

Cuestiones sobre comunicación, arte y estética



Editores
Carlos Giordano, María Silvina Souza
Verónica Vidarte Asorey
Compiladores
Silvina Allegretti, Laura Otrocki

CUESTIONES SOBRE COMUNICACIÓN, ARTE Y ESTÉTICA

CUESTIONES SOBRE COMUNICACIÓN, ARTE Y ESTÉTICA

Editores

Carlos Giordano, María Silvana Souza, Verónica Vidarte Asorey

Compiladoras

Silvana Allegretti y Laura Otrocki

Questión

**Ediciones EPC**
de Periodismo y Comunicación

Cuestiones sobre comunicación, arte y estética / Silvia Beatriz Adove ... [et.al.] ;
compilado por Laura Otrocki ; edición a cargo de Carlos Giordano ; María Silvina
Souza ; Verónica Vidarte Asorey. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La
Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social , 2011.
E-Book.

ISBN 978-950-34-0793-6

1. Sociología de la Cultura. 2. Expresiones Artísticas. I. Adove, Silvia Beatriz II. Otrocki,
Laura, comp. III. Giordano, Carlos, ed. IV. Souza, María Silvina , ed. V. Vidarte Asorey,
Verónica , ed.

CDD 306.071 1

Fecha de catalogación: 10/11/2011

Ilustración de tapa: Fernando Palazzolo

Arte de tapa y diseño: Jorgelina Arrien

Questión

**Ediciones EPC**
de Periodismo y Comunicación

Derechos Reservados
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723
Queda prohibida la reproducción total o parcial, el almacenamiento, el alquiler, la
transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o cualquier medio, sea
electrónico o mecánico, mediante fotocopia, digitalización u otros métodos sin el permiso del
editor. Su infracción está penada por las Leyes 11.723 y 25.446.

La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina.
Noviembre 2011.
ISBN 978-950-34-0793-6

ÍNDICE

Prólogo

Por *Carlos Giordano*

Introducción

Por *Silvina Allegretti*

Capítulo I

La “máquina de escribir” y el oficio de escritor. Rodolfo Walsh: de la “mecánica popular” a la producción de sentido

Por *Silvia Beatriz Adoue*

Capítulo II

Un mapa para la danza de Ariadna en el Ritornelo

Por *Mariana Alvarado*

Lo mismo

Lo otro

Entre lo mismo y lo otro

El currículo-rizoma

Para una pedagogía del silencio y del goce que movida por una lógica de la invención abre espacios a comunidades de descubrimiento

Capítulo III

Arte y terror: nombrar el horror desde el teatro

Por *Maximiliano Ignacio de la Puente*

Presentación

Sobre Máquina Hamlet

Sobre señora, esposa, niña, y joven desde lejos

Conclusiones

Capítulo IV

La muerte de la palabra y la resurrección del cuerpo. Aproximación a una estética de la crueldad en Hamlet

Por *Esteban Dipaola*

Advertencia

Breve nota introductoria

El estallido de dios y la resurrección del ritual

Política y estética de los cuerpos: crueldad y vida

Perturbación y destrucción

Violencia y poesía

Capítulo V

Exilio poético y exilio político: la polémica entre Liliana Heker y Julio Cortázar en la revista Cultural el Ornitorrinco

Por *Adrián Ferrero*

Introducción

Entretelones de una “enemistad amistosa”

Breve trayectoria de los polemistas

El choque de posiciones: “los que se quedaron” *versus* “los que se fueron”

Capítulo VI

Algunas consideraciones sobre el documental etnográfico

Por *Corina Ilardo*

Introducción

El documental etnográfico

La relación realizador-representado, una relación de poder

Ver sin ser visto

Sobre modalidades de representación

Documentales participativos

Dos casos para reflexionar

Conclusiones

Capítulo VII

Actuar la propia vida. Algunas reflexiones sobre el teatro documental

Por *Paola Judith Margulis*

Entre la biografía y la ficción

Ficción biográfica

Una lógica que carece de causalidad

Estrategias de verosimilitud

Imposibilidad de un cierre

Anexo

Capítulo VIII

Macedonio: la invención del lector

Por *Darío Martínez*

Presentación

Los lectores y los horizontes

El género

Lector modelo

Prólogo último

Capítulo IX

El documental artístico: “Edvard Munch”

Por *Stella Maris Molina*

Introducción de un objetivo

El cineasta

Antecedentes de su estilo

La comunicación del realizador al espectador

Ficha técnica de “Edvard Munch”

Comentarios del realizador sobre el documental

El relato de la película

El perfil del pintor y un rasgo común con el cineasta

Análisis del relato cinematográfico

El silencio en “El grito” de Edvard Munch

Conclusión

Capítulo X

Del poder del cine

Por *Silvia Morelli*

I

II

III

IV

V

VI

Capítulo XI

Música, ciencia y poder

Por *Roberto Ángel Rue*

Capítulo XII

Fotografía y violencia. La imagen de los dominadores

Por *Pablo Mariano Russo*

La representación del horror

Documentos de barbarie

Problema del epígrafe

Capítulo XIII

Acerca de la interpretación literaria

Por *Eva Jimena Vila*

Capítulo XIV

Los relatos de la hora de la siesta

Por *Lía G. Gómez*

PRÓLOGO

...una historia

Les cuento una pequeña historia... el 27 de julio de 1999, hace ya 4353 días (casi 12 años enteros) –con los infaltables mates de por medio- le propuse a Walter Miceli una idea que había surgido de un intercambio creativo con Luis Pennisi –auxiliar docente en el Taller de Producción Audiovisual I, marplatense-... organizar una publicación electrónica que nos pusiera en diálogo productivo con las diferentes escrituras que muchos integrantes de la comunidad de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social hacíamos respecto de nuestras prácticas en investigación... pronto la idea pasó a ser una revista electrónica, de publicación periódica, de periodicidad estacional, con objetivos de divulgación-producción-discusión-debate-circulación, que necesitaba un nombre y unas formas...

No sé si por alguna consulta efectiva o por nuestro propio imaginario la cosa discurrió con el límite de 8 letras... y atendiendo a la centralidad hegemónica del inglés como lengua de la red de redes...

Una tarde entera de intentos, dos termos más tarde y la certeza de que seríamos criticados por algunos “guardianes” de la propiedad de las lenguas, fueron suficientes para aquella idea: Cuestión/Question...

No más de 8 caracteres... indicaciones precisas pero también liberadoras de sentido... diálogo con la red de redes... con sus hegemonías formales... intento de síntesis entre sus múltiples sonoridades significantes: interrogante, cuestionamiento, asunto, crítica, lo que creíamos que simbolizaba el espíritu que se ha desarrollado en el campo, o por lo menos lo que debiera hegemonizarlo... además la ambigüedad manifiesta en el idioma base, acercaba, acertaba, a la zona de atracción de un campo muy hegemonizado por los centros, investigadores e investigaciones de los países

nucleares, tanto en los procesos científicos como en su actitud integral, como un potente instrumento de vinculación, de comunicación (lo que podría constituirse en una incipiente democratización en la circulación informativa de las actividades y corolarios científicos en comunicación). Los complementos Periodismo y Comunicación. Estudios, papeles e informes de investigación fueron las bajadas aclaratorias, las palabras clave que servirían para las búsquedas navegatorias de quienes surcaran las redes.

...

10 años después y treinta números publicados, la historia tomó forma y creció en el sentido pensado... hoy Cuestión/Question es una obra que contiene, late y vibra con los debates del Periodismo y la Comunicación en particular pero también con algunos de las Ciencias Sociales y Humanísticas en general.

...

Toda cifra redonda, 10 y 30 lo son, siempre convoca a los que somos entusiastas de balances periódicos de la vida de los procesos... como oportunidades para reencaminarnos, para autoevaluarnos, para mejorarnos, para transformarnos y para festejar, también... que son todas acciones en donde se hace evidencia que la vida no es un camino con un único sentido prefijado, sino que nos necesita para fluir y crecer.

Por eso es que hoy estamos aquí, presentando estas excusas para el disfrute. Hemos sintetizado, con las debilidades de toda elección pero con la fortaleza vital de la originalidad de cada texto, en 10 ejes la historia conceptual de Cuestión/Question. Como “cuestiones sobre”, aquí presentamos una serie de escritos acerca de

...epistemología, teoría y metodología del campo de la comunicación;

...medios masivos e industrias culturales;

...perfiles y prácticas profesionales del comunicador social;

...comunicación, arte y estética;

...comunicación y educación;

...jóvenes y juventudes;

...identidad y memoria;

...comunicación y resistencia;

...comunicación, globalización y territorios; y

...viejas y nuevas tecnologías.

Por supuesto que renunciamos de inicio a cualquier pretensión de exhaustividad, pero sí confiamos en la potencia polémica, en el aporte de complejidad, en el discurrir ameno y creativo, en la argumentación fundada, en el trato cordial de los objetos estudiados, en la implacabilidad teórico-conceptual, en la armonía sonora de los ecos epistemológicos que se ponen en circulación a partir de estas voces que, individuales, cobran y dan sentido colectivo a aquella idea germinal de hace más de una vida... para los que recordamos con inmenso afecto, calidez, respeto y dolor a Walter, esto no es una metáfora...

Por todo esto, estas “**Cuestiones sobre...**” son más que la suma de sus varias partes, son más que la representación de los innumerables textos que quedaron afuera de las selecciones, son más que un mojón en un camino fértil de producción y distribución de conocimientos... son la concreción de un sueño que tomó la materialidad de muchas fuerzas históricas y las puso operativas para un proyecto político-académico que vive, supervive y se transforma en el conjunto humano, militante, popular y Sociocultural de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Todo esto a caballo de un cambio de siglo que no espera por nosotros para dar y merecer noticias sobre cambios, justicias e injusticias, independencias y dependencias, esclavitudes y soberanías... pero que nos tiene como protagonistas por decisión propia, original, consciente de los riesgos y de la responsabilidad con que la Historia toca una vez más a nuestra puerta latinoamericana. Quizás sea ésta... la segunda... aquella de García Márquez... la que construyamos... la del sueño de los patriotas... la de todos.

Cuestiones, como preguntas sí... pero como asuntos cuestionadores y críticos mucho más.

Carlos Giordano
julio de 2011

INTRODUCCIÓN

Silvina Allegretti

Friedrich Nietzsche (1844- 1900) decía que el hombre tenía el arte para no morir de la verdad.

Crear.

Y que lo creado pueda ser tocado, oído, sentido, visto, paladeado, representado y comunicado como una mixtura de lo humano.

La literatura, el cine, el teatro, la música, la fotografía, el documental son algunas de las formas estéticas y comunicacionales que abraza el individuo (singular, colectivo, único) para expresar y explicar sus ideas, emociones y modos de aprehender el mundo. Y aunque un intento cualquiera por definirlo (¿delimitarlo?) acarree profundas discusiones, es innegable su parentesco – cuanto menos sospechoso – con el placer.

Silvia Adoue, Adrián Ferrero, Darío Martínez y Eva Jimena Vila invitan con palabras; Paola Margulis, Maximiliano de la Puente y Esteban Dipaola revelan escenarios; Silvia Moreli y Lía Gómez cuentan el cine; Mariana Alvarado baila hacia una pedagogía del silencio; créditos fotográficos: Pablo Russo; documental etnográfico y artístico, Corina Ilardo y Stella Maris Molina respectivamente; cierra con música (ciencia y poder) Roberto Ángel Rue.

En *La “máquina de escribir” y el oficio del escritor Rodolfo Walsh: de la “mecánica popular” a la producción de sentidos*, Silvia Beatriz Adoue sostiene que la idea de una “máquina de narrar” forma parte del repertorio temático del sistema literario argentino, que Rodolfo Walsh eligió al público consumidor de folletines y diarios pensándolo – por primera vez - como sujeto político y que, al literaturizar la acción política, la tornó eficiente así como al politizar la producción literaria, la hizo sublime.

Adrián Ferrero da cuenta de la discusión que mantuvieron un escritor y una escritora, reconstruye las condiciones de producción dentro de las cuales se enmarcó el intercambio y analiza las estrategias argumentativas, enunciativas y los núcleos semánticos de la reyerta en *Exilio poético y exilio político: la polémica entre Liliana Heker y Julio Cortázar en la revista cultural El Ornitorrinco*.

En *Macedonio: la invención del lector*, Darío Martínez recorre las diversas posiciones de sujeto que rodean a la práctica de la lectura, desdibuja los artificios que separan al autor propiamente dicho del lector estrictamente constituido y reconoce a una caracterización del lector actual, mediado por la red de redes y por la profusión infinita de materiales escritos. Esto es: refiere al lector salteado, una figura activa que se enreda en la trama participando junto con el resto de los personajes, que sabe entreleer, que es infinito y abre grietas para (re)actualizar imágenes y palabras.

Eva Jimena Vila sostiene que la interpretación literaria difiere de persona a persona, que intenta develar un misterio escondido, encontrar *algo más* de lo que el texto dice porque las letras impresas *significan* mucho más allá de su *significado*. Cada uno aprehende desde un lugar espacio-temporal, y también desde un lugar sentimental. El contexto lo es todo. En *Acerca de la interpretación literaria* la apuesta es infinita: hay tantas disquisiciones por cada ser humano como la cantidad de lecturas que realice.

Paola Judith Margulis ubica el concepto de Teatro Documental, acuñado por Vivi Tellas, en el borde entre biografía y ficción, en un enfrentamiento en cuyo seno las categorías de ficción, documental y biografía se fusionan y confunden de un modo dinámico. ¿A quiénes vemos, realmente, sobre el escenario, persona o personaje?

Las obras analizadas y reseñadas en *Actuar la propia vida, Algunas reflexiones sobre el teatro documental* recuperan artificios propios del documental, generando una nueva amalgama difícil de situar y catalogar.

No hay palabras para nombrar el horror, que se constituye como una instancia que está más allá de cualquier tipo de codificación estética. Maximiliano Ignacio de la Puente asocia *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, y *Señora, Esposa, niña, y joven*

desde lejos, de Marcelo Bertuccio como ejemplos de focalización en la degradación del lenguaje, que funcionan como signo de la degradación sufrida por los personajes sometidos a una experiencia que los degrada como sujetos. En *Arte y terror; nombrar el horror desde el teatro* el lenguaje ha estallado en mil pedazos.

La muerte de la palabra y la resurrección del cuerpo. Aproximación a una estética de la crueldad en Hamlet indaga (desde las categorías de la teoría estética, sociológica y política) sobre las relaciones que el arte establece entre la subjetividad, el cuerpo y lo social, mediante una conjunción entre la estética abordada por Antonin Artaud y la composición shakesperiana “Hamlet”. Esteban Dipaola observa en el teatro una batalla de símbolos, algo que se inicia en el imposible y cobra vida cuando perturba el reposo, libera el inconsciente reprimido e incita a una rebelión.

El cine es ilusión, cuerpo y máquina, es deseo y falta, es creencia y miedo. Silvia Morelli observa que hay un cine que cree en la realidad y otro que cree en la imagen, pero que la clave de todo lenguaje cinematográfico está en producir una continuidad ilusoria reestablecida a partir de elementos discontinuos que se deben a su técnica pero que no son neutros. En *Del poder del cine* se contempla la muerte, el amor, la imposibilidad, el desencuentro, el letargo, la felicidad, el encuentro, la denuncia, la injusticia, la infamia.

Lía Gómez investiga sobre la construcción de un mundo desde el sujeto en el Nuevo Cine Argentino. *Los relatos a la hora de la siesta* da cuenta del clima interino, de la continuidad entre una película y el contexto, la invención de lo real que no es lo real en sí mismo, pero establece una mirada sobre ello. Invita a un letargo para no pensar en nosotros, sino en el universo que propone el film y – a la vez- reflexionar sobre el propio ser a través de estímulos sensoriales.

Entre filosofía y literatura se desliza un territorio de multiplicidades. Mariana Alvarado se anima a pensar una pedagogía del silencio y del goce que, animada por una lógica de la invención, elija, sin arborizarse en la lógica de la totalidad ni reduplicarse en la lógica de la diferencia, al mapa como método, al rizoma como currículo y a la escuela como laberinto. Es tiempo de alejarse de “la verdad” y

concentrarnos en las máscaras que la atraviesan. *Un mapa para la danza de Ariadna en el Ritornelo* observa que en la escuela operan dispositivos que permiten reconocer la diferencia y reproducir la mismidad, aniquilan la multiplicidad, apuestan por la reproducción de lo mismo en la insistencia por la homogeneidad y la estabilidad. Sugiere una danza en la que el pedagogo ya no es guía porque no hay un lugar predeterminado, ni centro, ni interior ni exterior, sino un laberinto que ha devenido en río.

El sujeto está acostumbrado al horror y a las formas convencionales de representarlo: las imágenes de guerra ya no escandalizan, posiblemente debido a la habituación que provocan la reproducción constante y la accesibilidad. Pero esto cambia cuando el productor de la imagen es también el perpetrador de un crimen. En *Fotografía y violencia. La imagen de los dominadores* Pablo Mariano Russo analiza una serie de fotografías tomadas por soldados de los ejércitos dominadores en diversas guerras del siglo veinte. No hay intención estética, artística o periodística, sino recuerdos disparados contra los derechos humanos.

La instalación de una cámara en un determinado espacio para el registro documental, supone cierta distribución de las personas en relación con ella: los que miran detrás del ojo de la cámara y los que serán mirados por ella. Corina Illardo en *Algunas consideraciones sobre el documental etnográfico* reflexiona sobre los alcances de la modalidad interactiva o participativa a partir de dos documentales realizados por Vanessa Ragone: *Ayllus, el pueblo* (1999) y *Ayvü porállas bellas palabras* (1998), cuya particularidad radica en proponer un enunciador consciente del poder de la cámara y constituirse como “un lugar” de encuentro entre realizadores e integrantes de las comunidades originarias documentadas.

El documental artístico, Edvard Munch rescata una forma de narrar por fuera del estereotipo. El documentalista Peter Watkins, luego de una visita al museo del pintor, resuelve escribir un guión basado en el diario personal de Munch porque se ha reconocido (conmoverlo, encontrado) en algunos lienzos.

Irónicamente, tanto el realizador fílmico como el artista plástico, son subestimados por el contexto y sus elites.

Stella Maris Molina analiza la biografía de Edvard Munch y las desavenencias de Watkins (su exilio, las críticas), recorre con estilo cinematográfico la Galería Nacional de Oslo y salva la posibilidad de contar por fuera del paradigma.

En la Edad Media la naturaleza de Dios era un misterio sagrado, y como tal, incuestionable. Hoy, el idealismo en la cultura, pone el concepto de belleza o verdad en la misma situación. Roberto Ángel Rue advierte sobre las consecuencias del consumo diario de una estética indiferente a las necesidades humanas. *Música, ciencia y poder* hace equilibrio sobre una premisa de Oscar Wilde (“la vida imita al arte más de lo que el arte imita a la vida”) y sobre la dominación idealista que subestima los factores materiales vinculados a la valoración estética.

Esta recopilación fue, para quien firma, una celebración de razones, interrogantes, trabajo, investigación, luz.

“Arte para no morir de verdad”, escribió Nietzsche.

Arte a como dé lugar.

Maravilla - miscelánea - de lo humano.

Capítulo I

La “Máquina de escribir” y el oficio de escritor. Rodolfo Walsh:
de la “Mecánica popular” a la producción de sentidos¹

Silvia Beatriz Adoue
Centro Universitario Claretiano
Centro Universitario Moura Lacerda (Brasil)

“No, viejo, si ya caigo. El arte es para ustedes. [...]
Si lo puede hacer cualquiera, ya no es arte. [...]
No te preocupés, si ahora lo hago por morfar no más.
Y por tenerlo contento al viejo.”

Rodolfo Walsh (en WALSH, 2000, p. 37)

“Inventar uma máquina é fácil, se a pessoa conseguir
modificar as peças de um mecanismo anterior.

.....
A inteligência do Estado é basicamente
um mecanismo técnico destinado a alterar o critério da realidade.

É preciso resistir. Nós tentamos construir
uma réplica microscópica, uma máquina de defesa feminina,
contra as experiências e os experimentos
e as mentiras do Estado”.

Ricardo Piglia (1997, p. 115 y 117)

Rodolfo Jorge Walsh llegó a la actividad literaria pasando primero por oficios vinculados a la edición de literatura “menor”. Corrector, traductor, adaptador de novelas policiales, de terror y de suspenso, también periodista, al aproximarse al oficio de escritor orillando la literatura “seria”, adquirió una serie de procedimientos que le permitieron dirigirse a un público más amplio que el de la “alta literatura”, a quien, sin entrar en mayores definiciones,

¹ Este artículo fue publicado en portugués en la revista Claretiano nº 3, de Batatais, Brasil, 2003. La traducción al castellano es de la autora. Luego fue publicado en la revista Question Nº 12. 2006

opto por calificar como “popular”. Walsh se dirigió a ese público consumidor de folletines y diarios, pero lo hizo pensando en él como sujeto político. Así, recorrió el mismo camino que la industria del entretenimiento, sólo que a contramano.

La utilización de procedimientos propios de los géneros menores en la literatura argentina no es una exclusividad de escritores que vienen del periodismo o de la edición de literatura de masas. Las vanguardias recurrieron a la parodia y al pastiche con fragmentos de esos géneros. El propio Jorge Luis Borges lo hizo rescribiendo historias de aventura y violencia, frecuentando el género policial. Algunos de esos relatos fueron publicados en el diario *Crítica*, que era dirigido al gran público y que introdujo innovaciones en la crónica policial (Sarlo, 2003).

En 1969, durante un debate con el poeta Paco Urondo y con el sociólogo Juan Carlos Portantiero, el propio Walsh mapeó la literatura argentina reconociendo dos polos: Borges y Roberto Arlt (apud Walsh, Urondo, Portantiero en Baschetti, 1994). Este último, como Walsh, venía del periodismo y era frecuentador del género policial, también utilizaba recursos tomados en préstamo de esos registros. La diferencia entre Borges, por un lado y Arlt y Walsh, por otro, es que un autor de la “alta cultura”, como era el primero, para apropiarse de esos procedimientos, precisaba despende de un plus de esfuerzo para romper con la tradición, transgredir el canon. En cambio, como señala Imperatore: “[...] el modo de inventar de los recién llegados al campo intelectual es de pies a cabeza [...] Benjamín utiliza un concepto positivo de barbarie: el que produce, crea, inventa desde la carencia, sin el peso agobiante de la tradición cultural” (en Zubieta, 1999, p. 180).

De otra manera, y sin hacer de la necesidad virtud, aquellos que llegan a la producción de narrativas habiendo sido antes trabajadores de la industria cultural están más aptos para disputar hegemonía con ella; por estar mejor familiarizados con sus procedimientos, sus técnicas, sus maneras de producir efecto de realidad y que pretenden imponer un sentido y reducir el público a su aceptación. El contra-procedimiento permite vencer el automatismo de lectura, sacude ese mismo “público” y, pensándolo como pueblo, da curso a su acción. Hace de la literatura un lugar de articulación y ajuste del contra-relato. No por el recurso al realismo, como por mucho tiempo se creyó que debía hacerse una literatura que se pensaba militante, sino por el desarrollo (en un principio involuntario) de una nueva poética, con textos que reclaman su condición de literarios e instalan temáticas y formas innovadoras.

“La significación del texto se da a través de la forma, ella es significante en sí misma, trasciende el contenido y tampoco es, simplemente, un conjunto de procedimientos que, como tales, permanecen apartados de lo histórico. La forma, en cambio, se

encuentra estrechamente relacionada con los cambios históricos y sociales y, por lo tanto, en ella está la ideología del texto. De este modo, en Walsh la construcción de una nueva forma de ruptura con respecto a otros códigos y sus temas literarios implica ya una evaluación ideológica, una toma de posición, no sólo con relación al referente, sino también a la literatura, su función y los materiales con los que éste se construye; desde allí entabla la polémica con las concepciones para las cuales sus textos serían únicamente periodísticos.” (Amar Sánchez en Baschetti, 1994, p. 104-105).

Así, la misma operación que transforma a Walsh en escritor, transforma el papel del escritor en aquél formulado por Foucault para el intelectual, que ya no es el de transmitir un saber, dar una conciencia, que el pueblo no posee. Él posee ese saber, pero

“[...] existe un sistema de poder que obstaculiza, que prohíbe, que invalida ese discurso y ese saber. Poder que no está solamente en las instancias superiores de la censura, sino que se hunde más profundamente, más sutilmente en toda la malla de la sociedad. Ellos mismos, intelectuales, forman parte de ese sistema de poder, la idea de que son los agentes de la ‘conciencia’ y del discurso pertenece a este sistema. El papel del intelectual no es el de situarse ‘un poco en avance o un poco al margen’ para decir la muda verdad de todos; es ante todo luchar contra las formas de poder allí donde éste es a la vez el objeto y el instrumento: en el orden del ‘saber’, de la ‘verdad’, de la ‘conciencia’, del ‘discurso’”. (Foucault, 1992, p. 79).

Y es el recurso a esas “formas” citadas, el desarrollo de esa poética, lo que pone el texto, también, a la altura de los desafíos que las transformaciones de la literatura como arte experimentó con la introducción de nuevos soportes, técnicas y lenguajes por la industria cultural.

Walsh reflexiona sobre estas cuestiones y también sobre la reivindicación del estatuto de arte literaria para una acción que aplica procedimientos adquiridos mucho más por la práctica de un oficio que por una actividad “espiritual”. El autor habla de los saberes de pobre que se transforman en arte sin desdeñar su origen plebeyo. En Fotos, pone en la boca de Mauricio, el protagonista, las frases que aparecen en el epígrafe de este artículo. Fotógrafo

de un pueblito, Mauricio reivindica su condición de artista dejando al desnudo el procedimiento ideológico de su interlocutor, que le dice:

“-¿Pero vos qué ponés? Un artefacto mecánico, que no piensa, que no elige. Es como decías vos, apretás el disparador y la cámara hace lo demás. En eso no puede haber arte.” (Walsh en Walsh, 2000, p. 34).

A final, ¿quién decide lo que es y lo que no es arte? Quien legitima el arte es la misma elite que descalifica a quien no forma parte de su circuito de producción artística. El recurso de Mauricio a la ironía es de tono provocador.

En Nota al pie, en cambio, no hay ironía en el discurso de León, un proletario que se tornó traductor después de un curso de inglés en la academia Pitman. Él se sueña escritor:

"[...] Un día extravié medio pliego de una novela de Asimov. ¿Sabe qué hice? Lo inventé de pies a cabeza. Nadie se dio cuenta. A raíz de eso fantaseé que yo mismo podía escribir" (en Walsh, 1997, p. 96).

En ese cuento, la imposición de la narrativa contra-hegemónica ocurre por un recurso de edición cargado de sentido que se torna guiño de complicidad con el lector. El discurso de León, una carta dirigida a su superior en la editorial para la cual trabaja, explicando los motivos de su suicidio, está en una nota al pie que en la primer página del cuento ocupa sólo una línea. El texto central, en cambio, relata la experiencia vivida por el editor en jefe, Otero, cuando visita la pensión barata en la cual vivía León, para hacer el reconocimiento de su cadáver. Otero no abre la carta dejada para él por León, prefiere imaginar él mismo los motivos de su subordinado. A cada página, la nota, único lugar reservado al personaje/traductor, crece una línea, como una narrativa paralela, hasta ocupar la página entera y hacer desaparecer al otro relato.

“[...] la nota al pie se espacializa y se va apropiando del cuerpo de la página. Este espacio gráfico, negado al comienzo, dará lugar a la disputa de la autoría y de la propiedad intelectual del traductor [...]”(Imperatore en Zubieta, 1999, p. 178).

En el cuento La máquina del bien y del mal (1966), Walsh metaforiza el proceso por el cual él mismo se transformó en escritor, su pasaje del ejercicio de un oficio para el arte. La “Máquina” del relato no es más que la máquina literaria que él construyó. En el cuento, un

mecánico, poniendo en acción su viveza criolla, construye un aparato para engañar a una vieja incauta, vendiéndoselo como instrumento capaz de hacer el bien o el mal a sus afectos o desafectos.

“En el fondo siempre he sido un artista. No se rían, melones, si al final yo mismo no sabía lo que estaba haciendo. Era una especie de inspiración divina que me agarraba y me decía poné esta válvula acá y este buje más allá y acortale el cigüeñal. Cada mañana se me ocurrían nuevas ideas y de noche no podía dormir pensando en la Máquina” (Walsh en AA.VV., 1966, p. 10).

El trabajo del mecánico no es más que una metáfora de los procedimientos literarios de Walsh, que usa fragmentos, métodos de construcción discursiva y recursos argumentativos extraliterarios o tomados de literaturas “menores”. Como dice Imperatore:

“La máquina hecha a partir de motores en desuso emula procedimientos de construcción que también son artísticos, se trata de la selección y el montaje” (en Zubieta, 1999, p. 184).

Pero el proceso de creación artística no es reducido a ese procedimiento mecánico. Entra un elemento de revelación (inspiración divina) que indica cómo la selección y el ordenamiento deben ser realizados. Ese elemento actúa por medio del autor independientemente de sus motivaciones y objetivos. La máquina, en cuya eficiencia su creador no creía, funciona.

Walsh imagina que a la “máquina de narrar” que es el Estado se pueden oponer máquinas construidas con piezas de descarte de motores viejos, desarmados en tallercitos de barrio (Piglia, 1997). Ellas generan pequeños relatos fragmentados, que pueden componer, por algún proceso de agregación y síntesis, el gran contra-relato. La “máquina del bien y del mal” es un dispositivo “moderno” que substituye al “árbol del bien y del mal” y con él disputa el grado más alto de la creación: la producción de sentidos. Enfrenta, así, la naturalización de las narrativas oficiales por la acción de un trabajo prosaico y terrestre, al alcance de los plebeyos.

La idea de una “máquina de narrar” forma parte del repertorio temático del sistema literario argentino, desde Macedonio Fernández. La máquina literaria de Walsh, así como la “máquina del bien y del mal” de su cuento, es capaz de crear sentidos no sólo para los lectores. Ella transformó al propio Walsh y dio un sentido para su acción. Construyó una máquina de narrar que ganó autonomía. Después de escribir Operación Masacre (Walsh,

2000), él toma conciencia de eso. El proceso de narración del crimen, que es secreto de Estado, no se reduce al relato de los hechos. Funciona como un diario de investigación en el que el escritor/detective expone a los lectores los procedimientos a los que recurre para descubrir esos hechos, lo que incluye las voces de los testigos y las modificaciones que van ocurriendo, como en un work-in-progress.

Como el mecánico del cuento, el autor quiere ganar dinero, en este caso, con una primicia periodística. Él lo reconoció durante un debate en la Universidad de Buenos Aires, en 1973: "- Dígame Walsh... ¿qué ideales lo llevaron a escribir Operación Masacre? - ¿Ideales? Yo quería ser famoso... ganar el Pulitzer... tener dinero..." (apud Ford en Lafforgue et al., 2000, p. 11).

Pero la máquina de narrar historias que Walsh creó, modificó su historia personal. En primer lugar, porque su producción narrativa fue para él, también, un método de conocimiento:

"Operación Masacre cambió mi vida. Haciéndola comprendí que, además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior" (Walsh en Baschetti, 1994a, p. 31).

La publicación, en forma de artículos, de Operación Masacre, provocaba nuevos hechos. El poder persuasivo del texto animaba a nuevos testigos que, después de la lectura, consentían en hablar. Exigía respuestas por parte de las instituciones estatales en los medios de comunicación. Hacía andar los procesos judiciales. Estimulaba acciones militantes.

Más tarde, escribió ¿Quién mató a Rosendo? (Walsh, 1997), también publicado inicialmente en forma de una secuencia de artículos en el semanario de la CGT de los Argentinos. El trabajo, que incluía testimonios, laudos de balística, croquis, reveló la estrecha relación entre sectores del sindicalismo y la patronal y el Estado. Contribuyó para la formación de una izquierda peronista, dentro y fuera de los sindicatos. Hablando del efecto de ese texto, Walsh diría en reportaje realizado en 1970:

"[...] hasta que te das cuenta de que tenés un arma: la máquina de escribir. Según cómo la manejás, es un abanico o es una pistola, y podés utilizarla para producir resultados tangibles, y no me refiero a los resultados espectaculares, como es el caso de Rosendo, porque es una cosa muy rara que nadie se la puede proponer como meta, ni yo me lo propuse, pero con la máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en grado incalculable. No tengo la menor duda" (Walsh en Baschetti, 1994b, p. 73-74).

La eficacia política de los textos que su “máquina de escribir” producía sorprendió al propio Walsh y modificó su papel de escritor. Lo transformó en un escritor-militante/militante-escritor.

Una vez que el autor descubre el poder de su escritura, inclusive el poder autónomo de su escritura, para dar curso al relato contra-hegemónico, hay una sistematización de su acción que prefiero llamar “literatura militante”, portadora de una verdad no en el sentido de un contenido para ser transmitido, sino de una poética que da cuenta de aquellas tareas que Piglia propone para vencer las dificultades para escribir la verdad, levantadas por Bertold Brecht:

“Primera dificultad, es preciso tener el coraje de escribirla. Segunda, es preciso tener la astucia de descubrirla. Es preciso tener el arte para tornarla manoseable. Es preciso tener juicio para escoger los destinatarios. Y es preciso tener la argucia para difundirla. Esas serían, entonces, las cinco dificultades que es preciso vencer” (apud Piglia, 1999, información verbal).

BIBLIOGRAFÍA

- AMAR SÁNCHEZ, A. M. *La propuesta de una escritura. (En homenaje a Rodolfo Walsh)*. En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh: vivo*. Buenos Aires, de la Flor, 1994.
- BASCHETTI, R. *Rodolfo Walsh: vivo*. Buenos Aires, de la Flor, 1994.
- IMPERATORE, A. *Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh*. 1999. En: ZUBIETA, Ana M. (Comp.). *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*. Buenos Aires, Eudeba.
- FORD, A. *Ese hombre*. En: LAFFORGUE, Jorge et al. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires, Alianza, 2000.
- FOUCAULT, M. *La microfísica del poder*. 3. ed. Trad. de Julia Varela e Fernando Álvarez-Uría, Madrid, La Piqueta, 1992.
- LAFFORGUE, J. et al. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires, Alianza, 2000.
- PIGLIA, R. A. *Cidade ausente*. 2. ed. São Paulo, Iluminuras. Trad. de Sérgio Molina, 1997.
- PIGLIA, R. *La ficción paranoica*. Buenos Aires, Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, I Seminario de Análisis Crítico de la realidad argentina 1984-1999, 25 septiembre (información verbal), 1999.
- SARLO, B. *Borges un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- WALSH, R. *La máquina del bien y del mal*. En: AA.VV., *Los diez mandamientos*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1966.
- WALSH, R. *El violento oficio de escritor*. En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, de la Flor, 1994a.
- WALSH, R. *Hoy es imposible en Argentina hacer literatura desvinculada de la política*, 1994b. En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor,
- WALSH, R. *¿Quién mató a Rosendo?* 7. ed. Buenos Aires, de la Flor, 1997.
- WALSH, R. *Nota al pie*. En: WALSH, Rodolfo. *Un kilo de oro*. 3. ed. Buenos Aires, de la Flor, 1997.
- WALSH, R. "Fotos". En: WALSH, Rodolfo. *Los oficios terrestres*. 4. ed. Buenos Aires, de la Flor, 2000.
- WALSH, R. *Operación masacre*. 21. ed. Buenos Aires, de la Flor, 2000.
- WALSH, R.; URONDO, F.; PORTANTIERO, J. C. *La literatura argentina del siglo XX*. En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, de la Flor, 1994.

Capítulo II

Un mapa para la danza de Ariadna en el Ritornelo²

Mariana Alvarado

Universidad Nacional de Cuyo / CONICET (Argentina)

Lo mismo

Apelando a la *lógica de la explicación* (RANCIERE: 2003; 13) daré lugar a continuación a la distancia que nos separará de la *leyenda del Minotauro*.³

Cuenta Ovidio que Minos, rey de Creta, declaró la guerra a Atenas, en venganza por el asesinato de su hijo. Atenas, al no estar preparada para el enfrentamiento, no pudo ofrecer resistencia y clamó por la paz. Minos propuso una tregua a condición de que cada novilunio los atenienses entregasen siete muchachos y siete doncellas a Creta. Los catorce se destinarían al laberinto, construido por Dédalo, como hábitat para el Minotauro. Arrojadados en sacrificio saciarían al monstruo –mitad hombre, mitad toro- hijo de Pasifae, la esposa de Minos, y, el Toro -enviado por Poseidón, rey de los mares, desde las aguas-. Los atenienses aceptaron con una única reserva: si uno de los jóvenes mataba al Minotauro y salía del laberinto con vida, salvaría su vida y la de los otros, eximiendo de ese modo al resto de los atenienses de la condena.

Se acercaba el día en que por tercera vez los atenienses pagarían tributo. La nave con velas negras, signo de luto, se disponía a zarpar. Entonces, un joven aguerrido, Teseo, hijo único de Egeo, rey de Atenas, ofreció su vida por la absolución de la condena.

En Creta, Teseo y los otros jóvenes y doncellas fueron alojados como cautivos en la prisión que lindaba junto al parque en el que Ariadna y Fedra, hijas del rey Minos,

² Publicado originalmente en Question N° 19 de 2008.

³ El poeta latino Publio Ovidio Nasón (43 aC–17 dC) se refiere a la leyenda del Minotauro en *La Metamorfosis*, obra que reúne 246 fábulas en quince libros.

solían pasear. Un día el carcelero le avisó a Teseo que tenía visitas. Ariadna, subyugada por la belleza y valentía del joven, estaba dispuesta a ayudarlo con el cometido a escondidas de su padre. Toma este ovillo de hilo –le dijo- y cuando entres en el Laberinto ata el extremo del hilo a la entrada y ve deshaciendo el ovillo poco a poco. Así tendrás una guía que te permitirá encontrar la salida.

A la mañana siguiente, en la entrada de la fortaleza, los sacerdotes cretenses prepararon las víctimas expiatorias. Un grupo de sacerdotisas cumplieron con el ritual sacrificial al tiempo que soldados, vírgenes consagradas, y fisgones acudieron al evento. El joven Teseo, arrojado al encierro, siguió paso a paso las instrucciones de Ariadna. Ató el extremo del hilo al muro y fue desenrollándolo a medida que avanzaba por los corredores. Caminó uno a uno los pasillos con la serenidad de quien tiene asegurado el regreso. Transitó una y otra vez cada recoveco hasta advertir las grietas que diferenciaban sus muros. Auspició el encuentro una vez y, otra, en cada uno de sus recorridos. Imaginó cómo sería todas las veces. Tras muchas sendas circuladas, penetró a una gran sala en la que buscó, encontró y venció de frente al Minotauro. Resumen su victoria la tranquilidad de un obstáculo superado y de un enigma resuelto. Lo demás era volver, seguir el hilo de la princesa cretense en sentido inverso y, pronto, atravesar la puerta de salida.

Lo otro

Una y otra vez, el mito ha sido reciclado. El Minotauro se deja escuchar como Asterión en las palabras de Borges (BORGES, J. L.: 1957; 205-293). Entre Teseo y Dionisio, Ariadna, juega un papel crucial en la filosofía nietzscheana según Deleuze (DELEUZE, G: 1995; 18). El relato se repite en un movimiento nuevo y paradójico. La trama refigura el mito de Teseo y el Minotauro modificando la urdimbre de sus hilos. Los protagonistas repetidos y diferentes se trocan en su propia transfiguración. Michel Foucault hará estallar la metonimia cuando a propósito de un libro de Deleuze, publicado en 1969, *Diferencia y repetición*, cuelga a Ariadna (FOUCAULT, Michel: 1999; 325–328) celebrando el quehacer filosófico de *la diferencia* frente a *la*

filosofía de la representación y, con ello, priorizando un modo de entender la verdad⁴ y de relacionarnos con ella.

A pesar de ser la forma de entender la verdad más cercana a la vida cotidiana, e incluso, de ser la que aún impera en las prácticas educativas impartidas en todos los niveles del sistema educativo, la teoría de *la verdad como correspondencia*, es una de las más difíciles de explicar. Puede ser entendida como la concordancia del pensamiento con su objeto. En este sentido solemos considerar que alguien dice la verdad cuando “describe de manera adecuada” la realidad, lo que acontece, los hechos, cierto estado de cosas. Es más, es posible afirmar que lo dicho es falso cuando no hay coincidencia entre lo que ha sido dicho y lo que las cosas “son” o con la manera en la que ocurrieron los hechos. Alguien puede decir: “Está lloviendo” y la proposición será falsa si al salir de casa veo un sol radiante, ninguna nube en el cielo y, por tanto, la evidencia de que no necesitaré paraguas.

De modo que al hablar de verdad estamos señalando una *relación* entre lo que “se dice” y lo que las “cosas son”. Cuando esta relación es de correspondencia implica que existen dos extremos que se relacionan: las proposiciones o afirmaciones por un lado, y, los “hechos”, por el otro. Ahora bien, la exigencia para que la proposición sea verdadera es que la relación sea de adecuación a los hechos, es decir, que lo que se diga concuerde con el caso, que “lo dicho” y “lo sido” se correspondan.

Al parecer, los correspondentistas –racionalistas– supondrían que la realidad es estática, es decir, que tiene una estructura persistente, invariable; que contamos con la capacidad de representamos las cosas “tal cual como son”; que es posible enunciar la representación; que nuestras afirmaciones pueden reflejar esa realidad; que hay una regularidad en la realidad y en lo que designan las proposiciones, de donde, las proposiciones verdaderas se establecerían de una vez y para siempre despreciando lo falso como mentiroso y afirmando lo verdadero como valioso.

Con la pretendida adecuación de las cosas a las palabras, el caos devino en orden. En lo que respecta al proyecto de la ciencia moderna –Descartes– y al proyecto de la educación natural y disciplinaria –Rousseau– las nociones de previsibilidad, mensurabilidad, determinación y pronóstico no fueron sino más que las intenciones que implicaron la destrucción de la experiencia en lo que tiene de imprevisible. El

⁴ Verdad en el sentido de *aletheia* es decir como “revelación” en tanto que su contrario ya no es “falso” sino “oculto”.

proyecto científico-educativo quiso que el deforme cuerpo del caos calce en el corsé de los cálculos matemáticos con los que se pretendió inteligir lo real como un orden necesario, forzoso e irreversible.

Esta forma de entender la verdad ha tenido una larga historia en el pensamiento filosófico occidental que, podemos remitir a Aristóteles,⁵ pero que lo atraviesa como la intención que animó a los *filósofos de la totalidad*. La *Historia de la Filosofía* ha sido fundada, sostenida y transmitida desde esa intención cuya *lógica unificadora*, movida por el principio de *identidad*, intentó subsumir la multiplicidad de lo real bajo un único postulado. Desde Parménides hasta Hegel se ha querido dar cuenta de lo real desde un único principio llamado Ser, Logos, Motor Inmóvil, Progreso, Espíritu, Orden. Incluso allí, donde parecía emerger la diferencia terminó siendo asimilada en la dicotomía Ser-no ser, sujeto-objeto, bien-mal, sustancia extensa-sustancia pensante, placer-displacer.

Michel Foucault denuncia la ilusión de la representación⁶ en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas* (1968) cuando toma como pre-texto para pensar a *Las meninas*. Es posible, entonces, sospechar respecto de la correspondencia entre las palabras y las cosas. Dos órdenes, símbolos y entidades, de los cuales cabe pensar respecto de la relación unívoca que se exige sostener y cuyo origen acusa el olvido de lo que no es más que un convenio lingüístico instaurado desde diversos dispositivos de poder-saber. Dos órdenes *entre* los que hay cosas ordenables. Como las presentadas por Borges en “El idioma analítico de John Wilkins”, que hacen centellear los fragmentos de otros órdenes posibles en el fracaso de lo que “las hace mantenerse juntas”: un ejército de metáforas. Fragmentos que nos empeñamos en olvidar. Posibilidades que nos aferramos en disimular. La representación no es sino un efecto de sentido. La verdad no es sino una fábula solidificada. Es tiempo entonces, de alejarnos de “la verdad” y concentrarnos en las máscaras que la atraviesan.

⁵ En su metafísica afirma que “Decir de lo que es que no es, o de lo que no es que es, es falso; mientras que decir de lo que es que es, o de lo que no es que no es, es verdadero”.

⁶ Insiste sobre lo mismo en su ensayo sobre el pintor surrealista René Magritte, titulado *Esto no es una pipa*. Allí, sostiene: “Ligadas por el hecho de que uno y otro provienen de otro lugar, y de que uno es un discurso susceptible de decir la verdad y el otro es como la aparición de una cosa en sí, el texto y la pipa de arriba se unen para formular la aseveración de que la pipa del cuadro no es una pipa”.

Entre lo mismo y lo otro

Escuela-laberinto

El laberinto es la metáfora espacial de determinado Kaos. El kosmos es una interpretación que nos permite orientarnos en el Kaos. Al parecer no sólo es preciso orientarse sino saber qué hacer antes de emprender una empresa tal que la de Teseo. El hilo de Ariadna, marca y memoria de un trayecto recorrido, contribuye a encontrar de alguna manera un kosmos: buscando simetrías, recordando trayectos, descubriendo huellas, leyendo marcas, relacionando indicios. El Kosmos ha surgido del Kaos. El hilo de Ariadna, en manos de Teseo, dibuja un mapa que le permite instituir un kosmos. El héroe racional, una vez en el laberinto, cumple con la empresa de reproducir la muerte y no la vida. Teseo ha de vencer la diferencia, ha de matar al Minotauro. Teseo ha de reconocer-se, ha de encontrar-se en lo mismo para hallar la salida.

La escuela opera como aparato de producción y transmisión de un determinado kosmos que pretende reproducir la realidad reconociendo-se en ella. La pedagogía y sus pedagogos han pensado las prácticas pedagógicas como producción de identidades más o menos homogéneas, pero siempre subsumibles a un proyecto de lo que se “debe” ser, hacer, pensar, querer, esperar. En tal sentido, en la escuela operan dispositivos que permiten reconocer la diferencia y reproducir la mismidad. Reduce lo diverso en la unidad de lo que se perpetúa. Aniquila la multiplicidad. En este sentido el aparato pedagógico apuesta por la reproducción de lo mismo en la insistencia por la homogeneidad y la estabilidad. La configuración previa de lo debido predetermina lo sido, lo querido, lo pensado, lo esperado al extremo de radicalizar el nosotros sobre el otro e imponerlo como tú debes ser de otro modo: tal que nosotros (Alvarado, 2006; 88).

Comprometidos con el control del sentido y la metáfora, con la vigilancia en el uso de las máscaras, Ariadna que ha entregado el hilo, para que otro arme su propio kosmos, ha construido los bordes entre lo decible y lo indecible, ha instaurado los límites entre la razón y la sin-razón, ha colocado las encrucijadas entre la realidad y la apariencia, entre las palabras y las cosas, entre la sanidad y la enfermedad, entre la verdad y el error. En este sentido la escuela ha levantado sus muros y ha enterrado sus raíces y los pedagogos han elaborado sus propios mapas del laberinto y se han

empeñado en hacerlos circular a fin de que todos, en igualdad de condiciones, tengan acceso a la misma realidad. Es que para la escuela y sus pedagogos es conocida la ley que da cuenta del orden. Para la escuela y sus pedagogos el laberinto ha sido desmitificado. Su secreto no es tal porque conocen las claves que lo articulan. Han “leído” las leyes que rigen el orden que el laberinto pretende reproducir. Sólo resta señalar el camino para que otros accedan a tales conocimientos, marcar el sendero para que otros descubran tales verdades.

Se trata, entonces, de un laberinto con centro único, con un solo camino, donde se entra y se llega sin mucho redondeo a entender la verdad de lo que las cosas son gracias a los mapas-currículum de los pedagogos. Algunos han querido dificultar la tarea arboreciendo el laberinto en callejones sin salida. No vaya a ser cosa de que se llegue efectivamente a “la verdad”. Es más se han dispuesto a indicar, antes de entrar, que sólo hay una salida, y que está en el mapa-currículum dar con ella. ¡Cuidado! ¡A no equivocarse!

Tras haber edificado una morada impenetrable en cuyo centro se yergue soberano, sólido, vertical, el misterio a develar, ha tejido la cuadrícula⁷ que encasilla todo lo que deja fuera y todo lo que en su interior ha de ser reconocido en su diferencia, asimilado en su pluralidad, disciplinado en lo que iguala. Esto es, ha de ser obstinadamente devorado en un trabajo lento y constante de apropiación.

Se ha impuesto un mismo control pedagógico para todos. Una misma tutela educativa que instituye la voluntad de lo mismo. Un trayecto normado que ofrece el mapa-currículum para recorrer el laberinto. Así es como el desorden tiene sentido por el orden que lo centra, la confusión por la claridad que la ilumina, la multiplicidad por la unidad que le da sentido y finalmente la recoge. Así es como el laberinto ya no es caos sino kosmos en el mapa que lo entiende y lo da a leer.

El currículo-rizoma

Incorporar la noción de *rizoma* nos permitiría pensar las posibilidades de un currículo-rizoma como método para una *pedagogía del silencio y del goce*.

⁷ CF. Con el cuádruple sistema de exclusión al que alude FOUCAULT en su “La locura y la sociedad”.

La botánica sitúa al rizoma entre los tallos subterráneos y no entre las raíces. Se trata de un estolón que puede ser cortado en cualquiera de sus partes y, aun así, sobrevivir. Capaz de extenderse bajo la tierra adquiere formas imprevisibles como bulbos, membranas, tubérculos, nódulos, protuberancias. Con pluralidad supina se arroja hacia salidas y empuja entradas. Se proyecta hacia arriba, se arremolina hacia abajo, se desplaza hacia el exterior, huye muy adentro. Tiene formas diversas y adquiere otras cuando se atropella. Se ramifica en todos los sentidos. Alimenta a ciertas plantas que pueden emerger alejadas unas de otras y que aún cortándolas de cuajo, florecen. Los hay naturales tal que ríos, deltas, bosques, selvas, partes del cuerpo humano e incluso, el desierto y, también, los hay artificiales: ciudades, bibliotecas, edificios, cárceles.

Rizoma, es la línea de fuga, de *Mil Mesetas*, el territorio en el que Félix Guatari y Gilles Deleuze hacen mapas conceptuales y deseantes. Se trata de una formación caótica que al mismo tiempo propicia orden, nuevos órdenes, alternativos, impensados, indeterminados, espontáneos. Órdenes que no son ni uno ni múltiples sino multiplicidades que permiten que cualquier punto del rizoma pueda ser conectado con cualquier otro punto diferente.

El rizoma es laberinto en tanto el laberinto es rizoma. El laberinto transmuta. No se trata ya de la ley que hace del caos un orden que la escuela y los pedagogos insisten en reproducir desde el mapa-currículum. El laberinto es rizoma, una estructura con un orden del que desconocemos su ley. El rizoma es caos. El caos es laberinto. La escuela es rizoma. El currículum puede ser rizoma. Ya no hay hilo sino hilos. Ya no hay héroe capaz de vencer al Minotauro. El hilo de Ariadna se ha vuelto una madeja. Una multiplicidad sin centro, ni periferia, ni salida. Invita a perder/se y a reencontrar/se. Una complejidad que emerge en la pérdida de orientación inicial y en el desafío de situar un orden otro.

Los *filósofos de la totalidad* y la *lógica de la identidad* propusieron una racionalidad que quiso andar trayectos unilaterales en la búsqueda de principios y fundamentos que dieran cuenta de la verdad. En tanto esa lógica subsumió la multiplicidad de lo real estuvo animada por la misma lógica que alentó a los pedagogos a ofrecer mapas rígidos y pivotantes para orientarnos en el laberinto de la vida.

Otras formas de racionalidad se tornan, pues, imperiosas. Una lógica que ya no opera con inducciones y deducciones en la voluntad de la repetición sino que da lugar a analogías y abducciones en las que irrumpe la novedad. En tal sentido es posible trasladar la ley que anima un orden conocido a lo desconocido ya no como verdad que legitima y reduce lo nuevo a lo mismo sino como ejército de metáforas animadas por una *lógica de la invención* y creadas en *comunidades de descubrimiento*.

Una *pedagogía del silencio* que tiene lugar en el goce (de perder-se) y en el goce (de re-encontrar-se) a la escucha de un movimiento del cual el currículo es rizoma y no guía. Una danza en la que el pedagogo ya no es guía porque no hay un lugar predeterminado a dónde dirigirnos. No hay centro. No interior ni exterior. El laberinto ha devenido río.

Para una *pedagogía del silencio y del goce* que movida por una *lógica de la invención* abre espacios a *comunidades de descubrimiento*

La urdimbre en la que trocó el hilo de Ariadna se entreteje y des-teje en espacios otros a los conocidos hasta ahora. En tanto Ariadna insista en entregar el hilo, será cómplice de la empresa de Teseo. En tanto la pedagogía y sus pedagogos insistan en el mapa-curriculum serán parte de la voluntad de la repetición de lo mismo. En tanto no se corten los hilos ni se rizomatise el currículo se apostará a la asimilación de la diferencia.

Ariadna ha desatado el hilo. No hay guía. Ariadna entra al laberinto dispuesta al goce (de perder-se y encontrar-se). Ya no camina. Danza, canta y baila. Imagina otros cursos de acción a los señalados por Teseo. Inventa repeticiones posibles que difieren unas de otras. Corre según su propio tránsito por las diferencias que la constituyen, repitiéndose en cada movimiento que la vuelve diferente de sí. Multiplica palabras para nombrar-se Minotauro. Se des-anda en itinerarios imprevisibles para Teseo. Ya no sirven los viejos hilos porque no hay misterio que develar. No hay mapa al cual atenerse. Porque el mapa no es calco (DIAZ, Esther: 2007; 104). No hay recorrido fijo, inmutable, eterno, universal sino más bien pluralidad multiplicándose. Si el mapa

se opone al calco es porque está orientado a la experiencia⁸ que actúa sobre él. El mapa no construye sino que reconstruye en cada concepción de Ariadna. Mapa y Ariadna deviniendo en Kaos: el currículo es rizoma.

Un nuevo kosmos es la invención de Ariadna. Tejido entre paradojas y contradicciones, entre conflictos y preguntas hace su propio rizoma con analogías y abducciones. Ariadna se territorializa en cada kosmos para desterritorializarse y volver a re-territorializar en un kosmos otro. Ariadna hace mapas gestantes. Sus mapas son los intentos de comprender los plurales recorridos posibles, efectos de lo múltiple, de lo inmanente. Lejos de la pretensión de imitación, de calco, de adecuación, de copia se dispone a concebir *arquitecturas de ideas con otros* desde la *experiencia en comunidades de descubrimiento*.

Presta a crear silencios, fortalece y transita el callar. Conserva el silencio sin imponer su persona. No es el callar intimidatorio producido por un dispositivo disciplinario desde el que habla el poder-saber. Ariadna escucha y en su silencio se desprende de las instituciones cuando deja de reproducir el habla como copia del mundo. Ariadna des-aprende los mapas que le contaron el mundo. De-codifica las leyes que configuraban la realidad de una manera determinada. Ariadna aprende a leer de nuevo un mundo que por haber sido leído desde Teseo era ilegible. Ariadna se guarda de permanecer fijada en mapas ajenos. Cuida de territorializarse en alguno de los suyos. Incita a traicionarlos a fin de re-territorializarse en otro. Ariadna ha dejado de creer en lo que el mapa de Teseo indicaba. Ariadna sabe que sus mapas son asintóticos respecto del camino por el que se lanza en su propio goce a *dejar aprender-se*. Su obrar produce la impresión de no enseñar nada. Es que Ariadna tiene mucho por aprender. En principio dejar aprender, aprendiendo, lo cual exige mucho más que enseñar lo que ya se sabe.

Una *pedagogía del silencio*. Pero no del callar impuesto. Una experiencia en la que nos desligamos de nosotros mismos, de nuestro saber, de nuestro poder, de nuestro querer y esperar. Se trata de una experiencia comunitaria que nos expropia de lo que somos y nos coloca frente a lo que interrumpe y pone en cuestión la certeza de lo que

⁸ Distinto intencionadamente "experimento" de "experiencia" porque entiendo que en el primer caso dadas determinadas condiciones y bajo determinadas variables pueden producirse en laboratorio determinados efectos, mientras que en el segundo caso la novedad se presenta como acontecimiento en tanto que no puede ser prevista, programada, ni reproducida, y, por ello subsumida en su diferencia.

poseemos. Un espacio de salida. Un lugar de paso. Un constante territorializar y des-territorializar para volver a re-territorializar-se. Un permanente salir de ninguna parte. En principio, se trata de una disposición que no sea prueba de lo que disponemos sino justamente de aquello que por retirarse y sustraerse nos impide asegurarnos en nuestro saber.

Una *pedagogía del silencio y del goce* tendría al mapa como método, propondría el rizoma como currículo y la escuela como laberinto. Nuevas *prácticas de pensamiento y experiencia* requieren de escenarios que van transformándose (laberintos). Espacios móviles y mudables en una arquitectura laberíntica que de lugar a otras configuraciones de existencia que renuncien a determinar hábitos y usos de la función del habitad y se dispongan a dar comarca a la re-apropiación de lo territorializado.

Una arquitectura laberíntica capaz de dejar vivir en la diferencia hacia dimensiones otras en las que la multiplicidad se territorializa pero toda vez que el territorio se torna opresor, codificador, confinador o fenecida puede generar su propia línea de fuga sin restringir la vida a la función. Una arquitectura de ideas capaz de vérselas con la irrupción de la diferencia.

Ariadna corre, sin garantías las vicisitudes del recorrido, en un desvío ininterrumpido a-normado. Ariadna grita. Levanta la voz al sabihondo Teseo que insiste en indicarle el camino. Ariadna habla alto, quiere eliminar la arrogancia de todo su saber. Está dispuesta a transitar una partida siempre renovada desde ninguna parte y hacia ninguna meta. Ariadna se va. Fuera de sí. Fuera de cualquier lugar. Y por fin es vislumbrada por el Minotauro,

“-¿Hacia dónde cabalga la señora?

-No lo sé – respondí - Sólo quiero irme de aquí,
solamente irme de aquí.

Partir siempre, salir de aquí, sólo así puedo alcanzar mi meta.

- ¿Conoces pues tu meta? – preguntó él.

- Sí – contesté yo - Lo he dicho ya.

- Salir de aquí: ésa es mi meta.”

Franz Kafka

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, M. *Hacia una erótica de la educación*. en: ALVARADO, M. y otros *Pensamiento y experiencia*. CIIFE - FFyL – UNCuyo. P. 85-93, 2006.
- BORGES, J. L. *La casa de Asterión*, en: *El Aleph*, Buenos Aires, EMECE, p. 205-209, 1957.
- DELEUZE, G. *El misterio de Ariadna*, en: *Cuadernos de filosofía*, N° 41, abril de 1995, p. 18. Artículo aparecido en *Magazine Littéraire*, N° 298, 1992 y traducido para *Cuadernos de Filosofía* por E. Gutiérrez.
- DIAZ, E. Prólogo en: de Roxana Ynoub *El proyecto y la metodología de la investigación*, ISBN 978-987-22665-7-8, Buenos Aires, CENGAGE Learning, 2007.
- FOUCAULT, M. *Ariadna se ha colgado* en: *Entre filosofía y literatura*, París, Paidós, p. 325–328, 1999.
- FOUCAULT, M. Prefacio en: *Las palabras y las cosas*, París, Siglo XXI, p. 1-10, 1993.
- FOUCAULT, M. *La locura y la sociedad* en: *Estética, ética y hermenéutica*. Vol. III. Barcelona, Paidós, 1994. Cap: “La locura y la sociedad” (p. 73-95).
- GABRIELE, A. *Hacia una epistemología rizomática en la práctica de la filosofía con niños y jóvenes* en: ALVARADO, M. y otros, *Pensamiento y experiencia*. CIIFE - FFyL – UNCuyo. P. 21-26, 2006.
- LARROSA, J. *Sobre leer y viajar* en: *La experiencia de la lectura*. Barcelona, Laertes, p. 167-297, 1996.
- NIETZSCHE, F. *Así hablaba Zaratustra*, Madrid, M. E. Editores, p. 63, 1993.
- RANCIERE, J. “El orden explicador” en: *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona, Editorial Laertes, p. 12-17, 2003.

Capítulo III

Arte y terror: nombrar el horror desde el teatro⁹

Maximiliano Ignacio de la Puente
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

*“En alguna parte están quebrando cuerpos
para que yo pueda vivir en mi mierda.
En alguna parte están abriendo cuerpos
para que yo pueda estar solo con mi sangre”.*

Heiner Müller, Máquina Hamlet

Presentación

En este trabajo nos preguntamos, entre otras cosas, si es posible -y si lo es cómo- transmitir la experiencia del terrorismo de Estado que tuvo lugar en nuestro país, a través de manifestaciones provenientes del campo artístico. Para ello trabajamos con dos fenómenos del ámbito teatral, dos obras dramáticas: *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, y *Señora, Esposa, niña, y joven desde lejos*, de Marcelo Bertuccio.

Si bien estas dos obras presentan características que las diferencian irremisiblemente -la primera fue escrita a fines de los años setenta del siglo pasado por uno de los dramaturgos fundamentales del siglo XX, un alemán de la ex RDA (República Democrática Alemana), quien falleció a fines de 1995; mientras que la segunda fue elaborada en 1996 por uno de los principales autores argentinos contemporáneos- ambas expresiones teatrales se proponen transmitir la experiencia del horror; en el primer caso, haciendo hincapié en las grandes catástrofes del siglo XX: las dos guerras mundiales, el nazismo, los campos de concentración, la Guerra

⁹ Publicado en Question N° 17 año 2008

Civil Española, los conflictos en Medio Oriente, etc.; en el segundo, teniendo como referente inmediato la experiencia del terrorismo de Estado que padeció nuestro país durante la última dictadura militar.

Sobre Máquina Hamlet

Máquina Hamlet es un texto dramático dividido en cinco actos, estructura análoga a la de la obra de Shakespeare. Como todo texto de Müller, la obra nace de un intento por “destruir Hamlet”. El impulso de destrucción ha sido siempre uno de los motores principales en la escritura de Heiner Müller. “Mi interés principal cuando escribo teatro es destruir cosas. Durante treinta años me obsesionó Hamlet, de modo que escribí un breve texto, *Hamletmachine*, con el que intenté destruir Hamlet (...) mi impulso más fuerte consiste en reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la superficie. (...) Penetrar tras la superficie para ver la estructura” (Müller 1996: 160). Declaraciones como esta podrían haber sido formuladas también por el propio Bertolt Brecht, otro de los directores y dramaturgos más importantes del siglo XX, de quien Müller se considera heredero y continuador en muchos aspectos, especialmente en la utilización de uno de los dispositivos fundamentales de la dramaturgia épica brechtiana: el distanciamiento. Para Brecht, este procedimiento consiste en alejar la realidad representada para poder percibirla bajo una nueva perspectiva que ponga de manifiesto su lado oculto, ya que los objetos percibidos varias veces comienzan a no ser vistos: hemos perdido la capacidad de ver lo que se encuentra ante nuestros ojos. Hacer visible lo que es invisible, lo que no puede verse no porque permanezca oculto, sino más bien porque está siempre presente, con el fin de percibir la estructura, el esqueleto de las cosas al que se refiere Müller. El distanciamiento vuelve a hacer presente lo familiar, que por estar a la vista de forma constante, deja de ser percibido.

Sobre el texto dramático de *Máquina Hamlet* se podría decir que es un texto de ideas. Y sin embargo esa afirmación sería una simplificación sumamente pobre. En realidad, “nos encontramos ante uno de esos raros ejemplos que constituyen la literatura dramática en estado puro. La idea está contenida por completo en la palabra, perfectamente adherida a su superficie y llenando la totalidad de su volumen” (Ladra, 1987: 88). Y en cuanto a los estilos dramáticos puestos en juego

en la obra, “el primero, más evidente en las partes 1, **Álbum de familia**, y 3, **Scherzo**, es de un surrealismo que muchas veces recuerda, tanto por el texto mismo como por el contenido plástico de las acotaciones escénicas, a “El público”, de Federico García Lorca” (Ladra, 1987: 88). El otro estilo visible en el texto surge en el acto IV, **Peste en Buda / Batalla por Groenlandia**, “y en las dos breves pero decisivas intervenciones de Ofelia, partes 2 y 5, es el que se destila de aquellas tiradas tan típicas del teatro alemán que tantas veces oímos en la obra de Bertolt Brecht y que procede del expresionismo. De esta mezcla de expresionismo y surrealismo está constituida la atmósfera de espanto en que se desenvuelve la obra” (Ladra, 1987: 89).

En ese sentido, el texto de la obra permite una apropiación del orden de lo poético: es posible leer ese texto y hacer una suerte de viaje personal. Es un material muy hermético y, de alguna manera, muy orgulloso de su propio hermetismo. Desde el punto de vista de su construcción, está constituido por una especie de *collage* proveniente de una gran cantidad de fuentes de procedencia diversa: “en *Máquina Hamlet* hay muchas citas: desde frases de Walter Benjamin, hasta diversos textos del propio Müller que están importados de otras obras suyas, además de textos de Shakespeare, John Reed, Theodor Adorno, Hölderlin, reportajes al clan Manson, etc.” (de la Puente, 2007: 4).

A pesar de que las experiencias del horror que *Máquina Hamlet* escenifica adquieren resonancias de carácter mundial, la puesta en escena de dicha obra que el grupo argentino “El Periférico de objetos” realizó en Buenos Aires desde 1995 hasta 1998 en el teatro “Callejón de los Deseos”, resignificó y reactualizó los contenidos del texto. Por la contundencia en la violencia de las imágenes -ligadas por momentos en forma explícita a los sucesos que atravesó nuestro país-, el montaje tuvo como referencia directa -para los propios artistas y para el espectador que la presencié- al terrorismo de Estado argentino.

Alejandro Tantanián -actor, autor y director teatral y ex integrante de “El Periférico de objetos”-, explica el trabajo desarrollado por el grupo en el proceso de adaptación del texto de Müller a la problemática argentina: “Lo que hicimos con Dieter Welke, un dramaturgista alemán especialista en la obra de Müller, quien vino especialmente a colaborar en el proceso de montaje, fue un trabajo de deconstrucción del texto original. Estuvimos tres semanas haciendo un trabajo de mesa. La idea fue partir del texto de Müller, tratar de entenderlo y desglosarlo en una suerte de listado

de unidades mínimas. El texto quedó dividido entonces en cuarenta unidades. Esas unidades estaban dadas por un eje temático. A cada unidad le asignamos un título. Una vez hecho esto, traspasábamos esas unidades a ciertas imágenes que tuvieran que ver con la realidad argentina. El proceso de montaje decantó así en una suerte de listado de una determinada cantidad de imágenes que aludían al título de cada una de las unidades, a los ejes temáticos de las mismas y por ende a ciertas zonas del texto. En la superficie de ese trabajo dramaturgico había una imagen vinculada a lo argentino. No necesariamente siempre relacionado con lo político, pero sí con nuestra realidad en ese momento como grupo, como artistas del medio teatral en Buenos Aires, como personas de determinada edad, sexo, clase social, etc. Por lo que la realidad argentina, y también nuestra situación como grupo de artistas, trabajando en las condiciones en que lo hacíamos, formaban parte del entramado de la puesta. Este listado que elaboramos implicó un anclaje en nuestra propia cotidianeidad. Y esas imágenes, de alguna forma, rigieron bastante en el proceso de puesta en escena” (de la Puente, 2007: 1).

Esta referencia a la realidad argentina asomaba literalmente en el Acto IV de *Máquina Hamlet*, cuando en el montaje de *El Periférico*: “se trabajó explícitamente con la experiencia del terrorismo de Estado en Argentina. Es el acto en el que Müller hace el salto desde el drama –el drama en el sentido literario, la dramaturgia, el teatro- a la Historia con mayúsculas. Cuando Müller pasa en el texto del drama shakespeareano a la historia de Occidente, con esa descripción casi entomológica de una manifestación: una revuelta pública que puede ser cualquier revuelta, todas y ninguna a la vez, con lo cual también está señalando que todas no son nada, en el sentido de sus efectos, de que no producen cambios significativos (...) En ese acto es donde claramente nosotros hicimos un anclaje en la realidad, especialmente en el terrorismo de Estado en Argentina. Y también ampliando más la mirada, pasamos revista de los horrores del siglo XX. En ese momento de la obra, los espectadores asistían a la proyección de diapositivas: había fotos del último proceso militar en la Argentina, pero también mostrábamos imágenes de la Guerra Civil Española, de ambas guerras mundiales, de los campos de concentración, los conflictos en Oriente Medio, etc. La tensión que habíamos construido en el montaje posibilitó que esa violencia que se mostraba en imágenes fijas en la pantalla, fuera la misma que se desataba en la sala. No había una diferencia entre la escena y el espectador, que

estaba incluido en esa espiral de violencia. De hecho la platea que se armó, en la puesta, continuaba la disposición de la platea del teatro, entonces todos formábamos parte del mismo cine, y la violencia se desencadenaba de “nosotros a nosotros”, porque apaleábamos a los muñecos que manipulábamos y que eran a la vez nuestras propias extensiones: eran antropomórficos y tenían nuestras caras. Había una idea ahí de que la espiral de violencia –que es un concepto que está en Shakespeare y que Müller lleva casi al paroxismo- no se detiene” (de la Puente, 2007: 2).

Lo que aquí sostenemos es que las experiencias del horror, como aquellas llevadas a cabo por el terrorismo de Estado, se inscriben en las subjetividades, en lo más íntimo de las personas, en las llagas, cicatrices y heridas de los cuerpos de los sujetos sociales. Y por ese motivo para los integrantes del Periférico de Objetos fue necesario no sólo mostrar imágenes de las experiencias más terroríficas del siglo XX, sino también hacerse cargo de las resonancias, los ecos, las reverberaciones de esas vivencias colectivas en su cotidianeidad. La puesta en escena de *Máquina Hamlet* en la Argentina de los años noventa, en pleno auge neoliberal, debía tomar en cuenta lo que les estaba sucediendo a ellos con el terror, o, dicho de otra manera, cómo éste los interpelaba. Las subjetividades de los protagonistas del montaje -de la misma manera que las del público que asistió a las funciones- se volvía tema, era problematizada y puesta en cuestión.

Aquello que produce una obra teatral, en términos de sus efectos en el público, es un aspecto vital en autores como Heiner Müller, puesto que “un drama no surge en la escena, no tiene lugar en la escena, sino entre la escena y los espectadores” (Müller, 1996: 155). El dramaturgo alemán encarnó un teatro que obligara al público a tomar partido, en la medida en que “el teatro ya no puede asumir la función de esclarecimiento. En teatro se trata más bien (...) de implicar a la gente en procesos, de hacerles participar (...) Que la gente se pregunte: ¿cómo me habría comportado en esa situación? Y que les venga a las mentes que ellos son también fascistas potenciales si sobreviene una situación semejante” (Müller, 1996: 156-7). Un tipo de teatro que interpela íntimamente al espectador, una dramaturgia que da cuenta del peor tipo de fascismo, aquel que es cotidiano, diario, el que es invisible a los grandes procesos históricos, pero que justamente por eso le sirve de sustento a éstos.

Desde este lugar es que podemos pensar a Müller como un autor marxista, que da cuenta en su dramaturgia de las fuerzas intrínsecas que mueven los hilos de la historia.

Un escritor que busca, a partir de su obra, devenir ya no en objeto de la historia, sino en sujeto (Müller, 1996: 166).

Sobre Señora, esposa, niña, y joven desde lejos

La segunda obra a la que vamos a referirnos aquí, la pieza teatral del dramaturgo argentino Marcelo Bertuccio, fue estrenada el 10 de enero de 1998 en el “Callejón de los Deseos”. Una obra que se asume como una “investigación sobre el lenguaje hablado, la palabra como instrumento de significación hasta las últimas consecuencias” (Bertuccio, 1998: 2).

Vale la pena reproducir aquí las declaraciones del propio autor con respecto a la génesis de la obra: “La primera imagen es agua. Agua turbia. Mi propia mirada bajo el agua. Mi mirada sin cuerpo. Veo pedazos de cuerpos. Llego, aterrado, a los cuerpos arrojados sin vida con vida al Río de la Plata durante la masacre. La palabra más allá de la muerte bajo el agua. Yo soy quien habla en primera instancia. “Hoy hace un poco de frío. (...) La humedad produce una difusa sensación de frío sin serlo”. El Joven quiere recordar. Yo quiero recordar. Arremete con violencia la palabra memoria. No sé bien por qué me es imposible nombrarla sin opinión. “La momería debe estar ya oxidada.” Y comienza la degradación del lenguaje que quiere recordar” (Bertuccio, 1998: 2).

La experiencia del terrorismo de Estado en nuestro país se impone, aparece poco a poco en el proceso de escritura de la obra, el material mismo lo va pidiendo, casi sin proponérselo el autor descubre que El Joven es un desaparecido. “Y allí comienza la ardua reflexión y la inevitable contradicción. Repaso con minuciosidad mi historia de espectador. Las pérdidas ocasionadas por la censura. El estallido democrático. La especulación alevosa en el cine y en el teatro. Materiales que me conmocionan ideológicamente pero me defraudan artísticamente. El golpe bajo. La mirada frívola. Los premios internacionales. Los éxitos de público. La lágrima como sinónimo de estatus. El petardismo como sinónimo de compromiso. Busco consuelo en mis contemporáneos. Y otra vez la defraudación. La “nueva” dramaturgia no se acerca al tema con profundidad. No se mete en el agua. Ni en ninguna parte. No. Toma la posta de la especulación. Complace, tranquiliza, desagota las conciencias para que los

olvidadizos y sus cómplices puedan dormir tranquilos” (Bertuccio, 1998: 2). Bertuccio nos ofrece, tanto en estas líneas como en su obra, una mirada sumamente crítica sobre la manera habitual de representar el horror, anestesiada, complaciente, cómoda, alejada de toda posibilidad de interpelación contemporánea al espectador.

La obra de Marcelo Bertuccio viene a reafirmar lo que sostiene Leonor Arfuch con respecto al arte político argentino contemporáneo, en la medida en que sus obras “muestran una indudable primacía del espectador, una tensión hacia el destinatario, (...) que es a su vez una sollicitación dialógica al esfuerzo de la interpretación, a la vibración de la experiencia, a la invención del efecto y no a una mera complacencia receptiva” (Arfuch, 2004: 113). Un tipo de arte y de artistas obligados a tomar definiciones, a opinar y sentar posición -tanto política como formalmente-, sobre lo que escriben, pintan, dibujan, filman, fotografían, componen sonoramente. “Entonces me defino. Mucho cuidado con El Joven. ES un desaparecido. NECESITO que sea un desaparecido. Me niego a dar respuestas, exijo preguntas del receptor. Y aparecen las mujeres: la madre, la esposa y la hija. La hija piensa en su papá. Y les pregunta por su padre a su madre y a su abuela” (Bertuccio, 1998: 2).

En *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*, El Joven no puede pronunciar la palabra “memoria”, en su lugar sólo alcanza a decir: “momeria”. La degradación que se verifica en el lenguaje funciona aquí como signo de la degradación sufrida por la memoria, la cual se vuelve literalmente innombrable, impronunciable, en la medida en que el hecho de recrear y recordar -dos acciones inevitablemente ligadas a la memoria-, se ha transformado en una experiencia del terror. Estamos aquí, de la misma manera que en la obra de Heiner Müller, ante la presencia de un lenguaje que ha estallado en mil pedazos. “*Las globas desaparecerían con un estrondo mucho antes de que yo pudiera disputarlas. Disfutarlas. Drisfutarlas. Drisfrut. Disfrut. Desaperían. Las glebas. Las globas*” (Bertuccio, 1999: 11).

Si los espectadores no son capaces de nombrar ese pasado, la obra no puede hacerse cargo de él. El receptor se ve obligado a reconstruir el discurso de la obra, ya que ésta no se deja atrapar fácilmente. “Debemos reconstruir nuestra memoria. (...) La plaza, los jueves, cacerolas pateadas por policías enojados, camioncitos negros. Ninguna precisión espacio-temporal. Hagámonos responsables. Reconstruyamos. Si es que podemos” (Bertuccio, 1998: 3). En este sentido, es interesante pensar que esta obra lleva como subtítulo la leyenda: “obra para escuchar”, como si el horror, que ha

arrasado con todo lo que encontró a su paso, hubiera dejado solamente voces que hablan desde la muerte para dar cuenta de esa experiencia, en lugar de cuerpos, que han literalmente desaparecido tras las huellas del terrorismo de Estado. Voces desligadas de sus cuerpos, quizás uno de los efectos más contundentes de la actividad aniquiladora de la última dictadura militar.

Dentro de este sistema signifiante, el lenguaje se manifiesta como constitutivamente incapaz de dar cuenta de la experiencia del horror. “Todo órgano que no se usa se atrofia. Pero la momería no es un órgano. ¿Qué es la momería? Inútil. Nadie a quién consultar” (Bertuccio, 1999: 5). Aquí se evidencia la degradación del lenguaje que quiere recordar. No hay palabras para nombrar el horror, que se constituye como una instancia que está más allá de cualquier tipo de codificación estética. Esto se vincula con la clásica pregunta que Adorno se formula luego de 1945, cuando afirma que después de Auschwitz cualquier forma de representación, estética o lingüística, es virtualmente imposible. Esta frase de Adorno adquiere una significativa importancia en un país como el nuestro, en el cual es muy marcada la relevancia del pasado reciente en nuestra experiencia del presente.

A su vez, en la obra de Bertuccio se puede rastrear una suerte de coincidencia y yuxtaposición entre memoria personal y pasado colectivo, en la medida en que este último se encarna y se vehiculiza en familias enteras -como las de la obra-, miles de hombres y mujeres secuestrados por las calles y en el interior de sus propias habitaciones, torturados bárbaramente y asesinados. *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos* relata la historia colectiva desde el punto de la vista de la tragedia íntima, familiar; focalización que no deja de ser dual, en tanto los hechos son narrados no sólo desde la mirada de los familiares que esperan vanamente el regreso al hogar de la persona amada, sino también desde la voz del propio desaparecido, bajo el agua, más allá de la muerte, que paulatinamente va perdiendo la conciencia y por ende, la posibilidad del lenguaje. De esta manera, los acontecimientos traumáticos, como los que se narran en la obra de Bertuccio, anulan la distinción entre los ámbitos de lo público y lo privado, que se entrecruzan y se resignifican recíprocamente (Di, 2002: 104).

Bertuccio trabaja aquí con un relato fragmentado, un discurso opaco que debe ser redescubierto y reelaborado a cada momento por el público. De esta manera, la obra se completa solamente en la cabeza y en la sensibilidad del espectador. Las múltiples

memorias de cada uno de los espectadores se ven confrontadas así con las propuestas de memorias sugeridas por los mundos ficcionales de ambas obras. “No escribo una obra política. No “bajo líneas”. Reflexionar sobre mí y mi propia memoria y mi posicionamiento frente a esta historia y mi contradicción y mi ignorancia y mi dolor y mi deuda. No puedo decir nada porque no SÉ nada. (...) Como El Joven, olvido hasta el mismo lenguaje, me veo imposibilitado de decir (Bertuccio, 1998: 3).

Conclusiones

Esta frase de John Berger resume de una manera elocuente la experiencia de los espectadores que asistimos ver las obras de las que aquí hablamos: “Hay momentos históricos en los que dos, tres, incluso cuatro generaciones se comprimen y coexisten en la experiencia vivida de una sola hora. Quienes creen que la historia se ha acabado se olvidan de esto” (Berger, 2007: 147). Esta operación de condensación dramática de la historia se puede ver también en los procedimientos de las dos obras: en *Máquina Hamlet*, Müller da cuenta de las más oscuras y terribles situaciones de opresión del siglo XX en apenas seis páginas de texto; Bertuccio narra las vivencias de tres generaciones en torno al terrorismo de Estado en nuestro país. Brecht y Beckett son pensados aquí como dos referentes inevitables. Los grandes horrores del siglo XX son diseccionados bajo la mirada distanciada, cargada de historicidad, de Heiner Müller, uno de los discípulos más prominentes de Bertolt Brecht, en *Máquina Hamlet*. Por su parte, la experiencia del terrorismo de Estado en nuestro país sólo puede ser pensable a partir del absurdo beckettiano, en la obra de Bertuccio.

Como señalamos anteriormente, en ambas se construye un relato fragmentario, opaco, quebrado. El tiempo lineal cronológico estalla en mil pedazos, atravesado por lógicas y discursos que vertebran la narración y rompen con toda posible ilusión de unicidad en el relato ficcional. Y esto es así porque quizás “el nuestro ya no sea el tiempo de una dramaturgia discursiva, de una exposición tranquila de estados de cosas” (Müller, 1996: 158). La fragmentación que proponen ambos textos rompe con el concepto de la obra de arte como obra autónoma, acabada y completa en sí misma, alejada de la realidad a la que se refiere y de la recepción del público. Y enfatiza, al mismo tiempo, el carácter procesal de toda obra, ya que, como sostiene el propio

Müller: “la fragmentación impide la desaparición del acto de producción en el producto, su conversión en mercancía” (Müller: 1996: 153). En los tiempos que corren se vuelve necesario “presentar simultáneamente tantos puntos de vista como sea posible, de modo que la gente se vea obligada a elegir. (Müller, 1996: 155). En ambas obras se establece una relación oblicua entre lo realizado y su modelo, intentan recuperar la experiencia del horror y lo hacen a partir del fragmento, lo que posibilita una inmensa libertad en el manejo de un material. Así, la forma en que la memoria es trabajada es totalmente crucial para comprender los vínculos que se establecen entre nuestra situación actual y su pasado.

Existen obras verdaderamente políticas, aquellas cuya principal función consiste hoy en “movilizar la fantasía” (Heiner Müller, 1996: 150). Esas obras que hacen posible que -al mostrarse un proceso, o al escuchar un diálogo que ha de formularse de una determinada manera- el espectador pueda figurarse otro diálogo posible o deseable. Sólo cuando irrumpen tales obras, nos parece posible acercarnos a la experiencia del terrorismo de Estado a partir de la iluminación que nos brinda el hecho artístico. En éste, tanto el trabajo con el objeto (el pasado), como el proceso (la memoria) se revelan como una construcción activa, inagotable, que actualiza el conflicto en lugar de reconciliarlo en el monumento petrificado o en el producto mercantil. Se trata de cómo pensar y estructurar una propuesta desde el campo estético que transmita lo que no puede ser visto ni mostrado, aquello que la cultura no puede incorporar, aquello que es intransmisible: la experiencia del horror. Las obras teatrales que tomamos para este trabajo hacen hincapié en el desafío de hablar de esta experiencia, vivencia en principio molesta para la industria cultural y los medios masivos de comunicación, y que ha sido luego absorbida por ellos, en tanto éstos se estructuran a partir de la lógica de “la utopía de la comunicabilidad total” (Grüner, 1996: 5), para la cual toda experiencia o acontecimiento es posible de ser transmitido o comunicado. Cuando la sociedad de la comunicación intenta representar una experiencia del horror, incurre en la estetización o en la banalización, o incluso en formas codificadas y previamente “digeridas” de acercarse al fenómeno, peligros en los que puede caer también el arte.

Estas obras nos invitan a reencontrarnos con el pasado: nos interpelan para que decidamos qué ver y para que vivamos con las consecuencias de haber visto. Pero la intranquilidad, la inquietud y el desasosiego que ambas obras nos producen, no se da

solamente con respecto a los hechos del pasado, sino en relación con los propios acontecimientos del presente. En ese sentido, entendemos que todas las operaciones simbólicas y jurídico-políticas relacionadas con el terrorismo de Estado, desde 1983 en adelante, tienen el efecto de afirmar y reactualizar el dispositivo de terror. Al terror de las políticas de la desaparición y la muerte, le siguen las políticas de la devastación económica y social, hoy en día, junto con las políticas de la espectacularización de la estupidez y de lo banal desde el campo cultural, promovidas por lo que Félix Guattari y Suely Rolnik llaman el Capitalismo Mundial Integrado (Guattari y Rolnik, 2005: 29). Un terror, entonces, es consecuencia del otro.

En sus obras, tanto Bertuccio como Müller utilizan diversos procedimientos para alejar la experiencia del horror, al mediatizarla, distanciarla, deformarla, poetizarla, metamorfosearla, etc., con el fin de dejar al descubierto, a la pura y dura intemperie, la estructura profunda del terror, y exponerla así en sus condiciones básicas y necesarias, ya no para “bajar línea”, esclarecer, ni explicar cómo fueron posibles experiencias como las del terrorismo de Estado en nuestro país, sino para dar cuenta de que hechos como aquellos pueden retornar en cualquier momento: están agazapados, a la vuelta de la esquina, esperando por futuras condiciones de resurgimiento y reproducción de la historia. Son estos rasgos comunes los que terminan por interpelar tan fuertemente al espectador.

Podemos entonces pensar a las dos obras analizadas en este trabajo como una instancia de transmisión de dos formas posibles (dos entre millones, entre tantas como personas, testimonios y creaciones haya), de memoria colectiva del terror. Obras que construyen memorias descentralizadas, plurales, inasibles, no manipuladas, imposibles de ser subsumidas bajo una lógica de control y regulación que nos dice qué y cómo hay que recordar, en donde la subjetividad de cada uno se pone en riesgo. Ambas ofrecen así aperturas hacia nuevas formas posibles de representación del horror (Di Cori, 2002: 87).

Pensada de esta manera, la memoria es y ha sido siempre un campo ideológico de batalla: se constituye como una operación de selección que en esa misma elección -en lo que elige recordar, pero también en lo que olvida-, lleva inscripta su propio sesgo ideológico. Como sostiene Alejandro Kaufman, al referirse al drama de la memoria y la identidad en la Argentina: “hay una forma de olvido que consiste en recordar de cierta manera, y hay una forma de recuerdo que consiste en olvidar de cierta manera”

(Kaufman, 2002: 154). Así, se lucha por qué es lo que se recuerda y por cómo se lo recuerda, lo cual implica una discusión estético-ideológica que conlleva también diferentes posiciones al respecto.

En palabras de Müller: “mi interés por el retorno de lo idéntico es un interés por hacer estallar el continuo, también por la literatura como principio explosivo y potencial de la revolución” (Müller: 1996: 167). El arte como deseo de otro mundo, el instante en que arte y política en vez de seguir recorridos paralelos e indiferentes entre sí, se tocan, coexisten, conviven, fructifican. “No se puede separar política y arte paralelamente (...) Cuando una idea se traduce en una imagen, o se desbarata la imagen o explota la idea. Yo estoy más bien a favor de la explosión (...) lo único que puede una obra de arte es suscitar ansia de otro estado del mundo. Y tal ansia es revolucionaria. (Müller: 1996: 166). O para formularlo de otra manera, en términos de Brecht: “habría que posibilitar al espectador (...) que éste pudiese desarrollar siempre imágenes alternativas o procesos alternativos” (Müller: 1996: 150).

BIBLIOGRAFÍA

- ARFUCH, L. (2007). "Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real". En *Revista Pensamiento de los Confines*, número 15. Buenos Aires, diciembre de 2004.
- Berger, John. *Fotocopias*, Alfaguara, Buenos Aires.
- BERTUCCIO, M. (1998). "Acerca de *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*". Disponible en: www.camaranegra.com.
- BERTUCCIO, M. (1999). "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos". En *Teatro de la Desintegración*, Eudeba, Buenos Aires.
- DE LA PUENTE, M. Entrevista a Alejandro Tantanián, manuscrito inédito, Buenos Aires, julio de 2007.
- DI CORI, P. (2002). "La memoria pública del terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires". En *Identidades, sujetos y subjetividades*, Leonor Arfuch (comp.), Prometeo, Buenos Aires.
- GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2005). *Suely. Micropolítica*, Tinta Limón: Traficantes de sueños, Buenos Aires.
- GRUNER, E. *Cine, memoria e imagen: la historia y su doble*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Estudios de Comunicación y Política. México. Disponible en: http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=7&tipo=ARTICULO&id=1961&archivo=7-133-1961izd.pdf&titulo=Cine,%20memoria%20e%20imagen:%20la%20historia%20y%20su%20doble.
- MULLER, H. (1996). *Germania muerte en Berlín*, Argitaletxe HIRU, Hondarribia.
- KAUFMAN, A. (2002). "Sobre el drama de la memoria y la identidad en la Argentina". En *Imágenes de los 90*, Alejandra Birgin y Javier Trímboli (comps.), Biblioteca del Docente GCBA, Buenos Aires.
- LADRA, D. (1987). El ininterrumpido camino de la vanguardia. En *Revista Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, N° 221, Madrid.

Capítulo IV

La muerte de la palabra y la resurrección del cuerpo. Aproximación a una estética de la crueldad en Hamlet¹⁰

Esteban Dipaola

Universidad de Buenos Aires / CONICET (Argentina)

Advertencia

Ya no puedo creer en lo que voy a anunciar a través de mis palabras, pues ellas son apenas un obstáculo, o, mejor dicho, *el obstáculo*; la parte inmóvil, el disfraz, no son más que eso: la necesidad de expresarse bien (disfrazarse bien), para decirlo. Por ello, quizás nunca llegue a lo que aquí me propongo, al menos nunca, si aquí sólo se ven *palabras, palabras, palabras*. Por ello, preferiría que me vean aquí, en este espacio de sombras en el que nuevamente aparezco y del que ya no podré irme jamás, porque a partir de ahora seré en todos ustedes, su piel se envenenará de mis gemidos, de mis gestos. En cada sensación que los ahogue, que los satisfaga, que los reviente, yo estaré allí, no para acompañarlos, sino, para una vez más, dolerles. Ya he llegado, ya estoy ahí, en ese primer gesto que te he arrebatado, que ya te molesta, pero aún no te duele, pero dolerá. Tras todo ese mundo de máscaras me han intentado ocultar, creyendo, ingenuamente, que no tenía nada más para decir; no hay muerte cuando todavía queda una mísera sensación fulgurando por el espacio, cuando todavía todos la llevan dentro de sí, doliendo, hecha carne, no hay muerte cuando todavía queda algo por amar, es decir, por destruir.

¹⁰ Question N° 21. Año 2009

Pues bien, me confieso:

Yo soy Antonin Artaud, el asesino de Hamlet.

Sí, como lo escucháis: “soy Antonin Artaud / y si lo digo / como sé decirlo / inmediatamente / veréis mi cuerpo actual / saltar en pedazos / y reunirse / bajo diez mil aspectos / notorios / un nuevo cuerpo / con el que no podréis / olvidarme / nunca jamás”.¹¹

No estoy aquí para eximirme de culpa y cargo, ni siquiera vengo a recuperar mi vida, pues ello ya fue realizado, sino todo lo contrario, he llegado para quedarme definitivamente, pero para quedarme y recuperar así, de una vez por todas, mi muerte, ese último arrebató que me han hecho. Por ello, vengo a confesar que maté a Hamlet, y que nuevamente sería capaz de hacerlo. Simplemente eso, que todos sepan, de una vez por todas, que Antonin Artaud es culpable hasta que se demuestre lo contrario.

Breve nota introductoria

El teatro, tomado aquí como expresión artística que se muestra o expone, surge a partir de una oposición: actores y público. Oposición que es dialéctica en el sentido de que el actor representa no sólo aquello que le ha sido especificado (guionado) para su papel, sino lo que el público decide ver (interpretar) según ciertos condicionamientos, esto es, el actor construye un papel que luego el espectador re-articulará en su propio imaginario.

Pero hay una *oposición* que es central a la historia misma del teatro, y es la de la *ceremonia* frente a la *irreversibilidad única de la representación*.¹² Surgido de la misa en Europa y de los cantos y danzas rituales en Oriente, el teatro debe hacerse laico o conservar su carácter ceremonial. Desde este enfoque la comunicación con el público se debe realizar mediante el hechizo que producen ciertos ritos. En el caso de la ceremonia, esta se caracteriza por la repetición, y, como asiduamente lo ha hecho Jean

¹¹ Artaud, A., *Para acabar de una vez por todas con el juicio de dios*, Buenos Aires, Los libros de Orfeo, 2006.

¹² Véase, Sartre, J. P. *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Losada, 1979.

Genet, ella instituye su hechizo sobre el espectador, por medio de un ritual inflexible que es la comedia del sacrificio.

Ahora bien, Antonin Artaud, precisamente no pone el énfasis en la ceremonia en tanto que ella es *répétition*,¹³ más bien, lo que él ve en la representación dramática, es su *fragilidad*, una representación es un acontecimiento, todo puede detenerse bruscamente. Se trata de considerar la representación teatral como un hecho no renovable. Entonces, mientras, por un lado, la ceremonia pretende hechizar a los espectadores, pero manteniéndolos a distancia, por otro, el teatro de Artaud busca sacar a luz mediante una “operación mágica” las fuerzas profundas que yacen en el fondo de cada espectador, es decir, obsesiones sexuales, la obsesión de la muerte, la violencia que debe surgir bruscamente en todos. Así, en el caso de Artaud, la idea de representación es tras-pasada bajo la forma del *ritual*, es decir, no hay espacios fijos, no hay cristalización de ningún evento particular: todo es ritualizado, pero para no ser repetido jamás.

En síntesis, más allá de los aspectos brechtianos que, tanto Genet como Artaud, indudablemente llevan en sí, estriba en ellos una diferencia de concepción acerca del sentido mismo del teatro. Genet hacía de la imaginación un fin en sí mismo, vale decir que procuraba alcanzar, provocar el sentimiento irreal; por el contrario, Artaud, exigía que la representación fuese un acto, entendiendo el *acto* en el pleno sentido del término, es decir, no se trata del trabajo que consiste en producir un objeto irreal, sino que el objetivo del teatro es directamente provocar una capa de fondo real en el alma de cada espectador, así, se elimina toda diferencia entre lo real y lo imaginario, pues lo que en definitiva se busca es lanzar al espectador a la presencia de un *acontecimiento verdadero*, en el que la creencia sea total.

Y es en esto, donde aparece la más cabal idea de Artaud, donde se empieza a comprender por qué el lenguaje debe ser imagen. La propuesta era, como se dijo, llegar al espectador en lo más profundo de sí mismo por medio de condicionamientos reales, dados por sonidos, luces, movimientos, y relegando la palabra a un segundo lugar, pues su uso sólo sería viable cuando esté dicha en su justo momento y con una carga y una fuerza que reclamen su necesidad. En fin, no se trata de suprimir la

¹³ Con el término francés *répétition*, Artaud refiere no solamente a la cualidad de repetir un acto o acontecimiento, sino también al ensayo teatral, pues *répétition* es el término francés para aludir al ensayo de una obra de teatro. Justamente, Artaud, buscando romper con la idea de representación en el teatro, pretende dar cuenta de un teatro sin *répétition*.

palabra, sino de modificar su posición, entendiendo por ello, emplear la palabra de un modo concreto y en el espacio, combinándola con todo lo que hay en el teatro de significativo. En sí, es manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas, sugiriendo, con ello, una cierta poética del espacio que considere a la palabra como un gesto más.

En ello se percibe la enorme diferencia con el teatro clásico. El lenguaje de Shakespeare, constantemente nos informa acerca del mundo exterior. No hace falta mostrar demasiado, porque todo se lo dice, y así el elemento visual se vuelve inútil, debido a la fuerza y contundencia del elemento verbal. Los gestos, los ruidos, los colores, allí donde reina la palabra, en el campo del puro discurso, aparecen como puro acompañamiento, pues la reputación de esa forma de teatro reside en decirlo todo, perdiéndose, con ello, toda posibilidad de obrar física y realmente sobre las disposiciones activas del espectador.

Será, de esta forma, que en el *teatro de la crueldad*, el teatro de lo físico y lo vital, la palabra adquirirá una dimensión nueva, y será empleada no tanto por su valor significativo como por su carga real.

El estallido de dios y la resurrección del ritual

¿Se puede hablar de un nuevo teatro en Artaud? Creo que no, al menos, no simple o únicamente de eso, pero sí se puede hablar de una nueva concepción de la vida. Hay allí algo que debe *generarse*, esa es la premisa de la que se parte. Exaltar e imponer: sacar al espectador de su contemplación y hacerlo actuar, que rompa consigo mismo para hacerse en el *otro*. Por eso, en Artaud no es posible hablar de un nuevo teatro, sino del estallido de todo teatro; el abandono definitivo del lugar de la representación y la imposición de la escena, la recuperación de la función. Ahora, la puesta se da de una vez y para siempre, no hay nada que se pueda volver a presentar, la función no se repite, porque es una energía única que se consume en su presente único. Todo el espacio pasa a ser esa escena irrepetible; estalla, al fin, el vínculo entre el espectador y el actor, y estos empiezan a confundirse; porque ahora se usan todos los planos del

espacio y todos los grados de perspectiva en profundidad y altura.¹⁴ Y es esta utilización de los espacios la que permite dar al espectador una idea particular del tiempo. En un único momento dado se realizan el mayor número de movimientos posibles, y allí, ligadas a tales movimientos, se agregan el mayor número posible de imágenes físicas, las cuales son obtenidas mediante colisiones de objetos, gritos, silencios y ritmos que crean un verdadero lenguaje físico de signos; y esa es la propuesta de Artaud: la creación de un nuevo lenguaje que no sólo exprese y comunique, sino que también destruya ese bloque, aparentemente irrompible, tras el cual el teatro había permanecido oculto. De esta forma, se procuran poner en escena los conflictos reales del hombre, el dolor propio de la vida, la verdadera condición humana signada por la desesperación, el hartazgo y la violencia. Artaud, denuncia la opresión del mundo y del sistema, nos pone en evidencia lo jodido que está el hombre; pero no busca que entendamos sus palabras, sino que reaccionemos ante su nuevo lenguaje, que nos demos cuenta, de una vez por todas, que el dolor es en la carne, que allí es donde nos consume la fatiga misma de la existencia.

Entonces, aparece en Artaud una nueva estética del teatro, pero, junto a ello, también, una nueva estética de la vida. Pues, lo que se nos ofrece y nos aprisiona es el mismo *teatro de la crueldad*, el cual, necesariamente, debe ser y entenderse como un teatro de la *vida*, esto es, ni más ni menos que un teatro de la urgencia, la urgencia de cometer el crimen, de asesinar al teatro para hacerlo nacer. Y ello conlleva a una sucesión de crímenes, implica convertirse en el *asesino serial* del teatro, pues, primero se debe producir la muerte del texto, para así crear un verdadero lenguaje, ese lenguaje que nos enuncie y anuncie la vida en el cuerpo.¹⁵ Puesto que la crueldad es sobre todo necesidad y rigor, es esa decisión implacable e irreversible de transformar al hombre en un ser lúcido, y de esta lucidez nace el nuevo teatro, y por ello la necesidad del crimen. Artaud se consume en el asesinato del padre de la ineficacia en el teatro: el poder de la palabra y del texto, ya que el texto es ese dios todopoderoso que no le permite al verdadero teatro nacer. Y así, es un teatro de la vida, que recurre al

¹⁴ Lo que se constituye es un *aquí y ahora* que es lo único que realmente hay; un *aquí y ahora*, donde el pasado y el futuro confluyen para *expresar* un presente siempre móvil y desplazado.

¹⁵ Con la desaparición de la cadena enunciativa representacional del teatro: escena-texto-actor (siendo el autor la figura que lo envuelve todo), lo que se pretende alcanzar es justamente ese momento en que la serie enunciativa se torna irrepresentable. Al igual que en la dinámica de la serialización deleuziana la pretensión es arribar al punto de convergencia en el que todo comienza a diverger infinitamente. Deleuze, G. *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989; 5º y 6º serie.

crimen para revitalizarnos, puesto que, al atentar contra la palabra, atentamos contra nosotros mismos. Mediante el asesinato del propio lenguaje verbal estamos asesinando al padre de todas nuestras confusiones, y solamente así seremos libres, no sólo en el teatro, sino en todos los aspectos de nuestra vida. Por todo esto, Artaud recurre a los gestos, a la utilización de un nuevo y más eficaz lenguaje que cuente con la particularidad de impregnarnos el teatro en nuestro propio cuerpo y hacerlo vida en él. Y así, el espíritu abandonado a sí mismo y a las imágenes, infinitamente sensibilizado, se encuentra preparado para reencontrar sus funciones primarias, hasta recomenzar la resurrección de la muerte.

A partir de aquí, ya no hay escenario, sino que todo es *mise en scène*, ella recubre todo el espacio teatral, recuperándose de esta manera el concepto de función: actores, máscaras, decorados, todo debe funcionar en el espacio, incluso los mismos espectadores ocupan el centro de la acción y son constantemente atravesados por la escena; el cuerpo, de este modo, se transforma en una sucesión de gritos, gestos, onomatopeyas que van conformando una rítmica especial en el conjunto del espectáculo.

De esta forma, es que el teatro adquiere su identificación más cabal con la peste, porque el teatro es también ese delirio de sombras que se descarga y expande como una epidemia. “La peste toma imágenes dormidas, un desorden latente, y las activa de pronto transformándolas en los gestos más extremos” (Artaud; 1935). Es así que, como la peste, el teatro rehace la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada. El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados. Es así que una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido e incita a una rebelión. Tal como nos dice Artaud:

“El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o la curación. Y la peste es un mal superior porque es una crisis total,

que sólo termina con la muerte o una purificación extrema. Asimismo el teatro es un mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción. Invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías; puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera” (Artaud, 1935; 31)

Entonces, el teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso, sino porque, como ella, es la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente. Y esto lleva a pensar al teatro como un liberador de la opresión y las ataduras que sufre el cuerpo por causa de la moral y la cultura, ya que en esta expresión artística se revela ese constante fluir de *máscaras*, el desenmascaramiento entendido así como un nuevo enmascaramiento, pues al quitar una máscara lo que obtenemos es una nueva máscara. Y así, Artaud como Nietzsche nos propone el retorno a un SÍ que afirme la existencia como un eterno juego de máscaras, pudiendo, de esta manera, devolverle a la vida, o, a la verdad de la vida, su inocencia.¹⁶

Pero bien, no se trata en este caso, como tampoco lo era en el del filósofo alemán, propugnar un irracionalismo puro carente de sentido y fundamento, sino más bien, como se comprenderá, se trata de recuperar el lugar que le fue arrebatado a la vida, a las fuerzas vitales posibilitadoras de hacer a un hombre libre y capaz de crear sus propios valores, es decir, volver a hacer posible una cultura que esté relacionada con la vida, o, como lo dice, el propio Artaud: “*insistir* en esta idea de la cultura en acción y que llega a ser en nosotros como un nuevo órgano, una especie de segundo aliento”.¹⁷

¹⁶ Véase, Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992; o también *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1995.

¹⁷ Artaud, A., *El teatro y su doble*, op. cit., p. 8 (la cursiva es nuestra).

En definitiva, se destaca en Artaud un tan terrible como prácticamente inalcanzable propósito: desenmascarar la sociedad. Y su búsqueda partió de ese aparente mundo de máscaras, el teatro mismo; puesto que su intención era recomponer en ese teatro la verdadera realidad del hombre.

Y entonces, es ahí mismo que el teatro de Artaud se hace cruel, pues la crueldad es incitar al hombre a *pensar*, pero este pensar adquiere aquí una significación muy especial, puesto que la propuesta del teatro de la crueldad es invitar a *pensar lo impensado*, es decir, la vida.

Política y estética de los cuerpos: *crueldad y vida*

Pero entonces: ¿por qué es Artaud el asesino de Hamlet? ¿Por qué una vez aniquilado el texto debió también acabar con el mismo Hamlet?

Pues bien, el príncipe Hamlet era el cuerpo de la Razón, era el cuerpo que trascendía a toda una época, que invocaba el orden mismo y la unidad del mundo, él era La Representación. Hamlet, la imposibilidad misma de abrir la *grieta* y atravesar las vísceras, y, por ende, la imposibilidad de unir el pensamiento con la acción. Artaud desenmascaró esa fuerza que aprisionaba y mantenía estático al teatro, que le sustraía el verdadero contenido de lo trágico, pues no hay tragedia posible si no hay cuerpos en que se sienta y realmente duela. Se enfrentó, Artaud, a la urgencia de destruir aquel teatro meramente descriptivo y narrativo, repleto de historias psicológicas, señalando a Shakespeare como el responsable de esa aberración y esa decadencia, de esa idea desinteresada del teatro que no modifica ni sacude vehementemente al público, y es por ello que nos dice:

“Shakespeare y sus imitadores nos han insinuado gradualmente una idea del arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por otro, y podíamos conformarnos con esta idea ineficaz y perezosa mientras, afuera, continuaba la vida. Pero demasiados signos nos muestran, que todo lo que nos hacía vivir, ya no nos hace vivir, que estamos todos locos, desesperados y enfermos. Y yo nos invito a reaccionar” (Artaud, 1935; 78).

Creo que es más que necesario destacar esto último: *Y yo nos invito a reaccionar*. Artaud se incluye en esa conjunción de arte y vida, de teatro y crueldad, de pensamiento y acción, pues él nos invita y se invita a sí mismo a hacerse cuerpo, a imponer el teatro en la carne, a hacer de la desesperación y la enfermedad el propio teatro. En síntesis, da cuenta del momento irrepresentable de la acción, ese punto de divergencia absoluta en donde ya ninguna acción puede siquiera asemejarse a otra.

Y es por ello, que para Artaud, un teatro que se resuelva y disuelva en nimias consideraciones sobre el hombre y la moral, sin procurar con ello afectar directa y claramente al hombre en tanto ser-en-el-mundo, a la vida misma en tanto multiplicidad de fuerzas que se manifiestan sobre el cuerpo y lo desgarran hasta hacerlo renacer con su último suspiro, no es un teatro verdadero, o, al menos, no es un teatro que cumpla realmente con su función, a saber: hacer que volvamos a pensar la vida, pues es inadmisibles para Artaud el escándalo de un pensamiento separado de la vida.

Es clara la necesidad de volver a unir pensamiento y acción, de consignarlos, al fin, como una fuerza única, o sea, tomarlos en su unidad y hacerlos partícipes de la crueldad, exponerlos, o, mejor dicho, directamente ponerlos en la carne, y que desde allí se transformen en ese archi-texto, esa archi-palabra que debe ser el teatro. Y es por todo esto que Artaud vuelve para confesarse como el asesino de Hamlet, y para decirnos que detrás de ese crimen hay una gran verdad: el teatro mismo. Puesto que es a partir de allí que un nuevo lenguaje es posible: el propio lenguaje del cuerpo, de la unión de pensamiento y vida, que conlleva en sí mismo a la constitución de una política del cuerpo, a una estética de los cuerpos. En definitiva, la confrontación entre Hamlet y Artaud no es tan sólo por dos modos distintos de hacer o de ver el teatro, sino, aún más que eso, es una lucha política por una estética de los cuerpos.

Para Artaud cuerpo y vida están constantemente inmersos en el proceso del devenir, pues el cuerpo no es el ser, sino el “entre”. El cuerpo es el lugar entre la identidad y el mundo. La frontera, el intervalo, el *sentido* en tanto bloque-móvil entre las palabras y las cosas.¹⁸ Es del cuerpo desde donde se configura el espacio y su representación, es el detalle, la pura desnudez en tanto fuga. El cuerpo nace en esa *grieta*, en esa fuga: “...a fuerza de morir / he acabado ganando una inmortalidad

¹⁸ Véase, Deleuze, G. op. cit.

real”, nos dice, y muere nuevamente para volver a renacer. El teatro de la crueldad es un teatro de cuerpos, de líneas de fuga de cuerpos que buscan “desnudarse” (o descorporizarse) en la *grieta*, pero des-corporizarse para hacerse cuerpo inmortal. Allí es el lugar, los cuerpos configurando el espacio y su *representación*, la muerte para ganar una inmortalidad real; allí es la grieta, allí se ve toda la vida como un proceso de demolición. Pues de pronto, la vida se agrieta, se fractura y las cosas no vuelven a ser lo mismo que antes. Ahora el cuerpo se ha comprometido en la grieta. Se ha producido un cambio total, una fulguración nueva, y sin embargo esa transformación no vino de afuera, sino que tenemos la sensación de que ya estaba en nosotros, nos habitaba, inclusive nos era familiar aunque sin saberlo. “La vida no vuelve a ser lo mismo después de un golpe tan fuerte, porque antes nos sentíamos dueños de nuestra vida y después nos sentimos criaturas de la vida, somos una corriente en ella”.¹⁹ A partir de allí, la grieta nunca desaparecerá, porque la grieta ya es cuerpo, ella brotaba desde el interior, viene a transmutar la vida o el sentido de la vida; la grieta es ese incorporeal que, en su extensión, viene a actualizarse en los cuerpos, y los modifica, los dispone.

Ese es el motivo por el cual Artaud hace del espectador un actor más de la escena, pues no introduce en él nada nuevo, sino que le hace descubrir en sí mismo algo que ya estaba y que no se marchará jamás, aquello que siempre había tenido que ver con él, no como un destino absurdo e invariable, sino como un enfrentamiento con la verdad que le advierte que es su cuerpo el que siente y el que duele.

El nuevo lenguaje, entonces, debe contener una cadencia especial, una potencia rítmica que hagan de él un modo de expresión diferente y que además de comprenderse, se sienta. Es menester aclarar que no se está buscando la continuación del texto, del lenguaje escrito, sino aquel principio u origen de todo texto: los gestos, los gritos, el ritual. Con esto, se propone Artaud, un teatro exento de toda *répétition*, un teatro que no represente la vida, sino que la presente, que la haga, que sea él mismo la vida, porque la función que cumplimenta el nuevo lenguaje es la de reconstruir ese cuerpo exiliado por la angustia de la desposesión, por la experiencia de

¹⁹ García, R. *La anarquía coronada. La filosofía de Gilles Deleuze*, Buenos Aires, Colihue, 1999, p. 72. La grieta, según Gilles Deleuze es un incorporeal que avanza sobre la densidad corporal, y progresa afectando en secreto a los cuerpos. Por un lado, un proceso interno que atraviesa el volumen corporal, la masa corporal; por otro lado, un proceso externo de encuentro o relación del cuerpo con otros cuerpos.

la vida perdida, es decir, darle al cuerpo su lugar; pues ese es el primer grito: pensar en la vida, el grito de un hombre ocupado en rehacer su vida. En fin, al contrario de toda opción por el realismo o aún el naturalismo, aquí no se trata de copiar la realidad, sino de descubrir sus rasgos esenciales. No se trata de reproducir cada detalle, sino ese detalle característico, el que nos entrega u ofrece una nueva realidad. Un arte que busque incansablemente la verdad, que presente y de forma a lo real bajo todos sus aspectos, es decir, constituir un arte que tenga la riqueza y la profundidad de la vida humana, que sea el nuevo lenguaje de la nueva realidad.

Y es por todo ello que, una vez que se había dado muerte al texto, a ese dios todopoderoso, debía asesinarse también a Hamlet, era imprescindible, pues él era el texto, ese gran texto que trascendía a todas las obras y que dejaba en suspenso a la acción, adormeciéndola con discursos exentos de toda corporeidad. Hamlet era ese nombre propio que nos privaba de nuestra propia naturaleza, de nuestro propio nacimiento, que sólo creía en las palabras, en la universalidad de un mundo que solamente estuviera dado por el significado unívoco de las palabras que lo expresan. Pues, Hamlet, podía convencer, si quería, a los sepultureros, a los soldados que encuentra en su camino, pero a nosotros no nos podría convencer jamás. La única forma de que él exista en nosotros es contaminándonos, apelando al contagio efectivo por el cual el personaje nos inviste, nos penetra, suscita nuestras pasiones a través de las propias, nos atrapa y gobierna nuestro corazón por el suyo, en definitiva, instalando la *peste* en nosotros. Y Artaud, entonces, lo que desea es recuperar a Hamlet, pero para ello necesita primero asesinarlo, para luego, sí, darle definitivamente ese cuerpo inmortal. Simplemente, otorgarle la posibilidad de *morir a tiempo*, para que a partir de entonces, pudiera él, *vivir a tiempo*.²⁰ Sólo mediante la consumación de ese asesinato, puede Hamlet trascender al tiempo. Pues el tiempo continuará *out of joint*, pero ahora Hamlet traspasa al mismo tiempo, puesto que ahora es cuerpo, y cada gesto que de él parte impone una dinámica que lo traslada por toda la eternidad; pero que quede claro, no es un Hamlet sin tiempo, sino un Hamlet *en el tiempo*.

Y a partir de este nuevo Hamlet, ahora sí hecho cuerpo, es que la locura toma su verdadero cauce, pues ya no se tratará, como se ha supuesto, de fingir la locura, sino

²⁰ "Morir a tiempo: eso enseña Zarathustra. En verdad, quien no vive nunca a tiempo, ¿cómo va a morir a tiempo?" Nietzsche, F. *Así habló Zarathustra*, op. cit. p. 91.

más bien de *fingir fingir*²¹ esa locura. Es decir, entrar en el doble proceso del simulacro, en donde no se finja el crimen, sino que se finja fingir el crimen y entonces que este, de una vez por todas, realmente se concrete. Por ello, Hamlet no finge estar loco, finge fingir su locura, es decir, él está realmente loco. Y se notará que todo lo hasta aquí dicho se puede apreciar con una atenta lectura del último acto criminal de Hamlet, el asesinato de su tío, la concreción definitiva del acto con el que debía vengar a su padre, y esto ocurre, justamente, cuando ya conoce lo indefectible de su propia muerte. Ahí es donde Hamlet vuelve a estar entre nosotros, y es por ello que Artaud clamó su muerte y se nos confiesa como su asesino, pues desde entonces y para siempre, Hamlet se hace *carne* y cuerpo inmortal. Allí Hamlet unió pensamiento y acción, y abrió en su muerte la posibilidad de un nuevo nacimiento.

Solamente allí, cuando Hamlet ya es carne, cuando es cuerpo y, por ende, vida y mundo, la crueldad y la peste se hacen en él. Y así, aquello que *huele a podrido en Dinamarca* es, por fin, la *epidemia* que hace posible al propio teatro. Puesto que, cuando la peste se establece definitivamente entre los hombres, todo el orden y las normas cotidianas se derrumban: los muertos obstruyen las calles, los perros y los gatos merodean alrededor de los cadáveres, los apestados van por la ciudad deambulando y gritando, el olor y el aspecto de todo ese mundo se vuelve asqueroso y nauseabundo.

De este modo, el desorden desatado por la peste despierta fuerzas sociales violentas que se manifiestan de una forma extrema, y, entonces, a partir de allí, los hombres traspasan los límites establecidos por la moral y las costumbres, y en ese delirio y desesperación frente a la muerte colectiva se despiertan las fuerzas más oscuras de la mente humana; y es de esa forma que los gestos de los hombres se vuelven extremos, ahora también en Hamlet, al igual que en el teatro de la crueldad. Así, el teatro restituye los conflictos que permanecían entre nosotros y se descarga sobre la sensibilidad del espectador con todo el horror de una epidemia.

Es por todo ello, que esa lucha política por la estética de los cuerpos se transforma en esencial para comprender la posición de Artaud, pues son los gestos quienes cuentan con la capacidad de afectar al organismo, de fusionar definitivamente al cuerpo con la vida. Entonces, para Artaud las acciones deben ser extremas y tienen

²¹ Véase Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

que ser llevadas hasta sus límites, eso mismo que Hamlet sólo hace al final, pero para lo que antes debió enfrentarse consigo mismo. Y así, mientras el teatro psicológico de Shakespeare procuraba hacerse entender, el teatro de la crueldad propone un espectáculo de masas, donde aquello que los cuerpos expresan sea todo lo que hay para expresar y hacer sentir. “El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad”. Pero debe darnoslo a través de aquello que afecte directamente al organismo. En definitiva, como nos continúa diciendo Artaud: “...creemos que en la llamada poesía hay fuerzas vivientes, y que la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen” (Artaud, 1935; 86). Por ello, lo que se intenta es una transformación del teatro en una realidad verosímil, que sea para los sentidos esa especie de mordedura concreta que acompaña a toda verdadera sensación, en fin, construir una imagen del pensamiento que se identifique con los sueños, todo esto proyectado con la violencia precisa, y que le permita liberar al teatro aquello que es su propio sueño, siempre impregnado este de crueldad y terror.

Es de esta manera, que en Hamlet sólo se reconocen y sobran palabras, conflictos individuales, los viejos mitos de la ambición y del poder, repetidas notas sobre la psicología de sus personajes, pero, justamente, esos personajes, yacen en el universo, carentes de cuerpo y, por ende, de vida. El teatro occidental se había encargado de eliminar al cuerpo de su mundo, sin ir más lejos, le había arrebatado a la tragedia todo su contenido trágico, es decir, el dolor, la sensación, la muerte en tanto cuerpo, en cuanto muerte en el propio cuerpo. Así, en Hamlet sólo se halla la Representación de la muerte. Pero Artaud clama esa muerte, la Presentación de la muerte: presente y reconoce la angustia y la desazón de los hombres que deambulan inertes por el mundo siendo simples espectadores recogidos en el silencio; y ante eso, busca la fuerza, la ubicación precisa de los movimientos, pretende que si se debe morir en la escena, realmente se muera, que allí, el cuerpo lleno de grietas y exclamando su último grito, finalmente en un exhausto suspiro anuncie, con un gesto, la idea misma de la crueldad, a saber: que la crueldad es la vida.

Perturbación y destrucción

Descubrirnos como participantes de la escena para re-pensarnos o re-aceptarnos como participantes del mundo, esa parece ser la propuesta que marca toda la historia del propio Artaud: pensarlo al hombre, pero pensarlo ahí, en el lugar que debe tener, liberarlo de la angustia y la desposesión de la única forma posible, vale decir, devolviéndole su vida.

No se limita entonces, Artaud, a buscar la realidad del ser, esa idea del ser como opuesto a la nada, sino que pareciera dirigirse hacia algo más allá, ese preciso punto donde el ser y la nada confluyen, algo así como la materia espiritual de la nada, el último límite, lo irreal concreto, en definitiva, lo absoluto. Y en este punto se sumerge en plena tensión existencial, en una lucha en que todo lo que intenta constituye un desesperado esfuerzo por estar en sí mismo. Nos encontramos entonces frente al sentido real de toda alienación: no está solamente desplazado de su lugar en el mundo, sino que está desplazado de sí mismo.

“Una especie de ontología topológica de este tipo, coloca el *estar* como fundamento del ser. Cuando alguien dice ‘yo estoy’, enuncia un concepto de la máxima trascendencia y prioridad; mucho mayor que al decir ‘yo existo’. Se debe conquistar la conciencia del estar. Es necesario que sepa si estoy en mí o fuera de mí” (Pellegrini, 1998).

Y esto no es más que tomar partido en favor de la vida y contra la muerte, del devenir contra la mistificación del *ser eterno*. En pro del hombre contra un mundo donde reina la alienación. Contra el estancamiento y en favor del movimiento. Esa es la tarea de Artaud, superar la fragmentación del hombre e instituir el hombre total.

Entonces bien, son todas estas ideas que Artaud se propuso hacer carne en nosotros, las que promueven un acercamiento más a esa fuerza de pensar la re-conversión de Hamlet una vez consumada su muerte. Pues en ese tras-pasar del tiempo al que aquí hemos estado acudiendo, en todo nuestro *racconto*, transmutando entre gestos y movimientos, reconstruyendo cada sensación en esos gestos de mil palabras, la misma historia nos ha revelado la presencia del *otro* asesino, la fuerza de

esa existencia de un cómplice. Y ahí, ya ardiendo entre nosotros, como si siempre hubiera estado, nos grita desde su espacio:

La sangre seca / Humea bajo el sol / El teatro de mi muerte / Se abrió cuando estaba entre las montañas / En el círculo de los compañeros muertos sobre la piedra / Sin pensar sabía / Que esta máquina era / Lo que mis abuelos habían llamado Dios / Y los tiros estallaron en mi titubeante huida / Sentí MI sangre salir de MIS venas / Y MI cuerpo transformarse en paisaje / DE MI muerte / A MI ESPALDA EL CERDO / El resto es poesía Quién tiene mejores dientes / La sangre o la piedra.²²

Hamlet-Machine (Máquina Hamlet) nos declara también esa necesidad del crimen, la perfección de la muerte para gestar la vida. “*El veneno se ha activado y subyuga por completo el espíritu de Hamlet*”, así se despide nuestro hombre en la obra de Shakespeare y así reaparece, re-nace, en la de Heiner Müller. Pero su reaparición es, justamente, como hombre, un actor que deja de ser personaje para enfrentarse definitivamente con las fuerzas de la vida y del mundo. Allí se entrega el cuerpo entero al monólogo del *ser o no ser*, el actor se quita la máscara y el disfraz y en el propio discurso no juega ya ningún papel. Ese es el conflicto que lleva a unir la crueldad con la vida, puesto que el actor ya no quiere interpretar el juego de otro, sino que desea proponer el suyo, presentar el drama y el dolor del hombre-actor, su dualidad, su ambivalencia, la contradicción intrínseca a su esencia. En fin, esa necesidad de consumir el asesinato de Hamlet para hacerlo cuerpo y enfrentarlo al terror mismo del mundo, a la violencia opresiva a la que estamos sometidos en la realidad, enfrentarlo al suicidio de Ofelia como si fuera su propia muerte y desde allí, escucharla a ella decir: “*Convierto la leche de mis pechos en veneno mortal, devuelvo a mi vientre el mundo que he parido*”.²³

Es entonces, que Artaud, como Müller, sienten la obligación más que la necesidad de dar muerte a Hamlet para hacerlo cuerpo, carne, puesto que sólo desde allí podrá

²² Müller Heiner *Paisaje con Argonautas*, en: www.maquinahamlet.blogspot.com

²³ Müller Heiner *Hamlet / Machine*, Alemania, Suhrkamp Verlag, 2004.

éste desatar los conflictos y liberar sus fuerzas, desencadenar todas sus posibilidades oscuras, y entonces, sólo a partir de ese momento, unir su propia tragedia a la vida.

Es esa violencia la que nos hace nacer, todo nacimiento es una violación, la perturbación misma que el teatro de Müller y Artaud nos provoca, la crueldad expuesta a nuestros propios sentidos, llevando el dolor y la angustia al extremo, generando la vida. Ese es el impulso esencial que subyace a ambos: reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la superficie, pero arrancándoles. Creer en el conflicto, vale decir, que el teatro se enfrente a la posibilidad misma de la destrucción.

Violencia y poesía

Ahora al fin, tengo al teatro en mis manos, y desde aquí doy el último soplo a la existencia y me hago en la vida. Llevo definitivamente en mí la violencia de verme nacer a cada instante, y debido a ello tengo la posibilidad de ser el contenido sin forma que transmuta por cada escena, esa parte dual de la muerte, su tragedia, y, al tiempo, su vitalidad.

Permanezco aquí merced a esas mismas tensiones que yo soy: cuerpo y espíritu, tensión que surge por lo inaceptable que me resulta no haber hecho yo mismo mi propio cuerpo, y que generan en mí esa necesidad de comunión absoluta entre mi cuerpo y mi espíritu, para que sea el primero el que incite al segundo en un sentido creador; pensamiento y acción, esa intolerancia que me provoca un pensamiento inmóvil, inerte ante un mundo y una sociedad que se suicida y nos suicida constantemente, pues entonces vengo a recobrar mi pensamiento en su mismo acto de pensar, lo quiero allí, en una lucha constante contra el mal que lo aqueja y lo consume, haciéndose acción constantemente, acontecimiento, violencia, un pensamiento violento de la vida; vida y crueldad, en definitiva vengo a recobrar, a resentir ese dolor que llevamos dentro, a exhalar mi última gota de aire y des-articular mi último gemido, “en ese mundo en que todos los días la gente come vagina cocinada con salsa verde, o sexo de recién nacido flagelado y enfurecido tomado tal como sale del sexo materno” (Artaud, 1998), y, entonces, hacer, al fin, de la crueldad mi condición de vida.

Son esas tensiones las que me han devuelto y han permitido el resurgimiento de mi danza, con su ritmo impreciso, voraz y feroz, las que me ven nacer en todos los tiempos y en cada lugar, las que me han incitado al crimen, no para destruir a Hamlet, sino, creo ya se habrá entendido lo suficiente, para re-construirlo; no para aniquilar al teatro, sino para rehacerlo. Pues no hay contradicción alguna entre el amor y la destrucción, ya que todo lo que se ama solamente puede volverse eficaz si sufre una transformación total. No es únicamente la idea de un teatro nuevo, es mucho más que eso, es un teatro nuevo para un hombre nuevo. Un teatro de espacios, esa es mi búsqueda y es justamente por ello que he venido a confesar mi último crimen, el más necesario y, por supuesto, el más cruel. Un teatro de espacios, para construir de esa manera, el espacio mismo de la vida, eliminando así la frontera entre esta y la obra. En definitiva, un teatro que sea poesía, que clame en sí mismo a la poesía, que violente a la poesía. No es la poesía en el teatro, sino la violencia de la poesía hecha teatro.

Una poesía urgente y precisa, la destitución de todo aquello que no sea capaz de alterar los sentidos, de transformar al hombre desgarrándolo, abriéndolo y sacándole el grito de sus propias vísceras. Esa poesía de la carne, que hace de las palabras tremendos gestos, en fin, esa poesía cruel que es la vida. Esa poesía que, como la *différance*²⁴ de Derrida, exprese el acontecimiento, la singularidad del acontecimiento, un movimiento contrario para reapropiar, desviar, relajar, para mitigar la crueldad del acontecimiento y, simplemente, la muerte a la que acude.

Aquello que ya he dicho alguna vez, y en lo que vuelvo a insistir: “Reconstruir el mundo con una nueva poesía” (Artaud, 1925; 151), que en definitiva no es más que reconstruir el cuerpo, reconstruir la vida. Eso significa la crueldad.

Entonces ahora que he vuelto y me he confesado como el asesino de Hamlet, puedo reclamar el último arrebató que le han hecho a mi vida, puedo reclamar esa muerte que me corresponde, pues he venido a buscar mi propia muerte y, junto a ella, quedarme definitivamente entre todos ustedes. Y sólo así,

²⁴ Véase Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989. O también, *De la Gramatología*, Madrid, Editora Nacional de Madrid, 2002. *Différance*, término intraducible al castellano, pero que alude a dos cosas: a) Ser distinto. Ser diferente significa no ser idéntico, no existe un ser unitario presente y original. Esto sería el espaciamento. b) Interposición o retraso. Diferido, dejar para más adelante, retardar. Esto último hace referencia a la temporalización. En francés, “diferencia” se escribe “différence”; Derrida sustituye la segunda e por una a pero la pronunciación sigue siendo la misma; así se logra restituir la preeminencia de la escritura por sobre el logocentrismo tradicional-metafísico.

“se comprenderá por qué mi espíritu no está aquí, entonces se verán agotarse las lenguas, desecarse todos los espíritus, endurecerse todas las lenguas, las figuras humanas se aplastarán, se desinflarán, como aspiradas por ventosas secantes, y esa membrana lubricante continuará flotando en el aire, esa membrana lubricante y cáustica, esa membrana de dos espesores, de múltiples grados, de grietas infinitas, esa membrana melancólica y vítrea, pero también sensible, tan pertinente también, tan capaz de multiplicarse, de desdoblarse, de volverse con sus reverberos de grietas, de sentido, de estupefacientes, de irrigaciones penetrantes y nocivas, entonces todo esto parecerá bien, y *ya no tendré necesidad de hablar*”.²⁵

Ahora me quito, definitivamente, la máscara y el disfraz, entrego mi rostro a la incredulidad de todos, pero no hay sorpresa: mi rostro es el mundo.

Y entonces, nuevamente me confieso: *Yo soy Antonin Artaud, el que parió a Hamlet.*

²⁵ Artaud, A. *El Pesa-nervios*, op. cit., p. 159. La cursiva es nuestra, y con ella queremos resaltar cierta similitud entre esa última frase de Artaud y la de la obra de Shakespeare, “Hamlet”: “The rest is silence”.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, A. *El Pesa-nervios*, Córdoba, ed. Fahrenheit, 1° ed, 1925.
- ARTAUD, A. *El teatro y su doble*, Córdoba, ed. Fahrenheit, 1° edición, 1935.
- ARTAUD, A. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta, 1998.
- ARTAUD, A. *Para acabar de una vez por todas con el juicio de dios*, Buenos Aires, Los libros de Orfeo, 2006.
- DELEUZE, G. *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.
- DERRIDA, J. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- DERRIDA, J. *De la gramatología*, Madrid, Editora Nacional de Madrid, 2002.
- GARCÍA, R. *La anarquía coronada. La filosofía de Gilles Deleuze*, Buenos Aires, Colihue, 1999.
- MULLER, H. *Paisaje con Argonautas*, en: www.maquinahamlet.blogspot.com
- MULLER, H. *Hamlet / Machine*, Alemania, Suhrkamp Verlag, 2004.
- NIETZSCHE, F. *Así habló Zarathustra*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.
- NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1995.
- PELLEGRINI, A. “Antonin Artaud el enemigo de la sociedad”, en: Artaud, A. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta, 1998.
- SARTRE, J. P. *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Losada, 1979.

Capítulo V

Exilio poético y exilio político: la polémica entre Liliana Heker y Julio Cortázar en la revista Cultural el Ornitorrinco²⁶

Adrián Ferrero

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Introducción

Me propongo en este trabajo indagar en un acontecimiento particularmente sugerente en términos de complejidad sémica, en tanto se inserta en una zona de cruce entre la cultura literaria y la llamada “cultura de masas”. Me refiero a la polémica que mantuvieron los escritores argentinos Liliana Heker y Julio Cortázar desde la tribuna de *El Ornitorrinco*, revista cultural y foro político de resistencia a la última dictadura militar argentina.

Las revistas culturales (esto ha sido repetidamente señalado), revisten un carácter particular porque si bien son espacios de reunión y fusión de intelectuales y escritores, de ideologías sociales y literarias, también demarcan espacios y zonas de exclusión, delimitan un perímetro dentro del cual ingresan o bien son expulsadas o combatidas ideas, formaciones intelectuales o grupos considerados antagonistas.

En cualquier caso, ámbitos de socialización, de amistad y enemistad, se constituyen en un espacio híbrido, relativamente masivo, pero que, al mismo tiempo, alojan discursos sociales del orden de “lo estético”, “la cultura literaria”. No me refiero solamente a lo que podríamos llamar periodismo cultural, tan condicionado por el mercado como por la actualidad. Estas revistas editaban, y editan aún, textos literarios ficcionales (cuentos, poemas, relatos, breves obras dramáticas o guiones). De esta manera, un discurso social denso, que demanda una recepción atenta, por momentos lenta, se articula con otros discursos y se inserta en un medio que

²⁶ Publicado en Question N° 16. Año 2007

podríamos definir como “masivo”, ligado a una serie que se inicia y se espera proseguir. No es extraño, entonces, que formas de intercambio discursivo de fuerte carga “espectacular” (polémicas, primicias, anticipos, denuncias, críticas negativas de figuras consagradas, etc.) constituyan algunos de los formatos y un tipo de apelación al lector que lo interpela con la intención de conquistarlo. Así, producción cultural, medios y público conforman una figura en la que se recorta una identidad semiótica con aristas más tradicionales, como la libresca (ligada a los clásicos, a un sistema de jerarquías alto/bajo, de atribución de valores relativo a las “bellas letras”, posteriormente impugnado) donde irrumpen nuevas generaciones de productores culturales para agitar una zona aparentemente anquilosada o levemente inerte. Portadores de inquietud, de un nuevo tipo de desasosiego, causantes de malestar y actuando como agonistas, estos escritores y escritoras llegan para hacerse oír.

Entretelones de una “enemistad amistosa”

Dentro de la extensa variedad de tipos textuales que un discurso social como la literatura puede producir y poner en circulación bajo la forma de publicaciones gráficas dedicadas a la cultura literaria, hay una serie de productores culturales que han optado por cultivar exclusivamente el discurso narrativo ficcional. Otros, en cambio, más dotados o quizás más permeables a la teoría y el pensamiento especulativo, han elegido un arco mayor de posibilidades retóricas y expresivas y se han inclinado por el discurso argumentativo en sus diversos formatos. Nos referimos a textos, producidos por encargo o demanda de circunstancia (la aparición de un libro, su reedición, la inauguración de una colección, de una editorial o, incluso, de hechos extraestéticos, políticos o sociales) en los cuales el escritor siente la necesidad de sentar posición o bien es emplazado a hacerlo por un requerimiento editorial, una invitación o una invectiva. Otras, por el contrario, se trata de textos en los cuales los escritores o intelectuales sienten la necesidad de comunicar (y, por ello, volver socialmente legibles y comprensibles) una serie de núcleos de sentidos, problemas, conflictos privados o públicos, ligados a su práctica, de los cuales estiman es legítimo y obligatorio pronunciarse. Sea para problematizar su propia poética o las ajenas, para establecer genealogías literarias y relaciones de linaje estético, para enunciar sus

verdades del oficio, para hacer circular nuevas lecturas, esto es, relecturas, dentro del sistema literario, para poner, en fin, ese discurso al servicio de causas que podríamos denominar provisoriamente ideológicas. A esta última clase de escritores pertenecen Liliana Heker y Julio Cortázar, sobre cuya obra ficcional descansaba el mayor peso de su prestigio y su capital simbólico y social más eminente pero que, en paralelo, cultivaron una serie de textos o paratextos de fuerte impacto ideológico vinculado a la opinión pública en torno de temas diversos y controvertidos. Ambos se dieron a conocer, sobre todo, como narradores (cuentistas y novelistas), pero también utilizaron algunas modalidades enunciativas como una manera de intervención pública elocuente en momentos nada fáciles para la libertad de expresión, en especial la que era portadora de algún tipo de disenso con la posición oficial, en este caso encarnada en el poder dictatorial que primaba en el país en la época que nos ocupa.

En efecto, como es sabido, las dictaduras se caracterizan por ser sistemas políticos (en tanto que formas organizadas, más allá de que su fundamento sea ilegítimo) que emiten versiones de sí mismas fuertemente distorsionadas, tanto a través de falacias como del uso de ideologemas e imágenes donde proceden a borrar o disimular su propia ilegitimidad, a insistir en el carácter mesiánico y salvador de su misión, a presentarse como funcionarios eficientes (esto es, salvadores de la Patria, de la esencia de “lo nacional”), al tiempo que se erigen en sujetos de poder (a través de figuras, marcos jurídicos creados ad hoc mediante decretos, o instituciones como los entes censores y los tribunales de evaluación de material cultural o intelectual). El fundamento ideológico articulado como una doctrina culmina, en los peores casos, en el paso a la acción empírica: privaciones ilegítimas de la libertad (pasajeras o definitivas), secuestros de personas o bienes culturales, asesinatos, requisas, saqueos de la propiedad privada que pasa a manos de los verdugos, destrucciones de obras, entre otras medidas.

En el orden del discurso, jaqueado por la amenaza a la libertad de expresión, se ve claramente amenazado y acontece una suerte de desorden ordenado o desorden disciplinado. Me refiero a que es imposible que la llamada opinión pública “opine lo mismo” y no surja ninguna forma de debate o disidencia. Se espera de los enunciadores que confirmen un discurso y una ideología ya estipulados, no que los desafíen. En palabras de José Javier Maristany, “el poder simbólico (durante la dictadura de 1976-1983) fue controlado por medio de un aparato de censura cultural

que fijaba, de modo siempre impreciso, el grado de legitimidad y de aceptabilidad de los bienes culturales” (1999; 14). Para cumplir esta tarea, “el gobierno recurrió a procedimientos de exclusión de todos aquellos discursos considerados peligrosos y, al mismo tiempo, fijó reglas, más o menos explícitas, para producir enunciados que tendrían posibilidad de libre difusión” (1999; 28). En tales condiciones político-culturales, de notable precariedad y de restringidas condiciones de posibilidad discursiva, se encontraba el campo intelectual argentino durante el período comprendido entre los meses de enero-noviembre de 1980, el cual enmarca una polémica político-cultural que tuvo lugar entre los escritores Liliana Heker y Julio Cortázar. Como ocurre en la mayoría de los acontecimientos donde los conflictos entre sujetos o instituciones alcanzan visibilidad pública (nos referimos a algún grado de resonancia social, la que admite al menos, en este caso, la de una revista cultural independiente circulando en el marco de una dictadura militar), de controversias verbales o de discrepancias, lo que podríamos dar en llamar el síntoma, la contienda en este caso, visibiliza zonas disimuladas del estado del campo intelectual, de las relaciones silenciadas de los distintos productores culturales dentro del sistema literario y de la nación, como espacio posible (o imposible o relativo) de discusión y de intransigencia social. En este sentido, nos parece conveniente dejar sentado que tanto la posición de Heker (más beligerante) como la de Cortázar (más contemporizador) dan indicios sobre la altura de su carrera y de sus logros y también del lugar (imaginario) que cada uno ocupa para el otro (el logro de la consagración y cierta estética ya consolidada, en el caso de Cortázar; la búsqueda de renovación, no de emulación, la imperiosa necesidad de legitimar su proyecto creador, aún en la plenitud de sus posibilidades y búsquedas, en el caso de Heker).

Breve trayectoria de los polemistas

Conviene, antes de centrarnos en el eje de la polémica de la que ambos participaron, un breve repaso de la situación de los protagonistas así como de su colocación en el campo intelectual argentino de esa fecha. Liliana Heker, corresponsable de revistas literarias de incuestionable trascendencia como *El Escarabajo de Oro* (durante la década del sesenta) y, más tarde, *El Ornitorrinco*,

contaba, al momento de su polémica con Cortázar, con un lugar de relativa visibilidad en el campo intelectual argentino. Era, para utilizar palabras de Pierre Bourdieu, una escritora “en vías de consagración”, lo que más informalmente llamaríamos “una joven promesa”. Precoz ganadora de premios literarios (Mención del concurso Casa de las Américas de La Habana, Cuba), iniciada tempranamente en la escritura y la publicación, así como patrocinadora de las revistas antes mencionadas, Liliana Heker constituía una figura con un respaldo de capital simbólico bastante notable. Autora de tres libros de relatos (*Los que vieron la zarza*-1966, *Acuario*-1972 y *Un resplandor que se apagó en el mundo*-1977) y de artículos críticos publicados en las mencionadas revistas, ejercía lo que Francine Masiello ha denominado las “múltiples resistencias de la cultura” en un contexto político hostil a toda iniciativa cuestionadora del *statu quo* cultural. La Argentina, por esos tiempos, era un país en aflicción, que padecía de un raquitismo cultural provocado por las persecuciones y el control discursivo del gobierno militar de turno, los secuestros, torturas y asesinatos de personas opositoras a su ideología social (y a veces sólo azarosamente situadas en operaciones de terrorismo de Estado, hecho que las comprometió sin tener ningún tipo de participación en actividades de resistencia activas). De alguna manera, Heker era de las que “se habían quedado” en un país que había expulsado por la fuerza a legiones de disidentes a la dictadura o bien los había, en muchos casos, liquidado tanto intelectual como físicamente. Más tarde veremos cómo ese “haberse quedado” es esgrimido por Heker como una forma de aval, principio de autoridad o de legitimidad político (ya no cultural, un rasgo del orden de la virtud, el coraje) que ella analógicamente transfiere, como es natural, al orden de la actividad cultural, frente a aquellos “que se fueron”.

Julio Cortázar, en cambio, ocupaba a la sazón un lugar de consagración absoluta: instalado en el centro del sistema literario como un verdadero mandarín, era considerado un referente por sus colegas y el resto de sus lectores. Radicado en Francia desde 1951, no obstante, operaba activamente en el mercado del libro argentino y latinoamericano y había sido traducido al francés y otras lenguas. De hecho fue uno de los contados argentinos que participó del movimiento cultural denominado *boom* latinoamericano, que dio a conocer en su propio espacio, en el norteamericano y, en especial, en el europeo, a escritores hispanoamericanos. Este fenómeno fue determinante para el desembarco de figuras literarias en el Viejo

Continente y la articulación de nuevas miradas y versiones sobre América Latina. El mundo, empezó a “mirarnos”, cosa que antes no ocurría, o sucedía a partir de una construcción estereotípica donde las versiones eran predominantemente eurocéntricas. Al mismo tiempo, ese mundo empezó a mirarnos, a mirar a América Latina como un espacio de producción y de consumo cultural de calidad notable. Más allá de las evaluaciones que se puedan hacer de este acontecimiento cultural (los estereotipos que contribuyó a fundar y consolidar, las operaciones semióticas y económicas de simplificación y manipulación, la rapiña cultural que se orquestó en torno suyo, la constitución de centros de estudios latinoamericanos en universidades extranjeras que comenzaron a explorar una zona ignota desde la producción académica universitaria) sirvió, eso sí, para brindar estatus ontológico a una zona geográfica jerárquicamente desvalorizada y descalificada como emisora de productos culturales valiosos y parangonables en calidad con los de naciones de mayores tradiciones letradas y edad histórica. Por último, el así llamado *boom*, comenzó una circulación y emigración (por supuesto iniciada mucho antes, en los viajes de los escritores del siglo XIX a Europa y EEUU y proseguida tristemente por los exiliados políticos) de figuras literarias e intelectuales que en carácter de invitados (conferencistas, disertantes, profesores) pronunciaban en ese espacio tan deseado como temido las realidades del continente americano, muchas veces con la intención de desmitificar y de disolver malentendidos cuando no fraudes históricos.

Con respecto a la figura específica de Cortázar, su larga residencia en París le había granjeado más de una vez la acusación de desvinculación de los procesos latinoamericanos, procesos en los que él buscaba deliberadamente involucrarse de un modo militante. Cortázar tomó partido apoyando a partir de 1959 la revolución cubana, los procesos emancipatorios en Centroamérica y donó varias veces los derechos de autor de sus libros para apoyar causas de liberación del Tercer Mundo, además de participar en tribunales internacionales sobre derechos humanos.

Respecto de su producción literaria, Cortázar había edificado una obra de gran solidez, caracterizada por la innovación, la apelación a la oralidad y el desparpajo, el humor que buscaba combatir la solemnidad de cierto engolamiento propio de “lo culto”; pero también manifestaba un gran interés por las novedades europeas y americanas, tanto pasadas como de la actualidad. Su esencia era cosmopolita, pero ese interés no iba en desmedro de su valoración de la literatura argentina (defendió a

autores malditos como Leopoldo Marechal y Roberto Arlt, del tango, los poetas populares, en épocas en que muchos de ellos eran combatidos por el *stablishment*). Así, lograba articular y condensar ideologías literarias más tradicionales con otras ligadas a las vanguardias (como el surrealismo) y las neovanguardias de la década del sesenta.

Cortázar había desplegado una empresa cultural que abarcaba no sólo la escritura ficcional, la dirección y promoción de revistas culturales (trabajó en una revista de exiliados argentinos en Francia junto a Osvaldo Soriano), la redacción de textos ensayísticos y periodísticos, la traducción a la lengua española de autores extranjeros (como la totalidad de la obra en prosa de Edgar Allan Poe, y de novelas de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* y de Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*). También fue un ferviente impulsor de nuevas promociones de jóvenes escritores, cuyo respaldo le era solicitado; en fin, todas formas del trabajo y el emprendimiento cultural que tendían a la expansión y, por qué no decirlo, a formas de la cooperación y la generosidad.

En lo que hace a su postura política, Cortázar se podría decir que se produce una suerte de viraje crucial, una vez llegado a Francia, que lo hizo transitar un camino de gradual interés y patrocinio de las causas libertarias. Del joven esteta, preocupado sólo por las artes y ajeno y hostil por completo a la opresión social, en un punto de su evolución ideológica, se vio colocado en una disyuntiva sémica: entre la llamada “literatura gratuita” y el “compromiso” (dicotomía que resumía y polarizaba dos antípodas de la orientación ideológica de la praxis literaria muy vigente por esos tiempos). Este rasgo alcanza una resolución en favor de lo que Mario Goloboff denomina “interés por el prójimo”, las causas emancipatorias y la lucha en favor de los derechos humanos. Este giro tiene su correlato literario y se condensa discursivamente en uno de sus libros: *El libro de Manuel* (1973), que obtuviera el Premio Médicis en Francia al mejor libro extranjero. En efecto, es en esa obra en la que se inicia de manera manifiesta un hito en la evolución dilemática de su proyecto creador como zona tópica de conflicto. Hacia mediados de la década del setenta, Cortázar pareciera alcanzar algún tipo de resolución, de esclarecimiento que concluye con una clase de conflictividad particularmente común entre los escritores. Desde la primigenia defensa de la autonomía de la literatura, la aparente incontaminación entre arte y conflictividad social, entre desinterés por los oprimidos y las causas

revolucionarias, Cortázar termina tomando definitivamente partido por una mirada del escritor como agente central de las causas por la liberación antiimperialista y anticapitalista. No sólo como ideólogo de esas mismas empresas, sino también como persona que pone al servicio de esas causas su inteligencia y desenmascara las distintas formas de injusticia social.

El choque de posiciones: “los que se quedaron” versus “los que se fueron”

Con respecto a la polémica que sostuvieron ambos escritores desde las páginas de *El Ornitorrinco* se desarrolló a lo largo de dos números de la revista: el número 7 (enero-febrero de 1980) y el número 10 (octubre-noviembre de 1980). El desencadenante de la polémica había sido un artículo que Cortázar publicara dos años antes en la revista colombiana *Eco* (Número 205, noviembre de 1978) titulado “América Latina: exilio y literatura” y que Heker retomara para su escrutinio y evaluación. No deja de llamar la atención la distancia histórica entre la publicación del artículo inicial de Cortázar y su contestación tardía, que me atrevería a tildar de anacrónica, no por su falta de actualidad, sino por la antigüedad del detonador, lo que marca un principio de discontinuidad discursiva.

Repasemos los grandes lineamientos argumentativos del artículo de Cortázar, para poder entender así la airada respuesta que Heker le dedica, casi se podría decir extemporáneamente, dos años más tarde. En este texto, Cortázar postula la existencia de una literatura del exilio y señala a este último como un hecho anómalo. El autor agrega, además, que no tiene ninguna aptitud analítica y que se limita a una visión muy personal, que no pretende generalizar. Como vemos, desde el comienzo del artículo Cortázar se mantendrá en un margen de cautela a sabiendas de que se trata de un tema de muchas aristas y que puede ser fuente de malentendidos, cuando no de encendidos enfrentamientos. Al mismo tiempo, descalificará o impugnará su propia capacidad argumentativa y eso puede ser leído, quizás, como un principio de modestia o, quizás, de precaución ante la embestida hostil de Heker. “Malentendido” será, no por casualidad, la palabra que utilizará Heker para dar cuenta de la estrategia argumentativa de Cortázar a través de los sucesivos textos de la polémica.

Cortázar agrega que “al tocar el problema del escritor exiliado, me incluyo actualmente entre los innumerables protagonistas de la diáspora” (1994; 163-164). Y continúa: “La diferencia está en que mi exilio sólo se ha vuelto forzoso en estos últimos años; cuando me fui de la Argentina en 1951, lo hice por mi propia voluntad y sin razones políticas o ideológicas y sólo a partir de 1974 me vi obligado a considerarme como un exiliado” (1994; 164). A continuación traza una distinción entre exilio físico (el estar fuera de la patria) y el exilio cultural, relacionado con la censura previa a la publicación de dos de los cuentos de su libro *Alguien que anda por ahí* (1977). Se trata de dos narraciones breves donde se hace alusión en un caso a la desaparición de personas (el cuento “Segunda vez”) y de otro que se refiere a la destrucción de la comunidad cristiana del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal en la isla de Solentiname (el cuento “Apocalipsis de Solentiname”). Ambos textos dramatizan a través de dispositivos fantásticos un semema que tendrá una alta carga de significatividad para describir las intervenciones estatales de este período sobre la ciudadanía latinoamericana, pero que ya tenía resonancias previas desde el Holocausto nazi.

Cortázar sostiene que “la noción de exilio comporta una compulsión y muchas veces una violencia (...). Un exiliado es casi siempre un expulsado y ése no era mi caso hasta hace poco. Así, entonces, asumiendo y viviendo la condición de exiliado, quisiera hacer algunas observaciones sobre algo que tan de cerca nos toca a los escritores” (1994; 165). A continuación, el escritor argentino acuñará la expresión “exilio interior” para nombrar la situación de aplastamiento de los jóvenes valores por parte de las dictaduras en los respectivos regímenes autoritarios. Porque Cortázar se refiere a las dictaduras en términos continentales, no sólo nacionales. En efecto, recalcará que el fenómeno del totalitarismo abarca a la comunidad de América Latina y no únicamente a su país de origen y que ha formado parte de un perverso proyecto político de instalación del terror, a través de los autoritarismos apoyados y auspiciados financiera, ideológica y bélicamente por el imperialismo norteamericano.

La expresión de deseo de Cortázar es que escritores y artistas logren superar la situación de frustración y de inmovilismo (esto es, el exilio como negatividad) y pensar las maneras de sacar partido de esa circunstancia tan penosa. El humor es una de las herramientas que Cortázar aconseja en el artículo para anular la pesadumbre. Cortázar entiende que pensar el exilio como un disvalor es darles el gusto a los

enemigos de la libertad, quienes fueron los causantes de la diáspora. Cuesta pensar seriamente, no obstante, para quien se encuentre en una situación semejante, amenazado de muerte, para alguien para quien tiene tantas implicancias dolosas, una salida o una perspectiva humorística. La frase, que puede leerse como obscena, en realidad es torpe, busca aligerar el tono patético, irrespirable del país y del artículo y, por qué no, prosigue con coherencia esa idea cortazariana del humor como arma contra el horror, contra lo trágico. No obstante, queda claro, debería quedar claro, que hay cosas sobre las que no se puede bromear. O se puede bromear desde París, parece pensar Heker, no desde Buenos Aires. Se entiende, entonces, en este punto el carácter belicoso, ofuscado, de la antagonista al leer las declaraciones de Cortázar. Heker no puede reaccionar risueñamente sobre algo que afecta la vida de sus propios amigos y conciudadanos. No se trata de negar la existencia del humor negro, se trata de que hacer, decir o publicar un chiste comprometedor puede costar la vida de una persona.

Por su parte, en el número 7 de *El Ornitorrinco* Liliana Heker reflexiona sobre lo que a sus ojos constituye un falso dilema: que los artistas se dividan entre los radicados en el exterior o los radicados en la Argentina. Según su punto de vista, la situación general del escritor argentino no encaja en ese esquema binario. Ello facilita “coartadas” que fácilmente conducen hacia el colapso intelectual. Por otra parte, según Heker “no se puede erigir en víctimas a los artistas o intelectuales de cualquier país” (1999; 178-179). Desvinculación con el proceso cultural argentino para los exiliados, parálisis para los que permanecen en el país debido a las características del medio. ¿No constituye esto una verdadera aporía? Al plantear esta dupla como una falsa dicotomía es cuando Heker trae a colación el artículo de Cortázar sobre el exilio sosteniendo que contribuye a ratificar este esquema, el cual ella desea dismantelar.

Como atenuantes al rigor con que acomete al texto de Cortázar, Heker sostiene que se trata de un escritor a quien no se le puede atribuir mala fe y que “es uno de nuestros mayores escritores y tal vez el más universalmente querido por nosotros” (1999; 179). Esta declaración amistosa quedará puesta entre paréntesis frente a la dureza de los términos en que, más adelante, adjetivará las afirmaciones de Cortázar pero marca, al menos, el tenor afectivo y que se pretende igualitario de una relación entre pares.

En lo sucesivo, Heker va a relativizar y poner en cuestión el supuesto exilio de Cortázar, al sostener que la partida de Cortázar en 1951 hacia París no fue forzada por razones políticas sino personales, casi estéticas, se podría argüir (“El propio Cortázar tuvo la honestidad de declarar alguna vez que él se fue de la Argentina en 1951 porque los altoparlantes peronistas no le dejaban escuchar tranquilo a Bartok” (1999; 181). Y aquí es cuando establecerá un concepto clave para toda su argumentación: los primeros veinticinco años pasados en Europa Cortázar utilizó el término “exilio” en un sentido poético, es decir, “nostalgia de la tierra en la que transcurrieron la infancia y la juventud, extrañeza del idioma, extrañeza de las costumbres, etc.” (Heker, 1999; 181). Y agrega: “Tal vez Cortázar quiso decir que de un exiliado en sentido poético se convirtió ‘en los últimos años’ en un exiliado en sentido político” (1999; 182). Así, la polemista plantea que el malentendido que ella lee en el texto de Cortázar se vincula con el sentido ambivalente, polisémico que se le otorga al lexema “exiliado” en distintos contextos, con un semema poético y otro político, claramente diferenciados. Refiriéndose a él de un modo irónico, tildándolo de “poético”, Heker lo desautoriza, al tiempo que da por tierra con los argumentos vertidos por Cortázar. Simultáneamente, se trata de una provocación. Heker cuestiona que todo escritor que viva fuera de su patria sea un exiliado y esté condenado al ejercicio de la nostalgia. Y así también reordena semánticamente la serie de significados que el término puede adoptar para desambiguarlos.

Lo que motiva la discrepancia de Heker es la comparación entre los que debieron abandonar el país por la fuerza y los que lo hicieron previamente, no en forma compulsiva, amenazados de muerte. Por último, intenta rectificar el carácter de aplastamiento y de inmovilismo que Cortázar le atribuye a los miembros del campo cultural argentino de esos años. Para ello, se sirve de un extenso catálogo de ejemplos de productores culturales y de movimientos estéticos (citas nombres y apellidos del campo literario, del teatro, de las artes plásticas) y opone a Cortázar un frente cultural que es la contracara creativa del proceso político fuertemente tanático vigente por esos años en el país. Heker sitúa a Cortázar en un lugar de desinformación y, por ende, de falta de fuentes fidedignas respecto de lo que acontecía desde el punto de vista de las artes (y de las artes disidentes al régimen) en su propio país de origen, alineándose así, mal que le pese, con las acusaciones que desde la derecha política llovieron sobre el autor de *Rayuela*. En este sentido, apunta aquí a su falta de

actualización y a un rasgo ya no extraestético sino claramente literario: desconocer los valores literarios de su propio país. Lo que en un punto es cierto y en un punto es justificable, porque los intercambios epistolares estaban censurados por la dictadura y el intercambio entre los argentinos en el extranjero y los que se habían quedado era escaso, difícil y se buscaba impedirlo.

Paralelamente, Heker afirma haber visto en Cortázar en sus comienzos a “un amigo importante” y en el presente, en la década del ochenta, a un clásico cuya obra ha decantado y ha dado lugar a un maestro de la narrativa. Cortázar ha ingresado en el canon de la literatura argentina y latinoamericana. El término “clásico” es clave en este contexto y puede hacerse de él una doble lectura: un “clásico” es un consagrado (es decir, alguien, no digamos que hay que combatir pero sí frente al que hay que posicionarse). En segundo lugar, “clásico”, tiene esa doble acepción de inactual, permanente, fuera del tiempo. Es decir, Cortázar está fuera del tiempo, está fuera de la Historia y, en un sentido, ya forma parte de los que ingresaron al Panteón de los elegidos.

Es evidente que el enfrentamiento se produce entre dos productores culturales no simétricos, pero sí afines desde el punto de vista ideológico. Lo primero los enfrenta, lo segundo entibia la tonalidad de la polémica y la permite. De allí que Heker considerara que con el enemigo real es irrisorio polemizar y que Cortázar intentara despojar al disenso entre ambos de toda connotación peyorativa. Esta práctica intelectual sí es posible, en cambio con un adversario literario de mayor envergadura o de una reputación más consolidada, pero con un sistema de creencias confluyente. Se trata de afirmar o confirmar la pertenencia no sólo a un colectivo identitario creativo común o afín, sino también a una zona de la ideología social y política disidente al régimen dictatorial. En cierto sentido, la polémica favorece a Heker, no sólo porque la eleva de rango literario, al mantener un intercambio de opiniones con un escritor de la talla de Julio Cortázar (confiriéndole, en términos de Pierre Bourdieu, mayor capital simbólico y social del que ostenta por sí misma al hacerse merecedora de la respuesta amistosa de un “rival” como Cortázar), sino que también, Cortázar interpela en términos de igualdad total a un sujeto femenino frecuentemente inferiorizado por el imaginario intelectual patriarcal en la mayoría de los intercambios sociosemióticos.

El hecho de que la obra de Cortázar goce de un reconocimiento internacional lo colocaría, aparentemente, en un lugar de enunciación de mayor autoridad o superioridad que Heker. Heker, como ya lo dijéramos, es una escritora en vías de consagración, cuya obra está circunscripta a límites estrictamente nacionales. No ha ingresado aún al canon de la literatura vernácula y forma parte de una promoción de escritores de mediana edad. Es lógico que perciba a Cortázar como una firma (asociada a una poética y a un espacio en el canon literario argentino fuertemente amenazante para su propia consagración como escritora). Esa aparente superioridad atentaría contra la propia y alimentaría una suerte de “deseo de muerte” o “parricidio cultural”, una suerte de necesidad de atentar contra la autoridad al menos intelectual de Cortázar con la intención de desacreditarlo. Mediante esa estrategia de impugnar la autoridad de un “clásico”, Heker logra aumentar la talla de su evolución y su recepción social como escritora. La idea resonante de verse envuelta en una polémica, nada menos que con alguien del prestigio de Cortázar, termina nimbando el suceso de ribetes algo sensacionalistas, si bien ni ese es el perfil de la revista ni de los polemistas.

Reforzando una idea anterior, no se puede tampoco desagregar para el presente análisis de la polémica, una mirada desde la perspectiva de género. Una escritora de relativo prestigio (cuya obra, por cierto, entre muchos otros núcleos semánticos, manifiesta un interés vehemente por los problemas de la feminidad y, particularmente, de la dimensión de clase ligada al género; el cuento “La fiesta ajena” y “Cuando todo brille” son paradigmáticos al respecto) busca medirse con un varón cuya poética no sé si puede adjetivarse de “patriarcal” pero sí donde en muchos casos tanto las clases dominadas como las mujeres son victimarias (véanse “Circe”, “Las puertas del cielo”, entre otros cuentos del libro *Bestiario* de 1951). En tal sentido, Heker entabla con Cortázar una batalla específicamente discursiva en la que dos sexos y dos construcciones de género (es decir, dos posiciones discursivas asimétricas determinadas por la jerarquía atribuida a la diferencia sexual en las sociedades occidentales) disputan por el poder de interpretar y de enunciar, esto es, de fijar sentidos, en el marco de la opinión pública. Más aún, que una mujer ose desafiar la capacidad de fijar sentidos, que se atreva a impugnar los criterios de validez y desacreditar a una figura de la envergadura de Cortázar en los años ochenta en un punto no dista de tener un fuerte componente revulsivo desde la perspectiva de los roles de género, en el marco de las asignaciones de poder en el campo intelectual. A

partir de la polémica y su visibilidad, es claro que la posicionalidad, en el campo intelectual, de lucha por la legitimidad simbólica, se verá afectada por los ecos de esta polémica en términos de lo que la voz de una mujer puede disputar en la esfera pública.

El formato, que elegido por los autores para llevar adelante la polémica son el artículo y el texto epistolar que, al ser publicado, adquiere una difusión que excede a su destinatario inicial y se proyecta hacia la publicidad de un lectorado difuso pero colectivo. Los artículos de Heker tendrán un carácter fuertemente argumentativo y opinante; procurarán despojar a todo razonamiento de visos afectivos (es decir, se caracterizan por una suerte de utopismo que busca neutralizar los apelativos que indican o modulan el cariño). Sus enunciados son los propios de quien busca eliminar toda ilusión de proximidad afectiva como rasgo desventajoso para definir una polémica, que demanda una ecuanimidad imprescindible para elaborar argumentos y contestarlos. Heker procederá a desmenuzar y a afirmar su argumentación con recurrencia en citas textuales de las palabras del escritor argentino. Cortázar, en cambio, eludirá la confrontación, procurará recomponer un hecho que vive como absurdo: discutir agriamente con una aliada. Empleará un tono intimista, hipersubjetivo y señalará el sinsentido que para él representa el enfrentarse con alguien de su mismo bando y no con los verdaderos verdugos que conducen una política de destrucción masiva por esos años. Para ello, se referirá a la situación política del país con eufemismos, sugiriendo más que afirmando, y utilizando figuras retóricas como la elipsis, la perífrasis y recursos como la alusión velada.

Es evidente la actitud distante, de choque, de Heker, que asume la oposición explícita, la confrontación de ideas (irritada frente a la liberalidad frívola con que ve opinar a alguien cómodamente sentado en París frente a un grupo de intelectuales y artistas que arriesgan la vida), frente a un Cortázar que minimiza su carácter de polemista ante el intercambio de conceptos y conduce sus afirmaciones hacia la solidaridad y el acercamiento, procurando conciliar más que acentuar los conflictos. Si analizamos el sistema de pronominalización de la polémica, Heker tratará a Cortázar de “usted” y no lo tuteará en ningún segmento de la discusión, como si el tema sobre el que debaten no diera lugar a concesiones que aludan a la confianza o la proximidad. Esa aparente “distancia” (que, vale recordarlo, no es sólo subjetiva sino también toponímica, dado que Cortázar está en Francia y ella en Argentina) conviene

a Heker en tanto la inviste de una aptitud interpretante, razonadora, históricamente negada al sujeto mujer. Cortázar, en tanto, empleará en todo momento el tuteo o el voseo para referirse a su interlocutora. Esta interpelación asimétrica produce un efecto de distorsión, de pacificación negada, construye discursivamente entre ambos una diferencia asociada al modo en que se interpelan. La frialdad, asociada a una ilusión de objetividad o de enojo o antipatía, definen el tono que Heker imprime a la polémica. Es evidente que son los que Heker reconoce como los propios de un debate (recordemos que la mujer históricamente ha sido esencializada hacia la emocionalidad, la intuición, cuando no la cursilería). En este sentido, ambos desafían roles de género rígidos y naturalizados, corriéndose y posicionándose en los opuestos al “sentido común” y la doxa. Cortázar se muestra como un “hombre emocional”, “pacifista”, que exterioriza su afectividad hacia una mujer. Muestra y demuestra su capacidad de sentir y no sólo de inteligir. Heker, en cambio (y leo ese comportamiento como una estrategia de género y no sólo de escritora) actúa de modo beligerante, como una amazona, una mujer que es capaz de no sólo de disentir, sino de disentir de modo agrio y, más aún, pelearse con un varón, un rival de trayectoria muy superior a la propia.

Es cierto que para Cortázar el considerarse, o que los demás lo consideraran, exiliado o no es una cuestión menor al lado de la gravedad de los acontecimientos a los que se estaba asistiendo en la Argentina y, en tal sentido, la polémica se articula desde un lugar que no es de los más relevantes y el de los más conflictivos para sus puntos de vista: es el que permite el contexto del Estado burocrático-autoritario y sus débiles circuitos y repertorios de disenso. Pero también es cierto que nombrar el exilio es nombrar metonímicamente al totalitarismo de Estado y a su política de terror sistemático. Nombrar el exilio reenvía directamente a una serie de significantes atroces, macabros, donde muerte y eliminación, asesinato y mordaza, son lugares comunes y reconocidos por la sociedad civil. La polémica puede parecer, pues, un tanto trivial a los ojos de Cortázar o incluso de otros lectores. En la actualidad, percibo en ella puntos, núcleos de sentido significativos para articular y reconstruir algunas zonas que la dictadura militar dejó abiertas sin quererlo, casi a su pesar. La polémica, entonces, definida a partir del eje que la vertebra, esto es, su tema, de los atributos de quienes la protagonizan (edad, sexo, género, trayectoria, ideología social y política, lugar de residencia...), del código a través del cual se ejerce (verbal escrito),

la modalidad que adopta (esgrima verbal) y del espacio editorial en el que se aloja (una revista cultural de circulación restringida), admite ser leída desde muchos sitios; es rica en información sobre lo que ese pasado fue en tanto que presente y las repercusiones que tuvo y tiene. Es obvio que se centra en las consecuencias y no en las causas primeras del problema al que dedican sus cavilaciones. El enfrentamiento se enuncia desde sus zonas menos relevantes y peligrosas, al tiempo que ello les evita eventuales consecuencias onerosas para ambos. En efecto, se trata de dos polemistas hábiles, que nombran sin decir, como una forma de persistir en un diálogo que proseguirá gracias a no exponerse a la extrema radicalidad (a la que eligió llegar, en cambio, Rodolfo Walsh). Optan por canales de enunciación que les permita subsistir y permita subsistir ese diálogo. También es cierto que en esta polémica, como en algunas obras de teatro de Eugène Ionesco o de Beckett, para quien sepa leerlas, donde parece que se habla del estado del tiempo o de algo aparentemente no esencial, se está hablando de otra cosa más importante (como el sentido de la vida, o el sentido como noción, en general). Como es sabido, los diálogos, los discursos, los intercambios públicos de discursos, en la realidad o en la ficción, dicen mucho más de lo que dicen.

BIBLIOGRAFIA

- AMICOLA, J. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones de un siglo fenecido*. Bs. As., Ed. Paidós, Colección Género y Cultura, 2000.
- BALDERSTON, D y otros , *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Bs. As., Ed. Alianza, 1987.
- BOUDIEU, P. *Campo intelectual y proyecto creador*, en: Pouillon y Otros 1967. *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI Editores. pp. 135-182, 1996.
- BOURDIEU, P. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1995, 1992.
- BOURDIEU, P. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Bs. As., Ed. Montessor. Traducción de Alberto C. Ecurrída, 2004.
- CORTAZAR, J. *Obra crítica/3*. Edición al cuidado de Saúl Sosnowski. Madrid, Ed. Alfaguara, 1994.
- CORTAZAR, J. *Alguien que anda por ahí*. Bs. As., Ed. Alfaguara, 1996, 1977.
- DE DIEGO, J. L. “Notas sobre exilio y literatura”. En: Amícola, José y Speranza, Graciela (Comps.) *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora - Orbis Tertius, pp. 227-236, 1998.
- DE DIEGO, J. L. *Relatos atravesados por los exilios*, en: Jitrik, Noé (director).
- DRUCAROFF, Elsa (directora del volumen), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Volumen 11. Bs. As., Editorial Emecé, pp. 431-458, 2000.
- DE DIEGO, J. L. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata, Ediciones Al Margen, 2001.
- GOLOBOFF, M. *Julio Cortázar. La biografía*. Bs. As., Ed. Seix Barral, 1998.
- HEKER, L. *Las hermanas de Shakespeare*. Bs. As., Ed. Alfaguara, 1999.
- HEKER, L. *Los bordes de lo real*. Bs. As., Ed. Alfaguara, 1991.
- MARISTANY, J. J. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Bs. As., Ed. Biblos, 1999.

Capítulo VI

Algunas consideraciones sobre el documental etnográfico²⁷

Corina Ilardo

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Introducción

En una definición tradicional, el documental antropológico etnográfico es aquel en el que un realizador se acerca a un “otro” étnica y culturalmente diferente. De esta definición se desprende otra, la que podría formularse a través de la contraposición de saberes que en él se exponen: el realizador es quien maneja la técnica, el lenguaje y las tecnologías de producción audiovisuales mientras que el sujeto que forma parte de la comunidad representada tiene el conocimiento de la realidad objeto de trabajo del primero.

¿Qué mirar? ¿Qué ver? ¿Qué mostrar con la cámara? ¿Cómo presentar a quién se ve y lo que se ve? Son algunas de las preguntas que plantea la representación del “otro” a través del registro audiovisual y que suponen cuestiones de orden ético, estético y tecnológico. En los documentales, estos problemas son abordados de diferentes maneras según las técnicas de investigación utilizadas –más o menos participativas–, según el tipo de tecnología disponible –más o menos liviana (cámara filmadora o de video, tipos de micrófonos, etc.), pero también según ciertas opciones enunciativas expuestas dentro de los textos mismos.

²⁷ Publicado en Question N° 21. Año 2009

El documental etnográfico

Los primeros registros de cine etnográfico datan de 1895. En esa fecha, Félix-Louis Regnault, fisiólogo especializado en anatomía patológica e interesado en la antropología desde 1888, utilizó el fusil cronofotográfico de Etienne-Jules Marey para registrar a una mujer wolof haciendo cerámica en la Exposición Etnográfica del África Occidental en París. Luego exhibió dichos registros ante la Academia Francesa de las Ciencias.

Regnault realizó los registros posteriores con el fin de estudiar el movimiento humano desde una perspectiva transcultural. De aquí que filmó a hombres y mujeres de varios grupos étnicos caminando y trepando árboles, entre otras actividades.²⁸

Este tipo de situación, de impronta colonialista, en la que un blanco –sujeto que mira muñido de una cámara filmadora– llega a una comunidad no-blanca, que no posee equipos de registro visual ni de visionado, a registrar imágenes de sus integrantes –objetos de la mirada– para luego regresar al seno de la comunidad blanca y utilizar dichos registros como objeto de estudio científico, marcó los orígenes de la etnografía y del cine documental.

Hubo que esperar cerca de treinta años para que el documental etnográfico reconociera al otro y le diera un lugar diferente en la relación sujeto-objeto de la mirada. En 1922, Robert Flaherty se valió, para su documental *Nanuk, el esquimal*, de técnicas tales como la observación participante (vivió cerca de dos años y medio en la comunidad durante el proceso realizativo) y la proyección de lo filmado a los esquimales “sujetos-objeto” del documental.

A pesar de que esta realización implicó algún grado de participación de los sujetos de la comunidad representada en la filmación, pasaron nuevamente más de treinta años hasta que, coincidentemente con la aparición del sonido sincronizado, se dio la palabra al sujeto-representado (el sujeto de la comunidad representada, el “colonizado”) para que exprese su propia visión del mundo.

En los sesenta, el registro sincronizado del sonido amplió los alcances del documental etnográfico como objeto de estudio. Para Jean Rouch, la instalación de los equipos de filmación y de audio favoreció una mayor fidelidad en la expresión de

²⁸ Algunos de estos registros están disponibles para su visionado en línea en: www.dailymotion.com/video/x1hr8g_fregnault-chrono-photographic-1895_shortfilms

los sujetos. Desde esta posición conceptual utilizó diversas estrategias para alcanzar la manifestación de los mismos.

Rouch, en su documental *Moi, un noir* (1958) mostró tomas de un ficcional en elaboración a obreros desempleados de Abidjan, Costa de Marfil, mientras registró sus comentarios improvisados. Así logró que los sujetos dieran cuenta de su cotidianeidad e incluso de sus fantasías, de modo tal que aparecieran como “ellos mismos” (Barnouw, 1974; 221).

En esa misma época, en Argentina, un grupo de cineastas se interesó por representar los problemas de su pueblo: *Tire dié* (1956-1958) de Fernando Birri de la Escuela Documentalista de Santa Fe, es un ejemplo clásico. Según Birri, el cine documental ofrece una imagen de la sociedad, del pueblo “como la realidad *es* y no puede darla de otra manera”.²⁹

Desde los ochenta, asistimos a una digitalización progresiva de los equipos de registro y tratamiento de imágenes y sonidos. La tecnología audiovisual se fabrica cada vez más liviana y automatizada. Estas innovaciones, hacen que se facilite su desplazamiento y se simplifique su uso. Esto, incide además en el abaratamiento de los costos de producción.

En forma paralela a los cambios tecnológicos, la reflexión sobre el documental etnográfico se ha intensificado y profundizado con los aportes de teóricos de diversas disciplinas tales como el cine, la antropología, la semiótica y los estudios de la comunicación.

Estos avances tanto a nivel tecnológico como de reflexión sobre las condiciones discursivas y del lenguaje audiovisual facilitan hoy el uso de metodologías de trabajo más participativas que buscan atenuar la distancia entre realizador y “otro” representado, intercambiando o compartiendo roles aunque más no sea en algunas de las etapas realizativas.

No obstante estos antecedentes, a lo largo de la historia de las producciones de cine documental etnográfico predomina en las ellas la mirada “sobre” un “otro” cuya representación se da en términos de “objeto” del documental y no “sujeto” del mismo. El modo de representación se vincula, a su vez, con el tipo de relación

²⁹ En cursiva en el original. BIRRI: Fernando. *Escuela documental de Santa Fe*. Argentina, Editorial Documento, Instituto de Cinematografía de la UNL, 1964, pág.13.

establecida entre realizador y representado: la que más allá de los diferentes marcos y metodologías de trabajo constituye siempre una relación de poder.

La relación realizador-representado, una relación de poder

Las interacciones comunicativas son el resultado de un entrecruzamiento de fuerzas diferentes e implican la ejecución de estrategias y la realización de planificaciones y negociaciones. Desde esta concepción, es posible pensar la interacción realizador/representado, no sólo como una relación de cruces de saberes – como señalábamos arriba– sino también como una relación de poder, entendiendo este término en el sentido en que lo emplea Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (2002). Esto es, como una categoría relacional, y no como un atributo perteneciente a una persona, institución o clase social dominante: “no empleo casi nunca de forma aislada el término poder y, si lo hago alguna vez, es con el fin de abreviar la expresión que utilizo siempre: *relaciones de poder*” (Foucault, 1996; 110).

Foucault caracteriza a las relaciones de poder como “móviles” y “reversibles” es decir, como relaciones cuyas características no son fijas, sino que pueden mudar, pueden intercambiarse, a lo largo de las interacciones.

Esto es así, según Foucault, porque los sujetos son libres en las relaciones de poder y en ejercicio de esa libertad tienen posibilidades de resistir (a las estrategias de poder de uno se presentan estrategias de resistencia del otro, que igualmente intentan modificar la conducta del primero):

[...] el poder no puede ejercerse sobre el otro más que en la medida en que le queda a este último la posibilidad de matarse, de saltar por la ventana o de matar al otro. Esto quiere decir que en las relaciones de poder existen necesariamente posibilidades de resistencia, ya que, si no existiesen posibilidades de resistencia –de resistencia violenta, de huida, de engaño, de estrategias de inversión de la situación–, no existirían relaciones de poder (Foucault, 1996; 111).

Desde esta perspectiva, es posible comprender la relación realizador/representado como una relación de poder en la que aunque el realizador tiene el poder de tomar

decisiones respecto de cómo registrar al representado –con qué ángulo, con qué plano, con qué tipo de lente, con qué tipo de montaje y tratamiento– debe negociar otras cuestiones, tales como: durante cuánto tiempo, en qué lugar, en qué momento, sobre qué temas hablará. El representado, a su vez, puede en todo momento decidir dejar de expresarse, suspender la interacción, negarse a ser registrado, negarse a hablar.

Este es el caso de "Ñamaqtaga ca César" (Visitando a César) de Romualdo Diarte, Juan Carlos Caballero, Clara Sarraute y Soledad Torres Agüero. Este documental narra la visita de un músico toba joven, Diarte, a la casa de César (75 años) intérprete del violín "Nviqué", en la localidad de Mala (San Carlos), en el oeste formoseño. César es invitado a ejecutar determinadas piezas. Él interpreta algunas y luego decide que no ejecutará ninguna pieza musical más durante ese día. El documental, de 10 minutos, termina con la insistencia en el pedido por parte de los visitantes a la vera de un camino, la insistencia de César en no ejecutar el violín y su alejamiento de espaldas a la cámara por el camino.

No obstante esta posibilidad, Foucault advierte igualmente sobre la existencia de situaciones en que las relaciones de poder resultan fijas, irreversibles. En este caso se trata de relaciones de dominación, las que son diferentes de las relaciones de poder: "Subsiste un estado de dominación en la medida en que a pesar del uso de distintas estrategias no se logra nunca invertir la situación" (Foucault, 1996; 112). Una situación de dominación "modelo" es la que presenta la estructura del panóptico.

Ver sin ser visto

El diseño arquitectónico del Panóptico de Jeremy Bentham fue usado por Michel Foucault para explicar la lógica, el funcionamiento y los mecanismos del poder político a partir del s. XVIII (Foucault, 2002).

Cabe recordar que este proyecto arquitectónico de una prisión consistía en: "(...) una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre, esta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo" (Foucault, 2002; 203). Las celdas estarían ubicadas –ya que no llegó a construirse– en la parte periférica y cada una de ellas contaría además con una ventana para dejar entrar la luz. Así, el guardia ubicado en

la torre podría ver las sombras de los individuos encerrados, al tiempo que la torre contaba con un juego de persianas y tabiques que impedían toda visión externa.

Foucault describe al panóptico como:

Cada cual, en su lugar, está bien encerrado en una celda en la que es visto de frente por el vigilante; pero los muros laterales le impiden entrar en contacto con sus compañeros. Es visto, pero él no ve; objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación (...)
(Foucault, 2002; 204).

Foucault ve en esta característica del diseño arquitectónico la base del ejercicio del poder en la medida en que disocia la pareja ver-ser visto. Es así la misma disposición arquitectónica la que garantiza “invisible” y silenciosamente la distribución asimétrica, jerarquizada, de los cuerpos. Según Foucault, el panóptico:

(...) es, de hecho una figura de tecnología política que se puede y que se debe desprender de todo uso específico. (...). Es un tipo de implantación de los cuerpos en el espacio, de distribución de los individuos unos en relación con los otros, de organización jerárquica, de disposición de los centros y de los canales de poder, de definición de sus instrumentos y de sus modos de intervención, que se puede utilizar en los hospitales, los talleres, las escuelas, las prisiones
(Foucault, 2002; 209).

En tanto involucra la mirada, el análisis que hace Foucault del panóptico puede servirnos para profundizar un poco más sobre la intervención de la cámara y sus usos en un documental etnográfico.

En efecto, la instalación de una cámara en un determinado espacio, para el registro documental, supone cierta distribución de las personas en relación con ella: los que miran detrás del ojo de la cámara y los que serán mirados por ella. Si bien todos estos deben ubicarse dentro de su campo de captación, hay diferencias de representación según la posición/rol que ocupen los distintos sujetos.

Sobre modalidades de representación

Bill Nichols (1991), en su libro *La representación social de la realidad*, define las modalidades de representación en relación con maneras de organizar textos a partir de “convenciones recurrentes”. Este autor, reconoce para el documental, cuatro modalidades “dominantes” alrededor de las cuales se conforman la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

Los primeros registros se hacen con el objetivo de “mostrar la realidad tal cual es”, de “ver” comportamientos reconocidos como diferentes para compararlos con los propios y así, conocer la vida de una sociedad ajena. No se cuestiona lo que se ve, la manera en que se ve y se muestra, desde la mirada de quién, a quiénes se mostrará el documental, ni qué utilidad se le dará.

Este tipo de documental “objetivo” es clasificado por Bill Nichols como de modalidad expositiva. A modo de ejemplo, vale considerar el mencionado documental *Nanuk, el esquimal* de Flaherty. El documental “parece” una mostración “objetiva” de la realidad puesto que no pone en evidencia el artificio cinematográfico ni la manipulación del realizador; el espectador da por sentado, por “natural”, por “verdadero”, lo que ve.

Otra modalidad de representación descrita por Nichols es la “de observación”. Este modo realizativo documental tiene dos características, entre otras, la “no intervención del realizador” y la inclusión de “tiempos muertos” narrativos.

Estas particularidades le dan a esta modalidad el carácter de “realista”. Se muestra el transcurrir del tiempo “real”, se capturan los hechos “tal como suceden” y el realizador está “ausente” o “invisible”. De aquí, lo que acontece, el quehacer de los actores sociales, se presenta de manera “transparente” al espectador.

En esta modalidad se inscriben el “Direct cinema” en Estados Unidos y, en Argentina, Fernando Birri, de la Escuela Documentalista de Santa Fe, como su mayor exponente. Estas corrientes realizativas comparten su preocupación por la “representación fiel” de la “realidad”.

Aquí, debemos destacar el trabajo de otro argentino, el documentalista Jorge Prelorán. Este reconoce en su quehacer realizativo ciertas condiciones que nos permiten asociarlo, también, a la modalidad “de observación”. Él afirma:

“Este tipo de cine –o video– que propongo está basado en documentos que muestran *la vida de una persona*, y requiere para su realización períodos extendidos para captar los acontecimientos que ocurren a través del devenir de por lo menos un año” (Prelorán, 2006; 21).

Al mismo tiempo, años 60/70, el desarrollo de la cámara portátil y el registro de sonido sincronizado portátil facilitan el surgimiento de otra corriente realizativa: el “Cinema verité” en Francia. Este corresponde a lo que Nichols denomina modalidad “interactiva” y Ardévol Piera caracteriza como “de participación”.

La modalidad “interactiva” se distingue por facilitar la expresión de los sujetos “representados”, sirve de ejemplo la película citada de Rouch: *Moi, un noir*. Otra característica de esta modalidad es la aparición en campo del propio realizador. En 1961, Rouch filma junto con Edgar Morín *Chronique d'un été*, película en la que intervienen directamente en lo filmado.

En esta modalidad, el documental se presenta al espectador expresando no “lo que te muestro es la realidad” sino “es real que te muestro lo que veo”. Así, el artificio se desnuda para mostrarse mirando. La cámara no se oculta mientras el realizador interacciona con sujetos nativos. El documental no se preocupa por mostrar la verdad de la realidad, de las cosas, sino la verdad de la enunciación y de su registro. La presencia del realizador frente a cámara muestra al espectador que esta existe registrando la intervención.

Esta modalidad “de participación” fue cuestionada desde la antropología y el cine por su posición “ingenua” frente a la realidad. La honestidad del realizador que dice “te muestro lo que veo” no alcanza a garantizar la pretendida capacidad del documental para representar el mundo con verdad.

Es decir, la intervención del realizador, la presencia de la cámara, afectan lo que deben captar incluso (especialmente) la misma interacción con los sujetos “nativos” por lo que esta modalidad de producción documental resulta insuficiente para dar cuenta de otra cultura.

En los ochenta surgió el documental de modalidad reflexiva, según la clasificación que hace Nichols, como crítica a la modalidad anterior. Los documentales de esta modalidad deben su nombre a que buscan reflexionar sobre las convenciones del

propio género, las reglas del mismo lenguaje audiovisual, la metodología antropológica usada para aproximarse a otros sujetos, la perspectiva cinematográfica a la que adhiere el mismo realizador.

A modo de ejemplo, cabe citar a Ardévol Piera quien reflexiona sobre el documental "Surname Viet Given Nam" (1989) de la vietnamita Trinh T. Minh-ha. Este documental cuestiona la pretensión de autenticidad del género en la representación del mundo. "Surname..." trata sobre experiencias personales de mujeres campesinas vietnamitas relatadas por ellas mismas.

El estreno de la película generó "un escándalo", sostiene Ardévol Piera, dado que: "(...) al final de la proyección las "supuestas" campesinas eran estudiantes vietnamitas-norteamericanas, la película se había rodado en América y las respuestas a las preguntas habían sido escritas por la propia autora".³⁰

Así, la modalidad reflexiva pone en duda la propia mirada, la verdad que propone el género, y también, lo que se presenta como real.

Según Gabriela Bustos en su libro *Audiovisuales de Combate*, hacia finales de los 80 surgen distintos grupos de intervención política audiovisual en nuestro país. Los mismos entienden el uso del video como "herramienta de intervención" por lo que lo utilizan en la formación, organización y difusión de prácticas de resistencia al poder político del momento. Estos grupos retoman las ideas del cine documental de los 60 y 70.

Durante los 90, el progresivo abaratamiento en el mercado, del costo de los equipos audiovisuales digitales los volvieron aún más accesibles a los realizadores. Las cámaras en sus versiones domésticas expandieron el mercado hasta las familias. Estas innovaciones hicieron posible a fines de 2001, por ejemplo, la cobertura audiovisual de acciones de protesta llevadas a cabo desde distintos sectores sociales por los mismos actores.

Sin embargo, el relevamiento realizado por Gabriela Bustos, entre las producciones documentales de características políticas, da cuenta del predominio de modalidades documentales de exposición clásica y de observación.

³⁰ ARDEVOL PIERA, Elisenda. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora [http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_cat.htm].1994, pág. 133 (14/09/2008).

De aquí que sostenemos que determinadas condiciones materiales de producción favorecen hoy la modalidad participativa de realización de documentales pero para que esta se concrete es necesaria la utilización de estrategias metodológicas particulares que la acompañen. Junto con la reflexión sobre: el lenguaje audiovisual, la relación con el “otro”, el poder implícito en las relaciones sociales pero también en el discurso.

Documentales participativos

La modalidad participativa intenta disminuir las diferencias de accesibilidad al lenguaje audiovisual como modo de desplazar al “otro” del lugar de “objeto” de la representación al de sujeto de auto-representación.

Como metodología de trabajo no es nueva, sin embargo, podemos afirmar que su utilización con determinadas características en el campo audiovisual sí es novedosa. “Ceder” el micrófono al sujeto para que se exprese más libremente es darle participación pero manteniendo el lugar de objeto de la mirada –propio de lo que habilita el dispositivo técnico–, mientras que “ceder-le” la cámara implica invertir la relación.

Esta modalidad supone la puesta en práctica de ciertas estrategias, de manera tal que favorezcan la intervención, el aporte de los sujetos involucrados en la acción a registrar. Teniendo en cuenta las etapas de producción audiovisual podemos pensar distintos grados de participación ya que la participación puede darse sólo en una, en varias o en todas las etapas del proceso realizativo.

Sólo a modo de ejemplo, sirve considerar cómo la intervención de los sujetos a ser representados puede darse en una primera etapa de concepción del trabajo con la búsqueda, identificación y determinación de fuentes a las que se recurrirá o también, en la planificación de las etapas siguientes.

En una segunda etapa, de registro, la intervención de los sujetos a ser representados puede variar desde su aparición frente a cámara, el registro de su voz, hasta la realización misma del registro.

En un tercer momento, los sujetos pueden sugerir o decidir respecto de la selección y el ordenamiento de los fragmentos visuales y sonoros que conformarán el

documental, o también revisar y modificar el montaje realizado por el equipo de producción.

En un cuarto momento, los mismos sujetos representados en el documental pueden intervenir en el proceso de edición y post-edición del material registrado aportando a las decisiones finales de “recorte” y “pegado” de los fragmentos seleccionados, a la incorporación de efectos sonoros, entre otros.

Dos casos para reflexionar

En este punto nos interesa profundizar la reflexión sobre los alcances de la modalidad interactiva o participativa para lo cual consideramos dos documentales realizados por Vanessa Ragone: *Ayllus, el pueblo* (1999) y *Ayvü porá/las bellas palabras* (1998).

Ayllus, el pueblo presenta las formas de subsistencia y organización de la comunidad kolla que habita Los Naranjos, localidad ubicada a 57 km de Orán en la provincia de Salta y los cambios producidos en esta con posterioridad a la guerra de Malvinas.

Ayvü Porä/Las bellas palabras fue realizado en la comunidad guaraní de Tamanduá, provincia de Misiones, con tres equipos técnicos simultáneos: uno utilizado por Ragone para enseñar y capacitar a integrantes de la comunidad en el uso de cámaras fotográficas y filmadoras; el segundo, para práctica de los integrantes de la comunidad que quisieran aprender; y el tercero, para registrar todo el proceso. El documental integra registros capturados por los tres equipos.

En estos documentales la cámara filmadora es puesta a disposición de la comunidad, al igual que la cámara fotográfica. En todos los casos se reproduce el material grabado o registrado para su consideración por parte de la comunidad antes de su edición.

Dado que los equipos son utilizados por integrantes de la comunidad existe en forma previa y/o simultánea una instancia de aprendizaje para los interesados de modo de garantizar su uso.

En ambos documentales se usan registros fotográficos y audiovisuales realizados por integrantes de sendas comunidades. Además, en *Ayvü...*, se observa una entrevista

hecha por un integrante de la comunidad a otro en lengua nativa. Luego, el mismo entrevistador de la comunidad oficia de traductor de lo testimoniado.

En los dos casos, Ragone y otros integrantes del equipo de producción aparecen frente a cámara en distintas instancias de interacción con integrantes de las comunidades a las que visitan: dialogando, desplazándose, filmando, sacando fotos, son algunas de ellas.

En el nivel de la enunciación, estos documentales proponen un enunciador que parece reconocer el poder de la cámara: de quien la usa (por eso la hace circular) y las posibilidades de apropiación de los saberes y cultura del otro. Por esto, la figura del enunciador, en ambos casos, enmarca la enunciación y el enunciado documental en una lógica de intercambio (un saber a cambio de otro).

Así, el conocimiento de los realizadores sobre el lenguaje y la utilización de la tecnología es puesta a disposición de los integrantes de la comunidad mientras que estos hacen lo propio con sus saberes. Al mismo tiempo, los mismos sujetos realizan registros y aparecen frente a cámara junto con los realizadores.

Los documentales constituyen “un lugar” de encuentro entre realizadores e integrantes de comunidad originaria, propicio para el intercambio de conocimientos, de la mirada y de las posiciones implicadas “sujeto-objeto”/”realizador”.

Conclusiones

Reconocemos que la relación realizador/representado, en un documental etnográfico, es una relación de poder en la que el realizador se dirige a sus representados en tanto que éstos poseen ciertos saberes que aquel no y de los cuales este busca apropiarse (con su registro) para poder transmitirlo a otros. Pero en la medida en que es una relación de poder todos los sujetos involucrados en ella ponen en juego estrategias para lograr ciertas conductas del otro: negociaciones, resistencias, imposiciones.

En el campo de la tecnología audiovisual, el desarrollo de los equipos de video digitales, más livianos y automatizados contribuyen al uso de metodologías más participativas en el proceso realizativo documental. Este, además, requiere de la puesta en práctica de estrategias de distribución del poder en sus distintas etapas.

Observamos que los realizadores pueden poner en escena estrategias que faciliten la reversibilidad de la relación con el sujeto representado. El uso participativo de la cámara es una estrategia que facilita no sólo la autorrepresentación de este sino, también, el intercambio de miradas y de roles y con esto la distribución del poder en la relación. En el mismo sentido, un enunciador que propone una lógica de intercambio de saberes, reconoce las relaciones de poder y posibilita su transformación.

BIBLIOGRAFÍA

ARDÉVOL PIERA, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1994; formato electrónico de la autora.

[http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_cat.htm].
(14/09/2008).

BARNOUW, E. *El documental. Historia y estilos*. Barcelona, Gedisa, 1998, 1974.

BIRRI, F. *Escuela documental de Santa Fe*. Argentina, Editorial Documento, Instituto de Cinematografía de la UNL, 1964.

BUSTOS, G. *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones y Centro Cultural España en Buenos Aires, 2006.

FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina, Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2002, 1975.

FOUCAULT, M. *Hermenéutica del sujeto*. La Plata, Argentina, Editorial Altamira, 1996.

NICHOLS, B. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997.

PRELORÁN, J. *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires, Catálogos, 2006.

OLIVERA, G. E. *Panoptismo/espectacularización. Algunas líneas de acceso para pensar los regímenes de visibilidad televisivos* en *Revista Científica de la Universidad Blas Pascal*. Córdoba, Argentina, junio, N° 7, 1995.

Capítulo VII

Actuar la propia vida. Algunas reflexiones sobre el teatro documental³¹

Paola Judith Margulis

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

En el año 2005 se estrenó *Cozarinsky y su médico*, puesta teatral dirigida por ViVi Tellas, inscripta en el controversial género Teatro Documental.³² La obra presenta en escena al escritor y realizador Edgardo Cozarinsky, junto a su médico y amigo personal Alejo Florín, como parte de un recorrido que logra instalar una buena serie de interrogantes acerca del problema de la biografía y su representación. El espectáculo está compuesto por una serie de secuencias vinculadas a experiencias biográficas que conjugan el interés y afición que Cozarinsky y Florín sienten por el cine; así como también, la relación médica que los une. A lo largo de la obra vemos a estos personajes trayendo a escena parte íntima de sus vidas, presentando y representando una serie de acciones que ponen en juego sus saberes, creencias y vivencias. Las secuencias que componen la obra son relativamente autónomas entre sí, y están enarboladas a partir de un cúmulo de experiencias y objetos personales de Cozarinsky y Florín. Estos momentos no se vinculan entre sí a partir de una modalidad causal evidente; pero sin embargo, logran construir un todo narrativo [ver síntesis argumental en ANEXO].

Ubicado en el borde entre biografía y ficción, el concepto de Teatro Documental, acuñado por Vivi Tellas, propone un panorama híbrido que construye su micro universo a partir de las experiencias personales de individuos vivos. Este tipo de teatro no trabaja sobre un texto previo, sino que organiza su dinámica a partir de

³¹ Publicado en Question N° 15. Año 2007

³² Teatro Documental continúa la línea de Biodrama –también creación de Tellas- recuperando la intención de trabajar sobre la biografía de personas vivas. En el caso de Teatro Documental, esta tentativa se aproximará más al límite, al jugar con la exclusión de dimensiones inherentes a la puesta teatral convencional.

ciertos elementos biográficos. El lugar del texto dramático, será suplantado en este tipo de narrativas por un trabajo creativo de elaboración, previo a la configuración de la puesta teatral, en el que intervienen narraciones biográficas, objetos personales, documentos, etc.; guiados por la mirada orientadora de Vivi Tellas. Sobre la base de esta experiencia creativa, irán surgiendo las diferentes secuencias que darán forma final a la obra.³³

A pesar del evidente quiebre que instalan este tipo de propuestas respecto de los géneros más tradicionales –diferencias que impulsarán a algunos críticos, incluso, a no considerarlas como representaciones teatrales-;³⁴ el espectáculo es presentado como un evento teatral convencional –existe una cartelera, se paga una entrada, se recibe un programa de mano, se presencia la puesta desde una platea, etc.-. Un espacio escénico despojado, en el que apenas alcanzan a recortarse de las peladas paredes algunos objetos (pelucas sostenidas por maniqués en el fondo, un reloj en hora, un estetoscopio, un televisor y una videocasetera, dos sillones, una mesa con distintos elementos, como fotografías, notas periodísticas, etc.) servirá de marco para la acción de los personajes, interpretados por actores no profesionales. En ese espacio, se desplazarán Cozarinsky y Florín, vistiendo atuendos que les son habituales (pantalón, camisa y saco el primero; pantalón, camisa, saco y corbata, el segundo). Las narraciones que se van tejiendo a lo largo de la hora y pico que dura la obra, son presentadas como “reales” –en tanto reponen trayectorias biográficas- y se apoyan también en objetos reales. Los materiales dispuestos en escena no son de utilería, no tienen un uso simbólico dentro de la obra; sino que realmente funcionan –o en ocasiones fallan- en escena (el televisor y la videocasetera sirven para ver películas, el estetoscopio para auscultar, el reloj para medir el tiempo, etc.). Estos objetos provienen de un mundo exterior al universo teatral, presentando muchas veces dentro de este último, el estatuto de “pruebas”.³⁵

³³ El orden de estas secuencias aparece apuntado en una cartulina, casi escondida, al costado del escenario. Este detalle evidencia la informalidad del trabajo, personificado por actores amateurs; rasgo que se reitera en el resto de las obras que integran el proyecto Teatro Documental.

³⁴ Ver Pauls, Alan: “Una historia clínica” en el suplemento *Radar de Página/12*, 26 de marzo de 2006.

³⁵ Cuando Cozarinsky enseña al público la dura crítica que recibió el film *El violín de Rotschild* (1996), no presenta un recorte cualquiera de diario, que hace las veces de crítica cinematográfica dentro de la diégesis; sino que se trata, efectivamente, de la crítica publicada en la revista *Positif*, recortada y guardada a lo largo de los años por el realizador.

Es importante considerar que el concepto de Teatro Documental instala una serie de problemas que de por sí le son inherentes al teatro. Si por una parte, en su realidad práctica, en su carácter irrepetible, el teatro es siempre presencia –“*es un acto realizado aquí y ahora en los organismos de los actores, frente a otros hombres*”- (Grotowski, 1971) y por eso mismo, es “siempre cierto”, funciona como documento de una acción que transcurre en el aquí y ahora del espectador; por la otra, el teatro es necesariamente fábula, ficción, alegoría. En el Teatro Documental de Vivi Tellas, es precisamente esta última dimensión la que intenta ser falseada, desmentida, clausurada a partir del rótulo de Documental -y el “efecto de verdad” que de por sí este último trae aparejado (Arfuch, 2002)-, así como por la dilución de ciertos mecanismos de construcción narrativa de los que se sirve el teatro más clásico: la escenografía, la técnica actoral, la utilería, el libreto, etc.

Otro de los temas inherentes al teatro que problematiza el trabajo de Tellas, es el estatuto del personaje. En su forma clásica, se genera en escena la “identidad entre un ser vivo y un personaje”, pensado muchas veces éste último como una máscara (que correspondía al papel dramático en el teatro griego [Pavis, 1998]). La particularidad del Teatro Documental es desafiar estas dimensiones, solapando no sólo los cuerpos de persona y personaje; sino también, reuniendo sus historias y sus nombres en una compleja síntesis de identidad. Desde ese lugar, se abre toda una serie de interrogantes, sobre los que intentará centrarse este trabajo: ¿a quiénes vemos, realmente, sobre el escenario, persona o personaje? ¿Puede una representación teatral cruzar la línea y representar algo que no sea ficcional? ¿Cuál es el límite entre biografía y ficción? ¿Qué tipo de juicio estético podría admitir una obra de este tipo?.³⁶

Es evidente que el proyecto Teatro Documental nos enfrenta a una situación en la que las categorías de ficción, documental y biografía se fusionan y confunden de un modo dinámico; corroborándose la tesis de Paul de Man según la cual “...*la autobiografía no se presta fácilmente a definiciones teóricas, pues cada ejemplo específico parece ser una excepción a la norma, y, además, las obras mismas parecen*

³⁶ Recordemos que ya Paul de Man ha considerado a la biografía como un género menor, comparada con la tragedia, la épica o la poesía lírica (de Man, Paul: “Autobiography as De-facement” en *The Retic of romanticism*, New York, Columbia Universtiy Press, p. 67-81, 1984 (versión castellana: “la autobiografía como desfiguración”, en AA.VV. *La autobiografía y sus problemas teóricos*, p. 113).

solaparse con géneros vecinos o incluso incompatibles...”.³⁷ Obras como las inscriptas en este macro-proyecto, no mezclan sustancias en estado puro –documental y ficción, o tal vez, biografía y ficción-; sino que se ubican en un *espacio biográfico* complejo,³⁸ en el que todos estos recursos y géneros se relacionan, incluso, de forma paradójal. Según sostiene Leonor Arfuch, el escenario actual plantea un *crescendo* de la narrativa vivencial que abarca prácticamente todos los registros, generando hibridaciones, préstamos y contaminaciones de lógicas mediáticas, literarias y académicas; e incorporando la presentación biográfica de relatos de diverso tipo (Arfuch, 2002). Desde esta perspectiva, la mediatización de la vida habría influido en la reconfiguración de los géneros autobiográficos canónicos, y el auge de las biografías ofrecería umbrales poco identificables entre ficción, obra documental, novela histórica, etc.

El presente trabajo procurará estudiar las **diferentes estrategias ficcionales de autorepresentación** que caracterizan a este grupo de obras. Por lo tanto, la atención estará puesta, no tanto en el carácter de verdad de lo que ocurre en el presente de la escena teatral, sino más bien, en los mecanismos de su construcción narrativa, en la mirada que ésta propone para abordar un cúmulo de situaciones biográficas. Se tratará, entonces, de observar “...*qué historia (cuál de ellas) cuenta alguien de sí mismo o de otro yo*” (Arfuch, 2002; 60).

Entre la biografía y la ficción

La delgada línea que separa –o no- biografía de ficción, es un aspecto sobre el cual *Cozarinsky y su médico* se encarga de llamar la atención constantemente; y que ha sido objeto de enérgicas discusiones teóricas. Si para algunos autores, como Philippe

³⁷ de Man, Paul: “Autobiography as De-facement” en *The Retic of romanticism*, New York, Columbia University Press, p. 67-81, 1984 (versión castellana: “la autobiografía como desfiguración”, en AA.VV. *La autobiografía y sus problemas teóricos*, p. 113).

³⁸ Entendemos el concepto de espacio biográfico tal como es definido por Leonor Arfuch, esto es, en tanto una “...*confluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativa...*”. En la concepción del espacio biográfico se articularían el *momento* y la *totalidad*, “...*la búsqueda de identidad e identificación, la paradoja de la pérdida que conlleva la restauración, la lógica compensatoria de la falta, la investidura del valor biográfico*” (Arfuch, Leonor: “*El espacio biográfico. Mapa del territorio*” en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002).

Lejeune, el artificio de un pacto biográfico entre autor, narrador y personaje –anclado en la firma del enunciador-³⁹ pareciera resolver este problema, otros teóricos como Paul de Man, en cambio, pondrán en discusión el hecho de que la autobiografía dependa necesariamente de un referente, así como el rol que mediante este artificio es atribuido al lector, en tanto juez encargado de verificar la autenticidad de la firma (de Man, 1984). Los elementos para superar este problema teórico, son aportados por el trabajo de Mijail Bajtin, quien sostiene que autor y personaje nunca podrían coincidir (ni siquiera en la autobiografía), puesto que el autor debe convertirse en *otro* respecto de sí mismo para lograr verse con los ojos de otro (Bajtin, 2002). Esta separación entre autor y personaje -mediada por el extrañamiento que entraña necesariamente todo acto estético-, no obtura el área de confluencia entre ambas figuras, “...*en la biografía el autor no sólo está de acuerdo con el personaje en sus creencias, convicciones y amores, sino que se guía en su creación artística (sincrética) por los mismos valores que el héroe en su vida estética*”.

Cabe aclarar, que aún a pesar de la clara separación entre autor y personaje planteada por Bajtin, la cuestión de la biografía deja lugar a otras marcas que diferencian el género biográfico del resto de los discursos ficcionales. Paul Ricoeur afirma que las historias de vida difieren de las historias literarias en varios aspectos (Ricoeur, 1985). Para empezar, la narración de la vida carece de las instancias de apertura y clausura que le son inherentes a la ficción –*el mundo de la biografía no está cerrado ni concluido*, dirá Bajtin-; y también, las historias vividas por uno se relacionan –*dialógicamente*- con las historias vividas por los demás –episodios de la propia vida se relacionan con momentos de la vida de otros-, y este aspecto termina por diferenciarlas de las historias literarias.⁴⁰ Tal como postula Ricoeur, sobre el recorrido conocido de la propia vida, es posible tejer diferentes tramas; contar historias distintas.

³⁹ Lejeune sostiene que “*La autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, por su nombre, en la cubierta), el narrador y el personaje de quien se habla*” (Lejeune, Philippe: “El pacto autobiográfico” en AA.VV., La autobiografía y sus problemas teóricos, Barcelona, Suplemento 29 de Anthropos, diciembre 1991, p. 47-52).

⁴⁰ Según mantiene Paul Ricoeur, “...*precisamente por esta imbricación, tanto como por su carácter abierto por las dos extremidades, las historias de vida difieren de las historias literarias, pertenezcan estas a la historiografía o a la ficción*” (Ricoeur, Paul: Tiempo y narración, Tomos I, II y III, París, Seuil, 1983, 1984, 1985).

Intentando poner en contacto estos argumentos –que refieren en su mayor parte al mundo literario- con el hecho teatral, notaremos que también aquí se produce un área de divergencias. Si bien hay quienes consideran que proyectos como Teatro Documental generan un espacio biográfico no ficcional (por carecer de actores profesionales, decorados y utilería, por presentar antes que representar etc.);⁴¹ dicha tesis pareciera no resistir un análisis en profundidad, puesto que tal como plantea Patrice Pavis (1998) -refiriéndose al actor que interpreta papeles inspirados en autobiografías- “...a partir del momento en que parece estar ahí, presente y real, también asume un papel de personaje, lo cual le impide en contrapartida ofrecer un testimonio autobiográfico. O, en cualquier caso, esta comunicación autobiográfica siempre será sospechosa porque es objeto de una puesta en espacio, objeto de una elección de los materiales, de una exhibición; en resumen, de una puesta en escena del yo con fines artísticos y ficcionales”. En el caso de Cozarinsky y su médico, es precisamente el entrelazamiento de dos historias de vida diferentes, el modo en que logran engarzar dialógicamente, lo que gana el escenario y dirige la acción. Edgardo Cozarinsky y Alejo Florín interpretan frente al público dos personajes: Edgardo Cozarinsky y Alejo Florín, respectivamente; generando un *momento biográfico* que simultáneamente narra y reflexiona acerca de los mecanismos constitutivos de dicha narración.

Ficción biográfica

Parte de la complejidad del texto teatral dirigido por Vivi Tellas, consiste en ubicar sobre el escenario una serie de situaciones en las que se conjugan explícitamente biografía y ficción. La lógica de secuencias que construye la obra,

⁴¹ Alan Pauls considera al Teatro Documental como un universo no ficcional, en el que sobreviven pocos elementos teatrales. Según argumenta Pauls (refiriéndose a *Mi mamá y mi tía*, obra inscripta también en el proyecto de Vivi Tellas): “De teatro, en rigor, queda poco y nada: en vez de obra hay algo que parece un ritual doméstico casi privado; en vez de actores y personajes, dos mujeres que ponen sus vidas al desnudo; en vez de decorados y utilería, un botín de efectos personales donde se cifran dos existencias a la vez comunes y singulares; en vez de representación, un método expositivo, mucho más de “caso” que de ficción, que articula en secuencia ciertos “números”, las células de comportamiento e interacción que permiten el despunte de una especie de mínimo teatral espontáneo” (Pauls, Alan: “Una historia clínica” en el suplemento Radar de Página/12, 26 de marzo de 2006).

incluye pasajes biográfico-ficcionales, difíciles de ubicar bajo el rótulo de ficción o documental. Tal es el caso de una secuencia que comienza con la revisión médica que le practica el Dr. Florín a su paciente Cozarinsky. Las competencias del primero no dejan lugar a dudas: no se trata de un actor interpretando el rol de médico junto a otro actor que cumple el rol de paciente; sino, de un médico auscultando –con todas los saberes y destrezas que le son específicas- a su paciente. El hilo de la escena, presentada inicialmente de forma realista, comienza a ser enérgicamente corroído por un desvío hacia el absurdo. La prescripción de un medicamento –cuyos efectos colaterales podrían dejar completamente pelado a Cozarinsky o hacerle crecer el cabello en exceso- da pie a un tragicómico juego teatral. A partir de una suerte de “teatro dentro del teatro”, Cozarinsky se interpreta a sí mismo viviendo distintos y contradictorios estados de ánimo inspirados por el cambio de pelucas. Las acciones del cineasta están dirigidas por el Dr. Florín, quien a su vez juega el rol de dueño del un restaurante al que suele frecuentar el primero, ofreciéndole en distintas oportunidades (coincidentes con el cambio reiterado de pelucas) distintos platos de pescado, e intentando convencerlo de tomar uno que el realizador cinematográfico se resiste a aceptar. El recurso del *psicodrama*⁴² como forma terapéutica de abordar la posibilidad de quedarse sin pelo -trabajando sobre cómo el cambio de look podría influir en los estados de ánimo del paciente-; no hace sino señalar la forma en que el Teatro Documental dialoga y experimenta con recursos que le son propios al teatro. La metadiscursividad, el juego, la puesta en abismo, marcan la forma en que el proyecto de Vivi Tellas se inscribe dentro de las fronteras del teatro; y al mismo tiempo, la intención de romper estos límites no deja de conformar parte de la misma reflexión sobre el medio teatral.

A partir de esta matriz que resulta común a muchas de las puestas de Vivi Tellas, se dibuja un panorama en el que el despliegue de las competencias profesionales de los personajes, el universo social de su trabajo y sus ocupaciones⁴³ van dejando diversos

⁴² “*El psicodrama es una técnica de investigación psicológica y psicoanalítica que pretende analizar los conflictos interiores haciendo interpretar a unos protagonistas un guión improvisado a partir de un cierto número de consignas. La hipótesis es que la acción y el juego teatral permitirán, con mayor nitidez que la palabra, que se revelen los conflictos reprimidos, las dificultades interpersonales y los errores de juicio*” (Pavis, Patrice: Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Buenos Aires, Paidós, 1998).

⁴³ Recordemos que Vivi Tellas dirigió varias obras reunidas en el Proyecto Archivos en las que una serie de individuos son reunidos en escena a partir de un espacio biográfico definido por sus profesiones y/o ocupaciones. Algunas otras obras que se alinean con esta propuesta son *Tres*

intersticios a partir de los cuales parecieran fugarse distintos elementos biográficos y ficcionales, los cuales involucran el sentido más personal de su individualidad: la cruda confesión, el recuerdo, el documentado de distintas experiencias, etc. En algunas ocasiones, estos momentos de fuga, recrean situaciones capaces de condensar un fuerte cariz dramático; tal el momento en que Cozarinsky se ubica de pie, mirando fijamente hacia la platea, mostrando la fotografía de una mujer mayor que lleva en su mano. Luego de notificar a los presentes que la imagen expuesta pertenece a su madre, pide a los posibles periodistas que se encuentren mezclados entre el público de la sala, que no difundan su estado de salud: Cozarinsky está enfermo de cáncer y quiere evitar que esta noticia llegue a oídos de su madre, ya mayor.⁴⁴ Este ingrediente paradójico –se hace pública una información que pretende ser mantenida en secreto– hace las veces de confesión, interpelando y comprometiendo al público con las historias biográficas narradas en escena.⁴⁵

Una lógica que carece de causalidad

La falta de una apertura y de un cierre narrativo específicos –marcas constitutivas, según indica Ricoeur– de las historias de vida adquiere en *Cozarinsky y su médico* un relieve muy particular. La estructura de la obra, basada en una serie de secuencias (no

filósofos con bigotes (2005), *Escuela de Conducción* (2006) y *El precio de un brazo derecho* (2000). Esta última obra –interpretada por actores, a diferencia de las anteriores– intenta reflexionar críticamente sobre las condiciones del trabajo en nuestros días y las relaciones personales que se entretienen desde ellas, recreadas a partir del trabajo en una obra en construcción.

⁴⁴ Este pasaje de la obra, en particular, evidencia la tensión entre vida pública y vida privada, presente en el documental. La forma en que Edgardo Cozarinsky hace público un aspecto referido a su núcleo más íntimo de preocupaciones, no hace sino relevar el modo en que “*Esa visibilidad de lo privado, como requisito obligado de educación sentimental, que inaugura a un tiempo el ojo voyeurístico y la modelización (...), aparece como uno de los registros prioritarios en la escena contemporánea, si bien ya casi no es necesario atisbar por el ojo de la cerradura: la pantalla global ha ampliado de tal manera nuestro punto de observación que es posible encontrarnos, en primera fila y en <tiempo real> ante el desnudamiento de cualquier secreto. Pero además, la retórica de la autenticación, de borrado de las marcas ficcionales, también parece haberse desplegado de manera incansable a través de los siglos, prometiendo una distancia siempre menor del acontecimiento: no se tratará ya sólo de vidas <en directo>, sino también de muertes*” (Arfuch, Leonor: “*El espacio biográfico. Mapa del territorio*” en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002).

⁴⁵ Este recurso coincide con lo que Pavis denomina “confesión impúdica”, consistente en brindar al espectador una información comprometida –una verdad punzante– (sobre una enfermedad o la sexualidad de un personaje biográfico) con el objeto de generar un estado de malestar en el espectador (Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 1998).

guionadas, pero sí pautadas con anticipación), carece en su articulación narrativa de un sentido convencional de causalidad: no hay en la puesta ningún hilo definido que conduzca los distintos momentos hacia una instancia conclusiva [ver síntesis argumental en ANEXO]. Las diferentes secuencias que la componen, presentan una relativa autonomía entre sí, construyendo un camino que se asemeja a lo aleatorio, y que no pareciera recurrir a ningún criterio de unidad, por fuera de la referencia a las figuras de Cozarinsky y Florín como organizadoras del relato.⁴⁶

La historia contada en escena, presenta una serie de situaciones “vivas” –abiertas, dinámicas- plausibles de repetirse indefinidamente en distintos ámbitos y momentos de la vida de estos personajes (consultas médicas, momentos en los que la amistad da paso al recuerdo y a la anécdota compartida). La unidad que le da sentido a la biografía, pareciera apoyarse en las respectivas competencias profesionales de los personajes y su *habitus* de clase:⁴⁷ sus saberes, sus gustos, sus experiencias de vida; pero fundamentalmente, a partir de la condición de realizador de Cozarinsky, y la profesión de médico de Florín. Vemos a los **personajes** en situaciones simples, repetibles, cotidianas, referirse a ciertos sucesos que definitivamente trazaron un antes y un después en la vida de las **personas** que inspiraron y dan nombre a la obra: la contemplación de algunos fragmentos de *Mi verano con Mónica* (1953), de Ingmar Bergman, film que forma parte de la adolescencia de ambos personajes y que marcó a toda una generación de cinéfilos (el desnudo total De Harriet Andersson, y su desafiante mirada a cámara no se escapan del ácido comentario de Cozarinsky); el recorrido en clave nostálgica e irónica por *Puntos suspensivos* (1971), opera prima del realizador; videos familiares de Alejo Florín; la reposición de historias que conjugan el costado personal y profesional de este último, dando pie a la hilación de un anecdotario personal –común a ambos personajes- que reúne a una serie de figuras ilustres de la elite cultural argentina, entre ellos Adolfo Bioy Casares (a quien el Dr.

⁴⁶ La articulación entre las distintas escenas está dada por efectos musicales y acciones físicas disruptivas, como por ejemplo, el momento de transición entre la primera secuencia y la segunda, está marcada por un efecto de sonido que acompaña el rápido movimiento que realizan Cozarinsky y Florín sentados en sillones giratorios, moviéndose circularmente sobre su eje. Estos momentos lúdicos, tienden a ondular la línea más dura del género documental, poniendo en evidencia el juego ficcional que contribuye a enarbolar la obra.

⁴⁷ La categoría de *habitus* es definida por Pierre Bourdieu como el “*sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas*” (Bourdieu, Pierre: “Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase” en Campo de poder, campo intelectual, Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2003).

Florín habría salvado de un cáncer de tiroides), Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, entre otros.

Por la forma en que son presentadas, estas diferentes situaciones parecieran construir un presente sostenido, abierto, problemático, sin que medie la categoría de “antes” y “después” entre ellas; como en un proceso de construcción constante e inestable; que paradójicamente, se apoya en un pasado bien documentado. El tiempo de la obra –que “...se hace humano en la medida en que se articula en un modo narrativo”-⁴⁸ es continuo, y corre en paralelo del funcionamiento del reloj colgado en la pared del fondo de la sala. La falta de causalidad entre secuencias, ayuda a construir una temporalidad que pareciera prescindir de un tiempo otro, inherente a la narración. Dentro del universo de la obra, el tiempo pretende ser algo “cierto”, como evidencia el reloj colgado en el escenario –objeto validatorio que se ubica al mismo nivel que las fotografías, los videos y las críticas cinematográficas-. El espectáculo empieza antes de que los espectadores se ubiquen en la sala, y finaliza en un momento indeterminado, en el que público, personas y personajes se confunden en el escenario [ver síntesis argumental de la obra en ANEXO]. Si bien existen algunos puntos conclusivos en el devenir de la obra –el momento en que Cozarinsky admite que su amigo Florín le salvó la vida; y sobre todo, el saludo final de los actores frente al público- estos elementos no obturan la idea de desarrollo abierto, inconcluso. El cierre de la presentación, en el que Cozarinsky y Florín sacan a bailar al público al son de una canción de Rita Pavone; no hace sino reforzar este cruce de sensaciones; generando un nuevo espacio compartido (el escenario, no la platea ni el exterior de la sala), en el cual se servirá una picada polaca (con ciertas reminiscencias temáticas respecto de la infancia de Alejo Florín). La picada construye un lugar de sociabilidad en el que conviven los personajes de la obra y las personas cuya biografía las inspiró. Las preguntas y comentarios del público hacia estas figuras, en medio de este espacio biográfico compartido, desdibujan todo límite, generando lazos cruzados en simultaneidad entre personas y personajes: en la platea se fusionan admiradores de Cozarinsky, pacientes del Dr. Florín, familiares, amigos y también pares profesionales de ambos, junto con un público sui generis que se acerca a ver la obra. Los comentarios y felicitaciones se dirigen a ambos, persona y personaje; precisamente,

⁴⁸ Ricoeur, Paul: “*Tiempo y narración*” en *Tiempo y narración*, Tomo I, París, Seuil, 1983, 1984, 1985.

porque el cuerpo que encarnan Edgardo Cozarinsky y Alejo Florín brinda materialidad a dicha paradoja. Esta inconclusividad de la obra (así como de las secuencias parciales que nunca terminan de clausurarse), se acomoda a la idea sugerida por Bajtin, según la cual, es la muerte la forma de conclusión estética de una personalidad (Bajtin, 2002).

Estrategias de verosimilitud

Podríamos preguntarnos qué diferencia esta obra de teatro documental respecto de otras tantas puestas teatrales que construyen un universo ficcional en el cual se recrean “momentos biográficos”, a partir de una narrativa que reproduce los mismos mecanismos del documental. Los gestos biográficos -narraciones de historias, el apoyo en documentos u objetos relacionados con el pasado de los personajes diegéticos-, reproducen dialógicamente una serie de recursos similares a los empleados en el teatro documental. Podríamos pensar, para poner un ejemplo, en *Open House* (2002), de Daniel Veronese, obra en cuya trama los personajes apelan a los mismos recursos que el teatro documental (lectura de documentos, narraciones orales de distintos momentos de sus vidas, presentación de objetos personales, exposición de fotografías, incluso, la filmación de ciertos personajes con intenciones documentales) en un escenario también despojado, pero esta vez, sin un apoyo referencial fuera de la historia.

Los momentos en que Cozarinsky se para frente a la platea y enseña al público la foto de su madre; o lee en francés el original de una dura crítica dirigida a *El violín de Rotschild* (1996) publicada en la revista *Positif* (traducida luego oralmente al español, por su amigo Florín); no se diferencian desde lo formal, del gesto documental de mostrar al público la fotografía del “chico de bigotes”, antiguo integrante que ha abandonado el elenco de *Open House*, y de repartir entre el público –hasta que se acaben- unas fotocopias que él les dejó (fotocopias que hacen las veces de programa de mano).⁴⁹ Teniendo en cuenta que desde lo formal el gesto de enseñar evidencias al

⁴⁹ Tal como sostiene el manifiesto de *Open House*, “Sabemos que *Open House* es una obra que no dejaremos de hacer nunca. No depende del público. Si el público no viene, la haremos igual. Nosotros sabemos y podemos soportar las pérdidas y el abandono. Si uno de nosotros decide irse

público es el mismo, ¿qué diferencia, entonces, el documental biográfico de la ficción? ¿cómo separar aquellos objetos personales sobre los que se vertebran las secuencias biográficas de *Cozarinsky y su médico*, de los artificios ficcionales que recrea *Open House*?

La cita –intertextualidad que obedece a la intención de reflexionar en torno de los mecanismos de construcción narrativa de estos géneros- es lo que permite deslizar estos artificios biográficos de un contexto a otro, hacia nuevas cadenas significantes, habilitando lecturas divergentes. Tal como sostiene Jacques Derrida (1989), “*Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (...) puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable*”. Es precisamente, esa posibilidad de citar, de ubicar y reubicar los distintos elementos significantes en distintos marcos discursivos, lo que brinda relevancia al contexto como condicionante de sentido. De ese modo, el rótulo Teatro Documental sirve de marco interpretativo donde situar los distintos objetos, personajes y pasajes vivenciales de Cozarinsky y Florín, para ser decodificados por el público como “biográficos”; al tiempo que es posible ubicar *Open House* como un intertexto que intenta reflexionar –poniendo en cuestión- los límites de la representación teatral. Mientras Vivi Tellas arrastra el documental hacia el límite, Veronese conduce hasta el borde la ficción. Como es de notarse, ambos extremos se encuentran.

Imposibilidad de un cierre

A pesar del desconcierto que nos produce, el género biográfico sigue diversificándose y copando distintas zonas de la vida, ablandando el límite entre realidad y ficción, entre esfera pública y esfera de lo privado; marcando un punto de inflexión respecto de las narrativas clásicas. Tal como evidencian algunas de las obras aquí analizadas y reseñadas, nos encontramos en un momento en que el documental reproduce recursos propios de la ficción, y al mismo tiempo, algunas piezas de ficción

de la obra, la obra continúa...”. Ver en la página 22 del ANEXO el programa de mano de *Open House*, en el reparto de la obra, aparece tachado el personaje del “Chico de bigotes” junto con el nombre del actor que supo representarlo.

recuperan artificios propios del documental, generando obras difíciles de situar y catalogar. *Cozarinsky y su médico* impone categorías y las derrumba todo el tiempo, como buscando nuevos límites para desafiar. Pero aun a pesar de toda esta serie de contradicciones y paradojas –o tal vez por ello-, el proyecto nace reglado bajo un potente rótulo: Teatro Documental.

Entonces, ¿cómo enfrentarse a estas obras? ¿Cómo juzgar estéticamente un tipo de espectáculo que desborda constantemente los límites de la biografía y la ficción? Intentando responder a algunos de estos interrogantes, Josefina Ludmer sostiene que la ambivalencia que caracteriza a este tipo de tramas –sobre las que “*no importa si son en realidad ficción o realidad*”⁵⁰- hace que para la autora, carezca de sentido todo juicio estético. Esta salida teórica, entre otras posibles, señala el corte que instalan este tipo de narrativas respecto de los límites convencionales de género, pero por sobre todo, **marca la falta de categorías apropiadas** para enfrentarse a ellas y poder establecer un juicio estético.

Aun a pesar de lo difícil que resulta situar la obra, *Cozarinsky y su médico* no se sale de las categorías del teatro, sino que las hace estallar desde dentro. La obra emprende una línea de exploración y experimentación en torno de las materias constitutivas del hecho teatral, capaz de generar, como golpe de efecto, la ilusión de estar frente a un *mundo*, a un *tiempo* y a unas *identidades* no ficcionales. Y ello porque la puesta en escena -la escenografía despojada, la falta de un texto dramático, el apoyo en historias biográficas, documentos, y objetos que “funcionan”- ayuda a recrear esa impresión de realidad. La lógica no cronológica de las secuencias, encuentra en el reloj colgado en la sala, un apoyo que ayuda a generar la ilusión de un tiempo “no ficcional”. La coincidencia de los nombres de las personas y de los personajes, la forma en que se prescinde de una técnica actoral profesional, y la utilización de objetos personales; contribuyen a generar un efecto de “identidad no ficcional” externa al hecho teatral. Sin embargo, la pugna entre identidad y ficción, presente a lo largo de todo el espectáculo, encuentra un término en la corporalidad. Las personas que interpretan los personajes no podrían ser otros que Edgardo Cozarinsky y su médico Alejo Florín, he allí el límite que le impone la realidad a la ficción.

⁵⁰ Ludmer, Josefina: “Literaturas postautónomas”, en Lo escrito: <http://www.loescrito.net/index.php?id=158>

Anexo

Ficha Técnica de *Cozarinsky y su médico*

Intérpretes: Edgardo Cozarinsky y Alejo Florín

Investigación: Mei Iudicissa

Fotos: Nicolás Goldberg

Acondicionamiento de la sala: Julieta Ascar

Escenografía y diseño: Paolo Baseggio

Coordinación Técnica: Sergio Zanardi

Asistencia de producción: Julian Tello

Producción: María La Greca

Asistencia de dirección: Nicolás Levin

Dirección: Vivi Tellas

Síntesis argumental de *Cozarinsky y su médico*

Edgardo Cozarinsky –reconocido escritor y director cinematográfico- y Alejo Florín –médico y amigo personal del primero- representan una serie de secuencias vinculadas a experiencias biográficas que conjugan el interés y afición que ambos sienten por el cine; así como también, la relación médica que los une.

Las secuencias que componen la obra son relativamente autónomas entre sí, y están enarboladas a partir de un cúmulo de experiencias y objetos personales de Cozarinsky y Florín. Estos momentos no se vinculan entre sí desde una modalidad causal evidente; pero sin embargo, logran construir un todo narrativo.

La primera de estas secuencias, encuentra a los personajes –mientras los espectadores se ubican en la sala- mirando y comentando *Mi verano con Mónica* (1953), de Ingmar Bergman. El director se detiene y describe interpretativamente ciertos pasajes de la película, intentado focalizar irónicamente en aquellos momentos que la hicieron susceptible de censura en el Río de la Plata. El rápido movimiento que realizan Cozarinsky y Florín sentados en sillones giratorios, moviéndose circularmente sobre su eje -acompañados por un efecto sonoro-, marca el fin de la primera secuencia y el comienzo de la siguiente, en la que podemos observar la revisión médica que le practica el Dr. Florín a su paciente Cozarinsky. La auscultación y las distintas pruebas físicas (El Dr. Florín comprueba que el paciente no esté reteniendo líquidos, y

dirige una serie de pruebas neurológicas que exigen el reiterado desplazamiento del paciente a lo largo del escenario, realizando distintos movimientos con específicas partes de su cuerpo), seguidas de un diagnóstico positivo y la discusión sobre los efectos colaterales que podría provocarle a Cozarinsky la ingesta de un determinado medicamento (caída total del cabello o crecimiento excesivo del mismo); derivan en una situación absurda que involucra cambios de pelucas y la repetición de ciertos diálogos en los que los personajes deberán a su vez, interpretar a otros personajes. Un ciclotímico Cozarinsky se enfrenta al Dr. Florín, quien evidencia su interés en interpretar al dueño de una marisquería que suele frecuentar el primero. Otro pasaje ficcional presenta a Florín con un arma en la mano, estableciendo diferencias estilísticas respecto del modo en que fue cambiando la forma de empuñar un arma en el cine con el correr del tiempo.

El resto de las secuencias están centradas en la presentación de diferentes documentos personales de los personajes:

La lectura en francés del original de una crítica desfavorable que recibió el film de Cozarinsky -*El violín de Rotschild* (1996)- publicado en la revista *Positif*; seguida de la traducción al español realizada por Alejo Florín. A continuación, Cozarinsky narra un sueño recurrente en el que se ve a sí mismo conduciendo un camión y pasando por encima al autor de dicha crítica.

La lectura de una nota sobre el Dr. Alejo Florín publicada en el diario *La Nación*, en la que el médico afirma que las cosas que más valora en la vida son su profesión, su familia y sus amigos.

La proyección de la ópera prima de Edgardo Cozarinsky, *Puntos suspensivos* (1971) en clave irónica y nostálgica. Este recorrido por algunos pasajes del film, le permite confirmar que la mayoría de las personas que actuaron en él –muchos de ellos, amigos del director- están muertos. El realizador se burla de muchos de sus vicios de principiante, y recupera algunas anécdotas valiosas de la filmación de la película.

La presentación de una foto de una mujer mayor, que Cozarinsky identifica como su madre. El director se para frente a la platea, y solicita a los posibles periodistas que se encuentren en la sala, la no divulgación de su estado de salud. Mirando fijamente al público, Cozarinsky notifica que tiene cáncer, y que desea que esa información no se filtre hasta llegar a su madre, ya mayor.

La proyección de videos familiares del Dr. Florín, pioneros en el uso doméstico del dispositivo cinematográfico. El comentado del material audiovisual se desliza desde la identificación de los miembros de la familia de Alejo Florín –la relación edípica con su madre-, hasta la detección de las marcas propias de estas primeras filmaciones de aficionados, que intentan recalcar constantemente la posibilidad de movimiento que habilita este nuevo medio (en un claro contraste con la imagen estática de la fotografía). Esta serie de recuerdos da pie a la hilación de un anecdotario personal – común a ambos personajes-, que reúne a una serie de figuras ilustres de la elite cultural argentina, entre ellos Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, entre otros.

Hacia el final de la presentación, Edgardo Cozarinsky confiesa al público que su amigo y médico, el Dr. Florín, le salvó la vida.

La obra termina cuando una canción de Rita Pavone empieza a sonar, y Edgardo Cozarinsky saca a bailar a alguna dama del público, con la idea de que el resto de la platea se sume. Luego del baile, una mesa es preparada en el escenario, con la intención de ofrecer la posibilidad de compartir una picada estilo polaco – temáticamente relacionada con la infancia de Alejo Florín- con los actores. En la mesa aparecen servidos algunos de los productos alimenticios aludidos previamente por los personajes, en clara referencia a sus consumos infantiles (botella de Coca Cola de vidrio tamaño pequeño; helados de agua, etc.).

BIBLIOGRAFÍA

- ARFUCH, L. (2002), “*El espacio biográfico. Mapa del territorio*” en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, capítulos I y II.
- BAJTIN, M (2002). “*Autor y personaje en la actividad estética*”, “*El problema de los géneros discursivos*” y “*El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico*” en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BOURDIEU, P. (2003). “*Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase*” en *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Editorial Quadrata.
- DE MAN, P. (1984), “*Autobiography as De-facement*” en *The Retic of romanticism*, New York, Columbia Universtiy Press, p. 67-81, (versión castellana: “*la autobiografía como desfiguración*”, en AA.VV. *La autobiografía y sus problemas teóricos*, p. 113-118).
- DERRIDA, J. (1989), “*Firma, acontecimiento, contexto*” en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- GROTOWSKI, J. (1971). *Vers un théâtre pauvre*, Lausana, La Cité.
- LEJEUNE, P. (1991), “*El pacto autobiográfico*” en AA.VV., *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Suplemento 29 de *Anthropos*, p. 47-62.
- LUDMER, J. “*Literaturas postautónomas*”, en *Lo escrito*:
<http://www.loescrito.net/index.php?id=158>
- PAULS, A (2006). “*Una historia clínica*” en el suplemento *Radar de Página/12*, 26 de marzo.
- PAVIÑS, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós.
- RICOEUR, P. (1983). *Tiempo y narración*, Tomos I, II y III, París, Seuil, 1984, 1985.

Capítulo VIII

Macedonio: la invención del lector⁵¹

Darío Martínez

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Presentación

Las prácticas de lectura presentan variaciones en los modos de percepción de acuerdo con el transcurrir del tiempo. Es posible reconocer en diferentes etapas históricas algunos rasgos específicos que ilustran, en este proceso, la relación entre lo social y lo cultural, como elementos que se pueden separar y que actúan como esferas disociadas. En un primer plano, los soportes técnicos parecen constituirse en los factores que reflejan los cambios en las prácticas de la lectura.

Sin embargo, esto último es un factor que puede demostrar ciertas modificaciones pero que, en cierta manera, esconde otros procesos relacionados con la lectura. El contexto actual muestra la irrupción de nuevas tecnologías que modificaron sustancialmente algunas pautas culturales y, a la vez, dan cuenta de otras formas de percibir el mundo.

En este marco, podemos esbozar una matriz que constituiría al lector actual a partir del proyecto estético de Macedonio Fernández, precisamente en el *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Antes será necesario observar las concepciones teóricas sobre la figura del lector y las maneras en que el universo macedoniano escapa a estos esquemas. Luego intentaremos rastrear, en el mismo proyecto estético, algunos antecedentes de lo que hoy constituye Internet; mejor dicho, por qué Internet también es un invento de Macedonio (para decirlo de una forma más provocadora), cuyos rasgos elementales se encuentran contenidos en esta “primera novela buena”.

⁵¹ Publicado en Question N° 14. Año 2007

Macedonio Fernández es el primer autor argentino que podemos identificar preocupado por la figura del lector. Es decir, imaginó diversas posiciones de sujeto que rodean a la práctica de la lectura, además de desdibujar los artificios que separan al autor propiamente dicho del lector estrictamente constituido.

Entre la tipología múltiple podemos reconocer a una caracterización del lector actual, mediado por la red de redes y por la profusión infinita de materiales escritos y de fuente de información. Nos referimos al lector salteado, que es el lector ideal en el universo de Macedonio Fernández. Tal vez, en el lector salteado se encuentra personalizado el proyecto estético de los tiempos que corren.

Los lectores y los horizontes

Para hablar de estos temas vamos a unir los trabajos de Iser (1976) y Jaus (1976), por la similitud de sus conceptos y su cercanía dentro del campo de la crítica literaria. Ambos provienen de la Escuela de Constanza desde los estudios literarios, trabajaron con el propósito de crear una teoría acerca de la estética que pudiera ser trasladada a todo el campo literario.

Estos autores comienzan hablando del lector real, de su constitución como tal y la intención, desde la dialéctica de la negatividad, de recuperar el sentido de la obra de arte. Buscan la mediación del texto con las normas sociales a partir de un enlace con la estética de la recepción, la fenomenología y la sociología del saber.

En ese sentido se dice que la obra de arte es la constitución –virtual– del texto en la conciencia del lector; por lo tanto, la obra es más que el texto. La comunicación en la lectura se da en lo que se muestra y en lo que se calla. Es una dialéctica de protenciones y retenciones que, en definitiva, se trata de imágenes mentales.

Los horizontes de expectativas rigen los mecanismos que se establecen en la lectura. Se trata de una instancia donde se articulan cuestiones de la práctica de la vida en el arte, y nuestra configuración e ideas acerca del mundo. De aquí se desprenden los dos tipos de horizontes: el intraliterario y el extraliterario. El primero surge de la obra misma, del plano más formal, donde para leer tenemos que conocer cuestiones sintácticas y semánticas del lenguaje, o el manejo previo del género. El segundo supone saber acerca de lo ajeno a la obra, como el contexto en

que se escribió, en qué corriente literaria se inscribe por ejemplo, o datos biográficos del autor.

En la fusión de estos horizontes se produce la comunicación, tiene que haber una correspondencia entre ellos para que en la lectura se articulen el plano de las formas (intraliterario) con el de las ideas del mundo (extraliterario).

En relación con lo anterior, se desprenden dos tipos de lectores: el implícito y el explícito. El lector implícito está inscripto en la novela y orienta previamente la actualización de los significados. El lector explícito está diferenciado histórica y socialmente para realizar diferentes fusiones de los horizontes. La recepción se produce por medio de la aceptación de suposiciones que se toman del conjunto de significaciones y de la subjetividad del receptor. Estos autores piensan que recibimos estructuras dentro de un marco de referencias y allí se espera la realización de su significación.

La Escuela de Constanza proponía –y acá se encuentra la diferencia sustancial con toda la obra de Macedonio– trasladar una teoría de la estética hacia la realidad. Macedonio sugiere todo lo contrario: *no se debe buscar la realidad en la estética, sino encontrar en la realidad, la estética; la realidad no le interesa y por eso la descarta*. Este precepto da por eliminado las posibles fusiones de los horizontes de expectativas, la comunicación no se produce en esos términos. La comunicación macedoniana transcurre en la capacidad del lector-autor de involucrarse en la trama de la novela que se está leyendo-escribiendo. Entonces no se ocasiona la actualización de los contenidos de las protenciones y las retenciones para la creación de un nuevo horizonte. Como lectores no podemos estructurar nuestras experiencias vitales, quedamos sumergidos en el relato mismo de la vida-novela. Al no existir horizontes, tampoco hay lectores implícitos o explícitos, nada los presupone.

Macedonio dice en otro libro que el “no haber nacido significa no haber habido mundo”. Comprendemos el mundo gracias a nuestra existencia, pero en los términos del *Museo de la novela de la Eterna* lo hacemos gracias a que la ficción y la realidad juegan en un límite demasiado difuso, de ahí que no siempre se pueda distinguir la vigilia de los sueños.

La transparencia y opacidad se debaten acerca de las nociones que salen de la Escuela de Constanza, y ver cómo hay realidad en una obra literaria. Por su parte, en

Macedonio no existe una falsa ilusión de la realidad, más bien se trata de producir un efecto de irrealidad.

El género

Para hablar del género lo haremos mediante los aportes de Batjin (2000), quien define al género discursivo como tipos relativamente estables de enunciados heterogéneos. A su vez, los divide en géneros *complejos* y *simples*; complejos serían las novelas, los dramas, las investigaciones científicas; en los simples entrarían los chistes, los dichos, etcétera.

Este crítico literario ruso dice que la investigación lingüística tiene que ver con enunciados concretos relacionados con la actividad humana, si no se desvirtúa su carácter histórico. Podemos agregar que el lenguaje participa de enunciados que lo realizan y que los géneros discursivos son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua.

Entonces, el discurso existe bajo la forma de enunciados pertenecientes a los hablantes, donde se constituye gracias a la presencia de enunciados anteriores que conforman el actual. La dialoguicidad de la cultura es una condición imprescindible para entender cómo los diferentes géneros conviven y cómo van superándose unos a otros.

En cambio, Macedonio Fernández define al género como una compleja trama de posiciones de lectura y de múltiples intercambios entre la percepción y la creencia (Piglia, 2000). Por cierto, nada más alejado de la postura de Batjin y su carácter *quietista* de los géneros. Todo el *Museo de la novela de la Eterna* se puede leer como una teoría sobre el género de la novela, en constante recreación, desvaneciendo las estructuras fijas.

Este libro se autopresenta como “la primera novela buena”, en contraposición al anterior libro de Macedonio *Adriana Buenos Aires, última novela mala*. En este sentido, lo que ordena al género es la constante invención, rechazando la estabilidad del enunciado.

Lector modelo

Umberto Eco (1993) sostiene que el texto es incompleto, que posee elementos no dichos que deben ser rellenados, para dejar al lector la iniciativa interpretativa. Además dice que existe un universo de interpretaciones que la literatura se encarga de fomentar; se trata de restringir, o no, la semiosis ilimitada. Para ello establece que en toda lectura hay un margen de univocidad que sale de la obra: puede haber múltiples derivaciones pero siempre dentro de un marco delimitado que presupone el autor. Estas posibilidades, por el mecanismo mismo de la lectura, si bien no son legítimas son legitimables.

En esta línea se sabe que todo texto prevé al lector, y que un texto ayuda al proceso de formación del mismo, creando una serie de competencias para completar su lectura.

Eco propone al autor y al lector como estrategias textuales. El lector modelo y el autor modelo salen de un texto, son instancias surgidas del momento de producción de la obra. El proceso se completa con la lectura, con la llegada del lector que le da entidad a la literatura. Es necesario aclarar que la cooperación textual que estamos definiendo ocurre entre dos instancias discursivas y no entre sujetos.

Por lector modelo, según Eco, sabemos que “es un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que satisfechas logran que el contenido potencial se actualice”.

Con Macedonio Fernández el proceso de formación del lector modelo se subvierte. En el *Museo de la novela de la Eterna*, el lector no se convierte en un puñado de condiciones de felicidad, sino que pasa a tomar parte directamente de la obra como un personaje más. No se trata de una mera invocación a su figura para continuar con los pasos que el autor le indica, es una figura activa que se enreda en la trama participando junto con el resto de los personajes. Aquí el lector no cree estar viviendo por un instante, no cae en la alucinación de estar presenciando la vida cuando lee la novela.

La cooperación textual no ocurre en términos de la activación de sistemas de signos. Sucede cuando el yo lector se mete en la novela para dialogar con los personajes, guiarlos en su camino y comprobar que *mis* acciones ya fueron previstas

por un autor que tiene el destino de todos los personajes (incluye nuestro destino: novela-universo).

El lector modelo de Macedonio es el lector salteado porque el entreleer es lo que provoca las impresiones más fuertes en la memoria; dice que los personajes truncos son los que quedan más arraigados a nosotros. La lectura no significa llenar los espacios no dichos, ni completar las estructuras, implica asentarse en las rupturas de ese orden para comenzar de allí el proceso. De alguna manera se trata de reconocer que no existen textos cerrados y abiertos, hay quiebres en las disposiciones donde nos ubicamos para leer. No hay un lector por un lado y autor por otro, se inventa una sola estrategia discursiva que es el lector-autor donde no se observa con claridad quién escribe y quién está leyendo. En eso consiste la verdadera ruptura, en la no-disociación entre ambos y en suponer que se puede leer destruyendo las disposiciones y no continuar su llenado.

Prólogo último

Este breve recorrido sobre algunos aportes conceptuales sobre el lector, junto con los indicios del proyecto estético de Macedonio Fernández, puede servir como un esbozo para la configuración de un estatuto del lector actual. Trayecto que tendrá que ser mixturado por las tramas sociales, las prácticas culturales y los dispositivos que circunscriben al acto de la lectura. Avanzar en esta dirección implicaría analizar los diversos mecanismos en que la cultura se está produciendo y las zonas de pregnancia que tendría en los restantes ámbitos sociales.

El primer rasgo que debemos ubicar en el proscenio consiste en la figura e idealización del lector salteado, según podemos encontrar en *Museo de la novela de la Eterna*:

“Al lector salteado me acojo. He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido e insabido al contártelo todo dispersamente y antes de la novela. El lector salteado es el más expuesto conmigo a leer seguido.

“Quise distraerte, no quise corregirte, porque al contrario eres el lector sabio, pues practicas el entreleer que es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos solo insinuados, hábilmente trancos, son los que más quedan en la memoria.

“Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva: el leer seguido” (Fernández, 1975).

Devolver al primer plano al lector salteado implicaría ampliar las estructuras de significación, donde las estrategias que rodean a la práctica de la lectura se confunden en un acto creativo diferente. Como ya dijimos, el lector toma una participación activa en el desarrollo de los hechos que acontecen en la trama, y se otorga el lugar a la nueva percepción del lector-autor. En este caso, ya no hay polos *antagónicos* en la cadena de producción de sentidos.

Persistir con el lector salteado también redundaría en ensalzar la práctica que lo caracteriza: el entreleer. El universo de información y entretenimiento actual hacen imposible abarcar, o al menos intentar, la producción de materiales escritos en todos los ámbitos. Frente a esta inconmensurabilidad, quizá la única forma de perseguir su abordaje consista en entreleer para tener una visión microscópica de este universo.

En el proyecto macedoniano, el entreleer supone una actividad vinculada con la constitución de nuevas redes entre materiales dispersos y entre los diferentes componentes de la creación. Sin embargo, en esta acción se oculta una suerte de teoría conspirativa que apunta a desnudar uno de los efectos del poder: el sentido unívoco.

En relación con lo anterior, en *Museo de la novela de la Eterna* se puede encontrar la epifanía de una supuesta anarquía que elude la presunción de totalidad que establecen los cánones y las élites, frente a la posibilidad que todos tienen de leer y escribir su propia (ir)realidad. Además otorga componentes para abandonar el estado absorto ante lo dado en una obra de arte, repleta de artificios, para entregar espacios abiertos, disruptivos, que requieren diversos actos poiéticos por parte del lector.

“A la ética del asunto, Macedonio opone su estética de la verosimilitud, sus ‘artilugios de irrealidad’; a los personajes-personas, sus lectores-personajes; a la escritura de desenlaces, su escritura ‘salteada’; a la solemnidad, el humor; a la casualidad ‘lógica’ de

algunas novelas, la causalidad enigmática de la conciencia y del mundo, la ‘espontaneidad continua’, ‘el verdadero misterio’” (Piglia, 2000).

El proyecto estético de Macedonio, con este mecanismo, implica difuminar las certezas del lector, cambiarle la mirada y la percepción del mundo. De la misma forma, aquí no se encuentran determinismos en la práctica de la lectura: donde hay una suma de relaciones causales, de hipótesis y premisas previas que señalan la suma de significaciones parciales para arribar a una significación totalizadora. Por el contrario, lo indeterminado aparece como un acto creador que no se rige por situaciones precedentes, es instaurador de múltiples significaciones y, por lo tanto, de percepciones que desmenuzan una estética.

Con estos elementos, sumados a la figura prominente del lector salteado, podemos delinear algunas conjeturas sobre los antecedentes de Internet, contemplados en el proyecto macedoniano. Más aun, nos permitirá arriesgar sobre un nuevo escenario de miradas acerca de lo (ir)real, junto con las consecuencias y los sujetos que esto conlleva.

Frente a la profusión de materiales escritos en diversos géneros, soportes, etc. que se encuentran en la red, la lectura *salteada* quizá se convierte en una actividad esencial para poder capturar sentidos dispersos. En definitiva, la práctica actual de la lectura tiene que reconectar componentes que provienen de referentes múltiples y a veces no tan visibles, además de descifrar las reglas de nuevos lenguajes que emergen en la sociedad actual.

En otro orden, sostuvimos que en el *Museo de la novela de la Eterna* el lector también es un autor, hecho que es posible realizar con los elementos propios de Internet. A pesar de que es necesario contar con medios para hacerlo, todos podemos convertirnos –o al menos esa es la ilusión– en autores de nuestras *novelas* y hacerlas entrar así en la esfera pública. Los textos se convierten, entonces, *máquinas* productoras de mundos ficcionales.

En este sentido, *Museo...* opera como una máquina productora de máquinas, que se deleita en ser anunciada, postergada, en existir sin realizarse, en decretar la prescripción de las fórmulas que anteceden a su propia escritura y en la previsión de la diferencia: exponer la antipreceptiva de universo de ficción sin referente; la colonización del territorio real, la desterritorialización del referente (Piglia, 2000).

Si continuamos con la analogía, Internet también opera como una máquina que produce nuevas máquinas, donde hay fórmulas que permiten la lectura / escritura. Estas fórmulas son recreadas constantemente para permitir narrar el mundo en infinitos proyectos de microrrelatos, como originales modelos para armar. Entonces podemos sostener que su lectura es infinita, como también lo es el proyecto macedoniano donde las operaciones lúdicas abren las grietas para (re)actualizar imágenes y palabras.

El último aspecto que podemos reconocer en este plano de las indagaciones acerca del proyecto macedoniano como precursor de la red de redes, consiste en observar la desterritorialización del referente. En *Museo...* es casi imposible identificar quién es la figura que delinea las tramas y que manipula las representaciones para traernos lo que está ausente; es un referente casi ausente, con la voluntad estratégica de atacar con su novela y luego replegarse en el anonimato.

También en Internet el referente se encuentra desterritorializado, sin locaciones fijas que lo circunscriban a un escenario predeterminado, circunstancia que podría publicitar que se trata de una figura que está escribiendo cuando, en realidad, es una que está haciéndose pasar por otra. Nuevamente observamos la estrategia del ataque y el repliegue, coadyuvados por los disfraces, los camuflajes y las simulaciones: componentes todos de la teoría conspirativa.

Hay una dimensión filosófica en este recorrido que estamos proponiendo con las apreciaciones entre el proyecto estético macedoniano y el contexto cultural que subyace a la *acción* de Internet. Macedonio Fernández elige construir su ambición estética en la zona ambigua que se encuentra entre lo real y lo irreal. Allí construye una región de incertidumbre que trasciende las falsas ilusiones de verdad absoluta; por ello, la imposibilidad de diferenciar la vigilia del sueño, preocupación transversal de la producción de la máquina macedoniana. En este sentido, ¿es posible pensar desde este punto de vista la ambivalencia que rodea todo lo concerniente a la virtualidad que propone la red de redes? ¿Cuál sería la vigilia y cuál el sueño de todos los lectores / autores que transitan cotidianamente Internet? ¿Cuál es la falsa ilusión de verdad que ansía encontrar nuestro contemporáneo lector saltado cada vez que oprime el *mouse*? Revelar estas tensiones significa desnudar las prácticas que circunscriben el acto de producción cultural actual y los automatismos que el poder insta para alcanzar significados unívocos.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, cap. *El problema de los géneros discursivos*, 1982.
- ECO, U., *Lector in fabula*. Buenos Aires, Lumen, cap. 3, *Lector modelo*, 1993.
- FERNANDEZ, M., *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires, Corregidor, p. 129, 1975.
- ISER, W. ,*El proceso de Lectura*, en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, 1976.
- JAUSS, H. R.(1976), *La literatura como provocación*. Barcelona, Península, cap. *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*, 1976.
- PIGLIA, R. (editor), *Museo de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica y UBA, 2000.

Capítulo IX

El documental artístico: "Edvard Munch"⁵²

Stella Maris Molina

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Introducción de un objetivo

Investigando sobre la creación como respuesta del sujeto al malestar en el mundo contemporáneo, y en intercambio entre los campos del psicoanálisis, el arte y la comunicación, el objetivo del artículo es analizar la biografía de un artista que introdujo el *pathos* en la pintura, el estilo del realizador cinematográfico y algunas obras de Edvard Munch.

El cineasta

En 1965 la BBC, por presión del gobierno británico, decidió no emitir el documental histórico *The War Game* de Peter Watkins, tras haberlo financiado. Tuvo éxito en cines y un Oscar al mejor largometraje documental. Luego Watkins se exilió, trabajó en diversos países sobre temas históricos locales, viviendo hoy en Lituania. No acompaña las retrospectivas, ni da conferencias sobre sus películas o sus análisis críticos sobre los medios. Esa marginación surgió del campo profesional y del sistema educativo no críticos de la centralización del poder en los medios masivos, que manipulan y excluyen sistemáticamente al público (Peña, 2006; 367).

⁵² Publicado en *Quetsion* N° 13. Año 2007.

Con la obra y el diario personal del pintor -tal como se han realizado interesantes biografías- realiza una construcción biográfica que permite leer sus cuadros desde una mirada adulta. Fue un giro importante para el cineasta inglés reconocerse en parte en el artista noruego y dio lugar a otra película biográfica sobre August Strindberg, fallida en 1979 y realizada entre 1992-1994.

Antecedentes de su estilo

La obra de Watkins nace en los años 60, cuando la escuela documental británica experimentó con la técnica televisiva. Iniciaron el cruce de influencias John Grierson, Paul Rotha, Basil Wright o Humphrey Jennings. Se había forjado en Europa el concepto de servicio público de los medios de comunicación y la cadena BBC se interesó en ello (Watkins, 2006; 11-18).

El estilo de Watkins implica actores mirando a cámara y recorte del plano justo por encima de la cabeza como en noticieros o reportajes televisivos. También el docudrama, el uso de la cámara en mano, la inmediatez del *cinéma vérité* de Roberto Rosellini en “Paisá” y rasgos estilísticos de Sergei Eisenstein, que otorgaba a la ficción el carácter de testimonio, borraba las fronteras de los géneros y las individualidades surgían de la colectividad (Watkins, 2006; 11-18).

Estableció aquí una correspondencia entre la materialidad del acto creativo y la crónica sobre el malestar que sus pinturas provocaron en su época. Al presentarlo en el Festival de Cannes, escribió sobre su afinidad con el artista que plantea cuestiones existenciales, rechazando soluciones preconcebidas. Y sostiene que a pesar de su angustia, su entorno y la represión que sufrió, Edvard Munch fue fiel a sí mismo (Watkins, 1976).

La comunicación del realizador al espectador

Además de la crítica a la monofrma, Watkins señala una crisis de los medios de comunicación. Para Ángel Quintana es necesario reflexionar sobre el uso de los medios masivos, en especial la televisión, el cine comercial y la radio, e introducir

nuevas formas y procesos mediáticos, con participación del público en experiencias paralelas y alternativas. Existen movimientos en Internet que ofrecen modos descentralizados de informar aún insuficientes. En la sociedad global deben surgir procesos mediáticos con formas críticas de educación para reducir los efectos anestésicos y alienantes. En su opinión es responsabilidad tanto de la producción como de la recepción (Watkins, 2006; 202-208).

Hay cineastas, investigadores, periodistas y organizadores de festivales que lo hacen solitariamente. Pero falta una red solidaria entre los que compartimos preocupaciones y experiencias. En varios lugares del mundo ya hay trabajadores culturales desarrollando este tipo de procesos, con diversas maneras de dirigirse sin intermediarios al público y de implicarlo en dicho proceso ((Watkins, 2006; 202-208).

Es posible que los temas históricos que eligió Watkins para sus documentales con repercusión en naciones donde trabajó y el modo narrativo de los personajes dirigiéndose al espectador, provocaran cierto temor al efecto que permite un giro en la pasividad de la audiencia y menor control en los medios de comunicación y el sistema educativo. Se trata del miedo a que los sujetos se adelanten a las instituciones sociales en el reconocimiento de sus verdades intrínsecas y comiencen a modificar su práctica cotidiana. Una comunicación menos estereotipada del emisor al receptor responde a una necesidad auténtica de los sujetos en el malestar de la cultura contemporánea, donde deviene su existir.

El cine de ficción, los géneros mixtos y el documental artístico ofrecen una apertura en la comunicación. Reflejan el mundo actual y circulan promoviendo la reflexión. La estética hace soportable el horror y permite transparentar lo real que escapa a las palabras a través de la metáfora.

Ficha técnica de "Edvard Munch" (Watkins, 2006; 217)

Noruega y Suecia, 1973-1976, 35 mm, color.

Dirección: Peter Watkins.

Producción: Norwegian Broadcasting, Sveridges Radio Service.

Guión: Peter Watkins.

Sonido: Bjorn Hansen, Kenneth Storm-Hansen.

Dirección de fotografía: Odd Geir Saether.

Montaje. Peter Watkins.

Decorados: Grethe Hejer.

Intérpretes: Geir Westby, Gro Fraas, Kjersti Allum, Amun Berge, Kerstii Allum, Inger Berit-Ollan.

Duración: 165 minutos.

Comentarios del realizador sobre el documental

Su génesis fue una visita al Museo Edvard Munch en 1968, mientras proyectaban sus películas en la Universidad de Oslo. Fue sobrecogido por los lienzos que mostraban la tragedia de su familia, y conmovido por la franqueza del artista y los personajes que nos miran directamente a los ojos. Percibió una afinidad con su forma de vincular el presente y el pasado; en el enorme cuadro donde agoniza su hermana Sophie, el artista y sus hermanos aparecen como adultos, pese a que había ocurrido veinte años antes. En “*Muerte de un niño*”, expuesta en la Galería Nacional de Oslo, hace más borrosa la muerte de Sophie. La obra tuvo críticas por “incompleta” (Watkins, 2006; 62-66).

Llevó 3 años persuadir a la televisión noruega; finalmente la televisión sueca los convenció de coproducir. Se rodó en dos períodos de 1973: febrero y marzo para las escenas de invierno, mayo y junio para las de primavera y verano. De nuevo trabajó con un reparto de actores *amateur*, en este caso noruegos de los lugares de rodaje en Oslo y del pueblo de Åsgårdstrand, en el fiordo de Oslo. El equipo de rodaje procedía de la NRK, uno de los mejores que tuvo. Fue una experiencia sumamente creativa y lamenta no haber seguido desarrollando ese método de trabajo (Watkins, 2006; 62-66).

Hubo cientos de críticas positivas a mediados de los 70, cuando se vio en la televisión escandinava y europea; luego se proyectó en universidades de los Estados Unidos seguido de debates, en Francia, en Australia, etc. Algunos encontraron el film repetitivo y exagerado (Watkins, 2006; 62-66).

Las productoras de televisión desean algo diferente y a la vez no. Tienen miedo de trabajar con gente corriente. La implicación directa del público en el proceso creativo de la televisión representa para ellas una posible pérdida de control (Watkins, 2006; 62-66).

El relato de la película

Al director le impresionó una obra que habla del autor en primera persona.

Una voz en *off* informa al espectador sobre su vida y contexto histórico.

Vivió en Christiania, capital de Noruega, que dominaban los conservadores con apoyo de la clase media. La gente trabajaba 12 horas, incluso los niños. No había obra social ni jubilación.

La madre de Edvard muere a los 30 años de hemorragia pulmonar con antecedentes familiares. El padre era médico y de carácter severo. Los hijos fueron criados por la hermana soltera de la madre. El abuelo paterno enloqueció a causa de un nódulo espinal. La muerte de la hermana Sophie lo afecta sobremanera. A los 13 años Edvard casi muere de hemorragia pulmonar. La familia se trasladaba de una casa atestada a otra. Su primer dibujo en 1879 fue la niña enferma.

Comenzaron a reunirse intelectuales y anarquistas en Europa, sobre todo en Alemania. Strimberg entre ellos, también bohemios y gitanos. Hablaban de Darwin y Marx, de quien venían de publicar sus obras. Había algunas mujeres y se practicaba el amor libre. Mantenía peleas con el padre por volver tarde con olor a alcohol. El contexto social era triste. El ambiente familiar culpógeno. Las mujeres eran tiranizadas por los varones, fueran sus maridos, padres o hermanos.

Hace el primer autorretrato. Los pintores que vuelven del centro de Europa traen nuevas influencias. Pero Munch es diferente. La burguesía y los críticos rechazan sus cuadros.

Entabla una relación prolongada con una mujer casada con un médico. En el grupo que frecuenta cambian de pareja a menudo. Los anarquistas pensaban que el amor libre afirma el deseo sexual como fuente de satisfacción. No se trataban temas sexuales y había control médico de la prostitución por la policía.

En la familia puritana se mantenía callado y pintaba con colores difuminados por la luz sobre los rostros. El público noruego opinaba que sus cuadros no eran reales. En 1884 se inventa la ametralladora en E.E.U.U. En algunos cuadros dejaba las marcas de la pincelada en los fondos y raspaba encima de la pintura. Es una pintura marcada por el sufrimiento. Luego suaviza el estilo. En su diario dice que se propuso pintar a los muertos para poseerlos.

Tras el prolongado romance con la mujer casada, hubo otros sin matrimonio. Cuando su hermano se casa, opina que no va a ser feliz porque en la familia hay antecedentes de enfermedades. El hermano muere joven.

Realizó varias muestras con suerte dispar, la crítica de la época atacó su obra y el público noruego no se veía reflejado en ellas. Más tarde también se dedicó al grabado que le cuadraba pues cincelaba y raspaba el metal para obtener imágenes en reversa. El tardío reconocimiento llega con el título de Caballero en Noruega. Padece varias internaciones psiquiátricas hasta su muerte.

El perfil del pintor y un rasgo común con el cineasta

En 1892 el pintor fue invitado a Berlín por el Círculo de Bellas Artes para exponer. Seleccionó 57 obras, entre ellas el singular retrato de su hermana Inger en la playa y una muestra del sufrimiento titulada “Niña enferma” pintando a su hermana pequeña Sophie, en cama con una tuberculosis terminal. La crítica se burló de su pintura y los periódicos lo descalificaron. Fue considerado un loco, un imitador de segunda fila del impresionismo francés. Una semana después la muestra se cerró (Watkins, 2006; 5).

Dos años después la prensa boicoteó la exposición en la galería Blomquist de Christiania, su ciudad natal. Un crítico que había asistido a la exposición de Berlín con el propósito de mofarse de los atrevimientos del pintor, intuyó que detrás de los tonos grises había cierta introspección subjetiva (Watkins, 2006; 5).

La decisión sobre su deseo inconsciente busca la coincidencia del dicho con el hecho en el acto preformativo (Dor, 1989; 131-138). Cuando le dijeron que el raspado sobre la pintura era excesivo, lo modificó para el receptor. Podía dosificar sin compulsión.

En reversa como en el grabado, puede leerse el dolor por la muerte de la madre y la hermana. Introdujo el *pathos* en el arte. Hizo sobre todo pinturas y luego grabados. Demoró el reconocimiento social y de la crítica. Pero no era eso lo que el artista buscaba.

El cineasta basa el guión en el diario personal. El cineasta Watkins se reconoce en algunos rasgos de la biografía de Edvard Munch y August Strindberg. El autoexilio suele buscar otra posición subjetiva, a veces posible sin emigrar.

Análisis del relato cinematográfico

La voz en *off* ofrece suma información biográfica e histórica al espectador, como distanciamiento brechtiano reforzado por la actuación de actores no profesionales, los comentarios de críticos y público de la época respecto de los cuadros de Munch, hasta el punto de convertir la recepción en una clave importante de la película (Watkins, 2006; 7-8).

Como Rembrandt y Caravaggio, Munch pintaba las luces y sombras del entorno. Los colores difuminados por la luz sobre los rostros daban una pátina grisácea al conjunto.

El cineasta rompe la inmanencia del mundo visible explorando lo invisible. Es fiel al estilo del artista que busca expresar su propio dolor con la forma, el color y la textura. Busca trascender lo formal para indagar en el ánimo del artista correlativo de la materialidad del proceso creativo (Watkins, 2006; 7-8).

Los cuadros ocupan toda la pantalla y vemos los gestos del pintor junto al crujido de la espátula sobre la pintura en el lienzo, donde aparece la letra que atraviesa la barrera del inconsciente y es reconocida por el sujeto, que aprende a leerla. Llevó mucho tiempo que fuera leída por la crítica y el público, pues implica las sombras de la existencia. Cuestiona las apariencias de estabilidad del mundo, para transparentar lo real no expresable en palabras.

Antonio Costa (2002; 61), dice que el documental construye una biografía a partir del macrocosmos de la sociedad de la época y del microcosmos de los gestos del pintor. Al director del documental no le interesa cómo está hecha la imagen del cuadro, sino lo que se encuentra a su alrededor y los efectos que produce en el espectador.

El documental en los años 70 fue recibido con discreción e ignorado en los debates que relacionan el cine con la pintura. Cobró actualidad no hace mucho en algunas retrospectivas cinematográficas.

El silencio en “El grito” de Edvard Munch

Desde la posición de analista Jacques Lacan (1965) descifra lo que hace un sujeto con el significante y el pensar del artista en una escena sobre un puente que atraviesa un lago, mientras dos personajes se alejan indiferentes y en primer plano un ser se tapa las orejas y abre grande la boca.

Procede desmontando construcciones hasta llegar a la posición analítica que se revela para el sujeto en la demanda y en la relación de dependencia radical del Otro materno propia del narcisismo primario. Es demanda desde la privación, y el sujeto se encarna en palabra, aun ausente. El objeto “a” en el cuadro es el silencio, ese grito mudo que nadie puede responder (Lacan, 1965).

La interjección del grito es la expresión fónica más simple de la demanda, impone al interlocutor la referencia al tercero en común, un Otro que hable. El silencio no es fondo del grito. “El grito hace el abismo donde el silencio se precipita” (Lacan, 1965).

El grito surge de la juntura entre sujeto y Otro, como significado de ese vacío marcado por la ausencia. La madre del pintor murió a los 30 años. El paisaje es dibujado con líneas concéntricas sobre una bipartición del fondo, donde la diagonal del camino barre el campo y fuga al fondo donde dos paseantes se alejan indiferentes. En primer plano un ser solitario grita con las orejas tapadas. Y hace surgir el silencio en el impasse adonde se dirige la demanda. Esa forma reducida de la voz remite a una ausencia del Otro. El grito está atravesado por el espacio vacío del silencio, sin que lo habite.

Ese silencio es el soporte del mensaje. No implica que alguien hable. Adquiere cualidad cuando forma un nudo entre algo instantáneo y el Otro, hablante o no. “Ese nudo puede resonar cuando lo atraviesa y hasta lo agujerea el grito” (Lacan, 1965). El agujero es infranqueable y se halla presente en todos.

Por la operación de la demanda algo se desprende como resto de un corte del lado del Otro, surgiendo así el deseo sostenido por el sujeto, aun permaneciendo insatisfecho.

Conclusión

Los cuadros de Edvard Munch en los cuales incorpora el *pathos* al arte, demostrando un saber hacer con su propio dolor desde una mirada adulta, tuvieron un sentido aún incomprendido en su época. La articulación del psicoanálisis con el arte lo ilumina.

El documental biográfico de Peter Watkins revela una manera de narrar fuera del estereotipo, recobrando una obra con fuertes resonancias en el arte contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

COSTA, A., *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Turín, p. 61, 2002.

DOR J., *Introducción a la lectura de Lacan*, México, Gedisa, 1989.

LACAN, J., Seminario 12, *Problemas cruciales del psicoanálisis*, sin editar.

PEÑA, F. M., *Peter Watkins*, libro del 8° Festival Internacional de Cine Independiente, edición del gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 11 al 23 de abril, 2006.

WATKINS P., *Historia de una resistencia*, 8° Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, con el acuerdo del Festival Internacional de Cine de Gijón, Buenos Aires, Ediciones Gráficas Especiales S.A, 2006.

WATKINS P., *La danse de la vie*, en el *press-book* de la película para su presentación en el Festival de Cannes, mayo, 1976.

Capítulo X

Del poder del cine⁵³

Silvia Morelli

Universidad Nacional de Rosario /

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

*El cine nos ayuda a suturar heridas
provocadas por las ilusiones
que alguna vez nos ha prestado
o tal vez se las hubimos robado.*

I

Esa cosa frágil que no deja de moverse, dice Russo. Tan ambiguo que Bazin se referirá a él como arte impuro compuesto hasta lo imposible mientras que Comolli preferirá al cine monstruo armado por el collage más controvertido que ha podido tener el arte. El cine fue imaginado, soñado, pensado antes que fabricado. Será entonces que la bella bestia cinematográfica tendrá proféticamente, como sostiene Comolli, cabeza de Miéless y el cuerpo de Lumière no quedándole otra alternativa que la de cumplir su propio destino. Extraño objeto, el cine, disputado por una mixtura de falta, deseo e ilusión mientras la industria del espectáculo y el mercado ensayan tentaciones para no dejarlo escapar.

Fábrica de sueños, una mujer, un revolver, un film. El cine es si tengo un personaje desde donde mirarlo, dice Godard tratando así de buscar modos de ver más que pretender hacerlo tras la falsa objetividad de la imagen. Si pretendemos explicar qué es el cine, no podremos, ya intentó hacerlo Bazin y apenas arroja algunas

⁵³ Publicado en Question N° 20. Año 2008

certezas dejándonos enigmas que no tendrán por qué ser respondidos y que le permitirán al cine seguir creciendo, sorprendiéndose a sí mismo. Trae consigo la energía del espectáculo, la tensión de la escritura, atracción de feria, reloj a manivela, cinta perforada.

En tanto, construcción discursiva, el cine es un dispositivo plagado de enunciaciones, de modos elaborados para decir algo de alguien, de un acontecimiento, de un miedo, de una fantasía, de una obsesión. Si pensamos entonces en este complejo arte como discurso cabe preguntarse quién es su autor y quién su destinatario; quién está tras la producción y quién tras el reconocimiento. Cuando se hace cine se comienza a tejer una trama que tal vez nunca acabe de elaborarse si es que en cada lectura un remoto espectador interpelará su discurso.

En este trabajo nos ocuparemos de analizar el discurso cinematográfico destacando la construcción de sentido a través de lo que osamos llamar huellas del discurso cinematográfico, en un intento de justificar algunos cruces de este discurso. Realizaremos un análisis y profundización de las huellas marcadas a través los procesos de producción y de reconocimiento de sentido, los efectos ideológicos del discurso cinematográfico y la hibridez de sus lenguajes. A través de éste pretendemos realizar reflexiones que inscriban al cine como síntesis de las perspectivas simbólica y tecnológica. Pretendemos formular argumentaciones coherentes que impliquen una síntesis original sobre el tema, ya trabajado por muchos a lo largo de la historia de la crítica y de las reflexiones teóricas sobre el cine.

El cine es ilusión, cuerpo y máquina, es deseo y falta, es creencia y miedo. Inspirados en Barthes cuando se refiere al poder de la literatura y a los vínculos de la literatura con el poder, nos preguntaríamos qué es lo que puede el cine, qué es lo que dejan de poder los discursos que se encuentran en el cine, cuáles son los vínculos del cine y el poder, cómo se construye el poder en el cine.

II

Huellas. Marcas inscriptas en la cultura, síntesis simbólica, visibles opacidades subjetivas, texturas y sonoridades de la historia, proveedoras de identidad y memoria. Al estudiar el poder del cine comenzamos a identificar algunas de sus huellas, que nos

permitirán hacer visibles las tensiones a través de las cuales éste demuestra su poder necesario para la construcción de efectos de sentido. La marca delata hasta dónde puede el cine, qué es lo que puede el cine, y por qué lo puede el cine. Atendemos a llamarlas *huellas de complejidad del discurso cinematográfico* pretendiendo encontrar en ellas registros maquínicos, lenguajes híbridos, ideologías y simbolismos que le dan esa identidad tan ambigua y controvertida que resulta de espesa definición, evitando al mismo tiempo que no se nos escurra de las manos.

Las huellas son marcas semióticas que imploran ser estudiadas. Para ello no hay que ir a su origen, su estudio no es genealógico, tampoco evolutivo. Las huellas están ahí, entre los acontecimientos, son nudos del discurso y aparecen de repente, por el medio, cuando menos las esperamos. Hay distintos registros de ellas y distintos modos de leerlas, según las subjetividades, las experiencias y los posicionamientos socio cognitivos.

III

Producción y reconocimiento. Es difícil decidir a quién llamamos autor en el cine. Quién es el autor de una película nos enfrenta, al menos, ante quien escribe el guión, ante quien la dirige y ante quien la interpreta. Puede que quien resulte ser el autor en cine esté escondido tras la arrogante denominación de director. Tal vez así sea porque es él quien decide rodarla, conoce la totalidad de su proceso y tiene control sobre éste. De este modo podríamos pensar que la categoría de autor está impregnada de poder sobre el filme para su manipulación en la construcción de efectos de sentido. El autor trabaja con la frustración y la insatisfacción como notas que despiertan la necesidad de contar algo. Lejos y afuera de esta discusión parecen quedar la escritura y la actuación. Aún así, en un acto que omita la alineación, los otros sujetos cinematográficos continuarán reclamando su autoría.

Ahora bien, qué papel le ocupa al cineasta, cuánto más hay tras éste y cuánto más se le atribuye en el proceso de producción de sentido que al director. ¿Cuánto más puede un cineasta como autor?, ¿cómo juega el poder en el director y en un cineasta?

Pero la dialéctica nos obliga a pensar aún en otro más, si hay autor, habrá lector dice Eco o destinatario, como lo llama Verón, o espectador, como correspondería

nombrarlo en la jerga cinematográfica. Nos preguntamos, ¿es posible pensar que el discurso del cine tiene un grupo destinatario?, ¿o está vinculado a la necesidad de su autor de hacer durar un poco más un hecho excepcional, cualquiera fuere su espectador?, ¿de qué modo está previsto el espectador en el cine? Cuenta Comolli (2002) que el nacimiento del cine fue por partida doble. Junto con él nació su espectador. La invención del cine adjunta la del espectador, de modo que no hubiera podido ser tal sin este sujeto destinatario de sus pasiones. El espectador cinematográfico vive entrampado en una eterna ingenuidad de niñez, será siempre niño mientras necesite creer en el cine. El cine no es nada sin ese otro, niño impaciente que espera detrás de la pantalla un torbellino de representaciones dejándose someter mansamente a las ilusiones. El espectador goza del poder del cine pero también se protege de él poniendo en juego una cadena de negaciones y trata de convencerse de que se trata sólo de una imagen, pero cree en ella, sabe que lo que le ofrece el cine no es verdad, pero igual lo quiere. Reconoce que su lugar está fuera de la escena, no pertenece al cuadro, se le asigna esperar detrás de la pantalla, mas desea ansioso abolir ese hiato que lo separa de aquello mismo que lo constituye. El cine no es nada sin la mirada del espectador, necesita provocarla constantemente porque de ella depende la mirada del mundo, la devolución de la imagen cinematográfica a través del ojo del espectador. El espectador está fuera de cuadro, sin participar del proceso de producción cinematográfico que se le permite la lectura del filme. Es a este juego que tiene lugar durante la lectura a lo que Oudart llama sutura, como la representación de lo que designa la relación del sujeto con su discurso. La clave de lectura del proceso cinematográfico queda legitimada por el sujeto que ignora por sí mismo que su función es la que opera el mundo de las representaciones despertadas por la película. Vale jugar con la hipótesis de que no habría buenas o malas películas sino más bien espectadores para cada película. En otros casos hay filmes que no logran ser leídos por espectadores, porque en su reconocimiento no alcanza a construirse sentido.

IV

Ideología. Hay un cine que cree en la realidad pero otro que cree en la imagen. Cuando nos referimos a vincular el cine con la ideología inmediatamente lo hacemos con el mundo de las creencias, de las representaciones pero también con el mundo de las materialidades, de los aparatos y lo orgánico. Es por esto que no podemos negar las conexiones del cine y sus efectos ideológicos, tal vez como el más potente y oculto de todos los efectos de este arte.

Encontrar una de sus huellas en la ideología nos remite a los planteos que hiciera Althusser entre 1968 y 1970 acerca de lo que llamó los *Aparatos Ideológicos del Estado*, como un cierto número de realidades que se presentan de modo inmediato al observador en forma de instituciones diferenciadas y especializadas como la escuela, la familia, la justicia, la política, el sindicato, la información y la cultura. Desde esta perspectiva vemos que el cine tiene un doble vínculo con estos Aparatos Ideológicos del Estado puesto que en tanto pertenezca al mundo del arte y la cultura el cine es un aparato ideológico, aunque al mismo tiempo en tanto discurso representa a los aparatos ideológicos cuando decide hablar de la familia, de la justicia, de la política, de la escuela, de la cultura o de la información. La tarea que tienen estos aparatos es la de la reproducción de las condiciones de producción, para garantizar el funcionamiento del estado. La diferencia con los aparatos represivos del estado, como la policía, las cárceles, es que aquellos operan mediante ideología de la clase dominante. Pertenece al mundo de las ideas, pero se manifiesta en las materialidades, habíamos dicho. La ideología es la representación de la relación imaginaria de los sujetos con sus condiciones reales de existencia. Talla al sujeto y le da su lugar en el mundo, lo aliena, lo emancipa, lo vuelve reflexivo, crítico o indiferente. El lenguaje del cine no es ajeno al armado de esta representación a través de la ilusión de tiempos y movimientos que ayudan al sujeto a imaginar ese, su lugar en el mundo. Pero seguimos en la trampa del doble sentido del lenguaje cuando reconocemos que los efectos ideológicos del cine utilizan no sólo la materialidad de la imagen, sino también la de los aparatos (la cámara, el proyector y la pantalla) y los procesos (puesta en escena y montaje) que fabrican esas imágenes.

Frente a esta perspectiva, Baudry (1978) considera remitirse a la aparición de los aparatos ópticos en el mundo occidental y se pregunta sobre el efecto que estas máquinas producen en la ciencia y la ideología. Desde la perspectiva artificial, producida por éstos es el montaje el que carga con la misión de lograr efectos de

sentido tras la reconstrucción del movimiento. Ahora bien, ¿cuál es la relación del sujeto con los aparatos ópticos? ¿Cómo juega esta perspectiva artificial frente al sujeto configurado por los efectos ideológicos del cine? El sujeto se escinde entre lo orgánico y subjetivo para ser compuesto nuevamente en el discurso del cine. Es desde aquí que dice Baudry que el ojo-sujeto queda implícito en la perspectiva artificial recordándonos que las imágenes, sonidos y colores se refieren siempre a algo, la creación de estos dispositivos nunca es azarosa o aleatoria. Cabe destacar que esta característica trascendental que le otorga el cine al producto de su montaje se obtiene de la suma de la técnica y lo orgánico, que una vez sumados pierden identidad técnica y orgánica y ganan en la construcción fantasmática de una realidad. Desde los efectos ideológicos este cruce elaborado en el montaje tiene efectos de sentido elaborando determinada conciencia sobre los acontecimientos de los que habla.

Resultan interesantes las reflexiones que, a propósito de un homenaje a Micky Kwella, realiza La Ferla (2004) acerca del estado del video experimental, el arte digital interactivo y su vinculación con las ideologías y las gestiones culturales de diferentes grupos, corporaciones y regiones. Considera *sugestivo* el revisar la conflictiva situación desencadenada por el tratamiento uniforme del globalizado mercado digital y su predominio en todos los procesos productivos.⁵⁴ Sospechando de las llamadas *nuevas tecnologías*, insiste en pensar la relación entre las máquinas audiovisuales y el arte como un tema que continúa siendo clave, que en el caso del cine lo ha sido siempre. Esta cuestión merece instalarse en la agenda de debate atendiendo a los cambios materiales de los soportes tecnológicos y a los movimientos políticos y económicos generales. Desde una lectura ideológica alerta advierte la relación entre el mundo digital y los procesos productivos bélicos, espaciales, mediáticos y medicinales que tras la necesidad de reproducir los modos de producción no hace más que generar una dramática homogeneización del acceso y consumo de la cultura digital.

V

⁵⁴ Para una visión completa y exhaustiva de las reflexiones de Jorge La Ferla y el contexto en el que las realiza, donde también se destacan sus vínculos con diversos equipos de trabajo dedicados a las artes mediáticas, puede leerse el artículo "Las artes mediáticas interactivas corroen el alma". En *Pensar el cine 2*. Gerardo Yoel (comp.) Manantial. Buenos Aires. Págs. 315 –333.

Sustracciones e Ilusiones. El cine que no hace más que imitar la realidad, necesita de las imágenes que reflejan una determinada representación de mundo, ofrecida al espectador como efectos de sentido que se identificará, en una incesante cadena de eslabones semióticos, con el espectáculo que se pone en juego en cada escena.

La clave del lenguaje cinematográfico está en producir una continuidad ilusoria reestablecida a partir de elementos discontinuos. Aunque se deba a su técnica, sabemos que no es verdad que ésta sea neutra. En tanto arte hereda el más pesado de los mandatos sociales, el de constituirse a sí mismo como lenguaje de representación de los acontecimientos sociales. Así narra sobre la muerte, el amor, la imposibilidad, el desencuentro, el letargo, la felicidad, el encuentro, la denuncia, la injusticia, la infamia. Todo lo que el cine pone en escena no es más que la representación de una idea cuya fuente es la vida real que para ser representada se despoja y se desentiende de toda realidad. Entonces, el cine no es más que la representación que su autor enuncia sobre una idea. Es el modo en que él quiere decir algo sobre ella haciéndola durar un poco más. Nada existe en el cine, solo la ilusión permite aceptar las enunciaciones del autor y vivirlas con la cognición y la ideología que se proyectarán hasta lo orgánico viviéndolas con la piel y las vísceras. Prestamos la materialidad del cuerpo para hacer carne a la más etérea de las ilusiones. Porque el cine no existe si no se cree en él, si no se le otorga poder de efecto sobre los espectadores. Ni siquiera su técnica alcanza por sí sola a dar materialidad a la imagen estampada en fotogramas, proyectada sobre una pantalla, nada más gélido. Y nada más caliente que la alquimia elaborada desde su producción hasta su lectura, cuando brotan torrentes de adrenalina, expectativa y pasión.

Comolli dice ver en el funcionamiento cinematográfico la acción de una fuerza de negatividad. Filmar es como sustraer de la realidad lo que entra en el filme. Todo aquello que robamos de la realidad para ser traducido al lenguaje cinematográfico nunca más vuelve a ella tal cual se fue. El filme agrieta el mundo expresándolo en su propio lenguaje y ese fragmento de mundo entregado por el cine tiene las marcas de una transformación fusionada en la ilusión, el movimiento y el tiempo.

Pero como toda cuestión ideológica, el cine elabora procesos de selección para no dejar entrar a toda la realidad y aquello que es seleccionado, ingresa en el camino de la duda. El cine no es real ni tampoco es lo dicho. El acto de reconocimiento de un

lector cinematográfico es como el rizoma del que hablaban Deleuze y Guattari (1983:34), con múltiples raíces que se bifurcan, procede de la variación, la expansión, la conquista, la captura, la picadura. La lectura del espectador es desmontable, conectable, convertible, con entradas y salidas múltiples, con líneas de fuga.

VI

Hibridez. Múltiples lenguajes: teatro, fotografía, artes plásticas, literatura, música entregados a la máquina pensante. Lo orgánico y lo subjetivo jugando en el mismo momento se disputan el cuerpo del sujeto filmado pero también el cuerpo inmóvil aunque impaciente del espectador que, siguiendo a Dubois, se somete a que desborden su ojo para provocar su mente. Si en el proceso de reconocimiento interviene plenamente la construcción de significaciones, legitimadas por el lector /espectador qué lenguajes podemos encontrar en el proceso de elaboración tras el guión, la puesta en escena, el montaje. Sostiene Russo (2000) que la *puesta en escena* es un concepto legado del teatro y siguiendo a Eisenstein propone referirse a la *puesta en cuadro* como el concepto que absorbería la misma definición de montaje. Respecto al guión, sabemos que no puede hacerse posible sino a través de la escritura. Qué significa, entonces, utilizar el lenguaje escrito no sólo para materializar diálogos sino también voz en off, gestos, música, exteriores, maquillaje, vestuario. Qué significa filmar un guión, dónde queda la escritura con la puesta en escena y qué otras transformaciones trae el montaje. Misterioso montaje, objeto de desvelo de los cineastas. Excusa suficiente para que Godard se refiriera a él como *su hermosa inquietud* y pudiera discutirle a Bazin sobre *su montaje prohibido*.⁵⁵ Irreverente y lúcido Godard, que se permite hasta lo prohibido, aquello que para Bazin no debería encontrarse en un mismo cuadro y sin embargo, Godard lo enfrenta, lo superpone, lo hace encontrar. Dirigir es maquinar, sigue diciendo y es en la dirección / máquina dónde tiene origen la necesidad de cruzar lenguajes. El cine fue híbrido desde sus comienzos, desde que trae para sí al espectador del teatro, a la imagen fotográfica y

⁵⁵ Para Bazin lo esencial de un suceso no puede tener más de un factor por cuadro. Cuando ocurra que se necesite más de uno simultáneamente para contar algo entonces se dirá que el montaje está prohibido.

aprovecha la crisis del realismo del siglo XIX para representar ilusiones de la realidad. Su propio mandato tiene que ver con la hibridez y está obligado a cumplirlo, a continuar cumpliéndolo en el devenir de máquinas y tecnologías. ¿Qué hay, entonces del cine y el arte digital?, ¿cuánto se ha podido potenciar el cine a través del arte digital?, ¿dónde quedó el clásico montaje?, ¿qué hay de la puesta en escena? y sin embargo, sigue siendo cine, tan monstruo, tan impuro, tan misterioso como el primero.

Las tecnologías digitales demuestran su capacidad de lenguaje cuando crean representaciones que interactúan en la trama de significados de manera activa, cuando permiten al lector construir su propia trama discursiva. Cabe destacar el trabajo de Fabián Hoffman con cuatro opciones navegables para su película *Pachito Rex*, que sigue siendo cine, sus efectos son ideológicos, su estética, su ética y su contenido sociológico siguen configurando sentido.

El caso más paradójal y más híbrido de todos los ejemplos puede que sean las *Historia(s) del cine* de Jean-Luc Godard, que se refiere al cine, a la historia y a la historia del cine, dice Badiou. El cine, a través de Godard, se permite hablar sobre sí mismo y elabora su propio metaanálisis. Primera marca de hibridez: literatura, pintura, fotografía, escenas cinematográficas compuestas en un collage que permiten al autor hablar del cine. Segunda marca de hibridez, para decir algo sobre la historia del cine y del cine mismo elige el soporte televisivo. Primera incógnita, ¿por qué es Godard quien debe ser el autor de esta obra?, segunda incógnita ¿qué lector prevé Godard para el denso, farragoso e implícito dispositivo de imagen creado en *Historia(s)*? Su espectador es alguien que dista de la lábil y fugaz imagen televisiva. Primera subversión de la prohibición. Godard reniega de la transparencia de la caja de TV y la violenta agregándole la oscuridad de la sala de cine. Se desentiende del espectador autómatas, que obedece a los dispositivos del autor y lo somete al metadiscurso creado por el cine a lo largo del siglo XX. Al espectador televisivo de *Historia(s)* no le bastarán algunos minutos para saciarse de la caja, necesitará desbordar el ojo, provocar la mente, entregarse capítulo tras capítulo al soporte televisivo, para dialogar con el cine. Necesitará haber sido autor - lector / espectador de cine. Godard prevé un espectador televisivo lúcido y activo para hablarle de cine, con ojo y escucha atento. Advierte Badiou (2004: 265,266) al menos ocho *series* que denotan los cruces otorgados por el autor: declaraciones teóricas sobre la historia o

sobre el cine, textos inscriptos en la pantalla que operan como título y como imagen, constantes citas de filmes, alguien que en el plano lee y dice textos, reproducciones de pinturas que se relacionan con las citas de los filmes, fotos y retratos de artistas y escritores, títulos de novelas, fragmentos musicales. Cada plano es un nudo híbrido de varias series, superposición y sobreimpresión de documentos visuales y textuales como sedimentos que dan al plano complejidad y profundidad. Filme Barroco, lujo de imágenes. La historia del arte como la historia de la belleza. La historia del cine, como la historia del siglo XX.

El libro de André Bazin está sobre la mesa. Gaspar, que tiene 8 años y ya se perfila cinéfilo se acerca y lee en voz alta: “¿Qué es el cine?” y continúa hablando solo, despreocupado de que alguien lo escuche: “es acción, terror, guerra, aventura, romance, comedia, ciencia ficción, suspenso...”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, L., *Ideología y los aparatos ideológicos del estado* (Notas para una investigación). En *Escritos. 1968-1970*. Laia. Madrid. Págs. 107-172, 1975.
- AUMONT, J., *La imagen*. Paidós. Barcelona, 1992.
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M., *Estética del cine*. Paidós. Buenos Aires, 2005.
- BADIOU, A., *Sobre Histoire(s) du cinéma de Jean – Luc Godard*. En *Pensar el cine 2*. Gerardo Yoel (comp.) Manantial, Buenos Aires. Pág. 265-266, 2004.
- BAZIN, A., *¿Qué es el cine?*. Rialp. Madrid, 2004.
- BRAUDRY, J., *Los efectos ideológicos del aparato cinematográfico*. S/D, 1978.
- COMOLLI, J., *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Simurg / Cátedra La Ferla (UBA). Buenos Aires, 2002.
- DELEUZE, G. *¿Qué es un dispositivo?* En *Michel Foucault, filósofo*. Balbier, E.
- DELEUZE, G. y otros . Gedisa. Barcelona, 1999.
- DELEUZE, G., *La imagen - movimiento*. Paidós. Buenos Aires, 2005.
- DELEUZE, G., *La imagen - tiempo*. Paidós. Buenos Aires, 2005.
- DELEUZE, G. y Guattari, F., *Rizoma*. Premia Editora. México, 1983.
- DUBOIS, P., *Video y teoría de las imágenes. Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general*. En *Video, Cine, Godard*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires, 2000.
- GODARD, J-L., *El montaje, mi hermosa inquietud*. En *Teoría y Crítica del cine. Pequeña antología de Cahiers du Cinéma 3*. Paidós. Buenos Aires. Págs. 33-35, 2005.
- LA FERLA, J., *La hibridez de tecnologías y discursos*. www.disenovisual.com, 2003.
- LA FERLA, J., *El juego de la herencia, video de Alejandro Sáenz y algunas consideraciones sobre el audiovisual en sus relaciones con el video y el digital*. En *Pensar el cine 2*. Gerardo Yoel (comp.). Manantial. Buenos Aires. Págs. 199-208, 2004.
- LA FERLA, J., *Las artes mediáticas interactivas corroen el alma*. En *Pensar el cine 2*. Gerardo Yoel (comp.) Manantial. Buenos Aires. Págs. 315 –333, 2004.

- METZ, C., *Ensayos sobre la significación del cine* (1968-1972). Vol. II. Paidós. Barcelona, 2002.
- MACHADO, A., *La caverna y el acomodador*. Publicado en *El paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Libros del Rojas, Buenos Aires, 2000.
- LOUDART, J-P., *La sutura*. En *Teoría y Crítica del cine. Pequeña antología de Cahiers du Cinéma* 3. Paidós. Buenos Aires. Págs. 52-68, 2005.
- RUSSO, E., *Cine: una puesta en otra escena* en *El medio es el diseño*. Publicaciones Rojas, del CBC UBA, 1996.
- RUSSO, E., *La maquinación gordardiana*. S/D.

Capítulo XI

Música, ciencia y poder⁵⁶

Roberto Ángel Rue

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

“La mano del hombre no es sólo el órgano del trabajo, también es su producto”. Con esta conocida expresión del materialismo dialéctico quedó al descubierto una nueva perspectiva del trabajo con relación al desarrollo humano, superando así la postura del materialismo antiguo que solamente hacía un reconocimiento contemplativo de la realidad, siempre bajo la forma del objeto, independiente de la actividad sensorial, de la práctica humana.

Con las propiedades estéticas la situación es similar. Estas no son el resultado de una contemplación pasiva, sino de la acción recíproca entre los estímulos externos y las leyes que son propias al ámbito subjetivo. El arte es un acuerdo orgánico entre las condiciones de la materia y la organización inherente a la estructura de la conciencia, en el marco de la práctica social.

De esta manera el compositor o el intérprete, a través de la actividad sensorial, transforman la realidad sonora, y en el mismo proceso transforman el órgano por el cual esa realidad es aprehendida. Por ejemplo, la disonancia representa para el oído un mayor esfuerzo que la consonancia, pero cuando éste se acostumbra al mayor esfuerzo la cualidad del intervalo también se modifica, como se modifica la cualidad de “pesado” o de “complejo” cuando nos acostumbramos al ejercicio sistemático de levantar objetos pesados o de reflexionar sobre algún nuevo problema intelectual.

⁵⁶ Publicado en Question N° 12. Año 2006

Por supuesto que en todos los casos la transformación de un estímulo externo en un hecho de conciencia implica el transcurso del tiempo, y a veces un tiempo histórico. Es lo que ocurrió con el temperamento igual. Las limitadas posibilidades técnicas de la antigüedad no permitieron la compatibilidad física entre la afinación exacta y la modulación, por lo cual se recurrió al sistema de afinación con errores mínimos que hoy conocemos. Así es como el oído, a pesar de que siempre tiende a privilegiar las formas más simples,⁵⁷ quedó condicionado por esos desvíos; el nervio auditivo se “transformó” como resultado de las condiciones externas por la misma razón que bajo condiciones sensorceptivas extremas puede llegar a gustar de los sonidos distorsionados.

Los juicios relacionados con la percepción, tanto individuales como sociales, están igualmente vinculados con el hábito de la percepción. Un sondeo psicoacústico demostraría, por ejemplo, que la sensación de disonancia está más extendida en las personas poco habituadas a escuchar música, que en los músicos, a quienes la práctica les ha permitido una mayor tolerancia auditiva. También es la práctica musical la que puede explicarnos por qué el tritono, considerado antiguamente como el “diabolus in musica” por la dureza de su cualidad sensible, se transformó con el tiempo en un “diablo domesticado” (Hindemith), destino que también compartieron otras situaciones sonoras no reconocidas inicialmente por el oído.

Si nos referimos a las transformaciones históricas del fenómeno musical podríamos decir, siguiendo el pensamiento del materialismo dialéctico, que así como el hombre al transformar los objetos se transforma a sí mismo, la práctica musical también fue responsable, en parte, del advenimiento de la estética musical contemporánea. La adaptación del oído a nuevas situaciones materiales condiciona los estados subjetivos a nuevos niveles de comprensión, mostrando de una manera muy clara que el juicio estético no es un factor inmanente a la conciencia como para que pueda ser explicado por sí mismo, sino que depende de su relación dialéctica con el mundo objetivo.

Es evidente que nos estamos acercando a la conocida teoría del reflejo, aquella que en su expresión más general afirma que la conciencia del hombre no es un hecho

⁵⁷ Los intervalos naturales, por ejemplo.

autónomo, sino el resultado del modo de ser de la práctica social. Desde el punto de vista artístico equivale a decir que las propiedades estéticas son a los objetos externos lo que la conciencia del hombre es al modo de ser social, al modo de vivir.

Aunque la teoría fisiológica del “acto reflejo” de Pavlov resulte de un positivismo difícilmente construido sobre la dialéctica, supera, por lo menos en este aspecto, la postura de Freud. Este último considera lo psíquico como un fenómeno aislado, cerrado en sí mismo, autosuficiente, en cambio el sistema de Pavlov, aunque elemental, es más realista, se basa en el conocimiento de que la realidad modifica la conciencia tanto como ésta modifica la realidad.

Al nivel fisiológico la teoría del reflejo tiene lugar cuando una sucesión de estímulos esenciales, asociado a estímulos secundarios, puede condicionar el reflejo orgánico a tal punto que, cuando los estímulos esenciales no están presentes, los secundarios pueden producir por sí mismos ese reflejo. El ejemplo clásico es el de un animal que ha sido acostumbrado a recibir alimentos mientras escucha un sonido determinado y que luego, al escuchar el mismo sonido, aunque el alimento no esté presente, igual tiene secreción salival.

De este hecho y de los otros citados más arriba se desprende la posibilidad de un automatismo superior relacionado con la conducta humana. Utilizando los mismos términos del ejemplo anterior diríamos que los estímulos secundarios, que tienen poca importancia para la vida, podrían llegar a sobreponerse a los estímulos que son esenciales, y además, con el riesgo de llegar a convertirse en hereditarios (Thenon). Esto nos advierte sobre la sutil y peligrosa relación causal que puede existir entre la forma del desarrollo social y la estructura de la conciencia; entre el poder oculto detrás del arte y la ciencia y su derivación hacia las formas estéticas y el pensamiento.

A propósito del origen del poder Erich Fromm nos dice que, desde el punto de vista filogenético, la historia del hombre muestra la lucha por su individualidad y su libertad con relación a los vínculos primarios que lo mantenían en un estado indiferenciado con el mundo que lo rodeaba, y que esta situación lo expuso -y aún lo expone- a un permanente estado de contradicción. Por una parte adquiere mayor independencia y dominio de sí mismo, pero al mismo tiempo se encuentra ante una mayor soledad e inseguridad; y de no encontrar el modo legítimo de enfrentar esta situación, termina optando por dos vías extremas de solución: el autoritarismo o la sumisión.

De acuerdo con esto, el deseo de poder no tendría como fundamento la fuerza sino la debilidad. En la sociedad moderna, por ejemplo, es el poder económico o ideológico quien sustituye la fuerza legítima, mientras que los que se encuentran en el otro extremo de la misma inseguridad se amparan en el “sentido común” del hombre masa, en las tradiciones, en el populismo, en la obediencia incondicional a las costumbres, al Estado, etc.

El factor económico vinculado a la producción parece ser el instrumento más directo para determinar la conducta social; y el arte, como un medio de producción, no escapa a la situación que impone el interés asociado a esa actividad.

En una sociedad basada en el intercambio de los productos humanos entendidos como mercancías, la música o la ciencia, no pueden dejar de ser tratadas como tales; tienen la finalidad de satisfacer necesidades humanas a través de su valor de uso, su valor práctico y concreto. Sin embargo, cuando la producción solamente responde al interés del mercado, entonces el valor de uso queda superado por su valor de cambio o valor simbólico. Esto significa que el arte, como un producto, no se define por su utilidad concreta, como es el de satisfacer una necesidad humana, sino por una designación abstracta y generalmente cuantitativa. Bajo estas condiciones el valor de una obra artística como, por ejemplo, un cuadro de Picasso, o una sinfonía de Mahler, pueden ser perfectamente igualadas por una cantidad de estiércol cuyo valor de cambio resulte similar, aunque su valor concreto, como objeto artístico, sea inestimable.

Por supuesto que nadie confunde el valor que tienen estos productos, sin embargo, la situación que establecen las leyes de producción del mercado actual, aun cuando se la quiera reducir a la expresión de un intercambio simbólico, condicionan sutilmente la producción artística a intereses que nada tienen que ver con la dimensión estética del hombre sino con su capacidad de consumo o con la formalización de algún mandato social.

En el proceso natural de producción y consumo se materializa el principio por el cual el hombre, a través de su trabajo, transforma la realidad para luego transformarse a sí mismo. La producción, dice Marx, como resultado del trabajo, “no sólo produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto”. Así, el objeto artístico, como producto humano, se convierte en un estímulo esencial que condiciona reflejos en la conducta humana y la transforma. El sentido del oído, por

ejemplo, se humaniza, se perfecciona, en la medida en que su objeto (el sonido) responda a una necesidad humana. Pero en una sociedad basada solamente en la producción *para el cambio*, el producto artístico se convierte en un estímulo secundario que responde más bien a intereses ocultos detrás del consumo e indiferentes a las necesidades humanas.

El hábito que condiciona al animal, como en el experimento de Pavlov, también condiciona al hombre, y nos alerta seriamente sobre la posibilidad de que el hombre no sea, en realidad, un animal de costumbre sino que la costumbre lo esté convirtiendo en un animal; y si se piensa en el consumo diario de una estética indiferente a las necesidades humanas, resulta fácil advertir que las consecuencias pueden llegar a ser aún más graves que la simple esclavitud, sobre todo si es verdad que “la vida imita al arte más de lo que el arte imita a la vida” como lo cree Oscar Wilde.

De este automatismo de los reflejos basado en estímulos que no son esenciales para el hombre resulta el conocido “arte de masas”, es decir, el arte promovido, en principio, por la dictadura de los productores. El “canto popular”, por ejemplo, nada tiene que ver con lo que realmente es capaz de hacer un pueblo con su expresión musical; lo que se ha llamado de esta manera es solamente el reflejo de una hábil estrategia de los productores que han sabido orientar el gusto popular hacia un producto de fácil elaboración y gran consumo, optimizando así la ley del máximo rendimiento económico en detrimento de su calidad. A pesar de esto el “canto del pueblo” no deja de ser promovido con gran entusiasmo por los “administradores” del poder social, porque quieren que la masa mantenga vivo el *sentimiento de pertenencia*, fundamento de ese poder y de la ideología que lo sustenta: el nacionalismo.

El factor económico es, sin duda, un instrumento muy eficaz para ejercer el poder, pero no está solo; también existe un entorno ideológico que lo preserva y, a veces, lo supera. Las ideologías pueden llegar a tener un sorprendente grado de autonomía como para operar sin la preponderancia de lo material como instrumento, es decir, llegan, hasta cierto punto, a bastarse a sí mismas en esa finalidad (Sartre). En tal caso son las ideologías quienes deciden sobre las articulaciones del poder, transformándose frecuentemente en un medio mucho más cruel que la esclavitud material.

El arte y la ciencia no son ideologías, denotan una ideología, y aunque deberían ser consideradas, por su universalidad, el mejor camino para lograr la victoria sobre las ideologías -sobre esos “sistemas parasitarios que viven al margen del Saber”- estas actividades se mostraron siempre, aún antes de la aparición del capital, como instrumentos idóneos para preservar el poder. Esto es lo que ocurrió con la Iglesia en la Edad Media cuyo autoritarismo “teocrático” mantuvo el monopolio de la producción artística e intelectual, lo que se repite, posteriormente, con los personajes de la burguesía incipiente y sus propios esquemas de poder. Y aunque a partir del romanticismo se produce una ruptura casi definitiva con esta situación, bajo el régimen capitalista el artista o el hombre de ciencia continúan bajo las presiones que caracterizan al nuevo sistema de relaciones económicas y su ideología. Aquí la esclavitud no se reduce solamente a las condiciones del trabajo asalariado que priva al hombre del tiempo necesario para el desarrollo de sus capacidades, el autoritarismo contemporáneo también abarca aspectos que comprometen la naturaleza íntima de las relaciones humanas, transformando el “reino de la libertad” que distinguen al arte y la ciencia en “el reino de la manipulación social” a través del control de los medios de producción y difusión en todas sus formas.

El autoritarismo social o cultural ha tenido siempre como respaldo ideológico una premisa fundamental del idealismo histórico: primero es la conciencia y luego el ser social;⁵⁸ y esto no se trata solamente de una relación causal sino también de un orden de importancia, de lo cual se deriva la actitud mental de querer adaptar la realidad a las ideas y no las ideas a la realidad o, dicho desde la perspectiva del poder social, de creer que *la convicción subjetiva* es suficiente para justificar el ejercicio del poder.

Con esta convicción, a veces sincera e inconsciente, el autoritarismo se instala en la cultura como un mandato anónimo y se preserva a través del automatismo de la conducta. Expresiones de este poder se encuentran en el tradicionalismo, el costumbrismo, el localismo o cualquier humanismo cerrado que asegure al hombre masa la sensación de pertenencia a una estructura que lo ampara. Recordemos que el proceso de individuación que sufre el hombre en su evolución es similar a la ruptura de los vínculos primarios que une a un niño con su madre o a los miembros de una

⁵⁸ El idealismo filosófico considera que primero es la conciencia y luego el ser, la materia. El origen de este pensamiento está en la creencia religiosa de que el Verbo (Logos = razón, inteligencia, Dios) ha creado el Universo.

comunidad primitiva con su clan. La situación de aislamiento e inseguridad que esto produce articula en el hombre mecanismos de evasión que se manifiestan como una tendencia compulsiva a la dominación o a la sumisión y que luego quedan reflejados en todas las actividades que realiza. En estas condiciones el autoritarismo se desarrolla amparado bajo una sensación de total legitimidad.

La cultura argentina tiene mucho para mostrar en este sentido. Con relación a la música se podría citar, como caso extremo, la música folklórica, tan cara al sentimiento patriótico de los argentinos y al mismo tiempo tan útil al pensamiento militar como lo fue, por ejemplo, en la década del 70, cuando el “canto de la tierra” convenció a muchos inseguros de que el sentimiento de pertenencia era más importante que la vida o la libertad; perfil social que aún no ha cambiado porque tampoco ha cambiado el mandato implícito en la cultura argentina.

Lo que se acaba de decir se relaciona con la voluntad ideológica oculta detrás de la producción artística, en tanto que la pésima calidad que caracteriza a gran parte de la música popular, nos habla de la intención económica implícita en su producción.

A esta manipulación no escapa la música académica. El conformismo establecido en torno a los músicos tradicionales hace que se los escuche hasta el cansancio, mientras se ignora, llegando casi al límite del desprecio, a los compositores contemporáneos. Los administradores de los bienes sociales responden así al automatismo impuesto por el poder haciendo de la cultura aquello que *se les da a las personas y no lo que se les exige* (el conformismo y no la posibilidad de crear una nueva conciencia para los valores); es por eso que a través de los medios masivos de difusión casi nunca nos encontramos con el arte *del* pueblo sino con el arte *para* el pueblo.

El autoritarismo social tiene por base el subjetivismo, pero no del sujeto individual, aislado, sino del subjetivismo social en sus diferentes formas. En el ámbito académico, por ejemplo, los estudios científicos sobre el arte son sometidos, tanto voluntaria como involuntariamente, al régimen subjetivista. En el primer caso encontramos que la mayoría de los proyectos de investigación, como ocurre con la historia ideológicamente condicionada por el idealismo, subestima, consciente o inconscientemente, los factores materiales vinculados a la valoración estética. Se buscan las últimas causas de las formas artísticas en la mente de los hombres, en la inteligencia, en la imaginación o en la idea que ellos tienen de la belleza. Se intenta

explicar el arte por la conciencia social, por los gustos o valores ideales de una época o una cultura determinada, ignorando los factores físicos, fisiológicos y psicológicos que preceden a la conciencia artística y que también la condicionan. Así es como los investigadores, por “libre elección”, se mantienen generalmente dentro de una perspectiva historicista o sociológica, pudiendo *describir* los procesos del arte pero sin explicarlos.

En el segundo caso, el mismo régimen viene impuesto por el perfil ideológico y la ética de los profesionales encargados de evaluar los proyectos de investigación. Siempre se ha creído que la Universidad es el lugar donde se encuentran las mejores condiciones para el desarrollo de la objetividad científica, sin embargo, a nivel nacional, las investigaciones artísticas deben enfrentarse, generalmente, al subjetivismo histórico y reaccionario; y lo que es peor aún, esto se presenta en un marco de normalidad tan convincente, que evade cualquier sospecha. Los proyectos teóricos relacionados con la historia o la sociológica tienen mayores posibilidades de ser aceptados, no así los que sustentan una mayor objetividad científica.⁵⁹ Por ejemplo, en la Universidad Nacional de Córdoba, y en el ámbito donde se desarrolla la actividad musical más importante,⁶⁰ la musicología se ha convertido en el criterio dominante, por lo tanto todas las investigaciones son evaluadas desde esa única perspectiva, y no a través de las otras ciencias que la música implica; bajo estas condiciones los proyectos terminan siendo aprobados por simpatía ideológica y no por su objetividad. Además, por la aparente legitimidad de este proceso, cualquier apelación resulta desestimada.⁶¹

La ideología que sustenta el poder académico, en lo que a investigación artística se refiere, mantiene el régimen del subjetivismo científico por las mismas razones que se mantiene el autoritarismo social⁶². El desdoblamiento exagerado de los dos aspectos naturalmente opuestos en el proceso del conocimiento -por un lado la teoría y por el otro la práctica- es una repetición de la actitud del poder social de mantener la superioridad del pensamiento frente a la realidad. Anteriormente dijimos que el

⁵⁹ Investigaciones que incluyen otras ciencias más desarrolladas tales como acústica, matemáticas, psicología, teoría de la información, cibernética, etc.

⁶⁰ Departamento de Música de la Escuela de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades.

⁶¹ En la dictadura militar de los años 70 se había intentado formalizar una cultura con la exclusión de algunas ciencias. En el ámbito académico aún perduran los ecos de esa misma iniciativa.

⁶² Este poder no se limita a la investigación, por las motivaciones ideológicas que tiene, influye también en la distribución de las oportunidades académicas relacionadas con la enseñanza artística.

idealismo social es responsable de que la convicción subjetiva se vea como suficiente para justificar el ejercicio del poder; en el ámbito académico vuelve a aparecer la misma actitud ideológica, cuando la convicción subjetiva de que el arte no puede ser sometido a la objetividad científica, basta para justificar la exclusión de aquellos proyectos que sí creen en esa objetividad.

Pero ésta no es una iniciativa absolutamente individual, viene implícitamente respaldada por una legalidad académica que acepta incondicionalmente el principio de la autoridad formal, por encima del principio de la razón práctica y concreta; consecuencia, a su vez, de la ideología subjetiva de la cual venimos hablando, la misma que permitió en la Edad Media anteponer el racionalismo teológico a la autoridad científica. No hay mejor ejemplo en este sentido que el *Programa de Incentivos* creado por el Ministerio de Educación en 1993, donde la categorización que faculta a los docentes para evaluar proyectos de investigación está basada en la carrera académica y política, y no en los antecedentes estrictamente científicos;⁶³ siendo por demás evidente que quienes no están dedicados a la investigación científica, tampoco pueden opinar sobre ella, menos aún sobre áreas del conocimiento que no les corresponde, como ocurre en el ámbito de la música, donde la ideología dominante decide sobre el valor científico de proyectos que son totalmente extraños a su competencia. Semejante irracionalidad no es casual; denota un orden de intereses por parte del poder académico, reflejo a su vez, de lo que el Estado piensa sobre el desarrollo de las ciencias en la Argentina.

La intención de estimular la investigación sin crear las condiciones para realizarla, es poner la ciencia en la misma situación que la libertad de pensamiento en las democracias totalitarias, donde es concebida sólo de una manera abstracta, es decir, todas las ideas son posibles, mientras no tratemos de ejercerlas.

En la Universidad se sabe, de manera fehaciente, que la docencia no siempre implica la investigación científica y que la formación de un investigador no es un hecho espontáneo, no obstante, se promueve la investigación colocando la autoridad formal por encima de la autoridad científica. Nos volvemos a encontrar con el abismo intencional que desde hace mucho tiempo existe entre el conocimiento formal, teórico

⁶³ De acuerdo a las pautas de evaluación de este Programa, A. Einstein, de ser posible, tendría la categoría II, mientras que un rector universitario, sin antecedentes en la investigación, puede tener la categoría I (cita del Dr. Sanllorenti, Sec. Adj. Conadu. 2005).

y la práctica científica. Sin dudas, el futuro de esta iniciativa académica no será diferente a la de obtener una ciencia sin objetividad.

En lo que al arte se refiere, al considerarlo un producto puro de la imaginación, independiente del mundo físico, todos los intentos sinceros de formalizar una metodología de investigación artística terminan siempre fracasando porque “no existe la ciencia de lo subjetivo” (Goethe). A pesar de esto, y en el desesperado intento por lograr una ciencia del arte, se ha recurrido al método del idealismo histórico, para terminar con un simple rescate y clasificación de las obras de arte, al mejor estilo de la arqueología que solamente sirve para llenar museos.

La finalidad del conocimiento científico no es el conocimiento mismo, sino la realidad del mundo exterior. La ciencia tiene que ver con el conocimiento de las leyes que rigen el mundo objetivo y esto incluye al arte, aún cuando éste dependa, en gran parte, de la imaginación. Se sabe que el arte es una superestructura que no se ajusta estrictamente al condicionamiento histórico y social, lo cual nos está indicando la presencia de leyes cuya generalidad puede ser estudiada científicamente. El arte, por ejemplo, no puede existir sin la materia y esto ya nos obliga a suponer leyes objetivas y, por estar relacionado con las sensaciones, nos remite igualmente a las leyes que articulan la estructura de la conciencia al momento de percibirlo.

La musicología, en cambio, se ha convertido en una rama de la historia, y no precisamente de la historia que, como ciencia, busca establecer leyes generales. Al no reconocer la intervención de causas materiales en la forma de nuestra experiencia sensible, es decir, al creer que las sensaciones son el único fundamento del valor artístico, reduce el estudio de la música a la simple observación de los cambios que se producen entre diferentes épocas y lugares. Así, lo que pretende ser una ciencia de la música, se transforma en una crónica de los acontecimientos vinculados a su desarrollo, logrando, en el mejor de los casos, una buena descripción pero no una explicación científica del fenómeno en sí mismo.

Una modalidad reduccionista similar aparece cuando el gusto es tratado como algo incuestionable, es decir, cuando creemos que algo es bueno solamente porque nos gusta a nosotros, reflejo de la dictadura de los productores que se transforma ahora en la dictadura de los consumidores, situación en la que “el hombre masa impone su

mediocridad”.⁶⁴ La misma confusión se presenta con la verdad al creer que algo es verdadero sólo porque nosotros estamos convencidos de ello, como si la realidad dependiera de nuestros pensamientos.

Con esto no se pone en duda la sinceridad de los gustos y convicciones personales, pero nos advierte que el autoritarismo cultural puede condicionar la reflexión de la conciencia hasta el punto de lograr que ellos no coincidan con las necesidades humanas, y muchas veces, que se les opongan.

Parafraseando a Schoenberg podríamos decir que el gusto es un reflejo estéril que no crea nada, pero en cambio nos hace creer que la verdad estética es una invención personal e indiscutible. Sensibilidad y pensamientos, así condicionados, sólo favorecen el desarrollo del autoritarismo cultural llegando al límite de su contradicción al permitir que las obras o los valores más disímiles “coexistan pacíficamente en la indiferencia” (Marcuse). Nadie ignora hoy, por ejemplo, que la música contemporánea, y de un modo muy particular la música electroacústica, ofrece “fácil refugio a quienes nada propio ni substancial tienen que decir” (Worringer); igualmente, sobre la base de una equivocada interpretación de lo que es el respeto y la igualdad social, la misma tolerancia ha servido para preservar las ideas dominantes.

En la Edad Media la naturaleza de Dios era un misterio sagrado, y como tal, incuestionable, con lo que se pretendía asegurar la infalibilidad del mandato social ejercido por la Iglesia. Hoy, el idealismo en la cultura, pone el concepto de belleza o verdad en la misma situación, con lo cual la elección y el consumo, por arbitrarios que resulten, quedan siempre protegidos. En tal circunstancia resulta muy difícil convencer a alguien de que la *verdad estética* es al mismo tiempo una *verdad material*, un producto social ligado a ciertas funciones del sistema nervioso; razón por lo que tampoco se acepta, por ejemplo, que la armonía musical pueda ser considerada dentro de las ciencias exactas o que la matemática, como representación simbólica de la realidad, pueda ser aceptada como una rama del arte; en cambio, es muy frecuente la creencia en que el arte es un producto de la “inspiración”, y por lo tanto, algo absolutamente incondicionado y autónomo; vestigios de lo que Feuerbach llamaría “la teología convertida en arte”.

⁶⁴ La Rebelión de las Masas. Ortega y Gasset.

El abismo que se ha creado intencionalmente entre el hombre y Dios⁶⁵ se repite después, al nivel social, entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, entre el arte y la ciencia, entre la práctica y la teoría, como si la naturaleza del hombre que *hace* fuera distinta a la del hombre que *piensa*. Esto también es consecuencia del poder social ya que quiere mantener el pensamiento en el terreno de lo subjetivo, de la teoría, alejándolo así de su confirmación material.

Todas las teorías, sin excepción, resultan verdaderas si se las aísla suficientemente del contexto del que se originan y al que se refieren (Wilden); sin embargo, el problema de la verdad científica no es un problema teórico sino práctico, es decir, se debe demostrar que está vinculada con la realidad (Marx).

No obstante, el autoritarismo social intenta hacernos creer que las ideas determinan la realidad y no al revés porque de esta manera se asegura la legitimidad de las razones que inventa como, por ejemplo, el “arte popular”, oponiéndose en cambio al análisis objetivo de las necesidades estéticas, con lo cual se vería seriamente comprometida su “cadena de mando”. El poder prefiere que el arte sea entendido como un hecho puramente contemplativo, irreductible a ciencia, y no como una vía de conocimiento y transformación de la realidad. Goethe supo decir que todas las épocas reaccionarias fueron subjetivas, lo cual reafirma la idea de que toda violencia organizada desde el poder quiere conservar las ventajas del convencionalismo establecido.

Ahora bien, a esta dictadura no queda otra alternativa que oponerle una “dictadura educativa” que obligue a descubrir los estímulos esenciales y combatir al mismo tiempo aquellos que subsisten solamente por un automatismo de la conciencia. Es la única manera de romper de una vez por todas con la tiranía de la opinión pública y del autoritarismo superior del cual es su reflejo. Ambas son perversiones ideológicas originadas en la inseguridad y condenan la conciencia a una dialéctica viciosa que se mueve sólo entre el mando y la obediencia, indiferentes a cualquier idea relacionada con el progreso, es decir, con el dominio concreto y objetivo de la realidad; razón, por otra parte, de que el arte o la ciencia aparezcan generalmente oponiéndose a la historia o a las costumbres. Ambas actividades -el arte y la ciencia-

⁶⁵ La idea original del cristianismo fue *el hombre se hace Dios*. Sus seguidores la transformaron después en *Dios se hace hombre* (Fromm). Es muy clara la intención que tiene el autoritarismo social al imponer la idea de que el hombre *no se puede convertir en Dios*.

tienen sus propias leyes, y aunque establecen una relación dialéctica con la historia y la práctica social, no se confunden con ellas porque no obedecen al gusto o al poder de una época.

La educación del gusto, como bien lo saben los que están comprometidos con la práctica musical, es proporcional a la información que el oído tiene sobre las posibilidades materiales del sonido, aspecto que puede compararse con el progreso de la verdad intelectual, que depende del nivel de objetividad o generalidad alcanzado. Sin embargo, la sensibilidad y el pensamiento relacionados con la actividad musical no parecen seguir este camino de manera uniforme. La música y su ciencia repiten la actitud de la filosofía en el sentido que lo indica Feuerbach, es decir, siguen obedeciendo al mandato del racionalismo teológico, donde la belleza y la verdad, como atributos, dependen del poder de Dios o del poder del espíritu humano. La situación en ambos casos es la misma: las cosas se rigen según el entendimiento y no el entendimiento según las cosas, convirtiendo la realidad en una pura invención del espíritu, de la misma manera que lo hace el gusto con relación a la verdad estética o la convicción personal con relación a la verdad científica cuando, en realidad, “la certeza de que algo es verdadero está en verificar que no existe solamente en el pensamiento”. Y con esta afirmación no se pretende ignorar el valor de lo subjetivo, solamente se advierte sobre el abuso histórico de las “ideas puras” y lo peligroso que resulta creer en la autonomía absoluta de la conciencia. Por este medio el poder justifica su acción, y nosotros, si somos admiradores incondicionales del valor de las ideas estéticas o científicas podemos convertirnos, sin saberlo, en cómplices involuntarios de ese poder.

A propósito de esto último convendría recordar las palabras de Jean-Paul Sartre en el prefacio a *Los Condenados de la Tierra* de Frantz Fanon, citado a su vez por Herbert Marcuse en un ensayo que trata sobre otro de los aspectos en el que se articula el poder titulado *Crítica de la Tolerancia Pura* que dice: “Comprended finalmente esto: si la violencia ha comenzado esta tarde, si la explotación y la opresión jamás han existido sobre la tierra, quizá la no violencia pregonada puede apaciguar la querrela. Pero si el régimen en conjunto y hasta vuestros pensamientos no violentos están condicionados por una opresión milenaria, vuestra pasividad sólo sirve para colocarlos al lado de los opresores”.

BIBLIOGRAFÍA

- CARUSO, I. A., *Psicoanálisis Dialéctico*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1964.
- CHERKASHIN, P. P., *Esencia y Raíces del Idealismo Filosófico*. Fondo de Cultura Popular. México, 1967.
- FEUERBACH, L., *La Filosofía del Futuro*. Ediciones Calden. Buenos Aires, 1969.
- FROMM, E., *El Miedo a la Libertad*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1966.
- FROMM, E., *Humanismo Socialista*. Editorial Paidós. Barcelona, 1965.
- GARAUDY, R; SARTRE, J. P; FISCHER, E., *Estética y Marxismo*. Planeta-Agostini. Barcelona, 1986.
- LENIN, V. I., *Cuadernos Filosóficos*. Editorial Ayuso. Madrid, 1974.
- LENIN, V. I., *Materialismo y Empiriocriticismo*. Ediciones Estudio. Buenos Aires, 1974.
- MARCUSE, H., *El Hombre Unidimensional*. Ediciones Orbis. Buenos Aires, 1984.
- MARCUSE, H., *Ensayos sobre Política y Cultura*. Planeta-Agostini. Barcelona, 1986.
- MARCUSE, H., *Eros y Civilización*. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1986.
- MARX, C., *La Miseria de la Filosofía*. Editorial Cartago. Buenos Aires, 1983.
- MARX, C; ENGELS, F., *La ideología Alemana*. Ediciones Pueblos Unidos. Buenos Aires, 1985.
- MERLEAU-PONTY, M., *Las Aventuras de La Dialéctica*. Editorial La Pléyade. Buenos Aires, 1974.
- ROMANO, J., *El Otro Schoenberg*. Editores Dos. Buenos Aires, 1969.
- RUE, R., *Investigación Artística e Ideología*. Artículo publicado con motivo de las IV Jornadas de Encuentro Interdisciplinario: “Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba”. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2004.
- RUE, R., *La Música, entre la Filosofía y la Ciencia*. Editorial Universitas. Editorial Científica Universitaria de Córdoba, 2005.
- RUE, R., *La Objetividad de las Propiedades Estéticas*. Artículo publicado por el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Ciffyh). *Revista Avances del Área Artes*, Nro. 2, pág. 82-89, 1998-1999.

RUE, R., *La Objetividad de las propiedades Estéticas y la Investigación Musical*. Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y la VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, pág. 251-268. Mendoza, 1994.

RUE, R., *Los Elementos Objetivos de la Valoración Artística*. Artículo presentado en el XII Congreso Nacional de Filosofía. Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue. Neuquén, 2003.

RUE, R., *Notas de Paso*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades (U.N.C.) y Editorial Universitas. Córdoba, 1994.

RUE, R., *Objetividad y Representación Artística*. Trabajo de investigación presentado en el II Simposio Internacional “Representación en la Ciencia y en el Arte” organizado por la Escuela de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la U.N.C. La Falda, 2005.

SANCHEZ VAZQUEZ, A. *Estética y Marxismo*. Ediciones Era. México, 1984a.

SANCHEZ VAZQUEZ, A., *Las Ideas Estéticas de Marx*. Biblioteca Era. México, 1984b

SHEPTULIN, A. P., *El Método Dialéctico de Conocimiento*. Editorial Cartago. Buenos Aires, 1983.

THENON, J., *Psicología Dialéctica*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1974.

WILDEN, A., *Sistema y Estructura*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

WOLFF, R. P; BARRINGTON MOORE, JR; MARCUSE, H., *Crítica de la Tolerancia Pura*. Editora Nacional. Madrid, 1969.

Capítulo XII

Fotografía y violencia. La imagen de los dominadores⁶⁶

Pablo Mariano Russo

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

*Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado.
Significa establecer con el mundo una relación determinada
que parece conocimiento, y por lo tanto poder.
Susan Sontag, Sobre la Fotografía.*

La representación del horror

Después de que Estados Unidos arrojó la bomba sobre Hiroshima en agosto de 1945, quedaron las tétricas huellas del poder nuclear: la radiación del proyectil que desintegró gran parte de la ciudad dejó retratada sobre las paredes las sombras de personas que pasaban. Como la luz sobre un negativo, la potencia atómica imprimió en los muros el retrato impensado de sus víctimas. Una imagen, su trazo, estampada como la representación involuntaria del horror. Éste tal vez sea el signo más elocuente del terror, pero en la historia de las imágenes, la documentación y el intento de representar conscientemente los exterminios es una práctica muy arcaica. Desde las escenas que aparecen en las columnas imperiales en Roma, como en la de Marco Aurelio, de masacres de bárbaros hechas para glorificar al emperador; el martirio o la cacería característica de la Edad Media, como el óleo de Durero de 1508: “Martirio de los Diez Mil”, en el que una legión convertida al cristianismo es aniquilada por el emperador pagano; hasta la modernidad con el “Guernica” de Pablo Picasso, sin el cual seguramente serían mucho menos conocidos los padecimientos de ese pueblo español bajo el bombardeo nazi fascista.

⁶⁶ Publicado en Question N° 16. Año 2007.

El investigador José Burucúa sostiene que históricamente siempre hubo fórmulas para representar las masacres, pero la radicalidad contemporánea, en particular del genocidio, ha hecho que todas las fórmulas preexistentes colapsen. Nos enfrentamos al problema de la irrepresentabilidad, que alcanza incluso a la fotografía. “La fórmula actúa en el plano de lo inconsciente: hemos sido educados desde pequeños en determinadas maneras de representar, las internalizamos y luego las proyectamos para representar algo mediante una imagen” (Costa y Scarpelli, 2007: 35). El filósofo francés Alain Badiou recuerda que imagen es una palabra de la psicología: se trata de la copia mental de algo, una relación de conocimiento con la realidad. En el fondo, dice Badiou, la imagen indica la separación entre la conciencia y el mundo exterior. Habrá que preguntarse entonces ¿qué imagen tenemos de las imágenes? (Badiou, 2004: 59). Si al ver una fotografía tenemos imágenes de una imagen, debemos pensar, por lo tanto, en relaciones entre imágenes. Por eso debemos cavilar la imagen como una palabra de la realidad y no de la conciencia.

La imagen fotográfica acentúa la sensación de realidad en su representación. La fotografía documenta, comunica, funciona como registro, pero además -y tal vez debido a todo lo anterior- acompaña al ser humano hasta en sus acciones más brutales. El fotoperiodismo y la fotografía de guerra hicieron historia sobre la base de hechos atroces e imágenes impactantes que sirvieron tanto para la fama personal del fotógrafo, como para informar, concientizar, movilizar, o simplemente entretener a los espectadores. Las primeras guerras fotografiadas fueron la de Crimea y la guerra de Secesión de Estados Unidos, y como señala Susan Sontag, hasta la Primera Guerra Mundial el combate mismo estaba fuera del alcance de la cámara. El avance de la técnica y las primeras cámaras ligeras permitieron la fotografía en plena batalla, siempre y cuando esto fuera permitido por la censura militar. La Guerra Civil Española fue la primera cubierta en sentido moderno con un cuerpo de fotógrafos en la primera línea, pero desde la guerra de Crimea en adelante, el poder militar siempre buscó utilizar, desvirtuar, controlar y censurar las imágenes de guerra.

En su libro *Sobre la fotografía*, Susan Sontag afirma que “El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero le ha dado a cada cual determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo familiar, remoto (“es la fotografía”), inevitable. En la época de las primeras fotografías de los campos de concentración nazis, esas imágenes no eran

triviales en absoluto. Después de treinta años quizás se haya llegado a un punto de saturación” (Sontag, 2006:39). Sostiene que las imágenes fotográficas del sufrimiento no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas, ya que las imágenes pasman y anestesian (Sontag, 2006: 38). Es cierto que las imágenes ya no escandalizan, su hartazgo y accesibilidad le quitaron dramatismo. Nos acostumbramos al horror y a las formas convencionales de representarlo. Día a día las imágenes sobre la miseria humana recorren el planeta y alimentan no sólo a la prensa gráfica y televisiva sino también las exposiciones artísticas, ya que difícilmente un fotografía pueda escapar a un destino estético inmanente. Esta tendencia estetizante de la fotografía posiblemente sirva de filtro a la angustia de lo representado.

Históricamente, las representaciones tienen un sentido moral relacionado con el del productor de la imagen (o del mecenas). Por momentos las representaciones corren por cuenta de un observador testigo, en otros casos es un sobreviviente. Lo que cambia a partir del genocidio, como sostiene José Burucúa, es que el testigo también es el perpetrador. En relación con esto, lo particular del corpus seleccionado para este ensayo (y rescato en este acto caprichoso la idea del ensayo como forma, expresada por Adorno), es que las imágenes no fueron tomadas por profesionales con una intención estética, artística o periodística. Tampoco se puede pensar a priori que el objetivo fue darlas a conocer masivamente (por lo menos su objetivo conciente), si bien tomaron estado público y fueron cuerpo de polémicas y reacciones diversas. Lo específico de las imágenes que analizo es que fueron *disparadas* por soldados participantes en la guerra en calidad de recuerdo, en actitudes claramente violatorias de los acuerdos internacionales y declaraciones sobre derechos humanos, portadoras de una mirada cosificada sobre la víctima. ¿Cuál es la vinculación macabra entre estas imágenes y la violencia del poder? ¿son acaso desviaciones o forman parte de una lógica de la dominación?

Documentos de barbarie

Si como afirmó Adorno, todo documento de cultura lo es también de barbarie, la fotografía no tiene motivos especiales para ser absuelta de esta sentencia. Partimos de

fotografías que son textos, pero el objetivo es analizar el contexto ideológico que las produce. “Lo que un fotógrafo hace, al mostrar un objeto o un personaje (desde un punto de vista determinado) es producir un cierto número de connotaciones, de significaciones que quedan ahí, para que el espectador las perciba” (Beceyro, 2003: 23). Lo interesante al observar las fotografías a continuación, es entender como manifiestan estéticamente una opinión sobre la guerra y la violencia, porque es finalmente sobre una lógica de dominación internalizada por los soldados autorretratados sobre lo que estas imágenes hablan. Partimos de lo que Roland Barthes, en *El mensaje fotográfico*, denomina “fotogenia”: recurso mediante el cual la fotografía puede superar la simple reproducción de lo ya existente y gracias a la cual el mensaje connotado está en la imagen misma, “embellecida” por las técnicas de impresión y de copia; lo que para Raúl Beceyro es “la organización de la foto”, su propia estructura que aclara el hecho real al mismo tiempo que pone de manifiesto la visión del mundo que expresa, mediante esa imagen, el fotógrafo. Es preciso agregar que ninguna descripción es neutra: todo espectador lee las fotografías a través del prisma de su propia ideología, y este análisis en particular plantea una lectura antiimperialista de las mismas, intentando poner de relieve la brutalidad de la guerra y la opresión:

1- Segunda Guerra Mundial: soldados nazis compiten en un particular concurso fotográfico que consiste en retratar la muerte en su momento justo. La contienda premiaba al soldado alemán que captase el instante mismo en que la vida abandona el cuerpo. Usan de modelos a los prisioneros de los campos de concentración. La foto ganadora es la de una mujer que sostiene a su hijo en brazos, en el momento de ser fusilada por un soldado. La impunidad es tal que el tirador entra en cuadro, se lo ve de frente apuntando su arma, mientras que la mujer le da la espalda e intenta cubrir a su chico en brazos. El rostro del nazi se aprecia más claro que el de su víctima. La asimilación del fusil con la cámara fotográfica presenta una sincronidad de los gatillos absoluta.



2- Vietnam, 1970: *Winter Soldier* es una película colectiva de ex combatientes norteamericanos contra la guerra de Vietnam, producida en los primeros setenta. En ella se muestran fotos donde los soldados aparecen sonriendo junto a cadáveres de vietnamitas apilados (símil a las que se conocieron hace poco sobre Irak), o junto a cuerpos destrozados, como postales de vacaciones o de una excursión de caza. Es posible que este tipo de fotografías haya contribuido a generar conciencia crítica contra la guerra, los mismos soldados se encargaban de difundirlas en conferencias de prensa en las que denunciaban las masacres y vociferaban su arrepentimiento. Esta fotografía integra la serie, en ella vemos a un sonriente soldado de cuclillas, sosteniendo su arma con los dos brazos, encima de un vietnamita ensangrentado que ha dejado sus huellas en la arena. El soldado que mira a cámara constituye el centro de composición.



3- Afganistán, 2003: soldados alemanes son fotografiados cerca de la región de Kabul por otros soldados, profanando cadáveres y jugando con sus huesos. Las fotos fueron publicadas en el 2007 por el diario alemán *Bild* y el Gobierno de Angela Merkel se desgarró las vestiduras: el ministro de Defensa, Franz Josef Jung, anunció una inmediata investigación y varios miembros del gobierno y la oposición reclamaron sanciones severas. ¿Para quién? “Está claro que tal comportamiento de parte de soldados alemanes no puede ser tolerado en ningún caso”, declaró el ministro de Defensa. La decisión editorial del periódico implicó mostrar al soldado sonriente exhibiendo su trofeo, aunque se le resguarde la identidad. Se evita la brutalidad de la mirada impune hacia la cámara, pero por otro lado se propone la identificación del lector blanco con este compatriota anónimo. Como señala Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, cuando se trata de los muertos occidentales rige una poderosa interdicción y autocensura que prohíbe mostrar los rostros descubiertos, dignidad que no se estima necesario conceder a los demás (Sontag 2005: 84). Agrega que cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más estamos expuestos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos. Es decir, mientras más ajena sea la conciencia del otro, menos necesidad habrá de representarlo como un ser humano. La profanación se reproduce en el periódico, pero tomando el recaudo de develar la identidad del profanador.



4- Irak, 2004: soldados norteamericanos se fotografían torturando a los prisioneros en la cárcel de Abu Ghraib. Algunos los hacen apilarse en pirámides, otros pasean a los prisioneros con correa o los asustan con perros. Aquí, una soldado posa frente a un humillado prisionero iraquí. El hombre en el suelo, opone su cara de sufrimiento a las benevolencias de la democracia importada por el ejército de ocupación. Lynndie England posa de pie sosteniendo la correa, como una domadora impasible en un zoológico babilónico. La soldado fue juzgada porque se difundieron estas imágenes, pero el Pentágono y la CIA son productores de memorandos internos en los que se explican y permiten técnicas de interrogación como el “water boarding”, que consiste en tapar la nariz y la boca del prisionero con una toalla húmeda y echarle agua hasta que comience a ahogarse. También están permitidos por el gobierno estadounidense las técnicas de aislamiento de los prisioneros en minúsculas y oscuras celdas, la humillación sexual, la privación del sueño, los simulacros de ejecución y las canciones de Chritina Aguilera a todo volumen.



5- Irak, 2006: fue tapa del tabloide *Daily Mirror* del sábado primero de mayo de 2006. El soldado británico de costado, casi de espaldas, y el iraquí en el suelo, de frente y encapuchado, recibiendo su castigo. El recorte de la imagen tal vez haya favorecido la identidad del soldado, si bien lo llamativo es que el copete anuncia a un soldado británico degradando un iraquí (“pero esta vez”, aclara antes de la nacionalidad). Aunque el título de “Vil” podría ser aplicado tanto al soldado como el *Daily Mirror* que publicó la foto reproduciendo la degradación, por lo tanto perpetuándola (“More shocking photographs”, promete la publicación a quién pague por ver). Nótese que el plano picado reproduce inevitablemente la situación de inferioridad del personaje tomado desde arriba. Si bien no hay significaciones automáticas, previas a las estructuras particulares de cada imagen e independientes del contexto, el punto de vista del fotógrafo está relacionado aquí con el soldado de pie que orina sobre el encapuchado. El entonces primer ministro Tony Blair calificó de “inaceptables” las torturas, pero días más tarde su gobierno aseguró que esas imágenes no habían sido tomadas en Irak.

En los ejemplos anteriores, el instante de la mirada se transforma en duración eterna. Resulta difícil olvidar sus muertes o torturas permanentes, fruto del doble asesinato: el físico y el representado, perpetuando el crimen de la bala o la tortura, y el abuso con otro disparo, el de la cámara (o el celular tal vez). Triunfo del dispositivo técnico y

espanto del ángel de la historia. Roland Barthes sostiene en *La cámara lúcida* que “la fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*” (Barthes, 2003: 132), y que lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez, ya que la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. Pero resulta que reconocer el *studium* -esa educación, que es una codificación cultural que permite encontrar al *Operator*, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas al revés, según el querer de *Spectator*- de las fotografías presentadas anteriormente, implica entender que lo que se ve en cada fotografía bélica puede haber tenido lugar una sola vez, aunque no por *única* vez. Hay una constante e invariante en todas ellas, que es la barbarización a la que conduce la guerra, y la no admisión de la otredad en el plano de la existencia humana.

Raúl Beceyro distingue tres niveles sucesivos al analizar una fotografía (Beceyro, 2003: 72): la primera lectura es la del hecho real que la foto registra. En nuestro caso, la guerra y una situación de dominación. Esa primera lectura es realizada por los espectadores-actores de ese hecho que aparecen en las fotos, y se pueden percibir inmediatamente en sus reacciones. Esta primera lectura modifica completamente el hecho real, y lo carga de una significación y un sentido que lo exceden. La segunda lectura es la del fotógrafo, que puede o no ser opuesta a la del actor. En el caso de las imágenes analizadas, esta segunda lectura comparte el punto de vista con la primera. La concordancia es total, impulsada además porque quien tomó las fotografías es también un actor del hecho real. La distancia crítica queda entonces reservada para la tercera lectura, que es la del espectador de la fotografía. Se trata de la lectura de una lectura, una imagen que nos formamos como espectador sobre la base de la imagen que el fotógrafo se formó de la realidad. Aquí entran en juego los sistemas de valores, las opiniones políticas, las convicciones y la ideología del espectador. Pero el campo de significaciones que abre la fotografía varía de acuerdo con el contexto en la que se inserte. Posiblemente estas fotografías no se hubiesen realizado si el fotógrafo y los actores hubieran tenido la certeza de que tendrían una publicidad no deseada.

La violencia de la guerra imperialista y neocolonial es la mayor violencia que se ejerce sobre los pueblos explotados y oprimidos. En *Crítica a la violencia*, Benjamin sostiene que la posibilidad de un derecho de guerra descansa sobre contradicciones objetivas en la situación jurídica: sujetos jurídicos sancionan poderes cuyos fines son naturales

(para quienes los sancionan) y, en caso grave, pueden por lo tanto entrar en conflicto con sus propios fines jurídicos o naturales. En toda violencia existe implícito un carácter de creación jurídica, por eso el militarismo es la obligación del empleo universal de la violencia como medio para los fines del Estado. La violencia como medio funda y conserva el derecho, en este caso el derecho que se arroga un Estado para masacrar a otro. Creación de derecho es creación de poder, y en tal medida un acto de inmediata manifestación de violencia, dice Benjamin. Es el poder lo que debe ser garantizado por la violencia creadora de derecho.

Si la violencia de la guerra se convierte en jurídicamente lícita, en nombre del Estado contra el otro como enemigo ¿por qué entonces el pudor en hacer visibles sus consecuencias? No hay culpa ni cargo de conciencia por parte del hacedor de la imagen, hay una asimilación del otro con los animales al cual se le aplica un modelo de cacería. Lo que hacen los soldados está íntimamente relacionado con la política que se impulsa desde los gobiernos. A pesar de la fachada democrática, el poder económico, político y militar del imperialismo neocolonial se construye sobre la injusticia, la explotación y la opresión de los pueblos. Sabemos algo de eso en el cono sur, donde vivimos en carne propia el Plan Cóndor. No hay errores ni excesos en el accionar de los ejércitos, los soldados son funcionales y consecuentes con lo que se espera de ellos. Existe sí un contraste entre, por un lado, las imágenes de la tecnoguerra que permite la censura militar a los fotógrafos “oficiales” (imágenes que representan el heroísmo de los soldados, que no muestran rostros de cadáveres, que encuadran a los aviones despegando sobre un sol rojo y un cielo gloriosamente azul); y por el otro lado, estas auto representaciones del trabajo del soldado enaltecido por la lógica de la dominación y la guerra. Cuando estas fotografías toman estado público, parece a primera vista que estamos ante un error en la *matrix*, pero la industria cultural se encarga pronto de digerir las imágenes en las mandíbulas de los medios de comunicación de masas, que aprovechan el menú para multiplicarlas bajo sus parámetros informativos-comerciales (acompañadas de anuncios comerciales de lo más diversos estas fotografías son noticias del periódico un día, para luego caer en el olvido en la edición siguiente). Aun así, aunque como sostienen Adorno y Horkheimer el mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural, en ocasiones estas intervenciones de la prensa promoverán castigos ejemplares a quienes hayan desviado el camino, que no derivarán más que en la puesta en escena de los juicios de

cortes militares que sancionarán a los subalternos y limpiarán el honor de la tecnocracia militar y comercial. Eduardo Gruner señala que “los hombres se han pasado toda su historia aterrorizando a otros hombres, usando el miedo como instrumento básico de conquista, de dominación, de extorsión. Pero sólo en la modernidad ese recurso alcanzó el estatuto de una *lógica universal* matemáticamente calculada, de una suerte de *maquinaria anónima* que por momentos diera la impresión de funcionar por sí misma” (Gruner 2006:19). Theodor Adorno sostenía que después de Auschwitz cualquier forma de representación del horror, estética o lingüística, resulta imposible. Auschwitz es el modelo de la fábrica aplicada al exterminio, y la bomba atómica sobre Hiroshima es también otra forma de razón instrumental de lógica matemática aplicada a fines: una sola arma para asesinar miles de personas.

Existe un costado siniestro en las fotografías de este corpus más allá de la brutalidad denotada en ellas: su relación entre poder y terror, que se expresa en esta estética del horror. Si es cierto que hemos perdido la facultad de ver lo que se encuentra ante nuestros ojos, aquello que se ha convertido en familiar, hay que intentar recuperar la capacidad de hacer visible lo que es invisible a simple vista, y entender estas fotografías como signos articulados desde la lógica del poder. Estas imágenes presentan una mirada que, siguiendo la descripción de Frederic Jameson basándose en la teoría sartreana, podríamos denominar “colonial o colonizadora”. En Jean Paul Sastre, la Mirada está atada a la cosificación que consiste en la conversión de lo visible en el objeto de la mirada. “Transformar a los otros en cosas por medio de la Mirada se convierte en la fuente primordial de una dominación y una sujeción que sólo pueden derrotarse ‘devolviendo la mirada’” (Jamseon, 1999: 143).

Susan Sontag señala que “Hacer una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un statu quo inmutable (...), ser cómplices de todo lo que vuelva interesante algo, digno de fotografiarse, incluido, cuando ése es el interés, el dolor o el infortunio de otra persona” (Sontag, 2006:28). Estas imágenes reproducen al infinito la violencia como medio, que instaaura y conserva el statu quo, y lo hacen mediante una analogía de la guerra como excursión hacia un territorio deshabitado por seres humanos, en el cual el otro, deificado, es una presa factible de exhibición y degradación. Los soldados que se autorretratan en su trabajo cotidiano no hacen más que mostrar la

exacerbación de la razón instrumental moderna, la relación entre medio y fines sin importar la cualidad de estos fines.

Problema del epígrafe

¿Quién es el narrador en estas fotografías? ¿Es el soldado que gatilla la cámara o es la lógica de la destrucción y la violencia (o sea el poder instituido, la burocracia) que narra en estas fotografías, construyendo mito con su héroe triunfador que exhibe su presa? Jacques Derrida señala en *Mal de archivo* que los arcontes de la antigüedad eran los encargados de guardar e interpretar, eran los que mandaban y tenían la competencia hermenéutica. “Nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación”, sostiene Derrida en el principio de su conferencia. ¿Quiénes son entonces los arcontes del mundo moderno? En fotografías se almacena el mundo y a la vez incitan al almacenamiento, señala Susan Sontag. El archivo es también un arma del opresor, que le sirve para confirmar su poder, eternizar al oprimido y perpetuar la dominación. ¿Están negadas, entonces, esas imágenes, a ser usadas para generar conciencia? El problema parece ser la contextualización. Walter Benjamin pensaba que un subtítulo podría rescatar la imagen de las rapiñas del amañamiento y conferirle un valor de uso revolucionario. Pero es necesario también reconocer que los epígrafes sirvieron siempre a los intereses de quien los escribe, a la publicidad de sus ideas apoyadas por la imagen. ¿Quién es responsable de poner el epígrafe y a quién le sirve la circulación de estas imágenes? Los medios de comunicación se auto atribuyen la tarea. El peso moral y emocional de la fotografía dependerá de dónde se la inserte. Su significado es el uso, la propia carrera que siga la imagen más allá de las intenciones del fotógrafo. La misma fotografía puede producir reacciones opuestas, desde un llamado a la paz hasta un grito de venganza. Al decir de Sontag: “la fotografía es siempre un objeto en un contexto”.

Estas fotografías en un mundo ultra saturado de imágenes vienen a confirmar lo que ya sabemos de lo que es capaz el ser humano sometido a la ideología del imperialismo. El enigma será encontrar la mejor forma para que, actuando como *boomerang*, estas representaciones del horror puedan modificar la realidad; que

logren ser objeto de una interpretación crítica, no contenida por los medios de comunicación de masas y menos aún por el poder y la lógica que las hicieron posible. La tarea consiste en construirles un epígrafe que supere la simple compasión y promueva a la acción; un pie de página que no sólo interprete sino que sea portador de un uso ideológico que siembre una lectura transformadora de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T., *El ensayo como forma*. Ariel, Barcelona, 1962.

BARTHES, R., *El mensaje fotográfico*, en

www.liccom.edu.uy/bedelia/cursos/semiotica/enlaces/textos/barthes/Roland-Barthes-mensaje-fotografico.pdf

BADIOU, A., *El cine como experimentación filosófica*, en *Pensar el Cine 1 Imagen, ética y filosofía*. Manantial, Buenos Aires, 2004.

BARTHES, R., *La cámara lúcida*. Paidós, Buenos Aires, 2003.

BECEYRO, R., *Ensayos sobre fotografía*. Paidós, Buenos Aires, 2003.

BENJAMIN, W. , Para una crítica de la violencia, en www.philosophia.cl.

COSTA, F. y SCARPELLI, A., *Masacres que no es posible contar*, en *Revista de Cultura* Ñ, N° 203, 18 de agosto, p. 34 y 35, 2007.

DERRIDA, J., *Mal de archivo*, en

[//personales.ciudad.com.ar/Derrida/mal+de+archivo.htm](http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/mal+de+archivo.htm).

GRUNER, E., *Arte y Terror: una cuestión “moderna”*, en *Pensamiento de los Confines* número 18, junio, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.

HORKHEIMER, M. y ADORNO, T., *La industria cultural* en *Dialéctica de la ilustración*. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

JAMESON, F., *Transformaciones de la imagen* en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre posmodernismo 1983-1998*. Manantial, Buenos Aires, 1999.

SONTAG, S., *Sobre la fotografía*. Alfaguara, Buenos Aires, 2006.

SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Buenos Aires, 2005.

SUCARI, J., “Archivo, Memoria y productibilidad”, en

<http://www.arrakis.es/~jsucari/escritos/escritos10.htm>

Diarios

www.bild.t-online.de

www.dailymirror.lk/2007/08/01/news/

www.timesonline.co.uk

www.clarin.com/diario/2004/05/21/um/m-763360.htm

www.clarin.com/diario/2004/04/30/um/m-751720.htm

Capítulo XIII

Acerca de la interpretación literaria⁶⁷

Eva Jimena Vila

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

*Libro: 'Botella al mar', se ha dicho. Pero con un mensaje equívoco,
que puede ser interpretado de tantas maneras que difícilmente
el naufrago sea localizado - Ernesto Sábato*

En estos últimos tiempos, al releer algún texto, me he encontrado con diferentes sentidos dentro de él. Siempre es el mismo texto que llega a diversos destinos. Puedo leer un artículo académico, así como una novela o una crónica periodística, y ya en la segunda lectura descubro que su sentido ha cambiado: no he llegado al mismo puerto que en la primera lectura. Sé que tengo la ventaja de saber de antemano a qué destino llegaré, pero ¿cómo es posible que este cambio suceda? Me pregunto qué es lo que hace que el sentido de un texto cambie ante mis ojos. ¿Será el tiempo, la memoria, la experiencia o el deseo oculto dentro de uno mismo de buscar algo más? En este sentido, la interpretación es mucho más que interpretación premeditada: no por buscarla conscientemente ni por tener necesidad de ella, encuentro distintas interpretaciones para un mismo texto.

Como seres humanos que somos interpretamos continuamente. No sólo decodificamos un mensaje emitido por un emisor en un determinado código (una lengua, cualquiera de ellas) sino que interpretamos. Es más, hasta se podría afirmar que el acto de decodificar es seguido por el acto de interpretar. Por ejemplo, en una clase en la Universidad de Buenos Aires, recuerdo haber escuchado la anécdota de una antropóloga que intentaba aprender el lenguaje de una tribu indígena. Ella les señalaba con el dedo los objetos de los cuales deseaba saber el nombre, pero los aborígenes respondían siempre con la misma palabra. Tras tratar de descifrar qué era

⁶⁷ Publicado en Question N° 13. Año 2007

lo que estaba sucediendo (porque todos los objetos no podían poseer el mismo nombre), la antropóloga interpretó que las personas de la tribu no respondían lo que ella quería sino que le estaban nombrando al *acto de señalar con el dedo*. Había una falla en la comunicación y en la decodificación (y por ende, también en la interpretación). Pero este tipo de interpretación no es inherente al objetivo de este artículo.

La interpretación debería ser interpretación de temas que a uno le interesen o que sienta curiosidad. Sucede a veces que tratar temas sin interés genera un resultado mediocre. Si uno interpreta es porque siente la necesidad de saber más. Interpretar es un intento de llegar “al fondo de la cuestión” desde un punto de vista individual. La interpretación literaria intenta develar un misterio escondido, encontrar *algo más* de lo que el texto dice porque las letras impresas *significan* mucho más allá de su *significado*. Interpretar conlleva a poner en juego algo de nuestra subjetividad porque no se puede negar que nuestras experiencias, el bagaje cultural y la personalidad, juegan un papel preponderante dentro de la interpretación. Uno interpreta desde un lugar espacio-temporal, y también desde un lugar sentimental. El contexto en la interpretación lo es todo. Georges Duhamel afirmó que “cuando se lee un libro según qué estado de ánimo, sólo se encuentran en él interpretaciones de ese estado”. Y contemporáneamente, Jorge Luis Borges sostuvo algo similar al decir que “uno no es lo que es por lo que escribe, sino por lo que ha leído”, dando cuenta de la importancia de las experiencias y los saberes anteriores al ponerse en contacto con un texto.

Desde una postura particular, en el ensayo “Contra la Interpretación”, Susan Sontag entiende por *interpretación* una traducción: “un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas *reglas* de interpretación”. De esta manera, la interpretación pretende resolver la divergencia entre el significado del texto y las exigencias del lector (luego de haberlo leído). Para ella, si se ha llegado a esta instancia es porque el texto ha resultado en cierto modo insatisfactorio para el lector. Sin embargo, por esa misma razón no puede “ser desechado”, sino que se necesita aceptarlo en una nueva *refundición*: otorgándole un significado atractivo para el lector. Esta re-elaboración jamás será aceptada, sólo se presentará como el acto de hacer inteligible el “verdadero significado del texto”. Por lo tanto, para Sontag la interpretación genera empobrecimiento del mundo debido a la gran cantidad de significados que circulan.

En una dimensión opuesta se encuentra Umberto Eco, que formó parte de la Conferencias Tanner celebradas en 1990, en las cuales se trató el tema de la interpretación y sobreinterpretación de textos. Allí afirmó que la interpretación de textos es explicar por qué las palabras pueden hacer aparecer diversas cosas mediante el modo en que son interpretadas. “Si los libros dicen la verdad, incluso cuando se contradicen, es que cada palabra tiene que ser una alusión, una alegoría. Dicen otra cosa de la que parecen estar diciendo, cada uno contiene un mensaje que ninguno será capaz de revelar solo”. El cuento “El Sur” de Borges es un claro ejemplo de interpretación, ya que desde el prólogo de “Ficciones”, Jorge Luis Borges invita a leerlo como “un mero hecho novelesco o *como algo más*”. En “El Sur”, el lector intrépido se puede topar con un hecho real y/o autobiográfico, con un destino heredado (o mejor dicho, con una muerte heredada), con un protagonista con un camino predestinado (todo aquello que le sucede a Juan Dalhmann es por una causa), con un sueño del protagonista o de alguien más, etc. De acuerdo al sentido que cada lector le dé a las palabras o de acuerdo a su estado de ánimo (según Georges Duhamel) o de sus propios deseos internos e invisibles que llevan a leer lo que uno quiere leer, “Sur”, así como la mayoría de los textos, tiene más de una interpretación. Según Eco en un texto se pueden encontrar infinitas interconexiones. El cuento “El Sur” es un magnífico ejemplo que testimonia la interpretación indefinida de la que habla Eco, ya que siempre hay un desplazamiento del sentido.

Umberto Eco, en el desarrollo de sus conferencias, afirmó que hay una "*intentio lectoris*", una "*intentio auctoris*" y una "*intentio operis*" (hay una intención del autor, del lector y de la obra). Eco tomó la "*intentio operis*" como eje para su ensayo, argumentando que un texto tiene como fin de producir un lector modelo que interprete lo que el texto quiere que interprete. Sin embargo, creo que es factible afirmar la existencia de una conjunción entre las tres intenciones. El emisor, en este caso el autor, emite un mensaje utilizando un código determinado (la lengua escrita, en soporte “libro”). El mensaje emitido cumple una función que tiene por objetivo surtir un determinado efecto en el receptor. Por su parte, el receptor, al momento de recibir el mensaje, se encuentra en una situación particular: tiene un determinado bagaje cultural, sus sentimientos están afectados (positiva o negativamente) por los hechos que le han sucedido, se encuentra en un espacio-tiempo determinado, etc. Por lo tanto, todos estos factores también interferirán en su interpretación. Es real que

existe una "*intentio operis*", pero su función no es tan preponderante como afirmó Eco, sino que su efecto surge en relación con el resto de las intenciones descriptas. Eco sostuvo que "si hay algo que interpretar, la interpretación tiene que hablar de algo que debe encontrarse en algún sitio y que de algún modo debe respetarse". Es cierto, pero también hay que tener en cuenta los factores externos e internos al momento de realizar una interpretación.

Dentro de la misma conferencia, Jonathan Culler también trató el tema de la interpretación pero como respuesta a las posiciones de Umberto Eco y Richard Rorty. Culler aseveró que "la interpretación no necesita defensa; siempre está con nosotros, pero, como la mayoría de las actividades intelectuales, sólo es interesante cuando es *extrema*", ya que la interpretación moderada lo único que hace es articular un consenso y generar interés. La interpretación extrema, en este sentido, es llevar el pensamiento lo más lejos posible. Las *interpretaciones extremas*, según Culler, tienen "una mayor posibilidad de sacar a la luz conexiones o implicaciones no observadas o sobre las que no se ha reflexionado con anterioridad". De esta manera, por un lado se sostiene que la interpretación no sólo debe generar un efecto en el otro sino que debe servir para algo: debe ser útil. Por otro lado, se sostiene que la interpretación debe realizarse por alguna razón (sea por curiosidad, necesidad, etc.).

Ya sea intención del autor, del lector o del texto, o las tres juntas, lo cierto es que nadie entiende las cosas del mismo modo en que el otro las comprendió. "La literatura es siempre una expedición a la verdad" decía Kafka, pero ¿cuál es la verdad? ¿Y de qué depende la verdad? Porque siempre llegamos a diferentes puertos. Si los constructivistas como Gregory Bateson sostenían que la realidad es una construcción propia y que hay tantas realidades como seres humanos, porque vivimos cercados de *percepciones de percepciones de percepciones*, y así ad infinitum, también se puede decir que hay tantas interpretaciones como seres humanos. Y aun más: hay tantas interpretaciones por cada ser humano como la cantidad de lecturas realice.

BIBLIOGRAFÍA

ECO, U., *Interpretación y sobreinterpretación*. Gran Bretaña; Cambridge University Press, 1995.

SONTAG, S., *Contra la interpretación*. Argentina; Alfaguara, 1966.

BORGES, J. L., *Ficciones*. Argentina; Editorial Sur, 1944.

Capítulo XIV

Los relatos de la hora de la siesta⁶⁸

Lía G. Gómez

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

“El que llaman séptimo arte es capaz como ningún otro arte de captar la esencia de las cosas, de captar la atmósfera y las corrientes de su tiempo, y de expresar sus esperanzas, sus angustias y sus deseos en un lenguaje universalmente comprensible”

Wim Wenders

La memoria de las imágenes

La oscuridad de la noche ingresa a la habitación por la ventana de la celda del muerto, la noche está en curso, pero el sol parece haber dejado su huella en el sofocante calor que reina pese a la brisa diminuta del viento.

Tal vez sean las diez, las once de la noche pero el clima remite a la hora de la siesta. Esa hora interminable, agobiante pero al mismo tiempo placentera y artífice de inspiración. Ya lo decía Macedonio Fernández: “En la hora de la Siesta se produce el Misterio del Pensamiento en su entera lucidez y en pleno ejercicio de la Todo-Posibilidad de la imaginación y la inventiva”. En esta extraña hora, sin prestigios intelectuales, Macedonio ubica el centro de su potencia inteligente. En 1940, le dedica a la Siesta un extenso y hermético poema titulado: “Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta”. La Libertad, y Los Muertos de Lisandro Alonso, La ciénaga y La Niña Santa de Lucrecia Martel parecieran ubicarse en una especie de “estética de la siesta”. Ese lenguaje que se construye inacabable e inaccesible en el letargo de los films.

⁶⁸ Publicado en Question N° 14. Año 2007

Estos jóvenes cineastas, pertenecientes al Nuevo Cine Argentino, huyen de la urbe donde estudiaron y lejos de varios de sus pares que filman el conurbano bonaerense como territorio de lo real, ubican su espacio cinematográfico en las afueras, más allá de Capital Federal y el conurbano bonaerense. Lisandro y Lucrecia buscan sus locaciones en el interior del país, un interior de la conciencia y un interior propio como los pensamientos que surgen en la vigilia del reposo. Constituyen un espacio diferente y un tiempo distinto, podemos decir que construyen una imagen tiempo donde no importa la duración de los planos. Lo importante es darle sentido a la secuencia, y en un territorio provinciano el tiempo lento, pesado, interminable es propio de su naturaleza.

Muchos árboles alrededor, una hamaca paraguaya tendida en el patio. Las dos de la tarde, el sol calienta la tierra y la humedad me seca la garganta. Tengo que escapar de este clima insoportable pienso, mientras me abanico con un trozo de papel y permanezco sentada junto al Paraíso esperando que sean las cuatro, las cinco y que ya no sea la siesta sino simplemente la tarde. Estoy en mi casa de la infancia (aunque esté físicamente delante de la máquina) y siento la misma brisa calurosa que tira el ventilador que sopla al personaje del actor Juan Cruz Bordeau tirado en la cama de La Ciénaga. Puedo percibir el polvo que golpea la cara de Argentino que va detrás de la camioneta en busca de su libertad. Y sobre todo, logro meterme en el interior de cada película que funda un estímulo para lo íntimo de mi ser.

Martel instala su cámara en su Salta natal y desde allí construye una clase media venida a menos con sesgos de clase alta que permite pensar a la sociedad en general. El personaje de Mecha (Graciela Borges) es un significativo soporífero del clima de humedad que anuncia la tormenta. Mecha no se da cuenta o tal vez sí pero no lo asume. Yo percibo ese inconsciente que habita en ella. La pérdida de su juventud, del amor y la resignación a una vida que no soñó para ella. Ese inconsciente que pareciera habitar en los individuos del paisaje cotidiano alrededor nuestro. Desde una provincia norteña, Martel pone sobre el tapete temas pujantes en la sociedad como la educación, la decadencia de clase, la hipocresía, es decir habla sobre el diluvio que se viene, sobre lo insostenible de la tormenta.

En Los Muertos, Alonso también se refugia en el interior para contar su historia, sitúa el film en una selva tupida, impenetrable, misteriosa como su personaje. Pero esa misma jungla rebalsa en colores, en aire puro y libertad, a la inversa de lo que ocurre

en el inicio con la pintura que nos da sobre la institución donde está preso Argentino. La inmensidad de la selva me lleva a la inmensidad de mis recuerdos, a lo penetrable de mi conciencia. Se agolpan en mí las sensaciones de la niñez, los juegos con amigos en el río, las canoas que nos llevaban a cruzar la frontera al Paraguay, el vino caliente en una botella que ya de adolescente llevaba en la mochila, mientras en un frondoso colchón de pasto en la orilla, inspeccionaba las caricias del amor. Pero de repente me despierto, vuelvo a la película, dejo de viajar en ese bote y veo desplazarse en él a un personaje solitario, mudo, hermético. No logro entender qué es lo que piensa, pero comprendo que, como yo, tiene en su mente varios recuerdos.

El secreto, la humedad, el calor, la vegetación y el agua son signos que comparten los dos films donde la imagen impone y determina las propias leyes a las que responden cada uno de los componentes al interior de la película. En mí, esos elementos también logran imponerme un universo en pantalla pero yo misma refuerzo y creo con mis propias leyes un mundo imaginado.

Un cosmos de símbolos es lo que caracteriza el lenguaje del Nuevo Cine Argentino (NCA) que impone el realismo como construcción de lo real a partir de la mirada.

El NCA busca sus imágenes en la calle, en lo cotidiano. A partir de historias mínimas construye un mundo posible y relata un país potencial. Para llegar a comprenderlo hay que analizar las partes sin las que el todo jamás existiría, no sólo en sentido fílmico sino en cuanto a planteamiento ideológico.

Alain Touraine, en su último libro “Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde d'aujourd'hui” plantea que los conceptos de Estado, poder y sociedad fueron básicos en los estudios sociales al inicio de la modernidad, pero hoy fueron relegados, no descartados, por la noción de individuo. Sostiene que hay que pensar en un nuevo “paradigma cultural” orientado al sujeto y no a la sociedad para comprender las relaciones sociales. El NCA busca construir un mundo desde el sujeto y no representar el mundo circundante desde la sociedad en su conjunto. Como diría Touraine, los directores modifican su paradigma de concepción cinematográfica. Hoy la búsqueda del cine pasa por otro lado, por la exploración de los lenguajes, de los cuerpos y personajes. Por la indagación en lo humano que permite vislumbrar relaciones sociales circundantes en el imaginario. Un matrimonio que no funciona, una madre disfuncional, falsedades entre amigos, la soledad a pesar del estar rodeado de otros. Todo esto emerge en *La Ciénaga* y *La Niña Santa*.

Un hombre acusado de matar a sus propios hermanos, un abuelo que no conoce a su nieto y que no ve a su hija por mucho tiempo, que no se siente a sí mismo como vivo, la familia, la historia que no aparece. Todo esto brota en Los Muertos.

Ese clima agobiante y húmedo del verano norteco y la vegetación abundante parecen esconder secretos y aquellas pulsiones y miserias humanas que conviven en los sujetos. Construyen una metáfora de la tela que cubre a la sociedad actual. Lucrecia y Lisandro lo cuentan desde ellos, desde su propio espacio cinematográfico, desde los personajes que filman, desde un universo propio y ajeno. Experimentan con lo narrativo, juegan con la mirada y el saber de los cuerpos que exponen en pantalla y así enredan mis pensamientos.

Busco salirme de la diégesis, mirar la plástica de la imagen, pero no puedo. Cada vez que lo intento me sumerjo en mi propia historia, en la ficción creada por mi memoria. Ese clima interino, esos relatos que circulan a la hora de la siesta, el baile de los hermanos, los rumores sobre el homicida, el letargo de los cuerpos alrededor de la pileta, el niño que juega descalzo en la tierra color ladrillo. Cada cosa me remite a otra, propia, personal, mía. Pero debo concentrarme y terminar de describir lo magnífico de estos films que producen rechazo y amor al mismo tiempo.

Voy y vengo en el tiempo, estoy en la película, fuera de ella en el ahora, lejos de acá en el pasado. Creo que la cuestión principal de este cine - ya lo dije líneas arriba - está en el "espacio - tiempo".

La hora de la siesta es un espacio-tiempo indefinido, no es ni la mañana, ni la tarde, ni siquiera el medio día, sino que está embestida de todo ello, los sucesos de las primeras horas, los quehaceres del después. Es eso, "la siesta", un espacio personal con un tiempo indefinido dentro de un día determinado; el descanso, el salirse de las prácticas cotidianas y refugiarse en ese único momento. El NCA plantea en su especie de "estética de la siesta" un espacio-tiempo indefinido que permite salirse de la estética clásica trabajada en el cine; de la monoforma hollywoodense, de la estructura narrativa formal. Construye un tiempo y un espacio que borra límites entre la ficción y lo real. Me permite abstraerme de lo cotidiano, pero al mismo tiempo estar en él a través de la imagen, a partir de los estímulos que me generan.

En el NCA, cuando miramos una película seguimos en contacto con lo que nos rodea, es el realismo que inventa, la construcción de lo real que nos ofrece que no es lo real en sí mismo, pero establece una mirada sobre ello. Es una siesta que nos

tomamos para no pensar en nosotros, en nuestro propio universo sino en el que propone el film. Pero a su vez, sin darnos cuenta, reflexionamos sobre nuestro ser, recibimos estímulos que nos hacen emocionar, sentir. Ese es el espacio-tiempo de la siesta, esa hora, hora y media que plantea un descanso donde la imaginación vuela, se sale de sus deberes y sólo siente lo que fluye a la conciencia.

El NCA funda su lenguaje en un espacio-tiempo del aquí y ahora, los films constituyen reservorios de signos para leer inscripciones de una época y es ese realismo tan nombrado, el que propone cierto tipo de temporalidad. No es sólo que se use el “vos” en vez de “tú”, ni que haya escenarios naturales en vez de decorados de estudio, ni que se trate de historias de jóvenes. Es más que eso, se trata de la necesidad de contemporaneidad, de hacer un cine sincrónico. Para Daney el **realismo cinematográfico** responde a la ilusión referencial, la impresión del haber estado ahí de las cosas barthesiano. Quizás sea por eso que las películas de Martel y Alonso me ocasionan esa sensación de cercanía, de haber participado, de compartir con los personajes ciertos rasgos; de cómo a mi misma, amarlos y odiarlos.

El NCA funda un “Tiempo como puro presente”, un lapso de tiempo determinado en la pantalla que construye una linealidad sin saltos temporales. Es decir el “puro presente” no significa que lo que sucede en las películas esté ocurriendo en ese momento, sino que las acciones se dan en un lapso determinado sin un antes y un después. En La ciénaga y Los Muertos, la lógica de los eventos proscribía la noción de pasado y futuro. Yo soy testigo de ese momento, de un puro presente cinematográfico.

Puro presente es el que vivo construyendo mi pasado y vislumbrando mi futuro posible. De la misma forma lo hago con estos personajes. Necesito crearles una historia e imaginarles una continuidad, no me conformo con el tiempo que me dedica la pantalla. Tal vez por ello mi relación con estos films sea tan simbiótica. Utilizo mi bagaje de signos para engendrar los suyos. Veo en mi infancia las suyas en esos pueblos perdidos en la inmensidad del norte argentino. Creo seres con familias, con lugares de pertenencia, con una cultura particular que no existen, que no son los personajes que veo, pero que me sirven para hacer nacer esos sujetos. Sujetos que sienten, que palpitan el territorio donde nacieron. Seres que buscan su destino a través de su espacio de pertenencia.

Mecha, construye su identidad, su futuro en ese lodo metafórico en el que se mueve, en esa Salta caliente y húmeda, en esa casa llena de resentimientos y apariencias. Argentino busca su destino dejando su pasado pero que de él no se desprende. Se desenvuelve plácidamente en zona conocida, mata un cabrito para alimentar su saciedad de haber vuelto a moverse en una selva que parece suya. Yo veo las películas, me río, me enojo, recuerdo por un espacio cinematográfico que reconozco, que no es el mío pero me estimula a volver al propio. La tierra, la humedad, el calor, el agobio no sólo pertenecen al universo de la ficción que veo, también me pertenecen. Me son propios y si no míos, son de la sociedad que me rodea.

Dejo de escuchar el acento apaisado de Mercedes Morán hablándole a su amiga Mecha, no oigo la mezcla de castellano y guaraní que habla Argentino. No siento el murmullo de mis recuerdos. Sólo percibo el silencio. Silencio de esa imagen trágica del niño muerto en el patio de La Ciénaga, de la muerte de un hijo. El silencio de ese encuentro aún no concluido entre un hombre y su descendencia. El silencio de mi memoria al guardar en el inconsciente mis recuerdos pero con sabor a nuevo. El silencio de empezar a pensar dónde y cómo escribo mi día a día desde ahora.

BIBLIOGRAFÍA

ALAIN, B., En *Pensar el cine 2. Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Bs. As. Ed. Bordes Manantial, 2004.

ALAIN, B., *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Editorial Bordes Manantial, 2005.

AA.VV. *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires Ediciones Tatanka, 2002.

ALAIN, T., *Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde d'aujourd'hui*. Francia, 2006.

AMADO, A., *Cine argentino cuando todo es margen*. Artículo publicado en *Pensamiento de los confines* N° 11, agosto, Buenos Aires, 2002.

Entrevistas a Lisandro Alonso: *El misterio del leñador solitario*. Quintín. El Amante. 14/06/2001. *Es un modo de plantear la cultura*. Julián Gorodischer

Entrevistas Lucrecia Martel: *La película de una mente brillante*. Diego Batlle. Clarín Espectáculos, 06/05/04.

Fichas Técnicas

La Niña Santa (Argentina-España-Italia/2004). Guión y dirección: Lucrecia Martel. Dirección de producción: Matías Mosteirín. Producción de Lita Stantic (Argentina), Pedro y Agustín Almodóvar (El Deseo, España), Senso y R&C Produzione (Italia), presentada por Alfa Films. Duración: 106 minutos. Para mayores de 13 años con reservas.

Los Muertos (Argentina 2004). Dirección y producción: Lisandro Alonso. Duración: 90 minutos.

AUTORES

ADRIÁN FERRERO nació en La Plata en 1970. Se graduó como Profesor y Licenciado en Letras en la UNLP, donde en la actualidad finaliza su Doctorado en Letras. Ha publicado alrededor de 140 trabajos académicos en su país, Francia, Alemania, EEUU, España, México, Chile y Brasil. Asimismo *Obra crítica de Gustavo Vulcano* (Volumen In memoriam, Ediciones de Periodismo y Comunicación Social, 2005). Se desempeña como docente universitario desde 1999. Disertante invitado a la Université-Le Mirail (Francia), ha asistido a números congresos nacionales e internacionales. Asimismo, comparte la tarea de investigación académica con la escritura creativa. Ha dado a conocer los libros *Verse* (cuentos, 2000), *Cantares* (poemario, 2005) y *Las dos butacas* (dramaturgia, en prensa).

CORINA ILARDO es Licenciada en Comunicación Social, Esc. de Ciencias de la Información- UNC. Desde 2006 investigo sobre representaciones del “otro” en documentales antropológicos realizados en y sobre comunidades originarias en el marco de mi tesis para aspirar al Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados-UNC. Becaria doctoral SeCyT- UNC. Prof. Asistente en Taller de Lenguaje III y Producción Audiovisual de la Licenciatura en Comunicación Social, ECI-UNC. Integrante del equipo “Imágenes de lo Real: Los discursos fotográficos y audiovisuales como soportes de representaciones sociales. Segunda Etapa” que dirige la Dra. Ximena Triquell.

DARÍO MARTÍNEZ es Profesor y Licenciado en Comunicación Social, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Becario de Conicet. Docente de la cátedra de Comunicación y Educación de la FPyCS. Integrante de proyectos de investigación y coordinador de proyectos de extensión. Miembro del Centro de Comunicación y Educación.

ESTEBAN DIPAOLA es Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Sociales (2010). Licenciado en Sociología (UBA). Becario Postdoctoral del Consejo Nacional

de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la materia Epistemología de las ciencias sociales en la licenciatura en Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Dicta en la misma institución cursos de postgrado sobre estética y ciencias sociales. Publicó en coautoría con Nuria Yabkowski el libro *En tu ardor y en tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze* (editorial Paidós, 2008). Además ha publicado numerosos artículos sobre estética, filosofía y ciencias sociales en revistas académicas de Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, México, Colombia y España entre otras. Participó como expositor en varios congresos y jornadas nacionales e internacionales, y asimismo dictó conferencias y ha sido panelista en diversas mesas redondas.

EVA JIMENA VILA. En Octubre de 2010 entregué la tesis de grado para obtener la licenciatura en Ciencias de la Comunicación, en la Universidad de Buenos Aires. La tesis llamada "Serás lo que debas ser" versó sobre el análisis del discurso de las revistas juveniles femeninas, en los casos de ParaTeens y Seventeen. Actualmente sólo estoy esperando la defensa de la misma para poder publicarla. En el área laboral, realicé tareas asociadas a la comunicación periodística en la radio zonal de Beccar (Radio Lares) y he trabajado como Analista de Prensa en la empresa Reporte Informativo. Asimismo, ahora me desempeño en el área de comunicación laboral de la empresa Accenture

LÍA GÓMEZ es Licenciada en Comunicación Social, Doctoranda del Doctorado en Comunicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Becaria de Investigación del Centro de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC). Profesora de Análisis y Crítica de Medios en la FPyCS, en el Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica. Integrante del Proyecto de investigación: Relectura Crítica de la obra de J. M. Barbero ante el espacio audiovisual argentino. Tiempos comunicación digital. Mediaciones y Medios ante el desafío global 2000 – 2008; y del Proyecto de Extensión: La significación del universo cultural “violencia escolar” en los medios de comunicación masivos contemporáneos: violencia, medios, miedos y los jóvenes. Directora General del Festival de Artes Audiovisuales de La Plata y conductora del Programa Opera Prima, dedicado al cine y las artes visuales en Radio Universidad 107.5.

MARIANA ALVARADO es Profesora de Grado Universitario en Filosofía (FFyL-UNCuyo), Especialista en Constructivismo y Educación (FLACSO), Diplomada en Cultura y Comunicación (FCPyS-UNCuyo). Becaria de CONICET, doctoranda en Filosofía (FFyL, UNCuyo), miembro del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de Filosofía en la Escuela y del Instituto de Filosofía Argentina y Americana (FFyL, UNCuyo). Entre los libros que ha compilado se encuentra: *Experiencia y pensamiento* (Alvarado, M., Arpini, A., Vignale, S. 2006). Ha escrito capítulos de libros como “Propuestas para la incorporación del pensamiento latinoamericano en la escuela” (Arpini, Adriana M. y Clara J. de Bertranou 2010) En línea: <http://prueba.uncu.edu.ar/ciife/paginas/index/tomo-i> Recientemente ha publicado “Comunidad de indagación”, “Experiencia de pensamiento” y “Filosofía con niños” en: Biagini, Hugo y Arturo A. Roig (dir.) *Diccionario de pensamiento alternativo II*. En línea: <http://www.cecies.org> Colabora con revistas extranjeras. Su último artículo se titula “Contrabandistas entre testigos sospechosos y autómatas parlantes” publicado en el 2010 en: *Revista Sul Americana de Filosofía y Educação*. En línea. <http://filoesco.unb.br/resafe/numero014/>

MAXIMILIANO IGNACIO DE LA PUENTE es Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Ha cursado la Maestría en Comunicación y Cultura (FSOC-UBA). Es becario de Doctorado (FSOC-UBA), e integrante del proyecto UBACYT “Apropiaciones estéticas del legado de la última dictadura militar argentina”, dirigido por el Magíster Daniel Mundo. Se desempeña también como realizador audiovisual, dramaturgo y director teatral. En el ámbito teatral ha obtenido importantes premios nacionales e internacionales. Es miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Coautor de los libros: *El compañero que lleva la cámara: cine militante argentino contemporáneo* (2007), *Cine documental, Memoria y Derechos Humanos* (2007), *Una historia del cine político argentino – Volumen II* (2010); y autor del libro *Caen pájaros literalmente del cielo* (2010), que reúne nueve de sus obras teatrales.

PABLO MARIANO RUSSO es licenciado en ciencias de la comunicación con orientación en periodismo, de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Maestrando en Comunicación y Cultura en la misma casa de estudios. Integrante del grupo de acción y reflexión Rev(b)elando Imágenes, compilador de los libros *Santiago Alvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro* (Tierra del Sur, 2008), y *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios* (Tierra del Sur, 2010). Integrante de la dirección y comité editorial de la revista digital *Tierra en Trance. Reflexiones sobre cine latinoamericano* (www.tierraentrance.miradas.net). Autor de los libros *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino* (junto al lic. Maximiliano de la Puente, Tierra del Sur, 2007); y *¿Dónde está Julio López? Prácticas estéticas en relación al reclamo de aparición con vida* (Tierra del Sur, 2010). Miembro del cuerpo docente del curso “Cine documental: estilos y autores”, que ofrece el sitio www.cinedocumental.com.ar. Periodista cultural, conductor de Agite Cultural (www.agitecultural.blogspot.com), y productor radial.

PAOLA MARGULIS es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA). Actualmente realiza su Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires, - sobre el cine documental argentino durante la transición a la democracia-, con una beca de postgrado otorgada por el CONICET. Es docente de la materia Historia General de los Medios y Sistemas de Comunicación correspondiente a la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Ha escrito diversos artículos y capítulos de libros sobre cine documental, el estatuto de las imágenes de archivo, el tratamiento visual de las masas, entre otros temas de su interés.

ROBERTO RUE es Cordobés, nació en 1948. Realizó estudios de Composición Musical en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba bajo la dirección del maestro Cesar Franchisena. Desde 1993 se desempeña como docente de composición en la misma dependencia académica. En 1974 inició estudios de Acústica Musical con el científico polaco Estanislao Dolinski. Posteriormente se dedicó a la investigación del fenómeno musical desde la Acústica Musical, la Psicología y la Filosofía del Arte. En 1976 continuó sus estudios en el Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT), herencia del Instituto Di Tella con sede en el Teatro

San Martín de la ciudad de Buenos Aires. En el año 1987 obtiene una beca de la Fundación Antorchas y en 1988 la Beca Nacional para la investigación otorgada anualmente por el Fondo Nacional de las Artes. En el período 1990-2005 es investigador asociado al Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) del Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires. Ha publicado los siguientes libros: *Armonía Experimental* (2002); *Notas de Paso* (2004); *La Música, entre la Filosofía y la Ciencia* (2005); *Música y Estructura. Una Interpretación basada en la Acústica Musical y la Psicología de la Forma* (2010). Es autor, además, de varios artículos en revistas especializadas nacionales y en el extranjero. Ha compuesto obras musicales para conjuntos de cámara, algunas basadas en sistemas microtonales, y música electroacústica. Es fundador de Grupo Corat, entidad que tiene como objetivo la difusión e investigación científica de la música contemporánea y otras artes. Desde 2003, productor del programa “Córdoba, a tempo” que se emite por Radio Nacional Córdoba 750 AM.

SILVIA BEATRIZ ADOUE es Argentina, fue metalúrgica y gráfica, maestra primaria en Grand Bourg (Provincia de Buenos Aires), vive en San Pablo desde 1982, licenciada en Matemáticas por la USP (Universidad de São Paulo), con maestría en Integración de América Latina por el PROLAM/USP (Universidad de São Paulo) y doctora en Letras por la FFLCH/USP (Universidad de São Paulo), trabajó en formación de alfabetizadores de jóvenes y adultos trabajadores durante la gestión de Paulo Freire en la Secretaría de Educación de San Pablo y en diversos programas posteriores, lecciona en la Escuela Nacional Florestan Fernandes del MST (Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra) y profesora de Literatura Hispanoamericana en la Unesp de Araraquara.

SILVIA MORELLI es Profesora de Ciencias de la Educación y Magíster en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Rosario. Es directora de la Escuela de Ciencias de la Educación de la misma Universidad, donde también se desempeña como investigadora y Profesora Adjunta en el “Área de Curriculum” en la carrera de Ciencias de la Educación. Entre los años 2006 y 2010 fue Profesora Adjunta a cargo de la Cátedra de Diseño y Planeamiento del Curriculum de la Universidad Nacional de La Plata. Es organizadora del área de Educación del Centro Audiovisual Rosario

de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario. Participa como miembro del Seminario de Investigación *Curriculum y Siglo XXI* del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación IISUE de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre las últimas publicaciones figuran *La hermenéutica y las relaciones entre comunicación, educación y cultura. Estudios preliminares a los discursos curriculares* (2006); *Curriculum, técnica y escolarización. Aliados de una travesía educativa* (2006); *Tras las huellas del curriculum* (2007); *Del poder del cine* (2008); *El curriculum universitario. Entre la política y la academia, las demandas y las reformas* (2010).

STELLA MARIS MOLINA es traductora Pública Nacional de idioma francés, en la Facultad de Ciencias Económicas, UBA, 1967. Licenciada en Psicología en la Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1973. Doctora en Psicología en la Facultad de Psicología, Universidad de El Salvador, 1990. Docente auxiliar regular de Metodología de la Investigación Psicológica II, profesora titular Dra. Roxana Ynoub de Samaja, Facultad de Psicología UBA. Jefa de Trabajos Prácticos regular de la cátedra Psicología y Comunicación, titular regular Daniel Lutzky, carrera de Ciencias de la Comunicación UBA; profesora adjunta interina del Seminario optativo “Análisis de los relatos en perspectiva” (2003-4), “Análisis de los relatos y lectura de la imagen” (2005), carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales UBA. Integrante del programa UBACyT, equipo F202 Antropología del mundo contemporáneo. Arte y ciencia en la producción de conocimiento. Línea de investigación sobre “Psicoanálisis, arte y comunicación” desde 1989, en el Programa de Reconocimiento Institucional 2002, 2005, 2006-8, 2009-10 de la Facultad de Ciencias Sociales UBA. Artículos publicados sobre la creación en la música, la música popular, la enseñanza y el aprendizaje de metodología de la investigación, diseño del objeto de conocimiento, el género policial y la ciencia, el documental artístico, la comunicación del realizador al espectador.

El arte es piedra fundacional de toda cultura.
Sabe coquetear con lo ritual y lo pedagógico; conoce de memoria ciertas funciones; intuye que la obra, el adorno, la crudeza, el tiempo y el sustento material son apenas átomos de su infinito. La literatura, el cine, el teatro, la fotografía, el documental son algunas de las formas estéticas y comunicacionales que abraza el individuo (singular, colectivo, único) para expresar y explicar sus ideas, emociones y modos de aprehender el mundo.

Crear.

Y que lo creado pueda ser tocado, oído, sentido, visto, paladeado, representado y comunicado como una mixtura de lo humano.

Silvia Adoue, Adrián Ferrero, Darío Martínez y Eva Jimena Vila invitan con palabras; Paola Margulis, Maximiliano de la Puente y Esteban Dipaola revelan escenarios; Silvia Morelli y Lía Gómez cuentan el cine; Mariana Alvarado baila hacia una pedagogía del silencio; créditos fotográficos: Pablo Russo; documental etnográfico y artístico, Corina Ilardo y Stella Maris Molina respectivamente; cierra con música (ciencia y poder) Roberto Ángel Rue.

Esta recopilación fue, para quien firma, una celebración de razones, interrogantes, trabajo, investigación y goce estético.

“Arte para no morir de verdad”, escribió Nietzsche.

Arte a como dé lugar. Y si no da, se inventa,

Crear.

Esa maravilla - miscelánea - majestad de lo humano.

ISBN 978-950-34-0793-6