación musical, quienes hicieron un análisis estructural.

Podemos observar que se produjeron algunas coincidencias con respecto a las calificaciones del Gran Jurado. Tal vez pueden considerarse comparativamente los comentarios de ambos Jurados. Más allá del análisis morfológico y los procedimientos técnicos, merecen destacarse ciertas pautas de escucha que conducen hacia la apreciación estética.

"ARIOSO" La sensación de "calma y estabilidad" expresada por el jurado público, denota una aprehensión del gesto, la direccionalidad y el mantenimiento de la atención a lo largo de la pieza, formulados por el jurado profesional.

"On Lines Physical" En este caso hubo una total coincidencia en la apreciación del gesto, el refinamiento y la calidad de los materiales sonoros.

Otras coincidencias, aunque con escasos votos del público y comentarios de carácter abstracto:

"To U.S.S..S..." de Adam Stanoviç (Reino Unido) fue definida como "Consecuencias/destrucción". El gran jurado la calificó de "épica", comparable a una versión electroacústica de la serie Mandolorian. Si bien destacó el refinamiento textural, le reprochó su estatismo durante toda la pieza.

"Tongue Drum" de David Berezan (Canada), calificada como "Vida primitiva" , posiblemente por tratarse de una obra basada en un instrumento de percusión (Steel tongue drum, instrumento de percusión armónico).

"Unlocking the keys" de Mikel Kuehn (Estados Unidos) destacó por su sutileza y su "materialidad sensible y cautivante", conceptos coincidentes con el gran jurado.

"Surtitré" de Pauline Patie (Francia), fue seleccionada empero no hubo comentarios del público. El gran jurado elogió el buen tratamiento granular y el desarrollo de la pieza, aunque destacó su defectuoso final.

"VOICES" de Theodoros Lotis resultó muy bien calificada por algunos jurados profesionales, destacando la integración de las voces a una gran variedad de materiales de diferentes orígenes, el manejo de las tensiones y distensiones del discurso y la variedad dinámica.

La coincidencia con el jurado público se puso de manifiesto en el aspecto de integración entre los materiales y la calidad de las grabaciones sonoras.

Entre las discrepancias podemos observar que, debido a la poca difusión de la música electroacústica en nuestro medio, el público carece de experiencia auditiva y por ende su apreciación tanto de elementos técnicos como estéticos, resulta precaria.

Un ejemplo significativo fue "Does it matter", la obra ganadora del primer premio del Gran Jurado. Uno de los aspectos más relevantes fue la excelencia de su mezcla binaural. La percepción espacial de tal formato depende en gran medida de la calidad del sistema de escucha. Lo más recomendable en estos casos es el uso de auriculares dinámicos de calidad. Asimismo el gran jurado destacó la delicadeza del encadenamiento de cada sonido, como un rasgo diferencial con respecto a las demás obras. Y evidentemente las citas referenciales, que solo un público habituado es capaz de percibir. La pieza tuvo un solo voto del público, precisamente de un oyente con formación musical y musicológica, quien remarcó los movimientos espaciales direccionales entre los canales y "una línea ondulante con crestas y depresiones envolventes".

En cuanto a "String Quartet II", que impactó por su extraordinaria virtuosidad técnica, es preciso señalar que, efectivamente se trata de uno de los compositores destacados en esa área, por su dominio de la transparencia polifónica de sus mezclas. No obstante, en esta pieza se le reprochó

su falta de refinamiento en el discurso. Asimismo, la pieza es una continuación de su "String Quartet" (de 1988), basada precisamente en un cuarteto de cuerdas y elaborada con los procedimientos de "sampleo" emergentes en esa época.

"La soberana", que capturó el entusiasmo del jurado público por su sensación de teatralidad, resultó sin embargo poco clara en su lineamiento narrativo y su baja calidad sonora.

"And-Our 2", que fue calificada en tercer lugar por el jurado público y cuyos aspectos descriptivos señalamos más arriba, coincide parcialmente con la evaluación del gran jurado en relación con la elección de los timbres y texturas, y en la dramaturgia, sin embargo la escritura musical no es demasiado precisa ni cuidadosa del detalle sonoro.

Cabe destacar que este jurado estuvo integrado por profesionales de las áreas: literatura, música, filosofía, estética, musicología, artes plásticas, siendo la mayoría de ellos asistentes habituales a los conciertos organizados por la Fundación en el medio local de Mar del Plata. Creemos que el saldo de esta primera exploración, aunque limitada, puede dar lugar a una investigación más exhaustiva y pautada, conducente a descubrir "cómo escucha" el público, a develar la gran incógnita del "goce estético", que constituye el área esencial del arte musical.

Las emociones subyacentes provocadas por la escucha, restan aun en un lugar ignoto de nuestro sistema psíquico y sensitivo.

Agradecemos la colaboración de los miembros de este jurado, integrado por: Paula Bianucci, Norma Berni, Luis Tenaglia, Pablo Rago, Juan Sosa, Vanesa Laportilla, Valentin Garvié, Alfredo R. Fernández, Nélide Valdez, Oscar Elissamburu, Nora Pietrovito, Mario Pessagno, Nicolás Luis Fabiani, Laura Salvador, Nora Albalat, Carlos Enrique Cartolano.

Notas

1 Red de Difusión: Festival Futura (Francia); Fundación Phonos (España); Festival Ai-Maako (Chile); Festival Zeppelin (España) <http://www.sonoscop.net/sonoscop/zeppelin.html>; Studio voor Experimentele Muziek: Radio Centraal Antwerpen (Bélgica) - <http://streaming.radiocentraal.org/>; Café sonore: VPRO Radio Netherrlands (Holanda); Sonidos y otras yerbas: Radio Eterogenia (Argentina)-CCEC; Siglo XX: Radio Beethoven (Chile) - <http://www.beethovenfm.cl/>; Acoustic Frontiers -CKCU-FM (Canadá) - www.ckcufm.com; Phonogène: Radio HdR 99.1FM (Francia) - www.facebook.com/phonogene; Octandre (France) <http://octandre-asso.org>; Undæ Radio - Circulo Bellas Artes, Madrid

2 Otras actividades: 2008. Concierto Inaugural en la Salina Real D'Arc en Senans en Francia
2009. Congreso Internacional de Estética-Universidad Nacional de Mar del Plata
2010. Residencia de compositores, y Coloquio Nacional de Compositores. MdP
2011 al 2016. Ciclo mensual Imagen&Resonancia, de música y video
2013 y 2015. Conferencias Internacionales de Música Electroacústica -UNMdP
2015. Concierto y Lanzamiento del CD Resonancias en el Centro Cultural Recoleta-Buenos Aires
2016. Concierto-Coloquio en MdP, y Concierto en LIPM del Centro Cultural Recoleta (Laboratorio de Investigación y Producción Musical).
2017. participó del Encuentro Espacios Sonoros de Madrid, y Conciertos en Buenos Aires en: el Damus de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), LIPM y Universidad Nacional de Quilmes
2017 y hasta el 2019. Ciclo mensual de conciertos "Suena Así" en el Museo MAR
2019. concierto en colaboración con el Lipm
2020. Ciclo "Suena Así" en streaming a través de Radio CASo (Centro de Arte Sonoro) de Capital
2021. Ciclo "Electro chat", forma de coloquio en línea a través de Zoom, con la participación de: Dante Grella (Sta. Fé), Horacio Vaggione (Córdoba), José Manuel Berenguer (España), Ake Parmerud (Suecia), entre otros.
Participaron como artistas invitados de los distintos eventos: Joan Izquierdo (Flautas dulces-España), Trio Saratoga (Buenos Aires), los compositores Diana Simpson (Inglaterra), Chikashi Miyama (Japon), Eduardo Kusnir, Luis Maria Serrra, Edgardo Martinez, Jorge Sad, Gonzalo Biffarella, Andrew Lewis (Inglaterra), Juan Antonio Lleó (España)

3 Jurados: Jens Hedman (Sweden) / Alejandro Viñao (Argentine) / François Barriere / Christian Clozier (France) / Ingrid Drese (Belgium) / Benjamín Thigpen (United States) / Cort Lippe (United States) / Robin Minard (Canada-Germany) / Wilfried Jentsch (Germany) / Jonty Harrison (United Kingdom) / Daniel Teruggi (Argentine) / Ake Parmerud (Sweden) / Horacio Vaggione (Argentine) / Régis Renouard Larrivière (France) / Elzbieta Sikora (Poland) / Andrés Lewin-Richter (Spain) / Joao Pedro Oliveira (Portugal) / Annette Vande Gorne (Belgium) / Gabriel Brnčić (Chile/Spain) / Francis Dhomont (France) / Ricardo Mandolini (Argentine) / Elaine Lillios (United States) / José Manuel Berenguer (Spain) / Luis Naón (Argentine) / Luigi Cecarelli (Italy) / Trevor Wishart (UK) / Elizabeth Hoffman (EU) / Barry Truax (Canada) / Carlos Graetzer (Argentine) / Ludger Brümmer (Germany) / Christian Eloy (France) / Agostino Discipio (Italy) / Gilles Gobeil (Canada) / Eric Chasalow (United States) / Gregorio Jimenez (Spain) / Federico Schumacher (Chile) / Pete Stollery (England) / Panayiotis Kokoras (Greece) / Mario Mary (Argentine) / Andrew Lewis (England) / Christian Helm (Germany) / Eduardo Kusnir (Argentine) / Eduardo Polonio (Spain) / Dante Grela (Argentine) / Roeland Luyten (Belgium) / Régis Renouard Larrivière (France) / Nikos Stavropoulos (Greece) / Luis Naón (Argentine) / José Manuel Lopez Lopez (Spain) / Gilles Racot (France) / Andrew Lewis (UK) / Liao Lin-ni (Taiwan) / Daniel Dominguez Teruel (Spain) / Dennis H Miller- (EU) / Roger Cochini (France) / Joris DeLaet (Belgium) / Giulio Colangelo (Italy) / Zhong Xiao Fu (China) / Jorge Sad (Argentine) / Jon Nelson (United States) / Mara Helmuth (United States) / Adam Stanovič (Royaume Uni) / Zuriñe Guerenabarrena (Spain) / Pablo Freiberg (Argentine) / Andrew Babcock (United States) / Daniel Blinkhorn (Australia) / Ambrose Seddon (Inglaterra) / Gonzalo Biffarella (Argentine) / Simon Emmerson (England) / Brigid Burke (Australia)

Sinfonía Pastoral de Beethoven

HORACIO LANCI

“Imagine Ud. mi desesperación cuando estoy en el campo y no puedo oír el sonido de la flauta del pastor o el murmullo del arroyo...” escribía Beethoven a su amigo, el pastor Amenda en 1808, haciéndolo confidente del drama de su creciente sordera. Sin embargo, en esos precisos momentos, estaba creando su obra más llena de canto de pájaros y murmullos de arroyos: su *Sinfonía Pastoral*.

Pero no será la imitación de los sonidos de la naturaleza lo que más nos impresiona en ella, sino la transmisión de sus “emociones al llegar a los campos” en el 1º movimiento, o ante los mur-

mullos del arroyo del 2º (“cuando más profundo el arroyo más grave es su sonido...” escribió en su libro de anotaciones) o, en su último movimiento, el “Himno de agradecimiento de los pastores a Dios después de la tormenta”. Tal vez por ello escribió en el comienzo de la partitura: “Más de sentimientos que de pintura...” En esos días Beethoven escribía en su diario: “¡Qué feliz soy en los bosques, Dios mío, donde cada árbol me habla de Ti!” Y es, posiblemente, la *Sinfonía Pastoral*, el ejemplo más notable de su percepción de Dios en la naturaleza, de su visión panteísta del mundo...

Para ver el video click aquí o copie el siguiente enlace
<https://youtu.be/2LXsJpE-0PE>



Imagen en esta página

George Lambert (1700-65).
Un paisaje pastoral con pastores y
sus rebaños (1744).

Mar del Plata. Tres palcos tangueros

HUGO PELÁEZ

Como se ha indicado en otras publicaciones, el Tango se caracterizó desde sus primeros tiempos por una marcada ubicuidad a la hora de abordar diversos escenarios. A comienzos del siglo xx lo encontramos en aristocráticos salones marplatenses, como el del hotel Bristol o el Club Mar del Plata. No eran ámbitos exclusivamente “tangueros” a la manera de los existentes en la Capital o Montevideo. De todas maneras, el género irrumpe allí, del mismo modo que en ambientes populares, compartiendo espacio con la música criolla, a la que irá desplazando con el tiempo. Citaremos a continuación tres de esos lugares.

Glorieta Múnich

El pianista, compositor y director Luis Savastano, cuya orquesta se hizo escuchar durante décadas en la ciudad, tuvo durante su extensa trayectoria una relación significativa con la esquina céntrica de San Martín y Santa Fe. En ese lugar, según su testimonio, se encontraba una glorieta llamada Múnich, donde se ubicaban los mú-

sicos durante las tardes veraniegas y contaba con mesas al aire libre. Cuenta don Luis que en ese pequeño escenario tocaban pequeños grupos que alternaban vales vieneses con tangos como *El entrerriano*, *El tamango*, y otros tantos de la llamada Guardia vieja. La concurrencia era variada y numerosa. Poco a poco, el lugar fue acondicionado con mayores comodidades llegando a ser un local totalmente techado. La Múnich de los años treinta ofreció la actuación de orquestas típicas más importantes y en algunos casos de origen porteño, como la de Alberto Pugliese, hermano de Osvaldo, y muchas otras.

A comienzos de la década del Cuarenta, la familia Orfila, propietaria de importantes viñedos en la zona cuyana, transformó el lugar, dotándolo con decorados que evocaban ambientes rurales y destinándolo a espectáculos criollos. Se llamó “Un rincón de Mendoza” y, como se puede observar en las fotografías, el ambiente representa el de un rancho de adobe con techo de paja. El Tango

fue ganando espacio en el local hasta prevalecer. Savastano se presentó allí con su orquesta y fue el propio músico quien se hizo cargo de una parte del local cuando a comienzos de los años Cincuenta los Orfila decidieron retirarse del negocio. Ese último reducto, ya netamente tanguero, se llamó “El rincón”. Hoy es una conocida galería comercial.

Confitería Porta

Lugar emblemático de la costa marplatense, el muelle del Club de Pesca se ubica frente al sector donde estuviera el recordado Club Mar del Plata. Se inauguró en 1927. Tiene dos salones en diferentes niveles y es ampliamente conocido por los carteles publicitarios apostados en su parte superior, llegando a constituir una postal de la zona costera.

En el local que ocupa el nivel superior se encuentra uno que sigue siendo utilizado con fines gastronómicos. Allí estaba la confitería Porta, por cuyo palco desfilaron importantes orquestas de Tango de primer nivel.

En ese local el joven Piazzolla escuchó a la orquesta llamada “de las Estrellas”, dirigida por Miguel Caló. Astor recuerda en sus memorias que recibió “un impacto” al escuchar a esos músicos. El joven de 17 años se apareció al otro día por la pensión donde paraban los músicos, con su bandoneón y su entusiasmo colosal para conversar con ellos y mostrarles sus primeras composiciones. El conocido compositor Héctor Stamponi, pianista de la orquesta y amigo de Piazzolla, siempre recordaba la imagen de Astor en las mesas de la Confitería Porta. “Parecía un poseído”.

Savastano y su orquesta se presentaron en el lugar durante la temporada estival. El director cuidaba los detalles hasta en la vestimenta de los músicos y las actuaciones realizadas por la tarde los encontraban ataviados con impecables trajes blancos. El Tango pasaba entonces, del asfalto y el hollín nocturno, a las olas que rodeaban el muelle y el sol de las tardes del verano marplatense.

Confitería Royalty

A menos de cien metros de “Un rincón de Mendoza”, sobre la calle San Martín, funcionó la “Royalty”. Un café con palco para las orquestas que replicaba similares lugares porteños. En rigor, según contaba el cantor Héctor Bueres, era el lugar de encuentro obligado de la gente de Tango en la década del Cuarenta, y cantar en ese palco suponía un espaldarazo importante para quienes deseaban destacarse en ese género. Marcelo Moro, bandoneonista de diversos grupos locales y de Buenos Aires,

recordaba sus actuaciones con colegas que se ubicaban “como piojos en costura” dentro del estrecho escenario, brindando tangos en forma continuada desde la tarde. Por allí pasaron músicos marplatenses, como Pedro Blumetti, Miguel Sebastiani, Enrique Porfiri, Tito Fagnani y muchos otros. Ese local fue testigo también de la actuación de Astor Piazzolla, al frente de su orquesta luego recordada como la “del 46”, que comenzaría a marcar nuevos rumbos para el Tango.

Por supuesto que los lugares elegidos en el presente artículo no fueron en absoluto los únicos. Mar del Plata registra una presencia tanguera de creciente importancia desde la llegada del Siglo xx. Hemos querido mencionar estos tres escenarios como ejemplos puntuales de la capacidad del género que nos ocupa de adaptarse a diversos ambientes, públicos y horarios de actuación sin perder sus atributos. Como reza una de las letras del poeta Homero Expósito en su obra “Soy el Tango”:

Soy
El tango milongón
Nacido en los suburbios
Malevos y turbios.
Hoy,
Que estoy en el salón,
Me saben amansado,
Dulzón y cansado.
Pa' qué creer,
Pa' qué mentir
Que estoy cambiado,
Si soy el mismo de ayer.



Imágenes en esta página
Arriba: Luis Savastano en la
Confitería Porta.

Abajo: Luis Savastano en "Un
rincón de Mendoza", año 1942.



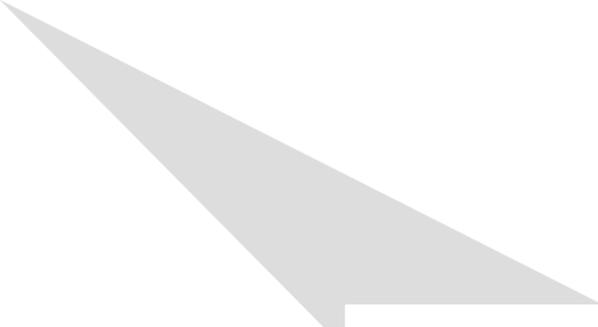
La tradición occidental. El progreso tecnológico y la libertad de la ciencia: implicaciones éticas

GABRIELLA BIANCO

La tradición occidental es una tradición de pensamiento caracterizada por el humanismo, es decir, por el pensamiento del cuidado y protección de lo humano. La tradición occidental, asentada sobre la ética del dialogo abierto a partir de la actitud socrática que la obra de Platón nos devuelve, trae consigo un respeto por el otro que no descuida el respeto por sí mismo, en el que la escucha y la contribución –los dos momentos inseparables del diálogo– pueden estructurar un pensamiento libre y responsable, ligado a la apertura al otro y a la no-violencia, como valores a defender y proteger. Sin embargo, por las conocidas razones históricas y sociales, esta cultura del cuidado ha caído en una alienación tecnológica y antropológica, en la que el abandono y la dificultad de organización política han provocado el desastre ecológico y las profundas y di-

fusas injusticias sociales, causando el malestar ecológico y económico de los individuos y de los pueblos.

Desde estas reflexiones sobre el humanismo pasando por la crisis de las ciencias europeas y de la “Carta sobre el Humanismo” de Heidegger que nos llevan a Marcuse y Jonas, en el desastre ecológico y económico-humanitario que estamos viviendo, además de las dificultades causadas por la pandemia, es posible identificar algunas causas profundas: el desprendimiento de la filosofía de su propio fin que reside en la búsqueda del bien común y la felicidad; el olvido por parte de las ciencias de su procedencia filosófica; la configuración de la objetividad científica como desapego y desinterés ético del sujeto por el mundo e incluso de su propio destino, si consideramos como los *no-vax* prefieren la muerte al cuidado



de su propia persona; la pérdida en el proyecto humano del sentido de responsabilidad conectado con ello.

A estas causas, ligadas al devenir histórico de la cultura europea y occidental, ya en decadencia, añadimos otras, que condicionan la situación histórica actual: la dificultad de revertir los fenómenos naturales que alteran el medio ambiente y los ecosistemas, por falta de voluntad política entre los estados; la pérdida del valor de la fraternidad como causa de los desequilibrios económicos y políticos generados por los conflictos, las divisiones políticas y el terrorismo; la pérdida del valor de la dignidad humana como eje ético y fundamento de los derechos humanos, si consideramos la abdicación a resolver los grandes temas de las migraciones y de los derechos sociales y civiles.

Hay que reanudar el gran proyecto del Renacimiento, que guió tanto a Galileo como a Leibniz, en el que la filosofía en su “devenir ciencia”, no renuncia al proyecto de la comprensión total de su propia esencia, en la que las ciencias, aun en su extrema especialización, no reniegan su origen filosófico.

La libertad de la ciencia

En términos de progreso tecnológico, debe plantearse la pregunta: ¿debe la ciencia ser libre?, es decir: ¿debe salvaguardarse el valor de la libertad de investigación científica de las necesidades de la ética? Y en este camino, una vez identificadas las pautas para encaminar un desarrollo técnico que responda a los problemas más urgentes del medio ambiente -incluyendo una respuesta eficaz a esta pandemia, a cuya resolución las vacunas son eficaces, pero no resolutorias-, a los que puede dar respuesta la ciencia, ¿los programas de investigación y las actividades de los científicos pueden considerarse libres de obligaciones éticas?

En cuanto al aspecto ético específico, la ciencia se ha movido sustancialmente al margen de las valoraciones morales y de las filosofías existentes en las diversas culturas huma-

nas. La ciencia ha sido simplemente la portadora de un humanismo indeterminado que ha llevado el ideal de un aumento de poder y control sobre la naturaleza perpetrado a través de la ampliación del conocimiento. Por eso, las relaciones entre la investigación y los valores morales de las diferentes culturas y las diferentes concepciones de la existencia humana exigen una maduración ética de las prácticas científicas de la que hasta ahora carecemos.

El principio de la libertad de la ciencia, de la crítica abierta de las ideas, es una consecuencia de la práctica del dialogo abierto en filosofía. La práctica de la libre refutación y el cuestionamiento del principio de autoridad que la ciencia hereda de la filosofía europea y occidental permite llevar a cabo una confrontación antidogmática apoyada en experiencias y observaciones, según el método empírico de las ciencias. La ciencia experimental no es otra cosa que *philosophia naturalis*, una filosofía acerca de los acontecimientos naturales sujetos a medición cuantitativa.

Pero si el principio de la libertad de la ciencia no otorga a la ciencia la libertad de actuar con independencia, del objetivo de salvaguardar la biosfera y la dignidad humana, es consecuencia directa de la apertura dialógica de la filosofía; entonces la defensa de la cultura del diálogo se torna una tarea primordial en nuestra era tecnológica, que pertenece a la cultura europea y occidental, de la cual hay que hacerse cargo. La proposición de la cultura del diálogo, como genuina apertura al otro y la puesta en valor de la libertad de crítica, es propia de la cultura occidental y de la ilustración.

El inspirador de la idea de responsabilidad como fundamento de la ética, antes de Jonas y Levinas, es Dietrich Bonhoeffer en el siglo XX. Que ubica el bien común en la búsqueda política de las sociedades tecnológicas. Heidegger, en la "Carta sobre el Humanismo" alude a fines, valores morales y a la protección de la especie humana, fines que son propios de las ciencias, antes de la misma búsqueda de la verdad. La ciencia es libre, pero no del vínculo que le impide volverse inhumana, ni de sus responsabilidades sociales y políticas.

En la “Carta sobre el Humanismo”, Heidegger aboga no por un anti-humanismo como podría parecer, sino por un pensamiento consciente de la finitud del hombre. Incluso en la ética de la ciencia y en la consideración filosófica de la ciencia, conviene que volvamos a pensadores como Jonas y Levinas, manteniendo el valor de la libertad, de la responsabilidad y de la solidaridad, revaluando las relaciones materiales entre los pueblos a la luz de la justicia social, contra la pobreza y la explotación.

Solo vinculando la ciencia a la responsabilidad, es posible reunir y organizar la planificación y la actuación correspondientes a la técnica. El único progreso que podemos concebir es el que conduce a la armonía entre el hombre y la naturaleza, a la salvaguardia de los ecosistemas, a la igualdad económica y social en las sociedades y entre los pueblos. La ciencia y la tecnología deben convertirse en instrumentos de este fin, no en formas de acumulación de conocimientos, que deben democratizarse, y en mejora de la productividad a fines exclusivos de aumentar la riqueza de pocos.

En la continuidad de pensamiento entre Husserl y Heidegger, que inaugura la reflexión sobre la técnica, Marcuse y Jonas hacen referencia a los intereses económicos ligados al progreso técnico-científico, poniendo el énfasis en el hecho de que los monopolios capitalistas están profundamente involucrados en el progreso técnico-científico.

Con el advenimiento de la era industrial, la economía capitalista potenció mucho el espíritu científico, pero al mismo tiempo lo condicionó a pistas rígidas y predeterminadas. Desde este punto de vista, la crítica de Marcuse a la sociedad tecnológicamente avanzada, se mueve en el mismo terreno que la crítica de Husserl a la ciencia positivista. Sometidas a la urgencia del empleo técnico, la economía industrial y la ciencia adquieren formas de “alienación”.

La ciencia y el hombre deben ser devueltos a su verdadero *telos*. Lo que se requiere entonces es superar y negar el valor meramente industrial de las ciencias, privilegiando la esfera ética sobre la esfera cognitiva. Como demuestran las reflexiones de Marcuse y las de Jonás, el poder descontrolado de la tecnología lleva al desastre ecológico y a la inhumanidad económica del capitalismo indiferente.

Ahora tenemos muchas más razones para actuar que la simple evaluación y la denuncia, antes que la humanidad entera se destruya bajo el peso de su egoísmo e inacción, traduciendo las buenas intenciones en realidad. Es necesaria una renovación radical de la forma en que se concibe y se vive la ética y esta urgencia crece con las crecientes responsabilidades en relación con la *polis global* y al planeta.

Los zapatos en el freezer: una apología de la escritura

GONZALO GRELA

Una alumna de taller me pregunta sobre cómo pienso la estructura de una obra poniendo por caso una novela. Ella, que está escribiendo las primeras páginas de algo que no sabemos bien qué es todavía, se pregunta por la estructura en tanto que molde donde luego verter el contenido que vendría a ser la escritura. Por un lado estaría la estructura y por el otro la escritura.

Esto es algo que se da mucho en modelos de escritura estandarizados, comercializables. Alguien descubre mágicamente que una historia puede contarse si se ubica una introducción, luego un nudo narrativo y luego un desenlace del mismo. Inmediatamente ese alguien descubre que otros no conocen esa estructura. Se arman de un *speech* técnico y motivacional. Lo imparten, casi que lo imponen, y así todo el alumnado, repitiendo la fórmula adquirida, logra contar una historia que es exactamente siempre la misma a todas las actuales, del pasado y por existir, bajo ese modelo.

Aquí la corrección se ve como un *ajuste a la fórmula*. Quien se va de ella tiene que volver, eso vendría a ser "corregir", es decir estar en el camino correcto. Lo co - recto: ir junto a lo recto.

No hay *deber ser* en la escritura que se exprese en estructuras prefijadas, y si las hay es una mala noticia para la escritura. La escritura la pasa mal si la estructura es anterior. No es que por un jipismo errabundo uno vaya escribiendo cada gilada que se cruce por la cabeza sin ton ni son, aunque algunas veces eso no sea mala idea. La escritura tiene una vida propia, un pulso propio más o menos desarrollado dependiendo del tiempo que se lleve en el ejercicio de la misma.

Si las ganas de escribir son sinceras la escritura es una búsqueda, y no un encuentro. Es una alquimia, y no una química. Es decir hay, por ateo que sea, una cuota de fantasmagoría. Es un cocinar con lo que hay en la heladera en este preciso momento y no un

programa gourmet que siempre tiene cilantro, ternera tiernizada y curry de Madagascar. Para una escritura sincera no puede haber programa, escritura programática. Personalmente veo la escritura programática como una tragedia. Escribir, que supone navegar aguas desconocidas, olfatear nuevos platos, humear, investigar, perseguir o acechar se convierte simplemente en una suma de ingredientes sopesados, medidos, cuantificados y mezclados cual la fórmula del éxito para dar como resultado siempre el mismo resultado. Equivale a salir a la aventura de buscar lo que uno ya sabe que va a encontrar. Ahí, al menos, no hay aventura.

Los bizcochuelos *EXQUISITA* trabajan con ese método. Tan de esa forma es que ni siquiera es una lista de ingredientes, es directamente una premezcla a la que apenas le faltan un par de agregados y solamente un poco de buena voluntad para que a todos nos salga el mismísimo bizcochuelo, con el exacto mismo sabor. Nadie se diría a sí mismo Maestro Pastelero por hacer bizcochuelos “de caja”, ni nadie se reconoce a sí mismo como cocinero siquiera por hacer este preparado. Un mate torneado en una fábrica no es un mate artesanal, ni un bizcochuelo *EXQUISITA* es una torta artesanal. Para que sean artesanales el obrero artesano no se deja imponer estructuras: talla a mano, o emplea a su gusto las diversas herramientas. En la pastelería artesanal el maestro se deja llevar por su gusto y mide a ojo o al tanteo, usa ingredientes que no corresponden con la teoría, experimenta con su deseo y su gusto. Puede salir mal. Torcido el mate, seco el pastel. Ese error es el que humaniza la obra. Todos esperamos en lo artesanal un grado de desprolijidad artística. Más o menos planificada, más o menos libre.

Hay que escribir primero, y pensar la estructura después. Mejor. Hay que escribir primero, la estructura aparece después. Escribir primero significa poner una palabra tras otra sin estar deteniéndose en que había que cumplir con una introducción, o que había que describir, o plantear el conflicto. La escritura abomina del deber. “El verbo leer no tolera el imperativo” dice Pennac en el comienzo de *Como una novela*, ese hermoso ensayo/novela sobre la figura del lector huidizo. Así la escritura, ella es algo que quiere ser, no algo que es. Si fuese una cosa ya hecha no escribiríamos lo que pensamos sino que lo transcribiríamos. Como si nuestra mano fuera una impresora de nuestro cerebro.

Un alumno acodado en la mesa con el mentón apoyado en la mano mira la hoja en blanco. Intenta contestar una pregunta. Una pregunta cuya respuesta estoy seguro que sabe. Una respuesta que requiere redacción, argumento, desarrollo; todas actividades que requieren una cuota de esfuerzo. Pero una respuesta que sé que sabe. Mira la hoja. Mira para arriba. Mira la hoja. Se rasca la cabeza. Me mira. Mira la hoja. Se rasca la cabeza. Qué hacés, le pregunto. Pienso lo que voy a escribir, estoy ordenando mis ideas; me contesta.

No. Escribir es ordenar. Pensar es navegar en el desorden. Si se cree que primero se ordena en la mente y luego se escribe aquel orden equivale a pensar que hay una computadora en nuestra mente en donde las palabras se ordenan y luego apretamos un botón y se imprimen. No.

Generalmente, por no decir absolutamente todas las veces, el que se pone a “ordenar mentalmente” para luego escribir, cuando se pone a escribir ubica un par de oraciones, se pierde y la escritura se detiene, se traba, o directamente se quiebra.

Se pueden tener momentos reflexivos, sí, silencio, sí, quietud, sí. No es que esté mal la pausa, el momento de meditación. Pero hay una tecnología para el ordenar ideas, y se llama escritura. Ahora, ojo. Tal vez suceda que al entender esto, uno se quiera poner a ordenar ideas (es decir a escribir) y uno evidencie que es un desastre ordenando. Que pone la medias con las camisas, y los zapatos en el freezer. Poner los zapatos en el freezer no es tan mala idea, pero es recomendable que sea un acto libre y no el hecho de no saber dónde está la caja que le corresponde. En tal caso, un buen proceso de escritura termina con los zapatos en el freezer porque no se encontró la caja correspondiente, y ya que escribir es buscar, esta búsqueda terminó aquí. Por error, por experimentación, por búsqueda o falta, la escritura nos llevó a esta solución. La tragedia sucede cuando uno sólo se permite guardar los zapatos en la caja de zapatos. Cuando el lector vaya navegando en ese ir descubriendo que es la lectura sólo se encontrará con el insufrible hecho de que cada vez que aparezca una caja de zapatos, adentro fatalmente siempre habrá zapatos. Peor que un horizonte de expectativa siempre cumplido, es un lector que ya no espera nada.

El problema no es si estructura sí o estructura no. El problema es la estructura de qué. La peor elección me parece que es: estructura previa, de la obra. Una escritura no es una casa. No planificamos lo que vamos a hacer y luego lo hacemos: Señor, a partir del jueves 6 empezaré a enamorarme de usted. Durante el transcurso de cuatro meses lo amaré de forma desenfrenada, para luego dar rienda suelta a la abulia y el aburrimiento donde me volveré canalla y traicionaré su confianza. Allí discutiremos fuertemente, nos haremos daño mediante recriminaciones y observaciones posiblemente injustas. Luego de todo esto nos separaremos. Quedando la estructura del amor establecida, nos comunicaremos el jueves 5 para ultimar detalles del inicio de nuestro romance. Atentamente...

Así suena alguien que primero planifica y después escribe. Todo este artículo es una extensa y casi absurda paráfrasis de la tan mentada fórmula de que **a escribir se aprende escribiendo**, y yo agrego: escribiendo, **no planificando la escritura**.

¿Sigue siendo posible imaginar la paz o debe dominar la “contención” de las armas? *

GIANNI TOGNONI

Ojalá estas líneas fueran inútiles, contemporáneas incluso con una interrupción de la locura que estamos presenciando desde hace días en Ucrania. Cuánto sufrimiento y cuánta muerte sin sentido. Absurdo por las causas sobre las que se disparan los análisis, y por un futuro que demasiados “analistas” no creen corto.

La "crisis" ucraniana ha "estallado" en forma de guerra de agresión, no repentina: incubada durante años, supervisada por todas las partes involucradas, temida en las palabras y en la preparación "armada", ciertamente discutida a puerta cerrada en el tablero de ajedrez de todo el mundo geopolítico.

Por la forma de su manifestación - sobre todo en vista de su protagonista "agresor" y del escenario del bombardeo que, eso sí, "por primera vez" afectó a un país central y crítico del escenario europeo - la invasión de territorio ucraniano tuvo el honor de ser

inmediatamente calificada como guerra, y por ello de llamar la atención de las más altas instancias del derecho internacional (Corte Penal Internacional, Corte Internacional de Justicia).

Todas las demás "agresiones", con o sin bombardeos, extendidas "normalmente" en el mundo han sido objeto de otras denominaciones, aunque la naturaleza trágica de los sufrimientos y muertes fue y es ciertamente más que competitiva.

La guerra llegó perfectamente a tiempo para sustituir a la pandemia como protagonista en todos los programas de entrevistas: el Covid-19 había dado nombre a un enemigo bien identificado, un virus que había dado un salto de especie, opacando a agentes aún más efectivos en términos de contagios y víctimas porque son permanentes, estructurales, como el hambre, la desigualdad, la mortalidad infantil. Tan "normales" y "compartidas" que ya no son atribuibles a uno u otro responsable, ni sujetas a un u otra jurisdicción.

El "éxito" de la guerra en los medios de comunicación, en la opinión pública, en la política, fue tan fuerte que era esencialmente imposible hacer de la paz un objeto primario, atractivo, capaz de fantasía e imaginación. Ese es el tema principal, ineludible.

Como en un servicio psiquiátrico enfrentado a una crisis psicótica violenta, se cree que la "contención", de cualquier tipo es el remedio, porque no hay tiempo mental ni tradición de atención. Enseguida, el acuerdo más inmediato, entre todos los actores más cercanos y oficiales, fue despejar todas las dudas posibles e indicar que el suministro de armas -sin importar cómo y a quién- era el "remedio" más urgente y simbólico a la "locura criminal". El único grito compartido fue pedirle al agresor que cese en su locura, sin imaginar ni proponer otros "frenos" (pacíficos y de cierta eficacia, o sin efectos colaterales pesados sobre los pueblos más que sobre el agresor) en forma de sanciones. Como cuando en la conocida tragedia de la migración ("milagrosamente" desaparecida de las noticias y de la política, con sus víctimas y las guerras que son su causa) se apela a la ayuda humanitaria siempre parecida a la limosna, en todos los países involucrados para no hacerse cargo, al menos ingresando una agenda de trabajo.

La "guerra" que se ha convertido tan masivamente en protagonista de todos los "periódicos de la vida" cumple perfectamente su tarea, más allá de la ferocidad e inutilidad de matar, revelando una estructura subyacente de la civilización en la que vivimos. Ella tiene espacios ilimitados y crecientes para la investigación, la industria, la producción, la exaltación tecnológica de las armas, y reservas para declaraciones de paz y recomendaciones vaciadas de poder o credibilidad.

Ciertamente no soy un experto en estrategias, pero me parece que hay una pregunta que sigue siendo actual incluso durante la guerra: ¿por qué la Unión Europea no encuentra la dignidad de un sujeto autónomo de derecho y entra en política con una plataforma clara y explícita?

Eso pondría al pueblo-país de Ucrania en el centro, para convertirlo en la posibilidad-opportunidad histórica de ser indicador de una lógica del "después" dominada por la guerra, más aún si es nuclear. Una Ucrania neutral, garante de la no agresión contra Rusia y el mundo de la OTAN.

La ingenuidad de la pregunta coincide con este último "actor" que no coincide con ningún pueblo, y cuya ideología y papel central en las políticas de todos los países, dentro y fuera de sus fronteras, es bien conocida. La única interpretación legítima de su papel en la "defensa" de la democracia sería convertirse en protagonista directo de las negociaciones junto a los pueblos de los países reunidos en la UE.

La "locura" de un Putin, que se representa ante todo a sí mismo, debería enfrentarse en este escenario no con un "enemigo" sino con un proyecto de futuro, en el que las armas queden a priori excluidas y den tiempo para experimentar formas democráticas de decisión, sin peligro de injerencia militar. Eso anula a la derecha en todas sus formas.

La "obviedad" de la propuesta es igual a la aparente ingenuidad de su factibilidad. Es, en efecto, la prueba para saber si la verdadera "coacción" violenta e impune no es la que se aplica directamente incluso para pensar e imaginar la paz.

No cabe duda que Ucrania, y en especial su pueblo, representa actualmente a todos los pueblos que están a merced de los poderes públicos y privados que no están dispuestos a cambiar -internamente y en el escenario internacional- paradigmas y modelos de desarrollo en que el lenguaje de la "guerra" es el que dicta la ley. Y que prohíbe la de los pueblos y su autodeterminación.

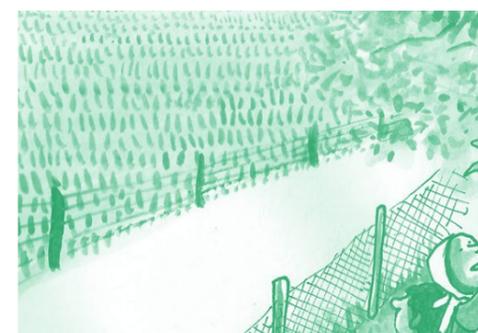
Desde el pequeño y débil observatorio del Tribunal Permanente de los Pueblos hemos aprendido y experimentado también, con muchos pueblos, que hay un derecho nacional e internacional que no tiene el coraje y la creatividad de hacer de la vida concreta de las personas el referente en sí y sólo puede sucumbir a la violencia y la guerra de los poderosos del momento.

Nota

* Artículo publicado en Altreconomía (246) - marzo de 2022.

El modelo sojero de desarrollo en Argentina: ¿quienes ganan y quienes pierden?

FERNANDO BARRI

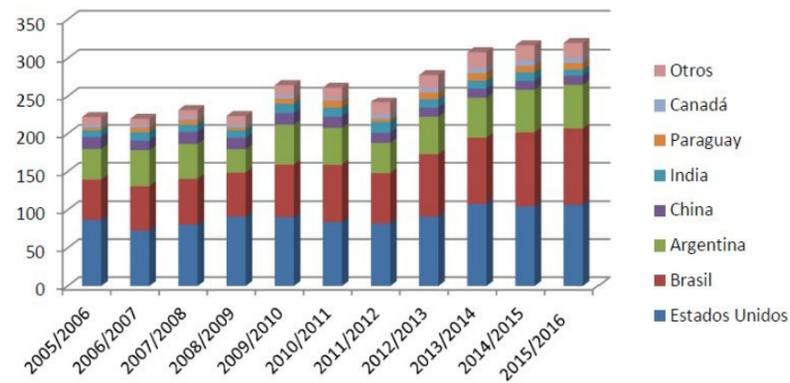


El origen del modelo sojero de desarrollo

Durante la década de 1990, se introdujo en Argentina un modelo de desarrollo económico basado en el monocultivo de soja transgénica. Desde entonces, la producción de este “commodity” de alto valor en el mercado internacional avanzó en forma exponencial en el país, pero, a pesar de lo que se piensa, no es que solo ha generado divisas para el país, sino también un profundo cambio en la estructura agraria argentina (Latarroca et al., 2004), al igual que un alto impacto socio-ambiental (Ávila Vázquez et al., 2020). Para entender la magnitud del fenómeno de la “sojización” en Argentina, basta decir que su producción pasó de 15 millones a 61 de toneladas entre 1996 y 2015 (de 5 a 20 millones de hectáreas sembradas) ocupando nuestro país el tercer lugar en producción de soja transgénica a nivel mundial, después de EE. UU. y Brasil (Figura 1) (Ybran & Lacelli, 2016).

Este modelo de desarrollo económico basado en la expansión de los agronegocios ha sido denominado “modelo de desarrollo de

la soja” (Giarracca & Teubal, 2008) y, amén de las ganancias millonarias para los grandes productores, ha generado para el resto de la sociedad argentina consecuencias tales como: (1) el aumento de la concentración de la tierra y pérdida de soberanía alimentaria (Domínguez & Sabatino, 2006); (2) la desaparición de millones de hectáreas de bosques y el desplazamiento y empobrecimiento de campesinos e indígenas (Barri & Wahren, 2010) (Figura 2); (3) una altísima pérdida de nutrientes del suelo (Zazo et al., 2011); y (4) el uso indiscriminado de agroquímicos, que aumentó de 3 a 15 litros por hectárea en 20 años, ocupando Argentina el primer lugar en el uso de estos productos tóxicos por habitante por año a nivel mundial (Pretty & Bharucha, 2015). El modelo de desarrollo agrícola dependiente de la soja transgénica en Argentina también implicó la pérdida de empleo rural. Por cada 1000 hectáreas, la soja transgénica requiere no más de 15 trabajadores rurales (Sly, 2017). Por ejemplo, en la provincia de Córdoba, la agricultura intensiva representó menos del 0,6% de

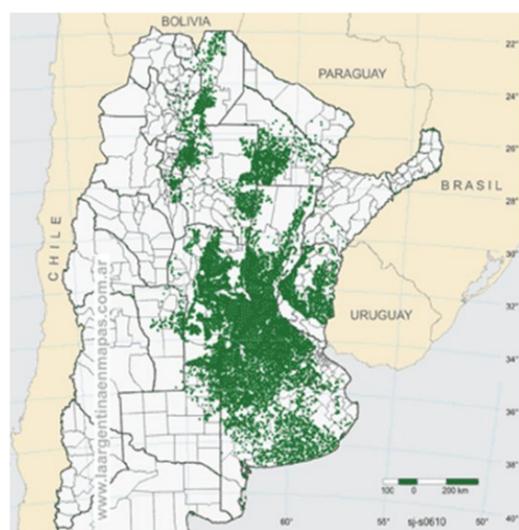
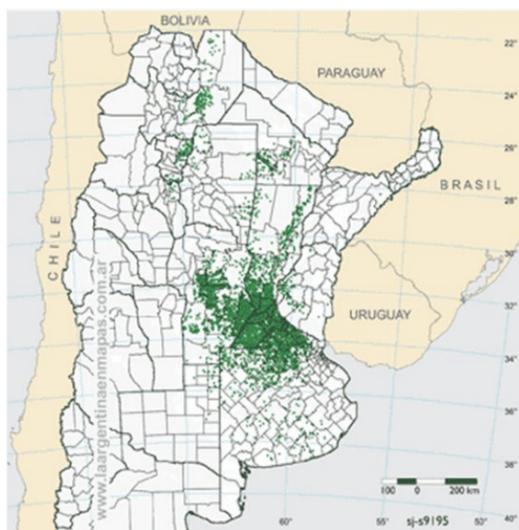


Imágenes en esta página

Figura 1: Principales países productores de soja transgénica (millones de toneladas).

Fuente: <http://www.isaaa.org> & <https://www.argentina.gov.ar/inta>

Figura 2: Aumento del área cultivada de soja entre 1995 (arriba) y 2005 (abajo) en Argentina.



los puestos de trabajo en el período 1983-2019 (Ávila, 2021). En cambio, por cada 100 hectáreas de bosque pueden subsistir varias familias, proporcionando a la sociedad una diversidad de productos agroecológicos, entre ellos carne, pieles de animales, huevos, hortalizas, mieles, madera, plantas aromáticas y medicinales, entre otros (Cáceres et al., 2010). Que gran parte de las tierras cultivables de nuestro país hoy estén cubiertas de monocultivos implica que han desaparecido miles de pequeños agricultores dedicados a cultivos diversificados producidos a través de la agricultura familiar (50% de la cantidad consumida de frutas, legumbres, cultivos de hortalizas, té, yerba mate, entre otros); lo que genera además un aumento en el precio interno de los alimentos (Rofman et al., 2008).

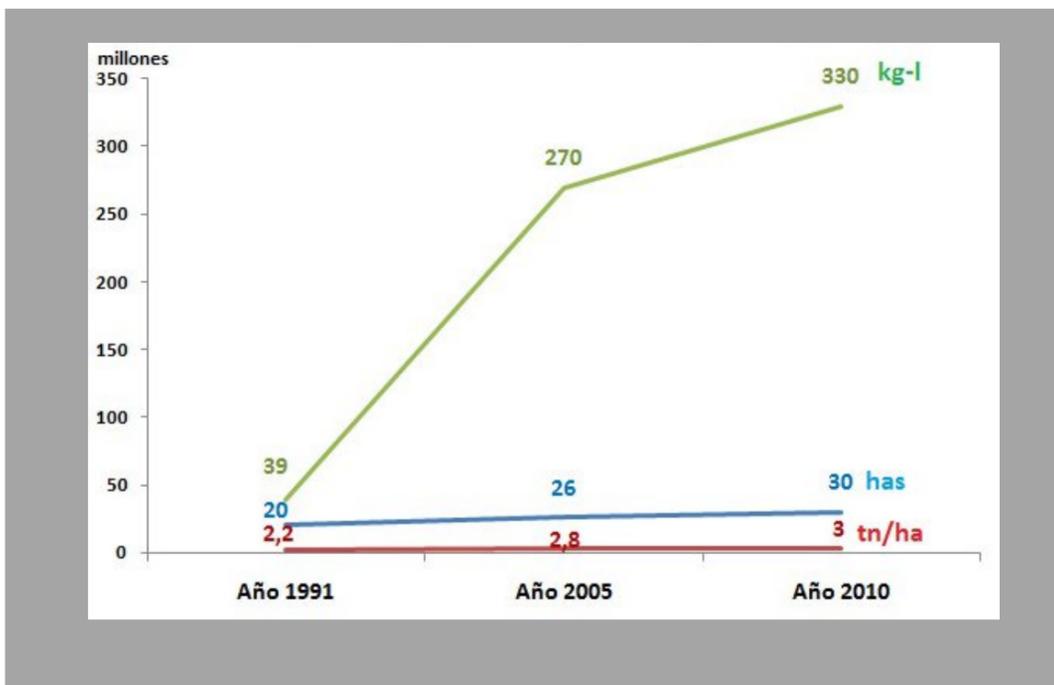
Entre los pocos “ganadores” de este modelo de desarrollo están las empresas multinacionales que producen agroquímicos, con ganancias que superan los 3.000 millones de dólares al año. Es por ello que además de las consecuencias antes mencionadas que produce el modelo sojero de desarrollo en Argentina, la contaminación por agroquímicos sea probablemente uno de los efectos más drásticos para miles de personas que viven en localidades rurales o en áreas cercanas a las grandes ciudades (Barri, 2011). Si bien el área cultivada en Argentina aumentó cerca de un 40% en las últimas décadas, el uso de herbicidas

Imagen en esta página

Figura 3: Incremento del uso de agroquímicos en Argentina (línea verde) relativo al incremento del área cultivada (línea azul) y rendimiento por hectárea (línea roja).

Fuente:

www.agroindustria.gob.ar/
& <http://reduas.com.ar/>



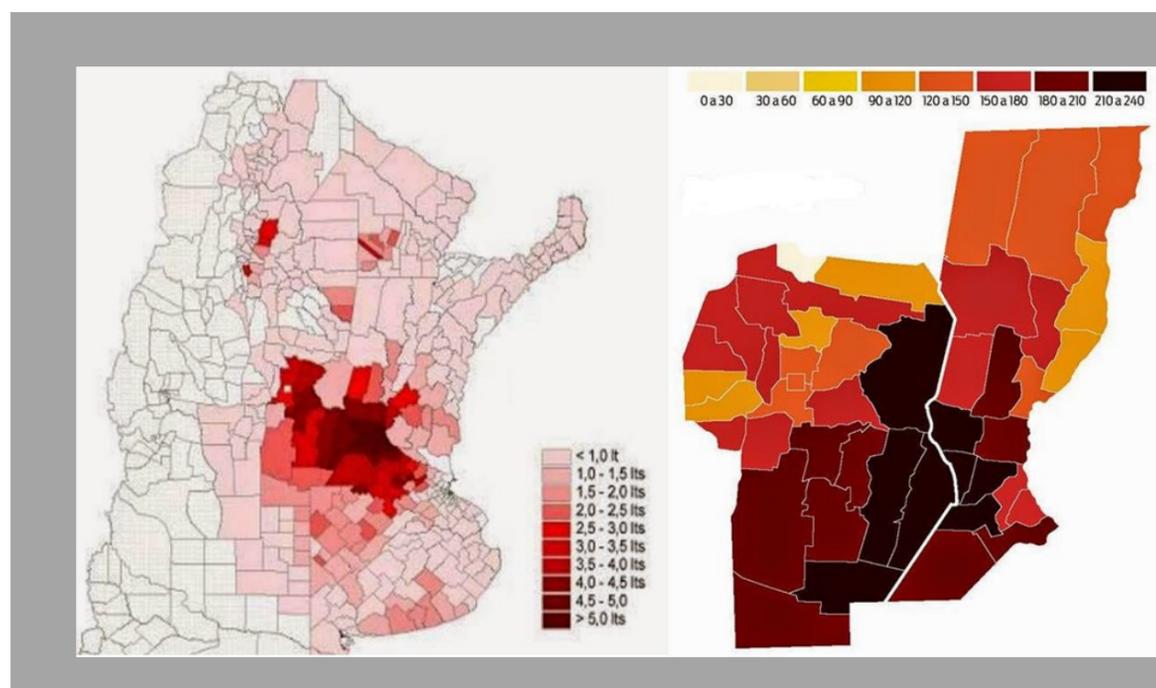
como el Glifosato se incrementó en más de un 1000% (Figura 3), debido a la dependencia de agroquímicos de este modelo productivo (Berndt et al., 2020), así como a la resistencia química que desarrollan las plagas y malezas que afectan a los cultivos transgénicos (Ávila Vázquez et al., 2020).

La revisión de más de 1100 artículos científicos deja en claro los efectos nocivos en la salud humana y la biodiversidad del Glifosato y sus productos químicos asociados (Rossi, 2020). Y si bien en el ámbito gubernamental aún se niega el posible nexo causal entre el uso indiscriminado de Glifosato y la ocurrencia de altas tasas de enfermedades graves, existe una clara superposición entre los mapas que muestran las zonas con mayor intensidad de uso de este agroquímico y las tasas más altas de cáncer en el país (Figura 4).

Imagen en esta página

Figura 4: Comparación de las zonas con mayor uso de Glifosato (mapa de la izquierda, la referencia indica el número de litros por hectárea) y con las tasas más altas de cáncer (mapa de la derecha, la referencia indica el número de muertes por cada 100.000 habitantes) en las provincias de Santa Fe y Córdoba, Argentina.

Fuente: <https://www.argentina.gob.ar/salud>,
<https://www.cba.gov.ar/> & <https://www.santa-fe.gov.ar/>

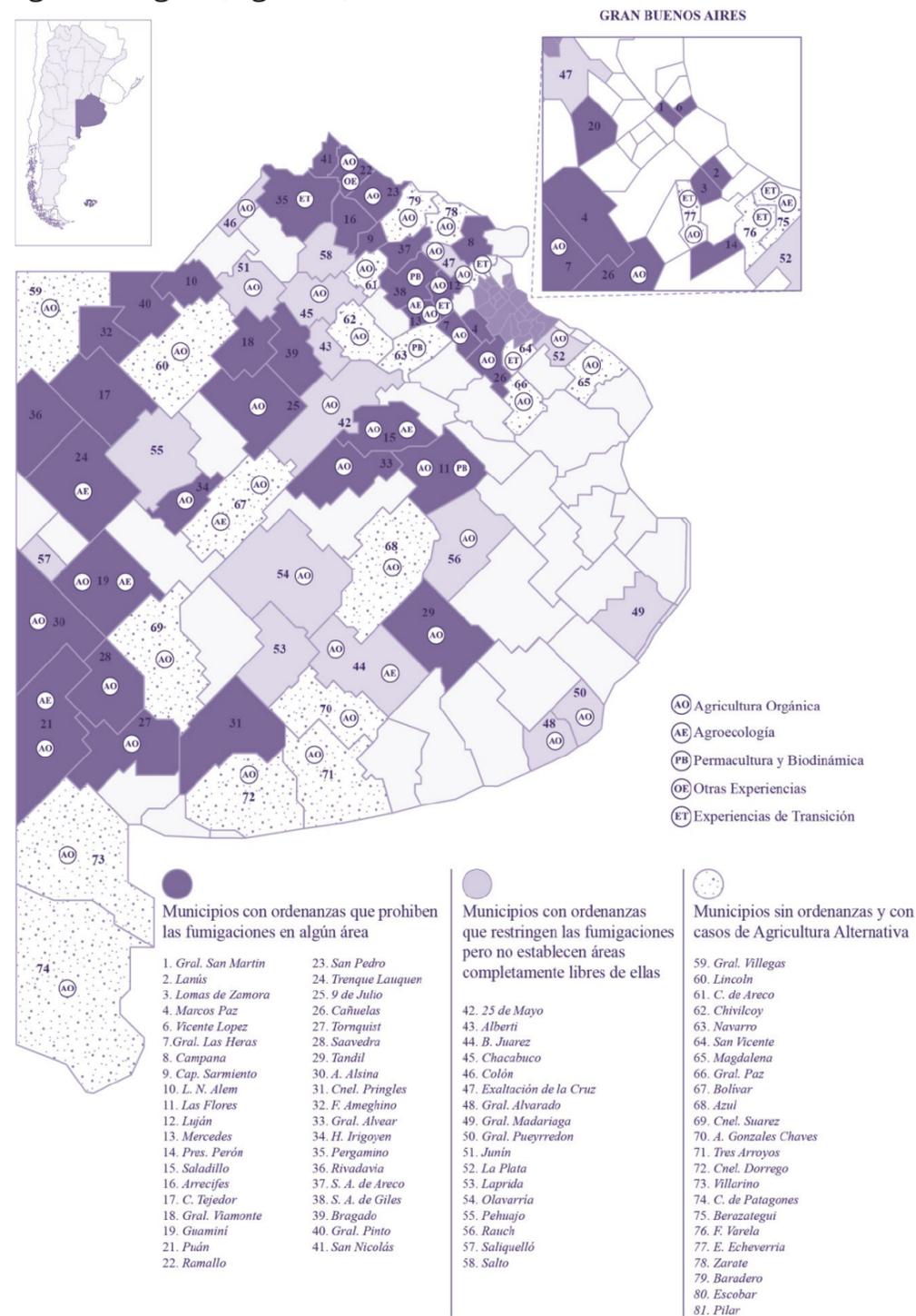


Resistencias al modelo sojero de desarrollo

En las últimas décadas los afectados directos de este modelo de desarrollo comenzaron a tomar acciones para resistir especialmente el uso indiscriminado de agroquímicos. Cientos de grupos de auto-convocados de las regiones con mayor intensidad de cultivos transgénicos y uso de productos químicos altamente tóxicos comenzaron a detener las fumigaciones en áreas aledañas a sus pueblos y localidades, así como a exigir mayor control y más legislación por parte de las autoridades, y el fomento de la producción agroecológica (Figura 5).

Imagen en esta página

Figura 5: Municipios de la provincia de Buenos Aires que prohíben (oscuro), restringen (medio) o no controlan (claro) las fumigaciones en las zonas aledañas a pueblos y ciudades de la Provincia de Buenos Aires. Fuente: Palmisano, 2018.



A su vez, son cada vez más las personas y organizaciones que impulsan otro modelo de desarrollo, sustentable y agroecológico, realizando, entre otras actividades: epidemiología comunitaria (Barri, 2011); difusión de los problemas y organización de eventos para compartir experiencias y casos de prueba (Carrizo & Berger, 2014); acciones legales (Sández, 2016); elaboración de normas para prohibir el uso de agroquímicos y la promoción de sistemas alternativos de producción (Palmisano, 2019); y campañas de sensibilización con las comunidades locales y productores. Tal vez el logro más significativo en la batalla que llevan contra el modelo de desarrollo agrícola insostenible en el país fue haber frenado el establecimiento de una planta de tratamiento de semillas que la multinacional MONSANTO pretendía establecer en la localidad de Malvinas Argentinas, Provincia de Córdoba. Aun cuando contaba con el apoyo de los gobiernos nacional y provincial, luego de más de un año de un bloqueo por parte de vecinos (Figura 6), finalmente la empresa, luego una creciente opinión pública contraria, decidió abandonar el proyecto (Barros, 2016).



Imagen en esta página

Fig. 6: Integrantes de la asamblea de vecinos de Malvinas Argentinas.

Otro modelo de desarrollo es posible

La “revolución verde”, que prometía alimentos baratos y la solución a los problemas de hambre en el mundo, está llegando a su fin (Moore, 2010). Ha sido también uno de los procesos más destructivos generados por el sistema económico global (Bartra, 2008). Por otro lado, la mitad de los alimentos que se consumen en el mundo aún provienen del antiguo sistema de producción agroecológico. En Argentina, aunque la superficie cultivada de soja transgénica continúa aumentando, su rendimiento ha disminuido con el tiempo (<http://www.bolsadecereales.com>), mientras que cada vez requiere más insumos químicos por hectárea (<http://www.aapresid.org.ar>). Por el contrario, la producción agroecológica ha demostrado brindar más ventajas económicas que la agricultura convencional (Figura 7). A su vez, la agricultura familiar en nuestro país aporta cerca de 300 millones de dólares al año que, a diferencia de los monocultivos transgénicos, van en forma directa a movilizar las economías regionales. Por otro lado, Argentina produce alimentos para cerca de 400 millones de personas, diez veces más que su población actual (Barri & Wahren, 2013). Por lo tanto, esto significa que, a diferencia de las declaraciones formuladas por los representantes de la agroindustria, no existe una necesidad real de aumentar la superficie cultivada de monocultivos transgénicos o el uso intensivo de agroquímicos para resolver el problema del hambre de la población nacional.

Imagen en esta página

Figura 7: Análisis económico de 10 cultivos durante siete años, comparando el ingreso neto (barras de la izquierda), el costo directo (barras del medio) y el margen bruto (barras de la derecha) de la producción agroecológica (AGROE) versus la producción con agroquímicos y fertilizantes (ACTUAL).

Fuente: <https://inta.gob.ar/barrow> & Zamora et al. 2019



La difusión de todos los efectos nocivos del actual sistema agroalimentario argentino, junto con el hecho de que los organismos de control han detectado grandes cantidades de agroquímicos en los alimentos básicos de consumo diario, ayudaron a generar en la sociedad una mayor demanda de productos libres de agroquímicos (Barruti, 2013); como consecuencia, se incrementó el área cultivada de éstos, lo que colocó al país en una posición de liderazgo en producción orgánica en América Latina. Al mismo tiempo, a diferencia de la agricultura familiar, el monocultivo de soja transgénica prácticamente no genera mano de obra (Figura 8), tampoco contribuye a las economías regionales (Wharen & Guerreiro, 2014), ni genera mayores beneficios a la población local (Álvarez et al., 2009).

El futuro: ¿es posible otro modelo de desarrollo agropecuario en Argentina?

El modelo de desarrollo basado en el monocultivo de cultivos transgénicos está firmemente establecido en Argentina, y no se avizoran cambios visibles en el corto plazo. De hecho en este 2022, el Gobierno aprobó otro cultivo transgénico, el trigo HB4, resistente al Glufosinato-amonio (uno de los nuevos agroquímicos desarrollados por BAYER en sustitución del Glifosato), cuyo uso también está seriamente cuestionado debido a su alta toxicidad. Si bien este modelo de desarrollo representa ganancias multimillonarias para los grandes terratenientes del país (en promedio U\$S 350 por hectárea), así como para compañías que producen agroquímicos y demás insumos para la agricultura intensiva, algunas de las consecuencias sociales, ambientales y económicas que genera condicionan el futuro social y ambiental del país. Es por ello que es necesario y urgente que se internalicen los “costos” de este modelo de desarrollo, y se comience a modificar la matriz productiva del campo argentino, promoviendo la agroecología y la producción diversificada de alimentos. Solo así será posible alcanzar una verdadera soberanía alimentaria y un desarrollo sostenible para las presentes y futuras generaciones.



Imagen en esta página

Fig. 8: Agricultura intensiva (monocultivos y agroquímicos) vs agricultura familiar (sistema agroecológico y de cultivos diversificados). Ilustración: Carlos Julio Sánchez.

Bibliografía

Álvarez, M; Conci, M. & Peccoud, C. (2009). Pocos ganan, muchos pierden: Soja, agroquímicos y salud. Vol. 2. Eduvim (Ed.).

Ávila, G. (2021). Aproximación a los cambios y continuidades de la composición técnica de la clase trabajadora del Gran Córdoba (1983-2019). Tesis de grado, Licenciatura de Economía, Facultad de Ciencias Económicas - Universidad Nacional de Córdoba.

Avila Vázquez, M., Difilippo, F., Mac Lean, B., & Maturano, E. (2020). Risk of asthma and environmental exposure to glyphosate in an ecological study. Authorea Preprints.

Bartra, A. (2008). El hombre de hierro: los límites sociales y naturales del capital. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Barri, F. (2011). Pueblos fumigados en Argentina: resistencia epidemiológica comunitaria al modelo económico de los agronegocios. *Ecología política*, 40: 67-72.

Barri, F. & Wahren, J. (2010). El modelo sojero de desarrollo en la Argentina: tensiones y conflictos en la era del neocolonialismo de los agronegocios y el cientifismo-tecnológico. *Realidad económica*, 255: 43-65.

Barri F & Wahren J. 2013. 4. El modelo del "agronegocio" en la Argentina: el paradigma cientificista-tecnológico. Pp. 73-96. En: *Actividades extractivas en expansión ¿Reprimarización de la economía argentina?* (N. Giarraca & M. Teubal, compiladores). Editorial Antropofagia, Buenos Aires.

- Barros, L. (2016). Socio-environmental conflict and agribusiness: historical analysis of the conflict in Malvinas Argentinas, Córdoba, Argentina. *Ciudad Paz-ando*, 9(2): 89.
- Barruti, S. (2013). *Mal comidos*. Planeta (Ed.), Buenos Aires.
- Berndt, C., Werner, M., & Fernandez V. F. (2020). Postneoliberalism as institutional recalibration: Reading Polanyi through Argentina's soy boom. *Economy and Space* 2020, Vol. 52(1) 216–236.
- Carrizo, C. & Berger, M. (2014). Luchas contra los pilares de los agronegocios en Argentina: transgénicos, agrotóxicos y CONABIA. *Letras Verdes. Revista Latinoamericana de Estudios Socioambientales* 16: 4-28.
- Domínguez, D. & Sabatino, P. (2006). Con la soja al cuello: crónica de un país hambriento productor de divisas. En: Alimonda, H. (Comp.). *Los tormentos de la materia, aportes para una ecología política latinoamericana* (pp. 249-274). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Giarracca, N. & Teubal, M. (2008). Del desarrollo agroindustrial a la expansión del agronegocio: el caso argentino. En: Mançano Fernández, B. (Comp.). *Campesinado y Agronegocio en América* (pp. 32-54). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Latarroca, M., Martínez, M. & Montero, H. (2004). Hambre en el país de la Tierra. Imparable proceso de concentración en el campo argentino. *Le Monde Diplomatique*, N° 62.
- Moore, J. (2010). The End of the Road? Agricultural Revolutions in the Capitalist World-Ecology, 1450–2010. *Journal of Agrarian Change*, 10(3): 389–413
- Palmisano, T. (2018). Las agriculturas alternativas en el contexto del agronegocio. Experiencias en la provincia de Buenos Aires, Argentina. *Estudios sociales*, 51(28), 28 Pp.
- Pretty, J., & Bharucha, Z. (2015). Integrated pest management for sustainable intensification of agriculture in Asia and Africa. *Insects*, 6(1): 152-182.

Rofman, A., García, A., García, L., Lampreabe, F., Rodríguez, E. & Vázquez Blanco, J. 2008. Subordinación productiva en las economías regionales de la posconvertibilidad. Crecimiento económico y exclusión social en los circuitos del tabaco, la vid, el azúcar, el algodón y el olivo. *Revista Realidad Económica* 240: 97-132.

Rossi, E. (2020). *Antología Toxicológica del Glifosato +1000*, 5ed. Naturaleza de derechos (Eds), Buenos Aires, Argentina.

Sández, F. (2016). *La Argentina fumigada. Agroquímicos, enfermedad y alimentos en un país envenenado*. Buenos Aires. Planeta (Eds).

Sly, M. (2017). The Argentine portion of the soybean commodity chain. *Palgrave Communications*, 3(1): 1-11.

Wharen, J. & Guerreiro, L. (2014). Campesinado, territorios en disputa y nuevas estrategias de comercialización de la producción campesina en Argentina. *Veredas*, 15(28): 297-342.

Ybran, R. & Lacelli, A. (2016). *Informe estadístico mercado de soja*. Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria INTA, Argentina.

Zazo, F., Flores, C. & Sarandon, S. (2011). El "costo oculto" del deterioro del suelo durante el proceso de "sojización" en el Partido de Arrecifes, Argentina. *Revista Brasileira de Agroecologia*, 6(3): 3-20.

Imágenes del pasado (Memorias)

EDUARDO CHIARAMONTE

La memoria

Según cuenta en una entrevista su alumna Gertrude Stein -mecenas de los pintores de vanguardia desde principios del siglo XX y de la *generación perdida* de escritores en la París de los '20 y '30-, William James, psicólogo, filósofo, dijo en Harvard a fines del siglo XIX que la memoria es recuerdo del último recuerdo. Algo así como fotocopias de fotocopias. ¿Cuánto del original contienen? -me pregunto. La sospecha general es que los detalles que perdemos son sustituidos por creaciones conscientes o inconscientes que lo completan.

Algunos años después Marcel Proust, en la famosa evocación del sabor de una magdalena mojada en el té, de *Por los caminos de*

Cuanto más imágenes del pasado reunía, le dije, más improbable me parecía que el pasado se hubiera desarrollado de esa forma, pues no había nada en él que se pudiera denominar normal, sino que la mayor parte era ridículo, y si no era ridículo era algo espantoso. - W.G. Sebald, *Vértigo*

Swann -el primer tomo de *En búsqueda del tiempo perdido*-, escribe que la memoria voluntaria, la inteligencia, no pueden alcanzar nada del pasado. Está fuera de sus dominios, y en cambio se aloja en la sensación que nos provoca algún objeto material al que solo por azar capturamos, percibimos, antes de la muerte.

Más recientemente, Milan Kundera, el novelista checo autor de *La insoportable levedad del ser*, considera que todo recuerdo narrado es una ficción, un trabajo sobre lo que se recuerda porque no hay ninguna seguridad acerca de la certeza de los detalles, como espacio, tiempo, personas, intervenidos por el sujeto narrador. No hay recuerdos que no estén abordados por ficciones y no hay fic-

ciones que no contengan verdades. Los relatos construyen un verosímil que el lector acepta en ambos casos.

Nací en octubre de 1944, dos meses después de Hiroshima y Nagasaki, y durante mi niñez fui objeto de un cuidado especial por parte de mis padres. Varios años después comprendí el motivo, más allá de lo obvio: ser el primer hijo, ser varón, ser querido, los valores deseados por la mayoría de las parejas de todas las épocas. Mi madre, María, había tenido un primer hijo en 1943, Andrés, que vivió veinte días. Murió después de un episodio, visto en perspectiva, no del todo claro. Se habló de falso *crup* (grito ronco en inglés), enfermedad de las vías respiratorias que puede ser causada por la difteria o por un virus, y cuyo síntoma más conocido es el del estridor o “tos perruna”. La vacuna contra la difteria existía desde fines del siglo XIX.

Esa fue la versión que oí alguna vez de boca de mi padre, José. Nunca hizo comentarios que aludieran a negligencia o incompetencia médica y tampoco mención alguna a diagnósticos alternativos, tácitamente quedó como una fatalidad del destino. Pero en razón de lo que supe más adelante, dicha versión hoy suena extraña o incompleta; y es que la causa más probable pudo haber sido de malformación del píloro, un esfínter muscular que conecta el estómago con el intestino y cuando no funciona provoca vómitos explosivos en los bebés. Lo cual lleva a pensar que hubo un diagnóstico desacertado. Mi madre tenía veinte años y vivía casi sin dormir, agotada por amamantarlo hora tras hora ante sus reclamos hasta el punto de que Coca, esposa de un gran amigo de mi padre, quien semanas antes había tenido su primer hijo, Pedro, amamantó a los dos durante la corta vida de Andrés. Esto me lo dijo Pedro años después.

Mamá nunca me contó nada de esos días. Tanto ella como mi padre casi nunca hablaban de su pasado conyugal o de su vida previa a conocerse. Las únicas palabras que recuerdo haberle oído decir fueron que “tu papá me arrastraba de cine en cine para ver las películas sobre la guerra”. Cuando leí *Historia natural de la destrucción*, de Sebald, por primera vez tuve noticias del relato de las penurias de los habitantes de las ciudades alemanas destruidas por la aviación aliada durante la Segunda Guerra Mundial. Un recuerdo recurrente de los sobrevivientes era el de madres huyendo de los derrumbes y las oleadas de fuego -tal fue la intensidad de los bombardeos, en ciudades como Hamburgo, Colonia, Dresde- sólo con valijas donde escondían a sus pequeños hijos para preservarlos de ese caos, y en la mayoría de los casos al abrirlas se encontraban con sus cuerpos sin vida.

En *La ciociara* (titulada *Dos mujeres* en la Argentina), de 1960, versión cinematográfica de la novela de Alberto Moravia, dirigida por Vittorio De Sica, Sofía Loren interpreta a una madre que en el viaje de regreso a Roma -luego de la liberación de la ciudad de la que había escapado con su hija de 12 años tras la ocupación alemana- es violada dentro de una iglesia por un grupo de soldados marroquíes pertenecientes a las tropas aliadas que en 1943 expulsaron a los alemanes de Italia. La desesperación en la mirada de la madre, mientras se resiste y los hombres rasgan su vestido, dirigida a su hija rodeada y arrojada al suelo, próxima a sufrir igual vejación, es la imagen más nítida que conservo de la película que vi a los 16 ó 17 años, cuando se estrenó en Mar del Plata.

En los párrafos anteriores menciono hechos reales y una ficción hilvanados por la memoria en un enlace que no sabría explicar qué lo causó. Tiempo atrás no hubieran formado parte de una secuencia tal como se integraron en este presente. Es obvio que los une lo indecible del sufrimiento humano -de las madres, claro, pero también de los seres humanos que pueden recordarlos y darles sentido- y un mismo contexto histórico, la Segunda Guerra Mundial. No sé si registrarlos en un cuaderno que diera cuenta de lo que ha nutrido mi vida o de cómo el texto (el tejido de la escritura) convoca a ese alimento y lo combina en un vaivén de recuerdos, lecturas, imágenes.

En una de las interrupciones que se produjeron en la escritura de estos textos, ordenaba estantes de libros cuando apareció en mis manos *Vértigo* y comencé a releerlo. Sebald volvió a llevarme por la historia juvenil de Stendhal -a quien siempre menciona por su nombre real, Henri Beyle- enrolado en el ejército napoleónico, actor y testigo de sus luchas a través de Europa; doliente amante víctima de sus amores. En el viaje a Viena del Dr. K (Franz Kafka) -como vicesecretario del Instituto de Seguros de Accidentes de Trabajo de Praga-, y por las villas en torno al Lago de Garda en busca de cura a su tuberculosis y otros males.

Se sabe que la escritura nace o se apoya en textos anteriores, como las imágenes o los sonidos lo hacen con otras imágenes y otros sonidos. Apropiarse de técnicas y estrategias allana las tareas de reflexión, selección de materiales y ejecución. Aun cuando fuere para subvertirlas. Picasso hizo sus *Meninas* (que están en su museo del Barrio gótico de Barcelona), porque Velázquez hizo las originales, pero no las copió tal cual, aunque hubiera podido. Los temas, los procedimientos formales que concretan una obra, sea esta una sinfonía, un soneto o una silla, germinan desde la palabra, el sonido o las imágenes de lo ya realizado. John Lennon le puso una trompeta barroca a la música de los Beatles, en *Penny Lane* por ejemplo, cuando escuchó a Bach.

El texto que sigue, *Michele*, consiguió avanzar desde la memoria sostenido por las palabras y las imágenes que otros produjeron.

Michele

Una mañana de 1920 un hombre con capote militar espera el arribo de un tren y camina de un lado a otro mientras se friega las manos ateridas. Se arrima a la pared que separa el andén del salón interior para resguardarse del viento y mira el cielo gris, inmóvil. Hace un año llegó al país desde Acireale, Sicilia, donde el sol brillaba todas las mañanas. Ahora aguarda la llegada del resto de la familia.

Habrán replicado su viaje de días y noches en el barco cruzando el océano y luego las horas en tren por la llanura que se estira sin fin tras las ventanillas. Llegarán como él, como tantos, desde la destrucción y la pobreza: sobrevivientes del terremoto que devastó Messina en 1908 y de los tsunamis que provocó sobre los pueblos pesqueros del Mar Jónico, en la costa oriental de la isla. De cuatro años de guerra y de hambre, y del habitual aislamiento de los pueblos del sur.

Michele, el hombre que espera en el andén el arribo desde Buenos Aires del Ferrocarril del Sud, combatió en la Primera Guerra Mundial. *La Grande Guerra*.

La guerra comenzó en julio de 1914 pero Italia ingresó en 1915 y ordenó el reclutamiento de ciudadanos en mayo de ese año. Michele, que andaba por los 25 y era padre de un hijo y con otro en camino, debió ir al llamado a filas. El reclutamiento fue alentado por los organismos del Estado italiano -nacido hacía apenas 45 años con Garibaldi y Mazzini- y por la prensa con el fin de crear un clima de enfervorizado patriotismo que contribuyera a consolidarlo. La defensa del territorio unificado, hasta 1870 disperso en pequeños estados, algunos ocupados por reinos extranjeros, era un convincente argumento. El llamado a todos los emigrantes diseminados por los continentes fue respondido -no en la dimensión de la emigración italiana a gran parte del mundo, pero algunos cientos de miles acudieron-; de Argentina volvieron 32.000.¹

Como la mayoría de los combatientes de todas las guerras, Michele nunca contaría si estuvo en el frente, si mató a otro hombre, a otros hombres, si había sido herido. Nunca circularon en la familia frases que aportaran luz sobre el tema.

Con un abuelo soldado de la Primera Guerra y sin historias para rescatar, la tentación de llenar ese hueco con toda la enciclopedia adquirida en tantos años de lecturas y películas conduce a evocarlo en medio de los desplazamientos imperiales de hombres y carros de combate por las altas montañas del norte italiano, como Stendhal viera las marchas del ejército napoleónico durante los largos años de sus luchas a través de toda Europa. O marchando cargado por sinuosos caminos alpinos, los mismos que Hemingway describe desde dentro de su ambulancia en *Adiós a las armas*. Y temo que haya estado sufriendo penurias en trincheras embarradas y comiendo galletas duras durante meses, o vegetando en una oficina trayendo y llevando papeles para oficiales soberbios y despóticos como los de Kubrick en *Paths of Glory* (Senderos de gloria), ajeno a luchas heroicas por el dominio de una colina o resistiendo el fuego de los cañones austro-húngaros.

La guerra terminó en noviembre de 1918 y Michele Chiaramonte viajó al año siguiente directamente a la Argentina, a Mar del Plata, donde reanudaría su oficio de pescador en las pequeñas lanchas a vela que, antes de la construcción del puerto en 1924, esperaban el alta de la marea en la madrugada y eran arrastradas por hombres y caballos mar adentro desde las playas, como la Playa de los Pescadores, (Las Toscas, luego) en la breve bahía donde se encontraba La Rambla Vieja.



Varios miles de italianos habían arribado ya desde fines del siglo XIX y seguirían llegando, muchos a Mar del Plata. Para los pescadores como él, la vida que lo esperaba aquí no sería muy diferente a la que mostraría Luchino Visconti en *La terra trema*, rodada en 1948 en Aci Trezza, pueblo vecino de Acireale. Muchos años después, cuando me enteré por mis tíos María, Emma, Yolanda y Vicente que el abuelo había sido peronista, comprendí que para él, como para tantos otros trabajadores, era el puerto de arribo insoslayable para su travesía.

La sirena anunció la llegada y cuando la locomotora frenó entre chirridos y humo, Michele recorrió los vagones hasta divisar en las ventanillas las miradas de sus hijos Giuseppe, Orazio y María -en orden de nacimiento- y primos y tíos que los acompañaban. Se abrazó con los primeros en bajar, entre risas y lágrimas. Unos minutos después bajó Rosa Salvini, *sua moglie*, y en medio del abrazo escuchó su queja:

- Michele, ¿dove mi hai portato?

Traducción del siciliano al italiano clásico, toscano, de la frase que se escucharía por años en las fiestas familiares. Porque la fonación de ese dialecto lleno de úes, elipsis -*M´chel´¿duv´m´u purtatu?*, que los lingistas y la UNESCO reconocen como un idioma en sí, aparte del italiano, mezcla de griego, latín, árabe, catalán, provenzal, rastros de pueblos conquistadores, de poetas y juglares- deformaría la imagen de mi abuela, una cara en permanente embriago de surcos y sonrisas, en palabras gritadas entre risas que mostraban sus dientes alineados, luminosos.

La pregunta de la Nonna Rosa a su marido Michele, -vale conjeturar- anida en uno de sus pliegues la angustia de las mujeres del mundo frente al horror de las decisiones que toman los hombres: las guerras, el exilio, decisiones que arrojan vidas a la incertidumbre y el temor.

Rosa lanza la pregunta sin saberse representante de esas mujeres de comienzos del siglo XX, sin sa-

ber que otras mujeres y sus hijos son masacrados en sus lugares de trabajo, asesinadas por sus protestas. Rosa pertenecía a ese vasto universo que debía acompañar con naturalidad el transcurrir de una vida que no las incluía en su diseño.

Detrás de ella, de la mano de "*A zia Concetta*" bajó Giuseppino, Peppino, y la tía señaló hacia el hombre del capote y dijo: "Este es tu padre". Peppino, de seis años, se acercó a Michele -quien había convivido con su primer hijo durante poco más de un año antes de partir a la guerra- y se abrazó a su cintura.

Notas

1 Datos tomados de Fernando J. Devoto Historia de los italianos en la Argentina. (2006) Buenos Aires: Biblos, Colección La Argentina plural. pp. 317-320

Historias de los pioneros de la pesca. La comercialización de peces y mariscos en la metrópolis

YVES MARCELO GHYS

La incipiente pesca marítima costera comenzó en el pueblo de Mar del Plata con posterioridad al viaje inaugural del Ferrocarril del Sud (The Great Railways of the South), que se realizó el 26 de septiembre de 1886. Con la inauguración de la temporada estival 1886/87 llegan turistas porteños y unos pocos pescadores de la Boca, que sumados a pescadores locales inician la pesca desde la playa.

En abril de 1887, avanzada la construcción de lo que sería el "Bristol Hotel", el Dr. José Luro, por entonces presidente del mencionado Hotel, envió a su cuñado Marcelino Mezquita para que convenciera a los pescadores del Estuario del Plata de instalarse en el incipiente balneario y fueran los proveedores exclusivos del nuevo parador. Al no tener respuesta, el Dr. José Luro propuso a

los socios del hotel formar una sociedad con algunos porteños y hacer construir su propia flotilla para satisfacer los requerimientos de los comensales.

Si bien se desconoce la cantidad y en qué astillero de ribera se construyeron estas embarcaciones, se presume que zarparon de la Boca del Riachuelo y navegando por mar llegaron a Mar del Plata y fondearon sus anclotes frente a la denominada "Playa del Bristol" que se habilitó en enero de 1888. Mas esa misma noche un imprevisto temporal hundió todas las embarcaciones. El proyecto del Dr. José Luro naufragó junto con los pesqueros. (Ghys, Y.M., 2012).

Ante la mayor demanda de peces y mariscos, José Luro encomendó nuevamente a su cuñado entrevistarse con los pescadores

del estuario del Plata para que se trasladen a Mar del Plata.

El primero de enero de 1894 el grupo de turistas que tomaban sol en la “playa del Bristol” se sorprendieron al ver una flotilla de lanchones de pesca con un gran velamen, que poco después varó en seco sobre un sector de la playa. (Ghys, Y.M., 2012).

Para finales de 1899 por disposición de una Ordenanza municipal, los pesqueros tuvieron que desalojar la “playa del Bristol” e instalarse más al sur en un espacio de arena que tomó el nombre de “Playa de los pescadores. Este primer desplazamiento significó el principio del progresivo desalojo del gremio pesquero del radio céntrico marplatense. Comenzada la década del 1900, y viendo que la actividad pesquera se acrecentaba, se formó la “Comisión de la Rambla Bristol” integrada por comerciantes locales y turistas porteños que intentaban el desplazamiento del gremio pesquero del sector céntrico, pues consideraban que perjudicaba el desarrollo turístico.

En octubre de 1916, llegó a Mar del Plata el Dr. José León Suarez, -por entonces Director de Ganadería del Ministerio de Agricultura- con el propósito de observar las obras del puerto, en particular, el sector donde se había previsto que debería amarrarse a todos los pesqueros de este pueblo. (Ghys, Y. M., 2009; 2012) La recorrida del Dr. León Suarez se realizó en compañía de integrantes de la Sociedad Propietarios Pesqueros Unidos, señores José Sinagra, José Catuogno, Miguel Zárate, Joaquín Spazzafumo y Luis Seyrat. Las observaciones evidenciaron falencias estructurales que perjudicarían al gremio pesquero por los siguientes motivos: El lugar para descargar los cajones de pescado desde la lancha al muelle eran riesgosa, tanto para los pescadores como para los estibadores que debían recorrer un largo camino transportando sobre sus hombros cajones con pescado que pesaban cerca de 50 Kg (Ver imagen 1).

El muelle de pescadores, tal como lo corroboraron quienes acompañaban al Dr. León Suarez, tenía falencias estructurales que dificultarían las tareas laborales; también se le sumó otro problema operativo pues la “Empresa Constructora del Puerto” no permitía la circulación de las zorras de transporte antes de las 17 hs. (Ghys, Y.M. 2012).

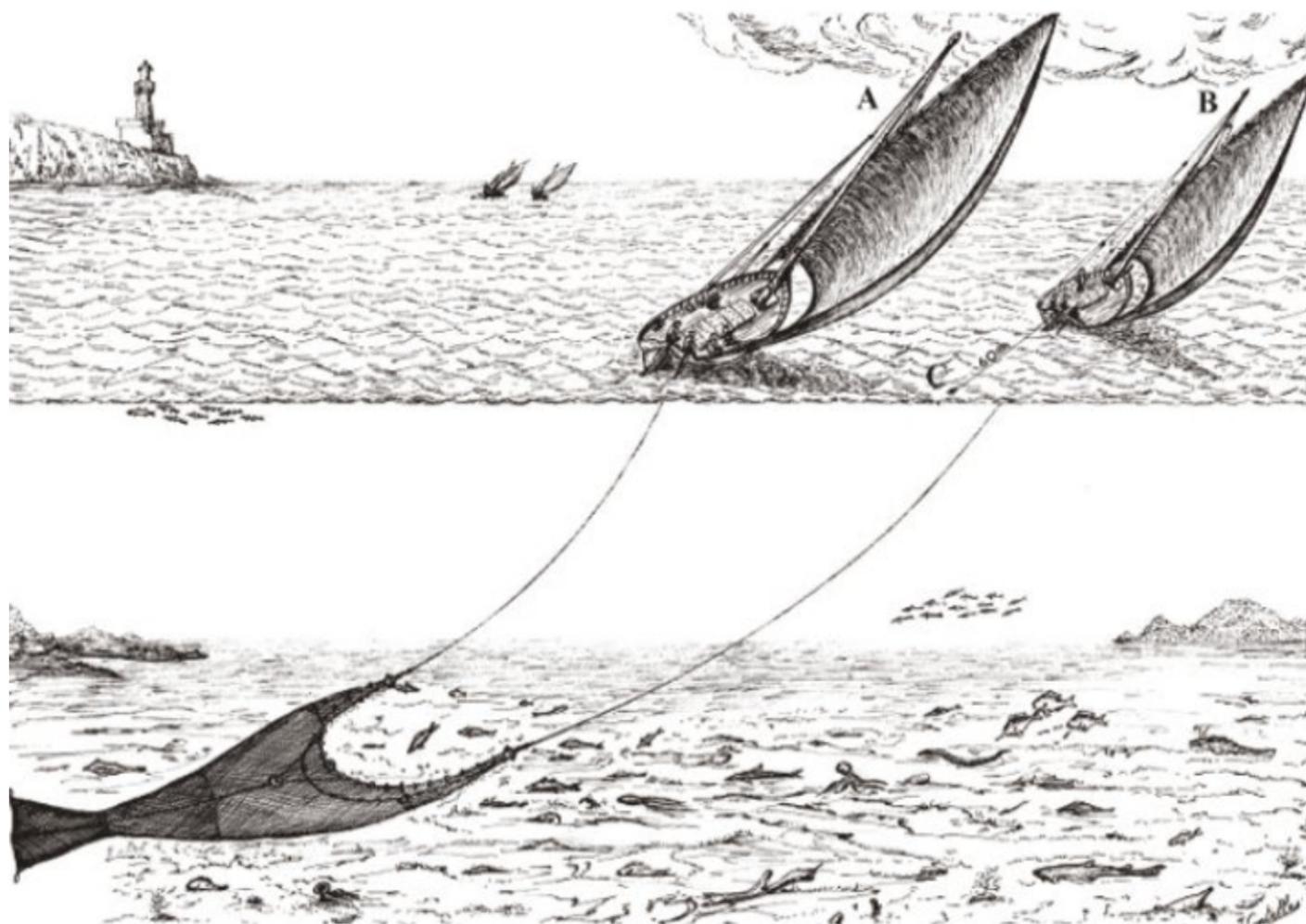


Imagen en esta página

Imagen 1. Esquema del sistema de “pesca al arrastre entre dos pesqueros a vela”, artilugio muy difundido en 1800 en el litoral Mediterráneo (Italia, Francia y España) que con algunas modificaciones también fue usado en Mar del Plata a partir de 1894.

Trascurrido un año, el Dr. José León Suárez regresa a Mar del Plata para observar las mejoras realizadas en el “muelle de pescadores”. Finalizado el recorrido se reunió con los pescadores logrando solamente parte del gremio del sector céntrico aceptaran trasladarse al puerto de ultramar con sus embarcaciones y viviendas.

El paso del tiempo demostró que los que se opusieron ir al muelle de pescadores estuvieron acertados en quedarse, pues lograron conservar su vivienda, el abrigo de la familia, el fácil acceso al agua potable, la atención pública desde el único hospital existente, el acceso a la escuela pública, a medios de transporte y también una iglesia donde rezar o agradecer. En cambio los desafortunados que fueron al puerto pensando tener mejores condiciones sociales y laborales fueron los más perjudicados pues no tenían ninguno de los beneficios que mantuvieron sus colegas del sector céntrico... (Ghys, Y. M., 2009; 2012).



Imágenes en esta página

Arriba: Imagen 2. Circa 1900. Pescadores, jinetes a caballo y jornaleros colaboran en las maniobras para retirar la embarcación que estaba sobre la playa y colocarla a flote.

Abajo: Imagen 3. "Muelle de pescadores" en el año 1917.

Dificultades para vender peces y mariscos en la metrópolis

Durante la temporada estival 1899/1900, la mayor parte de los peces y mariscos capturados por la flota marplatense se destinaba al turismo local y el poco excedente se enviaba a la Capital Federal a través de vagones del FC del Sud.

No obstante el poco volumen de pesca que se pretendía enviar, fue necesario poner en marcha un sistema de comercialización que los pescadores no podían hacer, por lo que debieron contratar personas que se desempeñarían como “consignatarios” de pescados en la Metrópolis, que serían los responsables de recibir, distribuir y vender esta producción ictícola.

Sin embargo la conveniencia de este nuevo mercado, había pescadores que no estaban de acuerdo con hacerlo con “consignatarios” pues tenían pensamientos diferentes sobre la manera de hacerlo. Por entonces los propietarios de lanchones con cubierta realizaban la pesca con redes de arrastre (ver imagen 1), y desde los botes abiertos, a remo, pescaban con líneas de anzuelos. Convengamos que la metodología de captura, utilizada en los lanchones a vela, era diferente de la de los botes. La red de arrastre se remolcaba desde la popa de dos embarcaciones impulsadas por un gran velamen que desplazaba el casco y a su vez permitía que la red arrastrara el fondo marino capturando peces que nadaban en inmediaciones del lecho marino (peces demersales) y en particular, variadas especies de peces y mariscos que habitan el fondo (bentónicos) que se comercializaban a precios más elevados que los obtenidos con líneas de anzuelos.

Cada pareja de lanchones tenía un patrón de pesca al mando de la embarcación, dos marineros pescadores que colaboraban en las maniobras de navegación y pesca. En tierra había otro pescador que se encargaba de hervir los langostinos, camarones y caracoles de mar, de remendar la red, alimentar y asear los caballos, acondicionar los galpones y los alrededores.

Los botes abiertos embarcaban cinco o seis tripulantes que se alternaban para remar y realizar tareas de pesca con líneas de anzuelos pero era apta para capturar mariscos, tal como lo hacían los lanchones con redes de arrastre.

Volviendo al tema de los “consignatarios, hacia fines del año 1900 el Dr. F. Lahille (1901) les había sugerido a los pescadores que para vender sus capturas con mayor provecho, todos debían asociarse en cooperativa. Y esa sugerencia surgió al conocer que la gerencia del Ferrocarril del Sud había estableci-

do “que cuanto mayor volumen de pesca se enviara el mismo día en los vagones del Ferrocarril del Sud, el precio por Kg de pescado a transportar se abarataba considerablemente”. Pero además hacerlo en cooperativa les permitiría conocer rápidamente las ganancias y dialogar y consensuar las posibles acciones correctivas.

Pescadores marplatenses compiten con los de Montevideo.

La producción pesquera marplatense se comercializó en Buenos Aires con mayores dificultades pues tuvo que competir con los peces y mariscos que desde 1865 se enviaban desde Montevideo a los comercios de Buenos Aires. Los uruguayos fueron beneficiados por la Empresa Naviera de Mihanovich que, a principios del siglo XX, instaló un sistema de refrigeración sobre la cubierta de sus buques para garantizar la carga hasta el puerto de Buenos Aires.

Otra ventaja fue el remate y venta, en el mercado de Buenos Aires, de la producción ictícola uruguaya a primera hora de la mañana. En cambio, consecuencia del horario de salida y llegada del FC del Sud a Buenos Aires, el pescado de Mar del Plata se remataba muchas horas después, cuando la mayoría de los compradores ya se habían aprovisionado de las especies que llegaban desde Montevideo.

Otra competencia se originó con productos pesqueros que llegaban, vía marítima, desde Inglaterra, España y Brasil, con destino a diferentes comercios de la metrópolis. En sus bodegas los buques traían pescados y mariscos refrigerados, pescado-seco salado y productos enlatados. (Lahille, F., 1906).

Año tras año el volumen de peces y mariscos enviados desde el balneario marplatense a Buenos Aires se fue incrementando por dos motivos puntuales: 1) el ingreso de nuevos pesqueros a la actividad; 2) las especies de peces y mariscos proveniente de Mar del Plata se cotizaban a precios inferiores que los de Montevideo.

Según Fermepin R.R y Villemur J.P (2004), en 1915 Richelet J.A demostró que “el pescado de Mar del Plata, cuyo precio es de 0,05 a 0.04 centavos cada uno en el puerto, se vende en la Capital Federal a 0.40 a 0.50 centavos. La desproporción del precio de venta con los gastos generales, unida a una especulación ha creado una situa-

Imagen en esta página

Circa 1900. La diferencia entre el nivel de mar y la playa era importante y se necesitaban caballos de tiro para colocar la embarcación sobre la playa.



ción molesta al gremio marplatense...” Llegamos al año 1920 con antecedentes que permiten inferir que los pescadores de Mar del Plata seguían afrontando problemas similares a los de 1900. Según comentarios de pescadores retirados de la actividad, hubo consignatarios de pescado que ganaron mucho dinero y habitaban en confortables viviendas; que varios de ellos se habían asociado con propietarios de pescaderías porteñas. En cambio, la mayoría de los pescadores de Mar del Plata ni siquiera pudo reunir dinero para comprar un terreno, y mucho menos ser propietario de su vivienda. Para poder adquirirla tuvieron que esperar muchos años (Greco, F. 1992.; Iñurieta, V. E. 2007; Ghys, Y.M. 2012).

Decomiso de peces y mariscos

El gremio pesquero, además de manifestar su disconformidad por la regulación de los precios y el reducido precio de venta, también lo hizo por los decomisos de peces y mariscos que realizaban los veterinarios que eran responsables de controlar y dictaminar la aptitud e ineptitud de consumo humano de estos alimentos marinos.

Según recordaban algunos descendientes de los pioneros, sus familiares les habían comentado sobre los malos hábitos adquiridos por pescaderos porteños. Por ejemplo, cuando los peces y mariscos no se vendían en dos días, al finalizar la jornada se retiraba cierta cantidad de cajones de la cámara de frío y se los dejaba sin hielo para acelerar la pérdida de calidad. Al día siguiente esta mercadería era decomisada por el veterinario que entregaba un Certificado Sanitario indicando especies y Kg retirados de la venta “por no ser aptos para consumo humano”. En cambio, los pescadores del puerto de Mar del Plata habían acordado que, cuando la pesca era abundante, la mayoría de las especies se debían vender a precios inferiores. Pero la realidad es que pocas veces en las pescaderías de la Metrópolis se reducían los precios pues allí no existía “la oferta y demanda”, sino que había un sistema especulativo en favor del pescadero. Era más redituable mantener el precio del día anterior pues les permitía argumentar “que los pesqueros no habían salido a pescar” o “que se había desembarcado poca pesca”. ¡Que un mayor número de personas, en particular niños y ancianos, pudieran acceder a un alimento de alto valor proteico a precios accesibles, no era de su incumbencia!

Los pescadores no podían verificar estas maniobras pues se encontraban a más de 400 km de distancia y además los comisionistas les enviaban telegramas sólo dos veces por semana notificándoles las cantida-

des vendidas por especie y los valores obtenidos. Cuando Mar del Plata tuvo acceso a líneas telefónicas las comunicaciones fueron más frecuentes. Ante consultas sobre la comercialización éstas se respondían de inmediato, aunque los pescadores desconfiaban en las palabras del propietario de la pescadería o del “consignatario” que ellos mismos designaron.

Para aquéllos que desconocen la actividad laboral de los pioneros de la pesca costera cabe decir que era una profesión dura y riesgosa, pues cada vez que la embarcación salía al mar había que sacarla de la playa con la ayuda de varias personas y caballos de tiro. Los dos tripulantes del lanchón debían meterse en el mar hasta la cintura para sujetar y mantener la proa y enfrentar las olas, pues si la embarcación se ponía de través las olas ingresaban a bordo y ponían en peligro por el lanchón. Carecían de capota y botas que los protegieran de la lluvia y del frío, por lo tanto trabajaban durante horas con la ropa y el calzado mojados. Consumían alimentos fríos pues no tenían medios para calentarlos.

Al carecer de pronósticos meteorológicos desconocían las condiciones del día y con frecuencia eran sorprendidos por fuertes vientos o por tormentas que ponían en peligro sus vidas. Por todo este sacrificio, excepto en los tres meses de verano, en los restantes meses percibían poco dinero que era insuficiente para el progreso familiar (Ghys, Y. M., 2012). En cambio las pingües ganancias las percibían los pescaderos y más de un consignatario, por lo cual puede aplicarse estos dos refranes: “el que no corre vuela” y “el ojo del amo engorda el ganado”.

Para principios de 1921 los talleres gráficos del Ministerio Agricultura de la Nación publicaron un informe que remarca problemas relacionados con la comercialización de pescado, que presenta semejanzas con algunos de los casos expuestos.

Según cita L. Valette (1921) “Ocurre algo anormal en la organización comercial y en la distribución del pescado en la Capital Federal. En primer lugar, la concentración que de estos productos se realiza en el mercado “Intendente Adolfo Bullrich” por disposición municipal, que no consulta las verdaderas necesidades de una eficiente distribución y por ende, no responde ampliamente a los intereses de los productores.

Todo el mundo reconoce que la carestía del pescado se origina en una especulación muy extrema, tal vez por el exceso de intermediarios, entre productores, consumidores. Muchas han sido las dificultades surgidas entre pescadores y consignatarios, pero el verdadero remedio lo tienen los primeros, reorganizando sus negocios, aunque sin perder de vista la conveniencia de concertarlos privadamente, porque de esta forma se vigilaría mejor la distribución de la cosecha.

Bibliografía

Fermepin, R.R y Villemur J.P. (2004). *155 años de la pesca en el mar argentino*. Talleres gráficos Mac Tomas, Bs As.

Ghys, Y.M. (2012). *Los últimos pesqueros a vela latina de la playa Bristol*. Mar del Plata: Editorial Martin.

Greco, F. (1992). *Chicho Mazzacrsto*. Mar del Plata: Talleres de grafica Armedenho (ed).

Iñurieta, V. E. (2007). *Los buzos de Mar del Plata*. Mar del Plata: Editorial Martín, Segunda Edición.

Lahille F. (1895). *Notas sobre la Industria de la pesca en la Provincia de Buenos Aires*. Revista del Museo de La Plata. La Plata.

Société Nationale de Travaux Publics de París (1923). *Las Obras del Puerto*. Buenos Aires, República Argentina.

Valette, L. (1921). *Apuntes sobre la Industria Nacional*. Buenos Aires: Boletín del Ministerio de Agricultura de la Nación.

"El abrazo": memoria y presente de un crimen cultural

CARLOS MANUEL RODRÍGUEZ

El autor agradece especialmente a la arquitecta Graciela Di Iorio por su permanente apoyo en la investigación sobre la historia de José Alonso y "el abrazo".

Decidí titular mi ponencia con el encabezado que el Semanario El Fundador on line de Villa Gesell publicara el 30 de julio de 2020 haciendo referencia a una conferencia por zoom sobre este tema dada por el autor de este artículo.

El 1 de marzo de 2020, el intendente de Villa Gesell Gustavo Barrera¹ al inaugurar las sesiones ordinarias del Honorable Concejo Deliberante geselino, expresó "El gobierno militar nos arrebató vidas, sueños, obras de arte y cultura... Sería bueno recuperarla [se refiere a la escultura El abrazo de José Alonso], tratar de que esa obra, aunque no sea la misma, pueda volver a brillar en algún lugar de Villa Gesell. Es una manera también de recordar esa etapa que nunca más queremos volver a pasar, y recordar a un artista

cuya obra lamentablemente fue también desaparecida... Reivindicar esto es muy importante".

El discurso sorprendió a concejales, funcionarios, público asistente, aunque muchos sentimos una exultante emoción y no era para menos; Barrera es el primer intendente municipal en 43 años que habló de "El abrazo". Gran parte de la población geselina, especialmente joven, desconocía absolutamente la historia que rodea a esta escultura y su destino.

La función del historiador del arte, como cualquier historiador, es revisar y releer los hechos. El pasado no puede modificarse, pero sí tener nuevas lecturas, miradas y análisis, permitiendo reescribir la historia para entender por qué lo que sucedió fue así y no de otra manera.

Esta breve ponencia tiene como interés reinterpretar los hechos que motivaron la destrucción de la escultura "El abrazo" y reivindicar a su creador, el escultor marplatense José Alonso.

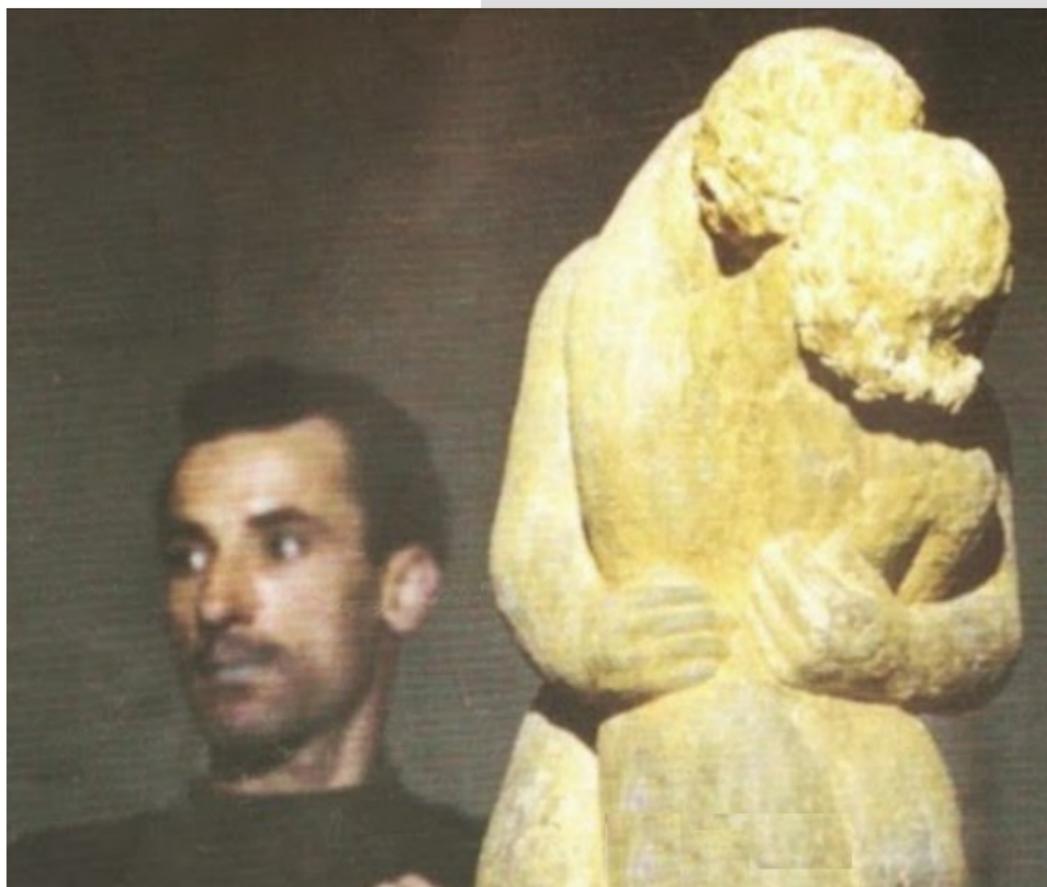


Imagen en esta página

Imagen fotográfica, cedida por el sobrino de José Alonso al autor de este artículo, donde se ve al artista frente a la maqueta de la escultura "El abrazo" realizada en cemento directo con pátina coloreada.

El momento histórico

La ciudad de Villa Gesell, fundada por Carlos Idaho Gesell en 1931, formó parte del Municipio de General Madariaga hasta su Autonomía Municipal en 1979², año que también se declaró la Autonomía Municipal de Pinamar.

Al momento de diseñar la planta urbana, don Carlos destinó una parcela importante, forestada con pinos, acacias, y otras especies, en un lugar cercano al mar y la zona norte que destinó como plaza agreste³.

Esta plaza, hasta 1979, fue el espacio donde se realizaban actos civiles, escolares y militares; su tupida forestación y las calles de arena le daban un sabor romántico y exótico, dos cualidades que siempre identificaron a la vida bohemia de la villa. Al convertirse en el lugar más concurrido por los geselinos de la década del 50 y 60 comenzaron a instalarse atractivos y darle a la plaza más jerarquía; primero fue un mástil frente al que se realizaban los actos cívicos y escolares; iniciando la década del 70 el matrimonio de Teresa y Santiago Ruggieri regalaron a don Carlos un pequeño ombú para ser plantado en la plaza. Hoy convertido en un imponente ejemplar está considerado como el ombú más cercano al mar en el mundo.

La municipalidad de General Madariaga enviaba para ambas localidades ornamentos a colocarse en la plaza. En la década del 60 se destinó a Gesell un busto de Domingo Faustino Sarmiento, obra del escultor Máximo Maldonado ⁴; al siguiente año se coloca en la plaza un mural del mismo escultor: "Tucu tucu y hornero". En 1977 se emplaza una escultura de bulto titulada "El abrazo" ⁵ del escultor marplatense José Alonso. En 1979 las tres esculturas fueron removidas y destruidas por disposición del recientemente creado Municipio Urbano de Villa Gesell bajo la administración del Comisario Retirado Roberto Pidal ⁵ remodelando la plaza, dejando de ser un espacio verde y convertirlo en plaza seca.

Historia de "El abrazo"

Entramos en un terreno de especulación histórica; poco es lo que sabemos sobre esta escultura y su destino final. No hay registro fotográfico de la misma, hecho que siempre despertó intriga para quienes nos dedicamos a estudiar esta historia. Cómo es posible que emplazada en el lugar más importante de la Villa donde se realizaban los actos públicos, paseo obligado de los geselinos en domingos, no fuera fotografiada o bien apareciese como fondo o complemento en fotografías sociales o institucionales. Ciertamente es que no hay registro gráfico de la misma, y de existir sigue en poder de particulares.

En enero de 1977 José Alonso dona a la municipalidad de General Madariaga la escultura de su creación "El abrazo", obra que es aceptada a través de un decreto municipal del 21 de enero de 1977 bajo la administración del Intendente Raúl Cabral y de Jorge Ismael Mola entonces Secretario de Gobierno.

En el decreto se agradece la donación al "*destacado artista*" disponiendo que sea emplazada en la Plaza Primera Junta de la localidad de Villa Gesell, agregando además que esta donación es un "*valioso aporte para la comunidad de General Madariaga porque enriquece su acervo cultural*" concluyendo el decreto con la incorporación de esta obra al patrimonio municipal ⁶.

El diario 'Tribuna' de General Madariaga confirma este acontecimiento en su edición del 29 de enero de 1977 bajo el título "Inauguración de una escultura y habilitación de una muestra pictórica que tuviera lugar en Villa Gesell". El cronista da cuenta de la inauguración de "El abrazo", los premios nacionales e internacionales de José Alonso, una muestra de artistas

plásticos marplatense, concluyendo *“Tanto la donación como la exposición tienen el patrocinio de la Asociación Amigos de la Ciudad de Mar del Plata, que preside el señor Pablo de Robertis”*⁷.

Hasta aquí los datos históricos. Contemplemos algunas hipótesis surgidas por la relectura de los hechos; varias son las preguntas que desde la revisión histórica nos planteamos: ¿Quién promovió que el artista marplatense José Alonso donara una escultura al municipio de Madariaga?; ¿por qué se decidió por “El abrazo”, que es un desnudo? Alonso era un escultor con una producción importante de “maternidades”, muchas ubicadas en plazas de Mar del Plata, como también obras de temática diferente. ¿Quién decidió que esta obra fuera emplazada en Villa Gesell, el municipio de Madariaga o el artista? Son muchas las preguntas surgidas durante años para conocer cuál fue en realidad la razón de la destrucción de “El abrazo” junto a las otras esculturas⁸.

Villa Gesell desde las décadas del 60 y 70⁹ experimentó un torbellino de nuevas experiencias juveniles, que provocaron una rotura significativa en su vida pueblerina de tradición centroeuropea. Los campings, los hippies, el rock, los picacobres, los flagelantes, la moda psicodélica, el psicoanálisis, los cantautores, los inconstantes y los jóvenes viejos^{9.1} fueron algunos de los cambios que sacudieron la ciudad cambiando su imagen.

Durante el invierno hubo una sostenida actividad cultural y artística, se establecieron en la Villa artesanos, escritores, músicos, artistas plásticos, atraídos por la naciente idea de una tierra prometida para jóvenes creadores, la atracción de sus calles de arena sin delimitar, la forestación exuberante que don Carlos y pioneros plantaron en cantidad, de especies nativas y autóctonas, la desinhibida vida social, fueron algunas de los motivos porque se eligieron a la Villa como residencia.

El centro de las actividades artísticas estaba nucleado por un grupo de jóvenes plásticos, que exhibían sus obras en un local amplio cercano al “barrio norte” perteneciente a la in-

mobiliaria Irell. Es en este espacio donde también se realizaban exposiciones de muestras temporarias invitadas y figuró la organizada por los “Amigos de la ciudad de Mar del Plata” bajo la presidencia del Dr. Pablo de Robertis. Hay documentación periodística, catálogos, e información oral de artistas que confirman varias exposiciones venidas de Mar del Plata.

El Dr. Pablo de Robertis era un escultor reconocido en su ciudad natal; integraba, junto a otros plásticos, el grupo de Mar del Plata, y es factible su amistad con otro escultor, José Alonso, ya consagrado y multipremiado artista; entre ambos había una brecha generacional importante como también profesional. Al momento del emplazamiento de la escultura “El abrazo” De Robertis era un joven artista de 30 años mientras que Alonso contaba con 66 años de edad. No sería extraño pensar que el joven De Robertis, entusiasta admirador de Alonso haya ideado la posibilidad de favorecer a Gesell con una obra de este artista, proyecto que contaría con la aprobación de los plásticos geselinos ¹⁰.

Surge la pregunta por qué se eligió “El abrazo” y no una maternidad. Quizá la razón haya sido la belleza propia de esta obra. *“Tengo ante mis ojos una escultura toda poesía: la pareja humana, valedera por sí misma, sublimada en el beso. Desde su brevedad de cemento, la pequeña escultura trasciende toda la calidez y toda la ternura del amo”* ¹¹. Tendremos ocasión más adelante de hablar sobre Alonso y su obra.

Fue instalada en el imaginario de la ciudad; muchos no la recuerdan, otros coinciden en culpar a la dictadura militar, encarnada por el intendente de facto Ramón Pidal, como responsables de la destrucción de misma, la idea que “El abrazo” simbolizaba una *“ofensa al arte y al buen gusto, el autor no debería haberla mostrado”* ¹².

Podría entenderse cierta moralina en funcionarios municipales del gobierno de facto, con poca capacidad propia de apreciación artística ante una obra de arte, calificarla

de “ofensiva al buen gusto”; lo llamativo del hecho es entender por qué también destruyeron el busto de Sarmiento y el mural del tucu tuco; lógico es pensar que estas dos obras escultóricas nada tienen en común con “El abrazo” ni atentan contra el buen gusto ni la decencia; aquí comienza a perder sustento la cuestión de la moralidad ofendida. Apuntemos otro dato interesante en esta relectura de los hechos. Recordemos que la donación de José Alonso a la Municipalidad de Madariaga se efectúa el 21 de enero de 1977, pleno gobierno de facto; los términos en el decreto de aceptación no plantean ninguna cuestión de obscenidad, todo lo contrario, hablan de los valores artísticos de Alonso como el enriquecimiento del acervo cultural con el ingreso de esta nueva obra. No quedan muchas dudas sobre el aprovechamiento que el gobierno del Municipio Urbano de Villa Gesell esgrime para llevar adelante reformas profundas en la plaza, que como dijimos la original era un espacio arbolado, con variedades de pinos, y acacias, mientras que la reforma la convierte en una plaza seca, totalmente cubierta de ladrillos, sin forestación alguna, diseño propio de los gobiernos militares; es así que proceden sin asumir el costo de ser culpados por destruir obras escultóricas legadas por el Municipio de Madariaga; las tres obras destruidas integraban el patrimonio cultural del municipio al momento de la Autonomía Municipal, transfiriéndose el mismo marco legal patrimonial al reciente creado Municipio Urbano ¹³.

Muchas veces nos preguntamos por qué no se intentó reubicar estas obras, algo que se hace con frecuencia en las ciudades. Nuestra hipótesis apunta a una variante que cree que estas obras sufrieron este final no por su valoración estética o moralizante, sino por un tema más profundo y candente relacionado con la Autonomía Municipal de Gesell.

Madariaga como cabeza de partido decidía de manera unilateral cuestiones relacionadas con sus ciudades balnearios, Gesell y Pinamar, en temas económicos, políticos, sociales, turísticos y culturales ¹⁴.

Los años 1977 hasta el 1 de julio de 1979 fueron cruciales para la Autonomía. Gesell enfrentó al gobierno comunal de Madariaga y a la Gobernación de la provincia de Buenos Aires de manera combativa y peligrosa. Basta recordar las palabras de uno de los miembros de la Comisión pro Autonomía de Gesell cuando se entrevistaban con el Secretario de Relaciones Municipales Coronel Pellejero: *“nos recibía en su despacho, en La Plata, con el bufoso (sic) sobre el escritorio, éramos los loquitos, los zurditos”*¹⁵.

La decisión de destruir estas obras, podría relacionarse con la acción prepotente de Madariaga al intervenir unilateralmente en cuestiones locales. La elección de estos artistas, Maldonado y Alonso, sin acuerdo con la Villa derivó en su eliminación al modificarse la plaza. Esto queda evidenciado en la decisión de emplazar en el lugar donde una vez estuvo ubicada “El abrazo” una pequeña obra de cerámica “La madre y el niño”, de un autor desconocido que donó el Rotary Club de la ciudad. Más allá de los valores estéticos de esta pequeña escultura, los materiales y la técnica utilizada fueron de pésima calidad, hecho que motivó el comentario popular *“duró una lluvia”*. Meses después, por decisión del gobierno de facto del Municipio Urbano de Villa Gesell, se encomienda al escultor argentino Ernesto Murillo realizar el monumento fuente de “La madre y el hijo”¹⁶.

Han pasado 43 años desde la desaparición de esta escultura y muy pocos se han preocupado por conocer su historia y su destino, pero Gustavo Barrera, hijo de pioneros geselinos, en una oportunidad recordó haberla visto mientras paseaba por la plaza, sin intuir que iba a ser él, como intendente municipal, quien reivindicaría la memoria de Alonso y de su obra. Ese discurso pronunciado en la apertura de las sesiones del Concejo Deliberante no fue sólo una intención política, estaba convencido de la necesidad de cumplir este proyecto. La cuestión era qué hacer entonces para lograrlo; contratar un artista escultor que copiara la escultura de acuerdo con una fotografía familiar que el sobrino de Alonso entregó al autor de este artículo donde se

ve la maqueta de la misma no era la mejor idea, podría entenderse como plagio; “El abrazo” había sido destruido ¹⁷. El Intendente Barrera encomendó a quien escribe este artículo la tarea de poner en marcha el proyecto; así nació la idea del concurso “José Alonso” de escultura con un tema único “el abrazo”, desnudo realizado en material a elección por el/los artistas que será emplazado en la Plaza Primera Junta.

Con este breve ensayo concluimos la primera parte del trabajo general sobre la vida y la obra de José Alonso.

Notas

- 1** Gustavo Barrera. Abogado hijo de pioneros geselinos, intendente municipal desde 2014.
- 2** Para una mayor información sobre la Autonomía Municipal consultar el trabajo publicado por el Museo Histórico Municipal de Villa Gesell en 2008, al cumplirse el 30° aniversario de ese hecho histórico
- 3** Hoy convertida en la plaza Primera Junta, lindada por las avenidas 2 y 3 y el Paseo 104.
- 4** Máximo Carlos Maldonado (Magdalena 8 de abril de 1900; La Plata 15 de junio de 1980)
- 5** Comisario Roberto Pidal, Primer Intendente de facto en el Municipio Urbano de Villa Gesell. Personaje oscuro y resistido por gran parte de la comunidad.
- 6** Para su consulta ver en Archivo Histórico Municipal de Villa Gesell, carpeta El abrazo de José Alonso.
- 7** Idem. Pablo de Robertis (1947/) escultor marplatense de reconocida trayectoria nacional e internacional.
- 8** El autor de este informe durante su gestión como director del Museo Histórico de Villa Gesell (1991-2003) comenzó la búsqueda y recopilación de datos sobre el destino de estas esculturas.
- 9** Para una mayor comprensión de esas dos décadas consultar “El paraíso de la juventud: Los años sesenta y setenta en Villa Gesell”. Museo Histórico Municipal. Marzo 2012. Dos películas filmadas en la Villa dirigidas por Rodolfo Kuhn que provocaron cierto malestar por la audacia de su trama y escenas.
- 10** Durante los años de investigación y búsqueda sobre esta obra, fueron varios los artistas geselinos consultados. Todos coincidían en los valores estéticos de la escultura, aunque con cierta prudencia, algunos comentaban que esta obra había despertado malestar en una parte de la sociedad y la iglesia por considerarla atrevida, pornográfica, que atentaba contra el buen gusto y la decencia, especialmente para las miradas de los niños que frecuentaban la plaza.

11 María Susana Corela en “Escultura- Poesía. José Alonso, el lírico”. La Capital, 30 de junio de 1985. Mar del Plata

12 Opinión de un ex funcionario municipal del área planeamiento de la Municipalidad de Villa Gesell activo en el año 1980 al modificarse la plaza Primera Junta.

13 No es el único ejemplo de destrucción de una obra de arte por incomprensión, e intolerancia. En 1975 en Gesell se desarrolla el Encuentro Nacional de Muralistas. Italo Grassi realiza un mural en el escenario de la Escuela 1 ‘Gabriela Mistral’ con clara alusión a crítica social. Ese mural fue destruido hace varios años sin que nadie intentara impedirlo.

14 Autonomía Municipal. Op cit.

15 Op. Cit

16 La estatua fuente emplazada en la Plaza Primera Junta ha sido intervenida en varias ocasiones modificándose su emplazamiento, su pátina, su estructura principal, que convirtió en una pieza kitsch la obra de arte escultórico original.

17 Esta confirmación fue revelada al autor de este artículo, promediando el año 2000, cuando personal del corralón municipal, viejos empleados de mismo, fueron parte del grupo que tuvo la misión de remover de su emplazamiento las esculturas y “tiradas” y destruidas por los golpes en un camión municipal y hacer desaparecer sus pedazos. No se puede culpar al personal del corralón de no cuidar de estas piezas cuando la decisión política de los responsables del gobierno municipal de ese momento no tuvo esa intención.

Libro: La era del neuroTodo

Guillermo Javier Nogueira

NLF

Guillermo Javier Nogueira

La era del neuroTodo. BA: Miño y Dávila Editores, 2022

Puede decirse que este libro es indispensable para reflexionar acerca de las actitudes dogmáticas que, en distintas ocasiones, solemos asumir los humanos. La **T** mayúscula con la que el autor ha destacado la palabra Todo llama a esa reflexión acerca de nuestra soberbia pretensión de abarcarlo Todo. “Que el mundo fue y será una porquería, ya lo sé...” Y obviamente Todo estaba mal (¿verdad Discepolín?). ¿O este es “el mejor de los mundos posibles”, como planteaba Leibniz en sus *Ensayos de Teodicea sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y la Origen del mal a la sociedad* (1710)? Nogueira da cuenta de algo que viene aconteciendo: “Paulatinamente, al emerger las neurociencias consideradas como fuente única de razón y verdad para conocer las conductas humanas, aparece el uso del prefijo **neuro**, agregado a cualquiera de dichas conductas o actividades, incluyendo investigarse a sí mismo.” El li-

bro no pretende negar el gran avance de las neurociencias. Como médico neurólogo y psicólogo, el autor nos brinda un panorama que atiende a la evolución del conocimiento científico, cultural, con la brevedad de este ensayo, pero con la amplitud de los interrogantes con que abre ese panorama a la inquietud y curiosidad del lector. Amplitud que cuestiona el dogmatismo y el peligro del Todo, pero que evita el riesgo de negar Todo.

En resumen: una lectura valiosa para abordar el aporte de las neurociencias y reflexionar más allá de las modas o de cualquier reduccionismo.



COLABORADORES

Colaboran en este número #13

Dr. Msc. Fernando Barri

Docente en la Cátedra de Problemática Ambiental de la Universidad Nacional de Córdoba e investigador del CONICET en el Instituto de Diversidad y Ecología Animal. Se dedica desde hace décadas a investigar y divulgar el impacto de diversas acciones antrópicas sobre los ecosistemas y la salud de las personas, así como la búsqueda de alternativas para un desarrollo sustentable en la Argentina.

Mag. Nicolás Luis Fabiani

Magister en Historia del Arte (Poitiers); D.E.A. en Filosofía (Barcelona). Ejerció la docencia como titular de las cátedras de Estética y de El arte en la Cultura (UNMDP); Historia del Arte (Fac. de Artes, UNICEN). Fue Investigador y Director del GIE (Grupo de Investigaciones Estéticas, UNMDP). Fundador y miembro del IECE.

Dra. Gabriella Bianco

PhD. Graduada en Lenguas y Literaturas Comparadas por la Universidad de Trieste, alcanzó su "Laurea" en Educación y Filosofía en la Universidad de Urbino. Obtuvo la Beca Fulbright y se doctoró en Filosofía y Ciencias Políticas en Estados Unidos. Posee también un doctorado en Lingüística de la Universidad de Urbino. Estudios de posgrado en filosofía con tesis sobre Antonio Gramsci en la Universidad de Toronto (Canadá). Presidenta de ASOLAPO (Italia). Miembro de la UNESCO, Red Internacional de Mujeres Filósofas.

Mtra. Analía Ferrarini

Maestra Nacional de Música. Directora y Preparadora vocal de Coro de la UNMDP. Directora del coro de niños del Conservatorio Luis Gianneo de Mar del Plata.

Prof. Eduardo Chiaramonte

Profesor en Letras, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente, Investigador por el GIE (Grupo de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Mar del Plata, UNMDP).

Tec. Marcelo Ghys

Investigador independiente. Ha publicado numerosos estudios sobre el patrimonio pesquero marplatense. Miembro del IECE y del Gabinete Marplatense de Estudios Históricos Regionales.

Dr. Jorge Dubatti

Director del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Director del Área de Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires. Profesor en la Universidad de Buenos Aires. Fundador y director del Centro de Investigación y Teoría teatral, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires. Creador y coordinador de la Escuela de Espectadores. Miembro del IECE.

Prof. Gonzalo Grela

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

IECE

REVISTA DIGITAL

Dra. Elsa Justel

Compositora y videasta franco-argentina. Doctora en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes por la Universidad de París. Premiada en numerosos concursos internacionales. Profesora y conferencista de larga trayectoria. Obras grabadas por Empreintes Digitales de Canadá y diversas compilaciones. Creó la Fundación Destellos en Mar del Plata (2007).

Lic. Carlos Rodríguez

Licenciado en Museología e Historia del Arte. Ex Director de Cultura y Ex Secretario de Cultura y Educación de la Municipalidad de Villa Gesell. En 2018, después de 35 años de servicios en la Secretaría de Cultura de la de dicha Municipalidad, se jubila de la función pública.

Mtro. Horacio Lanci

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

Dr. Gianni Tognoni

Doctor en Filosofía y en Medicina; investigador italiano en salud pública y epidemiología de la ciudadanía, es Secretario General del Tribunal Permanente de los Pueblos.

Prof. Hugo Peláez

Profesor en Historia (UNMDP). Docente en la Facultad de Humanidades (UNMDP). Investiga sobre Tango y sociedad en Mar del Plata. Miembro del IECE.

Imágenes en esta página

Arriba: Vista del patio interno del Asilo Saturnino Unzué, Mar del Plata, Argentina, con alumnas

Fuente: fotosviejasdemardelplata.blogspot.com

Abajo: Imagen antigua de la fachada principal del Asilo
Fuente: Archivo General de la Nación en publicación Valoración patrimonial. Arquitecta Felicidad París Benito, en librosfauud.mdp.edu.ar





IMAGEN DE TAPA Y CONTRATAPA

Asilo Unzué
Mar del Plata - Argentina
110 Aniversario de su inauguración (1912-2022)
Monumento Histórico Nacional desde 1997
Imagen tapa: Oratorio.
Foto: Luis Gabriel Fabiani, febrero de 2022.
Imagen contratapa: Ala lateral restaurada por
el gobierno nacional, inauguración año 2009.
Foto: Ana Cecilia Fabiani, agosto de 2013.

INSTITUTO DE ESTUDIOS CULTURALES Y ESTÉTICOS

PRESIDENTE
Nicolás Luis Fabiani

VICEPRESIDENTE
María Teresa Brutocao

IECE - REVISTA DIGITAL

AÑO 7 - Nº 13 - JULIO 2022
ISSN 2545-6326
EDITORIAL MARTÍN
MAR DEL PLATA
ARGENTINA

CONTACTO

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

Las opiniones y datos consignados en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores, así como las opiniones vertidas por los entrevistados.

© Algunas imágenes poseen copyright

