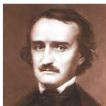


Por VICENTE BATTISTA

La oscuridad de E.A.Poe



Página 2

Por OSVALDO QUIROGA

Corruptos y mediocres en el escenario

Página 3

Por ALAN PAULS

Los monstruos más fríos de Silvia Schwarzböck

Página 4



télam
AGENCIA NACIONAL
DE NOTICIAS

SLT

WWW.TELAM.COM.AR

SUPLEMENTO LITERARIO TÉLAM | REPORTE NACIONAL

AÑO 6 | NÚMERO 305 | JUEVES 5 DE OCTUBRE DE 2017

LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI

Todos los Piglia

Después de los *Años de formación* y *Los años felices*, acaba de publicarse el tercer y último tomo *Un día en la vida*, en donde Ricardo Piglia reflexiona, a través de su alter ego, sobre las tensiones de la vida intelectual en dictadura; la creación de la revista *Punto de Vista*, las vivencias de la clandestinidad, los desaparecidos, el exilio, y hasta de la experiencia como docente en Princeton.

¿E s posible tener una vida —elegirla, continuarla y sostenerla en el tiempo— frente al caos cotidiano que sobreviene día a día?

La publicación del tercer tomo de *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida* (Anagrama) de Ricardo Piglia, que cierra una de las trilogías más esperadas de los últimos tiempos, intenta responder, de forma notable, esta pregunta.

En el caso de Piglia, la mayor tentación a la que se enfrentaba y contra la que luchaba, según dijo en varias entrevistas, era la de tener una existencia dedicada solamente a la literatura. Desde esa perspectiva, donde se filtra la concepción kafkiana y también de César Aira de entrega total y sin red a las letras, la escritura y los libros, la elección de su alter ego Emilio Renzi como personaje de estos diarios resulta comprensible porque, en definitiva, fue Renzi quien llevó adelante esa vida con la que Piglia fantaseó desde siempre.

Un día en la vida, con esa idea de condensación máxima que expresa y que está presente tanto en el *Lives* de James Joyce como en la forma de trabajo que tenía Borges, puede dividirse en tres grandes momentos: la escritura, preparación y publicación de *Respiración artificial*, el desmembramiento largamente esperado como docente en la universidad de Princeton y la llegada de la enfermedad (ELA) que lo acompañó hasta el final.

Pero en ese trayecto, que es el último, convulsión y poderoso tramo de la vida de Ricardo Piglia, también están presentes, como un escenario atroz que hay que atravesar, la última dictadura militar argentina, el período menemista y el arribo del nuevo milenio con sus cambios tecnológicos y la masificación de internet.

Esos tres momentos culminantes fue lo que nos quiso mostrar Piglia de sus legendarios cuadernos (329 según el hermoso documental de Andrés Di Tella) que comenzaron a acompañarlo a partir de los 14 años cuando dejó de forma traumática su Adrogue natal. Y es ahí donde este tercer tomo, el igual que surge con los anteriores desde el colectivo editorial que fundó, lo que quedó afuera, lo que fue cortado y por qué, lo que nunca vamos a leer?



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.arhiva.com.ar

SIGUE EN LA
PÁGINA 3



La muestra de 20 cadáveres completos y más de un centenar de órganos vitales, compuesta por el anatomista germano Günther von Hagens se inauguró en el Museo "El mundo de los cuerpos", de la ciudad de Heidelberg. "Un buen anatomista tiene siempre un par de cadáveres en el sótano", dijo en tono irónico el mediático "artista", quien confesó que más de 17.000 personas se registraron

como donantes de órganos para sus cuestionadas muestras. La obra de von Hagens genera controversia desde 1995, año en que por primera vez Von Hagens, apodado como el Doctor Muerte, dio a conocer al público su técnica ahora ya famosa de la "plastinación", que reemplaza los fluidos de un cadáver por acetona y permite ver el interior original o coloreado de un cuerpo.



Un whisky oscuro

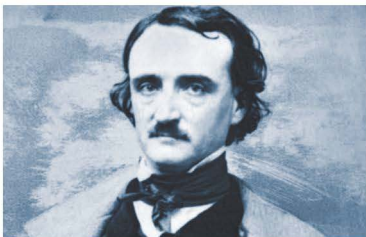


→ VICENTE BATTISTA

La temprana muerte de su joven esposa, ocurrida el 30 de enero de 1847, pero que el mismo había preanunciado en diversos poemas y en varios cuentos, lo volvió nuevamente al alcohol y a la fantasía del suicidio como vía de escape. En una carta que el 7 de julio de 1849 le escribiera a su tía y suegra, confiesa: "Desde que publiqué *Eureka*, no tengo deseos de seguir con vida. [...] he estado en prisión por embriaguez, pero aquella vez no estaba borracho. Fue por Virginia". Está probado que vanamente se acercó a otras mujeres, hasta que finalmente, dos meses después de aquella carta desesperada, decidió casarse con Sarah Elmira Royster, un antiguo amor de su juventud. La boda se celebraría el 17 de octubre de 1849. Sin embargo, dos semanas antes, lo encontraron en pleo no delirio, vagando por las calles de Baltimore. Fue internado en el Washington College Hospital, donde murió cuatro días más tarde. Nunca pudo explicar por qué había llegado a esa situación, tampoco por qué vestía ropas que no eran de él. Solo se sabe que repetía sin descanso el nombre de un tal Reynolds, acaso evocaba a un personaje de su única novela: *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*. Sus últimas palabras fueron: "Que Dios ayude a mi pobre alma".

Así, Edgar Allan Poe llevaba a su tumba un secreto más, un enigma aún no resuelto, que añadiría nuevos elementos para incrementar la mitología que en torno al poeta maldito no cesaba de crecer.

La primera noticia de su muerte apareció en el *New York Tribune*. Fue una extensa nota firmada por un tal "Ludwig", cuyo nombre jamás se aclaró. En 1854, Wilmet Griswold, un escritor-zo fracasado que simulaba ser amigo de Poe, a punto tal de que éste, para sumarle un nuevo misterio, lo nombró su albacea literario. Griswold, con el funesto propósito de destruir la reputación de



Un 7 de octubre de 1849 murió en Baltimore, Edgar Allan Poe, renovador del cuento fantástico, y multiplador de las formas literarias del horror. Para Borges "Poe sacrificó la vida a la obra, el destino mortal al destino póstumo", y algo de esa ofrenda es la que describe el autor de esta nota.

su odiado y envidiado enemigo, publicó una extensa biografía, *Memoria del autor*, que incluyó como prólogo en una antología póstuma de cuentos de Poe. En esa biografía lo describió como un sujeto depravado, borracho y drogadicto, capaz de las peores atrocidades, además, a modo de prueba irrefutable, incluyó una serie de cartas feroces, pero falsas, como se demostraría poco después.

Charles Baudelaire, en el extenso prólogo a *Historias Extraordinarias*, el primero de los cinco libros de Poe que tradujo e hizo editar en Francia, menciona de este modo a Rufus Griswold: "Ese pedagogo-vampiro ha difamado ampliamente a su amigo en un enorme artículo mediocre y renorresco, que precisamente encabeza la edición póstuma de sus obras. ¿No existe, pues, en América una disposición que prohíba a los perros la entrada en los cementerios?".

El hollano, el opio y, sobre todo, el alcohol, se vincularon intimamente con un autor que hacía imposible para siempre esos vínculos. Aún hay quienes sostienen que una buena borrachera puede dar origen a una magnífica pieza literaria, para darle sentido a ese disparate y como prueba concluyente evocan a Poe o a Malcolm Lowry o a Dylan Tho-

mas o a Juan Carlos Onetti. Basta recordar la carta más de cuarenta carillas que, con el propósito de explicar la formidable escritura de *Bajo el volcán*, Malcolm Lowry le envió a un editor inglés, para comprender que esa formidable poética de ningún modo podría haberse escrito bajo los efectos del alcohol. Borges supo decir que Poe "hombre de débil volúmen" y urgió por las más contrarias posturas, profesaba el culto de la razón y de la lucidez".

Ciertamente, ambas cosas —razón y lucidez— son marcas que se repiten en sus ensayos, poemas y cuentos. Es muy difícil, imposible diría, que alguien alcoholizado o drogado pueda dilucidar cuál es la diferencia entre el individuo ingenuo y el individuo analista. En *Los crímenes de la Rue Morgue* leemos: "El hombre ingenioso está con frecuencia notablemente incapacitado para el análisis. La facultad constructiva o combinatoria por la cual se manifiesta habitualmente el ingenio, y a la que los frenólogos (erróneamente, a mi juicio) llaman *instinctus* o *instinctus* aparte, considerándola una facultad primordial, ha sido observada con tanta frecuencia en personas cuyo intelecto lindaba con la idiotez, que ha provocado las observaciones de los estudiosos del carácter". "Erróneamente", señala

y desautoriza a los frenólogos y, de paso, a la frenología, una teoría muy en boga y aceptada a mediados del 1800 que asignaban cada una de las facultades humanas a una región del cerebro. Poe en esa simple acotación preannuncia la teoría moderna que define la inteligencia como una actitud para crear relaciones, fruto de complejas conexiones en la corteza cerebral. Abselard Castillo, autor de *Insafid*, esa inigualable pieza teatral basada en la vida de Poe, para referirse a *Eureka*, señala: "es un delirio que se adelanta un siglo a la teoría de la expansión del universo y al Big Bang".

Aunque había nacido en Boston, Poe se crió en Virginia y casi de inmediato adoptó los gestos de un típico caballero sureño: ser poeta era su mayor ambición. En el prólogo a *El cuervo y otras poemas*, confesó: "Razones al margen de mi voluntad me han impedido en todo momento esforzarme seriamente por algo que, en circunstancias más felices, hubiera sido mi terreno predilecto", y reconoció que, llevado por las circunstancias, se largó escribiendo cuentos: era el género predilecto de la mayoría de los lectores y consideró que podrían convertirse en una adecuada fuente de ingresos, fue el primer escritor estadounidense que se propuso vivir de su literatura. En diciembre de 1841 publicó en *Grubbs' Lady's and Gentlemen's Magazine*, *Los crímenes de la Rue Morgue* fundó el género policial. Cinco meses más tarde, en esa misma revista publicó un ensayo en torno a *Cuentos contados otra vez* de Nathaniel Hawthorne y estableció las pautas de lo que hoy conocemos por cuento moderno.

Murió un domingo de octubre de 1849, a ciento sesenta y ocho años de aquella muerte, muchos de sus sesenta y siete relatos, según la opinión del escritor y crítico irlandés Padraic Colum, se encuentran entre "los mejores cuentos jamás escritos".

En *El cuervo*, uno de sus poemas emblemáticos, al final de cada estrofa se repite un estribillo que para nosotros tiene una especial connotación: "Nevermore". Misteriosas magias de la literatura.

El escritor argentino Mariano Quiros obtuvo el XIII Premio Tusquets Editores de Novela 2017 por *Una casa junto al Tragadero*, en la que el jurado valoró "la fuerza de un relato de supervivencia en medio de una naturaleza hostil y el acierto en la composición" de la obra. El autor, nacido en la ciudad chaqueña de Resistencia, en 1979, logró una obra que se caracteriza por "el poder hipnótico en la sucesión

de acaechanzas y peligros que vive el protagonista, y el acierto en la composición de la novela, en la que el lector reconstruye los orígenes y las verdaderas motivaciones de los personajes a medida que avanza en su lectura". El jurado estuvo presidido por Juan Marsé e integrado por Almudena Grandes, Antonio Orejudo y Daniel Ruiz García, ganador en su anterior convocatoria.



MIÉRCOLES 5 DE OCTUBRE DE 2017 ■ 3

LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI

ESCENA TEATRAL

Todos los Piglia

Corruptos y mediocres en el escenario



→ WALTER LEZCANO

VIENE DE LA TAPA

Si bien hay mucho material para analizar, aprovechar y disfrutar, *Un día en la vida* también rodea un cúmulo de experiencias que están presentes: desde personas que uno imaginaba cercanas a viajes por el mundo o experiencias laborales. Ese núcleo vacío del texto que funciona como misterio, secreto y atracción es el que, quizás, le da sentido al resto. La edición como principio constructivo de la vida en papel que se funde con una obra que termina siendo la cumbre literaria que se justifica con el recorrido de una carrera brillante como docente, editor y escritor.

Ahora bien, ¿qué más hay en estos diarios? En principio, una realidad con la que se debe lidiar con mayor o menor suerte: la forma en la que subsiste un escritor sin mecenas en esta parte del mundo. Ese es el comienzo de la importante vida docente de Piglia (que tiene formación universitaria como historiador) y en ese vínculo con la pedagogía el diario cumple un rol trascendental: el de laboratorio de ideas, zona de estudio y depósito de frustraciones.

Por otro lado, están presentes las tensiones de la vida intelectual en tiempos oscuros: la creación de la revista *Punto de Vista* junto a Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, la vivencia de la clandestinidad, el agrupamiento de pares para pedir por los desaparecidos, el exilio de los compañeros. Todo ese caudal de experiencias atraviesa el universo cotidiano de estos diarios como recordatorio de que ninguna vida, por más esfuerzos que se hagan, está por afuera de los sucesos comocionantes de la historia de un país.

Además, como un intento de ordenar el caos, están las series que se sostienen y a veces se abandonan: la serie de los amores, la serie de la familia, la serie de las anfetaminas, de los sueños, la serie de los amigos, la serie de los alquileres y las casas, la serie del dinero. Un diario, entonces, puede ser un modo de reflexionar sobre la imperfección del tiempo, el enclaustramiento y la sucesión de los hechos. ¿Hay un sentido ahí? ¿Qué se puede extraer de esa supuesta cronología? Sus cuestionamientos que el libro va desplegando sin llegar a esbozar una respuesta clara y eso resulta perturbador. Es que Piglia en estos diarios se mantiene constantemente en estado de perpetua pregunta.

Y tal vez, lo más importante en estos papeles sea percibir, casi en tiempo real, la construcción de un estilo determinado, reconocible, y cómo el cuaderno funciona de sostén para lo que luego se va a publicar. Pero es un juego que activa un deseo: el de convertir en libro el *handmade*. Ricardo Piglia siempre dijo que todo lo que hizo (incluso hacer el internet, inútil, de tener una vida) fue para justificar la publicación —parcial— de estos diarios.

¿Cómo se reconoce una obra maestra? En principio, se trata de una obra que no se agota ni expone todo su potencial en un primer encuentro. Vencer el paso de los almanaque es una virtud. Luego hay que decir que refiere a un trabajo que pone en cuestión lo que puede lograr la capacidad estética humana y en un sentido bordea sus límites. Es, en ese aspecto, que podemos hablar de obra maestra cuando el lector o lectora se encuentra con *El día de Emilio Renzi: Año de fundación, Los años felices y Un día en la vida*. Destinados a perdurar dentro del campo literario nacional, estos tres volúmenes configuran la gran novela argentina de estas últimas décadas, con todo lo que eso significa, y disecionan parte de la cotidianidad de un protagonista ineludible (por más que él siempre se quiera correr de ahí) de la vida académica, literaria e intelectual de nuestro país.



→ OSVALDO QUIROGA

“Lo cómico se produce en la falla, en el accidente”, dice el filósofo Henri Bergson. Imagine el lector a un hombre caminando y, de pronto, cae en un pozo. Si al instante reaparece provoca risa, pero si eso no ocurre es una tragedia. Así funciona la comicalidad. Daniel Veronesi, director de la inversión de *El inspector*, de Gogol, que se presenta en el Teatro San Martín, conoce a la perfección la maquinaria de lo cómico. De ahí que su espectáculo despliegue una enorme vitalidad en el espacio escénico al narrar una historia escrita en 1836 por el autor de *Luz abnmas muerta*, prohibida indefinidamente y que solo pudo estrenarse en San Petersburgo con el consentimiento del Zar.

Nikolái Vasilievich Gogol (Ucrania, 1809) se consagró como un verdadero monstruo de la literatura en el siglo XIX, cuya influencia fue determinante para los compatriotas que vinieron después: Dostoievski, Gorki y Chejov, principalmente. El manejo de la ironía, la paradoja y la teatralidad no solo fueron sólidos pilares de su realismo, sino que, casi sin querer, anticipó el teatro del absurdo del siglo XX. Su imaginación radical con dosis de ensueño, exaltación y delirio, su oído aguzado para captar los matices del lenguaje oral y, sobre todo, su mirada impiadosa sobre criaturas endebles disfrazadas de grandes personajes conforman una galería de observaciones sobre la sociedad de su época —y de la nuestra— que hablan no solo de la condición humana, sino también de alguien preocupado por la hipocresía y empeñado en encontrar algo de verdad en un mundo contradictorio y hostil.

La estupidez del poder

En *El inspector*, un pobre infeliz

—no podemos llamarlo de otra manera—, un villino dispuesto a sacar ventaja de todo, un hombrecito sin escrúpulos, sin ideas y sin ética alguna, es confundido por las fuerzas vivas de una pequeña aldea de provincia con un importante inspector enviado por el Zar para observar y calificar a los funcionarios vernáculos. El revelado que provoca es infernal. Los corruptos que gobiernan el municipio entran en pánico y no escarmanando todo tipo de genuflexión para quedar bien con el supuesto delegado del poder central. De más está decir que caen en el ridículo riéndole honores y posibilitando que la hija del alcalde caiga en sus brazos. La pregunta es si es una obra sobre la corrupción o si su tema es en realidad la estupidez que genera el poder. Porque no se trata aquí solo de la galería de miserables que desfila frente al supuesto inspector; la obra de Gogol también habla de la ceguera política y de la falta de cualquier astucia crítica que suele generar la maquinaria del poder. Nadie ve nada porque ver algo significaría cuestionar la propia existencia. El rebafío funciona sobre la base de no saber. Lo que menos le importa a esta gente es el bienestar del pueblo. Está ahí para hacer sus propios negocios, por eso se amedrentan con el que llega de afuera, ya que suponen que viene a vigilarlos y a impedirles que sigan con sus chanchullos. La mujer del alcalde sueña con vivir en una gran ciudad y codearse con gente que considera superior. De todo esto saca ventaja el falso inspector

y su ayudante, dispuestos a pedirle dinero a cada uno para hacer una pequeña fortuna y marcharse cuanto antes. El título original, *El inspector*, también habla del control que continúa con el estreno de la obra en San Petersburgo: Gogol tuvo que abandonar la ciudad por el escándalo que provocó su sátira entre los nobles y los altos funcionarios. Lo mismo le ocurrió a Ibsen cuando estrenó *Casa de muñecas*,

en 1876. El público no soportó que una mujer abandonara al marido. Tanto es así que en Alemania la obra de Ibsen se prohibió el mismo día de su primera función. Bastan estos dos ejemplos para demostrar el poder del teatro en la sociedad de la época. O mejor: la fuerza del arte a la hora de cuestionar los supuestos pilares de la sociedad. No hace tanto tiempo, en plena dictadura, el gobierno de facto tenía censores nombrados a sueldo. Está claro que las manifestaciones artísticas dicen algo del orden de la verdad que suele resultar insostenible para quienes detentan el poder.

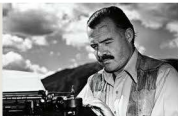
La obra

Como hablamos de teatro, este comentario sería incompleto si no destacamos el trabajo del excelente elenco que lleva el espectáculo adelante. Inolvidable Jorge Suárez, en la piel del alcalde. Todo su cuerpo se transforma en una máquina genuflexa, capaz de arrodillarse una y otra vez frente al supuesto inspector, interpretado, con admirables recursos profesionales, por Carlos Belloso. Este último personaje conforma con Osip, su ayudante, una dupla consagrada a esquilmar a todos los mediocres encandilados con un poder que no existe y nunca existió. Osip, encarnado por Lautaro Delgado, en otro de sus grandes trabajos, es un ejemplo de cómo un papel con escasos parlamentos puede convertirse en central cuando con un actor experimentado hace del gesto su principal elemento expresivo. En un elenco parejo en méritos, no pueden dejar de destacarse los trabajos de María Figueroa, actriz que brilla en el papel de una mujer que hace de la estupidez un poder, y de Mariana, la exquisita composición de Maida Andreucci, la hija del alcalde, una jovenzquita que casi no abre la boca pero que con su vestuario, su peinado y su torpeza física pone el descubierto del desdichado mundo que le tocó en suerte.

HALLAN EL PRIMER RELATO DE ERNEST HEMINGWAY

Un cuento inédito de Ernest Hemingway, que el escritor escribió a los 10 años y que estiman que se trató de su primera incursión en la ficción, fue hallado por dos investigadores en los archivos de una familia. Si bien parece difícil imaginar el hallazgo de un inédito en una obra sobre la que se ha trabajado mucho—la cuarta esposa del autor, Mary Welsh, pasó años reuniendo textos

incompletos—, este manuscrito pasó desapercibido. La razón es que fue confundido con un cuaderno de viaje, de esos tantos que tenía el autor. Ocurre que a simple vista parece un cuaderno escrito a manera de cartas a sus padres, durante viaje por Irlanda y Escocia, en lo que parecen entradas de diario, pero constataron que Hemingway jamás hizo ese viaje, ni de niño ni de adulto.



4 ■ REPORTE NACIONAL ■ SLT ■ JUEVES 5 DE OCTUBRE DE 2017 ■ SLT.TELAM.COM.AR



EL LIBRO DE LA SEMANA

→ ALAN PAULS

Los monstruos más fríos

¿Qué queda del cine en el siglo XXI, cuando las salas se extinguen, las películas se ganan la vida como salvapantalays y las generaciones que producen imágenes ya no miran cine? *Los monstruos más fríos* pone a punto una cuestión peliaguada, que los historiadores, ensayistas y críticos rara vez abordan sin caer en la trampa del rencor o la melancolía: el legado del cine.

La primera, formidable novedad del libro de Silvia Schwarzböck es el tono. Ni lamentismo, ni resentimiento, ni siquiera el consuelo de la reminiscencia feliz, que repertoria ante el cajón las hazañas que el muerto supo cometer en vida para una época que ha muerto con él, y que es lo que en el fondo velamos. Schwarzböck es rápida, ágil, incluso atropellada. Tiene mucho que decir y poco tiempo, parece, para decirlo, de modo que acesta sus frases-axiomas como latigazos, azotes y provoca a la vez, es tan obsesiva que hasta argumenta cuando se va por las ramas y contrae la Historia con toda clase de atajos sinécticos: de Dada a Abu Ghraib, de Hitchcock a Takeshi Miike, de Straub y Huillet al copleyfe, de Gilles de Rais a Haran Farocki. Como el bello título del libro lo hacia presagiar, todo es muy alemán en *Los monstruos más fríos*. Pero la experta en Adorno que es Schwarzböck demuestra lo ducha que es también en conjugar duelos. Es como si un viento nietzscheano despertara al alba al batallón crítico movilizado por el libro—Benjamin, Kracauer, Simmel, la teoría crítica, Alexander Kluge—y lo pusiera a brincar y hacer flecciones y retorcer entre las ruinas de un arte que ya no tiene nada que enseñar porque ya lo enseñó todo. Y “todo” quiere decir, básicamente: a ser un público.

Esa es la tesis de Schwarzböck (y también su garantía contra la nostalgia): lo que queda del cine es esta clase fría de monstruo que



Silvia Schwarzböck es Doctora en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Publicó *La berencia de Prometeo* (1996), *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga* (2007), y *Adorno y lo político* (2008), entre otras. En este nuevo trabajo profundiza sobre la figura y el concepto del espectador en la obra de Friedrich Schlegel.

como cada vez que miramos algo: una imagen de cine, sin duda, pero también un flash de información, un documento, una obra de arte contemporánea, una película porno. El cine fue generoso: llamado desde sus orígenes a ser un arte de Estado, como lo vislumbró Lenin en los años 20, nos formó para mirar cualquier cosa con esa mezcla de avidez e impasibilidad, fruición y sangre fría, que hoy proyectamos sin mosquear sobre las imágenes más extremas. El cine nos hizo monstruos, monstruos fríos, es decir: no psicológicos, lo que agregaba a la famosa suspensión de la incredulidad—exigencia de la ficción—la suspensión psíquica reclamada por un real condenado a irrumpir como aberración, atrocidad, abyección límite. Voyeurs desapasionados, psicóaticos, que se pasan entre escenas de miseria, tortura y dolor, se olvidan de la vida verdadera que distingue a un sujeto de un público moderno: la certeza hecha hábito de que el mirar no se identificase con la cámara. Ser una máquina: el viejo sueño de Warhol es el público,

el no el artista, el que lo hizo realidad. Y si lo hizo fue gracias al cine y su pedagogía salvaje. Es en este sentido que aun los que ya no ven cine siguen poseídos por el cine (...). Los espectadores, llorando, riendo y gritando, aprenden lo que los cineastas más avanzados consideran sus lecciones de estética: a identificarse con la cámara, no con los personajes”.

De algún modo, *Los monstruos más fríos* activa en el campo del cine la sospecha que Barthes dejaba picando al final de *La muerte del autor* (1968), al decir que el RIP autorial tal vez no anunciara otra cosa que el advenimiento del lector, instancia subalterna y postergada que acaso tuviera algo que decir a propósito del sentido. Schwarzböck va más allá que Barthes y dice que el público siempre formó parte del cine, no solo como receptor, como el otro del autor (una categoría que la naturaleza industrial misma del cine bastaba para poner en cuestión), sino también, y sobre todo, como componente intrínseco de la obra cinematográfica. El cine de Estado lo había pensado como “material”, en la medida en que las estéticas revolucionarias, ya fueran socialistas o fascistas, no buscaban sino trabajar la jugosa apatía de esas masas que el cine—que no los exigía nada, ni cultura, ni saber, ninguna expertise previa—era el primer arte de la historia en reclutar democráticamente. Es con el cine moderno, sin embargo, cuando el público, dice Schwarzböck, recibe su upgrade decisivo y se vuelve soberano. Con el cine post-Auschwitz—con la célebre pregunta: ¿cómo mostrar los campos?—se acaba el sueño del cine de Estado. Ser un cineasta moderno (ser Rossellini, por ejemplo) es decir: lidiar al Estado y la industria industrial, pero es también hacer posible la aparición de una manera de mirar nueva, disociada, dislocada, impersonal: una mirada “desde fuera del cuerpo”. En ese sentido, dice Schwarzböck, “que alguien pueda mirar

imágenes explícitas de tortura (...) no puede interpretarse más como una falta de empatía sino como un triunfo paradójico de la cultura audiovisual forjada por el cine (...). Los espectadores, llorando, riendo y gritando, aprenden lo que los cineastas más avanzados consideran sus lecciones de estética: a identificarse con la cámara, no con los personajes”.

¿Qué inventa, pues, el cine? Relatos, por supuesto, y formas (el primer plano, el montaje), y modos de producción, y mitologías, pero sobre todo ese sujeto colectivo que es el público, menos una categoría social que estética, y que con la escena de la ducha de *Platoon* (1960) es digno, por primera vez, de llamarse perverso. Schwarzböck marca en Hitchcock un antes y un después en la historia de lo explícito cinematográfico, y hasta una cierta huella precursora del papel que el porno—en todas sus variantes—jugará en el contexto del cine contemporáneo. En los cincuenta planos con los que Janet Leigh es derribada de la slasher movie más ardy del siglo se juega un modo radicalmente nuevo de asistir al sufrimiento ajeno, el mismo que nos programa, más de medio siglo después, cuando vemos una catástrofe live por TV o cualquiera de las evidencias con que lo real irrumpe a nuestros ojos bajo la forma de una imagen. *Los monstruos más fríos* rastrea la emergencia de esa función perversa—mirar el dolor de los demás—a lo largo de una serie de “escrituras” significativas que el cine atraviesa a lo largo de su historia. La explícitad, el vitalismo televisivo, la estética marxista de la no reconciliación y el infinito de la vida virtual de la web son algunos de los aspectos de la cultura del cine que Schwarzböck declina los rostros y los modos operandi de una figura cultivada, desinhibida, autoconsciente—el espectador—, que si no hiel un poco la sangre es porque se parece mucho a nuestro autorretrato.