

IECE

REVISTA DIGITAL

JORGE DUBATTI
PABLO MASCAREÑO
NIDIA BURGOS
GONZALO GRELA
NICOLÁS LUIS FABIANI
ISAÍAS NOUGUÉS
GABRIEL CABREJAS
DANILO GALASSE
HUGO PELÁEZ
HORACIO LANCI
YVES MARCELO GHYS
MARÍA TERESA BRUTOCAO
ANA CECILIA FABIANI



AÑO 3- Nº5- JULIO 2018
MAR DEL PLATA - ARG

INSTITUTO DE ESTUDIOS
CULTURALES Y ESTÉTICOS

ISSN 2545-6326
EDITORIAL MARTÍN

EDITORIAL

Mar del Plata, Argentina, América Latina... ¿y por qué no el mundo?

En más de una oportunidad (escritos, clases, la radio) me referí a la velocidad de nuestro planeta en su órbita en torno al sol. Enorme velocidad que nuestros sentidos, en nuestra situación -Mar del Plata- no registran. Asimismo, suelo recordarles, a lectores, alumnos, oyentes, que una de las primeras imágenes de nuestro planeta, desde el espacio exterior, la podemos registrar en la década del 60. La exactitud de estos datos el lector podrá verificarla informándose en las más confiables fuentes. No es esa exactitud la que me interesa referir.

Entonces, ¿a que viene todo esto? A que Mar del Plata, Argentina, América Latina, y también el mundo forman parte del universo. ¡Vaya novedad!, pensará el lector. Pero novedad sí la hubo: cuando empezamos a tener conocimiento cierto de aquella velocidad, de aquel lugar en el universo, elocuentemente representado en una fotografía.

Si además recurrimos a la biología, podemos precisar que el ser humano es uno (y diverso, si se quiere, pero ser humano al fin). Otra vez podrá exclamar el lector: ¡vaya novedad! Pero, a poco que lo pensemos, para algunos hay personas del color de piel que sea (y ahorrémonos el calificativo que algunos argentinos le agregan a esta supuesta diferencia racial), mulatos, amarillos, etc.

Cuando las diferencias (obviamente sin dejar de ser humanos) se hacen más ostensibles en este planeta (pequeño) es cuando aquí, en Mar del Plata (micro), en este universo (macro), y sin mencionar los intermedios ya citados, hay gente en situación de calle, sin “palenque ande rascarse”, sin siquiera “yerba de ayer secándose al sol” y sabiendo que infructuosamente puede buscar ese “mango que te haga morfar”. Lo peor sería aquí, en Mar del Plata (y el resto), asentir con Discepolín y hacernos eco de “no esperes nunca una ayuda, ni una mano, ni un favor”.

Cuando con el GIE (Grupo de Investigaciones Estéticas, UNMdP) iniciamos la investigación acerca del teatro en Mar del Plata no pudimos dejar de considerar el contexto nacional. Tuvimos la oportunidad de publicar y participar, gracias a la invitación y reconocimiento, en ese proyecto pionero que ideó Osvaldo Pellettieri para considerar la historia del teatro nacional que incluyó, por primera vez, la historia del teatro en las provincias (dos volúmenes y en espera de que el tercero, ya completo, sea editado por fin).

El IECE y esta publicación, también surgen en Mar del Plata. El resto, al respecto, ya ha sido mencionado. El sujeto es el ser humano y de él dependerá qué proponga como estética, como cultura en estas nuevas dimensiones de tiempo, espacio, vida.

Nicolás Luis Fabiani

IECE - GIE

IECE

REVISTA DIGITAL

INSTITUTO DE ESTUDIOS CULTURALES Y ESTÉTICOS

PRESIDENTE
Nicolás Luis Fabiani

VICEPRESIDENTE
María Teresa Brutocao

IECE - REVISTA DIGITAL - STAFF

DIRECCIÓN
Nicolás Luis Fabiani

COMITÉ DE REDACCIÓN
Beatriz Sánchez Distasio
Nicolás Luis Fabiani
Danilo Galasse

DISEÑO
Andrea Germinario

EDITORIAL MARTÍN
Catamarca 3002
www.editorialmartin.com

AÑO III - Nº 5- JULIO 2018
ISSN 2545-6326
MAR DEL PLATA
ARGENTINA

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

CONTENIDO #5

TEATRO

03 Territorios y territorialidades
JORGE DUBATTI

07 Moby D...Q. Acerca del viaje de Pierrick Malebranche con lenguaje propio.
PABLO MASCAREÑO

11 Un teatro de muertos y fantasmas: “Los cucos” de Leandro González
NIDIA BURGOS

REFLEXIONES

17 ¿Violencia estética? Necesidad de un enfoque sistémico
NICOLÁS LUIS FABIANI

21 Puntos en fuga. Pensamientos perseguidos
ISAÍAS NOUGUÉS

CINE

25 Di-versión sobre los críticos
GABRIEL CABREJAS

31 Ritmo y montaje
DANILO GALASSE

MÚSICA

35 Una pesada roca llamada Tango
HUGO PELÁEZ

39 CORAL CARMINA, 25 años ya...!
HORACIO LANCI

LITERATURA

41 Bepo: el oficio de ser linyera, el oficio de ser.
GONZALO GRELA

PATRIMONIO MARPLATENSE

45 Velas y símbolos de la pesca marplatense
YVES MARCELO GHYS

RESEÑA

55 Revista “La Otra Butaca”
ANA CECILIA FABIANI
MARÍA TERESA BRUTOCAO

AGENDA

57 Agenda del IECE 2017

TEATRO

Territorio y territorialidades

JORGE DUBATTI

Director del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)

La territorialidad considera el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos. Se vincula con el pensamiento de la Geografía Humana. Territorialidad es espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce tensiones entre territorialidades y complejidades intra-territoriales. Incluye fenómenos de des-territorialización y re-territorialización, en permanente movimiento. Hay también una supraterritorialidad a la que corresponden aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden.

El geógrafo finlandés Anssi Paasi, con amplia bibliografía dedicada a los problemas territoriales, afirma sobre la complejidad del concepto de territorio que es un término ambiguo que involucra aspectos diversos: elementos materiales como la tierra, elementos funcionales como el control del espacio y dimensiones simbólicas como la identidad social. Asume también sentidos metafóricos, como el de territorios académicos, o teatrales, o comerciales.

La disciplina Teatro Comparado (de desarrollo sistemático en la Argentina desde 1987) estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente,

país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, institución, sala teatral, "zona teatral" del acontecimiento, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los mapas de los estados-nación. La territorialidad del teatro compone mapas de Geografía Teatral que no se superponen necesariamente con los mapas de la Geografía Política, y dialogan con ellos por su diferencia. La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro. Podemos distinguir mapas teatrales de localización y distribución, circulación, irradiación, sincronía, concentración, de zonas o áreas de extensión, mapas administrativos o geopolíticos, de circuitos, cualitativos, de flujos, históricos, cuantitativos, etc. Estos mapas teatrales específicos dialogan por relación y diferencia con los mapas no-teatrales. Según Alvaro Bello "el territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, pero no es el espacio, sino más bien una 'producción' sobre éste. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscriptas dentro de un campo de poder". Hay que pensar los vínculos teatrales en relaciones territoriales de poder. En un examen del pensamiento de Rogerio Haesbaert, César A. Gómez y María Gisela Hadad afirman que "concibe al territorio como el resultado de un proceso de territorialización que implica un dominio (aspecto económico-político) y una apropiación (aspecto simbólico-cultural) de los espacios por los grupos humanos". Y agregan: "El territorio debe ser pensado como la manifestación objetivada de una determinada configuración social, no exenta de conflictos que involucran a una diversidad de actores que comparten el espacio". De allí que debamos reconocer en el teatro complejidades intraterritoriales. No hay un teatro argentino sino teatros argentinos, en plural. Según Gómez y Hadad, para Boaventura De Sousa Santos, la globalización es siempre la globalización exitosa de un localismo dado. De Sousa Santos afirma: "En otra palabras, no existe condición global alguna para la que no podamos hallar una raíz local, un fondo cultural específico (...) Y aquí mi definición de globalización: el proceso por el cual una condición o entidad local dada logra extender su alcance por todo el globo y, al hacerlo, desarrolla la capacidad de designar como local a alguna entidad o condición social rival". En un sentido complementario, Rita Segato pone el acento en la globalización y sus procesos de desterritorialización, pero señala que al mismo tiempo genera paradójicamente homogenización y diversificación.

Al menos dos conexiones raigales, insoslayables, establecen la fusión del teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real; el convivio, reunión de cuerpos presentes, porque acontece necesariamente en una encrucijada del espacio-tiempo reales. Teatro y tierra: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial.

Hay una dimensión desterritorializada del acontecimiento teatral: la *poiesis*, su condición de metáfora, de estructura imaginaria, pero, como afirma la Filosofía del Teatro, no puede sino encarnarse en la territorialización: en el teatro la *poiesis* es corporal, en consecuencia hay un espacio de liminalidad entre territorialidad y desterritorialización, pero esta última depende de la territorialidad del cuerpo para producirse.

En este sentido, Néstor García Canclini distingue las prácticas territorializadas, a las que se exigen relaciones socioespaciales (sociogeográficas), de las prácticas desterritorializadas, que se producen en el espacio virtual por vínculos socio-comunicacionales. Si quiero leer las obras completas de Sartre las puedo bajar de internet, pero si quiero experimentar el acontecimiento teatral de una puesta de *A puerta cerrada* en París, no me queda sino viajar (o esperar que dicha puesta viaje).

La del teatro no es la desterritorialización socio-comunicacional del tecnovivio (transmisión de información por vía digital y máquinas al margen de la materialidad del cuerpo viviente) sino la territorialización socio-espacial del convivio. Los signos se pueden transmitir socio-comunicacionalmente pero el cuerpo no. En el teatro hasta la desterritorialización está territorializada. En el teatro la desterritorialización es una práctica territorializada por el cuerpo y el convivio. No hay un teatro transterritorial, o extraterritorial, sino, en el mejor de los casos, hay componentes de desterritorialización poética territorializados por las prácticas corporales y espaciales del acontecimiento convivial.

Así podemos distinguir dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica, que opera poniendo el eje en los contextos espaciales-históricos-culturales de la producción teatral y el convivio; y la territorialidad corporal, que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y se ha nutrido culturalmente. Por eso hay que pensar en relaciones complejas de tensión con la Geopolítica y la Corpopolítica.

Esa territorialidad se inscribe en todos los planos del acontecimiento. Valga un ejemplo. Veo en enero y febrero de este año el mismo espectáculo, primero en Buenos Aires y luego en el Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU) de México DF, organizado por la UNAM: *Enamorarse es hablar corto y enredado*, del joven dramaturgo y director argentino Leandro Airaldo. Una mujer y un hombre sentados en el banco de una plaza. Cuando se abre la obra son dos desconocidos; en el cierre, parece que se conocieran de toda la vida, incluso de una vida anterior. Una obra sobre el amor y una apología del antiguo poder de la conversación, que fascina por el manejo notable de la gradación del conflicto en su escritura. *Enamorarse es hablar corto y enredado* propone un teatro minimalista en sus planteos escénicos, pero maximalista en el plano simbólico y en la actuación, eje central de la poética. Dirigidos por el mismo Airaldo,

brillan dos actores excelentes, que encarnan magistralmente el desafío: Soledad Piacenza y Emiliano Díaz. El texto de Airaldo desvía el realismo o el costumbrismo hacia una propuesta poética que combina un lirismo filosófico siempre anclado en lo cotidiano y el humor efectivo y sutil. Baste decir que el primer diálogo es sobre las mariposas: la urbana Ana las compara con un papelito, y el rural Pedro dice que son seres del cielo. Hay en Buenos Aires toda una tendencia teatral que, a partir de una simple situación dramática, invita a recuperar el asombro y a volver a ver y pensar lo que ya no atendemos. Un teatro filosófico, diríamos, en el que el pensamiento y el ejercicio de la mirada están encarnados en formas teatrales. Pero advierto que el público argentino se ríe de todos los guiños de la comicidad, en cambio el mexicano disfruta y aplaude encantado pero no responde a todas esas complicidades, como la del pajarito “bichofeo”, que canta justo cuando la mujer habla de su propia fealdad. El pajarito “bichofeo” existe en México, pero no lo llaman así, tiene otro nombre. Imposible que funcione el chiste como pasa en la Argentina. Efecto de territorialidad.

Siguiendo a Michel Collot, y adaptando su pensamiento de la literatura al teatro, se pueden distinguir tres grandes áreas de estudio interrelacionadas: Geografía Teatral, Geocrítica Teatral y Geopoética Teatral. Collot propone “una mejor integración de la dimensión espacial en los estudios literarios [teatrales], en tres niveles distintos pero complementarios: el de una *geografía de la literatura [del teatro]*, que estudia el contexto espacial en el que se producen las obras, y que se sitúa en el plano geográfico, pero también histórico, social y cultural; el de una *geocrítica*, que estudia las representaciones del espacio en los textos mismos, y que se sitúa más bien en el plano del imaginario y de la temática; el de una *geopoética*, que estudia los vínculos entre el espacio y las formas y los géneros literarios, y que puede desembocar en una poética, una teoría de la creación literaria [teatral]”.

La territorialidad nos ayuda a impulsar una visión crítica decolonial. La teórica argentina Zulma Palermo ha propuesto para la Literatura Comparada (y podemos traspolarla al comparatismo teatral) “una línea de reflexión llamada por la comparatista india Gayatri Spivak -actualizando a Benjamin- ‘regionalismo crítico’, desde la que se busca desarticular viejas y hegemónicas genealogías para dar lugar a otras distintas y acalladas por la colonialidad del poder”. La territorialidad, su diversidad y sus tensiones entre territorios vienen a poner en crisis todo concepto esencialista, reduccionista, cerrado, de los teatros nacionales. Invita a pensar desde mapas específicos más complejos. No se trata de descartar el concepto de lo nacional, pero sí de dinamizarlo, de volverlo plural, de proponer una ampliación y enriquecimiento de los teatros nacionales: teatro(s) argentino(s), teatro(s) español(es), cuya percepción exige nuevas cartografías, mapas teatrales que no se superponen de manera mecánica con los mapas geopolíticos.

TEATRO

Moby D...Q. Acerca del viaje de Pierrick Malebranche con lenguaje propio.

PABLO MASCAREÑO

Docente, dramaturgo, investigador. Responsable de la Escuela de Espectadores de Mar del Plata. Miembro IAE (UBA), IECE

Toda experiencia teatral bucea en los mares de la sensorialidad. La estimulación de los sentidos se tensiona y dialoga a partir de los recursos abordados, creando una comunicación que mira hacia el espectador en busca de conjugar ese todo en idea. Pierrick Malebranche es maestro de danza contemporánea, coreógrafo y bailarín. Su formación interdisciplinaria convierte sus propuestas escénicas en aventuras de motivación superlativa. Tal es lo que sucede con *Moby D...Q*, el espectáculo sostenido en el imaginario de Moby Dick, la monumental novela de Herman Melville. Pero aquí no se trata de trasladar a la escena aquella historia de fama universal, sino de encontrar en ella las ideas fundamentales para convertirlas en metáfora de otras cuestiones que inquietan al artista, apelando a las herramientas del cuerpo en claro maridaje con la danza; al notable y preciso manejo de los objetos que hace el creador; a la música de sonidos fusionados; y a diversos fragmentos de imágenes plasmadas en video que le confieren un tono documental a la propuesta.

Es que *Moby D...Q* toma el imaginario de Melville, pero lo acerca para anclarlo en el universo de la gente del puerto de Mar del Plata y en la identidad de una

ciudad sostenida y abrazada por el mar. Un viaje. Una peripecia artística para contar acaso la propia aventura del destierro de la que es protagonista el propio creador. Pierrick Malebranche se crió en Vilpant, en las afueras de París. Allí devoró todo el cine que pudo y hasta se animó, precozmente, a realizar sus propias películas aficionadas. Estudió cine. Pero decidió que el trabajo con el cuerpo protagonista, su cuerpo, era lo suyo. Así comenzó a adentrarse en el mundo de la danza, el circo, el mimo. Más tarde llegaría el trabajo con objetos. Las peripecias teatrales se parecen mucho a las de la vida, ¿o al revés? Lo cierto es que el bailarín, ya seducido por las técnicas y posibilidades abiertas de expresividad de la danza contemporánea, arribó a Mar del Plata, ciudad que lo conquistó para establecer su estadía, amén de situaciones personales como la llegada de un hijo.

Siempre el teatro de laboratorio y sus múltiples modos fueron una ecuación en la que navegó cómodamente el artista. Su formación fue heterogénea, pero coherente. Se empapó en la escuela de circo de Annie Fratellini, estudió con Marcel Marceau, y tuvo notables maestros de danza como Frédéric Lescure. Esa academia interdisciplinaria fue la que le permitió conjugar los diversos lenguajes, sobre todo los del cuerpo, para contar historias. Y por qué no, contarse la propia. *De la forma del mundo* de Adolfo Bioy Casares fue el texto que lo inspiró a realizar su primera experiencia escénica en esta ciudad. Sucedió en el Teatro Auditorium. A partir de ese mojón, la carrera de Malebranche continuó navegando esos mares de técnica propia y fusión de lenguajes.

Moby D...Q es acaso la propuesta que mejor resume su trayectoria. Y su vínculo con la ciudad. Y si el disparador fueron las palabras de Herman Melville, la idea de Malebranche es superadora en tanto ahonda en cuestiones de temporalidad y territorialidad más

cercanas. Aparece una Mar del Plata portuaria y sus personajes bajo un cuidadoso trabajo documental con realización de Demián Basualdo. Y ese aquí y ahora, se contrapone con aquella historia narrada por Ismael en la que la aventura se dirime entre el bien y el mal con preciosa y precisa descripción.

Pero Pierrick Malebranche no se quedó en el relato lineal, y al anclaje marplatense le sumó el trabajo con objetos como el papel, y jugó con pintarlo todo con claroscuros que convierten el espacio escénico en pura metáfora e imágenes que dicen y cuentan tanto o más que la palabra. Como dice la notable Ana Alvarado: "El teatro a partir del objeto responde a un principio poético no necesariamente actancial y permite que las imágenes se desvinculen de la trama y alcancen realidad en otro orden que no es exclusivamente el de la necesidad de la acción. De esto resulta un texto, la palabra no es ignorada, pero es más consecuencia que causa". (1)

Y si el trabajo con objetos elaborados con papel, el nylon o las telas sostienen la representación visual, también hace lo propio el cuerpo del artista. Experiencia humana, acontecimiento convivial, efímero y eterno, el teatro de Malebranche también propone ahondar en el decir de los movimientos corporales en escena. Y allí está él, manipulando, contando y moviéndose en ese mar de Moby Dick. Aparece la danza contemporánea y también algo de ese mimo y artista circense. Conjunción y conjugación, sin que ese todo se convierta en cocoliche. Al contrario. Se trata de la estética propia de un artista que no se ciñe a fronteras. Que navega libre en los mares de la creación. Como un personaje de Melville, pero incapturable. Asistir al trabajo de representación de Pierrick Malebranche se convierte para el espectador en un desafío de decodificación y organización de signos estéticos superlativos.

Notas

(1) Alvarado, Ana. *Teatro de Objetos, manual dramático*. Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires. 2016.



TEATRO

Un teatro de muertos y fantasmas: “Los cucos” de Leandro González.

NIDIA BURGOS

Docente de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.

“No fue un secreto/fue un no contar [...]”

Para que al final ya nadie recordara”

De “Zurcido a mano”-

(Los Calandracas)

Los dramaturgos que no vivieron como testigos protagonistas ciertos acontecimientos de la historia argentina que marcaron a sus mayores sienten la necesidad de revisar aquellos sucesos en función de las preocupaciones que generan los conflictos irresueltos.

El desafío de cómo enfrentar y asimilar aquellos hechos produce una metaficción que, como en el caso de *Los cucos*, ingresa en una categoría de obras que Jorge Dubatti llama “un teatro de muertos” o “teatro de la muerte” que él define como aquél que crea variados dispositivos que operan como estimuladores de la evocación de quienes ya no están entre nosotros, y que nosotros particularizaremos en esta obra del bahiense Leandro González.

Evidentemente la Argentina no ha podido conformar una ontología histórico-comunitaria, que se logra, como propone Hans George Gadamer, superando la “subjetividad personal” por la experiencia de interacción social donde la comprensión de los hechos se alcanza por el diálogo.

En la Argentina los muertos habitan la conciencia de los espectadores de la Postdictadura y cada espectador proyecta sobre esa ausencia sus propias preocupaciones, deseos y construcciones subjetivas, dice Dubatti (cfr. 2014: 138).

Si el cuerpo es fundamental para la biopolítica ¿qué sucede en un país donde —fruto de la desaparición forzada de personas— muchos cuerpos no aparecen? Habrá una comunidad que en principio —aparentemente— solo puede acudir al testimonio, la denuncia, en una mixtura de arte, declaración de principios y periodismo. Habrá un paso casi ineludible por la creación colectiva, con su colección de discursos utópicos de la modernidad; pero luego, cada dramaturgo buscará trazar un

camino y en el caso de González, él procurará que los elementos informativos que desea transmitir se subordinen a un proyecto estético, pero logrando que simultáneamente funcionen como “modelos metafóricos de conocimiento”. Y en esa vocación va encontrando diversas modalidades expresivas que van en ciertas obras, de la poética realista, al quiebre de ésta en otras; para llegar, como en la que nos ocupa, a la introducción de elementos fantásticos sin desdeñar deslizarse al policial negro, o tomar en otras algún cruce con el espionaje o la aventura, en búsquedas inagotables y con logros muy seductores.

Leandro González (1972) es sin duda en la actualidad, el más prolífico dramaturgo bahiense. Actor, director, iluminador del Teatro Municipal de Bahía Blanca y de otros, lleva escrita más de veinte obras teatrales, muchas de ellas puestas por otros grupos, y otras actuadas y/o dirigidas por él. Fue reconocido con el Premio Teatro del Mundo en el rubro Dramaturgia Teatro en Bahía Blanca. Período Octubre 2013 – Setiembre 2014.

En “Los cucos”, tres hombres han muerto, uno el 16 de junio de 1955, otro el 29 de marzo de 1976 y otro, el 5 de diciembre de 2000. Las dos primeras son fechas fácilmente reconocibles históricamente: la primera, fue ocasión de los bombardeos de los aviones de la marina en Plaza de Mayo para derrocar a Perón. Único caso en que fuerzas armadas de un país bombardearan a civiles de su propio pueblo para amedrentar a un presidente. La segunda, tres días después del golpe militar que puso en marcha el Proceso de Reorganización Nacional, eufemismo con el que autodenominaron los militares a la dictadura. La tercera, constituye una trampita del autor: pues esperábamos que fuese un muerto de las manifestaciones populares de diciembre de 2001 en repudio a la crisis del gobierno de De La Rúa, pero no; nos dice González que este hombre, Ulises, murió el 5 de diciembre de 2000. Ulises simplemente engrosa la estadística de las muertes violentas por la común pasión de los celos. Estos tres hombres comparten el hecho de que murieron en ese departamento. Hoy conviven en él como fantasmas, son “los cucos”. Deben llevar estrictas normas de convivencia entre ellos y con los eventuales inquilinos. Por ejemplo: Deben permanecer en la casa donde murieron, siempre que haya vivos morando en ella; pero solo pueden deambular en su ausencia. Otra: solo pueden manipular objetos contemporáneos a sus años de vida, ninguno anterior o posterior a ellos. Gracias a la buena voluntad de los tres, comparten sin problemas y conversan entre ellos. Dice uno: “Los vivos no tienen memoria; nosotros es lo único que tenemos. ¡Memoria...! Yo, por más que quiero, no puedo dejar de recordar. Es más, me parece que nosotros somos eso: memoria. Una especie de recuerdo, perdido por ahí”.

En la obra de González consideramos que el verdadero fantasma de la obra es el Olvido, o la Memoria ficticia:

CAÍTO: Yo recuerdo todo, menos mi verdadero nombre...

Otro opina: “Yo creo que cada vez que se cuenta algo, algo nuevo se le suma... así es la historia”. Y cuando van relatando cada una de sus muertes, comprobamos que Rolo no murió por efecto de las bombas en Plaza de Mayo, murió del susto por un paro cardíaco (es lo que se denomina una víctima colateral). Escuchemos a Rolo:

ROLO: Todos sabíamos que en cualquier momento se venían con todo. Todos sabían que de una u

otra forma iban a hacer estallar todo, que... ¿Pero de esa manera? ¿Cómo podía imaginarse uno tanta bestialidad?... ¿Cómo imaginar esa forma de hacer las cosas?... ¡Bombas!... Muchísimas bombas cayendo sobre la gente. Nuestra gente, nuestras bombas. Bombas para sacar a un hombre de un lugar, un lugar que muchos hombres le habían dado. Yo ni siquiera era... pero no hay derecho. Casi mil heridos. Trescientos cincuenta muertos... [...]

No, yo no entré en ese número... Me caí de culo aquí mismo, con la taza de café en la mano... Un dolor en el pecho, la pisada del elefante, como le dicen. Se me rompía el pecho... como si tuviera el pecho armado de tablitas. Muerto de miedo, de odio... en plena contemplación. [...] Nadie se dio cuenta. Tardaron tanto en encontrar mi cuerpo, con la taza en la mano... «Y a éste, ¿qué le pasó?». «¿Qué habrá visto?...».

CAÍTO: Por esa época tenía dos añitos... Mi viejo nunca dejó de contarme la locura de ese día... «Usaron bombas para sacar al General...».

ULISES: Va más allá del general, Caíto. Las bombas caían sobre la gente... mientras el «tal» general estaba lejos de ahí...

CAÍTO: ¿Qué cosa, Ulises!... ¡Ni de cuco se le va lo gorila...!

González deja hablar a los personajes, y ellos nos van comunicando los sucesos del pasado y también las diversas interpretaciones sobre los mismos.

En cuanto a Caíto, ni es Caíto ni ese es su nombre. El fantasma no recuerda su propio nombre pero sí sabe que es tucumano, que llegó a Buenos Aires y fue a una sala de teatro, de donde un grupo de tareas lo secuestró, confundiéndolo con Caíto. Lo torturaron y al otro día lo mataron. Pero este cuco se está desvaneciendo, van desapareciendo partes de él: primero una mano, luego la otra, finalmente el torso... El recurso escénico para ir mostrando la desaparición progresiva de Caíto es que el personaje se ponga primero un guante negro, luego otro, finalmente una camiseta y luego un pantalón también negros hasta que un pasamontañas solo deja ver sus ojos.

El personaje se angustia y pregunta ¿qué me está pasando?

ULISES: Lo deben estar evocando, Caíto... Lo están evocando y está pasando.

CAÍTO: ¿Por qué yo y ustedes no...?

ROLO: Yo no soy nadie, Caíto. Nunca fui nadie. Me creía mucho, allá en Uruguay, y me vine solo para acá... y los dejé. Y se enojaron. ¡Pobre viejo! Me borraron de a poco, hasta que me olvidaron. No me puedo quejar. Logré lo que quería. Así lo estoy pagando.

ULISES: Ni él (*mira a Rolo*) ni yo éramos como vos. Lo tuyo es injusto, pibe.

ROLO: Egoístas, miedosos, avaros, mentirosos... Nosotros estamos pagando, seguro, nuestros actos, nuestra forma de ser. Usted está pagando por algo que nadie entendió. Usted está pagando en lugar de Caíto por algo que él tampoco hizo. Víctimas. El costo de la injusticia lo ha dejado en este lado. Supongo que cuando se haga justicia, usted pasará.

De esto trata *Los cucos*: de cuerpos excluidos, de cuerpos ausentes, de cuerpos desaparecidos. Podemos preguntarnos ¿Qué es un cuerpo? Siguiendo a Nietzsche, podemos definir al cuerpo como

un campo de fuerzas, una pluralidad de fuerzas, donde cada una se halla en tensión con otras: cada fuerza constituye un cuerpo dominante (cuerpo químico, cuerpo biológico, cuerpo social, cuerpo político). El cuerpo marca una experiencia auténtica a través del dolor y de la muerte como experiencias límite. Pero, cuando el dolor no lo produce la enfermedad o la contingencia de la vida, sino el hombre, el dolor se vuelve terrorífico, implacable.

Para Foucault, el cuerpo sufre una inscripción disciplinaria, una inclusión forzada e institucional, instaurando un mundo del orden a través del rechazo, la reclusión o la destrucción del otro, del diferente. Esto, historiado por Foucault sucede desde el siglo XVIII (Siglo denominado de la Razón y de las Luces) pero en el siglo XX se da un acontecimiento moral singular no solo porque estuvo plagado de masacres donde el totalitarismo impuso la fórmula “Todo es posible”, sino que esas matanzas fueron premeditadas en aras de colosales proyectos de mejora mundial. En los cuerpos del opositor político, del homosexual, del diferente, del inmigrante, del judío, se ha escrito la historia “moral” de Occidente. En ellos han impreso la marca del rechazo, la marginación, la condena, la expulsión, la persecución y aún de su exterminio. Porque el peligro del biopoder es que a veces, en vez de funcionar como árbitro o regulador legítimo de los intereses de la mayoría, puede perversamente, reducir su óptica y representar intereses de un grupo determinado, mientras neutraliza y silencia al resto.

Caíto revive su secuestro y posterior ejecución: “y se les fue la mano y me mataron como si yo fuera Caíto, y acá quedé, como Caíto”. Pero, en esta pieza de Leandro González, a aquel acontecimiento de violencia, le ha sucedido un nuevo orden y una dinámica de cotidianeidad se ha instalado en el lugar del homicidio: Lo roto, dura. Por siempre, sin reemplazo. Y con rigor de cotidianeidad la vida se instala allí, aunque parezca imposible. Tres muertos que conviven en la excepción permanente. Una excepcionalidad compartida. Logran una estructura en la desestructura. No solo excepción en el tiempo, sino también en el espacio, para alcanzar una excepción convertida en norma a través de las cuidadosas reglas que los rigen. En esa cotidianeidad viven en un duelo perpetuo por sus vidas pasadas. Pero afuera de ahí nadie los recuerda. Justamente por eso son cucos, fantasmas, almas en pena.

CAÍTO: ¿Qué estarán haciendo con mi evocación? ¿Por qué no habrá pasado antes? (Transición). ¿Y ustedes…?

ROLO: Prefiero no hablar de eso… ya le dije que logré mi misión. Me borré.

ULISES: No le gustaría saber cómo me deben estar recordando los que se acuerden de mí… Digamos que la frase sería: «De ese ni me hables».

CAÍTO: ¿Y Marina?

ULISES: Me consuela pensar que Marina me niega porque le duele recordarme. Es poético y me cierra.

ROLO: No especulemos. Es muy difícil que sepamos qué hacen los vivos con nuestros recuerdos… de qué forma nos evocan o nos condenan a estas instancias. Lo importante es que a usted, Caíto, lo están haciendo circular… ¡Se acabó su estanco…! Festejemos.

Los tres muertos se han ido sin adioses, por lo tanto han quedado sin inscripción simbólica. Según Freud es ante el cadáver donde nacen la creencias en el alma, la conciencia de la culpa y los primeros mandamientos morales; al no ejercer sus deudos una memoria activa sobre ellos, se convierten en fantasmas; pero de los tres crímenes, solo el del supuesto Caíto fue ocultado, silenciado. La ofensa a lo simbólico, a los ritos y ceremonias fundadoras del pacto social reclamará por ese olvido sin signos.

Al fin unos investigadores ingresan al departamento y una voz femenina dice:

“… después de tantos años hemos llegado a la conclusión de que en realidad no era José Alberto (Caíto) el joven que fue secuestrado, detenido, torturado y asesinado en este departamento. La víctima en cuestión se llamaba Mario Luis, 24 años, tucumano, recientemente mudado a la Capital. Secuestrado, confundido con Caíto, mientras participaba por primera vez de un taller de teatro, en una sala céntrica…”.

Las obras de teatro de Leandro González son atrapantes, porque despiertan un interés genuino en la audiencia, pero además, logra convertir al teatro en un medio poderoso para alcanzar formas metafóricas de conocimiento. Fundamentalmente en este caso, ayuda a descubrir la arbitrariedad de las cosas y de las identidades. También la necesidad de reinventarlas, elaborando una memoria cultural del pasado reciente; pues si como dicen Los Calandracas en *Zurcido a mano*: “No fue un secreto/fue un no contar […]

Para que al final ya nadie recordara”; la mejor manera de recuperar la memoria y reafirmar la vida, es hacerlo a través del acontecimiento político del convivio.

Fuente: Teatro de Leandro González, *Los cucos*, manuscrito.-

Bibliografía

Aguilera Portales, R. E. (2010). “Biopolítica, poder y sujeto en Michel Foucault” en *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, Madrid, Instituto de Derechos Humanos “Bartolomé de las Casas”, Universidad Carlos III, (11).

Deleuze, G. (1998). *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Anagrama.

Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires: Atuel.

Gadamer, H-G. (1996). *Verdad y Método I*, Salamanca: Ediciones Sígueme.

Gómez Mango, E. (2006) “La desaparición, el duelo la cultura” en *La desolación. De la barbarie de la civilización contemporánea*, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental, pp.15-24.

Ricoeur, P. (1975). *La métaphore vive*, Paris, Seuil.

REFLEXIONES

¿Violencia estética? Necesidad de un enfoque sistémico NICOLÁS LUIS FABIANI

Miembro de SIGNIS Argentina, fue director del GIE (Grupo de Investigaciones Estéticas) y es presidente del IECE.

Muchas personas que conviven con la violencia casi a diario la asumen como consustancial a la condición humana, pero no es así. Es posible prevenirla, así como reorientar por completo las culturas en las que impera. Nelson Mandela, Prólogo al Informe mundial sobre la violencia y la salud (OMS)

Dos experiencias

Las dos experiencias que expongo a continuación tienen la ventaja de estar muy alejadas en el tiempo. La primera de ellas se relaciona con el boxeo. ¿Fin de la infancia, principios de la adolescencia? No podría precisarlo. Nos invitó, a mi padre y a mí, un familiar. Lugar: el Estadio Bristol, sitio de espectáculos boxísticos en la ciudad de Mar del Plata, hoy desaparecido. Encuentro entre dos muy reconocidos rivales marplatenses. Público enfervorizado, por momentos enardecido a favor de uno y otro contrincante. Voces, gritos. Humo (de cigarrillos; no confundir con espectáculos más actuales). En un momento dado (abundante castigo entre los contrincantes) hubo que ponerse de pie siguiendo la exaltación de los espectadores. De los momentos más violentos, recuerdo algo como un cosquilleo.

La segunda experiencia relacionada con la violencia es muy reciente, de los dos primeros meses del corriente año. Miraba televisión; mejor dicho, hacía zapping. Noticias. De pronto imágenes en blanco y negro tomadas por una cámara de vigilancia callejera. Un hombre corre detrás de una mujer, la derriba, comienza a golpearla y a darle puntapiés. Se arrodilla y la golpea brutalmente en la cabeza. La mujer se debate prácticamente indefensa. La sorpresa, el asombro, la bronca, me impidió por unos momentos cambiar de canal.

La percepción, en aquella primera experiencia, fue *pluriperceptiva* (visual, auditiva, olfativa, táctil; comprendía una percepción espacio-temporal, era dinámica), pero también fue interna.

Hasta aquí las dos experiencias que pretendí describir sin más.

La *aisthesis*

Quiero comenzar este apartado con lo que expresaba en el título: la necesidad de un enfoque sistémico, vale decir, la importancia de abordar la *aisthesis*-o si resulta más claro, o conocido, la Estética- en el marco de los sistemas.

Mediados del siglo XVIII. Alexander G. Baumgarten, en su tesis doctoral, introduce la palabra *aisthesis*. La intención del autor: exponer acerca del conocimiento sensible, gnoseología inferior, por entonces. El concepto de *aisthesis* estaba vinculado con las sensaciones. De ahí que importe subrayar el particular interés que implica, aún hoy, en relación con el campo de las percepciones.

La *aisthesis* de la violencia

Considero que debemos tomar distancia de un enfoque exclusivamente

centrado en imágenes. Muchas veces hacemos referencia solo a las artes visuales, pero el cambio de punto de vista, si de sensaciones hablamos, deberá tomar en cuenta nuestros sentidos, en general. A esta complejidad de factores deben sumarse las emociones y, además, algo que muchas veces pareciera no tomarse en debida cuenta: que las experiencias nunca se producen en un terreno virgen; tienen lugar en un continuo constituido tanto por una historia (evolución, si se prefiere) biológica [B] como cultural [C]; pertenece al acervo personal. En este amplio contexto considero la *aisthesis* de la violencia.

Los estudios sobre llevar a cabo acciones violentas, presenciar situaciones, imágenes sobre la violencia, es algo que fue y es objeto de numerosos análisis y discusiones. El *Informe mundial sobre la violencia y la salud* (2003), publicado por la Organización Mundial de la Salud constituye un estudio bastante exhaustivo de este problema a escala mundial.

Poner el acento en la *aisthesis*, atiende no tanto al accionar violento (que no carece de importancia, es verdad), sino a la percepción. Téngase en cuenta que desecho toda pretensión de pasividad de parte de la persona. Muchos artistas pretenden tener que quebrar la supuesta pasividad del espectador. Creo que no hay tal cosa. Nuestro cerebro no descansa. No estamos pasivos. Dicho esto retomo: lo central aquí es la *aisthesis* de la violencia.

¿Violencia estética?

Cómo, cuánto influyen hechos, actos, imágenes, sonidos, agresiones físicas y verbales (orales o escritas), etc., en nuestros procesos perceptivos y emocionales, en el marco del subsistema biológico [B], merece ser reconsiderado a la luz de los nuevos aportes de las neurociencias y más allá de éstas. Y, en tanto propuesta sistémica, deben conectarse con los subsistemas económico [E], político [P] y cultural [C], lo cual supone una tarea inter y transdisciplinaria.

Al respecto, un interesante campo de estudio se abrió con el descubrimiento bastante reciente de las neuronas espejo. En un artículo publicado en nuestros *Actas* (Fabiani, 2013), así como también en otro editado en la página de SIGNIS (Fabiani, 2014), atento al teatro y al cine, destacaba las investigaciones realizadas por Marco Iacoboni (Iacoboni, 2011). En el caso de los artículos citados me refería a las repercusiones de la especificidad de este tema en relación con las artes.

Respecto de dos afirmaciones de Iacoboni, éstas podrían establecer el

marco general de su estudio: ambas respecto de la tendencia a imitar de los humanos. Una, la que “parece estar intensamente presente al nacer y nunca declinar.” (Iacoboni, 2011: 53). La otra, en esa línea: “La imitación es muy potente en la conformación del comportamiento humano.” (Iacoboni, 2011:67). Cabe recordar a Aristóteles, su *Poética* y su concepto de mimesis. Señalaba el filósofo que “imitar es connatural para los hombres desde la infancia [...], obtiene los primeros conocimientos por imitación [...] y [...] todos gozan con la imitación.” (Aristóteles, 1959: 42). ¿Qué más decir de las neuronas espejo en esta breve aproximación? Señalar algunos conceptos y dejar abierto el tema. Estas neuronas “permiten reconocer las acciones de otras personas, imitar a otras personas, entender sus intenciones y sentimientos.” (Iacoboni, 2011: 131) Subrayo estos tres verbos: reconocer, imitar, entender. Algo que tiene particular importancia respecto de la correspondencia entre las acciones de uno y las de los otros. Como señala Iacoboni: “Pareciera que el cerebro estuviera hecho para producir reflejos, y que fuera sólo a través de ellos [...] que entenderíamos cabalmente lo que sienten otras personas.” (Iacoboni, 2011: 127).

Si dentro del enfoque sistémico considerado se hacía mención de los subsistemas [B] (biológico; todo lo que tiene que ver con los procesos perceptivos) y [C] (las concepciones culturales de la Estética), ahora, insisto, debería ser el momento de completar el análisis con los subsistemas [E] (económico) y [P] (político). Cada uno de estos últimos subsistemas repercute, indudablemente, en el biológico. Por otra parte no cabe duda que este enfoque se sostiene si tomamos en consideración el Informe de la OMS en cuanto propone la siguiente subdivisión:

“La violencia colectiva se subdivide en violencia social, violencia política y violencia económica. A diferencia de las otras dos categorías generales [se refiere a la autoinfligida y a la interpersonal], las subcategorías de la violencia colectiva indican los posibles motivos de la violencia cometida por grupos más grandes de individuos o por el Estado.”

A la luz de los aportes de las neurociencias advertimos, más allá de los ya conocidos de la psicología y la sociología, cuánto más necesitamos del enfoque sistémico y, en particular, de las ciencias biológicas, pues de personas se trata.

La violencia y los medios

Mucho se ha dicho acerca del papel indudable que juegan en todo esto los medios de comunicación y sus efectos, muchas veces controvertidos. Como cierre de este trabajo me permito incluir y comentar otras breves citas del libro de Iacoboni, encaminadas también a tomar en cuenta esos medios.

En primer lugar “la hipótesis de que la violencia en los medios induce la violencia imitativa.” (Iacoboni, 2011: 203).

En segundo término, que no todo es tan lineal como reduccionistamente se quisiera suponer: “las neuronas espejo nos benefician, sin ninguna duda, al habilitar sentimientos de empatía hacia los demás, pero también nos dotan de un potente mecanismo neurobiológico subyacente que nos lleva a imitar la violencia inducida por la violencia en los medios.” (Iacoboni, 2011: 206)

Con esto quiero poner el acento en estos aportes en tanto significan no desconocer la interacción de los componentes señalados en cuanto al sistema y la centralidad del componente biológico [B].

Por último, destacar como expresa Iacoboni que “el argumento que se basa en la supuesta falta de causalidad demostrada protegió muy bien todo tipo de motivaciones concretas, incluidos los grandes intereses financieros de la industria de los medios de comunicación. La violencia vende, de modo que sin dudas conviene negar la existencia de un vínculo causal entre la violencia en los medios y el comportamiento violento.” (Iacoboni, 2011: 206).

Sin duda la violencia vende. Considerada más allá de las estrategias vendedoras y los beneficios económicos que aquellas producen, y atendiendo a las consecuencias neurobiológicas, nos daremos cuenta de sus efectos aún más devastadores y de la necesidad de intervenir a más cortos plazos para encontrar soluciones posibles frente a este verdadero flagelo.

Pero no vale quedarse en el diagnóstico o en la denuncia. Que no son poca cosa, dado que implica que no “naturalizamos”, ni nos quedamos apoltronados pontificando desde las alturas. Un paso más se impone, con la satisfacción de darlo confiando en tener como horizonte un futuro más humano. Atentos a esto, y sin caer en ingenuos optimismo, rescato este aporte de Matthieu Ricard:

“Hasta hace poco, se había concedido poca atención a la creación de videojuegos prosociales, no violentos, en los que los personajes cooperen y se ayuden mutuamente, en lugar de matarse unos a otros. Las cosas están a punto de cambiar.” (Ricard, 2016: 386)



Bibliografía

Aristóteles. 1959. *Poética*. B.A., Emecé Editores.

Baumgarten, Alexander G. [1750] (2014) *Estética breve*. B.A.: Centro de Investigaciones Filosóficas.

Changeux, Jean-Pierre, 2010. *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*. Buenos Aires: Katz Editores.

Dehaene, Stanislas, (2015). *La conciencia en el cerebro*. B.A.: Siglo Veintiuno Editores Argentina.

Fabiani, Nicolás Luis, (1998). “Teatro, Estética y Poéticas. La Estética como campo de reflexión privilegiado”. (En: AA.VV. *Breviarios de investigación teatral*. B.A., AITEA, Año 1, Nº 1)

Fabiani, Nicolás Luis, (2009). “La *aisthesis*. Perspectiva de la estética en la formación de la persona”. (En: AA.VV. *Anuario. Estética y Artes*. (N.L. Fabiani, coord.). Mar del Plata: Editorial Martín)

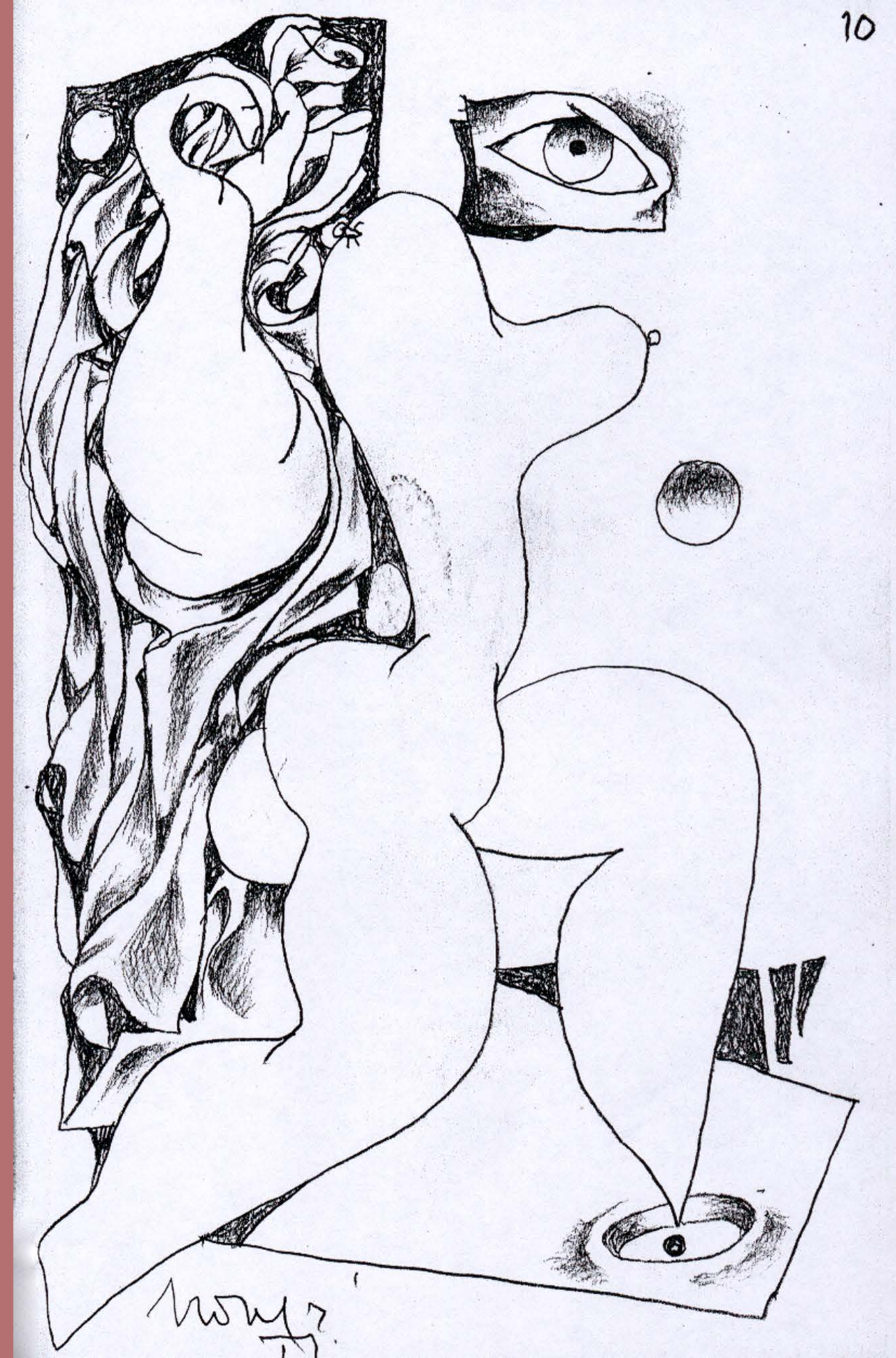
Fabiani, Nicolás Luis, (2013). “De la mimesis a la neuroestética”. *Actas de las XVI Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense: estética y poéticas de las artes*. (Nicolás Luis Fabiani compilador). - 1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2013. CD ROM ISBN 978-987-544-535-2

Fabiani, Nicolás Luis (2014) <http://www.signisargentina.org/aportes-reflexiones.htm>

Iacoboni, Marco, (2011). *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros*. Madrid: Katz Editores.

OMS (2003): *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. <http://iris.paho.org/xmlui/bitstream/handle/123456789/725/9275315884.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Ricard; Matthieu (2016). *En defensa del altruismo*. B.A., Ediciones Urano.



REFLEXIONES

Puntos en fuga. Pensamientos perseguidos ISAÍAS NOUGUÉS

Imágenes en artículo:

Dibujos originales de Isaiás Nougués (2017)

* **La vida** es una sucesión de **momentos**, **puntos** vinculados sobre una **línea** mientras avanza en el **tiempo** y en el **espacio** en busca del **punto final**.

* **Célula y origen de la línea**, memoria en movimiento en el espacio infinito del plano, **el punto es un momento estirado en el espacio y en el tiempo** hacia algún horizonte perseguido sobre el plano.

* Cada **punto, momento único, irreplicable en el tiempo, es presente que en el acto de ser futuro, fue pasado, recuerdo** que vive sobre el trazo entre **un instante que fue y otro que será...**

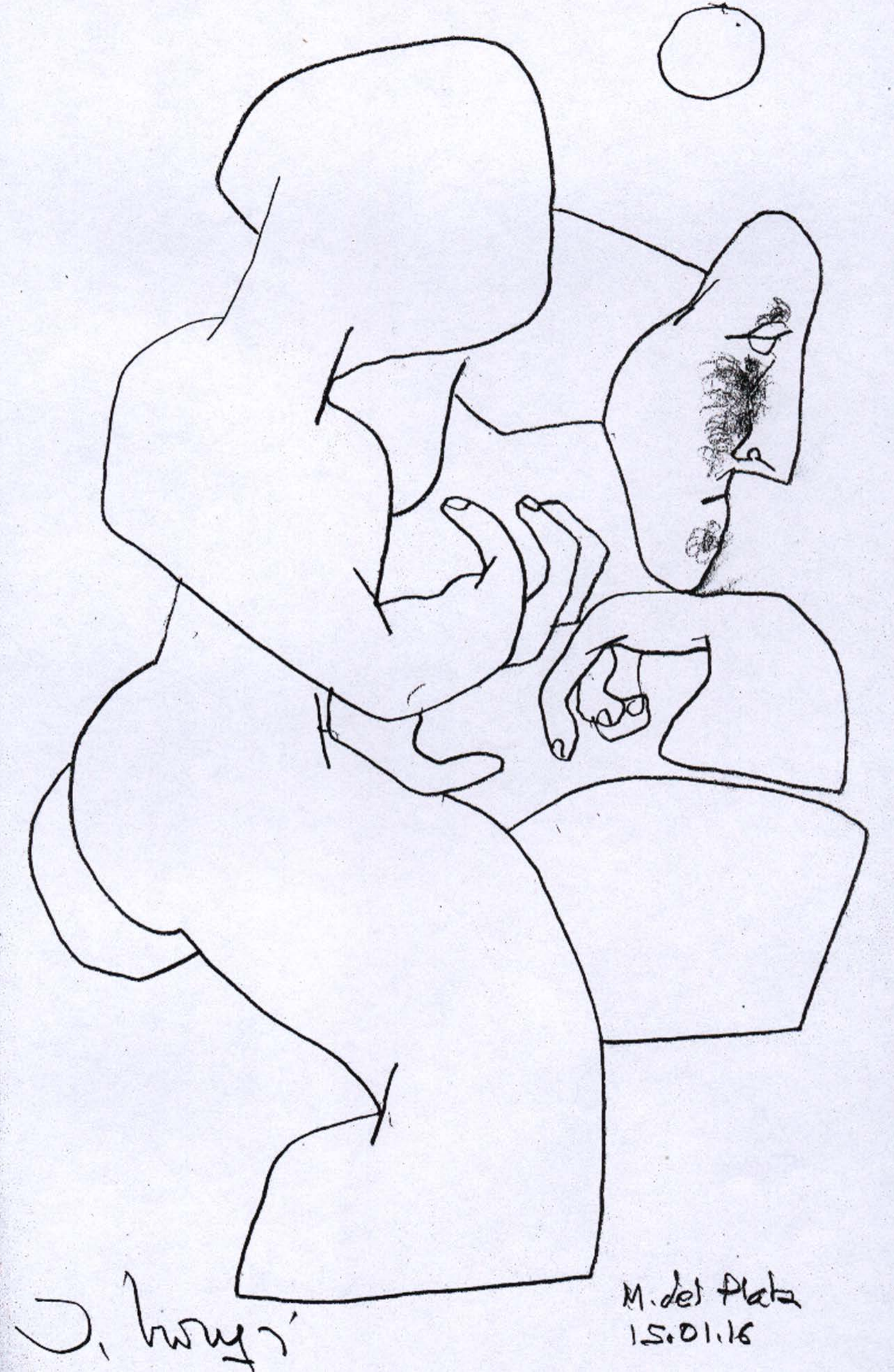
* Sensible **sucesión de momentos** arrancados a la subjetividad, **los puntos encadenados en la línea** por un gesto, dejan en su camino un palpitable fluir de sensaciones sobre **el plano**, universo de la intuición, sueño del espíritu que la sensualidad del trazo, hace caricia en la forma, misterioso latir del deseo, encerrado en imaginados volúmenes de emoción, vacío y silencio, donde la imaginación interroga a la poesía.

* **El punto** guarda el **secreto de las formas en las formas de la línea**, límite y piel estremecida donde confrontan la materia percedera y el infinito. Con su trazo, la línea envuelve y ata actitudes del cuerpo con algún acontecer del alma para desentrañar el nombre de la palabra todavía sin nombre que habrá de adjetivar las nuevas emociones.

* Suspendido sobre recuerdos y olvidos, me sueño dibujo y **en la palabra avanzo hacia el pasado**, confundido entra las paralelas convocadas al espacio para encontrarse en el infinito.

* El **punto** que supuse **último** puede ser inesperada línea dibujada por un dibujo todavía sin dibujar sobre el **horizonte del tiempo** final trazado en las **líneas de mi mano**, donde se fundirán el nacimiento y la muerte...

Comienzo de la eternidad.



CINE

Di-versión sobre los críticos

GABRIEL CABREJAS

Miembro del GIE (Grupo de Investigaciones Estéticas), del IECE y del CeHis - UNMdP

En su libro *Cine y filosofía*, Dominique Chateau propone tres formas de cinefilia: la *anticuaria*, coleccionista y erudita hasta de los menores hechos; la *monumental*, dedicada sólo a los grandes cineastas y las *masterpieces*, y la *crítica*, ejercida por los críticos y los teóricos, “que reflexiona retrospectivamente sobre el pasado del cine, siguiendo los criterios intelectuales del presente”(1). El anticuario y el monumentalista, en rigor, son caras de una moneda, que suele coincidir en el mismo sujeto, el cinéfilo a secas. El crítico sí respondería a un sector aparte en el mundo de la recepción, alguien que posee la cultura del cinéfilo y a la vez efectúa una lectura menos elitista y no le teme al cine popular, el cual, para el cinéfilo implica, *tout court*, merchandising, lobotomía, masividad y estandarización. El renglón espectador es el tercero, sin distinguir arriba o abajo. Puede acreditar valores formativos de uno u otro, pero de la tríada es el único que se dirige al cine por puro placer.

En principio, una posición profesional: el *crítico* suele aparecer adscripto a un medio, gráfico-televisivo-radial, vive rentado, viaja a todos los festivales —dependiendo de la carrera/ medio que alcanzó— y sufre la sospecha de cholulismo, incompetencia o corrupción, acusaciones, o adjetivaciones, que le achaca el *cinéfilo*, el cual se jacta de su independencia, erudición y sanidad moral, aunque su actitud emana de rumiantes envidias. Le gustaría gozar de las ventajas comparativas, ganar un sueldo, tener una carrera e itinerar a través del mundo, simplemente porque se lo merece y el crítico le usurpa ese lugar privativo. Ya dijimos, los dos saben más o menos lo mismo, pero el crítico pierde (o gana) su tiempo viendo el cine comercial, al que lo invitan las

distribuidoras en sesiones privadas que el cinéfilo debiera pagar o agenciarse, y no le queda mucho para mirar fuera de ese limitado circuito. Eso sí, en los *Festicine*, rito-bacanal del cinéfilo, se expande a sus anchas, y hasta cree ser de los pocos que realmente valorarán el producto.

En lo cholulo, confesémoslo, derrapan los dos. Uno sobre el brillo de las *avant-premières* donde lo convocan, la cobertura desde la alfombra roja, la prensa sentimental, el rostro y las cirugías de las actrices, el recuerdo de la época en la cual un film o un libro nos cambiaba la vida. Otro, alrededor de la jerga del aburrimiento *indie*: esa imagen parlante sin una palabra, ese plano epifánico, el sonido ambiente contra la música permanente del cine americano, la lentitud y la toma fija, el final-sin-final abrupto, los no-actores, el blanco y negro, la abreviada o inexistente intriga. Eso llamado con toda ligereza *minimalista*, a veces sinónimo de voluntad estética y otras de llana contabilidad. El cinéfilo, un exquisito excluyente, se formó de muy joven en la bizarría, el mudo, los inéditos, los incunables o inconseguibles, el film perdido, de culto, exótico, censurado. Un buscador de exclusividades que retroalimenta su poderosa autoestima. Sobre ese magma construye su propia poética, y a partir de ella no sólo sentencia cualquier otro objeto filmado, sino define el cine entero. Cuando escribe una crítica cinéfila, o cinéfoba, entroniza o condena sin atenuantes, pues solo él sabe de qué se trata el arte y si esa individualidad no cumple los requisitos. Escribe en dos casos manteniendo idéntica tesitura: demuele impiadosamente sin importarle la estética del director, que, desde el arranque, carece de alguna, o de alguna válida, o redacta la *contra-crítica*, como refracción a la que ya leyó del profesional, esa que aplaude al cine comercial. En *Descubriendo a Forrester* (Gus Van Sant, 2000), el escritor Sean Connery se pronuncia no sin rencor: “Unos tipos que no podrían escribir tres palabras seguidas destruyen en una línea el trabajo de toda una vida”. Aplicable al cine.

A veces se los reconoce por portación de cara o aspecto anatómico. El crítico es formal, alguna vez se calzó un traje, se hizo *bon vivant* de tanto representar a su medio en el extranjero, adaptable al *glamour* de Cannes o la *Berlinale*, donde, sueña, lo esperan aunque lo ignoran; a lo sumo lo utilizan para premiar y vender una pieza rara a la distribuidora. Se lo encasilla como hombre maduro, *fan* del cine de Hollywood, fetichista de las viejas actrices, nostálgico de las salas de barrio. No abomina de lo nuevo: lo mira con desconfianza de zorro viejo, de tan habituado a las falsas promesas, los oportunistas, los genios de una sola película, los imberbes que creen haberlo inventado todo o, peor, que el cine nació junto a ellos. El cinéfilo es un drácula que succiona celuloide líquido, muy flaco o bastante gordo, oxigenado apenas por el aire cerrado de los auditorios o la asistencia vitamínica chatarra del que no puede contemplar un film y cenar. Pálido, anteojudo, descuidado, *nerd*, solterón por imposibilidad de compartir pasiones salvo que despose a otro cinéfilo/a o su cónyuge sea lo contrario absoluto y no le importe nada, tiene dificultades para distinguir día de noche y el tiempo se le aquieta en el horario de comienzo de proyección. Presupone que la felicidad-vida real es el cine y lo que lo rodea

(novia, convivencia, política, dólar, drones o mujaidines) es ficción pura a la espera de convertirse en plano secuencia. Cuando conversa, un asunto equis de la cotidianidad lo relaciona a los *scripts*, actores, *close-ups* o *fades* de su experiencia como receptor, desde ya una vida muy superior a la de los mortales.

La popularidad de un film ingresa sin boleto en la sospecha para un cinéfilo que se precie de tal. El lenguaje abstruso, vale decir artístico, debe estar vedado al común de los hombres. Que una sola toma peque de comercial, de condescendiente, de fácil visión, despierta la repulsa automática, la maledicencia (la maldición) del director que vive de los premios festivaleros y de la venia distintiva del ultraespecializado. El demagogo es peor que el déspota ilustrado, su buena leche supura el hedor de lo repetido, lo clasicista, lo previsible, pecado capital del que ya no se vuelve. Si prescinde del cinéfilo iluminado, lo espera la oscuridad del montón. No se niega al autor popular del pasado, siempre que haya quedado allí sin descendientes, y John Ford, Hawks o Hitchcock resplandecen porque, ya muertos, y enterrados, sólo el cinéfilo puede revisarlos con aptitud y rescata a los descastados que la pasaron mal a la espera de un vindicador moderno, los antisistema que perecieron *with the boots on*. Solitario empedernido, enfermo de sí, busca desesperadamente estos iguales de otrora, y al despertarlos del olvido cree en su propia redención, y la de los pocos como él.

El cinéfilo puede estar casado y está siempre solo: ¿quién lo acompañaría a ver *eso*? El crítico va al cine de estreno con su mujer, cuya opinión le interesa, o finge, sabiendo de que además de los críticos existen los espectadores. Su rival sale apurado de la sala para meterse en otra, o comentar a sus amigos, catecúmenos de la misma religión, el despropósito o la maravilla que acaba de presenciar y que sus accidentales compañeros de sala, pobres infelices, no entendieron.

Sin embargo, el crítico está más solo en su oficio. Si se dedica sólo al cine y no es *crítico de espectáculos* porque las especialidades suelen segmentar a los periodistas, no va diariamente a la redacción ni a su columna radial, y su opinión puede enviarla vía mail. El cinéfilo escribe y no necesariamente publica, se atarea en una hermandad semisecreta, riéndose de la masa pochoclera-nachera que venera becerros de barro y orgulloso de pensar *muy* distinto a ella y, naturalmente, al crítico, legitimador de vendehumos. Muchas veces adora a un *pater*, el cineclubista inveterado que les baja las buenas nuevas y las buenas viejas, los reeduca si vienen con alguna deformación mercantil, y al que escuchan con arrobo e inferioridad. Él y ellos se nutren mutuamente, el líder necesita pichones que lo hagan sentir único y ellos una deidad confirmadora, y consagratoria, de su diferencia correlativa.

Críticos y cinéfilos se instruyen en soledad. Escuelas y academias los forman, pero si no lo hacen ellos solos acudiendo a cuanta película se les cruce, nunca sabrán mucho, y aún sabiendo, jamás lo necesario. Ocurre que se seguirá filmando y, se teme, cada vez más (y no mejor) gracias a las facilidades de la tecnología, léanse celulares HD, webcams, cámaras foto-filmadoras y vaya a saberse, amén de que miles de filmes del pasado

aguardan subirse a la red, los canales de cable y las ediciones legales o piratas, y muy probablemente no vimos, ni veremos, ninguno. La histeria tras ver lo que nadie más verá, las cinematografías independientes o de países emergentes o sumergentes, desafía la cordura del cinéfilo y deprime la más pausada vitalidad del crítico, y los dos pierden. Filmes y libros se reproducen, convengamos, hacia atrás: ni viviendo cuatro vidas de cien años observaremos o leeremos todo lo ya filmado/escrito, actualizarse es sembrar en el agua. Los archivos virtuales remplazan la memoria humana al ser la suma y sigue de memorias personales. Pronto, un androide escribirá automáticamente sobre una *database*, robando textos a críticos y cinéfilos, y el desdén, la mutua impugnación y los salarios pasarán al archivo. El androide no envidia ni compite, y no cobra. Vayamos al tercero, el *espectador*. Alguien alejado en tres grados de la película, y sin embargo, destino y origen de ella. El cinéfilo es un *microbiólogo*, que siempre ve en pequeño, el detallista que busca los trasiegos de la vida donde los demás pasan de largo. El crítico es un *genetista*, analizador de la Historia y las historias, un mono colgado a los árboles genealógicos, o un *clínico*, que conoce los síntomas desde su experticia, no es exacto o del todo exhaustivo, y a veces, deriva al especialista, que ratifica o rectifica. Todo médico sale clínico de la universidad y se enrola en un sanatorio, detecta las enfermedades en mesa de entradas, y expende sin receta muchos medicamentos, como los analgésicos: calmar el dolor, algo que suele conferir una buena película. El espectador, como su nombre lo indica, simplemente *espera* y disfruta, o se enoja y refunfuña, y no le importa, no debieran importarle, los juicios de los otros. El cinéfilo *educa* —o eso quisiera—, tan arriba de nosotros, y el alumno se prosterna ante él, corrige sus tics, se cura en salud de los errores de sólo mirar. El crítico *aconseja*, oferta autoayuda, sabe un poco más por dedicarse a eso, sanarse antes, y, sobre todo, no olvida que fue espectador; el cinéfilo parece no haberlo sido nunca. El cinéfilo endiosa, el crítico quiere, el espectador goza y comparte(2).

Tantas veces el cinéfilo, triste inveterado, destructor de esperanzas (de esperas), obra como oncólogo, predicando la muerte del cine, y actúa de forense, porque el paciente, para él, ya murió. El crítico, nutricionista, prescribe la dieta idónea, separa lo indigesto de lo digerible. El espectador es un farmacéutico que no vende nada, regala muestras, pide probar y después cuenta. No tiene título de doctor pero conoce los componentes, y no discrepa con el consejo médico. Lógicamente existe el estudiante de farmacia y el profesional, como el espectador primerizo y el habitué, y ambos ayudan a curar, sin ser quienes curan. El espectador lo es de varias artes, que él llama *espectáculos*, no se casa por iglesia sino por civil, no le interesa el director, no se mosquea cuando lo acusan de seguir una moda o un éxito. No quiere salir del cine transformado, exultante, alucinando: quiere que le guste, y el gusto es sensitivo, de allí que mastique pochoclo y beba gaseosa. Ver cine es entrañable, una función gastro-hepática, inteligente pero no intelectual o cerebral. El cinéfilo carece de cuerpo y no interrumpiría su orgasmo sináptico por un populoso copo de pizingallo. El crítico carece de alma, no es que no

se solace, más bien lo fuerza el trabajo a asistir a bodrios que ya se imagina, y a salir de una privada para rodar en otra; como todo oficio conlleva rutinas y fastidios, y pierde el entusiasmo, la pasión y la paciencia. Todos, claro, se complacen en el cine. El cinéfilo mata por él, el crítico muere, el espectador lo vive. El primero mira su film solo, el segundo junto a sus colegas, y el tercero con su mujer, sus hijos, el sobrino y los otros iguales, que ríen, lagrimean y resoplan a su lado.

En cuanto a mí, a medias renegado como un cinéfilo, a medias *commissaire* de educación intermitente, y muy espectador, escribo, a contrapelo, un libro sobre el cine yanqui, lo cual no me adscribe al sistema político, y menos al económico del Imperio, pero sí a una *maniera* de producir cine peculiar y popular, que no olvidó su función original, el entretenimiento. “Hollywood produce las peores películas del mundo, y también las mejores, reconozcámoslo”, se juega Manuel Delgado “tanto en un caso como en el otro no puede dejar de imprimir en sus productos un determinado marchamo ideológico” (2008, 13). El gusto planetario se ha *macdonalizado* bajo su influjo(3), pero es mucho decir que el sabor medio del espectador está corrupto; al cine europeo y —no se detenga mi ordenador— argentino, no les importa. El sacro horror a filmar *alla* americana se traduce en negar los fines ínsitos de toda factura artística, o sea, *llegar* a la gente. Los docentes de nuestras escuelas de cine educan a sus pupilos en la cinefilia minoritaria, la adoración de los premios por jurados, igual de cinefílicos, y a estrenarlos para cinéfilos, obviamente los otros estudiantes de cine.

Después de las vanguardias, se sabe que cualquier cosa puede ser arte pero es la *auctoritas* del experto la que incienza y catequiza. *El artista*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat (2008) se burla con descaro: no vemos las pinturas que Alberto Laiseca, un anciano postrado y senil, garrapatea y suscitan la admiración de los críticos, además presos de una impostura, porque el enfermero del viejo, un ágrafo artístico, finge ser el autor —doble estafa: la intencionada y en el fondo inocente del joven embaucador y la inconsciente y a un tiempo pervertida de los expertos y su *everything goes* contemporáneo. Lo que George Dickie llama *artworld*, o el mundo institucional del arte y sus admisiones consensuadas. He leído desmesuras para *Honor de caballería*, sopor de Albert Serra (2006) que disparó estampidas e insultos en el Festival de Cine de Mar del Plata, y hasta impugnaciones a *Citizen Kane* de Welles porque repite incansablemente el granangular, o burbujas metafísicas en *Avatar* de James Cameron. Larry Gross aseveró que *Khrustalyov, My car!* de Aleksei German (1998) “es demasiado larga, repetitiva, con un lenguaje crudo y un humor vulgar, horriblemente violenta y a veces casi incomprendible (y) una de las pocas obras maestras del cine mundial realizadas en los últimos cuarenta años”(4). Sin ruborizarse, en el mismo período defenestró al film y lo alzó a las cimas estelares. Un espectador quedaría desconcertado ante un comentario tan esquizo.

Por suerte están los cinéfilos.

Notas

(1) “El gusto por el cine no es el gusto del cine, es decir, el fenómeno que ejerce la facultad del gusto sobre el cine”, aclara Chateau. Para Benjamin el espectador puede ser un experto, “un examinador distraído”: “el cine hace retroceder el valor de culto por el hecho de que pone al público en actitud examinante; también porque (ésta) no incluye un estado de atención dentro de la sala de proyección” (2003: 94-5). El espectador, agrega Chateau, “será una especie de dulce cinéfilo, un loco lindo, a diferencia del cinéfilo coleccionista o conocedor, que a menudo consideramos fanáticos” (2012: 178-9).

(2) “El espectador no tiene moral. Se enamora del bueno, del malo, del noble, de la perversa, del corrupto, si son lo suficientemente atractivos. Quiere viajar, quiere creer que, por un rato, él también puede participar y hasta ser protagonista de historia supremas, irrepetibles. ¿Qué es ante todo? Un mirón, un *voyeur* que se mete (y compromete) en historias ajenas. Por un par de horas será otro — D´Artagnan, Luis de Baviera, Rasputín, Cleopatra o Rambo—, alguien que es más temerario que él, o más seductor o más cruel... Por un acto volitivo, aparentemente sin presiones, decidimos salir de casa, viajar una considerable distancia, comprar una entrada e ingresar a una determinada sala en la que va a tener lugar un ritual que es el mismo de tantas veces y sin embargo aparece como flamante y único. Vamos a ver algo extraño y tremendo y maravilloso. El *cine*” (Carnevale 1993, 16).

(3) El término lo inaugura George Ritzer en su libro de 1998 *The MacDonalidization Thesis*. Se refiere a un gusto promedio universal que al igualar el producto irresistiblemente exitoso, iguala al público/ consumidor y genera imitadores. “Puede que la esencia del capitalismo no sea tanto maximizar la explotación de los trabajadores como maximizar el consumo”. Citado por Bauman, 213: 230. Es fruto también de su hegemonización comercial, por supuesto, pero no alcanza para explicar que “de las cien películas más vistas en todo el mundo en 1993 ochenta y ocho eran norteamericanas”, y sí alcanza para comprender que “dos organizaciones estadounidenses y dos europeas dominan la recopilación y distribución de noticias a escala planetaria” (Huntington, 2001: 51).

(4) “Overlong, repetitious, often crude in language and humor, horrifically violent and at times almost incomprehensible. Also one of the few indisputable masterpieces of world cinema completed in the last 40 years”. Larry Gross, crítico de la *Film Society Lincoln Center*. En *Alamo Drafthouse Cinema*, www.drafthouse.com/show/khrustalyov-my-car.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2013). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE. 14ª reimpresión.
- Benjamin, Walter (2003). *La era de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Itaca.
- Carnevale, Jorge (1993). *Así se mira el cine hoy*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Chateau, Dominique (2012). *Cine y filosofía*. Buenos Aires: Colihue.
- Delgado, Manuel (2008). Prólogo a Roch, Edmon : *Películas clave del cine bélico*. Barcelona: Robinbook, 11-5.
- Gross, Larry: “Khrustalyov, my car!” En *Alamo Drafthouse Cinema*, www.drafthouse.com/show/khrustalyov-my-car. Captura: 2/6/2018.
- Huntington, Samuel (2001). *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Buenos Aires: Paidós. 4ª reimpresión.

CINE

Ritmo y montaje DANILO GALASSE

Miembro del IECE.

Lo dijo Christiane Rochefort en su libro *C´est bizarre l´écriture*. (Paris: Bernard Grasset, 1970): *En su naturaleza el ritmo es biológico, es como hacer bien el amor (BIEN, insisto) es la vida que entra en las frases y crea su intimidad, sus cambios, su orden, su sucesión y su respiración, que la puntuación dirige imperativamente. La puntuación correcta es aquella que cae del espíritu.*

Estamos de acuerdo, en su naturaleza es biológico, dependemos del ritmo para sentir, pensar movernos y percibir los estímulos exteriores.

Y reaccionar con eficacia. Esto es seguro.

Pero ¿qué es el ritmo?

Primero un dato de la realidad: el ritmo y el Director son los primeros problemas con que se enfrenta un montajista cuando comienza una película. Uno debe concebir un ritmo que corresponda a este film particular que, como aún no existe, el film no está explicado en ningún libro, ni en ninguna filmografía. No hay antecedentes.

Debe tener claro que su trabajo es hacer (BIEN, como dice Rochefort) la mejor película que pueda de ESE Director, entender sus ideas, su estilo y llevar a la pantalla esas ideas, no las nuestras. Buscar un ritmo para la película, es una búsqueda esencial. Se puede encontrar ese ritmo; para después descubrir que no es el ritmo que corresponde a ESTA película o a ESTE director.

El montajista es el último técnico con decisión sobre la película antes de que sea estrenada, por eso también es su obligación pensar como representante del público.

Syd Field (Repo Radar 26/10/1997) nos advirtió: *es cierto que la tecnología está revolucionando el cine, pero esa tendencia no matará el arte de contar historias. Lo mejorará, lo modernizará. Las películas cada vez explican menos: suficiente con lo que muestran los imágenes (¿?)... ahora las sociedades y las películas son cada vez más visuales y más rápidas: no hay escena que pueda durar más de un minuto en la pantalla sin aburrir. El cine es una gramática de comportamientos sofisticadísima y casi instantánea.*

Podemos no estar de acuerdo, pero si el espectador deja de mirar la pantalla porque está aburrido estaremos seguros de que algo hicimos mal. Un paradigma ha cambiado y debemos respetar ese cambio. No es lo mismo “cómo hacen” que “por qué” hacen.

Si alguien hace una película para satisfacerse a sí mismo lo único seguro es que tiene dinero y uno puede montar de cualquier manera, siempre que el director esté contento. Ahora bien, si la película se dirige al público el montaje está obligado a tenerlo en cuenta. No encuentro una manera de hacer películas que no se dirija a un público. No siempre es necesario que sea multitudinario. Sea un film educativo para pocos alumnos, un largometraje, un documental o un spot publicitario, un corte seco siempre será un corte seco, un encadenado siempre será igual a otro encadenado y dependerá sólo del lenguaje del resto del film, pero nadie puede siquiera imaginar un spot que no esté dirigido a un determinado nivel de público. No será lo mismo convencer a un comprador de autos de alta gama que a uno de caramelos de limón.

Ahora bien, la cinematografía es un arte en el tiempo; como la música, como el teatro las películas se sustentan en nuestra atención y en nuestra memoria, y Carmelo Saitta nos da una de las más completas definiciones de ritmo: *podríamos sintetizar diciendo que el ritmo es una sucesión de fenómenos acentuales o destacados a la percepción, que por su pregnancia van estableciendo momentos de referencia en la sucesión temporal y que, al ser asociados, producen ese particular fluir de la duración. Cada instante de ese proceso es único e irreversible, y su imagen se hace presente por operaciones de organización y por asociaciones que se establecen a través de la memoria.*

Es un sentido humano que todos tenemos, ¿todos?, ¿sí?. Bueno... algunos lo tienen pero sin desarrollar, en estado latente digamos. En este caso un profesional debería dedicarse a entrenarlo.

Lo percibimos porque tiene un sustrato sensorial que transcurre en el tiempo. Pero ese transcurso o el movimiento deben ser organizados. Hay que separar y remarcar partes importantes y otras no tanto y, por otro lado, estas partes deben tener algo en común, pertenecer a un mismo sistema.

Desde antes de nacer los latidos del corazón empiezan a señalar un tempo (cuidado, "TEMPO" dije; no es que falte una letra). Tempo no es lo mismo que tiempo. Llamamos tempo a la rapidez o lentitud, la velocidad con que se repiten pulsaciones. Las acciones de una película se desarrollan a lo largo de la línea del tiempo. Si se acelera el tempo los actores tendrán menos tiempo para desarrollar sus acciones, si el tempo es más lento el desarrollo de la acción será más pausado. Simplemente la velocidad se relaciona al TIEMPO con un reloj.

Según el Director sueco Ingmar Bergman: *en Beethoven no hay fragmentos de relleno, o sin interés, se expresa siempre con pasión, con furia, con tristeza, con alegría, con sufrimientos, nunca murmura. Tienes que saber qué es lo que quieres, aunque estés equivocado. Y eso no quiere decir que todo tiene que estar acentuado, no es lo mismo acentuación que significado.*

Cualquier repetición periódica hará nacer un ritmo, un tempo de base, pero cuando la pulsación es constante, sin cambios, genera una inercia, llega a aburrir. Sabemos que va a ocurrir, y ocurre. Cada vez que rompemos esa inercia, la sorpresa marca un hito, creamos un ritmo

Ritmo es romper la inercia.

¿Qué?

Primero crear la inercia, después romper la inercia, es ritmo.

Cada forma destacada, cada pulsación, es como un ladrillo de una medianera. Pero ladrillos no son una pared.

Sin un orden son sólo un montón. El tiempo lo marcan los relojes, y variar la sensación del tempo nos produce un momento distinto. El asunto consiste siempre en saber qué cosa interesante ocurre en una imagen. Uno ve al actor y experimenta el resto de acuerdo al contexto en que esté intercalada.

Ya que hablamos de la práctica del montaje (o la edición, como está de moda llamarlo ahora), podemos recurrir a Jerry Lewis que dejó esto en El oficio del cineasta (Barcelona: Barral Editores S.A. 1972): *Es asunto de puntuación. ¡Fotogramas! ¡Tres fotogramas, seis fotogramas! Dos fotogramas de exceso malogran un ajuste gracioso. Para que sea efectivo un chiste necesita treinta fotogramas, pero uno puede pensar que quedará mejor incluso con veintinueve. Resulta bien en la moviola, pero es un desastre en la pantalla panorámica. Vuelve y agrega cuatro fotogramas más, quita seis y agrega tres ¡Intenta de nuevo!*

Dos perlas a propósito del ritmo, una de Arthur Miller: *No hay limitación. Un ventisquero se mueve a razón de dos pulgadas por centuria, una golondrina hace dos millas por minuto: ambos tienen ritmo. Existir es tener ritmo.*

Otra de C. STANISLAVSKI: *Dondequiera que hay vida hay acción, si hay acción hay movimiento, el movimiento implica el tiempo, y donde hay tiempo hay ritmo.*

MÚSICA

Una pesada roca llamada Tango

HUGO PELÁEZ

Docente de la UNMDP.

La fotografía, obtenida en un set de filmación de Nueva York, a mediados de los años treinta, condensa gran parte de la música popular argentina del Siglo XX.

En el centro de la escena, un sorprendido Carlos Gardel observa el rumbo que traza el índice de un chiquilín delgado. Sus acompañantes muestran idéntico asombro. Hay algo de descaro en la expresión del "pibe" y también un rictus de porteña resignación en el rostro del "Mudo".

La imagen en cuestión corresponde a una escena de la película "El día que me quieras", uno de los últimos filmes protagonizados por Gardel pocos meses antes de su fatal accidente. El chico esmirriado que marca el derrotero es un marplatense llamado Astor Piazzolla, circunstancial habitante neoyorquino y precoz bandoneonista.

La inclusión de Carlos Gardel en el campo de los míticos ha sido abordada en innumerables estudios que escapan a lo estrictamente musical. Al imaginar un Olimpo del Tango debemos ubicar al zorzal en el lugar de Zeus. Otras divinidades compartirían con el famoso vate la olímpica gloria. Me ahorro el riesgo de elaborar un listado y las omisiones urticantes que puede implicar.

El caso de Piazzolla es diferente. Soportaría incómodo el sitial en un panteón netamente tanguero. Sin embargo, su música de Buenos Aires contiene inocultables rastros de tango en su código genético. Extiende sus brazos hacia diversas músicas pero, como decía Sábato, tiene sus pies bien metidos en el Tango.

Su historia personal y su devenir artístico crean dificultades a la hora de pensarlo apoltronado en las nubes del Olimpo. En cambio, si avanzamos en nuestro ejercicio imaginativo, podemos ubicarlo en el lugar del héroe mítico. Bien podríamos asignarle el papel de Sísifo, aquel personaje condenado a empujar vanamente una gigantesca roca hasta la cima de una montaña por haber burlado a los dioses. En dicho relato, el castigo en cuestión es eterno, pues la roca vuelve a rodar hasta la base impulsada por su propio peso, y el héroe debe reiniciar una otra vez su tarea.

Trabajo duro y absurdo, pero como expresaba Albert Camus, que se interesó por el relato griego hasta



el punto de dedicarle una de sus obras, el esfuerzo mismo es el que da sentido a la existencia.

Si convenimos en otorgar a Piazzolla el papel de un Sísifo musical, debemos establecer la causa del enojo de los dioses.

¿Por qué lo han condenado?

No podríamos saberlo sin abordar su historia artística. Volvamos entonces a la fotografía de 1935. Que lo muestra junto a Gardel.

La relación con el “Morocho del Abasto” fue recordada siempre por el propio Astor como un hecho fortuito, pero Gardel va a estar muy presente en sus reminiscencias neoyorquinas y en alguna de sus obras. En los últimos años de su vida, el bandoneonista abrigará un proyecto inconcluso. Una ópera cuyo argumento se basaba en la vida del malogrado ídolo.

Dos años después de su aparición en aquella imagen, el marplatense está de regreso en su ciudad natal. El balneario no ofrece un horizonte promisorio para un músico inquieto como Astor y se impone el viaje a la Meca del Tango, Buenos Aires. Luego de algo frustrantes comienzos en orquestas de segunda línea, el destino lo lleva a integrar la orquesta de Aníbal Troilo. “Pichuco” se estaba convirtiendo en esos años en el referente máximo de los directores de orquestas típicas, y llegaría, andando el tiempo, a ser considerado un mito viviente, un “Gardel del bandoneón”.

Es en la orquesta del “Gordo” donde Piazzolla accede al fuego sagrado del Tango, y al secreto del éxito de Pichuco, oculto en su base rítmica. El género ha superado, merced al florecimiento de las pistas de baile, la decadencia generada, entre otros factores, por la Crisis del Treinta.

Rodeando el carisma de Troilo, el piano de Orlando Goñi es dueño de un swing que no envidiaría el de los mejores músicos de Jazz.

El pianista cautiva los oídos del marplatense, y el contrabajo de Quicho Díaz hace el resto. Ese “fuego” del ritmo, esos recursos volcados en la ejecución, conforman la materia prima que Piazzolla utilizará hasta el final de su labor como creador. El trabajo en la orquesta, los ensayos, el duro trajín en el palco de los cafés o el escenario de los cabaret o de los clubes significan un camino iniciático que valorará pasado el tiempo.

Mientras fortalece su base tanguera, Astor dedica los esfuerzos restantes a establecer contacto con la música “cultura”. Alberto Ginastera, su profesor en esta etapa, y el eximio maestro Arthur

Rubinstein, como su ocasional consejero, son algunos de los nombres que lo rodean por fuera del panteón del Tango. Sísifo todavía no ha irritado a los dioses, y la gente “de la noche” observa como una extravagancia los madrugones de Astor para asistir a los ensayos del Teatro Colón.

La década del 40 es, dentro del proceso evolutivo del Tango, el período donde se plasma la madurez musical del género; la época dorada de las orquestas típicas, cuyos directores perciben la necesidad de trascender las instrumentaciones de años anteriores. El papel del arreglador, que escribe la música para cada instrumento, comienza a cobrar importancia.

Piazzolla reúne, pese a su juventud, las proporciones adecuadas de talento y formación musical requeridas. La intuición artística de Troilo capta ese dato y en 1943 Astor realiza los primeros arreglos importantes para Pichuco. Esa primera incursión en la partitura troileana dejará huellas perceptibles aún para el menos entrenado de los oídos que acceden al Tango. La grabación de “Inspiración”, tango de Peregrino Paulos, constituye un acabado ejemplo. La audacia del marplatense avanza hasta el punto de soslayar la formaailable. Ese arreglo, y otros que lo sucederán, suponen un Tango destinado al oyente, más que al bailarín.

El “Olimpo” tanguero reacciona. Algunos dioses de la Corrientes, Canaro y D´Arienzo, por ejemplo, que observaban con paternal simpatía los esfuerzos iniciales del “pibe Piazzolla”, comienzan a inquietarse. Hasta el propio Pichuco, su padrino artístico, se hace permeable a los reparos de la ortodoxia y modera las innovaciones. La goma de borrar del Gordo da cuenta de gran parte de las notas puestas por Astor en las partituras.

Sísifo ha comenzado a provocar la furia divina. Una pesada roca lo espera al pie de la montaña.

El alejamiento de la orquesta de Troilo supone, para Astor, la posibilidad de demostrar que con 24 años de edad y 7 de residencia en Buenos Aires puede ser un eficaz director y arreglador. Durante 1945 se hace cargo de la formación orquestal del cantor Fiorentino, también emigrado de las filas troileanas. Ya en esos primeros momentos vislumbra la posibilidad de crear algo apartado de la tradición. Como hecho notable, podemos señalar que la orquesta, pensada en principio como soporte musical de un cantor, graba dos tangos instrumentales. “La chiflada” y “Color de rosa”.

Transcurrido un año, ya está por fin al frente de su propia orquesta.

Ya puede dar rienda suelta a su impulso creativo. La roca sube lentamente. Sísifo la impulsa una vez más.

1946-1949. Son tres años más de experimentación dentro de su formación típica. La orquesta “Del 46”, como quedará registrada en el imaginario tanguero tiene su público más consecuente entre los músicos y su ámbito de actuación es el Tango Bar de la calle Corrientes, un lugar al que los bailarines no tienen acceso. Entre los asistentes y admiradores de la orquesta se encuentra Aaron Copland, famoso compositor de música clásica, quien se manifiesta impresionado por el nivel y la audacia de los arreglos de Piazzolla. No será la última vez que un músico extraño al Tango valore lo que ya ha comenzado a llamarse “de avanzada”.

Viendo las cosas en perspectiva, la “Década del 40” constituye el “taller de forja” de la posterior música piazzolleana. La experiencia con Troilo como ejecutante y arreglador, el trato directo con los mejores exponentes del tango de la época (Pugliese, Gobbi, Fresedo, Salgán), la incursión en el mundo de la música clásica y el acercamiento a los cultores del mejor Jazz. Se va conformando la

amalgama con la que construirá su música.

1950 es un año crítico. Disuelta su orquesta por el escaso trabajo se resguarda en sus dotes de compositor y arreglador para otras orquestas. Deja de tocar el bandoneón y se aboca al estudio de la música clásica. Los tangos pasan a ser secundarios en los intereses de Piazzolla, aunque los que compone por esa época dejan huella en la música de Buenos Aires. La aparición de “Para lucirse”, en la versión de la orquesta de Troilo constituye, para la mayoría de los entendidos, el inicio del Tango de vanguardia. Le siguen “Triunfal”, “Contratiempo”, “Prepárense”, “Tanguango”, “Lo que vendrá”. Como sugieren los títulos, Astor deja de lado los tópicos habituales en el género. Ya no se apunta hacia un pasado ideal perdido. El barrio, ese que Troilo y Manzi añoran, poco tiene que ver con la ciudad que pinta el marplatense.

El bandoneonista le ha quitado el cuerpo a sus tangos. Compone para que toquen otros. Sus notas suenan en instrumentos ajenos, y anuncian otro Tango. Piazzolla sabe que su esfuerzo puede resultar absurdo, pero una vez más, y no será la última, empujará la roca hasta la cima.

MÚSICA

CORAL CARMINA, 25 años ya...! HORACIO LANCI

Director del Coral Carmina y miembro del IECE.



Eran los primeros días del mes de junio de 1993, cuando entré al despacho de Juan Gaillour, presidente entonces del Centro Vasco de Mar del Plata... Me llevaba una inquietud: darle a mi ciudad un coro grande que fuera, fundamentalmente, el coro que hiciera los grandes sinfónico-corales junto a nuestra orquesta sinfónica municipal. Es decir, lo que a fines de los 70 había sido el coro universitario... Y para ello tenía pensado una obra emblemática y nunca hecha en Mar del Plata: Carmina Burana, de Carl Orff.

Dios (o el destino) hicieron el resto: ese año el Centro Vasco cumplía 50 años y a Gaillour no le pareció mal la idea de un concierto para festejarlo. Guillermo Becerra, titular entonces de la sinfónica municipal, estuvo de acuerdo con el proyecto, de modo que me arrojé al verdadero desafío: ¡la convocatoria de voces! Los vascos hicieron un atractivo afiche invitando a integrar el coro y comenzó la aventura... ¡Y la sorpresa!: oía voces dos o tres veces por semana y al cabo de un mes y medio audicionaron ¡270 postulantes!, de los cuales 180 pasaron la prueba de admisión.

Y así, tras semejante éxito de convocatoria, y con el nombre "Denak Bat" (en vasco "todos unidos") comenzamos los ensayos los sábados por la tarde, en el Centro Vasco, y en noviembre los marplatenses pudieron oír, por primera vez, en el Teatro Radio City, la legendaria obra, con los solistas cantantes Mercedes Robledo (soprano), Roberto Nadalet (tenor) y Luciano Garay (barítono). El apoyo del Centro Vasco duró dos años, a partir de los cuáles el coro pasó a depender (a través de mil vicisitudes) de la municipalidad, tomando su nombre actual: "Coral Carmina".

Desde entonces hasta hoy el Carmina ha ofrecido a los marplatenses una larga serie de sinfónico-corales: 9ª sinfonía de Beethoven, Requiem de Mozart, Stabat Mater de Verdi y de Dvorak, etc., etc. Participó cantando en los Juegos Panamericanos de 1996, en los conciertos de Opera del verano en el Polideportivo, en varias Gala Zurich, y fue dirigido por directores como Becerra, Perusso, Vieu, Calderòn, Salgán, Franghi, Lurbe, etc.

Cantó en el Teatro Colón de Bs. As. junto a la Orquesta Académica del teatro, y fue reduciendo el número de sus integrantes (como era inevitable) hasta los 70 coreutas actuales. Esporádicamente tras una convocatoria adecuada, incrementa su número de voces para una obra que así lo requiera: fue el caso del Requiem de Verdi que interpretó, con 100 voces, en abril de 2014.

Su futuro es incierto, como es tan común en los grupos culturales marplatenses: la municipalidad (que lo designó como Coro Municipal, en Ordenanza de abril de 2015) se ha negado a renovar los contratos de director y asistente desde enero del presente año y las gestiones para lograrlo continúan, mientras en el futuro vemos la posibilidad cierta de que pase, en no mucho tiempo, a sumarse a la leyenda de nuestro rico acervo musical, como tantas otras expresiones culturales marplatenses...

LITERATURA

Bepo: el oficio de ser linyera, el oficio de ser.

Primera Parte

GONZALO GRELA

Miembro del IECE.

El vago

He escuchado a personas de Tandil referirse a Bepo como “un vago al que no le gustaba trabajar”. Hay, por ese lado, una espantosa comprensión de lo que trabajar significa: partirse el lomo, tener patrón, saber serle obediente, saber dejarlo contento, y toda una caterva de fórmulas horribles del buen vivir del explotado. Es irse último para demostrar que uno es “muy trabajador, derecho, cumplidor”. Si es posible: trabajar de más por la misma paga. El capataz siempre feliz con el peón amarrado. Trabajar vendría a ser eso: tener el orgullo de decir “yo me paso todo el día trabajando”, “me deslomo”, “me parto el alma”, “me rompo el culo”.

Se ha logrado imponer que una vida dedicada al trabajo explotado es una buena vida. Una vida dedicada a que otros se enriquezcan, viajen, estudien; otros que vayan al teatro o al cine, aprendan a tocar un instrumento o el ocio de ver los pájaros volar. Si esto es trabajar, con razón a Bepo no le gustaba.

El hombre que desea la libertad y se la apropia es a los ojos del esclavo contento, un vago. Y peor, un delincuente. Porque al parecer la libertad debe ser otorgada por un ser superior, un regulador. Para algunos habitantes de nuestro mundo la libertad debe estar regulada por Dios, para otros, por el Estado. Quienes no se dejan condicionar por uno, son herejes; quienes no se dejan encasillar por el otro son delincuentes (o vagos), quienes no se dejan limitar por ambos, son anarquistas.

El linyera no espera que nadie le otorgue la libertad: la apropia. La expropia, sería jocoso decir. La toma en sus manos sin condicionamientos porque la libertad es el inicio y el fin de su vida. El error aparejado es pensar que por anarquista se toma a un sujeto que hace lo que quiere sin importar las consecuencias ni los daños colaterales. Todo lo contrario: la moral del anarquista debe ser una excelsa práctica. Mistura de filosofía y acción. Pues no puede, en búsqueda de su libertad, aplastar la libertad de los otros. La búsqueda de la libertad individual es el motor de una lucha por la liberación colectiva. La libertad como preocupación no vendría a ser la saciedad de las propias necesidades, sino de todas las necesidades. He allí la inevitable participación de los anarquistas en los sindicatos, movimientos obreros, y revoluciones sociales.

La vagancia parece definirse en los términos que propone el mundo del trabajo opresor. Veremos, como primera premisa, en “Bepo, vida secreta de un linyera” de Hugo Nario que no es lo mismo vago, que vagabundo, que linyera o croto. Que no es lo mismo un despreocupado, que un preocupado por la libertad en su totalidad. Reformulando, y tal vez completando la premisa: no es lo mismo trabajador, que esclavo a sueldo. Si Bepo huye de algo, es de esto, de la vida esclava. Y no por ello anda ni mejor vestido, o sin hambre. El linyera prefiere andar a puro mate y alguna sopa inventada, durmiendo en su ranchada a cielo abierto, que en la podredumbre de una barraca donde lo arrojase un patrón de estancia. Si ha de andar de malas y mugriento, será en pleno uso de su libertad de errar por la vía, o en los techos de los trenes, y no por caminar derecho para el capataz.

El viaje que nos propone el autor, mediante la travesía del personaje, ese éste. Un recorrido audaz en busca de la preciosa libertad. Para hallarla, el croto debe vérselas con la adversidad del clima y la discriminación del hombre, a la vez que la amistad de los compañeros y la eterna soledad de las vías del tren. Hugo Nario logra imprimir estas particularidades en un prosa ágil a la lectura, que se desliza en veloces rieles narrativos, a la vez que logra detenerse en estaciones poéticas que sorpresivamente nos dejan abandonados en el páramo del campo abierto, y en la totalidad del cielo estrellado.

El oficio

A pesar de las observaciones críticas que aparecen en la obra sobre lo que el trabajo asalariado significa para el linyera libertario, aparece sí, una calada concepción del trabajo. Ya no entendido como se desarrolló más arriba, sino en el tamaño en que lo experimenta el croto. Porque de algo vivía el hombre errante de las vías, y no era de la caridad ajena, ni del hurto. Los

crotos eran jornaleros itinerantes. En sus idas y venidas se daban maña para ser alambradores, o quedar al cuidado de animales de corral hasta la faena, ser recolectores en las juntadas de maíz de toda la pampa húmeda o de caña en las zafras del norte, ser saqueteros (bolseadores) y demás piques (trabajos) que hacían por muy breves jornadas, para luego partir hacia la vía nuevamente. Esto le daba algunas chirolas para la yerba, alpargatas, algún pedazo de carne seca, y unas papas que cargaban en el mono para ir tirando. Si hay algo que no se puede callar, ni confundir, es que el linyera era un trabajador. Un hombre de oficios, como los mencionados. Pero si habría que definirlo en pocas pinceladas, diría que el croto tenía varios trabajos, pero un solo oficio: ser linyera. El trabajo le daba para vivir, el oficio, para ser. Sabía *techar* (viajar en los techos de los trenes), hablar el lenguaje crotil, combatir peludos fríos o el calor ensordecedor, pelear con el hambre, hacerse amigo de la soledad y de las interminables ranchadas con compañeros, no tener domicilio, ni siquiera nombre. Y por todo esto, ser perseguido, principalmente por quienes han hecho de la persecución y la tortura, su oficio: la policía. El Estado regula (reprime) las libertades de los ciudadanos (sujetos). Si alguno se le escapa, lo persigue y lo empuja para adentro, y con mucha suerte para afuera, aunque no hay casos de la vida real para citar. El linyera se veía obligado ontológicamente (por ser), a que lo metan en cana, y después empujado a seguir el vagabundeo. Cuenta Bepo, en la pluma de Nario, que la policía los levantaban en ciertas estaciones, los metían en un calabozo unos días, y luego los llevaban hasta otra estación para largarlos. Es decir, que lo que importaba era sacarlos de la vista. Es sabido lo obscena que es la libertad. De la misma forma que aquel que no puede ver a dos hombres besarse y pide como objeción de pudor “si lo quieren hacer, que lo hagan en sus casas, en privado”, porque lo que molesta no es que lo que se hace, sino que se haga frente a uno. Así como los estados totalitarios matan a escondidas, en centros de tortura o campos de concentración. Porque lo que importa no es el hacer, sino ser testigo. El linyera es el ejemplo visible, vivo, itinerante de que hay otra forma de vivir, y por eso estorba. Tal es así, cuenta Bepo, que con la llegada de Perón y de los sindicatos como entes al servicio del estado, los linyeras pierden toda posibilidad de trabajar, como por décadas venían haciendo.

“¿Ahora habría que afiliarse a un sindicato? Casi como para probar salimos con otro linye que había hecho ranchada cerca de una chacra donde yo estaba. Pretendíamos nada más que un pique chico. ¿Cómo, pique? ¿No saben que ahora tienen que anotarse en el sindicato? ¡Nos tienen prohibido tomar gente libre!” (Nario, 232)

Bepo, el juntador de maíz, el recolector en zafra, el balseador, incluso el picapedrero, el hombre de libros y poemas, de viajes y piel curtida por el viento de los trenes y el sol de los mediodías... él, que había movido compañeros a la huelga, que había sacudido conciencias de trabajadores, ahora tenía que pedirle permiso al sindicato para trabajar. Asistimos, como en una bochornosa navidad, al nacimiento no del sindicato combativo y representativo de los trabajadores en lucha, sino al alumbramiento del hijo bastardo del negocio del trabajo: el sindicato burócrata. Poco más adelante, casi finalizando la segunda de tres partes en las que se compone el relato, Nario nos deja este cuadro:

“Trabajaba en una chacra y por las noches empecé a ayudar en los deberes a los chicos del chacarero. Cómo adelantaron. Los padres estaban contentos con el croto maestro. Pero una mañana el hombre me llamó, me pagó los días trabajados y me dijo que para mí no había más changa. Aunque sorprendido, no pedí explicaciones, hice mi mono y salí para el callejón. Llegaba a la tranquera cuando me alcanzó otro croto que changueaba allí. —A usted no lo echan porque estén disconformes, compañero. Lo echan por miedo.”

La despreciable escena, que cierra con la línea de diálogo del compañero, se corona verdaderamente antes, con Bepo caminando con el mono al hombro. Para el hombre que no tiene patrón, que no tiene querencia como el caballo que siempre vuelve, o mejor, para el croto que abraza a las extensas vías y el profundo cielo como su querencia: el despido significa absolutamente nada. El linyera no es un sin techo, el firmamento es su techo, no es un extraviado, porque el linyera no tiene destino, el linyera no viaja, sino que habita el mundo.

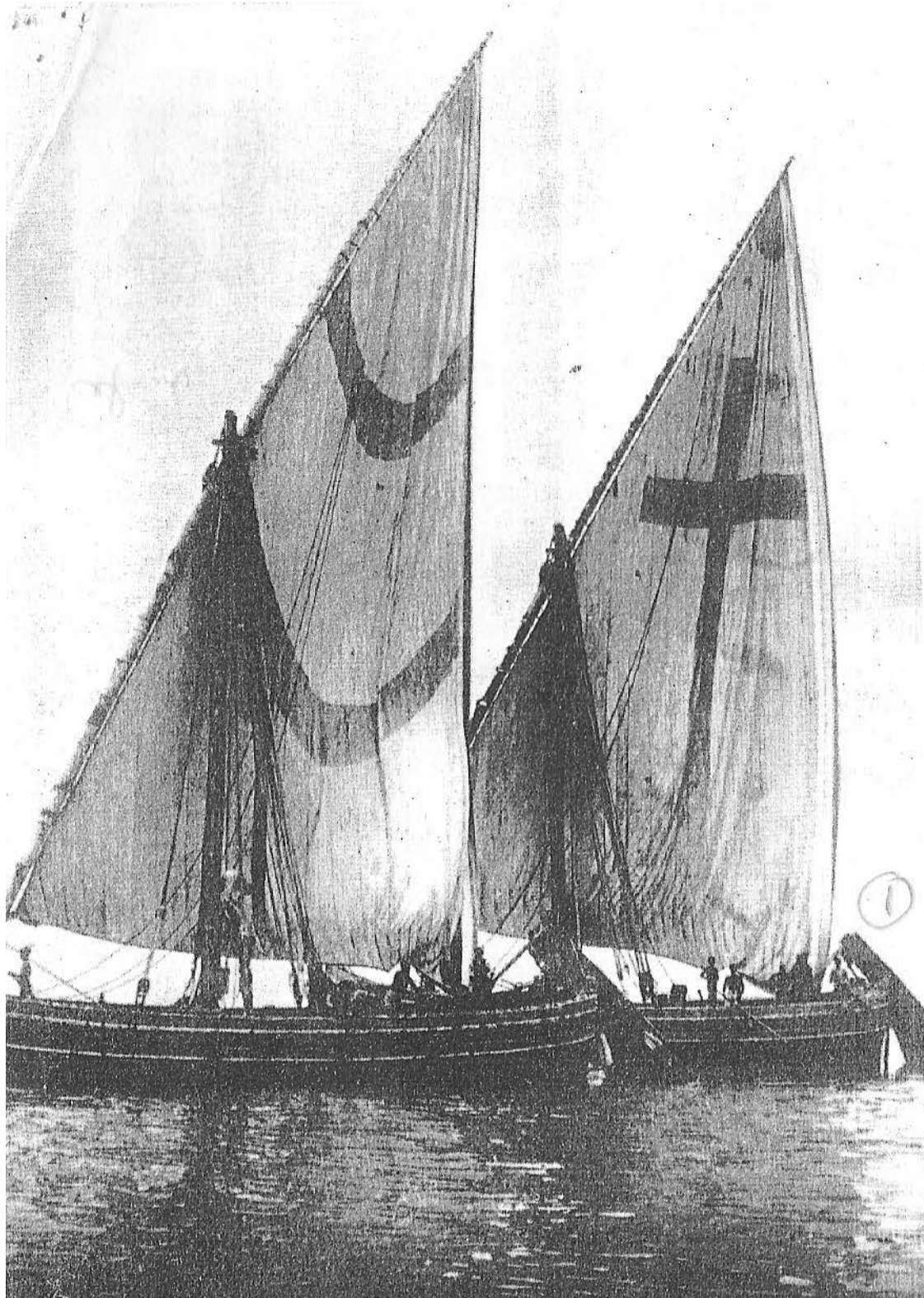
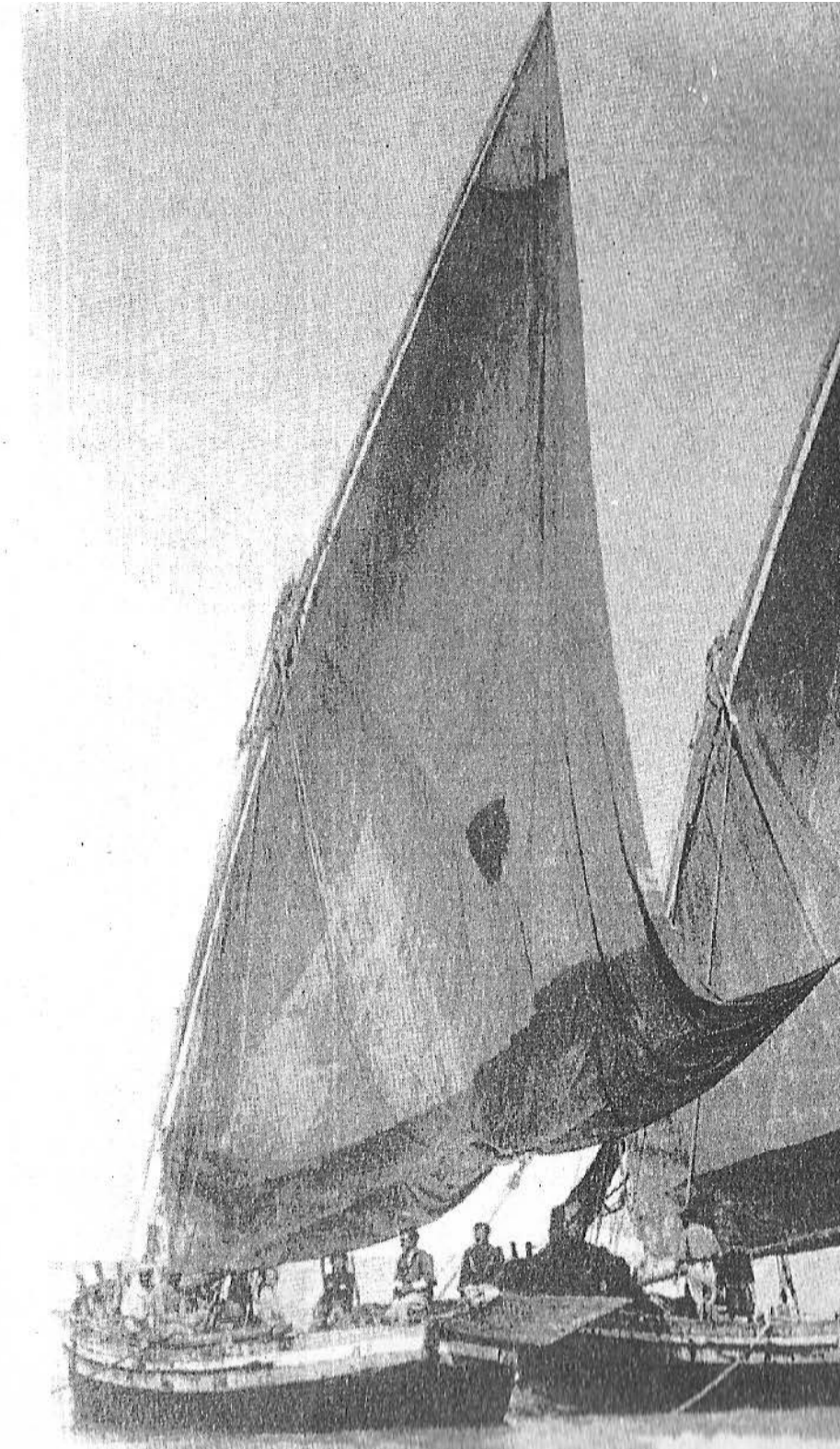


Imagen en esta página:

Dos yuntas de paranzas para el "straccico in coppia", en San Benedetto del Tronto, en la costa de la región Le Marche, Italia. Tenían entre 15-16 metros de eslora, 6 m. de manga, con un tonelaje máximo de 25/30 y una tripulación de 12-14 pescadores que permanecían pescando hasta dos semanas.



PATRIMONIO MARPLATENSE

Velas y símbolos de la pesca marplatense

YVES MARCELO GHYS

Miembro del IECE y del Gabinete Marplatense de Estudios Históricos Regionales.

Introducción

Este trabajo evoca una antigua tradición de la marinería pesquera local, que se inició en Mar del Plata en 1893 en la playa del Bristol. Fueron pescadores de profesión inmigrantes de la costa Occidental del Adriático que introdujeron el uso de los símbolos sobre el velamen de sus barcas de pesca. Durante años fue el atractivo náutico de los veraneantes que veían salir y entrar esas embarcaciones a vela que tenían dibujados sobre su gran velamen signos enigmáticos, solo conocidos por sus tripulantes. Esta vela que fue funcional a la navegación y a la pesca se utilizó hasta que fueron reemplazadas por nuevas embarcaciones impulsadas a motor. A pesar de haber trascurrido algo más de 120 años, la comunidad pesquera marplatense no ha conservado ningún testimonio que permita reconstruir la historia de esos símbolos vèlicos que usaron nuestros pioneros, y es propósito de ésta investigación recuperar parte de esa historia.

Las imágenes utilizadas en este trabajo fueron logradas hacia fines del siglo XIX y en las primeras dos década del siglo XX por fotógrafos ocasionales y profesionales en la playa del Bristol, playa de los pescadores y en la dársena de pescadores del puerto de ultramar. También se utilizaron postales coloreadas y fotografías en blanco y negro, color que dificultó el reconocimiento de los signos sobre las velas. Sin embargo no debe descartarse la posibilidad que los tonos negros u oscuros observados sobre los lados de la vela o en el triángulo superior (lado de escape del viento) pudieran corresponder al color rojo o negro que usaban respectivamente el "parò" y "sotto parò". Se las ordenó por año, seleccionando las mejores imágenes que posteriormente fueron comparadas con fotos y dibujos de los pesqueros

denominados “paranzas” y “lancetes” de la costa Marchegiana, Región Le Marche, Italia.

Durante años, los turistas se deleitaron contemplando el arribo de los lanchones de pesca con su vela triangular, que al momento de varar en el lecho marino, el capo pesca -el patrón de pesca- se aferraba al timón, mientras los dos pescadores saltaban al agua para colaborar en la maniobra. Trataban que la embarcación colocara la proa hacia a la costa, mientras esperaban la llegada de los jinetes y caballos que traían los cabos que amarraban a la proa del casco y a la montura. Realizada esta operación, comenzaban a desplazar la embarcación hasta dejarla en la arena del Bristol. En 1899, por disposición municipal, tuvieron que desalojar esta playa e irse más al sur, donde ocuparon un sector de arena que comenzó a llamarse “Playa de los pescadores”. Si bien en 1870 esto era un paraje poco conocido denominado “Puerto de la Laguna de los Padres”, en realidad era tan solo un puerto natural sin infraestructura alguna para amarrar embarcaciones (Ghys, Y.M.2016). Estos trabajadores del mar formaron parte del imaginario marplatense como símbolo del origen de la actividad pesquera en esta costa galana (Lardizábal, O, Diario La Capital, 2012). Poco después, estas secuencias marinas se transformaron en fotografías y postales que fueron por varios años, atractivas imágenes del primitivo “puerto” de la playa del Bristol. Es probable que la playa denominada “del Bristol” haya sido utilizada comercialmente para atraer turistas. Las fotografías y postales que se difundieron por el país promocionando el balneario marplatense se hicieron, probablemente, pensando que muchos argentinos pudientes, al no poder viajar a Biarritz a causa de la Primera Guerra Mundial europea, proponía a Mar del Plata como el Biarritz Argentino.

Pasaron los años y las embarcaciones a vela fueron reemplazadas por otras a motor, y en ese cambio tecnológico no hubo quien escribiera sobre el significado de los signos que tenía ese velamen. Lo que aquí se expone, es el primer aporte local y nacional al conocimiento de la “Simbología de las velas” que usaron nuestros primeros pescadores de profesión, arribados al balneario del pueblo de Mar del Plata en 1893.

Al iniciar la investigación que permitiera entender el origen y significado de los signos, ésta se vio demorada pues no se encontraron antecedentes autóctonos, por lo que se utilizaron

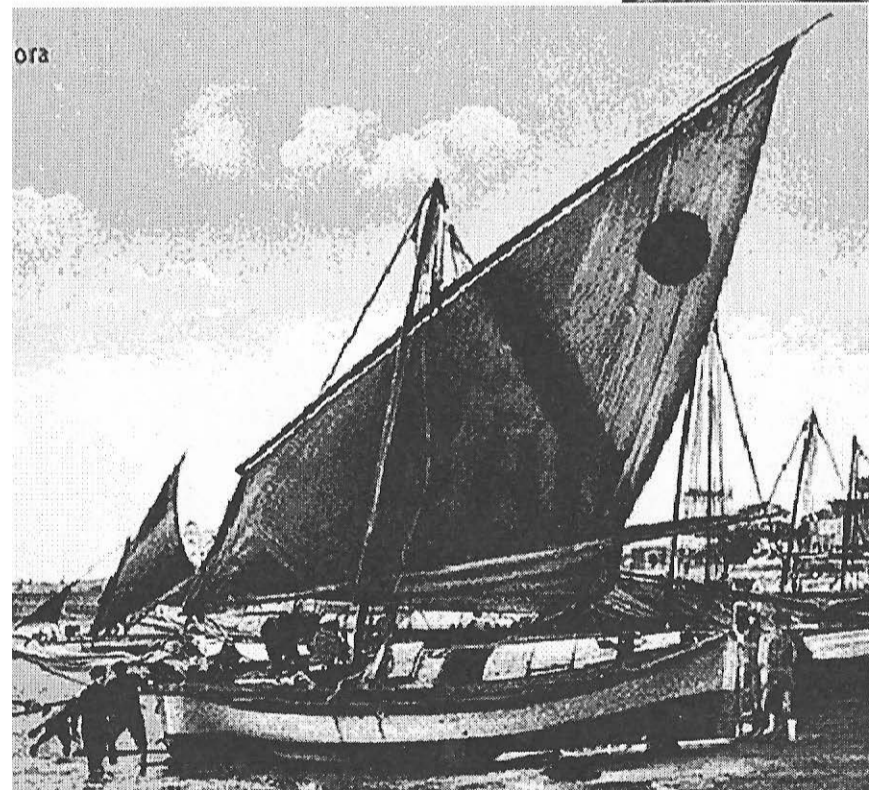
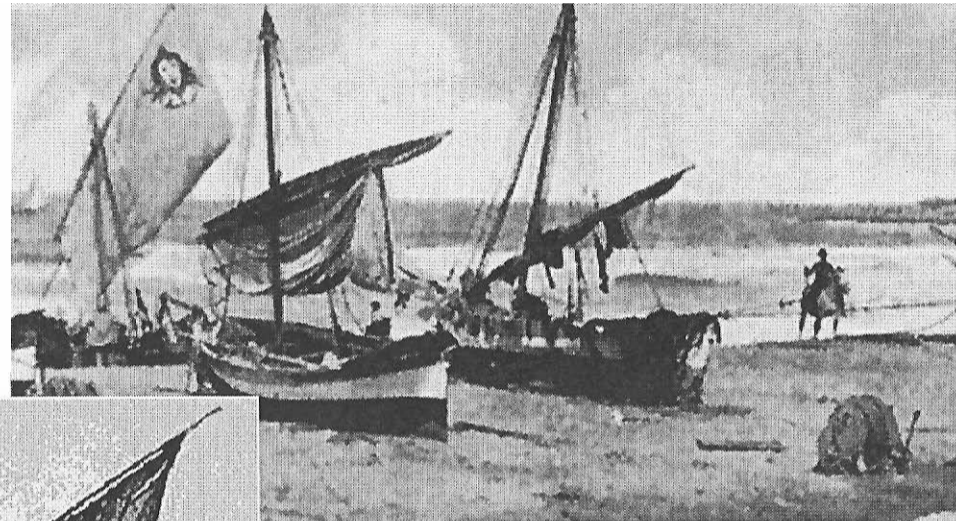
antiguas fotografías y postales locales y se solicitó el invaluable asesoramiento de los Sres. Federico Contessi, nacido en San Benedetto del Tronto y del Sr. Atilio Recchioni, oriundo del Porto San Giorgio, ambos nacidos en la Región de Le Marche, Italia. Con esos antecedentes se inició la búsqueda que permitió conocer que había un lenguaje utilizado por los marinos que fuera el “Lenguaje de las Banderas”, que por muchos años representó un símbolo de la autoridad, y que también fue utilizado para dar órdenes y propagar al mismo tiempo la valentía de los soldados. Muchas banderas como las hoy conocidas, surgieron con la heráldica de los siglos XIII Y XIV, en particular en los países costeros del Mediterráneo. De estas primeras referencias se logró conocer que la simbología utilizada en las velas de los pesqueros de la costa centro meridional del Mar Adriático, Italia, data de mediados del siglo XVII, época que comenzaron a emplearse para la pesca grandes pesqueros a vela latina, que se conocieron como “paranza”. Estas barcas tuvieron su origen en la costa de Venecia, mas con los años, esos pesqueros se iban desplazando y recorriendo nuevos espacios de mar a lo largo de la costa septentrional del Mar Adriático, llegando a la costa de la región de Le Marche. Hacia finales del siglo XIX en esta región había una importante flota de pesqueros llamadas “lancetes” que, a diferencia de la paranze, eran de menor porte, más fácil de diseñar y menor costo de construcción. Eran muy versátiles para navegar y pescar con el mismo sistema que la anterior y tenía otra ventaja para el pescador y su grupo familiar pues salían a la madrugada y volvían al atardecer. A pesar de este cambio, ambas embarcaciones formaron parte de la flotilla de pesca y perduraron en la costa de San Benedetto del Tronto hasta la tercera década del siglo XX. Antes de iniciar el tema de “los Signos en el velamen” es necesario conocer que significa Signo, y para eso se recurre a las definiciones del Diccionario de la lengua Española. Real Academia Española Vigésima Segunda Edición (h/z), 2001. Buenos Aires., De esta edición: Espasa Calpe S. A (Tomo II) que define por: Signo. (Del latín Signum) m. Objeto. Fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otra. En tanto el Diccionario Ilustrado de la Lengua Española, Magnus. Editorial Sopena. Argentina. Impreso en Buenos Aires en 1964, define por Signo (m) representación de alguna idea o de una cosa. Símbolo con un emblema.



Imágenes en esta página:

Arriba: Dibujos en colores de algunos pesqueros del Porto San Giorgio, en la Región Marche, Italia. Sobre el velamen se han dibujado diferentes signos y símbolos. Fuente: Gentileza del Sr Atilio Riccioni.

Abajo: Propaganda de aceite BAU en las velas.



Imágenes en esta página:

Arriba: Una mujer, ayudada por un niño, lleva una canasta con pescado y, contiguo, otra haciendo la compra.

Abajo (triada): Sobre la vela superior, una imagen en blanco y negro del rostro de un ángel o un infante. Abajo y a la izquierda, una postal coloreada que permite reconocer sobre la vela de color castaño verdoso, la propaganda casi oculta, de aceite BAU. Hacia la izquierda, un signo oblicuo de color negro y un círculo del mismo color.

Origen del Signo (U SIGNI)

En la región de Le Marche, la comunidad pesquera utilizaba el signo como referencia para la actividad pesquera. Lo creaba el dueño de la embarcación, aunque a veces permitía que algún familiar o amigo diseñara esa simbología, que con frecuencia era difícil de reconocer, pues era abstracta, aunque había otras más fáciles de identificar. De todas maneras convengamos que su interpretación era un juego enigmático, misterioso, donde se mezclaban sentimientos personales, políticos, religiosos, y también relacionados con los astros, el respeto por los instrumentos náuticos y el mar. Entre los signos contabilizados, que fueron 232, se encontró un corazón, la bandera del país, el escudo comunal, la torre, figuras de Santos, de Madonnas, una cruz, un cáliz, la luna, el sol y un cometa, la rueda de timón, la rosa de los vientos (brújula). El treinta por ciento de las velas registradas tenían signos que representaban solamente figuras geométricas y en menor número, figuras geométricas acompañadas con números y, además, otras con formas geométricas, con una herradura, una cruz, una gallina, el sol, flechas, elementos religiosos y otras muchas que no pudieron ser reconocidas.

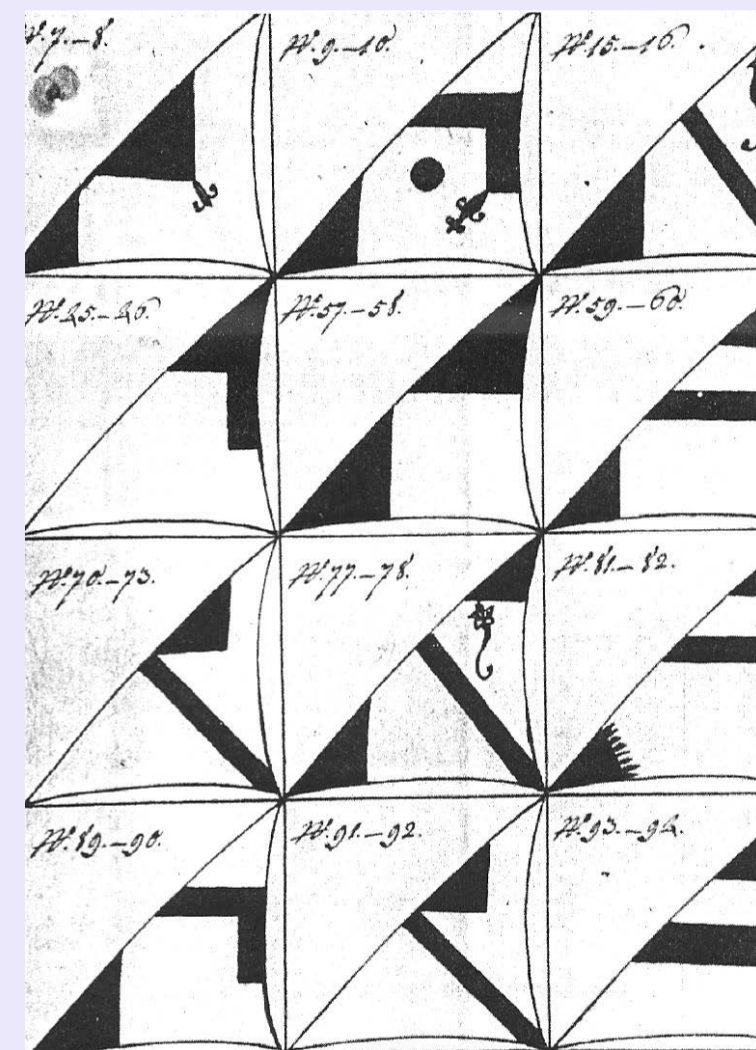
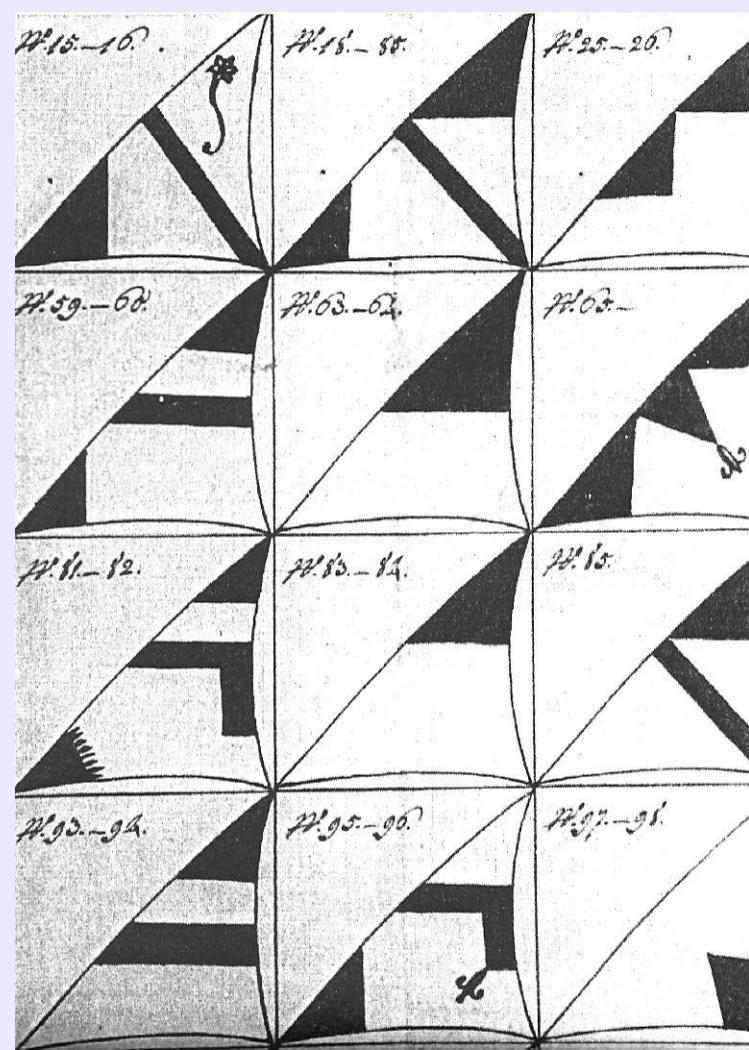
Tanto en Italia como en Mar del Plata, los pescadores tienen mucho respeto por el mar y por eso tenían sus santos protectores. Los pescadores Napolitanos de Pozzuoli, que hacia fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, iban con sus pesqueros llamadas "paranzas" y "parancellas" por varios meses, concurrían a las costas de la Toscana, Cerdeña y del Lacio para realizar la pesca al arrastre, tenían la costumbre de colocar debajo la proa de la embarcación, una lamparita con aceite que permanecía encendida día y noche, iluminando la Madonnina de Pompei, para que los protegiera del mal tiempo de los temporales. Su culto es muy fuerte en toda la Campania y en el Mezzogiorno. En Mar del Plata, son muchas las lanchas amarillas que debajo de la proa llevan una estampita de San Salvador, que es el patrono de los pescadores, para que los proteja del mal tiempo.

Otros pescadores llevan además, la del patrono de su localidad. En Sorrento San Antonio Abate es el patrono; San Jorge lo es de

Testachio (Ischia); Santa Ana es patrona de la Marina Grande de Sorrento. San Roque es de Ischia; Santa María della Scala es la patrona della Scala, Sicilia. En Nápoles, la patrona de Avelino es la Madonna di Montevergine. En Sicilia, en Giardini Naxos se venera a la Madonna dei Giardini. En Siracusa, a Santa Lucia. En Molfeta a los patronos de Bitonto San Cosme y San Damián. De Capri el patrono es San Costanzo. Fuente: Colectividad Italiana de Acitrezza. (Mar del Plata.2004)

Uso de los Signos

Así como era obligatorio inscribir los nombres de los pesqueros en los registros oficiales, también era indispensable presentar un boceto de la vela con el signo que permanecía en los archivos. Sin duda alguna, los signos tenían mucha importancia por sus aplicaciones: uno era de carácter oficial, reglamentado por la autoridad de cada comuna. Eran utilizados en los buques de guerra que controlaban las incursiones de piratas que actuaban en las zonas de pesca. Los pesqueros que se encontraban en el mar podían ser reconocidos como italianos, identificándose por el Signo (U signe), ya que el capitán del buque de guerra disponía de los bocetos de las velas. Otra aplicación se relacionaba con el sentimiento familiar, ya que preservaba la relación de las esposas e hijos de los pescadores que esperaban en la playa el regreso de los pesqueros. Permítanme que haga un ejemplo práctico: imaginemos que nos encontramos en la playa de la región de Le Marche, esperando el regreso de las embarcaciones; los símbolos pintados sobre la vela se identificaban a la distancia desde la ribera, era importante para las mujeres. Ellas eran las encargadas de vender el pescado sobre la playa y debían estar allí cuando llegara la embarcación. Por otro lado, al presentarse grandes nubarrones que oscurecían el cielo presagiando mal tiempo, la embarcación y el signo se avistaba desde la playa. Eso traía tranquilidad a las compañeras de estos "lobos de mar", pues sabían que sus esposos o novios llegarían al amarradero, dejando atrás el peligro de ser presa del temporal.



Imágenes en esta página:

Izquierda y Centro: Antiguos bocetos del siglo XVIII con los Signus pintados sobre el velamen de las "paranze" de la región costera de Le Marche, Mar Adriático, Fuente: Poliandri, H, 1995. Gentileza Felisa Contessi.

Derecha: Estos signos y símbolos corresponden a las embarcaciones que pescaban en la costa Marchegiana, mar Adriático, Italia. Dibujos de Poliandri, H, (1996) y Ponzanetti, G.B 1996.Fuente Riccioni

El término "paranze"

"Paranze" o "paranza" fue el nombre de un pesquero muy conocido en el Mar Adriático Occidental, pero también fue un sistema de pesca que en Italia se conoció como "trascico in coppia" (pesca a la pareja), también "a la paranze" (de a dos) pues se trabajaba entre dos embarcaciones que arrastraban sobre el fondo marino un arte de pesca que se conocía como tartanella. Los antecedentes permiten conocer que en la región Marche, el barco y la vela debían inscribirse en la comunidad pesquera, siendo probable que esta costumbre haya comenzado en la era napoleónica, donde el registro se realizaba en las iglesias y, en tiempos más recientes, en la administración comunal.

A pesar de la búsqueda, en Mar del Plata no se han encontrado sobre el velamen de nuestros primeros pesqueros signos que en la región de Le Marche eran alusivos a la pasión personal, a la política, religión, por caso: un corazón, una flor; la bandera italiana, el escudo comunal o de la casa de Saboya; una cruz, San Jorge y el dragón, la Virgen María, un cáliz, los astros (sol, luna, un cometa,) la fidelidad al mar, y de los diversos instrumentos usados a bordo o en tierra (una sirena, un pez; la rueda del timón, el ancla, la rosa de los vientos, el árgano o "lu tressitù. (Com. pers. Federico Contessi, 2011). La única figura hallada en este balneario corresponde a una imagen, algo borrosa, representando, probablemente, el rostro de un ángel o de una niña; en tanto el signo o representación sobre la vela más frecuente en nuestra localidad, data de 1910. Corresponde a la leyenda BAU que hasta entonces pocos conocían su significado. Se trataba de una marca de Aceite de oliva extra, de Tortosa (Tarragona), elaborado a mediados del siglo a partir de la variedad de aceituna arlequina. El Productor fue José Bau, que operaba como Bau, Ideal S. A. Tortosa, Tarragona, España. Las embarcaciones a vela latina promocionaban sobre el velamen esta marca de aceite y marcaron el inicio de la promoción náutica a la que le siguieron, a través de los años, otras lanchas amarillas que navegaban frente a las playas céntricas. En la siguiente imagen se exponen embarcaciones de pesca de la costa Marchegiana, cuyas velas tienen dibujados variados signos.

Interpretación del “SIGNU” del “PARÒ” y “SOTTO PARÒ”.

Es importante destacar que el velamen, además de haber funcionado como excelente medio de propulsión, tenía otra importante aplicación marinera, pues en la vela de la embarcación comandada por el “patrón de pesca”, “Capo pesca” o “lu parò”, según designación marchegiana, tenía un dibujo de color negro sobre el triángulo superior o del ángulo de escape del viento, que permitía diferenciar la barca del comandante de la flotilla. Una vez en el mar, todas las embarcaciones navegaban juntas y se detenían cuando “lu parò” juzgaba ser el sitio indicado para comenzar la pesca. La denominación “Capo pesca” se usaba en la región Marche, pero los napolitanos que navegaban la ágil “paranzelle” a vela y la “paranze” recibían el nombre de “Padrone marittimo” o “Maestro marittimo”.

Durante las maniobras de arrastre, el “parò” se colocaba adelante y siempre a favor del viento respecto de las demás embarcaciones. En la región Marche había otra una barca comandada por el “Sotto parò” que se ubicaba en la retaguardia. Su vela tenía dibujada una representación en color rojo, en el mismo sitio que la del “Parò”. El “Sotto parò” se encargaba de alistar los elementos de trabajo para cada tipo de pesca. Hay que destacar que los colores rojo y negro eran perfectamente identificados y aceptados por la comunidad de pescadores.

Designación del “PARÒ” y “SOTTO PARÒ”

En la comunidad pesquera de la Región Marche las tradiciones se conservaban, destacándose la elección del “parò” y “sotto parò”. Este atributo era otorgado por los miembros de la comunidad pesquera que reconocían a los designados pescadores, la idoneidad para conducir a buen término las actividades de la pesca. Los pescadores se reunían y, por votación directa, elegían al pescador que había demostrado más capacidad para comunicarse con sus colegas y la idoneidad para realizar los distintos tipos de pesca. Fue una costumbre que perduró en San Benedetto del Tronto hasta los años 30 del siglo XX, hasta que ingresaron los motores a explosión que reemplazaron la pesca al arrastre en yunta con las gallardas paranzas a vela latina. Con respecto a los pescadores de Mar del Plata, los botes con cubierta o lanchones de pesca a vela latina, que varaban en seco en la playa del Bristol y “de Los Pescadores”, como así también las que amarraban en la Dársena de pescadores, en el puerto local, no utilizaron el “sotto parò” ya que en Mar del Plata los lanchones solo practicaban la pesca a la paranza. Es muy probable que aquí haya existido el cargo del “Parò”, al menos en los primeros años, considerando que en varias de las imágenes observadas se han encontrado velas con signos o dibujos que tienen similitud con las utilizadas en las embarcaciones del “parò”, de la costa de la región de Le Marche, Italia.



Imágenes en esta página:

Arriba: En la embarcación que navega en primer término se encuentra “Lu parò”, que conducía al resto de las barcas al sector de pesca. La vela tiene la típica marca sobre la parte superior del triángulo. Aquí se la ve negra pues la imagen está lograda en blanco y negro.

Derecha: Postal de autor desconocido y fecha incierta. Sobre la vela de color castaño verdoso, la propaganda de aceite BAU casi oculta, un signo geométrico circular y otro oblicuo de color negro.



Bibliografía

Colectividad Italiana de Acitrezza. Devotos de “San Juan Bautista”. Residentes en Mar del Plata. *De Sicilia 50 años de Historia. 1954-2004*. en Mar del Plata. 2004.

Ghys, Y.M. “Historia de los pioneros de la pesca costera marítima.” *Suplemento Cultural Diario La Capital*, Mar del Plata. Primera parte: 9/3/2009. Segunda parte: 22 /3/2009. Tercera parte: 5/4/ 2009.

Ghys, Y.M. *Los últimos pesqueros a vela de la playa Bristol. Historia e imágenes/ Mar del Plata 1893/1925*, Mar del Plata, Editorial Martin 2012.

Ponzanetti, G. B. *I Signi del Mare*, Vele della marinera sangiorgese. Amministrazione Comunale di San Benedetto del Tronto. Italia

Lardizábal, O., entrevista, *Diario La Capital* 2012.

Poliandri, H. *Vele e Simbologia della Marinera Sambenedettese*. Amministrazione Comunale di San Benedetto del Tronto. 199. Italia

RESEÑA

Revista “La Otra Butaca”

ANA CECILIA FABIANI

MARÍA TERESA BRUTOCAO

María Teresa Brutocao es miembro del GIE (Grupo de Investigaciones Estéticas) y del IECE
Ana Cecilia Fabiani es miembro del IECE

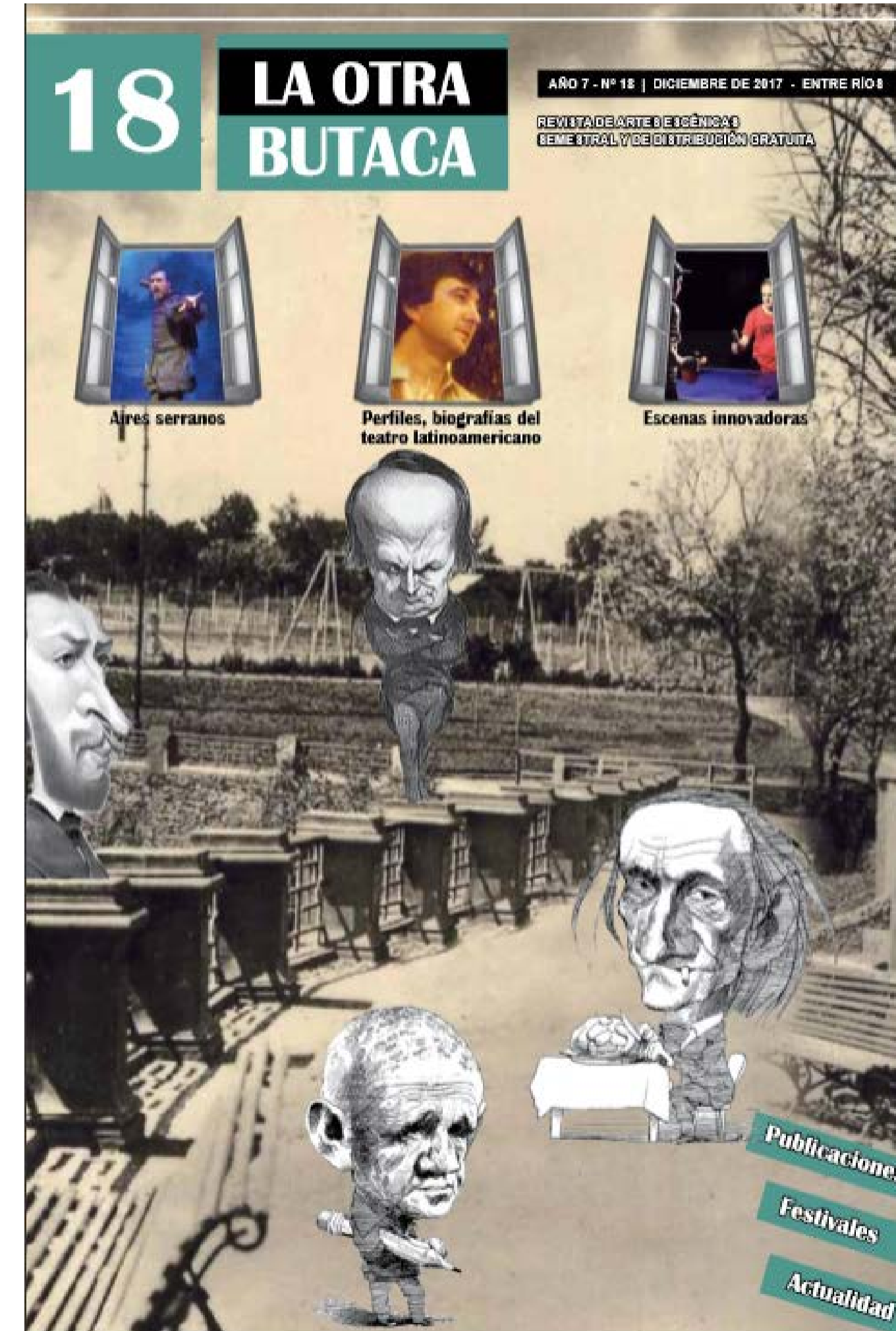
Recibimos un ejemplar del número 18 de la revista de artes escénicas “La Otra Butaca”, que se publicó en diciembre de 2017 en Entre Ríos, Argentina. Es de tirada semestral, distribución gratuita y cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

Su director Guillermo Meresman; la editora, Mónica Borgogno. Cuenta con un numeroso equipo de colaboradores. Comenzó a editarse en el 2011 y transita actualmente su octavo año.

La publicación también se encuentra disponible en versión digital a través de la página “labutacaotra.blogspot.com”. Allí pueden consultarse además las ediciones anteriores y el último número de junio del corriente año.

En la edición nº18 se abordan distintas temáticas, entre ellas cabe mencionar un artículo sobre la cultura francesa en el teatro entrerriano; en la sección perfiles, que recopila biografías del teatro latinoamericano dedicada a grandes maestros de América, se recuerda en esta ocasión al director de teatro argentino Carlos Giménez. Asimismo se puede encontrar en este número una reseña de la 11ª edición del Festival de Teatro del Mercosur, realizado en Córdoba en 2017, y de la 13ª edición del Festival de Teatro de Rafaela, Santa Fe. También incluye las últimas novedades editoriales e institucionales, notas y menciones acerca de las diferentes puestas y obras.

Una publicación muy completa y cuidada, con mucha información actualizada sobre la actividad teatral e imágenes a color. Disponible, reiteramos, tanto en formato papel como digital. A no perdersela.



Datos de la publicación

Nombre: La Otra Butaca - Revista de artes escénicas

Director: Guillermo Meresman

Editora: Mónica Borgogno

Producida en Entre Ríos, Argentina
Aparición semestral y de distribución gratuita.

Web: labutacaotra.blogspot.com

AGENDA

MAY-NOV / 2018

MAYO

10 CICLO IECE PRESENTA
"Cine y montaje. Cómo se arma una película."
 DANILO GALASSE
Cines del Shopping Los Gallegos (Rivadavia 3050) - 14hs. Entrada Libre y Gratuita / Coordina: Mag. Nicolás Luis Fabiani

31 CICLO EL HOMBRE, LAS ARTES Y LAS CULTURAS
El hombre, las artes, las culturas.
 MAG. NICOLÁS LUIS FABIANI
Cines del Shopping Los Gallegos (Rivadavia 3050) - 14hs. Entrada Libre y Gratuita

JUNIO

08 CICLO IECE PRESENTA
Coral Carmina 25 años. Música y videos.
 HORACIO LANCI
Cines del Shopping Los Gallegos (Rivadavia 3050) - 14hs. Entrada Libre y Gratuita / Coordina: Mag. Nicolás Luis Fabiani

28 CICLO EL HOMBRE, LAS ARTES Y LAS CULTURAS
Museos famosos: el museo Van Gogh de Amsterdam. 2ª visita
 MAG. NICOLÁS LUIS FABIANI
Cines del Shopping Los Gallegos (Rivadavia 3050) - 14hs. Entrada Libre y Gratuita

JULIO

PUBLICACIÓN DEL N°5 DE IECE REVISTA DIGITAL

AGOSTO

30 CICLO EL HOMBRE, LAS ARTES Y LAS CULTURAS
Artes en blanco y negro (grabado, dibujo, diseño y fotografía)
 MAG. NICOLÁS LUIS FABIANI
Cines del Shopping Los Gallegos (Rivadavia 3050) - 14hs. Entrada Libre y Gratuita

SEPTIEMBRE

14 CICLO IECE PRESENTA
Música en tiempos del Medioevo y del Renacimiento. Florilegium Musicum.
 GRACIELA PLANCIC
Cines del Shopping Los Gallegos (Rivadavia 3050) - 14hs. Entrada Libre y Gratuita / Coordina: Mag. Nicolás Luis Fabiani

27 CICLO EL HOMBRE, LAS ARTES Y LAS CULTURAS
-Mar del Plata: un siglo con las artes y la cultura.
 MAG. NICOLÁS LUIS FABIANI
Cines del Shopping Los Gallegos (Rivadavia 3050) - 14hs. Entrada Libre y Gratuita

OCTUBRE

12 CICLO IECE PRESENTA
Los caminos del tango.
 HUGO PELÁEZ
Cines del Shopping Los Gallegos (Rivadavia 3050) - 14hs. Entrada Libre y Gratuita / Coordina: Mag. Nicolás Luis Fabiani

26 CICLO EL HOMBRE, LAS ARTES Y LAS CULTURAS
Los muralistas latinoamericanos.
 MAG. MARÍA TERESA BRUTOCAO
 MAG. NICOLÁS LUIS FABIANI
Cines del Shopping Los Gallegos (Rivadavia 3050) - 14hs. Entrada Libre y Gratuita

NOVIEMBRE

09 CICLO IECE PRESENTA
Los dibujos y poesías de Isaías Nougués. Con proyecciones y la presencia en vivo del artista.
 ISAÍAS NOUGUÉS
Cines del Shopping Los Gallegos (Rivadavia 3050) - 14hs. Entrada Libre y Gratuita / Coordina: Mag. Nicolás Luis Fabiani

IMAGEN DE TAPA Y CONTRATAPA

Sin título, 2017

ISAÍAS NOUGUÉS

Dibujo sobre papel

INSTITUTO DE ESTUDIOS CULTURALES Y ESTÉTICOS

PRESIDENTE

Nicolás Luis Fabiani

VICEPRESIDENTE

María Teresa Brutocao

IECE - REVISTA DIGITAL

AÑO 3 - Nº 5 - JULIO 2018

ISSN 2545-6326

EDITORIAL MARTÍN

MAR DEL PLATA

ARGENTINA

CONTACTO

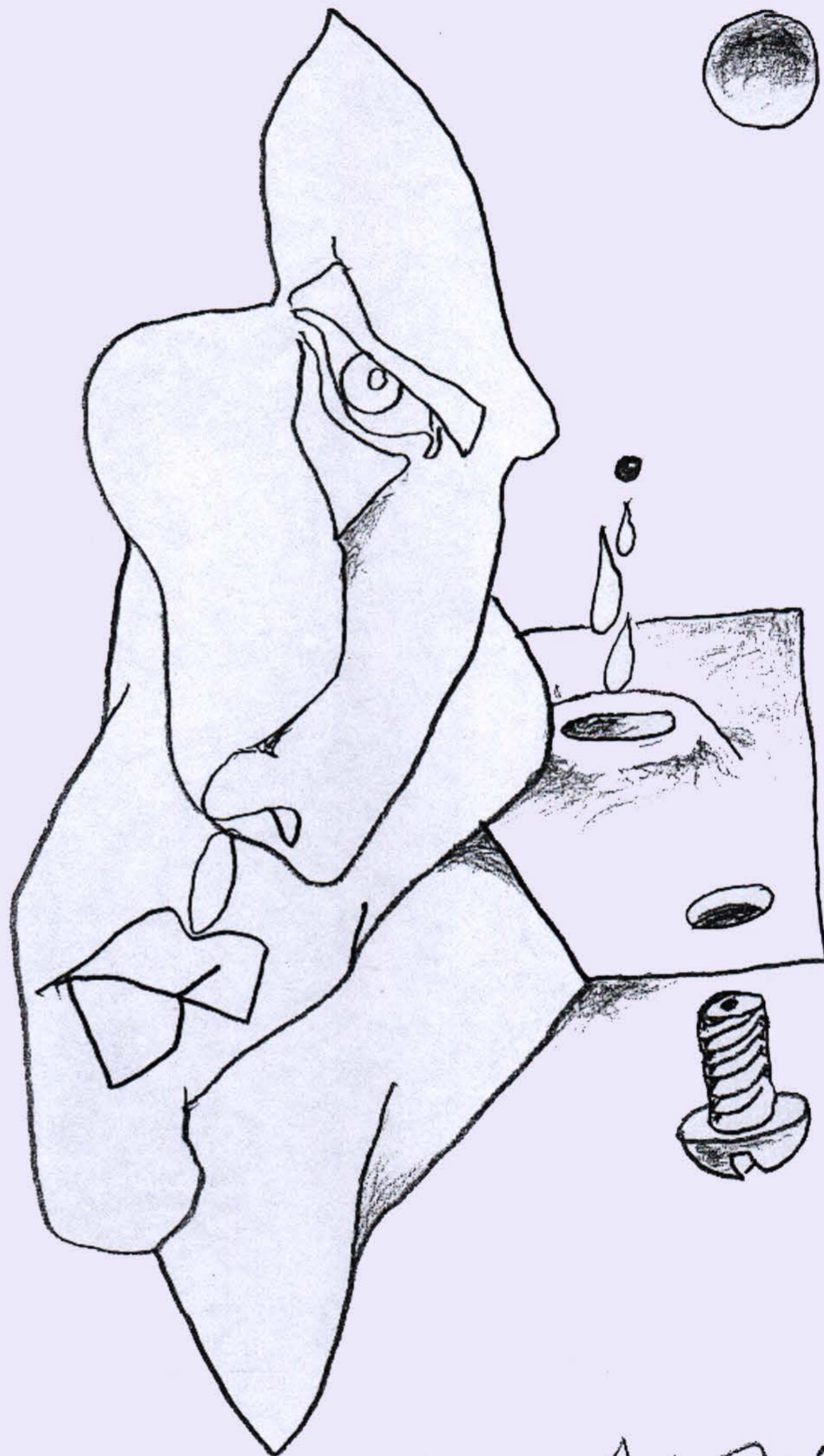
ieceargentina@gmail.com

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

fb: [InstitutodeEstudiosCulturalesyEstéticos](#)

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

© Algunas imágenes poseen copyright



Isaías Nougés
17