



LA COLUMNA
PÁG. 8

De orilla a orilla
Arborescencias
El chopo que calló
Por Mario Satz
pág. 8



Conversación con Gabriel Chávez Casazola

Gabriel Chávez Casazola

En el reciente XVIII Encuentro Nacional de poetas con la gente, que se celebra en Cosquín, Jorge Felippa mantuvo para ECM una interesante conversación con el poeta boliviano Gabriel Chávez Casazola, uno de los grandes referentes de la poesía hispanoamericana contemporánea.

pág. 2

Príncipe Vlad Poemas
reunidos

Iván Wielikosielek
pág. 6

HISTORIAS DE RÍO CUARTO
ENTRE TODOS

Aquellos primeros car-
navales de Río Cuarto
(1884-1930)

Omar Isaguirre
pág. 7

humorsolini
Heraldo Mussolini

pág. 8



Autorretrato como santa Catalina de Alejandría, de Artemisia Gentileschi (1615-17). NATIONAL GALLERY

¿Quién es Artemisia Gentileschi?

Después de siglos de permanecer ignorada, Artemisia Gentileschi, acaso uno de los mayores genios de la historia de la pintura occidental, va saliendo a la luz su personalidad y su obra para asombro y admiración de quienes aman el arte.

pág. 4



Conversación con Gabriel Chávez Casazola

Por Jorge Felippa

Su presencia no pasó inadvertida en el trato cotidiano y mucho menos cuando leyó sus textos en el escenario Armando Tejada Gómez. Junto a su permanente buen humor, pudimos disfrutar de su conocimiento profundo de las obras de grandes poetas, que fueron sus “inspiradores” al momento de elegir la poesía como su camino más fecundo para expresarse.

¿En qué momento de su vida, y en virtud de qué acontecimiento personal o social, le surgió la necesidad de escribir poesía?

Vengo de una familia de artistas y escritores. Crecí en la ciudad de Sucre, en una vieja casa llena de libros, cuadros y discos de vinilo. Hijo único, pasé gran

parte de mi infancia leyendo y respirando con naturalidad esa atmósfera, lo que seguramente me condujo a escribir desde muy joven. En cuanto a la poesía, comencé a hacerla en la adolescencia, durante una fuerte crisis que podría llamar existencial o religiosa, o mejor, quién sabe, una crisis de sentido que nunca he superado por completo, en la medida en que las preguntas que me acuciaban, y que probablemente acucian a todos los seres humanos en algunos instantes de su vida, no están resueltas ni por la ciencia ni por la razón. ¿Por qué la poesía nació entonces? Acaso porque intuí que ella me permitía, como nos lo permite a todos en cualquier momento, vislumbrar lo que está más allá (o más acá) de lo evidente, explorar en capas de sentido que no son obvias en la experiencia cotidiana, trascendiéndola. Como todo buen oráculo –pienso en el I ching– la poesía nos interroga de manera profunda, aunque no nos responda, y esa es, creo, parte de su razón de ser.

¿Qué autores creía ud. que eran “ejemplares” y se sintió identificado en sus inicios como poeta? ¿Y con quiénes reconoce hoy una suerte de “hermandad” o “familiaridad”?



Gabriel Chávez Casazola

Mis lecturas (dicho sea de paso: creo que un poeta debe leer mucho, sobre todo poesía, pero frecuentar también la narrativa, el ensayo y todas las artes que le provoquen), han sido siempre eclécticas y mis búsquedas muy variadas. Sin embargo, hay compañeros de viaje que encontraste hace mucho tiempo y vuelven una y otra vez a tu lado, o nunca se van. En mi caso, el Borges poeta, Pound, Machado, Emily Dickinson, Miguel Hernández, Leopardi, León Felipe, Whitman, Pessoa y algunos de sus heterónimos, Kavafis, Szymborska, Ajmátova, Pizarnik, algunos de los beatniks, César Vallejo, la poesía griega clásica, los místicos españoles... De mi país, sobre todo Óscar Cerruto, Jorge Suárez, Eduardo Mitre y Matilde Casazola, cuya

influencia es directa pues es de mi propia familia. En cuanto a hermandades poéticas actuales, tengo la dicha de conocer, leer y mantener diálogos abiertos con poetas contemporáneos de muchos países y de varias generaciones, desde nacidos en los años 40 hasta gente muy joven.

¿Reconoce uno o varios de los ejes temáticos que recorren su obra? ¿Varían de un libro a otro?

Siempre es difícil hablar de la propia obra. Los críticos a veces saben descifrarla mejor que uno, pero sobre todo pueden hacerlo los mismos lectores. Unos y otros reconocen en mi poesía algunos temas constantes: la memoria como identidad, como aquello que nos consti-

tuye; la búsqueda de la trascendencia en lo cotidiano, en las pequeñas cosas cuya magia no siempre sabemos ver; la tensa relación entre el ser humano individual y las fuerzas de la naturaleza y de la historia. Dicen también que es una poesía que busca

emocionar y estoy de acuerdo. Me interesa que mi poesía sea capaz de conmover; no creo en una poesía que no diga cosas relevantes para el ser humano, que sea un simple artificio o juego de palabras.

Igualmente se afirma que la que hago es una poesía híbrida, donde se combinan influencias muy diversas, clásicas y populares, propias y lejanas, y pienso que es cierto. También combino presencias que

Gabriel Chávez Casazola (1972) es poeta y periodista, residente en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), y considerado “una de las voces imprescindibles de la poesía boliviana y latinoamericana contemporánea”. Fue uno de los invitados al reciente Encuentro Nacional de poetas con la gente, cuya edición número XVIII, se realizó en Cosquín, entre el 28 de enero y 3 de febrero de este año. Antes de volver a su patria, conversamos con él, y nos dejó estas palabras exclusivas para ECM.

son o que fueron de carne y hueso con otras nacidas del cine o de la propia literatura. Me gusta saltarme bardas, fronteras de todo tipo; me son antipáticas.

En el recorrido de su escritura ¿hubo o no un momento de quiebre, un salto cualitativo en lo temático y en lo estético?

Ese momento de quiebre se produjo cuando estaba iniciando la treintena. Había dejado de manera un poco abrupta todo lo que hacía ese momento para pasar una temporada en una región de la amazonia boliviana, llamada Beni. Allí tuve una suerte de año sabático, donde creo que alcancé la paz y el silencio suficientes para dejarme encontrar con mi voz poética. Creo que allí, en el asombro ante la otredad radical de la selva y de la vida en el trópico, surgió el poeta que soy ahora, aunque los viajes y la vida han seguido modulando esa voz que habla a través mío.

Antes había estado ensayando y dejándome condicionar demasiado por temas y modos que no me eran propios. Allá me di cuenta de que debía escribir poesía como ella quiere ser escrita, es decir, con total libertad, sin ataduras a corrientes o modas externas. Fue difícil al principio, porque mi poesía está muy alejada del marginalismo y el malditismo que eran canónicos en ese momento en mi país, y me sentía un poco raro.

Luego descubrí a muchos contemporáneos que, cada quien a su modo, estaban en la misma ruta en otras partes del mundo: escribiendo una poesía que habla desde la propia experiencia individual y colectiva, que busca emocionar y conectar con el lector, que puede contar y cantar al mismo tiempo, que se pregunta por el sentido de la existencia y que es portadora de cierta esperanza. Esto último me parece muy importante, porque como he escrito en algún lugar, la poesía puede y a veces debe ser ese cerillo o esa hoguera que alumbré los caminos por los que transitamos los hombres.

¿Qué importancia le adjudica a los premios/reconocimientos que ha recibido en el desarrollo de su obra?

Los reconocimientos ayudan a la difusión de la poesía que uno escribe, contribuyen a hacerla más visible. Si la poesía que hacemos tiene valor, ese impulso inicial luego decanta en perduración. Si no lo tiene, ese empujón se queda en eso. Por eso los premios por sí mismos, sin el sustento de la obra en el tiempo, no quieren decir nada.

¿Cómo es el panorama editorial de hoy en su país?

Hay pocas editoriales, son pequeñas pero algunas tienen un catálogo de literatura boliviana de calidad y hacen un esfuerzo por publicar poesía, aunque como ya sabemos ella no se vende demasiado. Además, los tirajes son cortos y hay problemas de distribución. Por otra parte, Bolivia aún padece un aislamiento editorial severo. No llega poesía de otras naciones, ni siquiera de países vecinos ni de las editoriales más importantes. Algunos pocos poetas estamos tratando de romper ese cerco en alianza con proyectos editoriales, publicando a autores de otros países, pero es una iniciativa todavía muy joven. Lo positivo es que la poesía boliviana cada vez interesa más afuera, y la tecnología, las revistas digitales, las redes y los festivales hacen lo suyo en esa dirección.

Cuéntenos algo de su tarea docente en escritura creativa

Dirijo desde 2014 un taller permanente de poesía, Llamada Verde, que nació a iniciativa de un grupo de graduados del programa de escritura creativa de la universidad UPSA de Santa Cruz de la Sierra, la ciudad donde vivo, donde doy clases en el módulo de poesía. Este programa es pionero en Bolivia y los docentes estamos muy contentos con sus resultados, como también lo estoy personalmente con mi taller.



Hugo Rivella (Argentina), Juan Cameron (Chile) y Gabriel Chávez Casazola (Bolivia).

Antes he dado talleres en otras ciudades y países, lo vengo haciendo desde hace varios años, y creo que los talleres y programas de escritura creativa, bien entendidos, son espacios donde alguien que ha leído más o de modo más sistemático, comparte su experiencia y sus hallazgos con otras personas para que sean mejores lectores y, a partir de la lectura asidua, puedan descubrir si también les interesa y tienen condiciones para escribir, si es lo suyo en la vida.

No hablo desde una perspectiva académica, desde luego, aunque un proyecto de escritura creativa pueda tener ese contexto. Si bien en sentido estricto la poesía no se puede enseñar, sí es posible contagiarla. Si uno tiene la pasión suficiente puede irradiarla a otros. Y sabemos que la poesía es una maravillosa pasión inútil, como lo es el ser humano mismo, ¿verdad?

¿Quién es Artemisia Gentileschi?

Por Antonio Tello

Apasionada, díscola y, sobre todo, consciente de su talento artístico. Así era Artemisia Gentileschi, hija de Orazio Gentileschi, reputado pintor toscano renacentista que trabajó para obispos y nobles de su época.

Artemisia nació en Roma, el 8 de julio de 1593, en la vivienda paterna situada en los alrededores de la plaza Spagna. Tenía doce años cuando perdió a su madre durante el parto de su séptimo hermano y diecisiete cuando firmó su primera pintura, “Susana y los viejos” siguiendo la estela de su admirado Caravaggio, muerto ese mismo año, 1610, en Porto Ércole, en extrañas circunstancias. En ese primer cuadro de inspiración bíblica, donde dos viejos libidinosos se insinúan a una hermosa joven, Artemisia ya deja entrever su fuerza, su habilidad para el uso del color y la luz, y su rebelde punto de vista femenino.

Su orfandad temprana y el que sus hermanos carecieran de interés y cualidades para el arte plástico acentuaron el vínculo afectuoso y artístico con su padre, quien le enseñó las bases técnicas del arte, la tomó como ayudante para la realización de sus numerosos encargos y apoyó sus demandas de crecimiento y reconocimiento artístico, más allá de los prejuicios sociales y sociales propios de la Contrarreforma. Por entonces no sólo era mal visto que una mujer fuese pintora sino que si a pesar de todo lo era tenía prohibido

pintar desnudos masculinos, cosa que Artemisia hacía a espaldas de su padre, ya que éste le había dicho que no era él sino Dios y, por tanto, podía ir a prisión si lo hacía.

En 1611, un hecho ignominioso marcó la vida y, según algunos críticos, también la obra de la joven artista. Ese año Orazio Gentileschi recibió el encargo de decorar el Casino delle Musse, en el Palazzo Pallavicini Rospigliosi, encargo que haría con Agostino Tassi, conocido paisajista influido por los nórdicos Paul Brill y Adam Elsheimer, con quien había trabajado en la decoración de la casa del cardenal Scipione Borghese. Gentileschi, quien había fracasado en su intento de inscribirla en la Academia de Dibujo, consideró oportuna la ocasión para que Tassi le enseñara las técnicas del paisajismo.

Tassi se negó al principio, pero recapacitó después de que la joven le mostrara los dibujos de desnudos masculinos y le dijera airada que con el tiempo él acudiría a ella pidiéndole que le enseñara pues era mejor que él.

La relación de Tassi con Gentileschi desde el principio estuvo presidida por los celos artísticos y, acaso, por el hecho de que el viejo maestro fuese el patrón de una obra que creía debía haber sido encargada a él, y con Artemisia por la atracción que le provocaban su rebeldía y descaró. Pero esa atracción traspasó los límites y Agostino Tassi violó a Artemisia Gentileschi y ella, a pesar de la vergüenza, se lo dijo a su padre. Descubierta, Tassi prometió casarse con la joven, pero Gentileschi no aceptó y lo denunció ante el papa Pablo V. Aunque al principio Tassi declaró que todo era un infundio del maestro para quedarse con parte del dinero que le correspondía por su colaboración, no pudo evitar un juicio que resultaría menos humillante para él que para la muchacha. Ésta no sólo tuvo que declarar en detalle cómo había sucedido la violación sino también someterse a exámenes ginecológicos con introducción de ciertos artefactos para comprobar si realmente había sido desflorada. Toda Roma siguió el escandaloso juicio durante largo tiempo hasta que finalmente Agostino Tassi fue condenado por difamación (a Orazio Gentileschi) y estuvo a cumplir trabajos forzados en galera o ser desterrado de la Ciudad Eterna. Tassi eligió el destierro, pero con el apoyo de sus poderosos protectores nunca cumplió la condena.

Si bien la justicia le dio la razón, para la sociedad romana de la época, tan oscuramente libertina como hipócrita, Artemisia había perdido su honra y, en consecuencia, el respeto que se le debía a toda mujer decente. “El juicio cambió el curso de su vida y moldeó su reputación, no sólo en su época sino a través de los siglos”, afirma Letizia Treves, conservacionista de pintura francesa, italiana y española del siglo XVII de la National



La decapitación de Holofernes, Artemisia Gentileschi.

ella sólo trabajaba para importantes coleccionistas privados, como los Médicis, los D’Este, el duque de Módena, el conde de Amberes, además de banqueros y nobles y príncipes europeos.

La vida privada y artística de Artemisia discurría casi sin sobresaltos, ya que las carencias matrimoniales eran compensadas por las prestaciones de un amante, Francesco Maria Maringhi, hasta que las deudas contraídas por su marido obligaron al matrimonio a fugarse primero a Prato y luego a Roma. Aquí estableció residencia entre 1920 y 1922, año en que luego de un violento episodio de celos de su marido, que hirió a un hombre que cantaba una serenata a Artemisia, y de su separación, marchó a Venecia. En esta ciudad, donde su pintura caracterizada por representaciones de personajes femeninos fuertes,

le granjeó la admiración y el apoyo de nobles y ricos mercaderes venecianos, permaneció varios años hasta que se trasladó a Nápoles en busca de encargos mejores remunerados consiguiendo entrar como pintora de la corte del virrey español Fernando Enriquez Afán de Ribera, duque de Alcalá. Éste admiraba profundamente el arte de Artemisia, por su dominio del claroscuro y del color, la precisión de las pinceladas y el carácter de sus personajes, especialmente de los femeninos (Magdalena, Judith, Betsabé, Diana, Cleopatra, etc.).

En Nápoles permaneció hasta el final de su vida, acaecido hacia 1654, salvo un breve período durante el cual acompañó a Londres a su padre, contratado por Carlos I de Inglaterra. Artemisia Gentileschi afianzó su prestigio en la corte napolitana y llegó a crear un taller desde el cual proyectó una gran influencia en las nuevas generaciones de pintores. Según su biógrafa Alexandra Lapierre “Artemisia rompió todas las leyes sociales y sólo perteneció a su tiempo. A la conquista de su gloria y su libertad, con su talento y su fuerza creadora se convirtió en una de las pintoras más célebres de su época y en una de las más grandes artistas de todos los tiempos”.

Gallery de Londres, acerca de la que se considera la pintora italiana más influyente de ese siglo.

La traumática experiencia no amilanó a la joven, quien con la ayuda de su padre, casó con Pierantonio Stiattesi, un pintor florentino y se mudó a Florencia, donde la delicadeza y el vigor de su arte no tardaron en ser reconocidos y apreciados por los nobles. En su nueva residencia, Cosme de Médicis y su corte se convirtieron en sus principales clientes al tiempo que trababa amistad con influyentes intelectuales y científicos, entre los cuales se contaba Galileo Galilei. La amistad y el apoyo de éste fueron vitales para que, a sus veintitrés años, se convirtiera en la primera mujer que ingresaba en la Academia de las Artes y del Dibujo de Florencia.[Poco después lo haría otra destacada pintora renacentista, Lavinia Fontana, quien también había sido discípula de su padre, en este caso el pintor Prospero Fontana].

La numerosa correspondencia y las facturas documentan que Artemisia Gentileschi era una de las firmas más cotizadas de su tiempo, a pesar de que sus colegas masculinos recibían encargos mejor remunerados para decorar iglesias, capillas y palacios, mientras que

La romana Artemisia Gentileschi, una de las mayores y más influyentes artistas plásticas del siglo XVII, fue completamente olvidada durante siglos por motivos nada claros. Sin embargo, ahora sus obras, en su mayoría en colecciones privadas, vuelven a brillar con la fuerza y la personalidad de su genio creador.

Artemisia vs. Caravaggio

Orazio Gentileschi y Caravaggio mantuvieron una gran amistad presidida por la admiración de aquél, que Artemisia heredó, si bien su talento dio a sus cuadros una impronta muy personal.

A modo de ejemplo pueden tomarse dos cuadros muy significativos de violencia explícita uno y solapada el otro, como son “La decapitación de Holofernes” y “Catalina de Alejandría” que Caravaggio y Artemisia pintaron dejando en la tela sus distintas miradas.

“La decapitación de Holofernes” es uno de los cuadros más violentos debidos a la paleta de Caravaggio. En él, el rectángulo de la acción coincide con el espacial, de modo que el espectador asiste al instante del degüello de un Holofernes que mira y grita impotente a una fría Judith, quien apenas muestra una cierta repugnancia frunciendo el ceño, mientras la sierva observa ya preparada para recoger la cabeza. Los clarososcuros del maestro lombardo, que acentúan la brutalidad de la escena, los encontramos en el cuadro de Artemisia, al que se considera su obra maestra.

En “La decapitación de Holofernes” de Artemisia vemos mayor intensidad. Son las dos mujeres las que someten al general y la tensión de la lucha se hace patente en el cruce de brazos. En esta lucha, que centra la composición del cuadro, percibimos un compromiso más personal que en la fría y distanciada determinación de la Judith de Caravaggio. En ésta, los brazos están estirados y el cuerpo inclinándose hacia atrás, mientras que en la de Artemisia Gentileschi, quien da sus rasgos a la heroína bíblica, ésta se echa sobre el general asirio, que tiene el rostro de Agostino Tassi, su violador, para someterlo antes de pasarle el cuchillo por el cuello.

Los críticos aún no se han puesto de acuerdo si esta obra de Artemisia fue una suerte de catarsis personal o simplemente le dio al brutal realismo de Caravaggio su propia impronta, llena de fuerza y vitalidad, acorde con la personalidad fascinante y atípica de la artista.

Artemisia Gentileschi y Caravaggio también pintaron a la mártir cristiana Catalina de Alejandría. Caravaggio pintó este cuadro por encargo del cardenal Del Monte y movido por su ánimo provocativo eligió como modelo a Fillide Melandroni, la cortesana más popular de Roma. Asimismo con este cuadro, el lom-

bardo inaugura, según el crítico Giovanni Pietro Lombardi, lo que se dio en llamar “el tenebrismo”.

La sensibilidad de Caravaggio y la personalidad y belleza de Fillide contribuyen a que santa Catalina, que murió martirizada por orden del emperador Maximino en el siglo III en una rueda de molino llena de clavos, aparezca como una mujer moderna y vigorosa.

Teniendo en cuenta el origen noble de la santa, Caravaggio retrató a Fillide vestida ricamente y arrodillada sobre un almohadón de damasco rojo, procurando que el pigmento de este color brillara entre los oscuros tonos morados y azules tornasolados del vestido. En contraste con este suntuoso vestuario pintó como marco los instrumentos del terrible martirio: la rueda de madera con los clavos y la espada.

Dentro del seco realismo de la composición prevalece, sin embargo, una atmósfera irreal a causa de ese haz de luz que, procedente de la derecha y sin penetrar la densa penumbra del fondo, ilumina la escena de tal como que hace relucir la camisa y la piel de santa Catalina, arranca brillos densos de su ropaje o inquietantes reflejos metálicos de la espada y de los clavos y descubre las grietas de la madera de la rueda.

La cabeza de la santa, libre de tocados y sobre la que flota el aura de la santidad, parece volverse de repente hacia el espectador. Con su rostro pálido lo enfrenta y mira con decisión, como si le preguntara por la razón de tanta brutalidad. Su mirada tiene tanto filo como la espada que sostiene contra su pecho y cuya hoja resigue con el dedo.

La Catalina de Alejandría que Artemisia pintó en 1615, casi veinte años después que la de Caravaggio, es un autorretrato. La primera y más evidente diferencia es que Artemisia prefiere un plano medio al plano general del lombardo, para acercar a la protagonista al observador y darle una mayor intensidad dramática al retrato. Su personaje está vestido con ropas sencillas y en actitud desafiante, que parece ignorar el instrumento de tortura. A pesar de su realismo, Caravaggio concibe su Catalina de Alejandría como una metáfora de la violencia religiosa y para ello apela a su talento artístico, ya sea en el uso del color, la luz o en la creación de una atmósfera inquietante, Artemisia resulta más realista al despojar el cuadro de toda anécdota y buscar una mayor y más profunda identificación con el dolor físico y la angustia de la santa en el momento último de su vida.

A.T.



*Catalina de Alejandría
Caravaggio*



*La decapitación de Holofernes,
Caravaggio*

reseña

Príncipe Vlad *Poemas reunidos*



Iván Wielikosielek
Eduvim, Villa María, 2018

Este libro, que en realidad es un poema, aunque se estructure en varios bloques – Sangre de Valaquia, Ballena azul, Poema con mazorcas amarillas, Gatos de Nínive y Poemas con gatos blancos y una tumba oscura- constituye un descarnado viaje al núcleo del corazón, a ese punto donde la sangre espesa los recuerdos más dolorosos y los convierte en latidos de la conciencia.

El poema podría haberse iniciado con el clásico “Había una vez...”, pero lo hace con unas “últimas palabras”, que se interpondrán entre la ternura y el abandono. De este modo abrupto el poeta nos sitúa en el meollo de un relato descarnado y sin concesiones al sentimentalismo.

El empleo de la palabra “relato” no es aquí baladí, pues uno de los aspectos más sobresalientes de este poema es que Iván Wielikosielek ha hallado el tono de una escritura poética que le permite “narrar” una peripecia vital con la intensidad y la pasión que exige todo poema surgido de una herida incurable, de una angustia tan honda que el niño que la vivió o el adulto que la revive no puede discernir si los ojos del padre están “siempre a punto de llorar o de pegarme”.

He aquí el motivo principal de esa recurrencia a la infancia y las figuras emocionales de un padre y una madre que disienten hasta el odio. Ese mismo odio que se le clava y le atraviesa el corazón, como esa estaca que, dicen, mata la no vida del vampiro, mientras su madre “muerde masitas frente al televisor / y se babea su saquito de lana” y su padre se ahorca “al atravesar para siempre el patio de casa”.

Ese mismo odio que debilita al niño que pudo ser tan valiente como el Príncipe Vlad; al niño que como éste pudo detener a los turcos y acaba pescando ballenas azules en la orilla opuesta a la que se encuentra su padre. Pero él no es una ballena azul sino “esa ballena blanca en el mar / ensangrentada y sin familia”. Él es ese poeta que escribe y vuelve a la oscura infancia donde aún late la orfandad, ese árido territorio donde se alzan fortalezas asediadas por bárbaros y habitadas de príncipes vampiros, gatos, escribas y héroes de fantasía que pasean por imprevistos laberintos ante la mirada del niño o el hombre que hace equilibrio sobre un riel “como si nunca hubiera tenido un padre” y cuida, acaso escribe sobre tablillas de barro que se deshacen, los signos del desamparo.

A.T.

HISTORIAS DE
RÍO CUARTO
ENTRE TODOS

*Aquellos primeros carnavales
de Río Cuarto (1884-1930)*

Por Omar Isaguirre

Con cada arribo anual los carnavales renuevan sus rituales, ancestrales costumbres o antaños modos, según la geografía o región del extendido país de los argentinos. A finales del Siglo XIX, la todavía aldeana Río Cuarto produce las primeras noticias y acciones sobre esta tradicional festividad pagana, con alegrías efímeras, tristezas profundas, luces y sombras. La ciudad adoptó el mismo estilo de los festejos porteños.

Durante la intendencia de Moisés Irusta -en 1884- sancionaron una Ordenanza “sobre bailes de máscaras i uso de disfraz”, primera normativa de que se tiene noticia, dando a conocer a la población distintas medidas: “Los bailes de máscaras empezarán treinta días antes, y terminarán diez días después del domingo de Carnaval. (...) Los empresarios de bailes de disfraz no permitirán la entrada a personas cuyos trajes sean indecorosos, como también discursos, cantos, i danzas inmorales. (...) Se prohíbe rigurosamente el uso de vestiduras sacerdotales de órdenes religiosas, i de uniformes militares de la Nación. (...) Se prohíbe el uso de armas, aunque el traje que se lleve lo requiera, deteniéndose a todos los que concurran con disfraz o sin él. (...) La intendencia percibirá por cada permiso para baile, tres pesos nacionales con sesenta centavos, i por cada permiso de disfraz cincuenta centavos nacionales.” Los disfrazados debían llevar en forma visible una tarjeta colgada o prendida en el pecho, en tanto el incumplimiento de la reglas representaba multas para los empresarios de veinticinco pesos (o veinte días de arresto) y para los enmascarados cinco pesos (o cinco días en el calabozo). Un aviso de “La Voz de Río Cuarto” de 1886 señalaba: “En la tienda y almacén Ibérico, Plaza General Roca, se encuentran en estos días, los elementos bélicos, surtido general de pomos, cranovrell y Bella Porteña de las marcas más acreditadas del país; con que las señoritas, Caballeros, y el público en general pueden comprarlos, con seguridad de que son buenos y baratos.” A finales de 1892 dentro de la Sociedad Española local y por iniciativa de “jóvenes españoles” se había constituido la Sociedad Orfeónica Española como una banda musical. El grupo solicitó el permiso correspondiente a las

autoridades para animar el Carnaval de 1893. En las actuaciones instrumentales frente a la Casa Municipal sus integrantes lucían ataviados con vistosos trajes alusivos al festejo, a la vez que recibieron toda la simpatía de la concurrencia. Por 1897, el agregado más relevante a las normas restrictivas fue: “Los empresarios de bailes de disfraz no permitirán la entrada de menores de catorce años.” Los corsos de 1903 tuvieron un especial y memorable atractivo para el público: la constitución de la Comparsa “La Estudiantina”, creación de Humberto Valsano “músico prestigioso y gran concertista en mandolín”, acompañado de su hermano Eduardo. Nos cuenta Arsenio Ferrer: “La formaban cuarenta jóvenes, todos aficionados y ejecutantes de instrumentos musicales; vestían trajes semejantes a los que usaron los estudiantes de Salamanca siglos atrás. Recorrían el curso haciendo sentir sus marchas, polkas y pasos dobles, con las melodías de sus sonatas y la elegancia de sus trajes daban una nota muy agradable.” A estos creativos, la ciudad los veía más adelante integrando la Banda “La Riocuartense” con la dirección de don Pierino Rosso. El mismo Ferrer refiere: “Otro aspecto muy interesante que tuvo el carnaval de 1905, fue la comparsa “Los Atorrantes” compuesta de la muchachada bien de la ciudad, disfrazados con trajes extravagantes y grotescos, llenos de chispa, ocurrencia y buen humor; su formación fue tan secreta que, al llegar al curso, intrigó a todo el mundo”. Como suele suceder, no faltaban las incidencias con el uso del agua. Desde las azoteas o al paso, constituían una molesta forma de festejo. Las autoridades dispusieron horarios vespertinos para jugar a mojarse en la calle, en particular para los niños y jovencitos. Durante los corsos y carnestolendas de 1907 hicieron su novedosa aparición las carrozas alegóricas, coloridas y alegremente ornamentadas con flores, convertidas desde entonces en una tradición de la festividad en el centro de Río Cuarto.

Casi en forma excluyente los bailes “se celebraban únicamente en el Club Social o en casas de familia” donde tomaban parte las familias de la alta sociedad riocuartense. Pero las innovaciones inevitables ocurrieron, así que “recién en el año 1913 se hizo por primera vez un baile popular en el Cine Centenario (...) que resultó toda una revelación y éxito. A partir de esa fecha se

han ido multiplicando los bailes iniciados por sociedades y empresas”. Los corsos tenían entonces su sitio en la Plaza Roca con palcos familiares preferenciales. Inicialmente con galantes coches de plaza ornamentados llevado a la niñez de alcurnia. Luego, los primeros autos con capota baja con audaces mozos piropeadores. La niñez luciendo primorosos trajecitos, vestidos y disfraces, listos para concursar. Las señoritas suspirando por algún galán o bien esperando ser elegidas reina y princesas del Carnaval. Así pasó casi medio siglo. A mediados de los años '30 los gustos fueron variando y la furia de los bailables ocupó la escena, incluyendo el Teatro Municipal, Cine Plaza, y los clubes deportivos. Pero es otra historia...

PARTICIPAN DE ESTE PROYECTO: Junta Municipal de Historia de la Ciudad de Río Cuarto, Archivo Histórico Municipal de Río Cuarto, Departamento de Historia (Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto), Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Río Cuarto, Fundación por la Cultura, Subsecretaría Legal y Técnica de la Municipalidad de Río Cuarto, Imprenta Municipal, Subsecretaría de Tecnología de la Información y Gestión y Concejo Deliberante de Río Cuarto. Programa Río Cuarto Ciudad Educadora. CONTACTOS: historiasderiocuarto-entretodos@gmail.com - WEB: ciudadeducadora.riocuarto.gov.ar

Arborescencias

El chopo que calló

Por Mario Satz

A orillas de los ríos, en los valles estrechos y profundos en los que crecen, en las plantaciones simétricas que obedecen a la mano humana, los chopos son criaturas cuyos susurros se escuchan a considerable distancia según sea inquieta y díscola la brisa o impetuoso el viento que los recorra y, segmentados una u otro a su paso por las ramas, den la vuelta y regresen a rozar los árboles por la dicha que tales susurros les producen. Hay seres que mejoran lo que les toca y los hay que tocan para mejorar ellos, como los abejorros que visitan el polen para ser más amarillos aún en su cintura. Es raro que al lado de los chopos el silencio sea completo, siguen siempre la corriente de las aguas que saborean en las márgenes un gusto de juncos y arcillas. Esa corriente se pregunta a veces por qué tanta inquietud no se premia con más transparencias y por qué hay tan pocos remansos para ensayar remolinos, y por qué el limo está hecho de muerte y vida al mismo tiempo. Si el agua pudiera oír lo que dicen los chopos aprendería las variadas formas de decir adiós sin preocuparse demasiado por su curso irreversible.

Ensordecido por esos interminables e intermitentes susurros, un petirrojo le cantó con fuerza a los chopos que se callaran. Era la época de sus reclamos amorosos y le dolía el pecho de tanto esfuerzo sonoro para nada, ya que sus trinos desaparecían bajo la múltiple voz de los árboles y ninguna hembra, por cerca que estuviera, percibía sus señales. Día tras día el voluntarioso pájaro buscaba la comprensión de los agitados chopos, sin saber que su música coral era más difícil de detener que una nube en el cielo del otoño. En realidad las copas se estimulaban unas a otras, se tocaban por los extremos, cruzaban sus vástagos más largos y llenaban de melodías enterradas los suelos que sostenían sus troncos, sujetos como están a temblores y vibraciones felices para los niños pero un poco cansinas para los pájaros.

-Calláos de una vez-reclamaba el petirrojo sin obtener respuesta.

Pero un mediodía de mayo, cuando en el aire flotan toda suerte de semillas, esporas y promesas de continuidad, un chopo se calló. Y callado empezó a oír la gracia trinada del petirrojo y en ella una intensidad que desconocía.

-Así me gusta-dijo el ave advirtiendo su gesto-. Es evidente que si no nos callamos no podemos oír, y si no oímos el mundo expresa menos de lo que es y las horas nos privan de los regalos que traen a manos llenas para los invitados a la fiesta.

-¿Qué invitados?-preguntó al fin el chopo-¿Qué fiesta?

-La de la luz que sube de temperatura, las hierbas que alborotan la tierra, los bulbos que despiertan sus pétalos de color violeta, las gaviotas que vuelan muy alto y pintan pequeñas sombras pasajeras en la tierra, las gentes que cantan en voz baja mientras pasean, el olor que sueltan las yeguas cercanas, las labores de la lombriz y por fin nuestro canto. Soltado a ciegas para devenir clarividentes.

-Cuánto sabes-dijo el chopo- Supongo que ahora que me he callado puedo acudir a la fiesta.

-Nunca has estado lejos de ella-trinó el petirrojo.-Sólo que tenías que callarte un rato para percibir las vidas y costumbres de sus muchos invitados. Incluso lo que no son tan altos como

tú conocen el cielo que te sobrepasa, y aquellos cuyas hojas no susurran igual que las tuyas emiten joyas de perfume para adornar las estaciones.

Y el chopo volvió a unirse al coro con la certeza de que aprender no tiene más fin que el que uno se marque. Ni hay mejor camino para el aprendizaje que callar de tanto en tanto.

humorsolini



Por Heraldo Mussolini



Director:
Antonio Tello

Redacción:
Diego Formía
Myrna Medeot

Colaboradores:
Oscar Aimar
Claudio Asaad
Silvia Barei
Abelardo Barra Ruatta
Leandro Calle
Eva Cháves
Sergio G. Colautti
Pablo Dema
Verónica Dema
José Di Marco
Marcelo Fagiano
Jorge Felippa
Hernán Genero
Alberto Hernández
Francisco Martínez Hoyos
Hugo Morales Solá
Heraldo Mussolini
Gonzalo Otero Pizarro
Daila Prado
Isabel Rezmó
Jorge Rodríguez Hidalgo
Bachi Salas
Mario Trecek
Ingrid Waisman
Miguel Zupán

Fotografía:
Soraya Clop
Jorge Tello

Ilustración:
José Aranguez
Paco Rodríguez Ortega
Jorge Sarraute
Rocío Toledo

Diseño:
Ana Alonso

MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE RÍO CUARTO
Subsecretaría de Cultura.
CC DEL ANDINO
Tel. 0358 - 4671995

MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE VILLA MARÍA
Bv. Sarmiento y San Martín
Tel. 0353 4527092

DIRECCIÓN MUNICIPAL DE CULTURA DE LA CIUDAD DE SAN FRANCISCO
Bv. 9 de Julio 1190
(2400) San Francisco
Tel. 03564-439157

Puntal
Puntal
Villa María
LA VOZ
DE SAN JUSTO