

CIENTO
CINCUENTA
AÑOS



número
cinco



LA MONADA, CONSEJO EDITORIAL

Santiago Sánchez Santarelli

Nació vestido el mismo día que Bernoulli murió en pelotas. Claro que esto fue en 1981 y no en 1782. En 1982 dijo su primera palabra: "otorrinolaringólogo", durante un entrenamiento para el juego del Ahorcado. Fue tetracampeón de Carrera de Mente, Bicampeón de Pictionary y subió numerosas veces al podio en otros juegos. De sus experimentos vanguardistas, se recuerda la reelaboración de un famoso apotegma: su versión ("puto el que escribe") logró gran aceptación en la comunidad homosexual. Una temprana dislexia le turnó un pormnetdeor futuro ne asl ltreas

Juan Cruz De Sabato

Abandonador compulsivo, en el curso del último año dejó sucesivamente: su carrera de ilustrador, su puesto de frutas en el mercado de Tigre, el cargo de supremo sacerdote de la logia de la Cruz Invertida, su trabajo como limpia-vidrios en la torre Catalinas y, casi, la presente publicación.

Carolina Berduque

Abnegada trabajadora, mercenaria de las palabras, ha dedicado los últimos meses a vender papelitos de colores por Centroamérica. En tierras calurosas y húmedas descubrió que lo que mata no es la humedad, sino la altura; que Patito Feo es más famosa en Costa Rica que Cristina; y que la estatua de Sandino no tiene ni derecho ni revés.

Ilustraciones de tapa y cuentos:

Alejandro Kechichian Maggio

Publicación realizada en la República de Almagro (Buenos Aires, Argentina), por el Grupo Editorial Ciento Cincuenta Monos. Queda prohibida su reproducción sin citar las fuentes. El grupo no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los correspondientes autores (y aun menos por los del mismo grupo).

Quejas, opiniones, contribuciones: 150monos@gmail.com

Visite a los monos en: www.150monos.blogspot.com

Alejandro Kechichian Maggio

Nací por primera vez un verano en Montevideo, el 28 de enero de 1970. La placita 25 de mayo y sus toboganes, un carrito hecho con maderas y rulemanes dieron vida a mis juegos. Una muchacha de buzo a rayas y un tractor de lata a pilas, con ruedas hechas de dulce de batata, me arrastran a mi segundo nacimiento en Buenos Aires, en 1975.

Un ajedrez con mi hermano mayor. Una ciudad de plomo, con soldaditos reales, un golpe y un sueño con ella de pulóver rayado ahogándose en El Plata, me matan para volver a nacer; también en verano, una mañana de 1976, en La Habana.

Con la educación garantizada y la salud intacta, morí con los ojos abiertos, llenos de arrecifes de color o de coral, morí al saber que la niñez había terminado.

Fue así como volví a nacer en La Ciudad de México, en Semana Santa, con quince años. Ríos de automóviles discurriendo por avenidas en donde aún se pueden ver los fantasmas de las vírgenes sacrificadas a los dioses aztecas. Entre indios pidiendo limosna en el metro e indios viajando en limusinas negando limosnas, entrego en sacrificio mi infancia a los dioses aztecas, pero vuelvo a nacer en Montevideo ya joven, boy dont cry, promediando los ochenta. Voy en bicicleta, bordeando la rambla de la zona industrial, al liceo y a estudiar guitarra. Sin bajar nunca de la bicicleta, estudio en la facultad Bellas Artes, trabajo en radio de guionista, dibujante en cuentos interactivos, en diseño gráfico, de pintor, de mozo, de albañil, de camionero... y así, durante casi dos décadas.

Debí morir; no me acuerdo. Sí sé que vuelvo a nacer en la ciudad condal de Barcelona, donde el Quijote abandona, vencido por el caballero de la Blanca Luna, sus andanzas. Y allí, en aquella playa donde el Quijote abandonó sus andanzas, he muerto por última vez, para volver a nacer en Buenos Aires en verano, el 28 de enero de 2006.

Ahora vivo y recuerdo estos versos de Alfredo Zitarrosa

...he sabido, guitarra, que este otro perro que criaste, ladrador, campesino, a veces manso o vigilante, que roe su propio hueso en la penumbra y gruñe... cual casi todo perro popular, vagará por tus anchas veredas, tus milongas sangrantes... hasta morir también... Tal vez un día... De soledad y rabia... De ternura... O de algún violento amor: de amor... sin duda.

Índice

Editorial

Kimono (Poesía)

Algunas entradas de *Sobre un tipo de sufrimiento*, Hernán Lucas

Pequeña antología, Carlos Aldázabal

Amanecer en Villa Santa Rita, Camila Flynn

Monoambiente (Relatos de una sola pieza)

Rabia, Jaime Mesa

Lola entre las flores, Juan Pablo Cozzi

Acerca del verde claro, Pablo Natale

Kin Kón (Entrevista a un gran mono)

“El teatro asume la muerte de la Argentina, y de alguna manera la exorciza”. Entrevista a Jorge Dubatti, por S. Sánchez Santarelli

Monocromático (Disección crítica: Pintura)

La distopía del Museo, Eduardo del Estal

Dramatis simiae (Homenajes dramáticos)

I Elogio académico, Sergio Sabater

Elogio del incendio, Eugenio Barba

3 Mono con navaja (Disección crítica: Internet)

4 Diez párrafos sobre Internet, J la Rata

8

Mono con navaja (Disección crítica: Literatura)

Lo que queda del mono..., Carolina Berduque

11 Discursividad crítica y el problema del realismo..., Martín Glozman

16

18 La banana mecánica (Crítica de cine)

Diario crítico 2009, Marcos Vieytes

Poemínidos

26 E. Huerta, Santiago Sánchez Santarelli

La del mono (Columna chancha)

40 *Péndulo*, Carolina Puente

La última (Muchas monerías)

56

60

66

72

76

88

100

102



Editorial

El número 4 salió en noviembre. A ver... Nos alcanzan justo los dedos para contar: 10 meses. Ah, sí, sí. ¿Que nosotros dijimos que la revista era bimestral? Bueno, no. Ya no, al menos. Pero ni siquiera llegamos al año de demora, así que no es tan grave. Piensen en los 1800 años que esperó el efrít de *Las mil y una noches* adentro de una vasija.

O, sin tanta ficción, en los 450 que tuvo que esperar Galileo para que la Iglesia reconozca que la Tierra no es el centro del Universo. En fin, 8 meses de demora... no es tan grave.

En el voluminoso interior de este número encontrarán divertimentos de varia invención. El salteño Carlos Juárez Aldazábal nos da una minúscula antología de su extensa producción lírica, Hernán Lucas anota sus vivencias librescas en clave poética y Camila Flynn presenta un texto inclasificable que debiera ser un cuento, pero que —al estilo de la *Fuente* de Duchamp— debe leerse como poesía por su inclusión en *Kimono*. La narrativa incluye un fragmento de la novela *Rabia*, de nuestro colaborador internacional Jaime Mesa (mexicano, el hombre); un relato de Pablo Natale, otro internacional (cordobés, él); y, finalmente, el breve pero contundente “Lola entre las flores”, de Juan Pablo Cozzi.

Para la entrevista, conversamos con el crítico y teórico teatral Jorge Dubatti. Café mediante, el hombre se despachó sobre el campo teatrológico argentino, sobre sus últimas investigaciones y dio una lista de los nombres imprescindibles de la escena actual, entre muchas otras cosas. Las fotografías las tomó Jerónimo Pérez Brancatto (quien fue extorsionado para que pase pronto a nuestro staff de colaboradores permanentes).

En lo que a las secciones ensayísticas respecta, tenemos para todos los gustos. Nuestra última adquisición, el gran Eduardo del Estal, se las toma con el museo y lo desmenuza. Después, Sabater elogia a Barba y Barba —una de las joyitas del número— elogia el incendio en un texto inédito.

J la Rata piensa las singularidades de la red de redes, la mona Carolina lee *Lo que queda del mono* y Glozman, lo que queda de Fogwill.

La Banana Mecánica toma forma de diario para que Marcos Vieytes nos cuente sus días de cinéfilo (ver en especial la entrada del 23 de marzo). Y después de eso, ya cerrando la velada, se asoman los *Poemínidos* y un relato “exótico” donde Carolina Puente narra con lujo de detalles las... ah, no, cierto que hasta la página 22 estamos en horario de protección al menor.

Además, Alejandro Kechichian Maggio, un mago de los lápices, ilustró los cuentos y nuestra tapa. Y el amigo Diego Rolle nos aportó un exquisita tira (pero, ay, no de asado) para *La última*.

Volviendo al párrafo inicial, nos vemos en la obligación de contarles que, cuando espiantó del tarro, el efrít intentó matar al pescador que lo había liberado. Nosotros, en cambio, apenas amenazamos con romperles los ojos por leer 110 páginas en PDF y con empacharlos de pop-art, gentileza del equipo de diseño de ciento cincuenta monos, sumergidos tímidamente en las aguas del In Design.

Hasta el próximo milenio!

Después de firmar contrato por el alquiler del local recibí de los de la inmobiliaria un ficus joven. Me aliaba de mis primeros “terrores económicos” mirar, en la luz sucia del invierno, los fragmentos verdinegros, flotantes, enlazados por ramas prácticamente invisibles.

Una niña sonrosada me pregunta si tengo el libro rojo de Mao.

El Tigre, con sus bañistas semi hundidos que vemos desde la lancha al llegar; surfers reunidos lejos de la costa como una pequeña comunidad caída.

Invierno crudo: mis clientes llevan escarchados los bolsillos.

“Tampoco se olvida del muro que se vino abajo por los agujeros de metralla, de tantos fusilamientos que se hicieron a su sombra.” (reportaje en *La Nación* a un viejo que participó de la guerra civil española.)

Documentar el fantasma de una agitación en la superficie del estanque.

Emitieron, la vi, una lluvia de minúsculas hojas de olivo sobre una imagen de Lesbos.

Es dulce hundirme en el aire compacto y resonante de la librería cuando bajo la persiana.

En la vereda del Congreso una mulata abanica joyas falsas con un plumero.

Hernán Lucas

Nació en Buenos Aires, en 1974. Es licenciado en Artes (UBA). Co-dirigió tres documentales en video. Publicó los libros de poemas *Un tapado arena* (Alición, 2005) y *Prosa del cedido por el oro* (Paradiso, 2007). Es propietario de la librería Aquilea.

A modo de conclusión

Es un rostro asombrado el que me espía
por el cristal que cuelga del fracaso.
Es el rostro de un muerto.

Ayer han enterrado al que soñaba
con milagros marinos, con pesadillas
tales
como el rostro de un dios en el espejo,
como su rostro odioso sobre el mío,
como mi rostro espiándome la tierra,
mordiéndome en el sueño del cansancio.

Siempre es lo mismo.

Hoy no han traído flores a este sitio
y la tristeza es tanta
que uno se pone a escribir
y así se pasa el día.

(de *La soberbia del monje*)

La expedición

A Irma Liendo

Avanzábamos
bajo la sombra
de pterodáctilos.

El andar era lento:
derribábamos focos
con tiros de gomera
y nos deteníamos unas tardes
para celebrar el triunfo.

Avanzábamos
y el río se amontonaba
bajo la ruta,
se sacudía en su epilepsia alegre
(diquecitos desiertos.)

El río fijaba metas,
nuestras lunas propias
para el paso,
el punto donde el sol y las naranjas
se exprimían en las bocas
para emprender la retirada
a nado de cemento
y de ese modo volver
sin que un pterodáctilo
nos devorara
con su sombra.

(de *Por qué queremos ser Quevedo*)



Libro

Este autor prefiere las corolas
y escribe poemas sin espinas.

Yo no digo corolas.
No hay semillas
que broten desde el mármol
ni girasoles decorando las lápidas.
Pasto seco, nomás, pasto y más pasto,
caminatas y lluvias para no entristecerme
por la corola insulsa.

Ayer me enamoré de una estudiante
vendedora de libros.
Leímos unos versos de Lihn sobre la muerte

y ella los comprendió,
a pesar del bolsillo sin monedas.

Después se apareció el odio bravo,
el odio corralón, el que junta las culpas,
las vende, las reparte,
el que no cuenta por qué llega de pronto:
el odio reservado.

Y al frente yo, con la estudiante
leyéndome poemas de su autor favorito.
Entonces recordé que en la camisa
me quedaba un billete
y dije “envuélvalo”, y tuve un libro,
y ese libro hablaba de corolas.

(de *El caserío*)

paso la gorra,
me dispongo a partir sin despedirme.

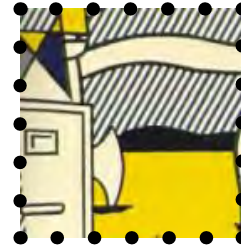
En Trafalgar Square, a mi llegada,
me hablarán de un hotel que se incendia de pronto,
me hablarán de unas llamas que no asfixian ni queman,
me hablarán de una música melancólica y fría.

Allí me hospedaré, seguramente.

Igual que un caracol ordenaré mi casa,
haré de esa ciudad un mausoleo
destinado al que fui:

legítimo argentino,
triste y cordial derrochador de tinta;
ilustre evocación de una mujer dormida
que no lo quiso salvar de su abandono.

(inédito)



Carlos J. Aldázabal

(Salta, 1974) publicó los poemarios *La soberbia del monje* (1996), *Por qué queremos ser Quevedo* (1999), *Nadie enduela su voz como plegaria* (2003), *El caserío* (2007) y *Heredarás la tierra* (2007). Junto a otros poetas de su generación, es responsable del proyecto editorial *el suri porfiado* (www.elsuriporfiado.blogspot.com) y de la revista de poesía *La costurerita* (www.revistalacosturerita.blogspot.com).

Me despierto a las 6:15 con una contractura y descubro que mi hija se acurrucó muy cerca, metida en la transpiración de la noche, buscando la teta debajo de la sábana. Estiro las piernas hasta donde puedo y siento que los dedos se me caen de los pies. No quiero levantarme, los ojos ven torcido, pero la beba-bambú es el presente puro, la miniatura tatuada para siempre. Dormidos entre mantas y almohadones verdes, ella y mi marido parecen peces de otra galaxia.

Los dejo solos.

Debajo de la escalera encuentro las ojotas, que me las pongo, claro, pero que de ningún modo organizan la incoherencia. Prendo la luz de la cocina, busco un fósforo y abro la canilla. La punta de una idea rebota contra la pava: la vida tal cual es, la casa organizada, la tarea maternal de la persona que crece, y un latido muy tapado, que no afloja.

Echo Cruz de Malta en la calabaza y hundo la bombilla. Tuc, pam, pum! Demolieron el chalet de al lado para levantar diez pisos de ladrillo hueco y cada vez que el viento sopla, el techo de aluminio de nuestro patiecito se llena de cascotes.

Da igual.

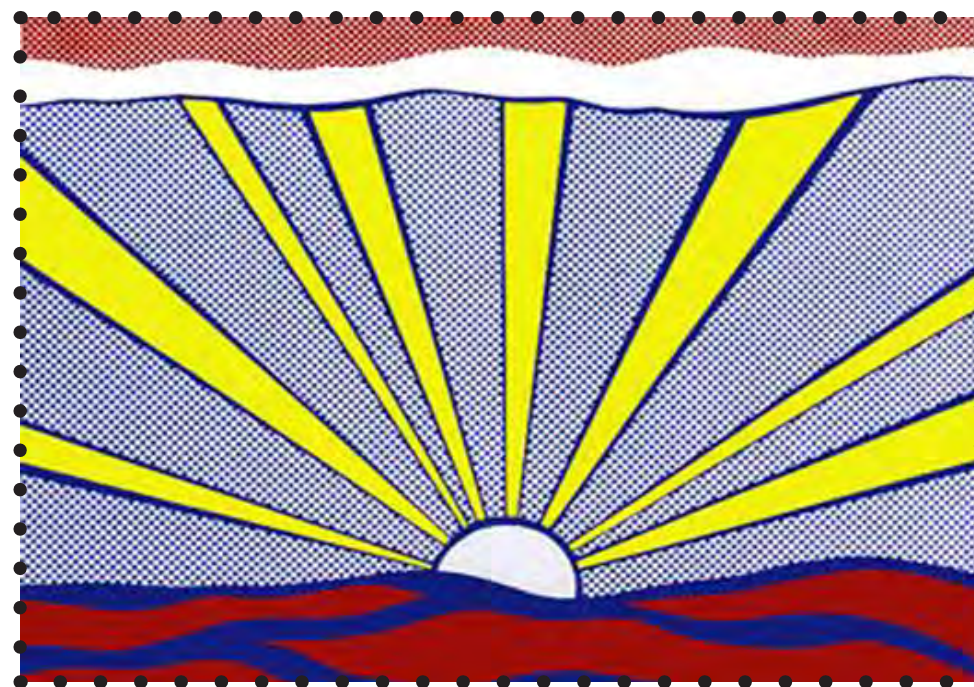
Las piernas van y vienen, el agua se calienta y las ojeras ya tienen puesto el maquillaje. Mientras disfruto de un mate, espío por la rendija a los obreros de la construcción, que trabajan de 6 a 18 y sólo paran para almorzar. Oh poderosa Santa Rita, socorro de la última hora! Del otro lado del cemento, la voz de un paraguayo-gallo anuncia que la jornada va a resplandecer muy arriba.

Preparo el bolso en la oscuridad del living y, loco, una vez más, oigo el zumbido que viaja por las paredes. Es el nuevo generador eléctrico de la heladería "Papeete", que funciona las 24 hrs. del día y es como la gota que horada la piedra. Adelantándome gratis, pronostico un futuro empapelado de cartas-documento.

Salgo a la calle.

En la esquina de Nazca y Alejandro Magariños Cervantes me tomo el 110 que va para Martelli por Constituyentes. En las mesas del Ciro Bar veo sentados a los mismos viejos de siempre, tortugas-caras-pálidas que ya ni siquiera leen el diario. Qué más da, yo viajo sentada con mi mp3 a todo volumen. El oído derecho a veces me duele un poco, pero el compilado que tengo es alucinante y voy flasheándola en colores.

Unos metros antes de cruzar la barrera de la calle Arti-



gas, toco el timbre y me alisto para bajar de un salto. El hombre de los pantalones de combate y mochila campamentista que baja detrás mío esquivo los autos con agilidad de recluta.

Cruzo la vía con cuidado y subo la rampa al trote. Mi sombra compite con el largo del andén.

A esta hora del día, la estación Pueyrredón de la ferrovía ex Mitre se parece al membrete de un papel de carta que tenía cuando era chica, con el margen superior lleno de calandrias,

gatos salvajes y pasajeros coloreados por el resplandor. Me saco los auriculares para disfrutar del silencio. Desde hace varios días vengo escuchando compulsivamente “No air”, un tema ultra pop bastante pésimo, según la opinión de mi hombre-delfín, pero que a mí me conecta con una banalidad saludable.

A mi madre la operaron de una peritonitis aguda la semana pasada y a mi papá le están infiltrando el tendón del brazo izquierdo, que se le gastó con la edad. Hace poco dejé de



amamantar, y creo que por eso me está doliendo el ombligo. Pero busco en mi bolso el calendario Tzolkin que me regaló una amiga y confirmo que es 22 de febrero, día del perro entonado blanco. En algún sitio leí que Tzolkin significa “cuenta de los días de la mente”, y que el tiempo va quemándose de a poco en espiral. Entonces recuerdo que anoche soñé con una guitarra acústica negra. Y en el banco de madera toda grafit-teada resuelvo, sin ir más lejos, comprármela cuanto antes, así puedo tocar mis propias canciones indie.

Vuelvo a enchufarme los auriculares.

A las 7:45 ya hay luz, con el cielo gris o rosa o amarillo y, según la pulsación del día, miro el cableado más de cerca y me

propongo aguantar, de nuevo convivir con la timidez que me crece, mi adicción a ciertas imágenes desérticas que me restan cuotas de voluntad.

Salto a “Flightless bird”, de Iron and Wine.

El primer vagón asoma con las dos luces prendidas y yo resbalo sobre el hielo de mi nueva fantasía hollywoodense, trepando árboles de más de ochenta metros montada en la espalda de un vampiro.

El cielo cambia de color muy rápido, el tren abre sus puertas y yo guardo el boleto para entregarlo después. El día del perro entonado blanco es una incógnita.

Camila Flynn

Nació en 1981 en Buenos Aires. Publicó algunos de sus textos en *El interpretador*, revista virtual de literatura, arte y pensamiento, de la cual formó parte entre 2005 y 2008. Durante un tiempo administró el blog www.solbox.blogspot.com y actualmente está finalizando la Licenciatura en Letras. Contacto: camilaflynn@gmail.com

Rabia

por Jaime Mesa

Cinco minutos y las camionetas de las televisoras han llegado. Además, tres o cuatro camarógrafos salen del estadio y con las cámaras encendidas recorren las calles. Alguien ha empezado a romper los vidrios de las tiendas cercanas. Primero fue un tímido lance de una piedra. Casi con curiosidad. Luego otro más ha echado abajo una señal de *Dead end* y con ésta parte los parabrisas o abolla la carrocería de los autos. Cada segundo se incorpora una persona al ejército de ciudadanos destrozando el orden que minutos antes se mostraba impávido. La paz se

mira en un hombre que se ha quedado inmóvil. Con una mirada más cínica se podría decir que lo disfruta. Ya soy uno más. Me distingue, si acaso, esa cierta incredulidad en mis ojos. Sin embargo, diez o veinte hombres más dejan ver el mismo semblante. Una hilera de autos tumbados sobre el toldo le confiere a la escena el presentimiento de que alguien ha muerto ya. Entonces de entre los grupos aislados que rompen vitrinas o autos, destacan siete hombres que se arremolinan sobre un viejo que, en el suelo, trata de cubrirse el rostro con las manos. Sangra. Los cuerpos llegan de

todas partes, cesan en su empeño por derribar un semáforo. Y entonces cae alguien más. Y otro. Son objetivos que no representan nada en particular. Contemplo aquello y aprieto los puños. Me preocupa algo. Por eso miro a mi alrededor tratando de advertir un síntoma que me cambie de lugar en esa pelea. Entonces siento un extraño odio hacia el tipo que sostiene en alto una cámara de televisión. Por mi mente ya no pasan ideas, sólo impulsos. Pienso en aquel viejo, pienso en Emilia y Beca. Tengo en la cabeza al pelotón de mujeres que necesitan algo de mí, que

no pueden contentarse con la idea de que las necesite por momentos y que luego no sienta nada por ellas. Yo también quiero cosas, como ellas. Traigo a cuenta la vergüenza que acaba de hacerme pasar Emilia y todo porque me ama.

Sí, al principio es una cosa de odio, desatado por no entender por qué tengo que soportar aquello, por qué tengo que explicar mi comportamiento y mi poca necesidad de ellas, de todos, comenzando con Emilia y las otras. Por qué tengo que armarme de paciencia y explicarles que simplemente no me apetece,

lo que fuera, que ya no quiero seguir más. Había tenido que armar todo un ritual para desprenderme de esas relaciones. Y entonces ahí estaban con sus necesidades, gritando, haciendo escenas, como Emilia, o llorando o lo que fuera que iban a hacer las demás cuando las dejara. La rabia que siento ahora es producto de esos seres a mi lado, de esos fantasmas que aún sin su presencia física piden algo de mí cuando no estoy dispuesto a darles nada.

Azoto la piedra que momentos antes me ha servido para romper el parabrisas de un Mercedes contra la nuca del camarógrafo. Enseguida voy contra otro más y de un solo golpe le tumbo la cámara. Algunos más se me unen.

Han entendido las señales que un nuevo líder ha dejado ver. Los que golpeaban al anciano cesan en su intento de quebrar más huesos y se dedican a cazar a los tipos de la televisión que ahora tratan de esconderse.

Imagino a un hombre, luego millares como él lo harán, que sentado a muchos kilómetros de ahí, o incluso, en uno de los edificios cercanos, se levanta enfurecido del sillón porque la imagen en vivo que filmaba un camarógrafo se ha ido. Trata de cambiar de canal. Al final se conforma con una toma aérea desde los primeros helicópteros que llegan. Yo sólo he dado el primer golpe. Luego dejo que los demás terminen el trabajo. Alguien en las noticias de

la noche, con mi imagen atrás en primer plano, dirá que he atacado a un símbolo. Se olvidará de los nombres de los cinco camarógrafos heridos de gravedad y del sexto muerto. Dirá que fue un ataque contra la libertad. Pero ya no tengo tiempo para pensar. Me siento vivo. Es la primera vez que la sangre que asciende vertiginosamente hasta mi cabeza me habla. Oigo el estruendo dentro de mí, el gemido placentero de mis células gozando con el quebrantamiento del orden. Ahora vamos hacia la camioneta de una televisora. La abrimos. Alguien se ha subido y zafa la antena satelital. Goza con el "crack". El conductor, que ha permanecido todo el tiempo dentro, pone marcha atrás y acelera. Un hombre muere

instantáneamente con el golpe de varias toneladas sobre su cráneo. Ni a mí ni a nadie nos importa. Sólo nos montamos en el vehículo, metemos los brazos por las ventanillas. Sangre. Por fin alguien logra llegar al rostro del conductor y mete los dedos en la cuenca del ojo izquierdo.

Me tomo unos segundos para descansar porque siento los pulmones pegajosos y húmedos. Al cabo de un tiempo el miedo se adueña de mí. Cuando el rostro de Emilia y de las otras se van empiezo a sentirme como un ser indefenso. Ya no participo en la destrucción. De alguna forma he cambiado de bando e imagino que alguien me verá y vendrá tras de mí como antes fueron por los que protestaban por el



Alejandro Kechichian Maggio

inicio de la violencia. Aunque sé que el único lugar seguro es dentro del ritmo de todos, ya no tengo fuerzas. Mi cuerpo ha dejado de sentir placer y no sabe cómo reiniciar el impulso. Ya no llega. Atrás de mí escucho un grito agudo que cesa con un golpe, con el estallido de una mandíbula. A la distancia distingo nuevos colores. Enseguida el ulular de las sirenas. Tardíamente comienzo a ver otra clase de hombres. Pero poco a poco las manchas oscuras, ataviadas con caretas y escudos, se abren paso entre la multitud. Ahora la gente ya no destruye autos sino que se vuelve contra los policías. Se oye un disparo. Es increíble que estén disparando, me digo. En ese instante siento el dolor en los puños y en los brazos.

Observo mis nudillos y me doy cuenta del horror de la carne destrozada. Casi puedo ver las salientes de los huesos. La policía va ganando camino. Ahora hay dos camiones lanzando agua a través de una torreta que tiene el aspecto de un cañón. En el centro de la calle se vislumbra, cuando la gente comienza a dispersarse, a un grupo de tres o cuatro policías que golpea a un hombre tirado en el suelo. Debe tener unos cincuenta años. Lleva una gorra azul de los Cubs. Lo reconozco y estoy a punto de gritar que lo dejen, que se han equivocado de hombre, que el pobre desgraciado es padre de un hijo con una prodigiosa memoria. Quiero gritarles que minutos antes, u horas, porque ya no tengo conciencia del tiempo,

ha estado plácidamente sentado presenciando el juego, que tenía esa mirada tan dulce mientras la ilusión de padre se le escurría por todo el cuerpo. Los policías se retiran. Van buscando otros perpetradores. Quiero acercarme pero tengo miedo. Así que sólo miro. El hombre ha quedado en el suelo. Trata de levantarse torpemente. Eso me sirve para darme cuenta que el principal impedimento es la pierna partida en dos. ¿Dónde está el hijo?, pienso desesperado porque nadie ayuda al hombre.

Imagino una toma aérea donde deben verse varias siluetas penetrando sistemáticamente a la turba. En el otro extremo de la calle se distingue una marea de cuer-

pos desplazándose para huir. En calles aledañas se nota la llegada de varias patrullas, cierran las distintas vías. Tres más aceleran a toda velocidad para tratar de cortar el paso a los que corren. En medio, si se mira bien, un hombre está recargado sobre un auto. Inmóvil. Soy yo. A primera vista parece que sólo soy un paseante, alguien que iba a cruzar la calle en un mal momento.

Cuando el sentido común, bombardeado toda mi vida con frases puntiagudas de no atreverme a estar fuera de la ley, me empieza a decir que es mejor arrodillarse y esperar la embestida de uno de esos hombres de negro, escucho un “psst, pssst” que surge de algún lugar arriba.

Casi con desenfado vuelvo la vista y veo a una mujer que sale de una de las ventanas del edificio. Aún a la distancia puedo distinguir su gordura mórbida. Muestra una preocupación honesta y hasta cierto punto seductora. Por un momento pienso en mi madre. Entonces una caravana de sensaciones salvadoras pasa junto a mí. Sé que no

es del todo imposible. *Foster, c'mon, man. Why do you stand there like an idiot?*, el tono de la mujer ya no se presta a confusión. Sé que no he visto a mi madre en años pero que jamás podría llegar a hablar con ese acento, ella tan propia, ella tan académica, ella tan... Cuando me doy la vuelta y escucho el sonido de la puerta que da la señal para

abrir, y luego me introduzco en el edificio, aún no he recordado a quién pertenece esa voz. Antes de seguir subiendo las escaleras, me dejo caer en los peldaños. El dolor en los nudillos es espantoso. Ahora ya no puedo ver ni siquiera el hueso debido a la hinchazón. Sólo quiero dormir. Ahí mismo. Entonces veo desfilar una hilera de policías

afuera y con renovadas ganas me levanto y avanzo.

Cuando ubico esas facciones entre los innumerables rostros de mujeres que he visto en mi vida, maldigo.

Pero no tengo otra opción e incluso ésa me parece segura. Sigo subiendo sin detenerme.

Jaime Mesa

Nació en 1977 en Puebla, México. A partir de los 15 años vivió con su padre. Entre el judo y el ajedrez, apostó por la literatura. Ha impartido talleres de narrativa en la Casa del Escritor y es en la actualidad el coordinador de las ediciones de la Secretaría de Cultura, ambas instituciones de su Estado. Estudió Lingüística y Literatura en la Universidad Autónoma de Puebla. Actualmente es becario del FONCA en la categoría "Jóvenes Creadores". Contacto: jmesa77@gmail.com

Este relato es un capítulo de la novela *Rabia* (Alfaguara, 2008). Se publica con autorización de la editorial.

Lola entre las flores

por Juan Pablo Cozzi

Había elaborado el recuerdo desde dos puntos de vista diferentes. Era Lola quien veía a Lola intentando distinguirse entre los matorrales. Una travesura en la que se atestiguaba a sí misma. Y lo que había robado para mirar y chupar a escondidas todavía lo apretaba con ambas manos debajo de la ropa mientras corría y su respiración aceleraba más y más confundiendo el eco de sus jadeos con una risotada en el descampado.

Ni bien se sintió a salvo (aunque no lo estuviera nun-

ca) se dejó caer detrás de un montículo de tierra y pasto y se pinchó la rodilla con una herramienta de acero que había tirada en el suelo.

Sintió bajo su nariz el olor de la tierra removida y lejos, a una legua de su espalda, sobre su hombro izquierdo, un manojo de gaviotas chillonas sobrevolaba un arado de tiro.

Decidió esperar a que su corazón se apaciguase y su pecho diminuto dejara de contraerse y expandirse tan exageradamente. Su mente dejó de correr y, al mismo

tiempo que un grueso gotón de sudor le terminaba de recorrer el cachete para caer sobre su vestido, una especie de párpado blanco pareció ocultarle la luz de atrás hacia adelante y todo se le volvió pálido y nebuloso. Oyó los golpes que en su pecho sonaban como puños contra inmensas puertas de madera. No entendía cómo un corazón tan pequeño como el suyo (quería mirarse la mano apuñada) podía golpear tan fuerte. Abrió y cerró los ojos y se los restregó con las manos sucias como las traía. Los dejó cerrados y contó hasta

treinta, a ver si le volvía la vista.

Cuando abrió los ojos, si bien todo parecía más oscuro y lejano, pudo distinguir la montaña de pastura, el rastro, la hoz, el campo que se alargaba hasta el camino y el alambrado, la casa, pequeña, lejos. Volvió a henchir sus pulmones. Desenvolvió el paquete que había improvisado con un trapo viejo pero limpio.

Lola! Ahí escondida parecés una ratita que no quiere compartir el postre.

Juan Pablo Cozzi

(Buenos Aires, 26 de diciembre de 1980.) Dedicado a las artes plásticas desde temprana edad, se volcó hacia la literatura a los 20 años. Estudiante crónico del profesorado Joaquín V. González, participó en 2000 y 2001 en la revista "UPA" de ese instituto. Incursionó en la música entre 2001 y 2005 como cantautor en el dúo La Senda, y en 2008 en la agrupación Santiago Félix Alba y la Orquesta Tabarís. Actualmente está a cargo del "Heraldo de Tabarís" (publicación errática y virtual) www.orquestatabaris.blogspot.com. Este año publicará su primer libro de microrrelatos titulado Sesgos. www.sesgos.blogspot.com.



Alejandro Kechichian Maggio

Acerca del verde claro

por Pablo Natale

"Dichas estas palabras, descendieron de los carros..."
(VI, 232)

I

Creo que la última vez que vi a Guillermo Kenny fue en octubre de 1992.

La imagen es ésta: un grupo de pibes en el patio de tierra (Kenny usaba todo el tiempo esa palabra, "pibes"), un poco de viento, una pelota que volaba hacia alguno de nosotros. No recuerdo si estábamos en el arco propio o en el contrario, no recuerdo qué pasó antes, ni después. No recuerdo la fecha, no recuerdo ni siquiera más detalles que éstos: todo está repleto de nubes. Pero sí recuerdo que en ese momento

Guillermo Kenny apoyó una mano en mi cintura, acerco su barbilla a mi cuello, empezó a susurrar. Estoy seguro de que me reí, parece que en el recuerdo soy muy estúpido y no me tomo la situación en serio, parece que por eso o porque de cualquier modo era inevitable, Kenny me empuja.

En el recuerdo, la pelota queda detenida en el cielo, detrás. Yo estoy tragando tierra en el piso.

Lo demás, lo borré.

Guillermo Kenny, el porteño.

II

Pero creo que la última vez que había escuchado hablar de Guillermo Kenny fue en otoño del 2006.

Hacía frío y estábamos en casa de los padres de Julia. Ella salía con Mariana en esa época, no sé cómo había ido a parar yo ahí. Creo que estábamos en el medio de una discusión desagradable, poco amena y estúpida; creo que Mariana decía que no entendía a las mujeres que sólo salían con hombres, que los hombres no eran tan hermosos, que con las mujeres era distinto y se sentía bien, y estaba sobrema-

nera claro que algo raro le estaba pasando, como si lo que decía se estuviese cayendo todo el tiempo al piso y ella lo estuviese intentando volver a levantar.

Meses después ella se fue a vivir a Mallorca y no regresó más. Ese día estaba con las piernas dobladas, agarrándose las rodillas en el sillón y Julia la miraba y le pasaba la yema de los dedos por la planta de los pies y ya no recuerdo si alguna sentía cosquillas o si acaso las sentía yo. Julia estaba recostada en el piso y no hablaba, en general Julia era así. Creo que la situación se fue tornando

exasperante, no recuerdo de qué discutimos pero recuerdo que en un momento Julia habló, algo bastante inusitado porque en general sólo hablaba para confirmar si habían empezado o terminado las cosas. Dijo que ella hace unos días había encontrado una foto en el diario, y que en esa foto había visto a Guillermo Kenny.

Uno de los perros ladró y creo que sentí frío.

Después Julia salió de la habitación. Mariana se quedó callada. Movía los dedos de los pies y podía poner el segundo dedo arriba del tercero, siempre hacía eso cuando estaba nerviosa, pero además, ahora, me miraba y parecía no querer discutir más. Intentaba hablarme de algo, y no podía. Los dedos se cruzaban y entrecruzaban, Julia levantó

y apoyó el vaso sobre la mesa, su lengua iba y venía, una gran víbora que se estaba volviendo loca, al borde de enredarse sobre sí misma.

Yo miré la alfombra (había una alfombra) y pensé un rato más en víboras, y así pasaron algunos minutos, hasta que Mariana habló.

Dijo que a ella el único hombre que alguna vez le había atraído era Guillermo Kenny. Dijo que lo había vuelto a ver a los dieciocho, a los diecisiete, a los dieciséis, que soñaba con él todas las noches, que en el sueño (siempre era el mismo sueño) Kenny la llevaba en una moto verde a una ciudad rosa donde todo podía volver a empezar. Dijo que Kenny la aferraba por la cintura y yo quise decirle que eso era imposible, dado que Kenny debía estar

ocupado manejando, pero no hablé. Seguía sintiendo de fondo los ladridos de los perros mientras ella contaba cuánto le gustaban las pecas de Guillermo Kenny, la remera verde de Guillermo Kenny, la forma en que se acomodaba el guardapolvo, la vez en que saltó por la ventana y desapareció, la vez que rompió el vidrio con un solo dedo de la mano y lo expulsaron, la tarde en que volvió, tenía anteojos y nadie entendía cómo era posible eso, Kenny con anteojos, parece que le gritaron algo y Kenny no respondió, parece que lo amenazaron y tampoco respondió, todos sabíamos que hubiese podido responder pero no lo hizo, los ojos le temblaban. Le temblaban.

Yo la miraba y me daba cuenta que Mariana estaba delirando, sólo tenía muchas ganas de dejar a Julia e irse

del país, y sabía que iba a hacer eso y que sólo necesitaba una buena excusa, que la estaba buscando, y entonces los dos miramos hacia la puerta y vimos a Julia apenas sonriendo, con el diario de la ciudad abierto en la sección "Obituarios", mostrándonos una foto, que indudablemente era la de Guillermo Kenny.

III

En el trabajo me asignaron como alumna a una chica checa. Tiene veintisiete años, el pelo lacio, por los hombros, teñido de colorado y con pequeños rastros de viejos mechones verdes. Lo primero que pienso es que es estúpida, trato de hacerle practicar descripciones físicas en español y en un momento me comenta que las extensiones del cabello se hacen a fuerza

de tironeo, las palabras que usa obviamente no son ésas pero el gesto exacto sí lo es: ella agarrándose el pelo lacio y rojo y checo, diciendo que todo el resto del cabello está adentro, allí.

Las clases pasan rápidamente, el nivel de español de la chica checa mejora en cierto modo, las historias empiezan a pulular. Una tarde ella dice en un español inusualmente correcto que tiene calor. Se saca la remera. Veo su espalda blanca alejarse de mí y dirigirse a la ventana, veo que saca un cigarrillo y empieza a fumar, veo que tiene una, dos, tres manchas debajo del hombro, veo, más allá de la ventana, dos pájaros trepados en el mismo cable de luz y trato de pensar cómo es que esos pájaros no se mueren.

Entonces ella habla.

Tiene dos hijos y se llama Kathy, dice que me mintió y que no sabe por qué. Cuenta que a los diecisiete años se enamoró de un hombre que tenía una moto, que el hombre la dejó a los dos meses, que no quiso volver a su casa, que se fue a dormir a la habitación de un compañero y que ese día se enamoró otra vez, no ese día, no estoy seguro si dijo “ese día”, pero en algún momento ocurrió. El chico la trataba bien y le gustaba estar en silencio: todas las tardes caminaban hacia el cementerio y a los tres meses se casaron en una ceremonia íntima al lado de una tumba que tenía borrados los tres nombres y en la que sólo se leía una inmensa letra “G”. Los padres de la chica checa no quisieron volverle a hablar. Dice que con su esposo usaban cadenas y ropa

negra todo el tiempo, él era fanático de la música punk, a ella en cambio le empezó gustando solamente la ropa punk, pero como siempre después todo se confundió. A los cinco meses se enteraron que iban a tener un hijo. Decidieron tenerlo, pero en las semanas siguientes el niño se murió. Ella no sintió nada por el hijo, al esposo lo dejó a los veintidós y empezó a salir con un español; vivió tres años en Mallorca y conoció a muchos hombres, con uno de ellos adoptó un bebé coreano. No sé por qué le pregunto en ese momento el nombre, esperando que ella me diga “Fabián”.

“Fabián”...

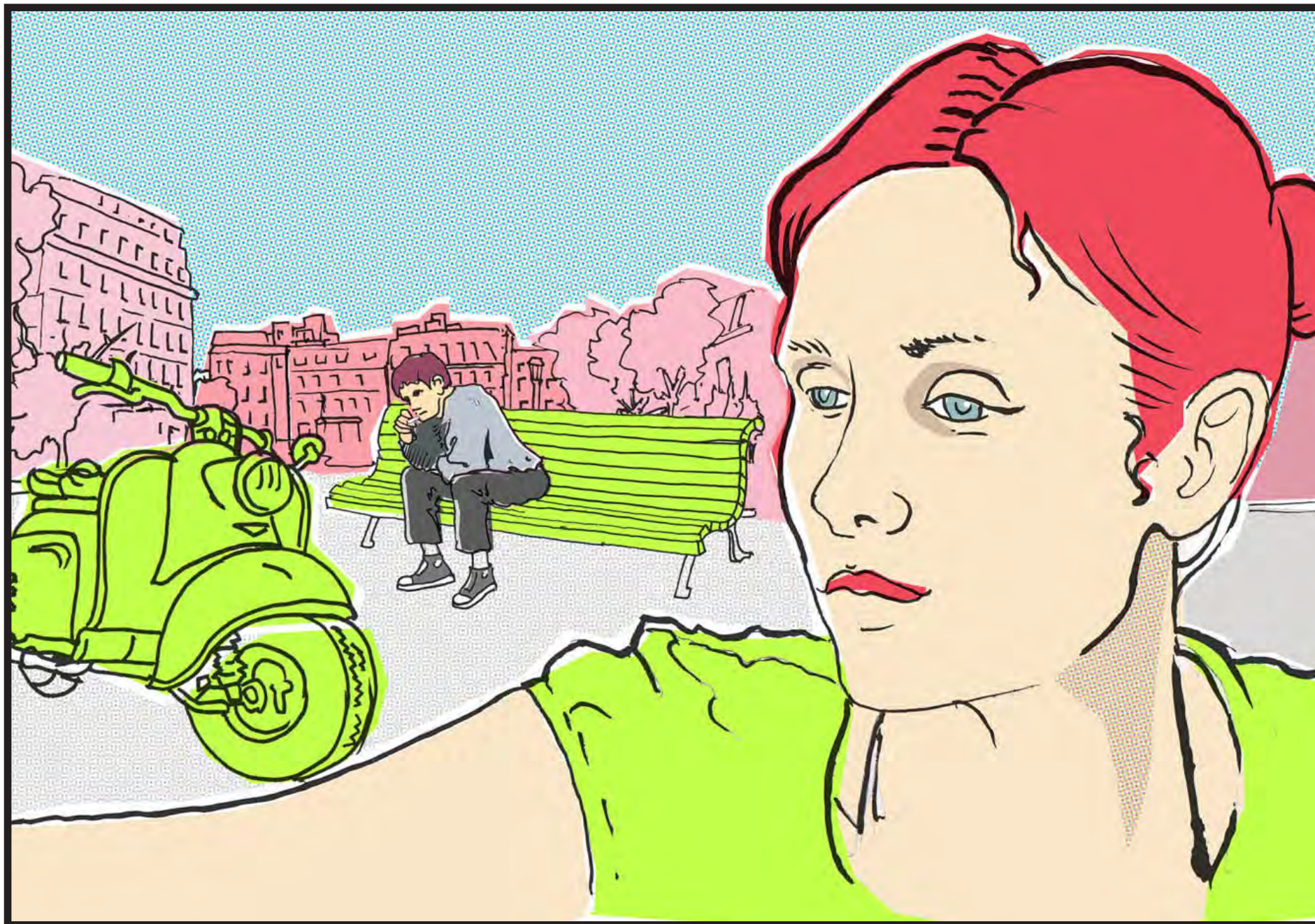
Pero Kathy no dice nada.

Saca otro cigarrillo, antes de volver a hablar, y yo me le acerco, quizás la rozo.

Y habla. Dice que se cansó de esa vida y que se fue, que la dejó, que viaja por el mundo hace dos años y que no sabe exactamente qué fue lo que le pasó, como si en algún momento le hubiera pasado algo, y no entiendo y me callo y la imagino moviendo las manos en su pelo, haciendo una y otra y otra extensión, como una enorme araña tejiendo una tela que es un país, y que queda cada vez más lejos.

Escucho que dice: “Alguna vez voy a volver a casa”.

Dejo de ver su espalda blanca y desnuda y le observo los brazos. Tiene pecas en los brazos, pequeñas pecas que suben y bajan y pican buena parte de su piel; tiene los dedos largos, los dedos siempre están posados en el mismo sector de la piel y entonces noto que estuvo cruzada de



Alejandro Kechichian Maggio

brazos todo el tiempo (pero eso es imposible, así no hubiera podido fumar), y le pregunto qué tiene, qué esconde, qué hay, y baja los brazos, y veo dos palomas en el cable de luz y ahora son tres, y yo recuerdo, y vuelvo a olvidar, otra vez, a Guillermo Kenny.

IV

¿Qué fue, entonces, de la vida de Guillermo Kenny todos esos años?

El diario de febrero del 2006 decía que Kenny había muerto en un accidente de motos en la ruta 20, pero no aclaraba en qué lugar de la moto estaba: si era piloto, acompañante, si estaba afuera de la moto y la moto lo había atropellado, si la moto había sido robada, si había antecedentes, o no. Tampoco decía si

todo el accidente había sido su culpa, si estaba drogado, no decía, menos aún, por qué demonios había vuelto otra vez a la ciudad. Sólo aparecía el rostro destrozado de Guillermo Kenny llenando de pecas el piso, y las letras grandes arriba y abajo otorgando preguntas sin sentido acerca de la identidad de uno de los accidentados, la identidad de ése en particular: Kenny, el porteño.

Busqué más información en archivos pero no salía nada. Fui a la biblioteca del pueblo y pedí entrar a los archivos del sótano. Pero no tenía sentido estar ahí. Sólo había diarios viejos, ajados, y amarillos, hablando de la gente célebre y muerta que había pasado toda su vida en la ciudad y que, habiendo vivido poco o mucho, se había

comportado como “gente de bien”.

Esa noche soñé que abría los ojos en medio de un hospital, que un hombre viejo y muy enfermo me abría las manos y me daba un pequeño papel, el hombre inmediatamente fallecía, yo estaba solo y abría el papel que tenía en las manos y leía un cuento que alguna vez había escrito Guillermo Kenny. El sueño se hacía de pronto más complicado, aunque quizás no era el sueño, sino el recuerdo del sueño.

En el papel abierto, Kenny contaba la historia de un niño que escuchaba todas las mañanas el sonido de una armónica rodeando las paredes de su casa. El niño siempre oía una canción diferente y por eso tardaba en despertar, asomaba el rostro por la

ventana de la casa y veía una bicicleta escaparse, desvanecerse. Nunca pudo ver el rostro del hombre, nunca pudo ver la marca, las ruedas, el color de la bicicleta, y siempre que se asomaba creía que el otro podía estar cerca, pero la distancia era exactamente igual, alguien a lo lejos, los pies dando vueltas cerca del piso, una mano cerca de la boca, el sonido y la música, y después sólo el sol, el sol y todas esas manchas insoportables en el cielo.

V

¿Qué fue, repito, de la vida de Guillermo Kenny?

Fue Mariana la que empezó, lentamente, a recordar. Se sacaba recuerdos de la boca como si estuviese efectuando un raro truco de magia al que

sólo ella le encontraba sentido y placer. Quise irme de la habitación, quise irme de la vida y del mundo. Julia otra vez volvía a estar lejos, alelada, sentada en las piernas de Mariana que ya no tenía cruzadas las manos, ni los pies. El papel de diario estaba tirado en el piso, oblicuo, tapado, como si todas las letras hubieran empezado a girar y se hubiesen empezado a romper. Yo no podía recordar el rostro de Guillermo Kenny, no quería recordar el rostro de Guillermo Kenny, la tierra flotaba en el aire y yo cerraba los ojos y no veía, pero los volvía a abrir y Mariana hablaba, seguía hablando.

Empezó por adelante, contando lo que yo y todos alguna vez supusimos: Kenny había vivido en Buenos Aires con su familia, no tenía hermanos, el

padre en algún momento los dejó, la madre se fue con otro hombre y se llevó a su hijo con ella a Carlos Paz. Después el hombre se fue y la madre decidió que debía cambiar su actitud, que la anterior actitud no la había ayudado en nada y que en el fondo se trataba de una cuestión de conceptos, por lo que empezó a perseguir por todo el país a este hombre, pero sin el hijo. El pequeño Kenny se quedó entonces en la ciudad: vivía cerca del puente verde con una tía a la que siempre habíamos visto deambular en un Fiat 600: una vez Kenny contó que le había soltado el freno de mano, y el auto había estallado contra una pared. La tía había estado al borde de fallecer por el infarto, y a partir de ese momento dejó de hablar. Kenny tenía problemas de

dinero bastante inusuales para su edad, por lo que probó con diferentes trabajos, hasta llegar al que todos le conocíamos, al final: vendiendo drogas en el barrio. Tenía trece años y se lo podía encontrar en la plaza después de las seis, eso es lo que decían al menos en el colegio y eso es lo que Mariana, después de años, repetía: Kenny sentado en un banco de plaza, los pies siempre golpeando el suelo, levantando tierra.

Los ojos claros, en la mano un cigarrillo.

Del colegio lo expulsaron tres veces, una por dejar una clase, la otra por ejercer la violencia de modo ilegal, la otra porque lo encontraron sacándole fotos a unas compañeras en el baño. Kenny también estaba desnudo, al menos esa fue la versión que

a todos nos taponaron en las orejas, las chicas se llevaron solamente un llamado de atención. Yo trataba de recordar los nombres, o un apellido, me preguntaba si una de ellas no habría sido Julia; Julia conoció a Kenny cerca de esa época, pero no, me equivocaba, había empezado a mezclar todo, otra vez.

Aparentemente partió de la ciudad a los dieciséis años, aunque dejó una estela en casi toda una generación que crecía en el pueblo-ciudad. Los relatos que aludían a la figura del “porteño” se habían ido multiplicando, los jóvenes parados en las diferentes esquinas, antes y después de clase, antes y después de salir, contaban algo de Kenny, siempre subido arriba de su moto, siempre con drogas, mujeres, pecas, y cosas verdes.

Sentí una piel fría rozándome los hombros, y abrí los ojos.

“Julia”, le dije.

VI

“No sé por qué siempre pensé que los héroes de videojuegos eran mejores que yo.”
(Fabián)

La chica checa no está.

Me asomo a la ventana, apoyo mis manos, subo mis pies. Desde el quinto piso del edificio donde está la institución de castellano puedo ver un patio viejo, sucio. Las plantas crecen completamente, sin dirección. Hay hojas de al menos tres estaciones sin barrer. Dejo caer las cenizas, levanto la cabeza y observo el enorme reloj en el lado derecho de la ciudad.

Al rato me voy, me meto en un cyber, he recibido un mail.

La chica checa está en la otra punta del país. Viajó al sur por quince días, dice que conoció un hombre que trabaja en el rubro del paracaidismo, que hacen muchas fiestas y que está aburrida y feliz. Me cuenta que es increíble, que está enamorada otra vez, el hombre al que conoce se acaba de enterar que hace quince años él tuvo un hijo. Ella parece intuir que hay algo que no cierra en la historia y me cuenta: el hombre tiene veintiocho años, tuvo el hijo a los trece, al principio la mujer no le quiso decir; luego se olvidó. Sigue contando. El mail es muy largo y yo pienso en su espalda y en el tatuaje enorme que decía 666, son tres seis juntos, el seis es un

número muy exacto, muy maleable.

“Se da vuelta y es un nueve”.

Recuerdo que eso me lo dijo porque estuve mirando demasiado uno de los brazos donde tenía el tatuaje, en el otro brazo tiene una especie de retrato de Axl Rose, sobre ese tatuaje ya hablamos, un relato bastante predecible, lo mejor que recuerdo del relato es que ella dijo que Axl tendría que haberse suicidado, que debería haberse tirado desde la punta del edificio donde filmaron uno de sus últimos videos de rock. Axl siempre corría de una punta a la otra del escenario, era su forma de mostrar energías, casi como un caballo desbocado con un micrófono en la boca, y ese video lo filmaron en un edificio, y Axl Rose de-

bería haberse tirado, ése era el momento, y son las seis y vuelvo a casa, y empiezo a buscar, entre las fotos viejas que guardé, la foto de Axl Rose, y una foto de Guillermo Kenny, en algún lugar tiene que haber una foto de Kenny.

Mariana desapareció de mi vida, Julia ya no está, las fotos no las encuentro, encuentro sólo ésta.

Es una foto de segundo año.

Yo estoy en el centro, atrás, tengo el pelo corto y un poco sucio, no sé qué hay en mis ojos pero estoy seguro que algo hay. Las manos no se me ven, los zapatos tampoco, menos aún el cuerpo, es una suerte, estoy casi ausente de la foto. Abajo, a la izquierda, están Julia y Mariana. Hay un espacio considerable entre

ambas, si mal no recuerdo en ésa época no se hablaban y todavía no se había inventado el lesbianismo, el padre de Mariana todavía no estaba muerto y a Julia le faltaban por lo menos dos años más para entender que la relación colegio-sociedad no tenía sentido. Las caras son las de dos personas normales, adolescentes, brillosas, inseguras, planas, y al mismo tiempo

con una pequeña seducción, lentamente, brotando. A Julia se le ven las manos, tiene las dos manos agarradas como si guardara algo que no quisiera dejar ver; algo que tiembla, no sé. A Mariana, en cambio, se le ven los zapatos, las manos las tiene escondidas detrás, pero me importan menos los zapatos que las piernas, un poco gordas, pero en un color tan perfecto que parecen hacer

rebotar el sol y devolver hacia algún lado un poco de luz.

Guillermo Kenny no aparece, no está.

Me busco en el reflejo de la foto, y me pregunto si ese es el momento, o no, en que Guillermo Kenny debería aparecer.

Esa noche fumo un poco y tengo una última visión: un caballo gritándome en la

cara un sermón acerca de la felicidad. En un primer momento pienso que tiene razón, que no he sido suficientemente feliz para el tiempo que llevo vivo, que debería esforzarme. En un segundo momento, no. Me doy cuenta que él es sólo un caballo, y que yo sólo soy un hombre, y que eso es todo.

Pablo Natale

Nació en la ruta interestatal Córdoba - Rosario en 1980 y reside en Villa Carlos Paz desde los siete años, aunque hay noches en que se encuentra con la aurora boreal y piensa que no todo es tan así, que quizás está en otro lado, de alguna manera.

Coordina talleres de escritura, es profesor de español para extranjeros, corrector literario y C.L.L. En 2008 publicó su primer libro oficial de cuentos llamado *Un oso polar* (Editorial Recovecos), el cual incluye el cuento homónimo ganador del Premio Estímulo 2007 de la Agencia Córdoba Cultura. Publicó cuentos y ensayos en diversas revistas de circulación nacional y en la antología *Es lo que hay*. Mantiene desde septiembre del 2006 el sitio web pacmanvuelve.blogspot.com. Es integrante del colectivo Piña Azteca, y participante y/o fan del grupo artístico Circo Invisible. Actualmente está finalizando un libro de cuentos llamado *Observatorio*, un volumen de cuentos para niños (en uno de cuyos cuentos dos hámsters hablan del fin del mundo) y un libro de poemas acerca de la familia tentativamente titulado *Vida en común*. Este cuento forma parte del libro *Un oso polar*, Ediciones Recovecos. Córdoba, 2008.

FORGET IT! FORGET
ME! I'M FED UP
WITH YOUR KIND!

“El teatro asume la muerte de la Argentina, y de alguna manera la exorciza”

Kin Kón

ENTREVISTA A JORGE DUBATTI

Texto: Santiago Sánchez Santarelli

Fotos: Jerónimo Pérez Brancatto

Son tiempos raros. Se caen los Airbus y un puñado de chanchos pone paranoico a medio planeta. De Narváez gana las legislativas, se muere Michael Jackson. El mundo pierde el eje. En medio de ese clima enrarecido, tomo la Avenida Corrientes y a punta de facón me abro paso entre las hordas de Influenza A, hasta llegar al Centro Cultural de la Cooperación. Allí trabaja Dubatti.

Mientras espero que llegue el ascensor, pienso que tendría que escribir una introducción —esta introducción— y comentar quién es el entrevistado. Los lectores no tienen obligación de saberlo. Redacto mentalmente: “Jorge Dubatti es posiblemente el crítico

y teórico teatral más importante de la Argentina. Además de las tareas de investigación y producción teórica, dirige varias colecciones de teatro en otras tantas editoriales, da clases, concede entrevistas a importantes medios como Ciento Cincuenta...” Se abre la puerta. Presiono el botón correspondiente. Ya no hay tiempo de pensar introducciones. En el viaje, chequeo que el grabador tenga el cassette bien puesto, repaso las preguntas que anoté como ayuda memoria, busco la lapicera en la mochila. Cuando bajo, me cruzo con Atilio Borón. ¿Será un presagio? Pienso para mis adentros “It’s fate, Jack”. Tengo que dejar de ver Lost.

Dubatti me recibe tipeando algo en la PC. Guarda una copia antes de pararse: ningún investigador que se precie confiaría demasiado en el Word. Sacamos un café de la maquinita copada que tiene el Centro de la Cooperación, nos sentamos a la mesa, ponemos las cosas en un calculado desorden (por si hay foto). Descubro que no he terminado la introducción, así que lanzo una pregunta que me ahorra el trabajo.

Contame un poco de todo lo que estás haciendo, en lo que a teatro se refiere.

Trabajo en varias áreas, unificadas por el teatro. Por un lado, la investi-

gación y la escritura. Esas dos áreas no siempre se superponen: muchas veces uno está investigando para un proyecto de la Universidad o del Centro Cultural de la Cooperación, pero otras veces uno escribe por puro placer, por pura necesidad de pensar u opinar, sin condicionamientos institucionales.

Otra área es la docencia. Es una zona muy importante de mi trabajo, a la que dedico mucho tiempo, en la Universidad de Buenos Aires, en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires y en una red de conexión con universidades del país y del extranjero.

Luego, el periodismo, que me fascina. Creo que representé a un nuevo tipo de investigador y académico del teatro. Me di cuenta de la novedad por la gran resistencia que tuve, tanto del lado de los investigadores como del lado de los periodistas. Para los periodistas yo era el investigador; y para los investigadores yo era el periodista. Los amigos periodistas me decían: "Pará de leer, te vas a volver loco". Los amigos académicos me preguntaban cómo me podía interesar escribir "notitas" en los

diarios. Durante unos cuantos años fui una especie de bicho raro, con un pie en cada lado. Hoy agradezco esa doble pertenencia, que me dio una entidad, una singularidad y, además, me dio saberes, competencias, conocimientos que no tenía antes



de dedicarme al periodismo. Cuando empiezo a trabajar en el periodismo teatral —fines de la década del ochenta—, empiezo a advertir que los colegas de la academia van muy poco al teatro. Y veo también que los críticos, no solamente van

muchísimo al teatro, sino que es parte de sus vidas y que, además, saben muchísimas cosas del teatro que los investigadores ignoran por su aislamiento. Ahora esa tendencia cambió. En los ochenta, muchos académicos te decían que el teatro

"Tengo que integrar esos dos saberes". En mi primer viaje a Alemania, escuché a Marcel Reich-Ranicki, el gran crítico literario, decir lo mismo. Creo que, de alguna manera, fui una especie de "punta de lanza" de un nuevo tipo de investigador que hoy ya está incorporado. Eso me da mucho orgullo, porque noto que es ésta la manera en la que tenemos que trabajar los investigadores: muy cerca del acontecimiento teatral. La última área de trabajo es la de gestión y política cultural. Poder intervenir en el armado de una programación, en un jurado, discutiendo una ley o el funcionamiento de una institución, o el diseño de una sala. Recapitulo, entonces: escritura, investigación, docencia, periodismo y gestión/política cultural. Y una sexta —que no es menos importante—: la edición.

Te iba a preguntar por eso.

Me importa muchísimo, y también le dedico mucho tiempo. Vengo trabajando en edición desde 1990. Ya son casi veinte años, y un montón de libros. Al principio, con muchas dificultades.

ME! I'M FED UP
WITH YOUR KIND!

tades, y ahora en otras condiciones. Algún celoso dice que “monopolizo” las ediciones teatrales, pero está a la vista que no es verdad. Sucede que en veinte años se ha acumulado mucho trabajo, y mucho cariño por la tarea. Me alegra ver consolidados aquellos espacios por los que uno tuvo que luchar tanto.

Además, se abre la posibilidad de que lleguen al libro una cantidad de obras y que así los textos se conserven.

El libro es un embajador del teatro en todo el mundo, en cada rincón del planeta y del país. He encontrado los libros de las colecciones que dirijo en universidades alemanas, en Estados Unidos, en Miramar y en Comodoro Rivadavia. Como embajador, el libro es una especie de juglar que lleva noticias e información de pueblo en pueblo. Además, trabaja por sus autores sin que éstos lo sepan: los libros nunca descansan. He llegado a lugares donde nunca había estado antes y sin embargo me conocían y me trataban familiarmente.

Pronto me di cuenta que era efecto de los libros, que habían trabajado por mí sin que yo lo sospechara.

Pero además el libro de teatro es un inspirador de grupos teatrales: los textos teatrales que el libro incluye llaman a ser llevados a escena. Luego de que sale un libro se revoluciona Argentores con decenas de pedidos de todo el país

“...el libro de teatro supera el tiempo, vence el tiempo como no logra vencerlo el teatro, y de esa manera instaure una memoria del teatro.”

para conseguir de los autores la autorización necesaria para montar las obras.

Por último, el libro de teatro supera el tiempo, vence el tiempo como no logra vencerlo el teatro, y de esa manera instaure una memoria del teatro. Sabrán de esos textos y de todos nosotros, a través del libro, los nietos de los nietos de nuestros nietos. De lo contrario, los textos se hunden con el naufragio del teatro perdido.

Uno de tus hitos innegables en ese sentido es Postales argentinas.

Fue el primer libro que publiqué, en el año noventa. Me costó mucho trabajo: me encargué de llamarlo a Bartís, me encargué de que me diera bola, me encargué de que me postergara y me postergara y me postergara, y le seguí insistiendo.

Cuando llegó el momento, Bartís —ya harto— me dijo “venite” y me lo terminó dictando porque el texto del espectáculo no tenía notación. Me acuerdo de estar bajo una parra, en la calle [Juan Ramírez de] Velazco, con él dictándome la obra o corrigiendo los borradores mecanografiados —todavía no tenía computadora—.

Editar *Postales argentinas* fue una sensación muy gratificante, sentí que

me aproximaba a la tarea de un investigador como Ricardo Rojas, a quien yo admiraba y admiro profundamente. Empecé trabajando como investigador muy jovencito —a los 19 años— en el Instituto de la UBA que lleva su nombre. Rojas fundó el Instituto de Literatura Argentina y una de las cosas maravillosas que hace en ese espacio es crear una colección de documentos, donde publica nada menos que el texto del *Juan Moreira*. Advierto que el esfuerzo vale la pena: haciendo este tipo de trabajo, uno va acompañando a su generación, a su tiempo, y a la vez va haciendo una contribución a la historia del presente y a la historia del tiempo inmediato.

He publicado textos —estoy muy orgulloso— de grandes artistas que nunca pensaron en publicar: Bartís, Batato, Urdapilleta con *Vagones transportan humo...*

Que, además, fue un éxito de ventas.

Sí, publicamos además otros dos libros: *Legión re-legión* y *La poséida*. La



verdad, es una tarea que me encanta y que no llegué a hacerla tanto por plantearme un programa, sino más bien porque fue surgiendo como una necesidad frente al acompañamiento, desde la investigación, del funcionamiento del campo teatral.

Además, te da la posibilidad de documentar un campo teatral donde estaba el germen, sobre todo a partir de los '90, de lo que ahora está en el centro de la escena.

Sí. Creo que la edición marcó la necesidad del reconocimiento de nuevos conceptos de dramaturgia, una verdadera conquista epistemológica en los estudios teatrales: dramaturgia de los narradores, por ejemplo, Ana María Bovo (*Hasta que me lla-*

mes, Maní con chocolate); dramaturgia de directores, el caso de Bartís; o la dramaturgia de grupos, como Los Macocos; o el caso de la dramaturgia de actor, como Urdapilleta, Batato, o el hecho de sacar varias versiones del mismo texto de acuerdo a su entidad pre-escénica o post-escénica, como en las obras completas de Tato Pavlovsky.

En ese sentido, uno siempre duda de lo que hace. Pero cuando mira para atrás, descubre que esos textos ahora pueden ser leídos por las futuras generaciones. Yo por lo menos me siento contento por ese trabajo y me gusta seguir haciéndolo, desde ya.

Vamos a seguir con una pregunta que es medio un clásico y que, en parte, ya respondiste. ¿Cuál te parece que es la

razón del “boom” teatral que hay en Buenos Aires en este momento?

Es un tema complejísimo. Estamos viviendo una verdadera Edad de Oro del teatro argentino, reconocido e inserto en el mundo. Es la primera vez que el teatro argentino nivela internacionalmente con tantas figuras tan singulares como Bartís, [Rafael] Spregelburd, Javier Daulte, Tato Pavlovsky, Mauricio Kartun, Paco Giménez, Federico León, De la Guarda, [José María] Muscari... Hay muchas causas que confluyen en un sistema complejo. Pero una de las razones fundamentales es la aparición de la post-dictadura, que encuentra al país prácticamente desintegrado, desmantelado, desamparado de toda referencia a figuras paternas, donde

el Estado está desautorizado porque ha cumplido durante la dictadura una función represiva inédita, ha sostenido campos de concentración. Aparece en ese páramo una modalidad de producción que se lleva muy bien con la militancia, con la construcción de territorios de subjetividad alternativa, y con la pobreza, con la escasez de dinero. Ese es un gran tema de la Argentina: la riqueza de la pobreza. Es muy difícil hacer cine y televisión sin dinero, incluso publicar un libro es difícil, pero es muy fácil hacer teatro. Se hace con deseo y con inteligencia, haciendo “de necesidad virtud”. Esto, sumado a la larga tradición teatral argentina, a un público fervoroso que alimenta de una manera incondicional las producciones, sumado a las poéticas de

ME! I'M FED UP
WITH YOUR KIND!

potencia excepcional... El teatro argentino en la post-dictadura ingresa en un canon internacional, mundial, de poéticas de dirección, por ejemplo, con el "teatro de estados" de Ricardo Bartís. Es una construcción de poética inédita en la historia mundial. Antes nos manejábamos con la apropiación de Strasberg, de Stanislavsky, de Lecoq, de Grotowski, etc. Pero comienza a aparecer, a través de [Alberto] Ure, Pavlovsky y David Amitín, una línea de producción de poética singular que va a terminar siendo consolidada por el que, sin dudas, ha sido el más grande director argentino de todas las épocas: Bartís. Recordemos *Postales argentinas*, *Hamlet o la guerra de los teatros*, *El pecado que no se puede nombrar*, bueno, toda esa producción maravillosa, que coloca a la Argentina, por primera vez, en un mapa internacional de poéticas de dirección.

Pero, por sobre todo, creo que, si hay un gran teatro en la Argentina, es porque el teatro se basa en el orden de un acontecimiento efímero, en la cultura viviente, y sucede

que la Argentina ha muerto. Eso es lo que dice *Postales argentinas*: la Argentina ha muerto, la mató la dictadura, ya no existe, y el gran acto de ratificación ritual de nuestra existencia es la teatralidad desde el cuerpo viviente. Por eso la Argentina se transforma en una especie de laboratorio de teatralidad social en la post-dictadura: para sostener

“Eso es lo que dice *Postales argentinas*: la Argentina ha muerto, la mató la dictadura, ya no existe, y el gran acto de ratificación ritual de nuestra existencia es la teatralidad desde el cuerpo viviente.”

que mientras los cuerpos viven, seguimos viviendo. Y creo que es por eso, también, que hoy el país tiene un nuevo pensamiento teatrológico. La Argentina no está pensando el teatro como se piensa en Europa o en Estados Unidos, básicamente por una razón de peso: hemos adaptado el pensamiento teatral a las prácticas teatrales, a la reflexión de los teatros. Yo nunca aprendí tanto sobre

teatro como escuchándolo a Pavlovsky, a Sprengelburd, a [Javier] Daulte, a Kartun, a Bartís, a [Juan Carlos] Gené, a [Federico] León.

Entonces, la razón profunda es que el teatro asume la muerte de la Argentina, y de alguna manera la exorciza. De eso hablaba *Postales argentinas*: una especie de conferencista cuenta la historia de un país que ya

no existe. Y todo esto en medio de la primavera democrática. Es decir que Bartís es una especie de profeta, un avanzado, un gran visionario que ve y reconoce lo que después nosotros vamos comprobando.

Bueno, ya que estamos hablando de la teatrolología, vos estuviste publicando algunos libros que -uno tiene la impresión- vienen justamente a delimitar

un campo teatrológico en la Argentina desde una perspectiva de base. Esos libros son Filosofía del teatro I y Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado.

Y ahora *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, ese que te estoy dando.

Me parece que eso es una parte importante de tu trabajo, también.

Sí. Eso se da como consecuencia. Hice la Tesis de Doctorado sobre Pavlovsky. Para entenderlo, no me servían las herramientas de la semiótica tradicional. El problema es que, frente al pensamiento de Sprengelburd, de Bartís, de Kartun, de Pavlovsky, de Alberto Ure, de Daulte, de Paco Giménez, uno se da cuenta de que esas herramientas no alcanzan para pensar sus poéticas y sus concepciones de teatro. Me parece que lo que surge ahora es muy interesante: con la necesidad de encontrar herramientas y bases epistemológicas nuevas para poder pensar los

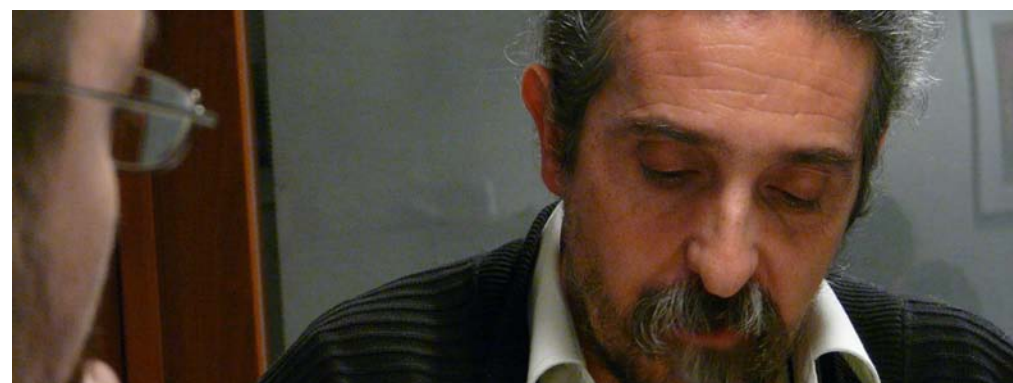
fenómenos argentinos, aparece la necesidad de refundar los estudios teatrales.

Hagamos un poco de historia. La última renovación anterior aconteció en los ochenta, en los primeros años de la post-dictadura, y consistió en el afianzamiento de la semiótica teatral. A causa de la dictadura, la teatrología

ciones. No hemos tenido una gran escuela semiótica. Desde comienzos de la década actual se advierten señales de cuestionamiento crítico y superación de la semiótica, al menos de esa semiótica rudimentaria que muchos investigadores siguen empleando hasta hoy. Comienzan a abrirse nuevas orientaciones supe-

muy ligado a la práctica teatral y a la reflexión desde la práctica por la observación. Creo que la única excepción en el pasado es Gastón Breyer, quien nunca terminó de ser reconocido como un teórico. Breyer es un gran pensador, pero no hizo escuela teórica. Sus libros son casos aislados y han sido muy ignorados por los tea-

tro Comparado (y especialmente una de sus ramas: la Poética Comparada); una lectura territorial del teatro, en la Cartografía Teatral. Pero insisto en la aclaración anterior: estas líneas no surgen del laboratorio, no son puramente teóricas, sino que surgen de la observación del campo teatral, de escuchar atentamente



Kin Kón

argentina estaba muy atrasada, y con la reapertura al mundo se impuso una semiótica básica, impulsada por la lectura de los textos de Fernando de Toro, Anne Ubersfeld y Patrice Pavis. A partir de los noventa se afianza la semiótica, en la que entonces se confiaba irrestrictamente, casi religiosamente. Haciendo un balance de veinte años de esa corriente, no podemos hablar de grandes aporta-

radoras, que colocan a la semiótica en un lugar ancilar, al servicio de concepciones más amplias e inteligentes. Pero además se da una gran novedad: los investigadores argentinos empiezan a producir teoría, ya no se limitan a resumir y transmitir las afirmaciones de Pavis, Ubersfeld, [Marco] De Marinis o [Juan] Villegas. Creo que tardíamente empezamos a producir un pensamiento teatroológico original,

trólogos argentinos, más interesados en prestigiarse por su asimilación a las corrientes europeas.

Advierto al menos tres líneas innovadoras que proponen tres perspectivas y sus consecuentes disciplinas surgidas de ese trabajo, herramientas útiles para nuestro acercamiento al teatro: una lectura ontológica del teatro en la Filosofía del Teatro; una lectura dialógica del teatro en el Tea-

el pensamiento de grandes teatristas argentinos: Eduardo Pavlovsky, Alberto Ure, Ricardo Bartís, Mauricio Kartun, Paco Giménez, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Federico León, entre otros. Se trata de líneas teóricas que se diseñaron para poder pensar los fenómenos teatrales de la Argentina, y que de lo particular acceden al planteamiento universal de la teoría.

ME! I'M FED UP
WITH YOUR KIND!

¿Podés dar las características de cada una de estas disciplinas?

La Filosofía del Teatro se pregunta por la ontología del teatro en el concierto de los entes. Enmarca a todas las otras disciplinas de la Teatrológica y se ve a su vez enmarcada por la Filosofía. Se propone pensar el teatro más allá de la Semiótica y

su concepto del teatro como lenguaje, expresión, comunicación y recepción. Concibe el teatro como acontecimiento ontológico –articulado sobre tres sub-acontecimientos: el convivial, el poiético y el expectatorial– y como zona de experiencia. Para esta disciplina, el teatro es un acontecimiento de la cultura viviente, irrenunciablemente

territorial. Por ello, la historia del teatro es la historia del teatro perdido. El teatro posee saberes específicos (“El teatro sabe”, dicen los teatreros argentinos) que no están en ninguna otra práctica ni en ningún otro acontecimiento. El teatro se manifiesta como una elaboración peculiar de la teatralidad (que preexiste al teatro en la entera vida del hombre desde su origen) y se tensiona con la teatralización actual y con otras múltiples manifestaciones liminales con el teatro. Llamamos teatralidad (no teatro) a toda construcción humana de una óptica política o política de la mirada. Para la Filosofía del Teatro, el acontecimiento teatral es un observatorio –o mejor, etimológicamente, un “mirador”¹ – ontológico de diversos niveles del ser.

El Teatro Comparado asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el estudio de los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad –por relación y contraste con otros fenómenos

teatrales territoriales– y supraterritorialmente. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad, a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad. Debe quedar claro que el comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización, traslado, viaje, exilio, etc.), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad), de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteo supraterritorial).

Para la Cartografía Teatral, los fenómenos teatrales son territoriales y pueden ser localizados geográfico-histórico-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas especí-



1. La palabra “teatro” proviene del latín *theatrum*, y éste del griego θέατρον, de θεᾶσθαι, mirar. (Nota del Entrevistador)

ficos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los nacionales. La territorialidad del teatro compone mapas que no se superponen con los mapas de la geografía política. También los fenómenos supraterritoriales –no todos– permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta). 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.

Estas no son las únicas líneas de apertura, hay otras. Rescato muy especialmente el pensamiento de José Luis Valenzuela, que es un investigador, pensador y teatrero, especialista en Paco Giménez y en distintos problemas de puesta en escena y actuación. No seguimos el mismo camino, voy por otro lado, pero le tengo mucho respeto por la solidez y originalidad de su pensamiento.

Así que yo vería esas dos grandes

novedades: por un lado, por primera vez aparece en la Argentina la producción de pensamiento teórico original, salvo el antecedente de Gastón Breyer. Pero vos fijate que a Breyer no se lo reconoció como teórico, se lo reconoció más bien como escenógrafo. Es decir, no se leyeron sus libros como producción

“...todavía hay en la Argentina una enorme inhibición respecto de producir pensamiento teórico porque nos han acostumbrado, sobre todo desde la Universidad, a que hacerlo es tomar los libros de los maestros reconocidos y bajarlos a los resúmenes, a la didáctica, al modelo sistemático y aplicado.”

teórica, salvo en pequeños círculos. Pero no llegó a tener la dimensión de un Pavis, de una Übersfeld, o de un Marco de Marinis.

Se lo pensó más desde una perspectiva técnica que teórica.

Exacto. Como un escenógrafo, un escenógrafo que piensa. Ahora, uno lee *La escena presente*, y es un libro

increíble. Ese pensamiento ya está en sus dos libros anteriores.

El ámbito escénico y...

Propuesta de signica del escenario, que editó el Celcit y es un libro muy valioso, fundamental.

Bueno, veo esos cambios, que me

parece que son muy interesantes.

Justamente a eso iba la pregunta, porque tus libros toman posición incluso desde el título.

Sí, con mucho riesgo. El otro día, una investigadora me dijo: “Bueno, pero vos escribís lo que pensás”. Me quedé desorientado, ¿qué me quiso decir? ¿Qué no hay que pensar

para escribir e investigar? ¿O que hay que limitarse a escribir sobre lo que piensan los otros? No sé...

Me parece que todavía hay en la Argentina una enorme inhibición respecto de producir pensamiento teórico, porque nos han acostumbrado, sobre todo desde la Universidad, a que hacerlo es tomar los libros de los maestros reconocidos y bajarlos a los resúmenes, a la didáctica, al modelo sistemático y aplicado.

Me parece que uno tiene que pensar con riesgo, incluso con la posibilidad de equivocarse y de ser refutado. A la vez, siento que hay una enorme solidez en el pensamiento que uno propone porque, en el fondo, ese pensamiento está sustentado sobre la observación de la experiencia, sobre lo que hacen y piensan nuestros grandes teatristas.

Así que ojalá se vaya multiplicando. Veo en Latinoamérica una cantidad de pensadores nuevos que están haciendo lo mismo: pensar más allá de los manuales prestigiados: Ileana Diéguez en México, Magali Muquercia en Chile, Miguel Rubio en Perú, Beatriz Rizk, que es colombiana, pero trabaja en Miami; Silvana

ME! I'M FED UP
WITH YOUR KIND!

García en Brasil. Necesitamos formular categorías para poder pensar los problemas con los que nos vamos enfrentando en cada teatro de nuestros países, de nuestras ciudades.

Sí, claro, porque en la medida en que haya una singularidad en el hecho teatral, tendrá que haberla también en el pensamiento teatrológico.

Exacto. Lo dijiste muy bien: ahí está lo fundamental. Acá entra la Cartografía: yo no puedo pensar a Bartís como el investigador europeo piensa a Pina Bausch, porque Bartís es otra cosa. Además, este hecho de que el teatro sea, en la Argentina, un laboratorio social, también le da un empuje, una base epistemológica distinta, y por eso uno regresa a la pregunta ontológica. Es decir, a preguntarse qué es el teatro, qué hay en el teatro.

Eso lleva a una cuestión que es uno de los ejes de algunos de tus libros y que es la desdelimitación del hecho teatral.

Porque es necesario pensar qué es el teatro para separar aquellas prácticas que no lo son. Precisamente, Bartís habla de eso: de la teatralización de la política durante los '90.

Exacto, el fenómeno de la transteatralización. Todo el orbe de nuestras vidas está teatralizado y, por lo tanto, uno tiene, por un lado, que reconocer como el gran legado del siglo XX

“...la teatralidad estalló y que hoy la encontramos por todas partes y hasta en los lugares menos esperados: en los recitales, en la política, en los medios de comunicación, en los religiosos...”

que la teatralidad estalló y que hoy la encontramos por todas partes y hasta en los lugares menos esperados: en los recitales, en la política, en los medios de comunicación, en los religiosos... Uno ve pastores brasileños que no son brasileños, parejas que testimonian —con corrección guionada— cómo les cambió la vida la iglesia, exorcismos en tiempo de televisión...

Entonces, por un lado estaría esta idea de reconocer nuevas territorialidades de la teatralidad. Y, por otro lado, pensar cómo se define la teatralidad del teatro frente a esa transteatralización, porque de lo contrario muere. Si el teatro está ofreciendo lo mismo que la televisión o la política o la religión, el teatro desaparece. Entonces, hay una teatralidad poietica o teatralidad

de la poesía que redefine la cosa y es donde uno tiene que pensar a Bartís, a Giménez. Pero, a la vez, es indudable que hay que incorporar el fenómeno de la desdelimitación —que ya fue desarrollado por las vanguardias históricas a principios del siglo XX—, asumirlo como parte de la nueva definición del concepto de teatralidad.

De hecho, en un punto el teatro está mirando a la tele y al cine, está tomando formatos, está tomando códigos genéricos.

Pero hay una división del trabajo. Puede tomar esos intertextos, puede trabajar con imágenes, pero si el teatro hace lo mismo que hace la televisión o el cine, va al muere. No puede competir en términos ontológicos con el cine o con la televisión, porque el teatro es otra cosa. Y, si hay algo que se siente hoy en los teatreros, es esa profunda conciencia de que tienen que ser otra cosa, dividir el trabajo con la televisión, el cine, el periodismo, la religión. Si los noticieros hablan todo el tiempo de la coyuntura y del presente, el teatro tiene que asumir la metáfora, lo universal, el mito, lo transhistórico.

A propósito de esto, pensaba en Bizarra de Spregelburd, que es una telenovela pero que, sin embargo, trabaja fuertemente sobre el hecho convivial, sobre el vértigo del teatro.

Es además una metáfora de la Argentina, de la disolución de la Argentina, de su degradación, para instalar una utopía cero, todo eso en la televisión no está. O sea, él usa ese formato, pero lo da vuelta. Lo mismo que hace Muscari: trabaja con el trash de la vida cotidiana, el trash de la publicidad, el trash del consumismo, el trash de la mierda que comemos todos los días en la tele, en los televisores que están por todas partes, pero lo reelabora en un orden de acontecimientos que lo transforma en poesía. Entonces, lo que se me hace inaguantable en la televisión, me parece fabuloso en el acontecimiento teatral de muchos de sus espectáculos.

Ya que nombraste a Muscari, querría preguntarte algo. En los '90 aparece lo que se llamó la Nueva Dramaturgia Argentina y que hoy ocupa el centro de la escena, al menos en lo que al teatro independiente se refiere. ¿Ves algo como una Novísima Dramaturgia Argentina? Bueno, no sé si hablar de Dramaturgia, pero al menos una nueva generación de teatreros con identidad propia.

Desde el 2000, aproximadamente, están apareciendo muchos teatreros nuevos que tendrían hoy entre 25 y 35 años: Matías Feldman, Claudio Tolcachir, Heidi Steinhart, Maruja Bustamante, Mariano Moro, Juan Pa-



blo Geretto, Manuel Santos, Gastón Cerana, Diego Faturos, Lola Arias, el grupo Piel de Lava, bueno, una enorme cantidad de nombres que están iniciando trayectoria y que son los que siguen a una generación donde Sprengelburd ya no es el nieto de

Cossa, sino el padre de una generación nueva, que lo coloca a Kartun en abuelo y a Pavlovsky en bisabuelo. Lo digo porque el otro día Rafael dijo en una entrevista: "El problema no es con los abuelos, el problema

es con los padres". Y coloca, entre los abuelos, a Pavlovsky, Gambaro y Tito Cossa; y, entre los padres, a Bartís, Szuchmacher y, por supuesto, a la generación desaparecida, los muertos en la dictadura. Entonces, lo interesante es que él se coloca en el lu-

gar de hijo-nieto, no en el de padre. Estamos asistiendo a un fenómeno de renovación muy potente y paradójica, porque sigue el canon de multiplicidad, sigue el fenómeno de destotalización, sigue el "cada loco con su tema", pero lo que se observa en los nuevos teatreros —y esto me parece muy interesante— es la recurrencia a modalidades más tradicionales de teatro, donde vuelven a apostar al sentido de linealidad, a poéticas de mayor ajuste a las convenciones tradicionales, a construir ficción desde la actuación y, especialmente, a colocarse en una revalorización de lo sentimental, del pensamiento, de la emoción con los que, de alguna manera, en el teatro de [Daniel] Veronese, en el de Sprengelburd, en el de Daulte, en el de [Alejandro] Tantanián, se había producido una distancia. Yo diría, la gran novedad es que estos chicos están posicionándose desde un lugar más tradicional contra la idea de que el teatro deba ser un observatorio ontológico de la realidad, que es lo que uno encuentra magníficamente en un Sprengelburd o en un Veronese. Un dato muy interesante es el aban-

ME! I'M FED UP
WITH YOUR KIND!

dono de la llamada no-actuación o actuación no representativa o actuación vacía. En ese sentido, estamos asistiendo a un cambio. Hacia dónde llevará ese cambio, no lo sabemos.

gelburd, a Daulte...!” Entonces, Tito Cossa ya no es el referente, ya no es el objeto de discusión: ahora el objeto de discusión son los nuevos padres.



Pero sí es verdad que vos hablás con un Lautaro Vilo, con un Feldman, con una Maruja Bustamante o con un Tolcachir, y todos te dicen lo mismo: “Yo no me quiero parecer a Spre-

Por elevación, quiero plantear otro tema, que me desvela. La construcción de relatos de la historia. Beatriz Sarlo dice en *Tiempo pasado*: “El pasado es siempre conflictivo.

A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad)”.

Esas palabras valen para pensar una de las tensiones más conflictivas en el campo teatral argentino: la de la construcción de una historia del tiempo presente y del pasado reciente de la escena nacional, especialmente la que corresponde a los años de la post-dictadura, entre 1983 y nuestros días.

Al respecto caben muchas preguntas, todas relevantes: ¿Qué imágenes del pasado reciente y de la historia del tiempo presente se construyen? ¿Cuántas son? ¿Por qué se diferencian tanto entre sí? ¿En qué se fundamentan? ¿A cuáles dar más crédito?

La memoria compite con la historia en la elaboración de esos relatos, y especialmente en la pelea por su legitimación.

Además todo se complica por la riqueza y multiplicidad de un campo teatral que atraviesa sin duda una Época de Oro: nunca antes el teatro argentino niveló internacionalmente como en la post-dictadura.

Hay tres fuentes principales de relatos sobre la historia teatral de la post-dictadura:

a) los teatreros y sus testimonios y memorias sobre lo que han vivido estos años creando y participando en diversas experiencias; en buena parte se trata de una cadena de oralidad, que sólo excepcionalmente se fija por escrito (salvo en el registro de entrevistas).

b) los periodistas, espectadores sistemáticos y frecuentes, que ven mucho teatro y además dejan por escrito sus observaciones;

c) los historiadores: llamamos así a los investigadores de base científica, solidez teórica y método riguroso, que publican libros y artículos.

Las versiones de los dos primeros, teatreros y periodistas, guardan mucho contacto, se parecen, e incluso se intercomunican. Pero entre ellos

y los historiadores se advierte una brecha insondable.

Muchas veces puede suponerse que los periodistas no producen un pensamiento propio sino que se limitan a ordenar lo que escuchan decir a los teatreros, con los que dialogan permanentemente. Creadores y periodistas se acercan a los fenómenos de la memoria, a los relatos de experiencia, al testimonio de visiones subjetivas.

El desafío de los historiadores es hoy el de “rectificar”, o al menos poner en evidencia, los límites entre subjetividad y objetividad, a través del acopio de documentación fehaciente, de datos comprobables y del análisis minucioso de los acontecimientos y las poéticas. Buscan diferenciar un estatus objetivo del campo teatral, para distinguirlo de los “recuerdos” de lo vivido. Los historiadores suelen descubrir que lo que “se dice” en los testimonios no es exactamente lo que puede comprobarse que sucedió, o que los “recuerdos” cambian según la circunstancia del testimonio (lo ha demostrado Guillermo O'Donnell).

Sin duda, los teatreros son grandes

protagonistas del campo teatral, saben muchísimo sobre teatro, especialmente sobre sus propias prácticas, pero poseen generalmente una visión acotada, limitada a su propia experiencia y a la de sus colegas más afines. La mayoría de ellos, cuando trabaja mucho, va poco al teatro a ver las obras de sus contemporáneos, sencillamente porque trabajan en los mismos horarios. Si están actuando a la misma hora en que

“La crítica teatral argentina está pauperizada, suele carecer de autocritica, y padece enormes presiones, sobre todo aquella de los medios más masivos.”

lo hacen los colegas, ¿cómo saben lo que están haciendo los otros? Además, si en Buenos Aires en la post-dictadura se presentan sólo los sábados más de doscientos espectáculos, ¿quién puede experimentar la vivencia de semejante diversidad? En suma, las observaciones de los teatreros valen más para entenderlos a ellos mismos, como autodefiniciones, que para saber a ciencia cierta qué pasaba en determinado mo-

mento en situaciones de conjunto. Por su parte, los periodistas ostentan una formación cada vez menos sólida, no se preocupan por la teoría ni la metodología, y eso les resta una base rigurosa. La crítica teatral argentina está pauperizada, suele carecer de autocritica, y padece enormes presiones, sobre todo aquella de los medios más masivos. La imagen del teatro argentino que resulta de las páginas críticas en los medios

es tan pobre que si se la confronta con la masa de acontecimiento teatral, con la complejidad y pluralismo de lo que pasa, no resiste examen. ¿Qué relatos sobre la post-dictadura suelen oírse o leerse entre los teatreros y los periodistas, que los historiadores hayan refutado?

1. Que después de Teatro Abierto 1981 no pasó “nada importante” en la historia del teatro argentino.
2. Que durante los años de la pre-

sidencia de Carlos Menem (1989-1999) el teatro argentino fue “funcional” al liberalismo salvaje, que fue un teatro indiferente a lo social y obsecuente con el nuevo orden.

3. Que el teatro argentino “cambió” después de los acontecimientos del 2001: que a partir de diciembre de 2001 “regresó la política” al teatro nacional.

4. Que la post-dictadura se caracterizó por el retiro de la política, por un teatro alavandinado, anodino, sin compromiso, despolitizado y frívolo, mal llamado “postmoderno”.

5. Que durante la primera post-dictadura (1983-1990) no hubo una dramaturgia de autor, sino teatro de grupos y de directores.

Por supuesto, estas afirmaciones poco tienen que ver con lo realmente sucedido en el campo teatral en los últimos veinticinco años. Felizmente, una creciente cantidad de investigadores, en todo el país, ya sea a través de trabajos independientes o académicos, se han encargado de refutar esas afirmaciones (y lo siguen haciendo; hay muchísimo todavía por hacer). Destaquemos especialmente los libros y artículos produci-

ME! I'M FED UP
WITH YOUR KIND!

dos por la nueva generación: Patricia Devesa, Lorena Verzero, Marcela Bidegain, Victoria Eandi, Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Araceli Arreche, Marta Taborda, Beatriz Lábatte, Mauricio Tossi, Yanina Leonardi, Irene Villagra, Nora Lía Sormani, y muchos otros.

Para refutar la primera, baste decir que la post-dictadura debe ser pensada con parámetros historiográficos específicos y que ha sido un período de riqueza increíble, donde sobresalen las aportaciones de “clásicos” de la talla de Ricardo Bartís, Mauricio Kartun, Emeterio Cerro, Paco Giménez, El Periférico de Objetos, Javier Daulte, Alejandro Urdapilleta, el grupo De la Guarda, Catalinas Sur y Los Calandracas, Vivi Tellas, La Banda de la Risa, Teatroxlaidentidad y Rafael Spregelburd, por citar unos pocos nombres relevantes.

Para refutar la segunda: el teatro fue durante la década neoliberal un espacio de resistencia, de política y de construcción de espacios de subjetividades alternativas. En este período se redefinió el concepto de lo políti-

co hacia formulaciones más amplias y lúcidas, al decir de Félix Guattari, entre lo macropolítico y lo micropolítico.

Para refutar la tercera: el 2001 fue posible, entre otras cosas, por el trabajo de construcción de subjetividad política y de conciencia social realizado por el teatro ininterrumpidamente durante toda la post-dictadura. Pero, además, no debe ser

“Las obras de Arte son propuestas visuales destinadas a dar cuenta de algo diferente a ellas mismas, al margen de que sean exhibidas o no.”

idealizado: los reclamos de la clase media por sus fondos encerrados en los bancos no deben asimilarse a la “revolución”. ¿No es importante releer el 2001 y el “que se vayan todos” a la luz del triunfo de Mauricio Macri en Buenos Aires y la escalada de subjetividad de derecha en todo el país?

Para refutar la cuarta: la post-dictadura creó nuevas formas de hacer política desde el teatro, modalidades que deben ser pensadas a partir de

otras concepciones y prácticas.

Finalmente, para refutar la quinta: que entre 1983 y 1990 hubo una riquísima dramaturgia de autor, sobre la que pronto publicaremos un estudio reivindicatorio.

Sin embargo, la escasa consulta de los trabajos de investigación por parte de los artistas y de los periodistas hace que esas versiones sigan circulando, y que muchos las crean

tesis fehacientes. Una buena señal de comunicación entre periodistas e historiadores puede hallarse en la creación de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, que vuelve a reunir a ambos gremios. La historia sigue compitiendo con la memoria, pero lo mejor está por venir.

Recordaba, a propósito de estos relatos poco fidedignos, una polémica que hubo hace poco entre Griselda Gam-

baro y Spregelburd, en relación con el supuesto “menemismo” de Rafael.

Bueno, eso fue un caso... No entiendo a Griselda, a quien adoro, pero no la puedo entender. Si vio *Bizarra*, si vio o leyó...

Un momento argentino...

...*Un momento argentino, Acassuso, Bloqueo*, si vio o leyó toda la *Hepatalogía* de Hieronymus Bosch, si vio *Entre tanto las grandes urbes* o *Remanente de invierno*, no puede sostener eso. Como investigador, como historiador, tengo que llamar la atención de Griselda y preguntarle: “Griselda, si viste o leíste el teatro de Spregelburd, ¿cómo argumentás esas afirmaciones? ¿Qué memoria dejó en vos el teatro de Spregelburd que viste? Porque los textos y los acontecimientos de su teatro te desmienten”.

Entonces, es muy importante esta tensión entre historia y memoria.

Te doy un ejemplo reciente. Abro *Clarín*, tapa del Suplemento de Es-

pectáculos, una foto de Norma Aleandro. Y dice el copete: “Las madres toman por asalto la escena argentina. Madres histéricas y complejas invaden el teatro nacional por primera vez, etc”. ¿Por primera vez? Si es una constante en la historia del teatro argentino, la figura de la ma-

dre más que la del padre. Desde *La Nona*, *Los duendes cazan perdices*, *La omisión de la Familia Coleman*. Entonces, están fabricando una historia que después se va a repetir. El gran peligro es que esa historia sea repetida sin verificarla con el espesor de acontecimientos del campo teatral.

Por ejemplo, la lee un norteamericano por Internet y saca una conclusión: “Ah, ahora volvió el problema de las madres.” No volvió, estuvo siempre! Para que algo vuelva, primero se tiene que ir. Este es un tema que me parece muy pero muy importante: las versiones y

las tensiones entre los relatos sobre la Historia que hay en este momento en el campo teatral argentino.

Jorge Dubatti

Buenos Aires, 1963. Doctor por la UBA (Área de Historia y Teoría de las Artes). Premio de la Academia Argentina de Letras de la UBA (1989). Docente especializado en historia y teoría teatral en la UBA, Universidad Nacional de Rosario, Universidad Nacional de San Martín, Universidad del Salvador (Argentina) y Universidad Veracruzana (Xalapa, México). Dirige desde 1998 el Centro de Investigación de Historia y Teoría Teatral (CIHTT) y el Área de Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Rojas de la UBA. Coordina el Área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación. Ha publicado más de cincuenta volúmenes de/sobre teatro.



La distopía del Museo

Eduardo del Estal

Museo es el hogar de Las musas, hijas de la Memoria.

La genealogía es abismal.

¿Qué recuerdo conserva o que Olvido recuerda esta oscura Memoria que construye el Museo?

Quizás sea el puro deseo de recuerdo, un recordar sin contenido.

El Museo no ha estado siempre ahí, tal vez nunca ha existido.

La multitud silenciosa de los objetos

Los objetos que miramos no nos miran.

La alteridad construye “especularmente” al sujeto a partir de Otro por el que es visto, pero los objetos anonadan la subjetividad en tanto su indiferencia no tiene mirada.

Un objeto que no se relaciona con un sujeto pierde su objetividad.

Pero un objeto que deja de ser un objeto significativo no se convierte en nada sino en un objeto indiferente que obsesiona por su inmanencia, por su presencia vacía y por el misterio de su silencio.

El coleccionista desea algo que no lo desea, la seducción del objeto que atrapa la voluntad del sujeto es un deseo intransitivo, un deseo imaginario.

En la *colección de maravillas* o en el *gabinete de curiosidades* el objeto es desplazado, su objetividad es construida por el sujeto.

La colección de objetos es un intento de conjurar la irracionalidad de su presencia.

En ellas palpita la espera angustiosa de la irrupción de un Sentido. (*La Unidad del Mundo*)

Sin embargo, en el conjunto de las cosas existe una particular clase de objetos contruidos específicamente para ser mirados: las obras de Arte. (*Las pinturas son cosas que representan a las cosas*)

Y las obras de Arte, como objetos de un juicio estético, conforman la objetividad constituyente del sujeto Museo.

Genealogía del Museo

La experiencia de lo Bello no se agota en la contemplación estética sino que suscita el deseo de poseer, de la apropiación.

El término “colección” refiere a un conjunto de objetos mantenidos fuera de la actividad económica y sujeto a una protección especial con

el fin de ser expuestos a la mirada de los hombres.

Partiendo de esta definición, puede afirmarse que la evolución histórica del coleccionismo constituye el origen de los museos.

En Grecia se utiliza, por primera vez, la palabra “*museion*” para nombrar tanto a los santuarios consagrados a las Musas, como a las escuelas filosóficas o de investigación científica. Los recintos sagrados fueron los lugares elegidos para guardar las obras de arte. Estos tesoros pueden considerarse como los primeros núcleos museológicos, agenciados por los sacerdotes que custodiaban y realizaban rigurosos inventarios de las colecciones.

El nombre de Museo, aplicado específicamente a una institución, surge en Alejandría con la creación del *Museión*, fundado por Ptolomeo II, un centro cultural donde convivían científicos, poetas, artistas, laboratorios, salas de reunión y una considerable biblioteca.

Con la Edad Media se inicia un nuevo modo de coleccionismo, desarrollado de una manera especial por la Iglesia-Institución, que se convierte en el centro del mundo artís-

ta idea del *tesoro*, que considera al objeto sólo en su valor material y simbólico, sin resaltar sus particularidades históricas, artísticas o documentales.



La galleria di dipinti del Cardinal Silvio Valenti Gonzaga (1749).

tico. Las cruzadas serán importantes para la formación de estos tesoros (saqueos, igual que en Roma).

Hasta el siglo XV no se abandona la

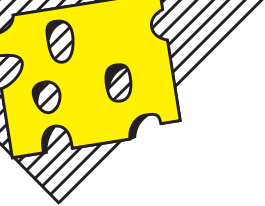
El Renacimiento supuso la revalorización del mundo clásico y de todas las culturas antiguas. En esta época, el coleccionismo tiene dos objetivos: recuperar la antigüedad, y volver al

coleccionismo privado que señala el pasaje de la mera acumulación de riqueza *al placer de la contemplación de la belleza estética*.

*El caso más destacable de adquisición de obras de arte es el de la familia Médici de Florencia. En el siglo XV, Lorenzo el Magnífico (Médici) contrató a Bertolo, discípulo de Donatello, como conservador de sus colecciones. Cosme I de Médici (siglo XVI) utilizó el término “*museión*” para denominar su colección privada, que fue ampliada por sus sucesores hasta el siglo XVIII. Además, encargó a Vasari la construcción de un edificio para su colección: la Galería de los Uffizi.*

La colección es la protoestructura del Museo.

En Francia, se inicia el coleccionismo con Francisco I. La aristocracia, los reyes entran en el coleccionismo privado. Estas colecciones, incrementadas por sus sucesores hasta el siglo XVIII, conforman las llamadas “*colecciones reales*”, núcleos de las colecciones de los museos públicos.



Junto al coleccionismo de arte se ubican los “gabinetes de curiosidades” o “cámaras de maravillas” que albergan objetos raros y preciosos provenientes de países remotos.

La proliferación de estas cámaras y la enorme multiplicidad de objetos recolectados llevó al flamenco Samuel Quicheberg, en 1565, a elaborar un manual sobre cómo ordenarlas.

“La vasta colección promete totalidad creando la ilusión de una representación del mundo”.

La organización establece cinco categorías generales:

- Objetos asociados a la gloria del propietario (*banderas, árbol genealógico,...*).
- Piezas de orfebrería, medallas, numismática; objetos pequeños pero valiosos.
- Curiosa naturali: elementos de los tres reinos de la naturaleza (*zoolo-gía, botánica, piedras extrañas,...*).

- Productos de las artes mecánicas (*relojes, objetos musicales, autómatas,...*).
- Arte, pintura, dibujos y grabados.

La colección se conforma para ser vista y expuesta; no sólo conservada.

En el siglo XVIII, el pensamiento ilustrado y la visión racionalista generan un nuevo concepto de colección, exaltando sus valores científicos y pedagógicos.

La colección organizada racionalmente se instituye como Museo.

El Museo es heredero del programa ilustrado de la Enciclopedia.

Los objetos y los conocimientos *son acumulados como un Capital*, un Capital que pertenece a una humanidad ilustrada en su conjunto y que adquiere el sentido de Verdad por obra de los propietarios del Saber, las clases gobernantes.

El archivo, como depósito de memoria, es un instrumento del proyecto racionalista que aspira a la clasificación total del Saber.

Este Saber racionalista es un *recordar*, un saber que se sabe que reside y depende de la Memoria.

Esta Memoria Ilustrada se materializa en el Museo como organización del Saber de lo Bello, de lo estético.

La creación del Museo no sólo implica la delimitación de un espacio significativo, diferenciado del tejido urbano (*el museo público no deja de ser un palacio*): conlleva, fundamentalmente, la aplicación de los principios del Orden enciclopédico a la clasificación, catalogación y disposición de las obras de Arte, orientado tanto a manifestar su racionalidad como a la formación de un “*gusto público*” basado en un juicio estético de valor universal.

La organización del Museo supone una taxonomía. Esta taxonomía, que nombra y define a los objetos, es, en esencia, *una regla mnemotécnica*.

Desde su nacimiento en 1793, el Louvre representa el prototipo de Museo público.

La vasta colección promete totali-

dad creando la ilusión de una representación del mundo.

El Museo incorporó obras provenientes de diversas épocas y distintas culturas.

Por lo tanto, en el espacio museístico, la diversidad original es reemplazada por una relación ficcional entre los objetos.

Dado que los objetos son de por sí mudos, que muestran su aspecto material pero no revelan ningún significado, la operatividad de la exposición tiende a la neutralidad.

Para dar sentido a esta operación, una prolija estrategia de Estado suprime los significados originales de las obras, sustituyéndolos por otros y utilizando, como herramienta, el juicio de selección, es decir, la imposición de un valor y un orden racional sobre los objetos reunidos.

El pasaje de las colecciones reales a la exhibición pública es consecuencia de la reelaboración del discurso del Poder en las Monarquías Absolutas.

El libre acceso a estos “*templos cívicos*” consolida el sometimiento.

La cultura, la “elevación” de la experiencia estética, resultan eficaces generadores de disciplina social.

Además, la libre circulación de los valores simbólicos permite esconder la acumulación de valores económicos por parte de los poderes dominantes.

El Museo articula sensiblemente el discurso del Orden exhibiendo imágenes cuyos significados son propiedad del Poder.

(Ya, durante la contrarreforma, el Concilio de Trento había advertido el poder convincente de las imágenes, y desarrolló programas iconográficos doctrinarios que son el antecedente del “arte de propaganda”).

El surgimiento del Museo provoca una transformación en el modo de producción de los artistas.

En tanto el Museo encarga al artista sus obras, la creación artística pasa a estar condicionada por las necesidades de la institución.

En consecuencia, resulta urgente

establecer los criterios que determinan la compra una obra.

Instaurar una normativa del Juicio Estético será la función de la Academia. La maquinaria burocrática Museo-Academia impone la política y la Ley de la Belleza.

Las funciones metabólicas del Museo

La experiencia que produce el contacto con la belleza, tiene dos aspectos muy característicos: primero, la provocación amenazante a las capacidades racionales de comprensión y su capacidad para cuestionar lo establecido, convirtiéndose en un elemento peligroso para el sistema de Poder.

Los museos guardan, encierran, dominan y clasifican a la creación artística, el museo no es el ámbito natural del objeto *obra-de-arte* sino más bien el ámbito que separa a ese *objeto-obra* de sí mismo, haciendo de él un objeto museístico; asignándole reglas de conducta, articulando discursos y relaciones que violentan su constitución original.

Según esto, podría pensarse que arte y museo son irreconciliables. Sin embargo, el museo responderá ante la subversión estética con la actitud funcional de toda institución de Orden cuando se enfrenta con aquello que se ubica al margen de sus leyes: asimilándolo, integrándolo a su discurso. Se trata de una reacción activada por el compromiso de los museos con el “sistema” del Orden ante el eventual peligro de aquello que se resiste a ser domesticado.

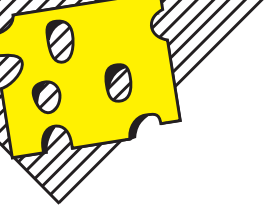
Por eso, el discurso museístico se instaura como modelo de autoridad y sometimiento de la experiencia con la belleza, preparando para ella un espacio que la legitima pero que también la neutraliza.

El espacio institucional del Museo que se ocupa de administrar la belleza y capitalizar la experiencia estética, es un espacio violento, solo mediante el ejercicio de la violencia se logra sistematizar lo insistematizable, catalogar lo incatalogable o codificar un material sumamente resistente a la significación.



Jeff Koons, New Hoover Convertibles (1981-1996).

En el siglo XX, la transformación del estatuto de lo real y la diversificación de las formas de producción de verdad y circulación de ideas conducen a una revisión de las funciones del Museo. Son cuestionadas su autoridad para determinar la Verdad del Arte, su condición de dispositivo fundamental de la construcción de un imaginario y del discurso vertical que define la cultura y administra el gusto estético.



Marcel Duchamp, Fuente (1917).

El cuestionamiento del “valor de verdad” que establece la institución está vinculado a la crítica de las vanguardias al proceso de *fetichización* del que el Museo forma parte.

Para las vanguardias, el Museo no es el lugar donde se manifiesta la Verdad del Arte sino el lugar de su muerte, de su falsificación.

La consigna de Adorno —el Museo como “mausoleo”— da cuenta de la actitud de las vanguardias. Los proyectos del museo sin paredes o del arte sacado a la calle, explicitan la desconfianza creciente hacia un

Museo que privilegia la lógica del espectáculo y la industria cultural antes que una potencial producción cognitiva de Verdad.

Paradójicamente, las vanguardias históricas que anatematizaban al museo como panteón del Arte, sólo resultaron consagradas cuando fueron acogidas en sus salas, únicas garantes de la relevancia de la obra y, en consecuencia, sacralizadoras del arte: exactamente la función tan denostada por los autores de las obras que colgaban de sus muros. Lo cual manifiesta la permanencia de la función legitimante del Museo.

El punto crítico del conflicto entre creación artística y museo tiene fecha y nombre propios: Marcel Duchamp, ready-made, circa 1913.

Antes de Duchamp, se conviene que los museos conservan, exponen y difunden un patrimonio artístico definido convencionalmente como “bello” y “valioso”, conformado por objetos originales pero, con su obra, esta convicción vacila.

Duchamp envió a la Exposición de los Independientes un urinario de porcelana blanca bajo el seudónimo de R. Mutt. Siendo suprimida la pieza por el comité de selección, el artista publicó en su revista *Blind Man* un breve texto de protesta por la “hipocresía” de los Independientes al rechazar la obra, después de haber dicho que cualquier persona que abonara los derechos de admisión podía exponer. Asimismo, dimitió de su puesto en el comité.

El texto de defensa del urinario es un documento invaluable, que arremete contra los museos y los fundamentos de defensa de la originalidad, del fetichismo.

El escrito, no firmado pero seguramente redactado por el propio Duchamp, contiene la primera teoría sobre los ready-made:

El caso de Richard Mutt

Ellos dijeron que con pagar seis dólares, cualquier artista podría participar en la exposición.

El Sr. Richard Mutt envió una fuente.

Sin discusión, este artículo desapareció y jamás fue exhibido.

Cuáles fueron las bases argumentales para rechazar la fuente del Sr. Mutt? Algunos consideraron que era inmoral, vulgar.

Otros, que era un acto de plagio, pues se trataba de una simple pieza de plomería.

La fuente del Sr. Mutt no es inmoral. Esto es absurdo. Una pieza de baño no puede ser inmoral.

Es un accesorio que puede verse todos los días en las vitrinas de tiendas de plomería.

El que el Sr. Mutt haya hecho la Fontaine con sus propias manos o no, carece de importancia.

La ESCOGIO, tomó un artículo normal de la vida, lo colocó de modo que su significación de utilidad desapareció bajo el nuevo título y punto de vista, creó un nuevo pensamiento para ese objeto.

En cuanto a descalificarla por ser plomería, es absurdo. Las únicas obras de arte que América ha proporcionado son sus piezas de plomería y sus puentes.

Más adelante, Beuys, Kosuth, Warhol, el cómic, el arte efímero, el arte conceptual, el arte povera, el arte de la tierra, o expresiones más recientes como el arte digital, atentarían con igual vehemencia contra la noción de objeto, de autoría, de belleza y de valor, franqueando un umbral que, hasta ese momento, había sido inquebrantable y originando un cuestionamiento al museo que lo coloca en la difícil situación de defender sus primigenias funciones de “coleccionar”, “conservar” sin, a la vez, negarse a innovar e incorporar los lenguajes que lo atacan y perdurar.

El conflicto, sin embargo, no fue devastador para la institucionalidad museística, más perjudicado resultó el arte vanguardista que acabó cayendo en la trampa de la materialidad (el museo es un sistema y el arte un proceso, y los sistemas organizan los procesos para sobrevivir).

El Museo como máquina de Significación

(Inesperadamente, la memoria del museo empieza a hablar por sí misma, a generar significados de un modo incontrolable.)

El espacio del Museo genera un régimen de valor cuyos parámetros están determinados por el propio hecho de su exhibición.

Cualquier objeto se convierte en obra de Arte por el solo hecho de ser exhibido.

“Las obras de Arte son propuestas visuales destinadas a dar cuenta de algo diferente a ellas mismas, al margen de que sean exhibidas o no.”

Un objeto cotidiano puede llegar a asumir una naturaleza extraordinaria que antes no poseía, como en el caso de la “Fuente” de Duchamp. El conjunto de valores que invisten al espacio museístico lo convierten tanto en un ámbito ritual (lugar sagrado de contemplación), como en un ámbito cognoscitivo (que alberga conocimiento) y en un ámbito

semántico (generador de significados).

El potencial de significado que adquiere un objeto al ser exhibido en un museo se construye, en la mente del visitante, mediante las relaciones que lo vinculan con los otros elementos presentes en el contexto físico en que se lo muestra y, por contraste, con el conocimiento previo de tal objeto.

Un objeto no tiene un significado

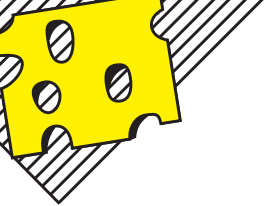
único ni sustancial, en el objeto confluyen aquellos significados que es posible establecer a partir del contexto en que se lo muestra.

(En este aspecto, es importante señalar que un crucifijo románico no fue en su origen una escultura, ni la “Madonna” de Cimabue un cuadro, ni la Pallas Athene de Fidias una estatua.)

Además, una exhibición puede proponer nuevos significados, posibles pero aún no actualizados, en función de los contextos disponibles para su inclusión; esta operación tiene como límite “el objeto imposible”, aquel para el cual no existe, en determinado momento de determinada sociedad, ningún significado. Cualquier objeto, al estar exhibido en un museo, deja en suspenso su calidad de objeto reconocible y utilizable en el ámbito de una determinada cultura, para constituirse en *sustituyente de algo diferente a sí mismo*, a lo que actualiza o representa. El objeto concreto, al ser exhibido en la sala de un Museo pasa de ser un *objeto semiótico*, a adquirir la eficacia de una semiosis sustituyente, equiparable al conjunto de cosas que son originariamente semiosis sustituyentes, *las obras de Arte*.

Las obras de Arte son propuestas visuales destinadas a dar cuenta de algo diferente a ellas mismas, al margen de que sean exhibidas o no.

En el Sistema-Museo, un objeto no se constituye como “obra de Arte”



por su origen o sus cualidades sino por su *localización*.

La exhibición autónoma del Museo

El contexto produce la significación de cada uno de los elementos que lo integran; de algún modo esta operación semiótica se vincula con

Galería de Apollon, Museo del Louvre.



la premisa teórica, según la cual, *“todo discurso construye su propio diccionario”*.

Si la significación que adquiere determinado objeto depende del contexto en el que aparece incluido, en última instancia, lo que se exhibe es el contexto de exhibición y ese contexto no es otra cosa que el Museo mismo.

Se trata de la exhibición excepcional de un *objeto único*.

Sin embargo, uno de los axiomas de la semiótica establece que no existe el signo único, que no son posibles ni un sistema, ni un contexto de un único signo.

Por lo tanto, la ausencia de otros elementos significantes en las proximidades del único objeto expuesto, actúa como un contexto vacío que potencia su unicidad

El Museo alcanza la transcendencia metafísica de una Idea Absoluta.

La Heterotopía

Hay, en toda sociedad, utopías que se sitúan en un lugar preciso y real,

utopías que tienen una localización en el mapa determinado y un tiempo mensurable de acuerdo al calendario.

Toda cultura delimita lugares jerarquizados y discontinuos con el espacio profano, y ucrónicos con la temporalidad cotidiana.

Estos espacios disruptivos, singularizados como heterotopías, están ligados a cortes transversales del tiempo.

Los museos son las heterotopías propias de los objetos culturales.

En los siglos XVII y XVIII, los Museos constituyen espacios institucionales singularizados por la atribución de una capacidad de acumular totalidades, de detener el tiempo dejándolo depositarse al infinito en un espacio privilegiado. El Museo manifiesta la voluntad de encerrar, en un lugar determinado, todos los tiempos, todas las épocas y todas las formas, la idea utópica de constituir un espacio “acrónico” que contuviera todos los tiempos, como si ese espacio ideal pudiera existir, definitivamente, fuera de todo tiempo.

El Museo es una “heterotopía” del tiempo.

Un espacio transversal a todo devenir, donde el tiempo se acumula hasta lo infinito.

El Museo como Palimpsesto

Un palimpsesto es un manuscrito que ha sido reutilizado, escribiendo sobre la escritura original, más de una vez.

Es imposible saber cual capa fue inscripta primero y cualquier “desarrollo” entre una capa y otra es accidental. Las conexiones entre capas no son secuenciales en tiempo, sino yuxtaposicionales en espacio. Las letras de la capa B pueden cubrir completamente las de la capa A, o viceversa, o dejar áreas en blanco, sin marcas algunas, pero no es posible afirmar que la capa A se “desarrolló” hacia la capa B o C.

Pero las yuxtaposiciones no resultan puramente “aleatorias” o “insignificantes” (los espacios en blanco entre las letras pueden “significar” más que las letras mismas): siempre admiten una lectura. Una “historia”

puede ser legible en la textura del manuscrito.

La lectura del palimpsesto se mantiene inconstante. Puede ser re-escrita –re-inscrita– con cada capa agregada. Todas las capas son transparentes, translúcidas, todas están “presentes” en la superficie del palimpsesto, pero sus relaciones dialécticas resultan “invisibles” y, por lo tanto, “insignificantes”.

Si se abandona la perspectiva diacrónica sobreponiendo todas las capas y el palimpsesto es leído por su sincronización, si se interpretan todas las teorías, todas visibles en una sola superficie, potencialmente relacionadas no en el tiempo sino en el espacio plegado de un “manuscrito” donde cada teoría está escrita sobre cada otra teoría, la “Historia del Arte” pierde su historicidad y todas las posibilidades resultan eternamente presentes e infinitamente fluidas.

El ritual del Museo

Los museos conforman el escenario

de un rito y su significado como museo en sí, se actualiza plenamente a través de este ritual: la exposición.

El recorrido del museo asume el aspecto sacralizado de una peregrinación.

(Como el recorrido del Laberinto trazado en el embaldosado de la catedral de Chartres era el equivalente concreto de una peregrinación a Tierra Santa.)

Ante el ocaso de las religiones tradicionales el Arte aparece como una Religión Universal, la única posibilidad de vínculo con lo numinoso.

(Aunque la afección de lo numinoso se experimente mediada en el valor monetario incalculable de las obras, que las inviste de una naturaleza sobrehumana.)

Si en la Galería del “marchand” la obra de Arte existe en la secularidad temporal de la mercancía, cuando ingresa al Museo entra en la eternidad del Paraíso, donde reside como un cuerpo glorioso e infinito.

El espacio museístico libera de toda angustia ante la intemperie caótica

de los acontecimientos y las cosas, el Orden del Museo refleja el Orden del Mundo.

El Museo es el Modelo del Mundo y de esta condición emana su sacralidad.

La estructura del museo y la disposición de sus contenidos corresponden a una ideología trascendental de la Belleza que se vincula con lo sagrado.

El interior del Museo comparte condiciones y prescripciones de conductas análogas a las del templo religioso: El carácter intocable de los objetos, el silencio religioso que se impone a los visitantes, el ascetismo del mobiliario, siempre escaso y poco confortable, la solemnidad grandiosa de la decoración, conforman un ámbito diferenciado que se impone como un mandato a quienes ingresan en él.

Además, la arquitectura severa y colosal del museo y su interior aséptico lo denotan como un ámbito de desmaterialización de la experiencia



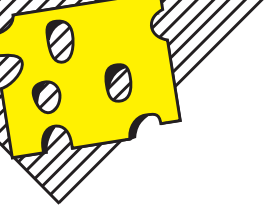
Laberinto de la Catedral de Chartres.

visual: la prohibición de tocar, los vidrios protectores, las líneas que marcan el límite de acercamiento...

Los Modelos de recorrido

El recorrido designa al conjunto de las vías de acceso a los contenidos del Museo.

Las trayectorias de visita conforman una secuencia discursiva planificada en función de inducir una percepción conceptualizada.



“Colocar objetos y obras en un contexto expositivo significa expresar una cierta visión cultural e histórica. Del mismo modo, la construcción del espacio expositivo enuncia un Orden determinado.”

El recorrido opera sobre el visitante creando referencias previas a la percepción de las obras que conducen a suscitar una interpretación determinada del objeto exhibido a través de su relación de semejanza /diferencia /contradicción con otros objetos.

Aunque la atención del espectador se centre en una obra particular su visión registra, simultáneamente, el entorno incluido en su campo visual. La interpretación de estos elementos periféricos es fundamental para la atribución de significación al objeto contemplado. Además, la propuesta del recorrido es acentuada por otros recursos secundarios como el grado y la temperatura de la iluminación o la

perspectiva frontal o lateral en que se ubica el objeto.

Las trayectorias espaciales y las condiciones ambientales del Museo actúan como una *metanarración*.

Un Museo es un discurso acerca de los objetos que exhibe, en cuanto induce, mediante estrategias perceptuales, un régimen de significados.

Por lo tanto, en el espacio del Museo, el *recorrido determina una lectura*.

Históricamente, prevalecen dos tipos de construcciones museísticas que determinan recorridos que implican diferentes modelos de lectura:

La galería: derivada de la arquitectura palaciega con amplios pasillos

rectos, presupone una linealidad histórica, una secuencialidad, interpretable como evolución y progreso, y el ejercicio de una *mirada puntual*.

La rotonda, circular o espiralada: planta hegemónica en los museos modernos, propone una continuidad antigenealógica, carente de historia y donde todo lo expuesto se torna contemporáneo contemplado por una *mirada radial* que sintetiza una visión de conjunto.

El devenir del Arte es interpretado como la actualización simultánea de una circularidad.

Esta circularidad no se agota en su funcionalidad, enuncia una ontología. El discurso humanista de la cultura exige la Unidad, esa unidad siempre completa e inmóvil que custodian los Museos.

La cultura no admite relaciones sin unidad ni enunciados fragmentarios. Este Orden se inscribe, desde su origen, en la figura ideal del círculo y el régimen metafórico de sus propiedades: completitud clausurada, equidistancia y centralidad.

La integridad de la cultura se articula la curva cerrada que se corresponde con la curvatura del espacio del Universo.

Pero esta curvatura es siempre pensada como una curvatura positiva que se prolonga hasta cerrarse circularmente en la circularidad.

Lo que permanece impensado es la posibilidad de una curvatura negativa del espacio que revela un Universo infigurable, al margen de toda exigencia óptica, que implica una totalidad constantemente inconclusa y discontinua, una curvatura abierta hacia la exterioridad.

El pensamiento de esta curvatura negativa, que es impensable porque el lenguaje no lo puede enunciar, significa la liberación de la fascinación de la Unidad que rige el discurso de la cultura, ese cuerpo opaco siempre presente que impide la experiencia viva del Mundo.

La hipertrofia distópica

Colocar objetos y obras en un contexto expositivo significa expresar

una cierta visión cultural e histórica. Del mismo modo, la construcción del espacio expositivo enuncia un Orden determinado.

Si en el siglo XIX las galerías eran oscuras y estaban abarrotadas de objetos, en el siglo XX la creación de los depósitos y las teorías retinianas sobre la percepción visual produjeron su dispersión creando el efecto “cubo blanco”, donde la espacialidad vacía apunta a cargar de significado y de “aura” a las pocas obras expuestas.

La explosión del turismo cultural transforma la organización fundamental del museo. El aumento del número de visitantes invierte la relación proporcional entre el espacio destinado a exposiciones y aquel destinado a otras actividades, de la que resulta la creación de edificios museísticos de arquitectura grandiosa y simbólica, cuya presencia se convierte en el elemento calificativo del tejido urbano.

Desde entonces, el museo pasa de

contenedor de colecciones a poderosa máquina de comunicación.

El cambio arquitectónico subrayado transforma al museo en punto de referencia urbano y territorial, re-



valorante del museo es, a su vez objeto de valoración, el continente deviene una parte constituyente del contenido como una indexación del valor.

Museo Guggenheim en Bilbao, España.

forzando la relación con la ciudad de la cual se convierte en catalizador social.

Surge una “dimensión museística” donde, iterativamente, el espacio

En este sentido cabe señalar el proyecto de “Museo de crecimiento ilimitado”, concebido por Le Corbusier sobre una planta espiralada o la rampa espiral construida por F. Wright en el Museo Guggenheim de NY.

La rampa helicoidal no se limita a reelaborar la linealidad tradicional de las galerías sino que impone, perversamente, un único recorrido posible, ascendente, de visita, que convierte al espacio en un “meta-museo”.

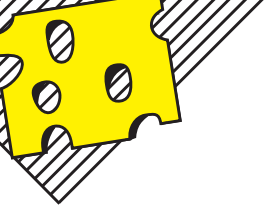
El espacio museístico es un espacio cognoscitivo, se organiza como un discurso de los valores que caracterizan a la cultura.

Esta disposición interior resulta fuertemente marcada por la singularidad autónoma de su identidad exterior.

Aquí irrumpe un proceso catastrófico de inversión de funciones: los valores del contenido se trasladan al continente, la colección cede su centralidad a una arquitectura que se erige como obra de arte en sí.

El caso extremo de manifestación arquitectónica de la heterotopia del Museo es el Guggenheim de Bilbao, construido por Paul Ghery, donde la impronta colosal del continente absorbe cualquier contenido.

El edificio abandona toda funcionalidad para manifestarse materialmente como la Idea Absoluta de Museo..



Piero Manzoni, Merda di artista (1961).

Desde fines del siglo XX se registra una inflación de lo exponible como consecuencia de una “estetización generalizada” de los objetos y, por extensión, del Mundo mismo.

El número de fragmentos de la realidad que se convierten en materia prima para la producción estética aumenta exponencialmente.

Aun los mismos productos estéticos suelen convertirse en materia prima de la elaboración de nuevas creaciones.

Dentro de la estetización generali-

zada es exponible todo aquello que participa en los procesos de creación de la obra.

La exposición ya no exhibe sólo las obras, también incluye las materias primas, las herramientas, los bocetos y los desechos. En términos de Marx esto significa: *no sólo se exponen productos, sino también medios de producción.*

De hecho, siendo los museos, ferias, bienales y galerías las instituciones que median la producción de visibilidad estética, las creaciones estéticas son territorios colonizados por el Museo y la galería.

El aparato de mediación del arte se instala como una maquinaria de exposición más poderosa que cualquier obra expuesta.

Como consecuencia, la exposición en el Museo, agenciada por los “curadores”, asume la condición de Arte, un Arte absoluto que no requiere ni depende de las obras individuales porque no exhibe otra

creación ni experiencia estética que la exhibición misma.

Las obras concretas se localizan en el “Catálogo”, que registra su visibilidad *in absentia*.

El proceso de exhibición, con su núcleo conceptual y mercantil, se ha vuelto autónomo.

El Mito del Arte

“El Arte es un hacer que no se denomina fabricación sino creación cuyo producto final son un género de objetos calificados como obras de arte cuyo valor de uso tiende a cero y su valor de cambio tiende a lo infinito”.

A un fetiche, que exige ser escrito como Arte, en singular y con mayúscula, como concepto artificial, le corresponde una historia irreal y es la irrealidad de su historia lo que termina por caracterizarlo y definirlo.

La noción de Arte aparece en el Renacimiento y desde su aparición es arrastrada por la idea de progreso. Todo artista se inscribe en un momento de una sucesión lineal de

la que emerge la superstición de lo nuevo, de la vanguardia.

La trayectoria del Arte es una teleología gloriosa, donde no es posible retroceder y que se aproxima inexorablemente a un Apocalipsis Ideal.

Esta concepción está impregnada del arquetipo cristiano del tiempo salvador que se dirige a un Juicio y a una restauración del Paraíso.

La adopción de este mito temporal explica la frecuente “obsesión mesiánica” entre los artistas.

Lo fundamental en este esquema histórico es que el tiempo actúa como juicio de valor.

Su cronología es una axiología.

El encadenamiento de las formas plásticas es leído como una secuencia de “soluciones” cada vez más adecuada a los problemas de la Imagen, y en esta lectura la vanguardia adquiere su sentido.

Si la vanguardia es desviación de la Norma, actualmente irrumpe una pregunta monstruosa: *En qué consiste la desviación de la Norma cuando ya no hay Norma?*

En el espacio de ruptura que va del Ídolo al cuadro, la Imagen cambia de signo.

De presencia se convierte en apariencia. De sujeto se convierte en objeto.

La belleza artística es una magia civilizada.

Su poder no proviene de la divinidad sino del individuo-artista.

Si el Ídolo era una mirada sin sujeto, el Arte pone un sujeto, el hombre, detrás de la mirada.

La invención de la perspectiva destruye toda inmediatez de la presencia, el espacio crea distancia y en el centro de la mirada se ubica una conciencia.

La perspectiva constituye una representación del espacio a partir de un sistema geométrico universalmente inteligible.

Este modelo geométrico unifica en un continuo los espacios cerrados, sagrados y cualitativos que regían la representación primitiva.

La inversión metafísica del punto de vista en la perspectiva geométrica es

un hecho óptico, una revolución de la mirada, que ha precedido a revoluciones científicas y políticas de Occidente.

Esta inversión genera una serie de transformaciones:

El espacio del Mundo se vuelve laico. *(Esta condición permite el traslado de las imágenes fuera de los lugares de culto.)*

La subjetivación de la mirada conlleva la reducción de lo Real a lo percibido.

Se impone una ontología de lo aparente. La esencia de lo visible ya no es una trascendencia invisible sino un sistema de líneas y puntos, una "máquina óptica".

Consecuentemente, el Arte no es mimesis del Mundo sino mimesis de una determinada operación de ver.

La Imagen es obra de individuos y ahora, también, patrimonio de individuos.

El cuadro, en tanto Obra de Arte, ya no es un patrimonio colectivo, es

un objeto elitista que se dirige a un espectador entendido: el mecenas.

Y el mecenas, regula, por su poder de adquisición, la naturaleza de las obras producidas.

El artista se ha liberado del poder sacerdotal, su obra se independiza del género religioso, pero su producción se somete al género que determina el monarca o la burguesía mercantilista.

El gobierno del Imaginario pertenece, dentro de cada época, a un grupo mediador que administra los enunciados de unificación de una cultura.

Durante la época del Arte, el enunciado de unificación cultural ya no es lo sagrado, sino el valor de cambio en el mercado.

Quien ejerce la determinación del valor es el dueño de la significación

y el dueño de los significados es el dueño del excedente económico.

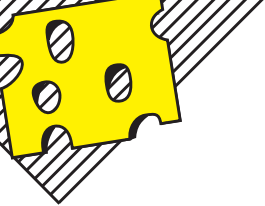
Aquel que acumula la plusvalía es el mismo que acumula imágenes y, a la vez, quien determina el régimen de las formas y sus valores de cambio.

En ausencia del valor sagrado, el arte vale por su precio.

El devenir de la obra en signo mo-

Museo Guggenheim de Nueva York.





netario la legitima como un fetiche deseable, pero intercambiable en una cadena sin fin de transacciones.

El Arte es un objeto del Mercado, y ambos tienen una “sacralidad residual”.

La obra como objeto único, raro, transportable, acumulable; el dinero por sus propiedades milagrosas de conversión.

La sacralidad profana del Arte proviene de un poder que, como en épocas arcaicas, arraiga en lo invisible, en lo oculto.

“El dinero es la vida de lo que está muerto moviéndose en sí mismo” (Hegel).

El dinero hace circular al Arte, el Arte hace circular al dinero.

El dinero realiza el valor del Arte y el Arte “irrealiza” al dinero, lo convierte en signo puro del poder de la Imagen. Una parodia de lo sagrado que constituye una “liturgia de la mercancía”.

En este momento nace también un nuevo espacio discursivo que ya no

depende de la mitología o la teología, el Arte ya no opera por presencia mágica, opera por metonimia.

El artista ya no señala lo oculto, lo encarna en la multiplicidad de las cosas, ya no es mirado por lo invisible, es él quien mira y cifra lo invisible en las formas.

Consecuentemente, el poder no emana del objeto, le es transferido por el artista.

“En este momento nace también un nuevo espacio discursivo que ya no depende de la mitología o la teología, el Arte ya no opera por presencia mágica, opera por metonimia. .”

El crecimiento del artista como individuo tiene como consecuencia la disminución del poder simbólico de la Imagen.

Cuando la obra no simboliza, el artista se convierte en símbolo, en depositario vivo y ambulante del secreto. Beuys, Warhol, Basquiat, Chia...

La personalización, tanto en Arte como en política, aumenta en ra-

zón creciente a la desimbolización. Cuanto menos dice la obra, más habla el artista.

La obra no es lo que el artista hace, sino lo que el artista es.

Si no es posible restaurar la singularidad de la obra, es necesario singularizar al artista.

Todo artista deviene un Cristo y promete la Eucaristía.

La tela es su “cuerpo”, el pigmento su “sangre”.

Mediante el dinero se toma posesión de ellos y se comulga con ese Ser irremplazable.

Es la Imagen de un individuo único la que hace deseable la obra.

(El deseo de las obras consiste en convertirse en objetos de deseo.)

El mercado del Arte funciona por una transposición mágica.

El Arte es un mercado y si se diviniza al Arte es porque primero se ha divinizado al mercado.

El Museo engendra al artista y, entre ambos, la Imagen adquiere un valor de cambio.

Sólo subordinándose a un Mito, el Arte simboliza y el artista encarna ese Mito.

Con un Arte autosuficiente no se pueden establecer alianzas; donde no hay dioses no hay fantasmas.

El Arte contemporáneo no admite juicios de valor por principio, no hay criterio ni canon que autorice una apreciación cualitativa.

Cada artista tiene su normativa propia, cada cual su código y todos los códigos el mismo valor.

Todos estos proyectos individuales persiguen una imposible autoinstitución de lo imaginario. Cuanto menos se impone una Imagen por sí misma, más necesita de una semiótica que la haga hablar, para hacerle

decir lo que no dice y lo que no puede ni debe decir.

El artista reclama un discurso que lo legitime, reclama sintagmas visuales que permitan una lectura rigurosa. Articular lo arbitrario visual con lo arbitrario lingüístico es a lo que aspira el Arte al desimbolizarse míticamente en el discurso del Capital:

Valor de cambio = *significante*

Valor de uso = *significado*

El Arte nació en el siglo XV con el primer capitalismo de los centros urbanos (*Venecia, Florencia, Amsterdam...*)

El fin del Arte coincide con la supremacía del capital financiero (*dinero que produce dinero*), sobre el capital industrial (*dinero que produce mercancías*).

El Arte abstracto como abuso simbólico es contemporáneo de otros abusos simbólicos: el paso del patrón-oro al dinero escriturario, inconvertible, y la sustitución del

lenguaje nomenclatura (donde una cosa se corresponde a una palabra) por el lenguaje sistema, donde una palabra vale por sus “diferencias” con otras palabras.

El poder de simulación visual del papel moneda lo autoriza a garantizarse a sí mismo y alcanzar una vertiginosa velocidad de circulación. La declinación de las Imágenes las reduce a simples signos. Cuando el deseo suplanta a la necesidad, la mercancía alcanza una “*dimensión estética*”.

El Arte deviene en una liturgia de la mercancía.

Un Arte que no representa otra cosa que su precio es, como lo revela Warhol en su cuadro *Dollar*, de hecho, un billete.

Los proyectos vanguardistas del siglo XX han impulsado una desdefinición del Arte, elastizando el concepto hasta afirmar que “*todo es Arte*”. Sin embargo, la autoridad del Mito ha impedido enunciar su contrario: “*el Arte no es Nada*”.

La fragmentación del arte actual no es un accidente, es un proyecto impulsado por una decisión metódica y conciente.

Desde el dadaísmo, se hizo del suicidio del Arte la actividad artística específica, ya sea por el objeto indiferente devenido en “*ready-made*” o por el azar instalado como principio en la performance.

Con la “Fuente” de Duchamp, por primera vez, el Arte pone en escena su propia muerte.

Resulta crucial entender que el Arte no es una invariante de la condición humana, sino un concepto tardío propio de Occidente.

Lo que se denomina Arte es un período acotado históricamente de la actividad transhistórica de la producción de Imágenes.

Una práctica ligada constitucionalmente a una técnica, a una materia determinada, a un proceso de individuación, a una declinación de lo religioso, a una particular concepción de la Belleza, a una política y a un

régimen de circulación económica. *El fin del Arte no es el fin de las Imágenes.*

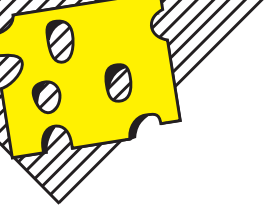
Cuando se habla del fin no se enuncia el fin del Arte porque no hay un final, el final es una ilusión.

Todo es interminable, todo a continúa indefinidamente.

Y lo que continúa indefinidamente,

Andy Warhol, Dollar sign (1981).





lo que se vuelve inmortal, ya está muerto.

El Arte no termina. Su desaparición no significa el fin, existe un Arte del desaparecer.

Sin embargo, es imposible volver a encontrar una especificidad, una posibilidad de establecer normas y criterios a partir de un cierto juicio.

No hay Arte sin un juicio estético y lo que ya resulta imposible es, precisamente, el juicio estético.

La acumulación infinita

Ante un Ícono el espectador no estaba solo ni pasivo, sino inscripto en una práctica colectiva.

Ante una obra contemporánea, el contemplador está solo.

Sin embargo, no hay percepción sin interpretación, no existe un cero de la mirada, siempre se presenta una exigencia de símbolo.

Y el símbolo es un lugar de acuerdo de los individuos, un lugar de encuentro.

Un lenguaje se habla entre varios

“El Sentido no puede acoplarse operativamente al sistema. Aparece como el excedente de posibilidades no actualizadas, como el horizonte en fuga de la incompletitud de lo posible..”

individuos o no es lenguaje.

Al no existir una comunidad de Sentido, no hay lugar de encuentro ni expresión ni capacidad de emocionar.

Ha desaparecido toda comunidad visible, la Mirada se ha privatizado.

Paradójicamente, nunca antes se ha pagado tanto por las obras de Arte, nunca ha habido tal cantidad de Museos ni tales multitudes de público que los visitan.

En la posmodernidad, *lo sagrado es la obra de Arte en el Museo.*

La religión del Arte aparece como la primera religión planetaria que, para reconstruir lo que destruye convoca a todos los dioses, a todos los estilos, a todas las civilizaciones en el Museo.

Pero esta actitud ignora un principio crucial: no es el Arte lo que crea el

vínculo, sino el vínculo lo que origina al Arte.

Una Imagen no extrae su poder de sí misma, sino de la comunidad de la que es Símbolo.

El Museo atribuye a un término de la relación los efectos de la relación misma.

Lo sagrado reside en una función, no en un objeto.

La autosacralización de la Imagen acaba por abolir su alejamiento que es la médula de lo Sagrado.

Toda divinidad, todo mito, se basa en la alteridad.

No hay ninguna liberación sin alienación en lo Otro.

Por eso la Belleza no puede ser su propio Mito.

La incompletitud es condición de lo Sagrado, de lo simbólico, y revela el absurdo de toda autofundamentación discursiva, de toda construc-

ción voluntaria de un imaginario colectivo.

Museo y Arte se han convertido en una tautología.

Y nada amenaza tanto al Arte como tenerse a sí mismo como objeto de representación.

En el espacio museístico, la obra no representa otra cosa que sus propios procesos de representación.

La proliferación metastásica de Imágenes las vuelve invisibles.

El Sentido aparece como la Forma de la diferencia entre un interior y su afuera, entre Orden y Caos, entre posible e imposible.

El Sentido no puede acoplarse operativamente al sistema. Aparece como el excedente de posibilidades no actualizadas, como el horizonte en fuga de la incompletitud de lo posible.

Lo real de un Orden es siempre una remisión del Sentido, pero el Sentido mismo no es una remisión sino la localización de esa remisión en lo Real, un lugar vacío en el que opera la distinción entre lo actual y lo potencial. El Sentido remite al Sentido, care-

ce de referente, por lo tanto no es enunciable, aun su negación tiene Sentido.

En la clausura del Orden hay una incompletitud, el Orden no puede encontrar en su interior ninguna Ley primera, ninguna inmanencia, no puede encontrar sino ese Afuera, ese Desorden que lo precede.

Pero, trágicamente, no hay “afuera” del Museo.

Por lo tanto, no existe en el Orden del Museo un espacio vacío, designificado, donde pueda actualizarse la relación entre el Todo y las partes. La acumulación indefinida de Imágenes no crea Sentido.

El Sentido es una emergencia, una retroacción de la totalidad sobre las partes que no puede proyectarse porque no puede abolirse el azar del origen.

La acumulación de imágenes no constituye una Imagen.

El Museo es opaco, se mira a sí mismo sin dar lugar a otra Mirada.

El Museo no es democrático ni conservador, ni sagrado ni profano, no es religioso ni humanista.

El Museo es imposible.

Eduardo del Estal (mayo de 2009)

Eduardo del Estal

Para obtener más información sobre este colaborador, pueden remitirse a la versión abreviada de *El Monstruo autobiográfico* publicada en el número 4 de la revista o a la versión completa publicada en nuestro blog: 150monos.blogspot.com



Elogio académico

Elogio Académico con motivo de la entrega del título de Doctor honoris causa del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) al Dr. Eugenio Barba en Buenos Aires, el 5 de diciembre del 2008.

Sergio Sabater

Prof. Sergio Sabater
Secretario General del Departamento de Artes Dramáticas del IUNA.

Querido Eugenio:

Según dispone el protocolo de esta ceremonia, corresponde que anteceda a la entrega del título honorífico un elogio académico. Y seré yo quien tenga el honor, seguramente inmerecido, de llevarlo a cabo. Quisiera ser portavoz de todos aquellos que han encontrado en tu trayectoria, en tu obra y en tus reflexiones, un estímulo esencial para fortalecer la propia

búsqueda en el país transcultural del teatro.

¿Cómo dar cuenta en un breve discurso de la vastedad y la profundidad del trabajo de quien, desde hace ya décadas, es uno de los referentes fundamentales del teatro contemporáneo? No ignoro que lo que aquí se diga será inevitablemente insuficiente y fragmentario. Intentaré, sin embargo, traer a la memoria las estaciones fundamentales de la biografía artística de Eugenio Barba, que suma su nombre a la lista de aquellos que desde los inicios del siglo xx han buscado renovar de

manera radical el modo de concebir y ejercer el oficio del teatro.

“La memoria –leemos en uno de sus textos– es el espíritu que guía nuestro hacer; es la que permite penetrar bajo la piel de la época y encontrar los múltiples caminos que conducen al origen, al primer día”. Seguir la huella de ese primer día podría llevarnos a las procesiones de Pascua en Gallipoli, su pueblo natal, o a los esfuerzos denodados de un joven emigrante en Noruega por descifrar, en los mínimos detalles de la conducta de quienes lo rodeaban, los mensajes que porta-

ba una lengua incomprensible; o acaso al aprendizaje de un oficio desconocido en un taller de plomería en Oslo. Pero sin duda la huella más intensa de ese origen se halla en Opole, una pequeña ciudad de Polonia, en la que un joven italiano llegado en 1961 con una beca para estudiar dirección escénica, encuentra a otro joven llamado Jerzy Grotowski. Será ese encuentro el que fecunde ciertas experiencias cruciales que cambiarán la fisonomía del teatro en la segunda mitad del siglo xx. Surgirá allí una relación personal, afectiva y artística que dejará una impronta decisiva en la evolución teatral de Eugenio Barba, quien relata haber sido partícipe en ese pequeño teatro de las 13 filas, que luego se transformará en el Teatro Laboratorio, de una profunda mutación. El redescubrimiento y la práctica del *training*, las nuevas formas de concebir el espacio escénico, la adaptación de los textos

clásicos con una lógica dramaturgica innovadora, la alteración en los modos de plantear la relación actor-director y actor-espectador, serán algunos de los nudos de una revolución teatral cuyo impacto todavía perdura.

En abril de 1964, de vuelta de su primer viaje a la India, y expulsado por el régimen polaco, Eugenio volverá a recorrer las calles de Oslo y culminará sus estudios universitarios completando la Licenciatura en Historia de las religiones. Luego de varios intentos frustrados de ejercer la dirección teatral, convocará a un grupo de estudiantes rechazados en el ingreso de la escuela oficial de teatro y con ellos fundará, el primero de octubre del mismo año, el *Odin Teatret*. Tenía en ese entonces 28 años de edad. Pocos ejemplos nos ofrece la historia del teatro reciente y no tanto de perseverancia, resistencia y longevidad para un grupo teatral.

Todavía hoy dos de aquellos jóvenes que habían sufrido la experiencia del rechazo pero que estaban, como el joven director que los convocaba, hambrientos de teatro, permanecen como miembros del grupo.

En un refugio antiaéreo de Oslo, el *Odin* prepara y estrena su primer espectáculo *Ornitofilene, Los amigos de los pájaros*. Poco después, en 1966, y aceptando una invitación de las autoridades municipales, el grupo decide dejar Noruega y trasladarse a Holstebro, una pequeña ciudad al noroeste de Dinamarca. A cambio de una vieja granja, donde el grupo podría fijar su residencia y una subvención anual, los recién llegados se comprometen a dar vida a un “teatro laboratorio”. El *Odin Teatret* se convierte así en el *Nordisk Teaterlaboratorium*. Allí comienza una nueva historia que continúa hasta hoy. La extraña denominación de “laboratorio”

como apelación para un grupo teatral, ya revisitada por Grotowski siguiendo las huellas de Stanislavski y Meyerhold, determinó la necesidad de expandir las fronteras del teatro. Esto supuso sumar a las actividades del *training* y a la preparación y montaje de espectáculos, un sinnúmero de otras dinámicas que, a la par de aportar a la supervivencia material del grupo, se fueron constituyendo en una carta de identidad: organización de seminarios, publicaciones, edición de obras, organización de giras de grupos extranjeros, *workshops*, eventos comunitarios. Nombres de maestros de tradiciones teatrales de Oriente y Occidente que acudieron a la convocatoria del *Odin*, como Jean Louis Barrault, Jacques Lecoq, Darío Fo, I Made Pasek Tempo o Sanjukta Panigrahi, se destacan en una lista que sería inabarcable. Y por supuesto Grotowski, que junto a Ryszard Cieslak se hace presente





en los primeros años desplegando una vasta actividad pedagógica.

Como el propio Eugenio explica en sus textos, dos grandes períodos atraviesan la vida del *Odin*. En la primera década, el trabajo estaba centrado en el *training*, en los largos períodos de preparación de cada espectáculo y en el secreto. Todo el trabajo personal del actor apuntaba al nivel pre-expresivo, vinculado a la dilatación de la presencia escénica y se desarrollaba lejos de cualquier mirada extraña.

En 1974, el grupo pasa una larga estadía en Carpignano, Italia. En ese momento, el trabajo cotidiano, vinculado al entrenamiento y la búsqueda individual, se muestra al exterior. Así se inaugura un segundo momento en la vida del grupo. Aparece la idea de “trueque”, de intercambiar la presencia teatral —*training*, espectáculos, experiencia pedagógica— con la actividad de otros grupos teatra-

les o con otros grupos comunitarios. Durante décadas convivirán este conjunto de actividades, que exceden los límites convencionalmente fijados para el teatro, con la creación de espectáculos. En esos espectáculos, la calidad interpretativa de sus actores, la singularidad de la concepción dramática y narrativa, la construcción de la esfera sonora, la peculiaridad del trabajo sobre el espacio, entre otras características distintivas, hicieron del *Odin Teatret* una de las experiencias teatrales más innovadoras del teatro de fin del siglo xx. Traigamos a la memoria los nombres de algunos de ellos: *Ferai* de 1969 o *La casa de mi padre* de 1972; ya en los ochenta *Cenizas de Brecht*, *El evangelio de Oxyrhincus*, representado en este teatro, en la visita a nuestro país del *Odin* de 1986, y *Talabot* de 1988; los más recientes que también tuvimos oportunidad de ver en Buenos Aires, *Kaosmos* y *Mythos*, y *El*

sueño de Andersen de 2005 que esperamos con ansiedad poder ver aquí. Con esta incompleta lista me he referido solamente a los espectáculos de grupo. A ella deberíamos sumar indudablemente los espectáculos para un solo actor, en los que se despliega toda la riqueza de recursos de actores que han trasvasado su condición de intérpretes a partir de la adquisición de una formidable capacidad dramática; y por cierto las demostraciones de trabajo en donde se integran la transmisión pedagógica, la biografía artística y la dimensión poética.

En uno de sus textos, Eugenio refiere una anécdota. En una discusión en la que se trataba de determinar la especificidad del *Odin*, alguien dijo: “el *Odin Teatret* es un cometa”. Agregó que lo sabía por consultar el I Ching. En un texto más reciente encontramos esta cita: “Cuando en el arte o en la ciencia ciertas tensiones y ciertas

búsquedas indican nuevos resultados que también tienen valor para el ambiente circundante, parece que se haya acumulado un capital que dejaremos en herencia a quien venga después de nosotros o a quien quiera seguirnos”. Aquí llegamos al problema de la herencia, de la transmisión, del legado, de la necesidad de encontrar o inventar denominaciones, categorías, metáforas y conceptos, para nombrar la propia experiencia y convertir a ésta en una brújula orientadora para quienes buscan un camino personal en el territorio del teatro. Es éste un horizonte que no puede estar ausente en este intento de trazar una semblanza de quien hoy será distinguido por la Universidad a la que pertenezco. Hablemos brevemente, entonces, de quien ha sabido pasar de la *praxis* incansable y siempre innovadora en el campo de la producción artesanal del teatro, a una labor de

enorme envergadura en el ámbito de la reflexión teórica. Desde los esfuerzos de los años '60 por difundir la experiencia teatral de Grotowski, hasta las memorias de las sesiones de la Escuela Internacional de Antropología Teatral, los aportes de Eugenio al territorio de la teoría han sido de un valor insoslayable. Textos como *Mas allá de las islas flotantes*, *La canoa de papel*, *Teatro: Soledad, oficio y revuelta* o *En la tierra de "Cenizas y diamantes"*, se han constituido en un punto de referencia imprescindible para teatristas de todas las latitudes.

Quisiera resaltar un concepto acuñado por Eugenio, que no es independiente del encuentro del

Odin Teatret con el teatro latinoamericano. Me refiero a la categoría de "tercer teatro". Se refería con ella no a un estilo teatral o a una estética; no a un movimiento o a una técnica, sino a aquellos que, permaneciendo al margen del teatro tradicional y también al margen del teatro de vanguardia, experimental e iconoclasta, luchan por construir su propio saber teatral, aislados de los centros y de las grandes capitales de la cultura. El tercer teatro nombraba así a individuos y grupos que, en condiciones de precariedad y aislamiento, perseveran en el intento de encontrar nuevos sentidos para la palabra "teatro".

En un artículo de 1989 Euge-

nio expresó: "Tengo la impresión de que todo mi aprendizaje teatral ha sido una preparación para América Latina", y luego, en ese mismo texto: "El *ethos* que caracteriza al teatro latinoamericano debería estar siempre presente para todos aquellos que, no importa donde, se interrogan acerca del sentido del teatro". Latinoamérica, con su tradición de teatro de grupo, encarnaba, así, uno de los rostros del tercer teatro, pues éste implica reconocer la realidad en la que viven los grupos, dejarse conducir hacia la pregunta muda por el sentido que tiene el teatro en nuestras vidas. La cara negra del teatro que conserva su vocación de rechazo. El

teatro como revuelta, como búsqueda de una identidad, como terruño para cultivar la propia rabia. Tal vez por ello, después del festival de Caracas de 1976, América latina se convierte para Eugenio en un punto de orientación para mantener despiertas las preguntas acerca del oficio. El teatro continúa siendo, en este comienzo de un nuevo milenio, una actividad en busca de sentido. Gracias, Eugenio, por estar aquí para ayudarnos una vez más con tu palabra, tu presencia y tu legado que nos interpela con una voz perenne, y nos convoca en un silencio estri-dente a hacer de nuestra tarea teatral una *praxis* transformadora, inconformista, rebelde.

Sergio Sabater

Director teatral y Profesor de Filosofía (UBA), graduado con Diploma de Honor: Profesor Titular de la Asignatura Actuación IV de la Licenciatura en Actuación del Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) y Secretario General del mismo Departamento. Es docente de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Dirige el CeFET (Centro de Formación y Experimentación Teatral). Especialista en el teatro de Eugenio Barba y Tadeusz Kantor, ha estrenado *En busca de la Gallina de Agua*, sobre partitura escénica inédita de este último. Entre sus numerosos espectáculos, se cuentan: *Acaso crezca desde el suelo*. Biografía ilustrada en un cuadro anónimo, *La memoria de Shakespeare*, *Embalaje teatral para un relato breve* y *Morada de poetas*.





Elogio del incendio

Discurso de agradecimiento por el título de Doctor honoris causa conferido por el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) de Buenos Aires, el 5 de diciembre del 2008.

Eugenio Barba

My speech is like smoke and my body is the burning: mis palabras son como humo, y es mi cuerpo el que se quema. Elijo esta imagen, incluso para evitar que el título de mi discurso —*Elogio del incendio*— parezca un apología de la destrucción. Quiere ser, sin embargo, celebración de la metamorfosis y, en consecuencia, de la resistencia. La imagen inicial es el título de una obra de Deb Margolin, actriz y dramaturga estadounidense, una artista batalladora, que actúa frecuentemente sola. Su cuerpo, entonces, es todo su espacio escénico, e incendiar se

revela sinónimo de estar-en-vida. Durante siglos los espectadores han visto actores y actrices en una luz-en-vida, móvil, llena de sombras imprevistas y variables, muy diferentes de nuestra luz eléctrica, dócil y domesticada.

Cada uno de nosotros ha vivido al menos una vez la experiencia de un espectáculo que nos ha quemado, reduciendo a cenizas lo que pensábamos era el teatro, el arte del actor y nuestro rol de espectador.

Hay niños y viejos, enamorados y dementes que han visto inolvidables y fugaces espectáculos

en las llamas del hogar o en las fogatas del campo.

Están las antorchas que artistas visionarios han lanzado en la práctica y en la idea misma de nuestra profesión, creando hogueras que han alimentado con la coherencia de su accionar.

El teatro es “la tierra del fuego”.

Hablando de teatro, sobre todo entre los profesionales y los entendedores, la realidad del fuego regresa como un leitmotiv: el fuego de la actuación, el público que se enardece, el ardor de las pasiones y de los aplausos. Cuando una comedia es de

verdad brillante y saca chispas, cuando el actor trágico arde de pasión y rebelión o la actriz se inflama de desdén o ansias de venganza, el espectador, aterro- rizado y feliz, es rozado por una duda: ¿es sólo una impresión, o en alguna parte se está incuban- do un incendio?

Durante siglos los teatros no pudieron sustraerse a su cita con las llamas, inesperada e imprevista, pero también obligada. Se incen- diaban promedio una vez cada cincuenta años.

Todos los teatros de San Fran- cisco se calcinaron en la hoguera que duró tres días luego del ter- rremoto del 18 de abril de 1906 : Grand Opera House, Tivoli Ope- ra House, Alcazar, Fischer's & Al- cazar, California, Columbia, Majes- tic, Central, Orpheum, sin contar las salas más chicas y el teatro de Chinatown.

Se incendiaron el Théâtre de la Porte Saint-Martin, el Châtelet y

el Théâtre Lyrique durante la Co- muna de París de 1871, cuando los comunards prendieron fuego a los edificios públicos.

José Posada inmortalizó el in- cendio y la destrucción del teatro de Puebla en una litografía que se volvió popular en México, mien- tras las llamas y la devastación del Bolshoi Teatro de Moscú en 1942, causada por las bombas alemanas, le inspiró a Stalin un discurso que encendió el espíritu patriótico de su pueblo.

Casi una entera generación teatral pereció entre las llamas, el 5 de septiembre del 2005, en el teatro de Beni Sweif, en la región meridional de Egipto. El fuego car- bonizó a más de cuarenta artistas, directores, estudiantes de teatro, críticos y estudiosos que asistían a *Grab your dreams* dirigido por Mohamed Shawky. Eran el núcleo del movimiento teatral de la ge- neración de los años '70 y '80.

A veces el teatro que arde pa-

rece empujar a sus habitantes, a los actores, hacia otras ciudades, exilios o nuevas aventuras, como le sucede a Wilhelm Meister en la novela de Goethe. O como se imaginó el pintor que representó la máscara de Jodelet huyendo del incendio del Théâtre du Marais en París en el 1634. Pero, si fueron catástrofes, ¿cómo considerarlas metáforas?

Todo el Pabellón Holandés de la Exposición Colonial de 1931 se convirtió en cenizas, se salvó sólo el teatro. Era el somnoliento vera- no del 1931 en París, y los diarios supieron conmover a sus lectores describiendo a los actores baline- ses en fuga, apretando en sus pe- chos sus dorados trajes. Muchos parisinos fueron a ver los espectá- culos de estos extravagantes baila- rines que no dudaron en arriesgar la vida por salvar sus oropeles. En- tre ellos, Antonin Artaud.

Al final de la introducción de *El teatro y su doble*, Artaud habla de

fuego. Parece aludir al martirio y, sin embargo, se trata de vida. Ex- plica lo que debería ser la cultura y lo que la cultura no es. El humo de sus palabras es exhalado por un cuerpo. Por esto conviene tra- ducir sus palabras literalmente, como un mantra contra el espíri- tu de su siglo y del siglo en el cual vivimos:

“Cuando pronunciamos la pa- labra vida debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan. Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres con- denados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras.”

Artaud no habla explícitamen- te de actores. Y sin embargo esos signos, el del suplicio y el de la ho-





guera han sido inmediatamente entendidos como una imagen extrema e ideal del actor. Julian Beck y Judith Malina hicieron de ella la piedra angular de su Living Theatre, el teatro vivo.

Antonin Artaud fue el más pobre, el que más padeció, ciertamente el menos acreditado profesionalmente entre los protagonistas de la gran reforma del teatro en la primera mitad del siglo pasado. Del punto de vista del oficio tiene poco que enseñar. Hoy lo contamos entre los maestros, pero no fue nunca un maestro. Fue el alumno de la propia alma dividida. Aprendió muchísimo de ella. Unió indisolublemente el corazón del arte teatral a los sufrimientos del alma enferma. Artaud no depuso las armas, continuó toda la vida sucumbiendo, volviéndose a poner en pie y combatiendo. Hasta la noche en la cual se sentó en su

cama y comprendió que la hora había llegado. Se sacó un zapato y, teniéndolo en la mano como un amuleto, inició el último viaje.

Artaud nos indicó a nosotros, pueblo del teatro, no los secretos del oficio, sino lo que, a través del oficio, debemos sufrir y, tal vez, esperar: el exilio. Es apenas el uno por ciento de nuestra profesión. Pero sin ese uno por ciento, arte y oficio son sólo una llamarada. Sabemos porqué los teatros se queman y son quemados: por negligencia, por la crueldad del cielo, por especulación, por delincuencia, por fascismo, por venganza y amenaza, por vejez.

En el teatro, en esta “tierra del fuego”, aparecen dos naturas diferentes. Una es catástrofe, la otra transformación. Una destruye, la otra refina, refuerza el hierro y separa el oro del lodo al cual es incorporado. De este segundo fuego hago el elogio. De este

segundo fuego nuestra profesión extrae la vida y su valor. Su danza. ¿Bailamos? Sí, bailamos. O bien no, no bailamos: hacemos teatro. Pero ¿quién sabría decir dónde está la diferencia, por dónde pasa el confín?

Bailamos siempre, pero no siempre para adecuarnos a un género estético. Bailamos como sobre carbones ardientes, porque esta danza es esencialmente un rechazo no destructivo, una guerra no violenta a la naturaleza que nos sujeta y, en consecuencia, más o menos conscientemente, un rechazo de la historia a la cual pertenecemos. Como si tuviéramos alas; como si pesadísimas raíces se hundieran en la tierra bajo nuestros pies; como si nuestro “yo” fuera otro. Como si de verdad fuéramos libres. Pero humildemente, porque esta danza tiene la humildad de un oficio, poco más que un ejercicio del como si.

Y para los espectadores es sobre todo un pasatiempo.

Si algo parece no poder asociarse al elogio del incendio, es justamente la idea de un pasatiempo. Sin embargo...

Nuestro arte no está hecho para ser arte. No se desvive por alcanzar una forma definitiva. Se desvive para desaparecer. Es un arte arcaico, no sólo porque hoy está excluido o se excluye del espectáculo principal de nuestro tiempo, el espectáculo de la imagen reproducida y reproducible. Pero sobre todo porque bajo la apariencia de un pasatiempo puede esconder una búsqueda espiritual, algo que sacude, fortifica y a veces modifica nuestra conciencia y nos sumerge en una condición gobernada por otros valores. Debemos permanecer con los pies bien plantados en la tierra y los ojos fijos en la taquilla. Pero no debemos olvidar que el teatro es

ficción en tránsito hacia otra realidad, hacia el rechazo de la realidad que creemos conocer. El teatro es ficción que puede cambiar tanto a los que actúan como a los que observan. Nada de altisonante, de amenazante, de herético o de loco. Sólo pasatiempo.

Ser pasatiempo es el nivel elemental de nuestro arte, así como el pan lo es para la cocina mediterránea. No se come sin pan. Pero el pan solo a la larga no basta.

A veces el pasatiempo es un valor en sí mismo. Cuando el tiempo parece no pasar más, para quien ha sido privado de la libertad, para quien se mantiene en pie frente al propio sufrimiento, a la amputación de la propia identidad, o a la muerte, el pasatiempo puede ser la fórmula de la vida, la resistencia al horror. Dostoievski narra cómo el vaudeville hecho con trajes señoriales y las cadenas en los pies, en la katorga siberiana, fuera para

los condenados un modo de reconstruirse una vida. Para un grupo que he conocido, hacer modestamente teatro, como amateur;



en los años de la guerra entre el ejército y Sendero Luminoso, en Ayacucho, Perú, era una acción

cercana al heroísmo. Eran actores porque deseaban tener también una balsa fuera del horror.

En Europa, durante el Rena-

el incendio. El poderoso que organizaba los festejos compraba una o dos casas populares, echaba a sus habitantes, las vaciaba, las llenaba de fuegos artificiales y pólvora, luego las hacía incendiar y explotar. El espectáculo era muy aplaudido.

Para quien no está directamente implicado, el incendio puede ser un espectáculo. Y para quien lo cuenta puede ser una metáfora de la fuerza demoledora del teatro en el corazón de una ciudad, de su naturaleza de foco de infección moral. O bien, una imagen de la vocación de los actores por estar "sin techo", siempre listos a ser desahuciados: por el fuego, por los integristas, por la autoridad, por la explotación económica.

Las desventuras de los actores son muchas y, sin embargo, muchas veces se cuentan como si fueran historias divertidas. En el país en el cual quemaron el tea-





tro El Picadero, tal vez no debería usar el incendio como una metáfora.

Cuando leo que en Argentina reinaba la paz de los cementerios; que hubo treinta mil desaparecidos, miles de presos políticos y un millón de exiliados; que el pueblo se había quedado sin sus líderes - muertos, presos o fuera del país - y que toda forma de organización parecía casi imposible —el Teatro Abierto se me aparece como la danza sobre esos carbones ardientes de un puñado de actores, directores, autores, escenógrafos y técnicos, apenas doscientos, frente a la violencia de la Historia.

El comando de la dictadura que incendió la sala del Picadero en agosto del 1981 no había previsto que su acto criminal habría desencadenado una danza mucho más grande. Otros productores ofrecieron sus espacios al Teatro Abierto, pintores donaron

cuadros para recoger fondos y las personalidades más notables de la cultura expresaron su adhesión. Así describió esta danza el escritor Carlos Somigliana: “el objetivo profundo del Teatro Abierto fue el de volvernos a mirar nuestra cara sin avergonzarnos”.

Hay un fuego que no cesa de arder en las conciencias y en las memorias de los teatristas, como también en los edificios teatrales.

La noche del 7 de mayo de 1772, en Amsterdam, durante la representación del *Déserteur* de Monsigny, obra cómica en tres actos, se desató un incendio que destruyó completamente el teatro Schouwburg, cobrándose dieciocho víctimas. En apenas tres años fue reconstruido un nuevo edificio, más imponente y suntuoso.

Hasta 1941, el Schouwburg fue el teatro de la ciudad, situado en el Plantagebuurt, el corazón

del viejo barrio judío de Amsterdam. En octubre de 1941, los nazis que habían ocupado Holanda, cambiaron su nombre por Joodsche Schouwburg (Teatro Judío) sólo para actores, músicos y espectadores judíos. En septiembre del 1942 el teatro fue cerrado y transformado en un lugar para reagrupar hebreos. 104.000 hombres, mujeres y niños fueron amontonados, y de allí transportados a los campos de exterminio de Alemania y Polonia.

De centro de cultura y diversión, el teatro Schouwburg se transformó en un oscuro lugar de angustia y dolor. Luego de la guerra aquel espacio no podía retomar su función original y permaneció cerrado durante años. Fue elegido para volverse un lugar de la memoria. Hoy, entrando en el ex-teatro, vemos flamear una llama eterna.

Con esta imagen de una llama de pura memoria, que se quema

sin humo de palabras y sin cuerpo podría cerrar este discurso.

Cerraré, sin embargo, con un brindis imaginario. Como se usa en teatro, cuando se apela al mimo en vez de recurrir a los objetos materiales.

Imagínate que aquí, sobre este púlpito, hay una botella de cerveza. Y regresamos a la ribera del Támesis, en una de nuestras antiguas patrias teatrales.

Encontramos la noticia del primer incendio en la historia del teatro europeo en una carta del noble inglés Sir Henry Watton, datada el 2 de julio de 1613 y enviada a Sir Henry Bacon. Comienza así: “Y ahora dejemos descansar los discursos políticos y del Estado. Pongámoslos a dormir. Ahora les quiero contar algo que sucedió en la zona del Támesis esta semana”.

Sir Watton cuenta que los “Actores del Rey”, la compañía de Shakespeare, habían puesto

en escena un drama llamado All Is True. La escenografía era sumptuosa, con esterillas y alfombras sobre el escenario, una fiesta más rica y majestuosa que las verdaderas ceremonias de la corte. Durante el espectáculo se dispararon salvas de cañón y algunas chispas habían volado sobre la paja del techo consumiendo el teatro entero en menos de una hora. Así desapareció el Globe: sin muertos y sin heridos.

El teatro, inmediatamente vuelto a edificar con un techo de tejas, fue reabierto un año más tarde. En 1642 los Puritanos, en su ardor religioso, cerraron todos los teatros, incluso el Globe que fue olvidado como forma de edificio teatral: los ingleses, en la reapertura de los teatros adoptaron el teatro a la italiana. Pasaron más de tres siglos y el Globe Theatre, uno de nuestros mitos, resucitó. Sobre las riberas del Támesis fue-

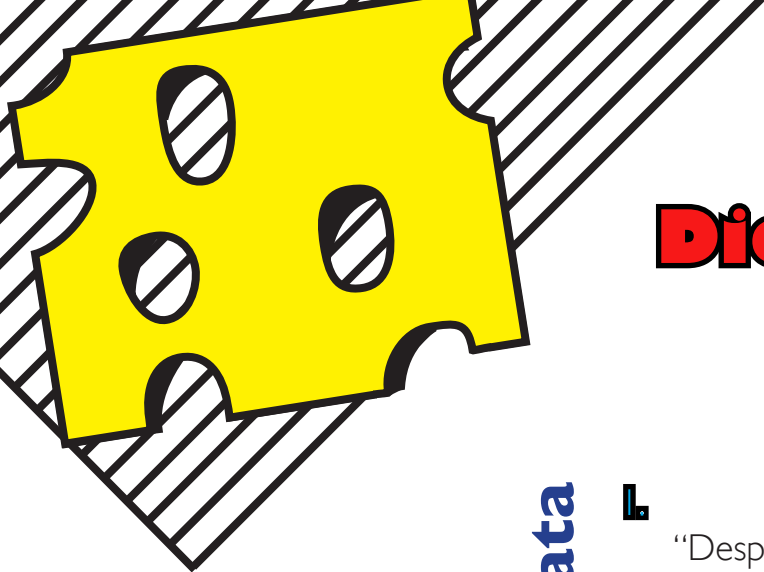
ron descubiertos en 1989 restos del antiguo edificio. Algunos años más tarde, en 1997, debido a la inspiración de un actor y director estadounidense, Sam Wanamaker, un nuevo Globe fue reconstruido igual al antiguo modelo isabelino y cercano al lugar en donde se levantaba el original.

Sabía bien, Sir Watton, que cada drama debe cerrarse con el respiro sutil de una farsa, y concluye así su carta a Sir Henry

Bacon: “Sólo uno de los espectadores estuvo a punto de morir. Se le incendiaron los calzones y habría terminado asado quizás si un bonachón medio borracho no los hubiera apagado vertiéndole encima una botella de cerveza”.

Entre tantos incendios, ¿no sería oportuno que nos auguremos, también a nosotros, una buena cerveza?





Diez parágrafos sobre Internet

J la Rata

L “Después de haber trabajado en el movimiento del software libre durante muchos años y de que la gente hubiera comenzado a usar algunas partes del sistema operativo GNU, empecé a ser invitado a dar conferencias, en las que la gente empezó a preguntarse: ‘Bueno, ¿de qué manera las ideas sobre la libertad para los usuarios de software pueden generalizarse a otro tipo de cosas?’. Y, por supuesto, alguna gente hacía preguntas tontas como ‘¿debería ser libre el hardware?’, ‘¿este micrófono debería ser libre?’.

Bien, ¿esto qué significa? ¿Deberías ser libre de copiarlo y modificarlo? Si compras un micrófono, nadie te va a impedir

modificarlo. Y copiarlo... nadie tiene un copiadore de micrófonos. Fuera de Star Trek, esas cosas no existen. Puede ser que algún día haya analizadores y ensambladores nanotecnológicos, y entonces estas cuestiones de si eres libre o no de hacer copias realmente adquirirán importancia. Veremos empresas agroindustriales intentando impedir que la gente copie alimentos y eso se va a convertir en una cuestión política de primer orden; si es que esa capacidad tecnológica llega a existir. No sé si ocurrirá, de momento es sólo especulación.”

La cita, algo larga, me sirve para comenzar de alguna manera esta anotación. Su autor, Richard

Stallman, es el fundador del GNU Project. “Activista” del software libre, según lo describen en la Wiki. “Activista”, es decir, militante. La palabra me parece adecuada. Por “activista”, creo que debemos entender: persona que dedica una significativa parte de su tiempo y sus esfuerzos en colaborar con un proyecto con cuyos postulados éticos está de acuerdo. En este caso, la libertad de ciertas cosas, la gratuidad de ciertas otras, en fin, me gustaría subrayar lo de ético. Porque de repente, estamos mezclando moral con condiciones materiales. Y no puede uno evitar la pregunta: ¿Qué relación hay entre estas nuevas categorías éticas (gratuidad del software, por ejemplo) y las nuevas condiciones

materiales?, ¿cuáles son estas condiciones materiales?, ¿existe una que determine a las otras, o se trata de una determinación recíproca?

Voy a pedir un favor del lector: pienso prescindir de toda idea de estructura o superestructura. Voy a prescindir también de la idea del Modo de Producción. Lo confieso de entrada, y nos ahorramos disgustos: para un materialista dialéctico ortodoxo, lo que voy a anotar posiblemente esté en absoluta falta porque caeré en el error de considerar lo que voy a llamar nueva tecnología, como condición de posibilidad de ciertas formas de pensamiento.

Si aún quiere usted seguir leyendo, ya lo sabe, responsabilidad compartida.

2

Un conocido compartía, hace poco, en una lista de correos,

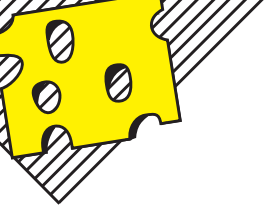
ciertas dudas que le generaba todo esto de la Internet. Aclararé, primero: se trata de un europeo, es decir, un señor que vive en un lugar donde seguramente Internet es más accesible. Pero además, un señor que cobra su sueldo en Euros. Luego —último dato relevante— se trata de un señor que llegó a comprar vinilos, y cassettes y, para no perder la costumbre, es uno de esos especímenes que en nuestro país no son muy comunes que, de hecho, pagan las músicas que descargan de Internet.

Su observación daba cuenta de lo que la Internet puede generar en la industria de la música. Ponía por ejemplo, aquellos discos que, entre tema y tema, incluyen sonidos “puente”, cortas composiciones, ruidos, o gritos o monólogos de dos versos (Desde Zappa hasta Ricky Espinosa lo hicieron). Y se preguntaba si en el futuro todos van a descargar

la música por Internet, y si pretenden que paguemos por ellos, estas piezas “puente”, arreglos mínimos de veinte segundos, usados para generar clima, o para enlazar temas, ¿no sería una estafa que te cobren por ellos? Lo normal es imaginar que nadie se los descargaría. Otra cosa (esto lo agregó, aunque tampoco se me ocurrió a mí): la gran mayoría de la gente utiliza Internet para descargar temas que ya conoce. Si uno lo piensa, es hasta paradójico, pero así funciona. Y si es así ¿qué sentido tiene para Miranda editar un disco completo cuando todos vamos a bajar únicamente “Perfecta” con la Venegas? ¿Impulsará esto, acaso, el regreso triunfal de los singles? Ok, aquí hay que imaginarse que todos nosotros vivimos en un país donde pagar por lo descargado no es un desatino. Así y todo, los planteos que acabo de repetir, me parece, son dignos de atención.

3

En primer lugar, un detalle que me parece importante. A estas “nuevas condiciones” vamos a separarlas en dos categorías. Por un lado, (inventemos un nombre, total es gratis) las tecnologías de digitalización. Por otro lado, las tecnologías de Internet. O tecnologías de comunicación, o de conexión, o “Internet” a secas, qué sé yo. Hay que llamar la atención sobre el imperio del documento digital, que ya lo tenemos tocando a nuestras puertas. La Capilla Sixtina, la obra completa de Bach y los tres tomos de *El Capital*, en menos de un centímetro cúbico de tecnología. Se escanean los textos y las fotos, se digitalizan los discos de Gardel. Sin mencionar que la tendencia indica que pronto todo será creado directamente en formato digital. Procesadores de texto (Word, Excel y esas cosas, doña) y cámaras de fotos digitales. A todo esto llamamos tec-



nologías de digitalización. También hay que llamar la atención acerca del imperio de la conexión. He leído por ahí que el mundo ya supera los mil millones de internautas. Vale, es hartó relativo, pero no cabe duda de que ese terreno extraño y aún algo salvaje crece a ritmo frenético. Y mientras crece, cada vez aparecen más y mejores formas (hardware y software) de extremar la conexión. Del Napster usando la conexión telefónica, a la mula y el torrent a tres megas. Llamemos a todo esto tecnologías de conexión.

4.

Entonces: Tecnologías de digitalización, por un lado. Tecnologías de conexión, por el otro. Teorizar sobre el presente siempre es una apuesta atrevida y seguramente tendremos que ir corrigiendo sobre la marcha, cuando no negando todo lo dicho, pero

valgan las siguientes anotaciones como boceto de una temática que nos va a ocupar seguramente en los años que vienen.

5.

Yo veo esto: uno de los aspectos más curiosos sobre la pareja Internet-digitalización es la resistencia que genera como nueva tecnología. Permítanme cierta libertad en los términos, no estoy citando a Foucault ni a Deleuze ni a nadie en particular. Si nos ponemos de acuerdo con lo que llamamos nueva tecnología, podemos dar un paso más. Creo que hay que hacer una distinción. Internet no es a los medios audiovisuales (televisión, radio, cine, música) lo que la dirección hidráulica fue a la mecánica (autos, tractores, grúas). Se trata de una tecnología específicamente diferente, con posibilidades, si me permiten, revo-

lucionarias. Diferencia, entonces, entre evolución tecnológica y revolución tecnológica. Mirá que bonito me quedó.

6.

¿En qué consiste esta especificidad? ¿Por qué hablo de revolución tecnológica? Bueno, creo que la pareja Internet-Digitalización se sostiene sobre un espacio implícito que es peligrosísimo. Ese espacio implícito y amenazador es el espacio en que ambas tecnologías, al combinarse, dan lugar a una lógica que es particular a su propio funcionamiento y a sus propias posibilidades. Su propia lógica o —me gusta más— su lógica específica. A ver si me explico mejor...

7.

Diferenciamos tres características: 1) Las tecnologías de

digitalización permiten llevar la dimensión material de los documentos a un volumen relativamente mínimo a tal punto que podemos olvidarnos del acontecimiento del espacio físico. Jotita, un subhumano del tercer mundo, no borra ni un solo mail, total, ¿para qué?, si apenas suman un infinitesimal porcentaje de espacio en ordenadores en algún sótano de Los Ángeles. 2) Estas tecnologías de digitalización también facilitan la reproducción a tal punto (copy and paste) que podemos olvidarnos, para siempre, de la problemática de la recreación o copia física. Viene un amigo a mi casa con su i-pod, se copia cuarenta cd's de mi PC. Mañana se lleva 40 más. 3) Por su lado, las tecnologías de conexión facilitan el intercambio de este material (recordamos: físicamente infinitesimal, e instantáneamente re-creable) a tal punto que podemos olvidarnos, para siempre,



del problema de mover un archivo, de un lugar físico del mundo, a otro.

Estas tres características son una verdadera mezcla corrosiva. Porque, si no me equivoco, lo que generan al sumarse, son las condiciones de posibilidad de un pensamiento que se sitúe en diferencia respecto del espacio de la lógica de la rentabilidad, espa-

cio hegemónico (sino único) de situación del pensamiento actual.

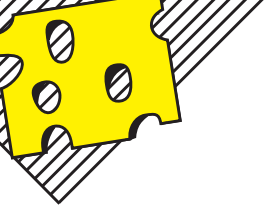
8.

Estos planteos intentan justificar lo dicho: se trata de una nueva tecnología. (Daniel Link ha hablado de “la era de la reproducibilidad digital”).

Ahora bien, ¿qué sucede? La cos-

tumbre, o la tradición, esa vieja herramienta de control si le creemos a Williams (yo le creo), genera resistencia —que tarde o temprano es resistencia ética— a estas nuevas posibilidades. Y así, asistimos a versiones controladas o castradas de Internet. Diarios, revistas y radios digitales. Foros digitales en los que se siguen los patrones de comportamiento de

una tecnología que llega a su fin (cualquier participante de foros, sabe de lo que hablo: se castiga el spam, se castiga el insulto, y lo más característico: se castiga el offtopic). Pues bien, no veo nada de malo en que suceda todo esto, pero es justo y no menos que justo preguntarse: ¿qué sentido tiene una radio por Internet?, ¿qué sentido un foro en que se castiga el



offtopic?, ¿qué sentido tienen las descargas pagas de música por Internet? Creo que es importante preguntarse: ¿qué sentido, en tanto que cualquiera puede escribir y distribuir, casi sin ayuda, un texto, un sonido, una canción?, ¿qué sentido, cuando se puede hacer lo mismo sin restricciones, sin horarios, sin responder ante intereses delirantes, líneas editoriales, husos horarios, franjas horarias, rating, o censuras de cualquier tipo?

Quiero detenerme un segundo sobre el caso de los foros. Me parece que son el mejor ejemplo de la situación actual. El hecho de que en tantos foros se castigue el offtopic, y se insista tanto en el miedo a los Trolls (offtopic significa salirse de tema, o desviar el tema de conversación, y se supone que hay algunos que lo hacen a propósito, porque son malvados, y para hacer enojar a los demás, y estos serían los Trolls). Lo interesante es que la idea misma del

offtopic es absurda en Internet. No tiene el menor sentido porque, como hemos dicho, la idea de espacio ya no tiene sentido. ¿Qué tiene de malo irse de tema, si no se está ocupando el espacio de otro, porque hay para todos? ¿Qué tiene de malo, si uno puede elegir no leer los eventuales offtopics? Y sin embargo, en muchos foros, aun, se castiga severamente, mientras que en otros se censura levemente. ¿Por qué?

Si se presta atención, se puede observar que, si existe un germen de pensamiento fructífero, en el marco de esta nueva tecnología, ése es el offtopic. No es necesario enredarse en explicaciones rizomáticas para comprender el universo de posibilidades del *offtopic*, frecuentemente censurado, bajo pretextos que ya no corren, puesto que uno puede, simplemente, no leer lo que no quiere. En un foro de Internet que se libera a sus posibilidades

(es decir, sin moderadores que siempre, siempre llevarán el implícito mensaje “todo bien, pero yo puedo borrar tus mensajes y cerrar tu cuenta”), nadie puede hablar más fuerte que otros, nadie puede obligar a nadie a leer nada. En un foro de Internet que se libera a sus posibilidades, el offtopic ocupa el lugar que, con la vieja tecnología, ocupaba el moderador. Estirando la comparación: hoy día, un foro con moderador no es el equivalente a un auto con dirección mecánica, o frenos a varilla. Es el equivalente a un auto que, en vez de motor, utiliza caballos. No estoy haciendo predicciones, tal vez jamás veamos el imperio de los foros libres, ¿quién lo sabe? La tradición y la ética son herramientas poderosas de control. Los moderado-

res tal vez sigan existiendo, como se sigue penalizando el aborto, o se ilegalizan drogas, siempre con justificaciones éticas, burdamente elaboradas a posteriori.



Pero a la existencia (y a la insistencia) de las justificaciones, me gusta leerla como la resistencia que es necesario hacer para que la propia especificidad de Internet no se libere. Pues la existencia de una lógica diferencial pesa y arrastra. Y esta presión, y esta tensión, genera idas y vueltas, procesos judiciales y pobres-diablos-castigo-ejemplar incluidos. Así, no sin mártires, se ha llegado a lo que llaman Internet 2.0. Léase: un estado de Internet en el que su propia especificidad ha empujado más a la tradición, obligando a los periódicos a dejar que commenten sus notas, obligando a las discográficas a

poner en disponibilidad música en descarga. Y todo mediante pequeños monstruos propios de esta nueva tecnología. Tal vez el más pequeño y más monstruoso hasta hoy: Google. ¿Cuál es, en el nombre de Descartes, la lógica de Google? ¿Destruirlo todo? ¿Joder a Bill Gates? ¿Por qué hace un servicio de correo mejor que todos los demás —pagos incluidos— y lo habilita de manera gratuita? Pero por lo menos Brin y Page se han hecho millonarios. Ahora bien, ¿qué pasa con esos locos sueltos por el mundo —ínfimos monstruos—, usualmente

orientales o rusos (aquí es pertinente ver como incide la legislación —o la falta de ella— en todo esto) que se dedican a romper claves, códigos, y a desarmar la seguridad de todos los softwares pagos? ¿Por qué lo distribuyen? ¿Por qué no se lo quedan y lo utilizan para beneficio propio? ¿Por qué?

La respuesta, creo, es inquietantemente simple: porque pueden. Y pueden porque, además, pueden pensarlo. Y pueden pensarlo porque estamos ante una nueva tecnología. Como sucedió hace unos 300 años. No es

la evolución de los medios audiovisuales, no. Es otra cosa.

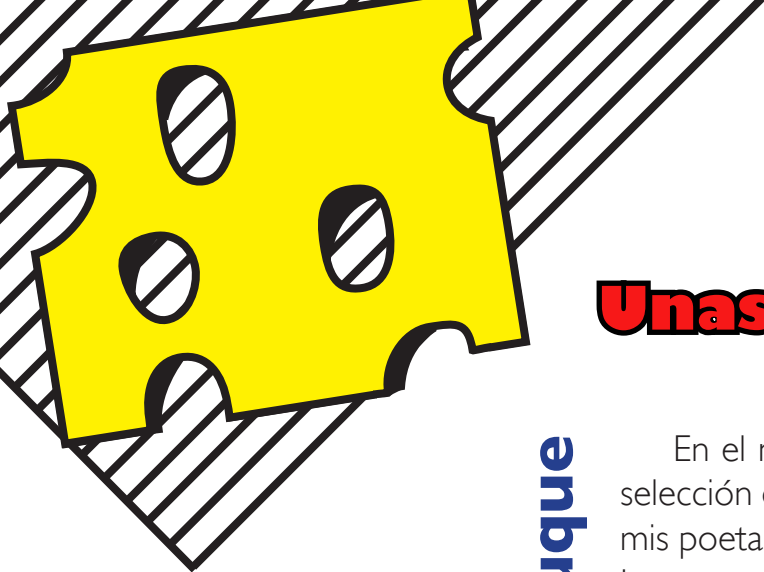
10.

Y todo esto comenzaba con una pregunta sobre la industria —o el circuito...— musical. Pues bien, es difícil saber exactamente cómo va a ser el cambio y la respuesta ante las nuevas tecnologías. Tengo mis predicciones, claro. Pero profetizar no se me da bien. En todo caso, supongo que podemos imaginar que los artistas tendrán que adecuarse a una nueva forma de pensamiento, una que concibe la actividad no rentable,

no ya como perversión dialéctica (como es el caso del romanticismo que, al día de hoy, impregna todos los circuitos artísticos y se presta a que confundamos todo) que permite la supervivencia del pensamiento de la rentabilidad (algo así como la mitad menos uno, pacifista, de EUA, que permite que la mitad mas uno haga la guerra y todos se vayan a la cama con la conciencia tranquila), sino como pensamiento positivo. Contundente, con fuerza propia. Pensamiento digital... si me permiten otra licencia más.

La Rata

Nació en 1986. Se recibió de técnico químico en la secundaria y huyó hacia las humanidades a buscar mujeres. escribe —muy poco— en su blog: corpusinterruptus.blogspot.com. La mayor parte de lo que escribe lo roba sutilmente, extrayendo conclusiones de discusiones en grupos de correo y en www.forofyl.com.ar, foro creado por la comunidad de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.



Lo que queda del mono: Unas cuantas letras en un desierto de luz

Carolina Berduque

En el número tres de la revista publicamos una selección de poemas de un amigo de la casa, uno de mis poetas (y personas) favoritos: Ariel Devincenzo. Los poemas publicados forman parte de su primer libro de poesía, *Lo que queda del mono*, de Ediciones El mono armado. Aunque parezca un chiste malo del consejo editorial de esta revista, no lo es. Sin embargo, pecaré de obvia y retomaré el tema si- miesco un poco más adelante en la reseña.

Conocí a Devincenzo hace años, en una reunión de amigos. Creo que una de sus primeras frases fue: “La poesía del siglo XXI es la publicidad”. Pero qué ridiculez, pensé. Posiblemente también se lo dije. Entonces me pidió que prestara atención al lenguaje publicitario, a las metáforas que manejaba, a las condensaciones, las imágenes... pura poesía. De más está decir que no me convenció: la poesía, para mí, era algo mucho más trascendental, casi sagrado.

Me invitó, aquella noche, a unas reuniones en una casa tomada del Abasto en la que se realizaba

hacía un tiempo una especie de laboratorio de escritura. Era eminentemente surrealista. Rápidamente me sentí seducida por la libertad que manejaban los talleristas, tan opuesta a la vida intelectual de Letras.

Pero esta no es la historia de esa amistad. Es una reseña, así que dedos al teclado.

¿ves este desierto?

podés no cruzarlo, pero no niegues su existencia.

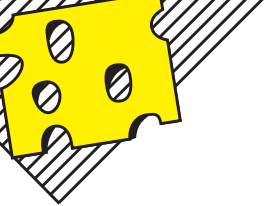


Partimos de la nada, el blanco de la página. Este poema se incluye dentro del libro, pero también afuera, en la contratapa. No hay reseña ni comentario elogioso. Hay una invitación. Pronto el lector entenderá que se trata, también, de una condena.

En el poema, la lengua es caos porque el mundo es caos. El mundo, la experiencia, es un magma sin forma que no se deja encorsetar. Todo es algo y también su reverso, por eso las palabras pueden ocupar cualquier lugar en la frase, porque su lugar canónico, estipulado, esperado, no permite transmitir el caos.

*la oscura calma no sé qué palabras
la noche atraviesa más que nunca no sé qué cielo
la cívica macumba de los poetas malditos no sé qué cuervos
yo soy yo no sé qué cuerpo vos sos vos no sé la triste voz*

y mañana es nadie porque Y@ siempre



La sintaxis se rompe, la ortografía desaparece, las reglas ya no sirven. Lo único que queda es una urgencia por la palabra, por construir otro sentido.

(te lo explico así: están cocinando, en una gran cacerola están hirviendo cadenas, hay para todos. las cadenas tienen huellas digitales, el control remoto tiene seis balas... y el culocolador del próximo ex presidente de la nación donde retirar el alimento)

La imposibilidad de explicar, de decir, de hacer, es un hecho, está dada. Es ya un lugar común en la poesía. Ahora, en la Argentina del siglo XXI, lo que queda son esquilas de la crisis, remanentes del dolor, de la queja, de la imposibilidad de ser y hacer, no sólo de decir.

*qué cuerpo resiste y grita
las moscas no han de perturbarse sin decírselo
orangutanes animados mirando de lejos
nombrándose ellos mismos
sintiendo curiosidad
de monerías diferentes a las de su ombligo*

*lo que queda del mono
es la soledad de un día en el desierto
un color en el monitor
un celofán en el cielo
una escalera para subir al árbol
y un ascensor para bajar al infierno.*

Ahora entendemos que el desierto es la maldita página en blanco del poeta. El desierto página en blanco existe. Es desde siempre y para siempre. Y lo seguirá siendo. El cruzarlo, escribirlo, llenarlo, es una forma de explicar/entender el mundo. Ergo, escribir poesía sería una forma de aprehender la experiencia caótica.

Y aquí ingresa una de las ideas que más me seducen en la actualidad: el mono como artista, como escritor, como creador. Pero el mono del siglo XXI ya no sufre frente al caballete como en las singeries del siglo XVIII. Ahora se golpea la cabeza contra el monitor de su laptop. La página en blanco, el desierto, es ahora una pantalla luminosa. Que ilumina y enceguece al mismo tiempo. Todos son ojos que se abren. Sentidos que explotan.

*la poesía como estallido del espíritu para descronarse
dolió cuando nos rompimos las manos de dos piñas
la poesía hace pupila a la pared
de una cárcel que solo debería ser para el que la inventó
poesía para comer pasto con estas axilas y rogar
al corazón deshidratado como una piedra en
el mar desintegrado de una idea en
el solo acumulado un fuego en el plexo*

*la poesía va directa a la restitución del mar en la semilla
la publicidad contamina
y reduce las condiciones poéticas de la orilla
para la máxima explotación de todos los tiempos*

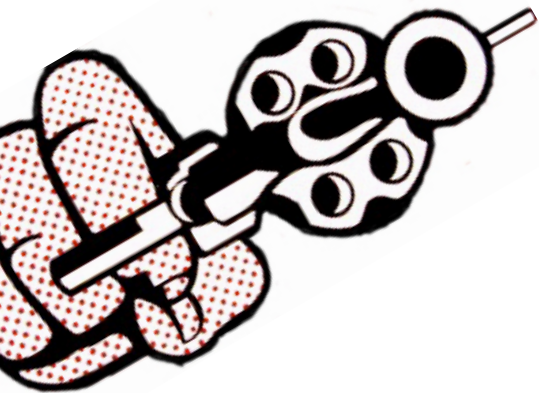
*su crimen perfecto
la expropiación de la identidad
y su sustitución por la lombriz solitaria del ser
dejando los destinos desesperadamente vacíos
por donde vaga el alma en pena.*

El mono artista de nuestro tiempo, como todos, en realidad, es víctima del mercado. Pero sufre, como pocos, una herida mortal: la usurpación del lenguaje literario por los mayores representantes del culto de la mercancía, los publicistas. Y entonces recuerdo aquel comentario tan curioso y ya no me parece tan ridículo. Ahora entiendo

que la publicidad sí aprovechó ciertos recursos de la poesía, entendió que menos es más y que el poder de la palabra sirve para repartir identidades, crear necesidades, en fin, para incrementar las ventas.

Frente a esta especie de bastardización del lenguaje poético, al poeta no le queda más que subirse al árbol, hacerse el mono (la del mono, si quiere) y esperar hasta que las luces ya no lo hostiguen. Mientras, puede jugar con las palabras y lanzar cadáveres exquisitos al aire.

¿cómo estornuda la tostadora si todo rima con pollito?



Discursividad crítica y el problema del realismo en torno a Fogwill, La experiencia sensible

Martín Glozman

"...una contradicción es siempre la expresión de un problema; un problema es un movimiento; un movimiento que va a parar al mismo problema del que partió es un movimiento histórico. Así, pues el individuo tiene historia; pero si el individuo tiene historia, la tiene también la especie."

Søren Kierkegaard¹

I. Discursividad crítica

La experiencia sensible comienza con un relato acerca del origen de la novela.

"Sucedio a fines de los años seten-

ta. Por entonces narrarlo era uno de los proyectos con menor sentido entre tantos que se podían concebir. El mundo y la ciudad donde todo ocurrió estaban saturados de historias. Cualquiera de ellas era más atractiva y prometía mejores resultados: más fáciles de narrar unas, otras más seductoras para la crítica y, en general, todas más ajustadas a lo debido. Nadie que se preciara de estar a tono con la época apostaba al realismo, cada cual esperaba su turno para manifestar un refinado desprecio por la realidad y el tiempo de crear parecía demasiado valioso para perderlo preguntándose si ostentar tales ánimos de moda no sería también un testimonio de la realidad".²

Un relato en el relato que es la novela, acerca de su propio origen; o bien un prólogo que no es un prólogo sino un relato que en su primer capítulo la novela hace de sí misma. "Un relato dentro de un relato" es un término o categoría de relación que permitirá pensar la novela de Fogwill.

Este relato inicial o relato acerca del origen es con precisión la historia ficcional de la circulación de la novela que, desde la novela, propone una relación con una historia social, de la crítica y de la recepción literaria, que la excede y que la enmarca. Al mismo tiempo, se posiciona ella misma en relación a ese relato y se autodefine como realista. Se remonta a los años setenta, a

un mundo y una ciudad saturadas de historias pero “donde nadie que se preciara de estar a tono con la época apostaba al realismo”.

Dos intervenciones del discurso de la crítica han propuesto, en contextos diversos, un reordenamiento semántico para la comprensión del término *realismo* con fines aclaratorios acerca de un conflicto del lenguaje que no cesa de producir entendidos cruzados. El uso irreflexivo de la denominación suele confundir y entrecruzar sentidos de orígenes diversos, y muchas veces antagónicos, dando ocasionalmente por supuesto el significado de su empleo particular y produciendo una remisión implícita a un realismo que poseería un carácter meta-histórico, manteniéndose siempre idéntico a sí mismo.

Una intervención surge en el marco de los estudios de la *Opoiaz* y el Formalismo Ruso, de R. Jakobson, en “Sobre el realismo artístico”³; la otra, aparece en el contexto nacio-

nal, en el tomo 6 de la colección *Historia crítica de la literatura argentina*, *El imperio realista*, en el artículo “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”,⁴ de M. T. Gramuglio. Ambos plantean una diferencia entre dos modos generales de comprensión del término: un “modo clásico” y otro designado como un “modo más amplio” o un “realismo de ruptura”. El primer caso hace referencia a un tipo de realismo particular e histórico, ya cano-

nizado en sus formas de representar; el segundo refiere a una idea de realismo centrada en los modos de representar y en los procedimientos para dar

cuenta, de la mejor manera posible, de lo real⁵. Según esta postura, será necesaria la renovación y la búsqueda incesante de procedimientos. De

esta postura se aclara que, muchas veces, frente a un realismo ya canonizado, necesita realizar una ruptura y una oposición y, por tanto, nuevas formas de designación, en cuyos casos extremos pueden pensarse las vanguardias y el surrealismo, autodefinido también como supernaturalismo o hiperrealismo,⁶ en su búsqueda

de representación del inconsciente como realidad más profunda y de dispositivos de producción textual para acceder a ella y a su objetivación.

Por cierto, estas dos intervenciones, al distinguir un realismo canonizado de un realismo “más amplio”, o al entender el realismo no sólo como un conjunto de fórmulas o códigos representacionales sino también como un “modo” o “actitud”, llevan la definición a sus límites en posibilidad de designación. Pues se podría llegar a afirmar que toda la literatura se corresponde con esta definición de “realismo más amplio”, designando de este modo una búsqueda general del arte y la literatura que, en todo caso, encontrará tratamientos particulares en cada poética. Esta posibilidad no debiera ser motivo de desestimación, mas, al contrario, podría ser tomada como índice de necesidad para la reconsideración de las relaciones entre la literatura y *lo real*, lo que podría hacer de sonda e índice de las posibilidades de pensar el problema del realismo. A saber, ya no se trataría entonces de justificar si tal obra o poética es realista o no lo es, sino de comprender cuál es la propia significación que el realis-





mo tiene para tal obra, lo que implicaría comprender las búsquedas particulares, y a partir de sus procedimientos y enunciados poéticos, los modos en que una obra en su inmanencia postula su relación con lo real y, en última instancia, qué es lo que se concibe como tal.

Vale señalar que ambas intervenciones (Jakobson, Gramuglio) no presentan teorías prescriptivas acerca de qué es o debe ser el realismo, sino más bien constataciones acerca de los usos del término en la crítica e intentos de reordenar las confusiones habituales y los usos con acepciones diversas y veladas.

2. El problema del realismo

“En tiempos tranquilos se forman zonas neutrales y parques apacibles para la protección de la naturaleza, del espíritu y de los monumentos. Esto termina en tiempos agitados. Entonces se agudiza el peligro inmanente de todo pensamiento libre... La materia de la cual forma

sus ideas y de la que depende en su trabajo científico, le vincula a situaciones políticas, cuyo favor o desfavor, cuya suerte o desgracia, victoria o derrota capta también al investigador y maestro y determina su destino personal.”

“...con los procedimientos de “un realismo más amplio y de ruptura” la novela en simultáneo recupera un relato de la cultura, la historia y la recepción de la literatura y se autodisigna con un término de ese mismo relato, como realismo, disputando la designación y la posibilidad de su resignificación.”

“En tiempos de guerra civil latente o declarada, esta realidad se siente más intensamente. La guerra civil tiene algo especialmente cruel. Es guerra entre hermanos porque se desarrolla dentro de una misma unidad política que comprende también al adversario y dentro del mismo ordenamiento jurídico, y por-

que ambos bandos combatientes, al mismo tiempo, afirman y niegan esta unidad común. Ambos ponen al adversario absoluta e incondicionalmente en la ilegitimidad. Suprimen el derecho del adversario pero en nombre del Derecho.”

Carl Schmitt⁷

Las reseñas de la crítica publicadas en ocasión de las novelas de Fogwill, sobre todo aquellas escritas por personas con participación académica en las áreas de literaturas modernas, toman en consideración el problema del realismo: Beatriz Sarlo piensa *Los Pichiciegos* como la –probablemente– única novela realista

de los ochenta⁸ y la recorta de este modo sobre el fondo de una tradición del designado antirealismo. Retomando esa apuesta, *La experiencia sensible* es pensada como “novela de la dictadura militar” que “muestra su verdad cultural y un mecanismo de su capitalismo monstruoso” (Sarlo). Graciela Speranza entiende *Vivir afuera* como “un abigarrado fresco de la Argentina de los noventa” y, en este sentido, entiende *La experiencia sensible* como novela que apuesta, en desmedro de aquel “anti–realismo que habría sido un obligado programa desde Borges en adelante, a renovar la mejor tradición del realismo” (Speranza).

Estos abordajes señalan el “realismo” de las novelas de Fogwill y, apoyándose en esa primera página de *La experiencia sensible*, lo recorran sobre tal aludida tradición de anti–realismo. Pero no se establece o precisa, sin embargo, una diferenciación entre la apuesta de Fogwill y aquella tradición a la que se opondría o aquella otra que estaría retomando.

Al mismo tiempo, si esta adscripción se sustenta en el sentido de una representación de la historia, de la dictadura en un caso, o de un “fresco de los noventa” en el otro, no se establecen tampoco las relaciones entre esa representación “realista” y los modos y operaciones en los que se construiría la narración.

Sin embargo, a modo de ejemplificación, si se piensa en algunas novelas paradigmáticas de esta tradición de la ruptura o “anti-realismo” como *El frasquito*, de Gusman, las primeras novelas de Néstor Sánchez, o inclusive novelas de Copi o Gombrowicz, ninguna de ellas estaría exenta de una representación de la historia. Por el contrario, con esta idea de ruptura y renovación, proporcionarían poéticas singulares en tratamiento del lenguaje y de los modos de representar en respuesta tal vez específicamente de esa misma problemática planteada.

El trabajo de Fogwill con el lenguaje y con las posibilidades de na-

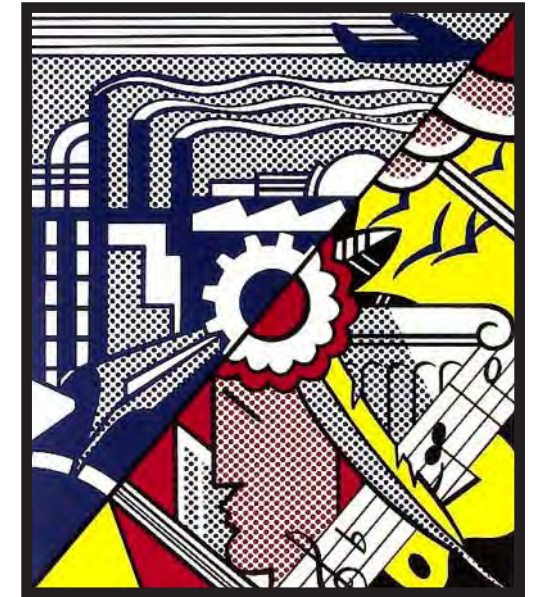
rrar no podría por tanto pensarse en oposición a aquellas búsquedas singulares designadas como anti-realismo, más bien aquel relato dentro del relato que se ha señalado (cuyo mismo procedimiento ya atenta contra toda forma clásica de la novela) parece intervenir en el terreno mismo de las designaciones y de la crítica, terreno —el de las designaciones— en el que la poética de Fogwill entraría en batalla con su propia autodefinición.

La misma poética introduce la confusión allí donde las intervenciones de Jakobson y Gramuglio habrían querido aclarar y reordenar: con los procedimientos de “un realismo más amplio y de ruptura”, la novela en simultáneo recupera un relato de la cultura, la historia y la recepción de la literatura, y se autodisigna con un término de ese mismo relato, como realismo, disputando la designación y la posibilidad de su resignificación.

El relato inicial de la novela ingresa en esa misma crisis de signifi-

cación del término para el discurso de la crítica, y plantea, con la sencillez de su trama, la complejidad de este problema en el terreno nacional. Se introduce en un debate crítico de la literatura, y a la vez político, en tanto es planteado en vinculación con el pasado histórico al que alude la novela, y en donde se construye el escenario de su ficción, los años setenta.

Como “realismo de ruptura” —si así lo comprendemos según la definición dada— la novela no se opone sin embargo a un realismo anterior, sino por el contrario —al menos en tanto designación— a un anti-realismo. Se entiende por esto que el gesto de reapropiación de una idea de real y la posibilidad de su representación no requieran de un nuevo nombre en oposición a un “realismo” ya hegemónico⁹. Por el contrario, encuentra su gesto de ruptura en la utilización de un término desestimado en el discurso de la crítica y en la literatura, que ella ha tomado como objeto desde entonces, y para la cual proba-



blemente las lecturas de recepción y traducción del estructuralismo y luego el postestructuralismo habrían sido un material fundamental.

Pero habría que reponer que este anti-realismo, a su vez, habría construido sus bases en oposición a un realismo también histórico y de carácter epocal.¹⁰ El relevamiento de este aspecto señalado es complejo y requeriría un estudio en un abordaje más amplio y específico del campo literario nacional, y en especial en sus relaciones con cam-





pos literarios extranjeros e internacionales, pero se intentará aquí sólo el esbozo de una posible línea interpretativa y de *remisión del relato a la historia*, que propondría pensar la relación de negación del anti-realismo a un realismo no sólo en el campo literario sino en su relación —si bien compleja y de difícil recuperación— con otros campos y zonas de participación de la cultura.

Vale señalar, asimismo, que la consideración del problema puede ser aun más vasta, si se tiene en cuenta que algunas características generales de esta tradición de ruptura coinciden históricamente, con mayores o menores deslices temporales, con las que han sido denominadas poéticas de posguerra en Europa y leídas retrospectivamente por los estudios sobre postmodernidad como síntomas y emblemas de un camino sin retorno del arte en su pérdida de la referencia y la apertura a un lengua-

je *esquizofrénico*, de cuyas poéticas, por ejemplo, la beckettiana resultaría paradigmática.¹¹

Si se tiene en cuenta que uno de los fantasmas de la crítica promotora del anti-realismo fue el *realismo socialista* nacido de su manifestación material soviética, puede comprenderse que el fantasma haya tenido también en Argentina su propia manifestación indisociable de los imperativos de la política nacional y las posiciones extremas en la guerra interna. En particular, los imperativos de pensamiento y de relación con la representación de lo social de las izquierdas tradicionales y las organizaciones diversas de ejecución de la práctica política en estructuras de regulación de partido.

Pueden re-historizarse en esta dirección las teorías en extremo textualistas que niegan toda vinculación posible —al menos en lo que

hace a las posibilidades de decir del discurso crítico— de la literatura con, por un lado, la realidad en tanto entramado social *objetivo* y por el otro en tanto subjetividad del escritor.

Si se piensa que ese fantasmático realismo —en su manifestación real e histórica— puede haber ahogado la productividad literaria con imperativos unilaterales de pensamiento e intervención cultural, puede entonces comprenderse también la necesidad del extremo de la posición que ha sido hegemónica desde entonces a la actualidad en el campo literario. Y más aun, si se considera que en el contexto cotidiano y político los promotores de estas codificaciones de la lectura pudieran haberse visto afectados de modo íntimo y personal por aquellos mismos imperativos de los que se quería salvar a la literatura.

Una frase de Beatriz Sarlo, citada por Jorge Panesi, puede ilustrar lo que aquí se intenta señalar:

“Formo parte de una generación que

*fue marcada en lo político por el peronismo, y en lo cultural, por Borges.”*¹²

Puede pensarse que el mismo relato —relato personal y relato de la historia— se expresa en partes escindidas y disociadas y lo que en extremo es afirmado en una de las partes es también en extremo negado en la otra.

3. Realismo y experiencia sensible

Es el modo de operar que arriba denominamos “remisión de los relatos a la historia” aquel que se involucra con la idea de real en la poética fogwilliana. Si la concepción de realismo se libera de toda sujeción a las prescripciones de una noción de anti-realismo, sin necesidad de recuperar las prescripciones de un realismo anterior, ambas posiciones son superadas en una liberación del término. Una afirmación de que Fogwill adscribe a un realismo “más amplio” no tendría sentido si no fuera posible avanzar

“Formo parte de una generación que fue marcada en lo político por el peronismo, y en lo cultural, por Borges.”

sobre la significación particular que la noción de realismo y con ella la de real tienen en el tratamiento de la poética fogwilliana.

Uno de los rasgos constitutivos o característicos del antirealismo —y esto puede deberse a su carácter opositivo— era la negación de una unidad narrativa y de las posibles identidades en el texto —ya en la construcción de un narrador; ya en la de los personajes— que antecieran de forma al menos inteligible al entramado de lenguaje, expuesto en mayor grado siempre en sus aspectos de opacidad.¹³

Por lo que, si bien *La experiencia sensible* continuaría con esa tradición de la ruptura en tanto mantiene el rasgo experimental, niega los *a priori* y prescripciones de las poéticas clásicas, y aun concibe el entramado de lenguaje como opacidad, debiera destacarse —y de aquí entonces la productividad de la negación de esa tradición— la recuperación de un rasgo en efecto por ella desestimado: *La experiencia sensible* es una narración; retoma

en este sentido las posibilidades de narrar y de construcción de identidades propias de los realismos decimonónicos, pero a cambio de esa apuesta atenta contra toda forma de un verosímil en la ficción. Todo el procedimiento narrativo es expuesto: lo narrado y los personajes no dejan nunca de mostrarse como la invención de un narrador y, en última instancia, el mismo narrador como la invención de un escritor; o un narrador que lo antecede y lo escribe.

La experiencia sensible sostiene aun la opacidad del lenguaje y la inmersión en él de los sujetos, pero éstos son contruidos a partir de un principio de identidad que los excede y excede esa opacidad. Los personajes *son* por su dimensión de *ser en la realidad y en la historia* y más allá de las posibilidades de su propia conciencia e inclusive —si acaso les fuera dado tenerlas— de sus dudas existenciales o cartesianas acerca de la existencia del mundo.

“La noción de real en la ficción de Fogwill tiene un sentido doble: uno objetivo que excede a los sujetos, y uno subjetivo que es el del sujeto en la relación con esa objetividad.”

“...ni siquiera alguien como Romano hubiera hecho algo mejor ni peor de su vida aunque por un recurso mágico dispusiera de tales condiciones y llegase a formular por sus propios medios lo que, tantos años después, otro simula construir con los fragmentos de su voluntad, de su descuidada memoria y de los que pudo suponer sobre sus rudimentarias emociones.”¹⁴

La opacidad de los personajes en su relación consigo mismos, con sus usos del lenguaje, con las posibilidades de pensarse y de pensar el mundo, termina donde termina los personajes, y donde empieza aquello que más allá de sus posibilidades existe y los determina: la historia y la relación con los otros.

La noción de real en la ficción de Fogwill tiene un sentido doble: uno

objetivo que excede a los sujetos, y uno subjetivo que es el del sujeto en la relación con esa objetividad.

Según esta noción, lo real se desdobla nuevamente al interior del sujeto entre la sensibilidad o sus “rudimentarias emociones”, y la racionalidad en tanto su capacidad de reflexión o “suposición” sobre las emociones. Por el lado del sentir o la sensibilidad y su participación en el mundo por el deseo y las pasiones se conforma una nueva objetividad, esta vez interna, para una subjetividad desdoblada nuevamente en la forma de conciencia.

Los personajes —sus posibilidades de sentir tanto como de conciencia— están condicionados en su construcción por determinaciones históricas, epocales, de clase, de género, y luego por el azar y por sus propias características de per-





sonalidad. Estas determinaciones ponen a cada personaje en esa relación con la objetividad que a su vez es expresada en la subjetividad a través del lenguaje, en tanto el lenguaje con el que los personajes hablan y se piensan —es decir: *pueden pensarse*— es también objetivo y está determinado por la objetividad (historia, clase, género, etc.).

El narrador *inventa* personajes y los construye según determinaciones históricas. Estas determinaciones están a su vez narradas, y provienen de una Historia que es a su vez externa al relato y reconocible para el lector. El narrador realiza una exégesis sobre sus personajes, en tanto narra también lo que ellos, según esas determinaciones, podrían narrar o narrarse, y para esto el trabajo exegético se centra en el lenguaje. El narrador hace relatos de las palabras que sus personajes *usan* y remite esas palabras a la historia que les dio origen en su significación (palabras como “miserable”, “deprimente”, “mal”, “denigrar”, “puta”, etc.)¹⁵ y a la historia en

que a los mismos personajes les es permitido comprender y usar esas palabras en una acepción determinada y no en otras. Del mismo modo cada personaje de acuerdo a sus posibilidades pensará y especulará acerca de la posibilidad de los



otros personajes de sentir y pensar. Romano, por ejemplo, al fantasear con Verónica, o al especular con la economía de Critti.

“Pagó él: veintitrés dólares: ¿cuánta guita pensás vos que puede llegar a tener Critti?”¹⁶

De este modo, con un entramado textual de gran complejidad el texto en tanto objeto se estructura con una forma similar a la de los relatos enmarcados o cajas chinas de la Edad Media. *Relatos dentro de relatos* que se multiplican del narra-

de la *experiencia*, prescinde aquí de marcos delimitados pero conserva los grados de *realidad relativa* entre los relatos que ya tenía en ella.

Tomada de la novela, la siguiente cita podría dar una definición de esta concepción de la experiencia:

“que los humanos andan entre sueños y sometidos a trampas de la lengua y de otros sistemas subalternos de signos y que salir de eso —la promesa de despertar— solo se consigue mediante la imposición de un nuevo sueño con nuevas trampas, siempre eficaces y pocas veces más sutiles”¹⁷

dor a cada uno de los personajes y de los personajes nuevamente al mundo y a los otros personajes. Las direcciones son múltiples y no lineales y están entrecruzadas entre sí. La estructura de cajas chinas que durante la Edad Media pudo haber representado una idea o concepción

Los personajes andan a su vez entre sueños dentro de sueños, y en la historia. El entramado de la novela construido a partir de diversos “centros de identidad y de deseo”, abre esta otra dimensión en la que están los personajes más allá de ellos mismos y que permite al narrador *jugar* con ellos como al artista y artífice de un teatro del mundo.

“A poco que un narrador ponga en movimiento natural a personajes como Critti, Romano y sus hijos, si pretende mantenerse fiel a los paradigmas de la verdad, terminará componiendo las figuras de auténticos imbéciles. Sin embargo, la realidad no es imbécil...”¹⁸

En su sentido objetivo, la novela *representa* en su entramado textual complejo una concepción del mundo. Según esta concepción hay grados de realidad al interior de los sujetos, grados que son aquellos que les permiten entrar en relación con la historia: una promesa de despertar que *sólo se consigue* mediante la imposición de un nuevo sueño.

Pero según esta misma concepción que el texto propone desde su interioridad, la misma novela, el narrador respecto de los personajes, la realidad que es marco de la realidad representada, no sería más que un nuevo grado en ascenso de realidad relativa. En efecto, según esta comprensión del mundo, la noción de mercado

—donde circula la novela—, el conocimiento de la historia según la cual es posible construir una representación, e inclusive, las tradiciones literarias que hacen posible que esta novela sea “literatura”, son en igual modo en que los personajes se representan el mundo, representaciones, relatos.

Desde este punto de vista, el

“La narración es presentada como experiencia en sí misma y acto de intelección del mundo, en el que el sujeto es involucrado no sólo racionalmente sino también en sus pasiones y disposiciones personales.”

realismo de la novela sería el de la capacidad de un narrador para narrar y dar cuenta de la complejidad de lo real. Una realidad y concepción del mundo que no podría pensarse sino a partir de los relatos dentro de relatos en los que estamos, y no de otra manera.

Pero si todo es relatos dentro de relatos, al punto de que toda noción de realidad se muestra como

realidad relativa, y donde inclusive una categoría de mercado como “novela” queda relativizada, dejando a un sujeto frente al texto en un acto de intelección y exégesis del mundo, la presencia misma de la textualidad como objeto material señala allí donde toda existencia puede ponerse en duda la garantía de una exterioridad. En tanto ob-

jeto de la cultura, el texto atravesará, en ascensos y descensos, los diversos grados de *realidad relativa* como una objetividad con facultad *mágica* que entrará en relación dialéctica con los propios relatos del lector, remitiendo no sólo a una historia en donde circula o ha circulado el libro y a una historia en donde ha sido producido, sino también a la subjetividad de otro, con cuya

experiencia se entrará en compleja e irresoluble tensión de restitución.

Si el sueño de los Romano no puede exceder una voluntad —por cierto pobre y difusa— de vacaciones, esa promesa de despertar pareciera remitir a algo de lo que los personajes de la novela carecen: esto es, la posibilidad de narrar. La narración es presentada como experiencia en sí misma y acto de intelección del mundo, en el que el sujeto es involucrado no sólo racionalmente sino también en sus pasiones y disposiciones personales.

Hay una definición de Fogwill sobre la experiencia en la escritura, que cita Graciela Speranza, en la que encontraba “una poética y una definición personal del realismo”:

“Se que no he escrito una sola página que me atreva a publicar que no proceda del dictado de una voz. (...) No he escrito nada que merezca atención sin haber estado sintiendo en el curso de su copia al dictado alguna





emoción del orden de la hostilidad, el rencor, la rabia, el odio, la envidia y la indignación: formas confusas del conflicto social que anuncian algo muy vago. A veces me creo a un paso de comprenderlo y fracaso. Ahora pienso que no dejaré de escribir hasta saber que he dado cuenta de ello.”¹⁹

Si, obturado por los relatos, el mundo se presenta como un referente perdido, la narración como acto exegético —y puede emparejarse en esto con el acto de lectura— necesita de los objetos exteriores y del mundo para acceder a la superación de los relatos, las proyecciones del sujeto, y finalmente la remisión de los relatos a la historia en donde han tenido su origen.

La novela se disgrega, como se dijo, en relatos dentro de relatos, acerca de las posibilidades de pensar y conocer el mundo de los personajes, las posibilidades del narrador de narrarlos, de la comparación entre uno y los otros, pero también acerca de datos sociológicos, datos de mercado, de época, que atraviesan toda

la novela, remitiendo desde la ficción y los niveles incesantes de relato a una exterioridad de aquello que aconteció y que podría representarse no ya en el modo de un referente sino de *marcas* y datos que tomados de una Historia reconocible para el lector, atraviesan a los relatos de la ficción y determinan, como las reglas del juego, las posibilidades de su composición.

Así se ha podido pensar al relato inicial de origen de la novela.

La promesa de despertar del narrador no se posterga a una esfera disociada del “orden cotidiano de las cosas”, a un paraíso tecnificado o

espacio vacacional, como a un Hotel Casino Las Vegas. Al contrario asume las contradicciones y captaciones del sujeto en el orden social, cuyas manifestaciones encuentra en los relatos que lo forman como pri-



mer espacio de apertura a la posibilidad de aquella promesa, cuya realización no es sin embargo pensada más que en la forma de fugacidad: el despertar seguido por el sucesivo caer. La experiencia

sensible no encuentra paraíso alguno. Si la noción de experiencia puede comprenderse en tanto una intensidad más allá del discurso y la historia, como anticipación de sus resoluciones últimas, según esta

concepción no podría sin embargo pensarse sino como tensión dialéctica desencadenada en la historia y asumiendo sus contradicciones como conflicto *social* interior. Así, la noción de experiencia, definida y caracterizada como oposición a lo no-experiencial, se ve superada por una concepción que integra ambos opuestos, aun como antagonísticos pero en tanto conformadores de una misma unidad: “ambos bandos combatientes, al mismo tiempo, afirman y niegan esta unidad común. Ambos ponen al adversario absoluta e incondicionalmente en la ilegitimidad. Suprimen el derecho del adversario pero en nombre del Derecho.”²⁰

Así, un jurista puede pensar la guerra como problema del individuo, o un psicólogo el problema del individuo como problema de Estado.

“¿A quién puedo reconocer como enemigo mío? Solamente a aquel que pueda ponerme en trance conmigo mismo. Al reconocerle como enemigo

admito que puede ponerme en trance. ¿Y quién puede realmente ponerme en trance? Solamente yo mismo. O mi hermano. Efectivamente, el otro se muestra como hermano mío, y mi hermano es mi enemigo... Esta es la

tensión dialéctica que tiene en movimiento la historia universal, que aún no terminó.”²¹

*“Pues la verdad es que en el des-
acuerdo consigo mismo hay siem-*

pre algo de depresivo y vergonzante, pues se siente uno colocado, hacia afuera y hacia adentro, en la situación de un Estado que se deshonra con la guerra civil... Ahora bien, si se consigue encontrar y reconocer la co-

nexión entre el problema personal y los grandes acontecimientos contemporáneos, semejante conexión viene a equivaler a una liberación de la soledad de lo puramente personal.”²²

Notas:

1. “El concepto de la angustia”, *Revista de Occidente*. Madrid, 1930, Pag. 45.

2. Fogwill, R. *La experiencia sensible*. Mondadori, Barcelona, 2001, Pag. 7.

3. AA.VV. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI, 1995.

4. “Habría, en principio, dos grandes modos de considerarlo en el arte: bien como esa actitud que busca alcanzar alguna semejanza con lo real, y por lo tanto como una modalidad que atraviesa los siglos, o bien como un concepto que remite a un período

*delimitado de la historia del arte y de la literatura, y por lo tanto como una modalidad específica del siglo XIX”, en: Gramuglio, T. “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en *Historia Crítica de la literatura argentina, El imperio realista*, Tomo 6. Buenos Aires: EMECE, Pag. 16.*

5. Entendiendo realidad como representación de lo real, y lo real como aquello que quiere ser representado.

6. Bretón, A. “Manifiesto surrealista”.

7. Schmitt, C. “Ex captivitate salus”, en *Ex captivitate salus. Experiencias*

de los años 1945-46. Buenos Aires: Struhart y Cia, Pag. 55.

8. “Los Pichiciegos todavía debe ser leída como la gran novela realista de los 80, aunque decir eso sea bastante poco porque los ochenta quizás tengan sólo esa novela realista.” en: Sarlo, B. *Punto de Vista*. Buenos Aires, diciembre de 2001. Disponible en: <http://www.fogwill.com.ar/critica.html#laexpe>

9. “Como existe una tradición que dice que el realismo es C, los nuevos artistas realistas (en el sentido A I del termino) están obligados a declarar-se neo-realistas, realistas en el senti-

do superior de esa palabra, naturalistas, o establecer una distinción entre el realismo aproximativo, ilusorio (C) y aquel que según ellos es auténtico (o sea el de ellos). Yo soy realista pero en el sentido superior de esa palabra”, declaraba ya Dostoievski. A su vez, los simbolistas, los futuristas italianos, los expresionistas alemanes, etc., han repetido casi la misma frase”, en: Jakobson, R. “Sobre el realismo artístico”, Pag. 76.

10. “La invención formal en la novela, lejos de oponerse al realismo como imagina demasiado a menudo una crítica miope, es la condición sine qua





non de un realismo más hondo". Michel Butor.

11. Es importante aclarar que en el desarrollo del trabajo se intenta sostener una hipótesis contraria a lo aquí señalado, que no piensa a las poéticas de ruptura como últimos pasos sin retorno hacia la pérdida del referente y la imposibilidad de la representación que sería, de hecho, un relato tan afectado por lo histórico como aquello mismo que diagnostica al leer sus objetos. Sobre, esto puede considerarse la discusión ya clásica abierta en torno al problema de la "posmodernidad" a partir de Marshal Berman. cfr: Berman, M. *Todo lo sólido se desvanece*

en el aire. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989; Jameson, F. *Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid: Zona abierta, 1986; Anderson, P. "Modernidad y Revolución", en: Revista *Leviatán*, Nro. 16, 1984.

12. Panesi, "Polémicas ocultas", Boletín 11. Centros de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 2003, Pag. 14.

13. Acerca de Nestor Sánchez, afirma Roberto Raschella: "*abrió el camino de la tradición de la ruptura, algo que incipientemente ya decía Rodríguez Monegal ante Nosotros dos y Siberia Blues*", en: Revista *Las ranas*, Nro. 3. Buenos Aires: Paradiso, 2006. Pag. 106.

14. Fogwill, R. *Op. cit.* Pag. 138.

15. "Para Romano, como para los obreros de los suburbios, la expresión "miserable" no aludía a quien padece miseria, sino al que afea la vida de los otros exhibiendo su voluntad de que no se beneficien más de los indispensable." (*Op. cit.* Pag. 14). "Pero cuando se decía ser puta, preguntándose por qué allí se le ocurriría proponerse lo que jamás se le ocurriría hacer en Pinamar ni en Buenos Aires, no se formulaba la frase con léxico y sintaxis como si ella también estuviera condenada a escribirla. No se formulaba nada. Ni "ser puta" ni su interrogación eran frases, sino sensaciones e impulsos de curiosidad acuciante, como la

excitación y el placer de sentir la excitación y el placer de moverse por ese ámbito que, hasta por su mal gusto testimoniaba que había sido planeado, construido y decorado para el placer." (*Op. cit.* Pag. 96).

16. Fogwill, R. *Op. cit.* Pag. 122,

17. Fogwill, R. *Op. cit.* Pag. 145.

18. Fogwill, R. *Op. cit.* Pag. 144.

19. Speranza, G. "Las máquinas del azar y las recetas del oficio", en: Diario *Clarín*. Buenos Aires, 2001.

20. Schmitt, C. *Op. Cit.* XI

21. Schmitt, "Sabiduría de la celda", en: *Ex captivitate salus*. Pag. 84.

22. Jung, C. *Tipos psicológicos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1960. Pag. 84.

Bibliografía:

Anderson, P. (1984) "Modernidad y Revolución", en Revista *Leviatán*. Nro 16. Madrid.

Berman, M. (1982) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.

Butor, M. *Sobre la literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1960.

Gramuglio, M. T. (2002). "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en *El imperio realista, Historia Crítica de la literatura argentina*, Volumen 6. Buenos Aires: Emecé.

Gonzalez, H. (2002) "Horror y azar. A propósito de dos libros de Fogwill:

La experiencia sensible y Lo dado", en: *El Ojo Mocho*. Nro. 16. Buenos Aires.

Fogwill, R. E. (2001) *La experiencia sensible*. Barcelona: Mondadori.

----- (1998) *Vivir afuera*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (2001) *Lo dado*. Buenos Aires: Paradiso.

----- (2004) *Lo cristalino*. Buenos Aires: Eloisa Cartonera.

----- (1998) *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (1998) *Muchacha Punk*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (1998) *Partes del todo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Jameson, F. (1980) *Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid: Zona abierta, 1986.

Jakobson, R. (1922) "Sobre el realismo artístico", en Todorov, T. (ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI, 1995.

Jung, C. (1921) *Tipos psicológicos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1960.

Kierkegaard, S. *El concepto de la angustia*. Madrid: Revista de Occidente, 1930.

Panesi, J. (2003) "Polémicas ocultas", Boletín 11. Rosario: Centros de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

Raschella, R. (2006) En "Dossiere Sánchez", Revista *Las ranas*. Nro. 3. Buenos Aires: Paradiso.

Sarlo, B. (2001) "La experiencia sensible", en *Punto de Vista*. Buenos

Aires. Disponible en: <http://www.fogwill.com.ar/critica.html#laexpe>

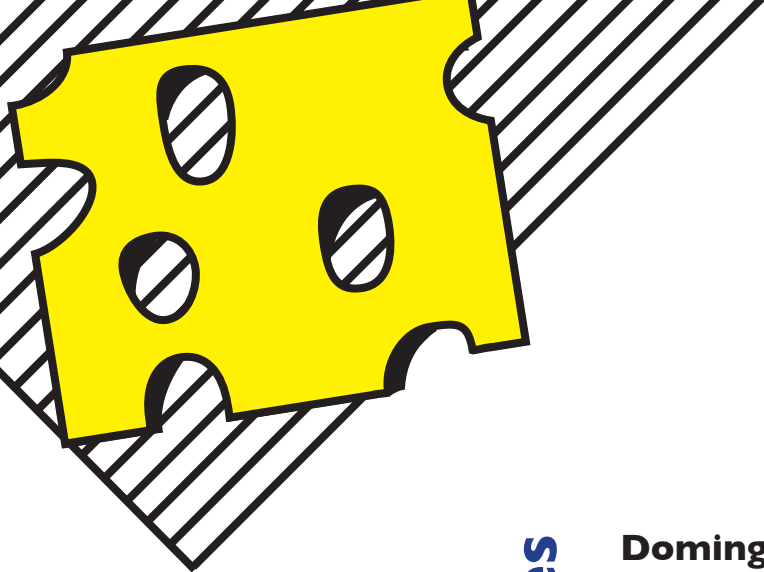
Speranza, G. (2001) "Las máquinas del azar y las recetas del oficio", en Diario *Clarín*. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.fogwill.com.ar/critica.html#laexpe>

Schmitt, C. (1950) *Ex captivitate salus. Experiencias de los años 1945-46*. Buenos Aires: Struhart y Cia, 1994.

Martín Glozman

Nació en Buenos Aires en 1979 donde vivió su infancia y cursó sus estudios. Estudió Letras en la UBA donde también dictó clases en Literatura europea del siglo XIX y en Literaturas eslavas. Ha publicado textos críticos, poemas y relatos en diversas publicaciones y revistas.





Diario crítico 2009

Marcos Vieytes

Domingo 4 de enero

Michele Appicella es un personaje espasmódico y las películas de Moretti que lo tienen como protagonista también lo son, sin que esto implique ninguna crítica sino tan sólo la descripción de una forma. Como le sucede a su personaje, que cambia de humor, se contradice, ataca, se repliega, va, viene, calla, grita, el cine de Moretti dibuja un electroencefalograma de la pasión política, un electrocardiograma de la razón amorosa masculina. *Palombella Rossa* es un largo partido de waterpolo, una introspección, una justificación del cine a través de materiales tan diversos como

pueden ser una versión de *Doctor Zhivago* de David Lean doblada al italiano o las convenciones comentadas y desmontadas de las mejores películas deportivas con *Rocky* a la cabeza (ver el segmento que dirigió en *Chacun son Cinema* para confirmar su fervor stalloniano, esa actitud rockyera de todo su cine). Los últimos minutos sólo admiten a un espectador dispuesto a llorar a lágrima viva sin remordimiento ni pudor alguno, doblemente acosados por el final de *Zhivago* persiguiendo infructuosamente a Julie Christie hasta el infarto y por el de la propia película. El primero es vivido por los protagonistas del film como un acontecimiento depor-

tivo, identificación enfatizada por el hecho de que los espectadores del partido de waterpolo sustituyen a éste por la película de Lean que proyectan en el televisor que hay en un puesto de comidas del estadio. El segundo es vivido por los espectadores como un falso desahogo, como una opresión que no encuentra su alivio, congelada como el plano final del filme. *Palombella Rossa* es el grito privado de un tipo que llama a su madre con plena conciencia de la inconsecuencia del gesto, y es un penal errado cuando ya no queda tiempo para empatar el partido.

Orson Welles comienza *Fake* haciendo un truco de magia en

el que convierte una moneda en una llave para de inmediato aclarar que la llave no es símbolo de nada porque esta no es “una de esas películas”. *Palombella Rosa* tampoco lo es, aunque juega a parecerlo, y en esa conciencia lúdica de la ambigüedad de la representación se ve la marca del cine de Welles en Moretti, amante como aquel de la Torta Sacher. También Fellini anda dando vueltas por aquí, y su influencia se delata en ese final con estructuras tubulares a la vista como índice de la propia naturaleza de un filme conjugado en primera persona que se hace sobre la marcha como *8 ½* (habría que ver *Sogni d'Oro*, definida por algunos como la versión morettiana del abismo felliniano) y se vale de la entrevista como conductor formal. Generalmente, se habla de esta película como una alegoría de la situación de la izquierda italiana a fines de la década de los '80, pero con-



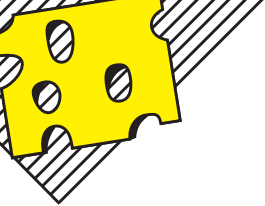
tra este tipo de lectura conspira la voluntad irónica del propio director que escoge a la actividad deportiva como un símil de la política demasiado transparente y por ello mismo indescifrable (la palabra “partido” o el hecho de ejecutar un penal a la izquierda o a la derecha pasa a tener tantas connotaciones distintas que no tiene ninguna precisa), además de una línea de diálogo —y también dramática— que desestima

el exceso interpretativo y nos orienta hacia el núcleo del film: la experiencia universal de la pérdida. Cuando Moretti declara —por medio de Appicella— que se dedicó al waterpolo porque le gusta la pileta de natación y eso no tiene nada que ver con “el útero materno y esas cosas”, está haciendo una declaración de principios similar a la de Welles en *Fake* en pro de la imagen cinematográfica como índice en lugar de símbolo,

como objeto inagotable y nunca sujeto del todo a las intenciones del director o los juicios del crítico.

Lunes 5 de enero

I. Puede que *8 ½* y *Amarcord* sigan siendo las mejores películas de Federico Fellini, pero son *Entrevista*, *Los payasos* y *Roma* —en ese orden— las que mejor se adaptan al presente, las contemporáneas. En las primeras hay algo descomunal, mientras que las segundas están cercanas a nosotros sin que ello reduzca su complejidad. Son ágiles, abiertas, fluidas, más acordes que las otras a esa especie de asociación libre felizmente egocéntrica que constituye el lado más atractivo de su cine. Parecen derivar de *Block-Notes di un Regista*, el telefilm que hizo para la NBC en 1968, y producen esa fascinación de la informalidad que en *Entrevista* alcanza



una ligereza magistral, todavía inigualable. La puesta en escena de Fellini se vuelve más equilibrada, más honesta, más armónica, más apolínea, más clásica, como si en la modernidad de la propuesta

sino la felicidad de hacer sin esfuerzo.

II. *Algo para recordar* (*An Affair to Remember*) es algo que merecerse verse varias veces por muchas y distintas razones (la sirena del barco funcionando como la conciencia de estar haciendo algo por última vez, el gesto de Cary Grant al darse cuenta de que ha vivido los últimos seis meses de su vida equivocado, su galantería ya madura impregnada de una melancolía propia de quien ya es consciente de que le quedan menos años en la proa que en la popa pero lidia con ello solo y sin agriarse ni contaminar de lástima a

hallara la forma de expresión más adecuada para sí, su ademán natural, su pose más orgánica. No se nota ya el esfuerzo por hacerse un lugar en la historia del cine,

los que le rodean, gestos mínimos desperdigados con deliberado pudor en el suntuoso cinematope) así como también es una película que debe ser puntualmente

adelantada en el reproductor de nuestro DVD cuando aparecen los insoportables niños cantores de la democracia cristiana llenos de pecas, pelo rubio y ojitos azules, pero los últimos 11 minutos y 28 segundos son supremos.

Grant y Deborah Kerr se reencuentran después de un año, cuando, para sorpresa de ella, él se aparece en Navidad para llevarle el chal de su abuela. Seis meses antes debían verse en el piso 102 del Empire State, pero ella sufrió un accidente por echarse a correr en medio de la calle para llegar a tiempo. La atropelló un auto, quedó lisiada, faltó a la cita y él no lo supo nunca, un poco por despecho propio y otro poco por orgullo de ella, quien le prohibió a sus amigos que se lo dijeran para que él no la aceptara por lástima. Ahora lo vemos ir hacia donde está ella, recostada en un sillón con los pies cubiertos por una manta. Grant comienza a

maltratarla con toda la elegancia de su cinismo mientras ella sufre en silencio hasta que, a punto de irse sin saber la verdad, deduce lo sucedido cuando recuerda que su representante le habló de una mujer lisiada y sin dinero que hizo lo imposible para quedarse con un cuadro suyo. Entonces no termina la frase, se queda con una palabra a medio pronunciar entre los labios y calla. Es el momento de la verdad, el de la intuición de la misma, instante siempre más poderoso que el de la confirmación. Se ha sacado la venda de los ojos y adivina lo que ya todos los espectadores sabemos. ¿Qué hará para comprobarlo? Allí está Kerr recostada en su sofá, a pocos metros suyo, pero no habría nada más cruel que someterla a un examen. Como un caballero, opta por el camino más largo, que siempre es el más noble, y busca si el cuadro en cuestión está en la casa.



En el momento en que lo encuentra la película alcanza su clímax, estimulada por los acordes cada vez más altos del tema cantado por Vic Damone, y uno da con una de las claves del mejor melodrama en particular; y del manejo de lo melodramático en general por parte de los mejores directores del Hollywood clásico: su economía del exceso. Porque a lo exagerado de la situación McCarey le contrapone unos procedimientos discretos, sintéticos y elegantes. Grant encuentra el cuadro pero no vemos un plano suyo mirándolo y otro del cuadro, sino que engloba su mirada y el objeto de la misma merced a un espejo ubicado estratégicamente. De ese modo, los objetos de interés de la mirada del espectador se reúnen en un solo plano y nuestra emoción es simultánea, en lugar de posterior; a la del personaje. Además, el sitio en el que éste se halla no es uno cualquiera, ya que

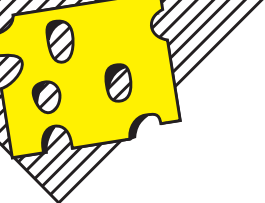
la revelación ocurre nomás abre la puerta de un cuarto, justo en el umbral que separa un espacio, un tiempo, un estado de otro. Y allí ocurre el milagro, que siempre es un movimiento de cámara, la inclusión de una música, un corte de montaje, en fin: una decisión técnica que pasa a ser una declaración de principios. La cámara, hasta entonces tan fija como Kerr luego del accidente, se desplaza a la misma vez que Grant, pasa por detrás de él, lo rodea por la espalda, lo sostiene, lo contiene, se le acerca tanto que durante un microsegundo casi se opaca por completo, se oscurece con su traje, sacrifica su objetivo (mostrar) en aras del bienestar de su personaje, abandona la objetividad muchas veces cruel y hasta obscena de su naturaleza para estar cerca suyo en ese instante de pasmo, de inmovilidad inversamente proporcional a la del personaje femenino, y cuando abre la lente de

nuevo nos la muestra intentando contener un llanto que a esa altura ya es el nuestro. Y en ese final comprendemos cabalmente que el punto de vista del filme ha sido el de esa mujer, que aunque Grant parecía ser siempre el centro de atención no era más que un mero acompañante, que la fuerte, la adulta, la conductora siempre fue la mujer. La abuela de Grant ya lo sabía. Por eso le regaló su chal, esa prenda de amor, ese testimonio, ese legado.

III. *Patrulla submarina*, de Ford, 1938, un año antes que *La diligencia*. Están Ward Bond, John Carradine y Jack Pennick, todos habitués de la Ford Family. Puede

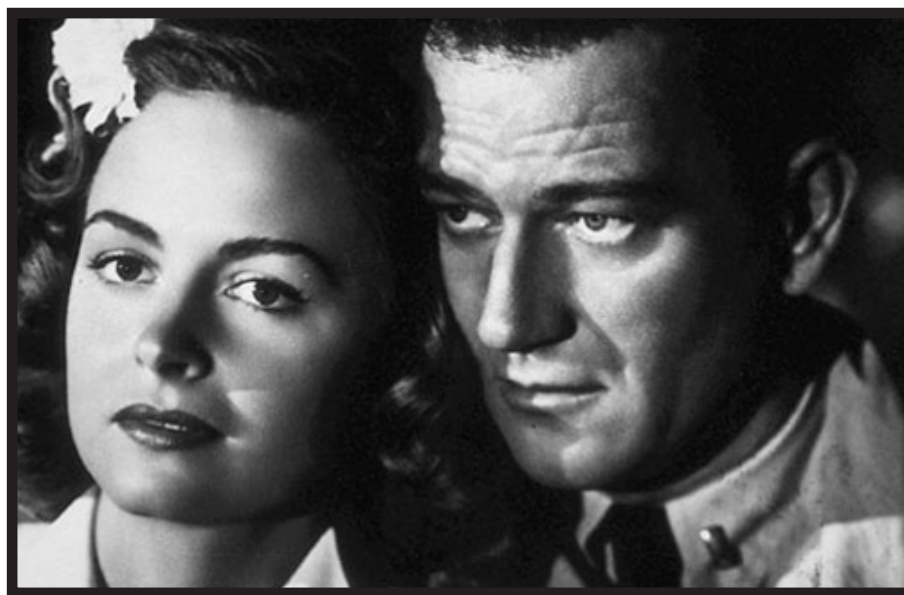


verse como un antecedente de *Fuimos los sacrificados* (*They Were Expendable*) con lanchas cazasubmarinos en lugar de torpederas y Primera en vez de Segunda Guerra Mundial, aunque allí termina toda similitud porque esta es una comedia con romance supeditado a la lógica masculina e institucional típica de Ford. La mentada lógica masculina consiste en poner a la protagonista en el lugar de madre pese a que en la película ni siquiera llega a casarse con el partenaire masculino. El



caso es que Ford sólo concibe a la mujer en ese lugar y está claro que le incomoda filmar hasta un beso. Hay pocas películas con tan poca química sexual como esta. Al lado suyo, lo que hacía Hawks durante estos años era casi pornográfico. El pudor fordiano llega a tal punto que pospone el casamiento de la pareja protagonista tres veces y termina el film sin concretarlo, con el joven marinero partiendo una vez más hacia la guerra y preguntándole desde la borda del barco a su novia que está en el muelle si va a esperarlo. Lo inolvidable de ese final es que la pregunta no se la hace solo sino a coro con todos sus camaradas. El desinterés de Ford por el romance es tal que su personaje no tiene voz amorosa propia. Es un chico que se va a jugar (el pellejo) con sus amigos y deja en banda a su chica y a los espectadores en una de las clausuras más increíbles del cine clásico no sólo por

lo decepcionante en lo que hace a la trama romántica construida sobre la base de la varias veces postergada ceremonia nupcial, sino —sobre todo— en la manifies-



ta alegría con que Ford monta esa decepción escudado en el deber nacional. En cuanto a eso que hemos dado en llamar lógica institucional del cine fordiano representa algo así como la materialización

de una comunidad utópica donde encontramos milagrosamente amalgamados la letra y el espíritu de la ley. Por supuesto que ese equilibrio es frágil y se da en los

filma apretones de mano significativos, de que acaso ya no sea posible hacerlo porque perdió su potencia dramática, su valor y su sentido.

Jueves 8 de enero

I. En *El cine de terror*, de Carlos Losilla, leo la explicación más clara y breve del “ello” y del “superyó” según Freud. No sé por qué razón vinculo esto a *Patrulla submarina*. Cuando allí dice que “el ello es algo así como una fuerza elemental que tiene su origen en las pulsiones primitivas, en el deseo en estado puro, y que se niega a tener en cuenta las limitaciones del yo” pienso que la pasión más descontrolada que exhibe la película de Ford no es la amorosa en el sentido convencional sino otra. El romance entre el protagonista y la chica no le interesa por los avatares del *flirt*, razón por la cual de inmediato hacen

planes para casarse, sino por otra cosa: el futuro suegro. Dos veces se enfrenta con él y dos veces el protagonista recibe una paliza monumental. Pese a todo, insiste, y las idas y vueltas del argumento los juntan en la misma sala de máquinas del mismo barco en crisis. Luego de ser torpedeado, el joven pierde el conocimiento, recibe la ayuda de su adversario, y cuando lo recupera grita: Papá! Esa es la palabra clave, el ábrete sésamo del personaje y de la película toda. Porque el pibe tiene un padre rico e influyente pero éste jamás se deja ver; así que no busca en esa chica otra cosa que una figura paterna sustituta y consistente. Por eso, los golpes que ligó por ligársela no hacían otra cosa que ligarlo cada vez más a ese hombre que le daba algo muchísimo más consistente —la pelea cuerpo a cuerpo, el puño en la cara— que lo que jamás le había dado su padre.

II. *Hana*, de Hirokazu Koreeda, el director de esa maravilla llamada *Alter Life*, es una película modesta y sobre la modestia, aun tratándose de una lectura-refuta-



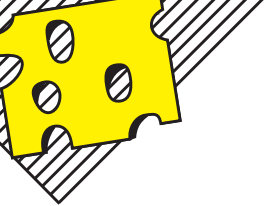
ción de *Los 47 ronin*, de Mizoguchi, o más bien de las chambara (películas de samurais) exaltadoras de la violencia y a menudo utilizadas como vehículo del más obsceno nacionalismo. Esto último habla

bien de la película, lo primero no tanto. No está demasiado bien narrada, la secuencia de la primera representación pública es confusa, y al haber tantos personajes

dando vueltas no todos reciben el tratamiento que se merecen. Pero es un placer verla por dos razones: la humanidad y el sentido común que la acercan al Ford de la trilogía con Will Rogers, prodi-

gio de costumbrismo lacerante, y la demostración física del afecto que la convierten en algo parecido a una revisión italiana del cine de samuráis, un *Feos, sucios y malos* con buena leche.

III. “Lo que Herzog invoca no es la clara mecánica de la cantidad de movimiento en el sólido o el fluido, sino una oscura vida cenagosa en la que se hunden todas las cosas, bien sean desmenuzadas por las sombras, bien sumergidas en las brumas. La vida no orgánica de las cosas, una vida terrible que ignora la sabiduría y los límites del organismo, tal es el primer principio de Herzog, válido para la Naturaleza entera, es decir, para el espíritu inconsciente perdido en las tinieblas”. Lo escribió Deleuze en *La imagen movimiento*, sólo que reemplazando “Herzog” por “expresionismo”. Pienso en Herzog como el continuador del expresionismo —*Nosferatu* median-



te- por otros medios, entre ellos el documental.

IV. Paolo Sorrentino (*El amigo de la familia*, *La consecuencia del amor*) agarra las discursivas, prosaicas, 'objetivas' y tediosas películas políticas italianas de los 70' (sin haberlas revisado, pienso más en *Sacco y Vanzetti* que en las de Elio Pietri, de las que guardo un buen recuerdo cuya razón se me escapa y no puedo limitar únicamen-

te a la devoción que siento hacia Gian Maria Volonté) y ¿qué hace? Cine, esa cosa de la que los italianos de las últimas tres décadas, exceptuando a Nanni Moretti, ni siquiera han oído. ¿Cómo lo hace? Felliniana, cinéfila, excesiva, incluso publicitariamente. Ya lo anuncia en *Il Divo*, cuyo título completo es: *La espectacular vida de Giulio Andreotti*. Tanto es así que configura físicamente a su protagonista como el *Nosferatu* de Murnau, lo hace sostener un duelo con un gato, filma contrapicados del primer ministro en el inodoro y hasta consigue derivar un placer casi sensual de la aparición en pantalla de los usuales cartelitos que identifican a las figuras públicas que aparecen en este tipo de filmes.

V. Secuencia de *John Ford*, de Andrew Eaton, con presentación de Lindsay Anderson:

John Ford se lleva la mano a su oreja para oír mejor.

Entrevistador: ¿Por qué en sus películas siempre les pegan a las mujeres? A menudo reciben un chirlo detrás.

Ford (*sacudiendo la cabeza*): No comprendo. ¿Detrás? (*Se inclina hacia delante*) ¿En el culo?

Entrevistador: ¿Por qué le pegan los hombres? ¿Por qué son castigadas?

Ford: ¿Quiénes?

Entrevistador: Las mujeres.

Ford: ¿Dónde?

Entrevistador: En sus películas.

Ford: ¿Qué películas?

Entrevistador: En *Donovan's Reef*.

Ford: ¿Eh?

Entrevistador: En *Donovan's Reef*. Ford (*después de unos segundos de silencio, como si no entendiera lo que le preguntan*): Ah, porque al

público le gusta. Sólo lo he hecho dos veces (*se detiene, fuma su habano y continúa*). Me inspiré en los franceses, que siempre están pegándole a sus mujeres ¿vivo? Es una influencia francesa.

Jueves 15 de enero

I. *Lightning over Water* es la versión Wenders del *Nosferatu* de Murnau, con Nicholas Ray como el vampiro agonizante por un amor no correspondido. O no, pero eso me sirve como coartada para soportarla.

II. Tanto las películas de Bollywood como el cine de John Ford, salvando las distancias, no pueden entenderse fuera de un orden social preciso, de un marco institucional y religioso férreo presente no sólo en tanto industria -marco de producción externo al film- sino en la fábula de las propias películas.



Domingo 18 de enero

I. *Camino* es una película vulgar en tanto que grosera y masiva, lo que no la convierte sin más en una mala película sino en una película fascinante por guaranga. Al lado suyo, *El milagro de P. Tinto* es una aristócrata del espíritu mientras que *Mortadelo y Filemón* es una acróbata. La primera de estas tres películas de Javier Fesser es toda corazón; la segunda es toda sinapsis digital, razón tecnológica; y esta última toda intestinos, ruidoso -que no ruinoso- espectáculo del bajo vientre. Desde que terminé de verla hace unas pocas horas que no dejo de pensar en nódulos. Puesto a buscar la definición del término encuentro que lo que me sugiere -cosa en este tipo de casos mucho más importante que el significado objetivo del término- es tanto la idea de grupo o cantidad ("agrupación de células") como la de materia

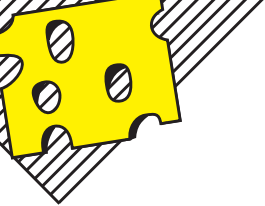
deformada ("concreción contenida en algunas rocas del fondo del mar"), protuberancias concretas, palpables sobre todo. Es interesante tanta sugestión material alrededor de una película sobre el Opus Dei pero también sobre la fe (religiosa o cinematográfica, que viene a ser más o menos lo mismo).

El secreto de *Camino* se ajusta exactamente a su dispositivo de enunciación: todo está dicho allí, y más bien dos veces que una. Expuesto a plena luz el sistema del film permanece indiscernible. ¿Qué hacer de un enunciado perentorio, de una demostración sin apelación, de una escritura definitiva a la que nada se le escapa? Arte de la ambigüedad y de la reversibilidad de los lugares, juego de transformaciones y deslizamientos, el cine, todo cine, pena en asegurar una representación unívoca del mundo (por



este motivo, los films de propaganda se dejan dar vuelta como guantes). Todo pasa como si esta fluidez esencial del cine estuviera en *Camino* suspendida por encanto. Estamos en una pesadilla interminable (esta es una definición de la propaganda). El didactismo basado en que el film se imponga sin el menor embarazo (...) no se vuelve contra sí mismo. Siento bien que hay abuso, exageración, sistematización, re-

petición; percibo la obstinación desconcertante de un partido tomado feroz (...); no puedo hacer otra cosa que sufrir y finalmente reconocer como posible (como mía) esta versión negra de un mundo sin esperanza, de una angustia sin salida, de males sin remedio. *Camino* es el film de la saturación del sentido a fuerza de redundancia. Hipertransparencia, hipervisibilidad. Hipersignificancia: hipercomentario.



El párrafo anterior lo escribió Jean-Louis Comolli a propósito de *Las Hurdes*, de Luis Buñuel, pero le calza como un guante a la película de Fesser; a sus procedimientos, a su énfasis, a la hipérbole de su martirologio, a su devenir sin esperanza, signado por el absolutismo de un sistema religioso que para todo tiene respuesta, que todo lo sella, lo tapia, lo clausura. *Camino* es una película en la que no se respira, en la que se muere

le impone a una nena de 13 años en tren de convertirse en mujer; Fesser no comparte el fanatismo religioso de la madre dogmática hasta el patetismo, pero tampoco la observa desde una postura de superioridad moral. Porque la religión como sistema cerrado de creencias es homologado por Fesser al cine narrativo convencional como sistema de representación basado en el arte de la manipulación y proveedor de un

lentamente con la nena que sufre de cáncer. En la que se nos hace sufrir con una premeditación y alevosía tal que le imponen necesariamente a las imágenes un sentido opuesto al literal, que sin embargo no borra el sadismo de la propuesta. Como Buñuel, que en *La joven* no condena el sexo que un hombre

goce perverso pero irrefutable.

II. Cecil iba a mil. La secuencia del circo romano filmada por Cecil B. De Mille en *El signo de la cruz* es la mejor demostración del espectáculo sádico. Sin repetir y sin soplar se suceden, ante la atenta mirada del basto Nerón de Charles Laughton flanqueado en su trono por un efebo fibrosamente homosexual, gladiadores que se destrozan las mandíbulas con puños que ostentan puntas de acero, primeros planos de tigreros que destrozan hombres no sin antes ser sobreimpresos por De Mille al rostro de mujeres lascivas de la platea, mujeres desnudas que (des)esperan atadas el ataque de lagartos y gorilas, y una fenomenal batalla entre Amazonas fellinianas y enanos deformes salidos de *Freaks* de Tod Browning que culmina con ensartes y decapitaciones de ambos bandos, mientras la grúa hollywoodeana se recrea en el espectáculo con

el paneo interminable de un decorado que a Griffith y Pastrone juntos les hubiera parecido demasiado. Corría 1932 y, unos pocos fotogramas antes, ya Claudette Colbert se bañaba en leche con una de sus amiguitas mientras los leones se comían a los cristianos sin demasiado remordimiento.

Jueves 5 de febrero

No hay nada como un buen Buñuel para sacudirse el sentimentalismo. Hasta la más mínima depresión, entendida como viscosa lástima de uno mismo antes que como patología neurológica, se evapora al contacto de cualquiera de sus imágenes. Porque no hay cineasta más concreto que este surrealista no dogmático, ni poeta más prosaico que este productor de comedias de costumbres del inconsciente. Buñuel sabía que la impresión de realidad del sueño tiene incluso más espesor que la

de la vigilia. Por eso, su cine elude toda vaguedad. No pelotudea con (los lugares comunes de la) poesía. Es siempre lúcido, filoso como la navaja que en el comienzo de *Un perro andaluz* cortaba un ojo en dos para hacerle ver más. Las películas de Buñuel son incluso menos sentimentales que los héroes hawksianos, lo que ya es mucho decir, y por eso no se imponen jamás la necesidad de mostrar lo que los demás queremos ver. No es un cine consolador sino orgánico, natural. El argumento de *The Young One* (*La joven*) hubiera sido usado por cualquier otro para hilvanar convenciones políticamente correctas sobre el abuso sexual y el racismo, pero ni el negro maltratado ni la nena que pierde su virginidad con tan sólo 13 años se comportan como víctimas sino que demuestran una capacidad tal para sobreponerse a —e incluso disfrutar de— las situaciones padecidas que des-

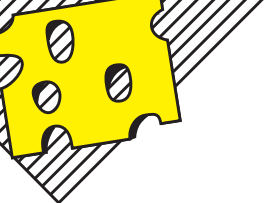


acomodan al espectador porque le impiden tanto la catarsis como el exorcismo autocomplaciente. Como en todos sus films, en él tampoco hay villanos y los héroes, de haberlos, no serían aquellos preñados de buenas intenciones sino los tipos prácticos, resueltos y capaces de vivir con la conciencia de que no hay pureza ni absoluto posibles en este mundo: Robinsones Crusoe de la moral (no por nada filmó la novela de Defoe en 1954, una de las únicas dos

coproducciones con EE.UU. junto a *La joven*, o más bien habría que decir que fueron coproducciones filmadas en México con equipo técnico compuesto por los expulsados del maccarthismo).

“Con el número dos nace la pena”, decía un verso de Marechal, pero Buñuel hace del dos su número de la suerte (¿o habría que decir de la inteligencia?). Siempre hay dos caras en su cine o, más bien, dos perfiles del mismo ros-

tro. El ojo rebanado de su imagen inaugural no pasa a ser dos ojos distintos debido al corte, sino el mismo ojo de antes pero ahora dividido, seccionado, abierto al examen de la dualidad del mundo. Dos dimensiones hay también en *La muerte en el jardín*, que transcurre primero en la aldea de una república bananera y luego en la selva (inversión buñuelana del Edén bíblico) pero siempre en la realidad objetiva de la ficción, hasta que un plano del Arco del Triunfo parisino y su tráfico nocturno violenta la puesta en escena, irrumpiendo en la jungla que ha sido la unidad de lugar enfebrecida pero respetada desde que partieron del pueblo hasta ese instante. Entonces vemos que el paisaje urbano, iluminado de otro modo, texturado, primero se reduce y luego se integra, vuelve a la foto del hogar de origen que uno de los personajes perdidos en la selva animó con su recuerdo.



Lunes 23 de marzo

I. Mi vida consiste nada más que en tres actividades, que al fin y al cabo son siempre la misma. La primera de ellas es dormir y, naturalmente, mientras estoy durmiendo sueño. Sueño con el pasado, con alguna mujer que ya no está o nunca estuvo, con la niñez, con la fe. Después me levantó de la cama y me pongo a ver películas. Entonces sueño el sueño de los otros, tanto el de los que pensaron y organizaron las imágenes como el de los cuerpos proyectados en ellas, que en todos los casos son cuerpos que ya no están entre nosotros, ya sea debido a la muerte, el deterioro causado de la vejez o el casi imperceptible pero inevitable cambio experimentado por los mismos segundo a segundo. Esa es mi segunda manera de soñar. La tercera es la crítica de esas películas, actividad que no consiste en otra cosa que

mezclar los sueños propios con los ajenos en la escritura. Y así hasta la muerte que me traerá el descanso, que me dispensará de la obligación, del trabajo de soñar a toda hora.

Sábado 25 de abril

Ayer miraba unas diapositivas que me tomaron cuando tenía nueve, diez años, y al toque tuve que dejar de verlas. ¿Dónde quedó ese chico desfachatado, contestador, cómodo con su cuerpo, fresca la piel, maduro de insolencia? No lo sé, pero sí sé que se perdió allá por entre los once y trece años de edad. Una foto engaña menos que la mirada (una foto engaña mucho menos que la memoria). No hay nada más cruel que las imágenes, especialmente fotográficas. (Piensen en *Exiled* de Johnny To o en *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert*

Ford. Cuando alguien saca una fotografía en una película, la muerte se apodera de la imagen). Por eso es tan necesario el cine de género, sus consoladoras —evasivas incluso— fórmulas narrativas de organizar el espectáculo. La evidencia de nuestra mortalidad es tan grande en la imagen que no hay acto más compasivo que el de travestirla apenas con el disfraz de la ficción. Digo apenas porque en las grietas está, siempre, *Le Mort* que acecha. Se filma para menoscabar la crueldad, la lucidez maquinal de la cámara, apelando al relato —esa maquinación de sentido a todas luces precaria pero momentáneamente distractiva— o, de lo contrario, al registro de espacios vacíos de cuerpos, de todo rastro humano. Esto es prácticamente imposible, pero podría llegar a ejecutarse del siguiente modo: en vez de filmar un paisaje urbano, filmar uno natural, en lo posible sin otras

huellas de intervención que no sean las de la presencia de la cámara en ese instante. Si se decide filmar árboles, por ejemplo, evitar formaciones cuya simetría delata el dibujo deliberado de una plantación para concentrarse en uno solo. Y mejor aún sería filmar planos de hojas movidas por el viento, ya que allí lo que ese estaría filmando es el aire. O filmar cielos, en lo posible sin nubes o con restos deshilvanados de estas, para evitar la interpretación de sus formas. De una ciudad como Buenos Aires (no de una como Florencia) se podrían filmar las terrazas y su caos heterogéneo, su soledad atestada de sonidos invisibles. Los nombres y los cuerpos de los otros son excusas para olvidarnos momentáneamente de nosotros mismos. El amor es una forma, acaso saludable, de ausentarnos y descansar del combate contra la falsa materialidad del mundo. Todo

es inasible en demasía, transparente, o puramente físico, opaco hasta el hartazgo, congestionado de oquedad. No se precisa de la experiencia para saberla inútil, sino para olvidar repetidamente que lo es y así alcanzar un más allá de la angustia que de debe ser, supongo, la base de toda verdadera sabiduría o, al menos, de cierta paz. Filmar el aire: esa es la única empresa que me parece atractiva a priori, como programa estético (ahora, mientras transcribo el manuscrito de hace una semana, pienso que filmar el aire también implicaría filmar palabras). El primer paso sería,

obviamente, filmar todo aquello que puede ser movido, desplazado, sin necesidad de una fuerza invisible excesiva. Porque filmar el viento no es lo mismo que filmar el aire. Una posibilidad consiste en rastrear imágenes en las que el aire haya sido filmado, como la secuencia de la pollera en Shara. Aunque catalogar secuencias en las que el aire fue filmado implicaría, creo yo, rastrear instantes inocentes del cine (el de Kawase, afortunadamente, no lo es) en los que lo filmado supera las expectativas de quien filma. Filmar el aire como filmar el azar. Pero ¿cómo hacerlo si no se cree ya

en lo imprevisto? ¿Previéndolo? ¿Esperando o promoviendo su aparición? ¿Calculando su pre(s)ciencia? Acaso olvidándose de la Gracia y organizando un advenimiento sustituto, superfluo, simulado. O filmando a escondidas, pero no de los demás (eso sería inmoral) sino de uno mismo (¿eso será posible?). Hay que filmar a espaldas del mundo, a espaldas de las cosas, a espaldas de todo y de todos. ¿Filmar espaldas, nucas, el hueco posterior de las rodillas y el anterior de los codos? Filmar todo lo que no tenga ojos que nos puedan devolver la mirada. No filmar jamás espejos

que no devuelvan otra cosa que una imagen vacía ni otras palabras que las jamás pensadas o preparadas (o canciones repetidas vez tras vez para neutralizar —agotar, extenuar— el significado inmediato de la letra y devenirlas sonido, volumen que otorgue la doble posibilidad de concentrarse en el sentido dado por el original o recortar-maridar-yuxtaponervaciar el propio). Filmar *travellings* laterales de paredes blancas. Hacer durar los planos tanto como sea necesario para que convivan la disolución de las expectativas convencionales sobre los mismos y el inicio de nuevas asociaciones.

Marcos Vieytes

Nació en Capital Federal, en 1973. Es crítico cinematográfico y docente, colaborador permanente de *El Amante*, *Tren de Sombras* y *Cineismo*. Coordina "Kino Glaz", la sección de cine de la revista digital *Zona Moebius*. Es programador del cineclub de *El Amante*. Fue jurado del 2º Festival de Cine de La Plata (2007).



Poemínidos Efraín Huerta

Santiago Sánchez Santarelli

Otra vez, la sección que nos ocupa se aleja un poco de los poetas ignotos y antologa parte -minúscula- de la obra de un poeta que gozó de cierta fama, sobre todo en su país de origen. Nos referimos al mexicano Efraín Huerta, hoy bastante olvidado como mucha de la poesía de denuncia social que se escribió en Latinoamérica en los 60's y primeros 70's.

Huerta nació en Silao, en 1914, y murió en el DF, en 1982. Su poesía completa fue recopilada por Martí Soler y editada por el Fondo de Cultura Económica, en 1988 y 1995. Testimonio del olvido en el que ha

caído Huerta es el precio que la segunda edición de su obra poética ostentaba en la pasada Feria del Libro: tres módicos pesos.

Aquí nos abocaremos a recopilar algunos de los versos que recoge un libro publicado originalmente en 1980. Son poemas brevísimos, de versos casi siempre compuestos por una única palabra. Su nombre: Poemínimos. No, lean de nuevo. No dice PoemíniDos, dice PoemíniMos. Por esa proximidad fonética, que redescubrí al (h)ojear el grueso volumen del Fondo de Cultura, y porque le tengo simpatía a Huerta desde hace mucho tiem-

po –desde que conseguí, casi milagrosamente, un pequeñísimo librito llamado *Poemas prohibidos y de amor* (Siglo XXI, México DF, 1973)– es que Poemínidos cambia su penúltima consonante y les ofrece a la lectura los breves textos de Huerta.

Que les sean de provecho.

Handicap

No puedo
Dejar
De
Escribir
Porque
Si me
Detengo
Me alcanzo.

Campoamórica

Las madres
De las hijas
Que amé tanto
Me besan hoy
Como se besa
A un tonto.

Drama

Cuando
Finalmente
Le confesé

Que era
Un sicópata
Me sacó
De su habitación
A
Sicopatadas

Cincuentenario del subdesarrollo

II

Y tu cielo
Los Bancos
De Comercio
Y el
Relámpago
Verde
De los
Dólares.

Cristobalazo

Acabo
De descubrir
Que el tuyo

Es
El ombligo
Del
Tercer
Mundo

Inmenso drama

Todas
Las mujeres
Que amo
Están casadas
Hasta la mía!





Péndulo

por Carolina Puente

Verónica termina de lavar los platos y se reclina sobre la mesada. La dejó tan limpia que por un momento la desconoce. Su mirada tropieza con las hornallas relucientes, donde Santiago cocinó su mejor plato hace dos semanas exactas. Se sienta en el piso. Se desarma. Hunde el dedo índice en la muesca que quedó en una baldosa, cuando a Santiago se le cayó el frasco de especias, nervioso. Su mirada se quiebra ante ese hueco hondo sin esmalte; le sube un deseo furioso de salir a buscarlo. Pero mejor no. Algún día se iba a acabar

esa idea romántica de la amistad eterna. Algún día tenían que bajarse de esa calesita que de tanto girar confundía figuras: quién montaba el caballo, quién era de porcelana o quién ganaba la sortija.

Pollo con hierbas, por el reencuentro, dijo él. Hacía dos meses que no se veían. Le había crecido el pelo y sus omóplatos resaltaban debajo de la remera de entrecasa. Mientras revolvía las presas y los aromas flotaban en la cocina diminuta, se pusieron al día. Como si fuera el zorzal más prometedor para saciarse, ella preten-

dió hipnotizarlo con su mirada. Se apoyó en esa espalda llena de vapor de agua, la saboreó de a poco; un ritual que sucedía cada vez que se reencontraban y Santiago cocinaba su mejor plato. Pero no.

—Pará. Tengo calor— dijo él, opaco.

Sobre la muesca, marca que quedó, Verónica pinta una flor celeste. Después, gana ese impulso necesario para prepararse un vaso largo de gin endulzado con unas gotas de limón y llevarlo al baño junto con el equipo de audio. El es-

pejo se empaña y Verónica deja correr el agua sin entrar todavía a la bañera. Los hombros van absorbiendo el vapor. Esperan a que la nuca también se humedezca. Toma un trago de gin. Plena armonía líquida entre adentro y afuera del cuerpo. Placenta. Placebo. Pone esa canción en la que los saxos vibran hacia arriba, mientras el bajo grita dolor. La obligan a maullar los coros. Pero los hilos de la ducha sobre el cuerpo ya compensan. Las palmas de las manos se ablandan bajo la lluvia. El agua las transforma en almohadillas; hace presión en

las muñecas que se entregan al masaje. Vuelven los coros —un oasis donde escapar— como si refirieran el viaje en tren que Verónica y Santiago hicieron a los veintidos años. Rumbo al norte, a yirar un mes, por primera vez sin amigos alrededor.

Inyectados con la adrenalina del viaje de ida, se animaron a recordar los mil y un días de infancia, que acumulaban en un álbum de recuerdos imaginario. Cuando dejaron atrás Rosario, volvieron a los recreos en la primaria, durante los que solían acurrucarse en una esquina del patio para buscar malas-palabras en un Pequeño Larousse Ilustrado. Invisibles para todos los demás compañeros, que se ocupaban de correr de un lado al otro y mantener preocupadas a las maestras. Entre esos miles de días, volvió también esa maña-

na de lluvia, cuando los recreos se hacían en el salón de actos y ellos habían aprovechado el tumulto para encerrarse en la mapoteca. Ella había sacado del bolsillo del delantal un diccionario más completo y había sorprendido a Santiago con un nuevo tipo de palabras, que se sentó a leer en voz alta —semen, eyacular, vagina—. Santiago le pedía que volviera a leer; mientras buscaba en los estantes las láminas de anatomía, que las maestras escondían detrás de los mapas geopolíticos. Con ese tesoro entre sus manos, se había sentado en el piso con las piernas cruzadas, como estaba Verónica. Los delantales se abrían; aprovechaban las contorsiones de las risas provocadas por los dibujos y las definiciones para rozarse y mirarse de reojo. Curiosidad. Los corazones latían fuerte. Entre los dos, habían descu-

bierto un lunar azul en el testículo izquierdo y habían explotado los mantos púrpuras de la vulva real. La bocina de la locomotora los trajo de vuelta, como solía hacerlo la campana de la escuela. Con renovada curiosidad, se miraron cuando el tren se detuvo en La Banda. Verónica caminó a lo largo del vagón hasta el baño y Santiago la siguió como en un acto reflejo. Hacía frío. Y aunque las paredes de metal estaban más heladas todavía, se desnudaron, se arañaron; se acariciaron con manos torpes todo el cuerpo. A ritmo de tren. Entrecortado y desprolijo. Volvieron a sus asientos plenos de satisfacción por haber aprendido a acariciar el clítoris o cómo detenerse en los diminutos vasos que plagan el glande.

Verónica acerca la nariz al pico de la botella de shampoo,



que huele a flores de campo. El agua caliente de la ducha se convierte en tren y el cuerpo es riel, durmiente, hilera de pasto largo que crece al costado de la vía. La atrae el color tan vivo de la esponja, que está inerte en el piso de la bañadera. Se acudilla y se frota el cuello, que se estiliza ágil. La lluvia se siente como diez dedos ásperos y fascinados, que se prolongan en línea recta a lo largo de la columna y se desvían en una curva. Gotas que son yemas que serpentean agujeros,



surcan pliegues y se enredan en círculos antes de caer:

A oscuras, desnuda y tirada —casi desmayada— en los almohadones del living, enciende el primer cigarrillo del día que realmente disfruta. Pita lento. Se mira los pies; estira los dedos, los frunce y vuelve a estirar. Pellizca un almohadón para terminar de acomodarse. Un verano, cuando se le dio por estar siempre descalza y pintarse las uñas de negro, Santiago decía ese color es voraz, como vos. Eso decía. Voraz. Verónica se pregunta el por qué y saca una foto imaginaria de sus pies posados en el pecho de Santiago. Se huele las axilas perfumadas. Limpia el polvillo blanco del desodorante que quedó; mira los poros depilados. Lo primero que él hacía cuando se acostaban abrazados era hundir su nariz en

ese hueco blando. A través del ventanal, la luna llena ilumina a las piernas que reposan en V.



Se alargan. Él va a tocar el timbre y la puerta se va abrir para que le bese los pies. Verónica se refriega sobre los almoha-

dones y la espalda se arquea mucho más elástica. Recorre sus muslos con las uñas; con la

deslizan alrededor del clítoris, todavía quieto. Lee pausado, en voz alta: “Esta capacidad mía de vivir lo que es redondo y amplio (...) me cerco de plantas carnívoras y animales legendarios”. La boca de Santiago va a dibujar moños en el empeine y lazos en el tobillo. En un pie. En el otro. Verónica lee: “todo bañado por la tosca e izquierda luz de un sexo mítico. Voy hacia delante de un modo intuitivo y sin procurar una idea: soy orgánica”. El equipo de audio se va a encender y, en su panza, las manos de Santiago, como escobillas de batería, van a barrer círculos alternados al swing de Haden & Patt. Y la energía se acumula en el diafragma y, entre shock y shock, Verónica lee: “Me sumerjo en el casi dolor de una inmensa alegría y para adornarme nacen entre mis cabellos hojas y ramas”. Debajo del

ombigo, nace una pelusa rubia, casi blanca, con forma de trenza. Juega a despeinarla con la yema de los dedos sin tocar la piel, controlando el equilibrio de la mano para que no caiga de golpe. La pelusa se despierta, se estira y ríe. Los labios de Santiago van a expandir la curva que nace junto a la axila. El clítoris va a estar adentro de su boca tibia. Los pezones se dilatan. Las pupilas se afinan. Él va estar desnudo. Y su cuello. Y su pecho. Una pluma arriba de ella. La piel suave. Dos emanaciones de un mismo y único perfume. Los músculos del centro electrifican; interconectan con el resto; se contraen, se ramifican. Santiago se va a acostar encima, la va a abrazar fuerte y las piernas de Verónica van a abrirse más, al compás de un ronroneo en Si bemol. En W. En U. En O. Roce. Tacto. Sube y baja. Silencio. Y volver

a inspirar. Y volver. La luna está por desaparecer del ventanal. Los ojos cosquillean; los dedos lubricados contornean el clítoris todavía erguido y desparraman la humedad. Hace calor. Todo empieza a doler. En la boca del estómago. Como si recién ahora entendiera la angustia.

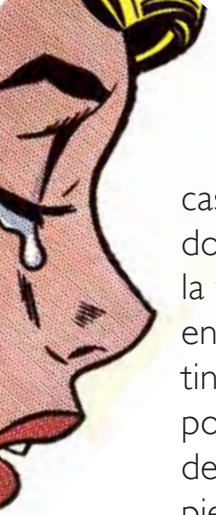
Se da otro baño para que el cuerpo se olvide del orgasmo. Cuerpos gemelos que encastran —conexión perfecta—. Sin una gota de aire entre pieza y pieza. Sería capaz de cualquier cosa por hacerle entender eso a Santiago, aunque hace exactamente dos semanas, después del estallido del frasco en el piso de la cocina, del pollo con especias tan rico, el mejor plato, tirémonos un rato en la cama, te extrañé, yo también, caricias, arañitas con las uñas largas, él terminó diciendo que no, en la

cama a medio vestir los dos, dijo no, mejor no, dijo me voy a mi casa, paremos la calesita. Cuando ella ni siquiera entendía cuál era la sortija. O si ya había dejado de sonar. Bajo tierra; insalvable. Entonces le sopló la frente sobre ese mismo remolino de pelo rebelde, como solía hacerlo para jugar a despeinarlo. Para evitar rasguñarle la nariz, hincarla y triturarla con dientes afilados. Y mirar cómo la almohada, de donde él se quería ir, absorbía la sangre.

Verónica entra al balcón nauseada de nostalgia y de borracha. El mareo está instalado en la boca del estómago; quema de nicotina. Se recuesta sobre la pared, junto a la baranda de hierro forjado. Apoya los codos sobre dos macetas, abre las piernas, estira los dedos de las manos y

juega a no tocarse; a que ese torso que yace ahí es ajeno. Las luces rojas de los autos se pierden en la avenida. Va a acuclillarse sobre la baranda del balcón para dejarse penetrar por ellas; bien abajo; veloces. Va a tirarse de un salto; dará un zarpazo contra el aire que respira. Durante la caída, la piel va a picar suave y los poros van a arder al abrirse. Los pelos erizados se aquietarán cuando las manos y los pies toquen el asfalto y equilibren el cuerpo. Vueltos almohadillas, catalizarán el calor que emanará de los cristales de cemento, como del cuerpo de Santiago recién salido de la ducha un día de invierno. La brisa que llega al balcón seca la entrepierna todavía transpirada de ese torso que Verónica decretó ajeno. Entrelaza los pelos que crecen en forma de triángulo





casi perfecto. Sigue su recorrido y acompaña con sus dedos la transmutación del triángulo en dos líneas ralas que continúan hacia abajo. Borde esponjoso que se dilata con la densidad del aire tierno y empieza a cosquillear. En la calle, nadie va a percibir su nuevo paso escurridizo y agazapado. Camuflada en la oscuridad, va a menear/caminar en cuatro patas hasta el edificio de Santiago. Los omóplatos van a subir y bajar balanceándose junto con la cadera. Las articulaciones van a sonar nuevas,

ante el anuncio de movimientos desconocidos. Frente a la última puerta de la planta baja, va a reconocer el olor de Santiago, idéntico al que quedaba impregnado en su piel cuando la tocaba. Va a maullar, hasta que él abra la puerta en pantuflas cuadrillé. Va a refrescar el pescuezo en ese paño y le bastará sentir el peso de una mano sobre el lomo para empezar a ronronear. En el balcón, la mirada de Verónica se enreda con las flores de acanto de la baranda exquisita. Se va nublando poco a poco

hasta finalmente entregarse a la evocación de sonidos que liberan cuerpos saturados de goce. Clava la mirada en el cielo sin luz. Entre el dedo y el clítoris hay sal; se abre un mar revuelto de barro y arena. Verónica se acaricia; el cuerpo se estremece, se funde como un ácido. Un ronroneo natural se encenderá bajo las caricias de Santiago; como si fueran trenzados de lenguas que rasparán la piel; filos vidriosos que astillarán los muslos, convulsionados de placer con cada relamida. Una última nota ar-

mónica surgirá de su garganta cuando Santiago le prepare un plato con leche. Después va a alzarla y va a llevarla a la cama para que duerma a sus pies sin molestar, como un ovillito de lana.

Reaparecen con claridad las flores de acanto de la baranda, cuando Verónica trae la mirada devuelta, desde el fondo de la noche. Debajo del dedo, el clítoris se resquebraja seco como la planta de un pie que camina sobre arena calcinada.

Carolina Puente

Entre muchos cuentos deformes que están tirados en un cajón, éste es uno de los que terminé y me gusta (Agradezco por esto a mis compañeros/as talleristas. Y ya que estoy, a todos los polvos mágicos que di y me dieron). Salí – graduada – de la Carrera de Letras de la UBA. La mayor parte del tiempo trabajo como docente de Literatura (y Lengua) en educación privada y en el Bachillerato Popular Chilavert. También, como investigadora, en forma individual y en un grupo autogestionado de pares de Letras. El tema de ambos proyectos busca articular política-literatura y política-periodismo cultural en Argentina, en los '60 y '70.

La última (muchas monerías)

El ejército de monos

El poeta hindú Tulsi Das compuso la gesta de Hanuman y de su ejército de monos. Años después, un rey lo encarceló en una torre de piedra. En la celda se puso a meditar y de la meditación surgió Hanuman con su ejército de monos y conquistaron la ciudad e irrumpieron en la torre y lo libertaron.

Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo.
Cuentos breves y extraordinarios. Buenos Aires:
Santiago Rueda Editor, 1970. Página 49.



Créditos

Imágenes / Roy Lichtenstein

Ilustraciones / Alejandro Kechichian Maggio

Diseño y diagramación / Berduque/De Sabato

Impresión / Bien gracias

Distribución / Correos varios

Gracias hacen los monos

Santiago quiere agradecer a Eduardo del Estal, a Pau, a Emy, a Ignacio Uranga, a Jorge Dubatti, a Jero y a todos los que lo conocen. Juan Cruz desea agradecer al In Design (y a Andrés, que se lo presentó), a Roy Lichtenstein y a Hugo, el mozo del bar *La Orquídea*. Carolina quiere agradecer a Jaqueline, por su ayuda en los recortes; a Juan Cruz, por su infatigable amor; única razón por la que no la asesi-
nó durante la hechura de la presente publicación; y a la paciencia de los lectores y los amabilísimos colaboradores, a quienes engañó durante meses con el “ya sale, ya sale...”, a todos ellos: perdón y gracias.

