

número 2 / \$8

verano 2001

milpalabras

letras y artes en revista

LOS POETAS Y LAS COSAS
Aulicino - Echavarren - García Helder

CINE Y LIBERTAD
Aguilar

TERMINAL
Kuitca - Cooke

LA FOTOGRAFÍA SEGÚN
BARTHES Y BOLTANSKI
Perloff

CATÁSTROFE Y TELEVISIÓN
Kohan

MUECK - FOGWILL
Speranza

ENTREVISTA SPREGELBURD
Bardauil

Nuevos realismos



verano 2001



- 2 Frente a la república de la realidad.**
La verdad está allá afuera
Jorge Aulicino
El protocolo poético
Roberto Echavarren
Apuntes sobre el realismo en Groppa, Raimondi y Rubio
Daniel García Helder
- 12 Renuncia y libertad**
Gonzalo Aguilar
- 21 Terminal**
Guillermo Kuitca y Lynne Cooke
- 36 Lo que realmente pasó**
Marjorie Perloff
- 52 La realidad en directo**
Martín Kohan
- 57 Magias parciales del realismo**
Graciela Speranza
- 65 Rafael Spregelburd. Exploraciones en el campo teatral**
Pablo Bardauil

milpalabras

letras y artes en revista

Dirección
Alejandra Laera
Martín Kohan
Marcelo Cohen
Gonzalo Aguilar
Graciela Speranza

Diseño
Ariana Jenik y Eduardo Rey

Edición del dossier fotográfico
Alejandra López

Colaboran en este número
Jorge Aulicino, Roberto Echavarren, Daniel
García Helder, Guillermo Kuitca, Lynne Cooke,
Marjorie Perloff, Pablo Bardauil

Suscripciones
Exterior: 33 \$ (3 números) / Argentina: 24 \$ (3
números)

El e-mail de milpalabras es revistamilpalabras@yahoo.com.
La correspondencia puede mandarse a milpalabras,
apartado postal N°440, sucursal 28, CP 1428, Buenos
Aires, Argentina. Los giros y los cheques deben estar
a nombre de Gonzalo Aguilar.

Impresión, películas y encuadernación
Latingráfica: Rocamora 4161, Ciudad de Buenos Aires,
CP1184, tel.4867-4777

Distribución
En kioscos: Sinfin distribuidores: Pichincha 180,
4951- 6223

REAJUSTAR. tr. Volver a ajustar, ajustar de nuevo. || 2. Por enfemismo, hablando de precios, salarios, impuestos, etc., aumentar su cuantía, subirlos.

REALIDAD. f. Existencia real y efectiva de una cosa. || 2. Verdad, ingenuidad, sinceridad. || 3. Fil. Aquello que hace que lo real sea tal. || Fil. Lo que es o existe en sí, independientemente de nuestro conocimiento. || En realidad. *m. adv.* Efectivamente, sin duda alguna. || **R.** realidad; **I.** reality; **F.** réalité; **A.** Realität, Wirklichkeit; **It.** realtà, realtà.

REALISMO (de *real*). *m.* **1.** Fil. Tendencia a afirmar la existencia objetiva de los universales. En este sentido equivale a idealismo y se opone a nominalismo. Estas denominaciones, de gran uso en la Edad Media, se han renovado en el pensamiento contemporáneo. El término comenzó a usarse hacia fines del siglo XV para indicar la dirección más antigua de la escolástica, en oposición a la dirección denominada "moderna" de los nominalistas o terministas. El primero en adoptarlo fue, probablemente, Silvestre Mazolino de Prieria en el *Compendium dialecticae* de 1496 (cf. Prantl, *Geschichte der Logik [Historia de la lógica]*, IV, p. 292). El **REALISMO** afirmaba la realidad de los universales (géneros y especie) entendiéndolo, no obstante, de diferentes maneras esta realidad misma. Véase **UNIVERSAL**. || **1.2.** Fil. Tendencia que admite la posibilidad de conocer objetivamente (es decir, la posibilidad del conocimiento sin necesidad de suponer que el sujeto cognoscente impone a la realidad conceptos o categorías *a priori*, como defienden los idealistas) y afirma que las cosas existen en sí, fuera e independientemente del sujeto que las conoce. || **2.** Sistema estético que asigna como fin a las obras artísticas o literarias la imitación fiel de la naturaleza. || **2.1.** **REALISMO.** Desde su origen, el término no ha tenido un uso localizado y restringido, por lo que **REALISMO** ha servido para definir manifestaciones artísticas de muy distinta naturaleza. Lo que une a todas estas manifestaciones es el reforzamiento de la mimesis o el intento de representar la realidad en la obra de arte. Estos pocos pero decisivos elementos han permitido que algunos críticos consideraran como realistas todas aquellas manifestaciones artísticas de cualquier época que realizaran una imitación (mimesis) literaria de la vida al incluir situaciones y personajes ordinarios, referir detalles del entorno social y transgredir los límites de la teoría clásica de los niveles según la cual lo real cotidiano y práctico sólo puede encontrar su lugar en los géneros de estilo bajo. En términos más restringidos, se considera que el **REALISMO** se constituye de modo orgánico hacia mediados del siglo XIX y que alcanza el mayor efecto de realidad logrado en artefacto alguno hecho por el hombre (hasta la aparición de la fotografía, que pone en crisis el **REALISMO** literario y pictórico). Para conseguir la verosimilitud realista, los artistas se han servido tanto de la inclusión de detalles y referencias de la vida social y cotidiana contemporánea como de diversos códigos vinculados con la concepción de lo real en un momento histórico determinado. En este sentido, el **REALISMO** se vincula con aportes filosóficos y científicos: una concepción mundana, sociológica y crecientemente materialista que ha formado parte de la cosmovisión burguesa y que trata de reproducir artísticamente el mundo tal como se lo ve, en coincidencia con el avance del empirismo científico moderno. El reflejo de esa "realidad" no es tanto de los objetos o de lo que se percibe como de los procesos históricos y sociales reales y verificables, y estos procesos se han sintetizado en los personajes como tipos literarios. El **REALISMO** ha sido definido como la reproducción de los caracteres típicos en circuns-

tancias igualmente típicas. A fines del siglo XIX y durante todo el siglo XX, hubo en el **REALISMO** numerosas ramificaciones que le dieron continuidad o lo transformaron, sobre todo en el terreno de la novela; así el naturalismo, el realismo psicológico, las novelas populares, el realismo socialista y otros. || **REALISMO ingenuo.** En filosofía, el del sentido común que admite, sin crítica, que el conocimiento es una reproducción exacta (copia fotográfica) de la realidad. En arte, se dice que la estética realista es ingenua cuando pretende ser una imitación inmediata del mundo real y se hace pasar como un arte sin arte, completamente transparente. || **REALISMO y artificio.** La idea de que el realismo es un estilo tan artificial como cualquier otro abrió una serie de críticas que tuvieron su auge en el siglo XX. Estas críticas sostuvieron que el realismo ocultaba los procedimientos, ignoraba la asimetría entre el orden unidimensional del lenguaje y el pluridimensional de lo real y que, además, proporcionaba el caso más acabado de ideología en arte ya que confundía representación y realidad. || **REALISMO y vanguardias.** A lo largo del siglo XX, las vanguardias oponen al realismo el postulado de la experimentación. Con un rechazo radical de los modos de representación realistas, las vanguardias profundizan sus tendencias antifi gurativas y autorreferenciales. Sin embargo, algunos movimientos vanguardistas como el constructivismo ruso o el surrealismo usan la fotografía, medio que permite ser realista sin recurrir al realismo pictórico, aunque esto al mismo tiempo debilita los principios constructivistas o surrealistas. El antirrealismo de las vanguardias en los años cincuenta se caracterizó por su apego a la abstracción y al purismo. En oposición a esta concepción surgieron diversos movimientos de la década de los sesenta que retornaron a lo temático, lo figurativo y lo cotidiano sin perder su talante experimental: se ha hablado así del realismo del *pop art* por su cercanía con los objetos, imágenes y reproducciones de la vida corriente o se han utilizado los términos "new realists", "hiperrealismo" y "photorealism" para referirse a un conjunto de obras que surgen a fines de los años sesenta. En la última década, se ha señalado el uso generalizado de la fotografía en artes plásticas —como documentos de una presencia fijada indiciariamente— que repusieron el realismo como problema para las prácticas de vanguardia. || **REALISMO socialista.** Apropiación del realismo decimonónico que impulsó el Estado soviético a partir de la década del treinta y que proponía adoptar en las narraciones una perspectiva partidaria y de clase del cambio social. || **REALISMO sucio.** Narraciones que recuperan la dimensión abyecta de la vida urbana contemporánea con una prosa tersa y directa. || **REALISMO mágico o real maravilloso.** Combinación de dos lógicas narrativas incompatibles (realista y maravillosa) que daría cuenta del carácter híbrido de las culturas latinoamericanas. || **NUOVOS REALISMOS.** Insistencia de ciertos artistas y obras por poner en escena lo real pese a las devastadoras críticas a todo intento artístico de imitar el mundo externo. Sin ingenuidad y con pleno conocimiento de la sospecha de la que ha sido objeto el realismo, surgen diferentes tentativas de incluir lo real y todas aquellas instancias que le son de alguna manera inherentes o afines: cosas, objetos, relaciones objetivas, superficies, detalles, materias. En estas obras, lo real ya no aparece como referencia, construcción simbólica ni ilusión de transparencia, sino como indicio, deseo de contacto o apertura a lo existente. || **R.** e **It.** realismo; **I.** realism; **F.** réalisme; **A.** Realismus; **Р.п.и.и.** **REALIZABLE.** adj. Que se puede realizar. *Sin.* Factible, hacedero, viable.

Frente a la república de la realidad

Si se exceptúa la crónica poética de las revoluciones, hace ya tiempo que el poema —aun para los épicos modernos— es antes un objeto, un problema, un postulado de trabajo o un campo de relaciones infinitas, si acaso un organismo, más que un medio o una película sensible. Toda la segunda mitad del siglo veinte se debatió en la frondosa atmósfera que había inducido el simbolismo y, desde el punto de vista de críticos, lingüistas o filósofos, la palabra poética quedó programáticamente cautiva de su don engendrador o regenerador. Si el oficio del poeta era incidir en las palabras de la tribu —cuando no sondear el misterio—, en cierto modo la autorreferencia era su blasón. "La realidad es el cliché del cual escapamos por medio de la metáfora", dijo Lezama. Y sin embargo sabemos cómo una poesía hostigada por la violencia y la erosión de Latinoamérica se apropió del barroco con un repertorio verbal realimentado en el neón y el charco. Entre los vecinos a la tradición anglosajona, la más hostigada por el pragmatismo, algunos defendieron la descripción como vía poética de conocimiento, y en la constancia del cambio vislumbraron una ley de lo real. Alberto Girri fue en Argentina uno de los primeros que se enfrentaron serenamente al problema: "Que la finali-

dad haya sido una percepción, el pertinaz deseo de existencia, no estáticos objetos individuales denominados poemas". Para otros, como Gelman, la poesía es "tierra calcinada". En cualquier caso la materia insiste. Entrar en el campo de lo existente es al mismo tiempo iniciar un contacto; y el deseo de contacto no ha dejado de acuciar a varias escuelas de la poesía latinoamericana, al tiempo que las ficciones ambientales escamotean la misma realidad que los cuerpos acusan de muchos modos. Coloquialismo, balbuceo, parodia, neobarroso, objetivismo, neorromanticismo, poesía del lenguaje y últimamente neorrealismo y poesía chabona: hay pocas vías que la poesía rioplatense no haya probado con tal de recuperar la verdad de la sensación en el lenguaje, que es donde se inician la tergiversación, el ocultamiento, el robo. Y esta diversidad ha provocado un buen número de discusiones, que ahora se reavivan con una nueva camada de poetas equipados, como casi todas las camadas nuevas, con un alto grado de desinhibición. milpalabras invitó a tres poetas de estéticas muy distintas a que intentaran formular sus ideas sobre la huidiza cuestión de la poesía y la experiencia, tal como creen que podría debatirse con los medios verbales y el horizonte de conocimiento actual. M.C.

La verdad está allá afuera

Jorge Aulicino

Aparatoso y errado, Goethe discutió con Newton sobre la luz en “Esbozo de una teoría de los colores”. La trayectoria del genio del romanticismo alemán, o del genio alemán del romanticismo, desembocó, como todo el mundo sabe, en un neoclasicismo. Sin embargo, este recorrido no era lineal ni dejaba atrás lo anterior en cada una de sus estaciones -una de las cuales, de mucha influencia, fue su nombramiento como ministro en la corte de Weimar-; la preocupación de Goethe por la ciencia era romántica y positivista al mismo tiempo (basta ver un poco la lógica que inspira, precisamente, ese “Esbozo...”)

Goethe, el del *Sturm und Drang*, estaba, a fines del siglo XVIII, radicado en Weimar y dedicado completamente a investigaciones científicas generales que abarcaban desde la anatomía hasta la física. No eran estudios caprichosos y disparatados. Goethe descubrió ciertas similitudes entre las mandíbulas de algunos mamíferos y la del ser humano que fueron consideradas valiosas en el estudio de la evolución.

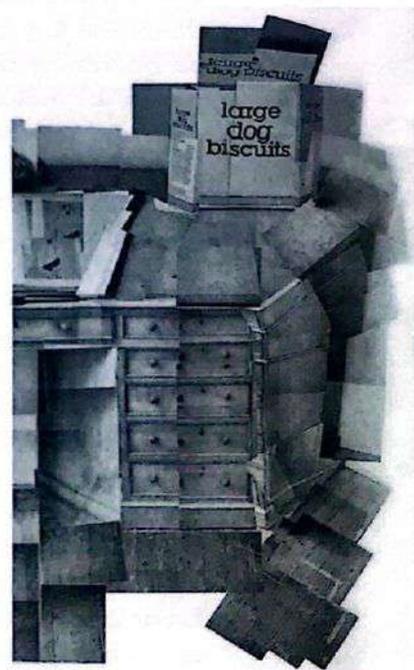
Quiero detenerme en esa imagen de Goethe, encerrado en un cuarto oscuro, auscultando un rayo de luz con diversos lentes y cristales, con el fin de rebatir a Newton en el punto de que la luz se descompone en diversos colores a través de un prisma. Y quiero ahora echar una mirada sobre *Los picapedreros*, de Gustave Courbet, una obra exhibida por primera vez en 1850, treinta años después de que Goethe diera término a su “Esbozo de una teoría de los colores”.

Courbet escribió: “La pintura no puede consistir más que en la representación de las cosas reales y existentes; un objeto abstracto, no visible ni existente, no pertenece al campo de la pintura”. Existentes eran aquellos picapedreros. La obra científica de Goethe, el romántico, se concentraba en cambio en cosas casi inexistentes, como la descomposición de la luz, justa-

mente para probar que no existían. Courbet, padre del realismo, basaba su pintura en dos elementos principales: la materialidad de la pintura misma (trazos gruesos, cuerpos labrados a espátula) y la composición. Ambas cosas estaban destinadas a disolverse en la luz de los impresionistas, unas décadas más tarde. En la luz que Goethe tamizaba y que Newton describió con rigor a fines del siglo XVII, cien años antes de que Goethe retomara y maltratara el tema. Nada fue pues más efímero que el realismo a lo Courbet, si se lo mira en la serie de estos acontecimientos históricos.

Pero rescatemos una vez más a Goethe del peso de su propia desmesura. Encuentro en un artículo del Club de los Caminantes esta explicación aceptable para los esfuerzos científicos de Goethe: “Su afán [era] ser cada vez más verdadero y exacto en la expresión artística de sus emociones estéticas”, de donde surgiría cuál era su búsqueda de fondo. Verdadero y exacto no parece lo mismo que realista, y, sin embargo, ser exacto y verdadero es una aspiración legítima del realismo en un segundo esfuerzo, es decir, después de fijar la vista en, por ejemplo, *Los picapedreros*. Resulta de esto un Goethe más realista que Courbet. Precisamente.

Casi al unísono con Courbet, Flaubert -de quien diríamos aún que era un realista- escribía: “La Belleza se convertirá quizás en un sentimiento inútil para la humanidad y el arte será algo que se situará a mitad del camino entre el álgebra y la música”. Muchas voces del pasado y del presente decían pues, a los oídos de Courbet, que la construcción de las figuras y su disposición en el cuadro eran sólo un primer paso.



Parfraseando a Wallace Stevens, un siglo más tarde, Courbet podía haber contestado: "Es sólo el principio, pero es el principio". Porque -hubiese dicho- advertirán ustedes que he elegido ex profeso personajes bastos -hoy los llamarían sociales-, pero advertirán asimismo que los he dispuesto sobre el lienzo de un determinado modo. En mi *Entierro de Ornans*, por ejemplo, he colocado de diversas maneras a los personajes en torno a la tumba, así como en *Interior de mi estudio* he puesto a la sociedad de un lado y a los amigos del otro. Sin duda -hubiese seguido Courbet- hay en todo esto un sentido, y, por estas y otras cosas, no me ofenderé si me llaman precursor del simbolismo. Y aun vocero de una cierta estructura platónica, de la que son, estos campesinos y aquellos picapedreros, algo así como sombras de sombras, arte en fin, materia esta que Platón incluía en el cuarto nivel del conocimiento, el de la conjetura.

Lejos del duro realismo de Courbet, y dos siglos y medio antes, fascinado por la geometría tanto como por la magia, Kepler, en una cuantas jornadas, vio esto: en la órbita de Saturno puede inscribirse un cubo; en ese cubo se puede colocar una esfera, Júpiter. El tetraedro puede inscribirse en Júpiter y, en él, la esfera de Marte. El dodecaedro cabe entre Marte y la Tierra; el icosaedro entre la Tierra y Venus, y, entre Venus y Mercurio, el octaedro. "En unos días -escribió-, todo quedó en su lugar. Vi que un sólido tras otro encajaba con tanta precisión entre las órbitas apropiadas que si un campesino preguntara con que gancho estaban prendidos los cielos para no caerse, sería fácil contestarle". Estaba, desde el punto de vista científico, equivocado. Lo reconoció cuando, como Goethe, con duro realismo pero con más tino, se puso a comprobar. Y descubrió, para empezar, que la órbita de Marte no era circular, piedra que al ser quitada de su exacta visión geométrica la desmoronaba, pero piedra, al mismo tiempo, sobre la que construyó su fama estrictamente científica. Cabeza dura como Goethe, destructor y

constructor de sí mismo como Goethe, es Kepler el padre del arte realista moderno. Más cerca de Courbet de lo que parece. Tan cerca como éste de los impresionistas, a la vez hijos de Newton. Porque en Kepler había quedado flotando, tan al alcance de la mano que parece que puede ser tocada, la ley de la gravitación universal, un mundo fascinante y el ladrillo más irreductible, al mismo tiempo, de la física moderna.

Carlos Chimal hizo estudios de química, es novelista y divulgador científico y ha combinado los textos de ficción ("Escaramuza", "Cinco del águila") con la columna "Paisaje de la ciencia" en la revista *Vuelta*. En el diario *La Jornada*, el 10 de noviembre de 1996, escribió: "Peor que en las series amarillo lavado de 'Crime' o 'The Truest Story', el escritor científico tiene que entrar en una cavidad a 300 metros bajo la tierra, donde hay campos magnéticos ante los que un Terminator temblaría de emoción, o a laboratorios donde se manejan sustancias radiactivas cuya vida media no baja de semanas, incluso años, y se analizan y recrean formas vitales de virulencia insospechada o se producen materiales realmente tóxicos. Para desencanto de los paranoicos agentes rastreadores de los archivos X, lo que el escritor científico se lleva de ahí no es un heraldo de muerte sino la idea clara, como en la literatura, de que los bárbaros no vienen para acallar nuestra lengua sino para multiplicarla."

Además de esa convicción, Chimal tiene esta otra: "Si Afrodita representa la belleza ideal, el accidente que es la historia ha determinado la eterna imperfección de su figura escrita en la piedra de Milo. Sus brazos perdidos son la poesía y la ciencia, no las que ya son sino las que habrán de ser. No el verso que ha sido escrito, sino el que aún flota en la mente del trovador o del improvisatore; no la pregunta resuelta sino la voluntad en el tiempo. No la técnica lista para ser ejecutada por los aprendices de brujo o los agentes brutales del factum, sino el sentido de la historia."



Ya estamos cerca. Estamos en México y en los finales del siglo XX. La tarea que Goethe había iniciado, paralela a la poesía pero en función de ella, comienza a buscar un cierre. El espíritu sopla en todas partes. Y en la Argentina, en los 90, después de un intento neo romántico de alabanza de lo desconocido, y en forma paralela al neo barroco que terminó siendo la escuela poética oficial —es la única forma de vida cuya existencia admite la cátedra más allá del planeta Juan Gelman—, se desarrolló una corriente de poesía oculta, cuyos mentores visibles, pero engañosos, fueron los señalados como “objetivistas” por la publicación *Diario de Poesía*; entre ellos, fundamentalmente, algunos de los integrantes de su staff. Por sus propios méritos, Fabián Casas excedía esta denominación que le fue endilgada para alinear detrás de ella un montón de poesía de regular calidad y que carecía del pathos metafísico de Casas, en la tradición de Joaquín Giannuzzi.

Martín Prieto, de *Diario de Poesía*, entrevistado por Martín Gambarotta y Alejandro Rubio para la publicación electrónica *poesía.com*, confiesa este liderazgo otorgado a Casas y a la vez se excusa de haber extendido el certificado de objetivista a Giannuzzi. La cita resultaría larga; en su definición del “paquete” objetivista, como lo llama, ata a Daniel García Helder con Oscar Taborda, Rafael Bielsa y él mismo. En cuanto a Giannuzzi, considerarlo “un escritor objetivista, como yo mismo hice una vez, es ponerle una camisa demasiado pequeña a una obra inmensa y excepcional”, reconoce. Lo cierto es que “frente a tanto neo romántico, neo barroco, neo surrealista, neo político, neo lírico y neo conversacional, es decir, frente a ‘la sensibilidad’ y frente a ‘la facilidad de palabra’, ese paquete de libros impuso lo que podríamos llamar un necesario principio de restricción”, afirma.

La neo restricción, de la que al menos Bielsa participa tan forzosamente como Casas o Giannuzzi, produjo la idea más de una paralización del juego que de un avance. La oposi-

ción a tanto “neo” se materializó en una seca y en gran parte exitosa cirugía que, en aras de ahogar el trémolo, la filigrana o la charla, dio muchas veces con la nada. En la semi oscuridad, quedaron interesantísimos poetas como Eduardo Aimbinder, Darío Rojo, José Villa y Daniel Durand. No me extraña que hoy, con 30 años largos, ellos estén construyendo su prestigio sobre la base de ediciones secretas y un perfil obsesivamente “bajo”. Eso es así porque trabajan en laboratorios altamente radiactivos, como los que menciona Chimal. No serviría de mucho citar aquí algunos de sus versos, porque se trata de obras que quizá deliberadamente se construyen en contra del aforismo, ese tic, o peor quizá, esa deformación estructural de la poesía desde el neoclasicismo del XIX en adelante. Y el “objetivismo” es poco menos que aforístico. Este tic suele confundirse con la sabiduría.

Entre el inicial “objetivismo” más o menos elegante de *Diario de Poesía* y un neobjetivismo callejero posterior, hecho a la medida de Beatriz Sarlo y estructurado temática y léxicamente en torno a las migraciones y las tribus urbanas, esos otros autores se dirigen al camino del medio, al de una construcción verbal realista cuyo referente es toda la realidad. La pedantería de la propuesta se anula cuando se piensa en los siglos de vida que tiene el intento de barrer el antiguo “bosque de símbolos” que deleitó un momento a Baudelaire (intento anterior a Baudelaire) y reunir de nuevo las preguntas en textos directos y difusos, con una ambición más amplia, especulativa y reconfortante que la del minimalismo objetivista.

Según el dicho zen, después de la primera revelación las montañas dejan de ser montañas y los ríos dejan de ser ríos. Después de la segunda revelación, las montañas vuelven a ser montañas y los ríos vuelven a ser ríos. El de la primera revelación fue el camino de la vanguardia que desembocó en el pantano del objetivismo. El de la segunda parece ser el destino señalado por los brazos ausentes de Afrodita.

El protocolo poético

Roberto Echavarren

Lo nuevo es detenerse un momento para ver pasar el tiempo, o para escuchar el ruido del tiempo. Lo nuevo es una comprensión nueva de fenómenos antiguos, considerar la poesía como un conjunto vivo de obras que destellan o resuenan en virtud de nuestro pensamiento recompuesto. Cuando se habla de poesía uruguaya por ejemplo, lo nuevo es Delmira Agustini o Julio Herrera y Reissig, porque son ellos los que alimentan indefectiblemente un pensamiento renovado. Lo que "siempre" estuvo allí: eso es lo nuevo, porque reaparece. Esta consideración es relativa, y quedan de cada período unos pocos autores, u obras, y paulatinamente se acrecen según una tarea de selección en que se recuerda muy poco de la pléyade de cada época, pero siempre es impredecible cuáles serán aquellos que en una ocasión dada sirvan o alimenten nuestro pensamiento, ya que su utilidad es siempre incidental.

En *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana* (Mexico, Fondo de Cultura, 1996), quise mostrar lo que me gustaba o consideraba interesante en la poesía de los últimos veinticinco años. Ese libro tiene un prólogo que intenta coordinar la muestra según criterios formales, o de procedimientos, y por ello habla de barroco y neobarroco, entre otros asuntos. Pero no todo se puede discutir a la vez, y hay una oportunidad para cada cosa. En lo que sigue he tratado de exhibir un criterio interno y único. El cuestionamiento del fetiche tiene como antecedente la discusión del mismo en mi último ensayo, *Arte andrógino* (Buenos Aires, Colihue, 1998). Pero allí me detengo en la elaboración histórica del concepto y en su repercusión estilística en el campo cultural en sentido amplio y en el arte corporal en sentido estricto. En el presente artículo lo relaciono con el quehacer poético, aunque los terrenos, como se verá, están compenetrados.

Una poética del fetiche supongo que podrá considerarse nueva; no conozco precedentes expresos al respecto. Con excepción de quienes me han servido de apoyo incidental para esta reflexión, no me atrevo a incluir a nadie salvo a mí mismo como representante de ella, porque asumo que cada poeta definirá la suya en términos propios.

Cuando empecé a escribir poemas me interesaba acotar los sentimientos con imágenes: "Quién podrá ilustrar la soledad con pinos" era uno de mis primeros versos. Ya que desde siempre me di cuenta de que la expresión directa del sentimiento o del estado de ánimo era algo vacío y obsoleto, igual a cualquiera de las manifestaciones ciegas de la no-poesía. La poesía era el modo de vivir en la comunicación los estados interiores, experiencias que en principio son intransferibles.

El enclave, la tela de lo visible, es apenas el párpado de un ojo con un espesor de superficie que Dalí ha sabido descorrer en su pintura, y también Ingres, ese espesor de cáscara que es el telón del mundo y a la vez lo constituye y que se puede cortar con una tijera. Porque lo que se ve, lo que se da a ver, en poesía, es siempre motivado, como las imágenes y situaciones que llegan en los sueños; no llegan gratuitas, sino que ilustran los estados interiores y los problemas con el medio. De modo que las descripciones poéticas no son ni interiores ni exteriores, sino que se mantienen en un estadio intermedio que participa de ambos. Es lo que llamo, por falta de mejor término, el fetiche. El fetiche es un centro de atracción impersonal, un objeto no objetivo que irradia, sin que en principio sepamos por qué, un poder; es el delegado de un poder. Puede ser un objeto cualquiera: basta que percibamos en él un poder que reúne lo interior y lo exterior en una cifra, como el aleph o el zahir en los cuentos de Borges, o como el gran jarrón de granito rosado que Ana Ajmátova encuentra al fondo de su recorrido por el Jardín de verano. Y como acota el poema de Aj-

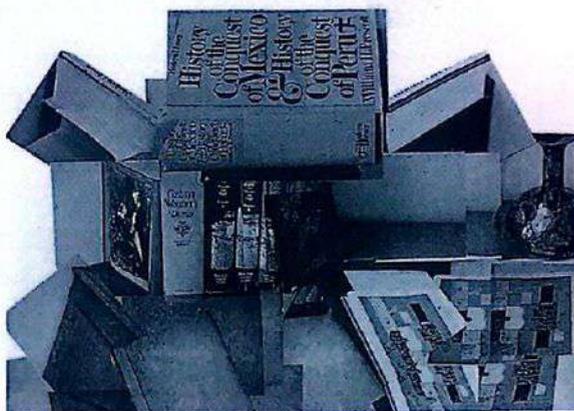
mátova, la luminiscencia del fetiche es misteriosa, la fuente de luz permanece oculta, como en las iglesias de Borromini cuya arquitectura comenta Deleuze en *El pliegue*. El fetiche en su acepción primera, sin las derivas posteriores de Marx y Freud, alimenta el discurso poético y le da legitimidad, librándolo de charlatanería. José Lezama Lima en sus ensayos sobre poética destaca, como antes de él Góngora, la visión en caverna, la visión en la noche; cubierto por el manto de la noche como por la capa de un prestidigitador surge el huevo de avestruz del poema, una visión motivada, no exterior –porque lo exterior en sí es neutro– ni interior –porque no se sabía que eso estaba allí antes de que surgiera: algo tan grande como un huevo de avestruz. “Ser de la negra noche nos lo enseña/ infame turba de nocturnas aves”, escribe Góngora en el *Polifemo*.

El fetiche es un dispositivo para ver, como el animal carbunco que Lezama adjudica a Góngora, o la linterna mágica en “Primero sueño” de Sor Juana.

Ahora bien, descubrir al fetiche encaramado en una apariencia humana, eso es enamorarse. No conozco otro texto más elocuente al respecto que *El retrato de Dorian Gray*: el pintor del retrato descubre en el rostro del joven Dorian una cifra que sostiene toda su pintura, una clave que le permite ver y realizar su arte.

Podemos relacionar el fetiche con la idea platónica y sus comentadores en la corte de Lorenzo de Médicis, pero el fetiche –a diferencia de la idea– no es necesariamente bueno, sino que arrastra consigo, como un mejillón incrustado de lapas y barbado de algas, todo lo que se le prende del mundo, bueno y malo, y el fetiche Dorian termina asesinando al pintor. El fetiche, en oposición a la idea, no nos libra de la maldad del mundo, ni del peligro y la muerte, pero los transfigura, dándoles una intensidad que los redime. Y se autojustifica porque alcanza, en su poder de iluminación, un momento de eternidad, un tiempo liberado que no teme a la corrupción ni a la muerte.

En mis primeros libros el enclave y el eros



manifestaban, en su encastre con el fetiche, una motivación suficiente. En mis dos largos poemas en inglés, “Atlantic Casino” y “Pacific Palisades”, intenté la épica, es decir, la realización anónima del fetiche en el mundo como un conjunto de acciones y accidentes de los hombres que constituyen el fenómeno del estilo. La poesía épica moderna, desde *Las soledades* hasta *Eugenio Oneguín*, pasando por el *Don Juan* de Byron, intenta el coleccionismo del dandy, el estilo como un fantasma que recorre el mundo y lo arma, sin que la referencia al yo del poeta nos distraiga demasiado de esta realización por modo hegeliano del fetiche en el mundo. El poeta, por cierto, en su traza o acento particular, no desaparece del poema, como Byron no se disocia completamente de su héroe principal, ni Pushkin consigue disociarse del todo de su Oneguín, constatación que se vuelve acusatoria en una carta de Alejandro Bestushev-Marlinski al autor.

No considero que *España en mi corazón* o los poemas americanos de Neruda sean poesía épica, porque hay allí demasiada propaganda que impide la realización cuasi objetiva del fetiche. Les falta el dialogismo, el efecto de distancia y la ironía que no son menos característicos del fetiche, que como dije acarrea lo bueno y lo malo, da vida pero causa también la muerte.

“Lo que no me mata me hace vivir” de Nietzsche creo está más cerca de la realización del fetiche que cualquier propagandismo político. Sin embargo, por el fetiche el poeta se juega el destino y la vida.

Apuntes sobre el realismo en Groppa, Raimondi y Rubio

Daniel García Helder

En la literatura argentina actual, hasta donde sea posible recogerla de la hispanoamericana contemporánea y a esta de la literatura universal, es obvio que coexisten —con más o menos puntos de encuentro que líneas de divergencia— numerosas vertientes estéticas; una de ellas sería el realismo. Sólo que también hay muchas formas de realismo, tantas como sujetos y, si se quiere, tantas como objetos; ¿o no hablaba Francis Ponge en 1947 de una retórica por objeto, más que una por poeta? Pero los objetos son una insistencia tardía del Eterno Realismo; mucho antes se dieron la realidad social, las diferencias de clase, las costumbres, la conciencia humana, lo que está por encima de lo real, la miseria, las tesis históricas, etc. Ahora el realismo se diluye entre los textos o se comprime entre paréntesis, como en un poema de Groppa:

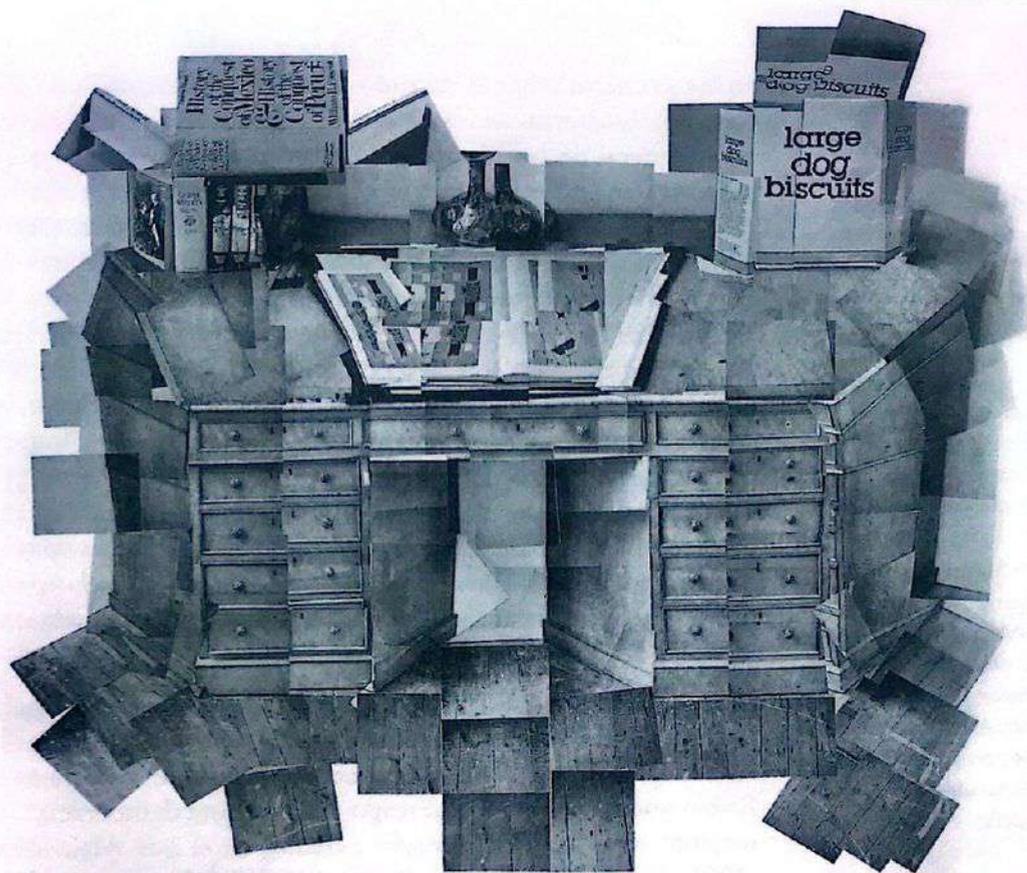
El lápiz ecológico
se reproduce en una ramita de sauce de 20 centímetros
y dos de diámetro.
En el túnel donde va la mina del lápiz común
yace una cera de vela derretida en varios colores.
Con la luz seca de la cera se escribe.
Lo venden en el puente Lavalle
y en los mejores puentes del ramo de la ciudad (nueve).
Combinan el velorio con la escritura.
Aquella orilla opuesta del río en donde crecen los sauces
con la misa, el aula y el retozo de escuela primaria.
Un lápiz ecológico es ilógico, por su tamaño, que sobra
en el bolsillo y además no hay cartuchera que lo
[contenga.

Es apenas un tercio del poema, que en adelante se vuelve menos descriptivo y más fantasioso; pero lo notable es ese (nueve) que la cadencia no requería —por el contrario, es anticlimático— y que revela el genio realista del poeta. Para Groppa ninguna precisión está de más, y es co-

mo si las necesitara como contrapeso para las divagaciones en las que se prodiga su genio imaginativo. Por lo general, lo objetivo y lo imaginario se alternan en sus poemas y notas sin confundirse; su técnica es comparable a la mezcla óptica del puntillismo: los colores puros se yuxtaponen en la tela, la síntesis la hace el ojo. En suma, no habría textos realistas puros en la obra de Groppa ni, probablemente, en la de ningún otro poeta.

Contra las afirmaciones de Lukács, en el sentido de que la literatura sería el reflejo artístico de la realidad objetiva, Lihn opinaba en 1968 que la poesía “tiende naturalmente a desrealizar lo objetivo y a objetivar lo subjetivo, centrándose en un tercer campo, de transición entre lo real y lo fantástico”. Aquí correspondería hacer un alto para releer la obra entera de Enrique Lihn (1929-1988), sin dejar afuera sus novelas, relatos, prólogos, ensayos y entrevistas, porque en cuanto género practicó se verifica la misma aspiración a una síntesis entre ambos términos. Volviendo al plano local, además del jujeno Néstor Groppa (1928), otro poeta que transita con especial lucidez y audacia ese tercer campo entre lo real y lo fantástico es Sergio Raimondi (1968); en su *Poesía civil* concurren la tradición clásica y la neoclásica española, el modernismo anglosajón, la historia argentina, las teorías literarias y la experiencia directa de ciudadano de Bahía Blanca. Una experiencia problemática que el libro refiere como tal, a veces explícitamente, como en “A los reales seguidores del realismo”:

No es, como gustan decir, la voluntad implacable de nombrar la experiencia de quien ha sufrido y por eso desecha el recurso del adorno mortecino. Es, en todo caso, su confianza en los sustantivos, su adjetivación rala y apenas expresiva y cualquier atisbo de acción subordinado a la persistencia y fijeza de una imagen. Suyo el artificio, en fin, de que el verso



existe porque en algún lado se vivió,
no de que el verso es la vida y lo intolerable.

El lenguaje se relaciona con el mundo por medio de la referencia; en un sentido, el mundo sería una ilusión del lenguaje y en cuanto tal estaría sujeto a manipulaciones formales, o más bien sería producto de ellas. Sin embargo, lejos de aprovechar esto para alterar datos, cifras o nombres propios en función de la prosodia, el poeta civil daría la impresión de atenuar esa inmanencia del lenguaje poético a fuerza de precisión referencial. Así Raimondi se desliza de lo verosímil hacia un criterio de confiabilidad, como si pretendiera, en definitiva, no ya que la información contenida en sus poemas pudiera chequearse con fuentes fidedignas, sino que ellos mismos sean esa fuente. Raimondi encara su obra, valga la analogía, como un concejal anarquista sin banca en el consejo, pero con los re-

cursos expresivos que le permiten exponer de un modo inolvidable su apelación, por ejemplo en forma de elegía a “Lo que dejó de ser con la resolución del Servicio Nacional de Sanidad Animal (SENASA) del 4 de abril de 1997 concerniente a la prohibición de realizar el pelado de camarones en domicilios particulares”; eso nomás es el título, que inmediatamente se acompaña con el cuadro casi parnasiano o saeriano, pero que no deja de ser sentimental –hay que conmover al lector en tanto forma parte de la opinión pública–, de un matrimonio pelando camarones en el fondo de su casa, en Ingeniero White, a lo mejor por última vez.

También se percibe un componente cívico en Groppa, para quien la poesía es sobre todo “una actitud ante la vida”. La mera escritura es una expresión de libertad tan simple y necesaria como el aire; de ahí que obsesivamente transcriba

Imagen

The desk, July 1st 1984, David Hockney

Para un panorama amplio de algunas de las tendencias aludidas en estos artículos se puede consultar *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Selección y prólogo de Arturo Carrera. Fondo de Cultura Económica, 2001.

Jorge Aulicino (Buenos Aires, 1949) ha publicado diez libros de poesía, entre ellos *Poeta antiguo*, *La calda de los cuerpos*, *Hombres en un restaurante*, *Almas en movimiento* y *La línea del coyote*. El año pasado Libros de Tierra Firme publicó una antología de toda su obra con el título de *La poesía era un bello país*.

Lecturas

Sobre el cuestionamiento de Goethe a Newton, la principal información se tomó de un artículo de F. Fernández Buey en "El club de los caminantes", un sitio de Internet. El trabajo completo "Esbozo de una teoría de los colores", de J.W. Goethe, puede leerse, junto con otros trabajos científicos, en sus *Obras Completas*, Aguilar, 1974. Las citas de Chimal pertenecen a la edición electrónica de *La Jornada*, de México. Algunos libros de poetas recientes nombrados o aludidos en este trabajo son: *Pogo*, de Fabián Casas, Ediciones del Diego, 1999; *Verde y blanco*, de Martín Prieto, Libros de Tierra Firme, 1988; *La raza*, de Santiago Llach, Siesta, 1998; *Punctum*, de Martín Gambarotta, Libros de Tierra Firme, 1996; *Larga vigilia teórica de ratones y mortales*, 1998, y *Carreras tras la fealdad*, 1997, de Eduardo Aimbinder (ediciones de autor inhallables); *La maleza que le crece*, de Daniel Durand, Selecciones de Amadeo Mandarino, 1999; *Una explicación para todo* y *Una civilización*, Darío Rojo (ediciones de autor inhallables) y *Cornucopia*, de José Villa, Ediciones del Diego.

en las primeras páginas de todos sus libros el Artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, firmada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1948, y que dice que toda persona tiene derecho 1) a tomar parte en la vida cultural de la comunidad, gozar de las artes y participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten, y 2) a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora. Esta moral se corresponde, por ejemplo, con su tentativa de rescatar del olvido la obra de un tal Daniel Ovejero, que en los 40 hizo un relato novelesco de la fundación de Jujuy y otro sobre la actuación de los locales en la guerra gaucha; desde su página del *Pregón*, Groppa insta al gobierno provincial para que publique los dos libros de Ovejero, descartando que esto pudiera ser oneroso para el erario público. Es más: "Un porcentaje de impuesto a los espectáculos públicos permitiría en el año la aparición de dos o más libros de autores locales, o la divulgación en ediciones provinciales de clásicos argentinos", etc.

Las palabras del estadista son invertidas por el poeta político: si Perón la única verdad es la realidad / Urondo la verdad es la única realidad; si Alfonsín con la Democracia se Come se Cura se Educa / Rubio vocifera "Me recontraçago en la rechota democracia". Con semejante verso empieza *Metales pesados*, en el que Alejandro Rubio (1967) da rienda suelta a y en parte despilfarra la potencia ahogada de *Música mala*, su libro anterior. Técnicamente sofisticada si se repara en la contextura del verso libre, la complejidad sintáctica y el aparato intertextual, su poesía se reconoce generalmente por un lenguaje directo, imágenes crudas y el contenido proposicional "subido de tono". Antes que realista, Rubio es un poeta político; la violencia de su estilo reclama todo el tiempo que la lucha ideológica se lleve a cabo también en el plano de la expresión. Su elegía sin lágrimas por un tiempo de gloria social, vecinal si se prefiere, del que a los personajes les llega apenas el efecto residual de unas conquistas de clase, sería decadente si no implicara una total impugnación de las condiciones históricas dominantes. Se advierte, como reflejo subjetivo reobjetivado de la tensión social, una tensión inherente a su poesía entre una pericia técnica muy desarrollada que tiende a lo estetizante, a lo paródico, y la actitud más bien punk de boicotear la lírica:

El cronista de Crónica en día franco tecléa:
 porque el realismo social nos cagó,
 nos trató como a tarados, y para realismo
 mágico, bueno, en fin, mejor
 el de Tropicana: es mejor, más real,

visceral. Tropos y Phatos en la entrada se ignoran, semblantean;

etc. El poema sigue arrojando predicados sobre ese par de sujetos que pronto se enfrentan a los patovicas de turno y refalan en la sangre, en alusión a un poema cargado de tensión política como es "La Refalosa" de Ascasubi, no sin antes pisotear en clave paródica el erotismo girondiano de "Espantapájaros 12": "Se miran, se presienten, se desean". Sigue Rubio:

se ignoran, semblantean; se los palpa, se los purga,
están secos, en la pista se bifurcan,
se calibran, se producen breves choques, breves
lapsos de sueño en el baño; cada punto vigilado
por los vicas que se plantan, los expulsan,
en la entrada se finteán, insultan, amenazan,
se trenzan, caen, se levantan, caen, patinan, pisan
pedazos de bazo, segmentos sueltos
de intestino; pierden, hacen ochos,
sietes y nueves, se reviran y refalan
en la sangre, entre relumbrones
de vidrio verde, botellas rotas,
basuras.

Este realismo visceral o tremendismo de Rubio, en última instancia pesimista, exagera o caricaturiza los aspectos negativos y escabrosos de la realidad social sin presentar ninguna "salida", como no sea la de asimilar la distorsión y devolverla multiplicada –según la consigna de los Panteras Negras perpetuada por el poeta emblemático de la resistencia peronista, Leónidas Lamborghini (1927).

Obligado a definir el carácter de las obras de Groppa, Rubio y Raimondi, opté para cada una por más de una fórmula vinculada al realismo, porque ni el vasto proyecto de Groppa ni los incipientes pero ya perfilados de Rubio y Raimondi aceptan con comodidad rótulos ni descripciones demasiado generales. En definitiva, los tres presentan ejemplos actuales de poesía y prosa que podrían ser identificados con el realismo en sentido amplio, y una inmejorable ocasión –de paso– para dejar sentado que los buenos poetas y escritores de temperamento realista suelen ejercer sobre el significativo lingüístico mayor control de lo que se les reconoce. Acordarse, si no, de la vigilia de Flaubert y las tribulaciones formales que le impidieron ser prolífico y feliz, o entre nosotros de Saer (1937) y su disciplina exasperante.

Roberto Echavarren, nacido en Uruguay, traductor, y profesor universitario en Inglaterra y la Universidad de Nueva York, ha publicado poesía (entre otros *La planicie mojada* y *Universal ilógico*), crítica literaria (*Montaje y alteridad del sujeto: Manuel Puig*), ensayo (*Arte andrógino*) y la novela *Ave Roc. Performance* (Eudeba) es una antología crítica de toda su obra.

Lecturas

Medusario es una "muestra" de poesía latinoamericana reciente –recopilada y prologada por Echavarren–, la primera que incluye al Brasil y a poetas en lengua portuguesa junto con los que escriben en castellano. A partir de los ochenta se ha dado (en particular a través de Néstor Perlongher, pero también de otros poetas hispanoamericanos) una comunicación con los poetas brasileños, especialmente con el grupo de los concretistas presidido por Haroldo de Campos. El libro recoge ese vaivén y esa contaminación, incluyendo a Haroldo y a nuevos poetas como Wilson Bueno (autor de *Mar paraguayo* prologado en su momento por Perlongher) junto a mexicanos (David Huerta entre otros), chilenos (Raúl Zurita entre otros), uruguayos (como Eduardo Milán) o cubanos (José Kozer).

D. G. Helder nació en Rosario en 1961; desde 1990 reside en Capital Federal. Publicó *Quince poemas* (en colaboración con Rafael Bielsa, 1988), *El faro de Guereño* (1990) y *El guadal* (1994), los dos últimos en Libros de Tierra Firme.

Lecturas

Néstor Groppa es autor de una veintena de libros; entre 1998 y 2001 editó en su propio sello (ediciones buenamontaña) los tres primeros de diez volúmenes de *Anuarios del tiempo*, donde recopila sus notas publicadas en el diario *Pregón* de 1960 a 1996; ver, además, *Libro de ondas* (Vinciguerra, Bs. As., 2000). *Poesía civil* de S. Raimondi está a punto de ser editada por el sello Vox, de Bahía Blanca; una versión incompleta pero bastante extensa puede consultarse en www.poesia.com. En cuanto a Rubio, ver *Música mala* (Vox, 1997) y *Metal pesado* (Siesta, Bs. As., 1999); "Carta abierta", el poema que empieza con "Me recontractago...", está en línea en www.antipoesia.com.

Renuncia y libertad

Sobre una película de Lisandro Alonso

Eric Rohmer escribió que "el cine es, de todas las artes, la más realista". Sin duda, sabía lo que decía. Es que parece existir en el cine una pulsión hacia lo real que se ve reforzada por la capacidad tecnológica de la cámara para captar la superficie de las cosas. Uno de los jóvenes directores argentinos, Lisandro Alonso, realizó una película llamada *La libertad*, y con esta obra extraña y solitaria respondió a los desafíos que supone la afirmación de Rohmer: ¿qué puede hacer el cine con el registro de lo real?

 **Gonzalo Aguilar**

Un realismo de los indicios

"El arte está cubierto por un velo enfermo"
Sabzian, personaje de *Primer plano* de
Abbas Kiarostami

En 1953, los jóvenes que después formarían la Nouvelle Vague asistían a la proyección de *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini y descubrían que era posible hacer cine con muy pocos medios. "Apenas un auto, un matrimonio y una cámara", comentó el entonces jovencísimo Godard. El maestro Rossellini volvía a dar una lección profundizando, como lo entendió lúcida-mente André Bazin, la tendencia neorrealista de sus primeros films. El neorrealismo no era meramente una cuestión de temas (los pobres en las calles), sino una serie de procedimientos (el plano secuencia, la narración elíptica y errática, la puesta en escena despojada, el uso de decorados naturales) y una pulsión rabiosa por apoderarse de lo real. Conocer la recepción de Rossellini en Francia y la defensa que encabezaron Bazin y sus protegidos resulta fundamental para comprender qué cosa es el realismo en el ci-

ne. Pero, sobre todo, para despejar las confusiones que provoca el traslado de las coordenadas del realismo literario al lenguaje cinematográfico.

El neorrealismo italiano surgió de entre las ruinas de la posguerra europea y este origen lo marcó para siempre: no se trataba de un realismo que se apoyaba en las convenciones y en un imaginario relativamente asentado (como sucedió en literatura o artes plásticas), sino que aparecía una vez que todas las creencias habían entrado en crisis y que las certezas habían sido arrasadas como las grandes ciudades. En el realismo literario, la sensación de fluidez, transparencia, neutralidad y conexión naturalizada entre los acontecimientos ha sido la causa de su esplendor, así como también la razón por la que sus detractores se propusieron demolerlo mostrando su carácter de artificio, de plusvalía de la codificación, de ideología de una clase (primero la burguesía, después el proletariado con el realismo socialista) que no distinguía entre lo real y sus representaciones. En el cine, en cambio, el neorrealismo no sólo se opuso a una serie de películas que se parecían demasiado al teatro o



que se alejaban de la vida cotidiana, sino que vino a mostrar el carácter inconexo y errático del acontecimiento, su resistencia a ser inscripto en esquemas preconcebidos. Un *registro* de las superficies (las calles, los gestos, los cuerpos, los desplazamientos) en un momento en que las ruinas no autorizaban ningún realismo convencional o consolatorio.

Para lograr esto, los neorrealistas italianos (el primer Visconti, De Sica, Rossellini) se basaron en la potencia tecnológica del cine, que nos entrega imágenes que, de un solo golpe, captan los infinitos detalles de lo real (basta confrontar, por ejemplo, un plano de un automóvil o una mueca humana con su descripción literaria o pictórica). Es que las imágenes fílmicas no son de naturaleza icónica o simbólica sino indicial; en términos de Peirce, signos que “responden a una conexión física exterior” y que se equivalen “punto por punto con la naturaleza”. Es decir, huellas que la realidad física deja sobre la placa o la cinta y que más allá de sus aspectos formativos (encuadre, elección del objeto, encadenamiento temporal, etc.) mantienen un resto que puede resumirse en la fórmula *esto era así*. Jus-

tamente, la virtud de los defensores del realismo durante la década del cincuenta, como André Bazin o Sigfried Kracauer, a quienes solamente un despistado puede acusar de ingenuos, fue que desplazaron el debate sobre la imagen cinematográfica del orden icónico al indicial. El crítico alemán lo hizo al hablar de la afinidad del cine con la realidad física, y el francés, al sostener la primacía de la percepción sobre el significado y el carácter dinámico y renovador de lo que denominó *l'image-fait* neorrealista. “Un fragmento de realidad anterior al sentido”: así definió Bazin a la *imagen-hecho*, oponiéndose a la remota tradición iconofóbica francesa que vendría a recalcar, a fines de los 60, en *Cahiers du Cinéma*, la revista que él mismo había fundado. Con una concepción de la cultura como sistema de signos, los iconofóbicos argumentaban que había un vínculo necesario entre predominio de la burguesía y representación realista (“nos dedicamos –escribió uno de ellos, Philippe Sollers– a desmontar los mecanismos de la literatura burguesa de manera crítica, elaborando los organismos formales no recuperables por la ideología burguesa de la representación clásica”). Mu-

chos años después, esta creencia se reveló falsa, desde el momento en que la proliferación de simulacros y de imágenes creadas mediante ordenadores desplazaban a la representación clásica sin producir trastornos en los modos de dominación burguesa. Una vez cerrado el ciclo modernista de crítica de la representación, retorna —como un roce benéfico— la pulsión del cine por lo real, su capacidad de registrar las superficies y de documentar lo existente.

Pero esta imagen-hecho no venía sola. Los neorrealistas la utilizaban como un núcleo testimonial que se potenciaba en su compenetración con la ficción, en una dialéctica que retorna de tanto en tanto en el cine (la *nouvelle vague* francesa, el *free-cinema* inglés, el *cinema novo* brasileño, y hasta puede conjeturarse que las ruinas de las torres gemelas traigan un *new realism* norteamericano). En los últimos años esto ha sucedido con tanta fuerza que una de las películas más exitosas —me refiero a *La vida es bella* de Roberto Benigni— debió incluir los leitmotivos neorrealistas (la bicicleta y el caballo de los dos primeros films de Vittorio de Sica, el niño que es testigo impotente y abrumado) con el fin de atenuarlos y neutralizarlos. El niño no muere por lo que ve, como en *Alemania año cero*, sólo confunde el campo de concentración con un cuento de hadas. En contraposición, este retorno se exhibe en todo su esplendor en *Primer plano* de Abbas Kiarostami, que dio una última vuelta de tuerca a las relaciones entre documento y ficción presentando no el testimonio de un hecho sino de un deseo. No importa que Sabzian mienta; mucho más decisivo es que halló en la realidad de las imágenes un camino por el cual el deseo se encuentra con su verdad. De cara a la intemperie y a las ruinas, la promesa de cada nuevo cine realista es la convergencia entre huella (el resto de lo real que queda en la superficie) y deseo (aquellas configuraciones que puede formar cada indicio recogido) para darle forma a una creencia.

La poética de lo indeterminado

“Para mí es un sabio [...] Alguien al que no le interesa la sociedad, que crea su propio mundo [...] Hay gente que habló de Whitman, de Rousseau, de Nietzsche e incluso de otros nombres que no conozco”.

Lisandro Alonso, a propósito de Misael, protagonista de *La libertad*.

La necesidad de registrar y de utilizar el carácter indicial de la imagen fílmica retorna con una gran fuerza en muchas de las últimas películas argentinas. *Mundo grúa*, *Bonanza o Bolivia*, por mencionar sólo algunas, se apoyan tanto en escenarios que —para decirlo de alguna manera— ya están armados, como en la potenciación recíproca entre ficción, documental e improvisación. Pero hay un film que lleva más lejos que ningún otro esta pulsión por registrar, al punto de que la idea de narración en un sentido clásico se desvanece: se trata de *La libertad* de Lisandro Alonso. “Yo no quiero contar una historia —dijo su autor—, lo único que me interesa es observar.” La historia que relata la película es muy sencilla: en la primera escena, un joven devora, junto a un fogón, una mulita. Es de noche y a lo lejos se ven los relámpagos. Ese hombre es Misael Saavedra, un hachero que vive en el campo, en la provincia de La Pampa, alejado de su familia y de la ciudad. A lo largo de una hora y quince minutos, lo único que hace Alonso es seguir la vida de este hachero. Misael cortando leña, Misael cagando, Misael lavándose las manos, Misael transportando sus maderas para vender, Misael comprando cosas en un kiosco. *La libertad* finaliza con la misma escena del comienzo: Misael come la mulita con los relámpagos a sus espaldas. Misael Saavedra es un personaje real, y lo que hace la película es, ni más ni menos, mostrarnos algunas escenas de su vida como hachero.

En la película no hay anécdota ni diálogos, salvo cuando Misael vende madera o compra gaseosa y cigarrillos. Durante el resto del film,

Misael está solo y no tiene contacto con sus semejantes. Por su fuerza lírica y por la escasa información que proporciona, *La libertad* está lejos de ser un documental. No se trata de mostrar cómo vive un hachero en el campo argentino, sino de develar el misterio de tanta sabiduría. Lo sucinto del guión recuerda la idea de Cesare Zavattini cuando sostenía que había que filmar durante una hora y media a una obrera que sale de su casa, hace compras, mira vidrieras y vuelve a su casa. Pero lo que en Zavattini quería ser la investigación de los vínculos sociales, en *La libertad* se transforma en la historia de alguien que decidió aislarse del mundo. Lo que el hachero eligió es la vida ascética, retirada y solitaria, sin una justificación religiosa, política o utilitaria. Misael es el nómada que huye de las ciudades para encontrar su hogar en la naturaleza y su materia en los árboles.

La anomalía de una película que observa algo en apariencia tan simple como un día en la vida de un trabajador se potencia con su título. Como en ciertas obras artísticas del siglo XX (de modo fundacional, con los *ready-made* de Marcel Duchamp), el título radicaliza la indeterminación del objeto. Duchamp escogió un mingitorio y le puso como título *Fountain*. Con una misma lógica pero en un universo totalmente diferente, Alonso registró la actividad de un hachero aislado y le puso *La libertad*. Esta poética de la indeterminación tuvo un efecto poderoso en los espectadores, y eso explica que se haya hablado, a propósito del film, de Whitman, de Rousseau, de Nietzsche... Aunque ¿qué tiene que ver la alabanza de Misael con las multitudes coexistentes de Whitman, la voluntad general de Rousseau o la obsesión por la voluntad de poder del filósofo alemán? Prefiero, en este caso, la definición del propio realizador: "Es un espejo, pero vacío". Esta indeterminación permite que cada uno pueda proyectar, en esa huella, su propia idea de lo que es la libertad y responder a la provocación de Alonso.

Pero la libertad no está sólo en el personaje:

cómo no reconocerla en el director novel de menos de treinta años que se decide a realizar sin concesiones una obra singular, huraña, luminosa. Ambas libertades se encuentran sin intercambiarse ni entrar en contacto. Saavedra explota las virtudes de su renuncia, y Alonso, las del hombre de la cámara, que consisten, como dice Kracauer inspirándose en Proust, en ser un testigo, un observador, un forastero. Podríamos agregar: un recolector de huellas. El director observa al hachero, testimonia sus actividades, trata de no entrometerse en su mundo. Ambos se valen de los saberes de su oficio: si la naturaleza le entrega al hachero una materia prima perpetuamente renovable, el arte del cine le entrega a Alonso la distancia del plano-secuencia y la indeterminación de las significaciones que se extraen de la percepción de las superficies. Y también, y no menos importante, la mirada estética que puede suspender los lazos con el mundo utilitario y embellecer el paisaje con una intensificación de los verdes y de los blancos, de los rojos y los azules. Encuentro, entonces, alrededor de una imagen-hecho: la del bracero que huye y la del artista adolescente. Un singular encuentro de dos soledades.

Huyendo de la piedad

La mirada que se interesa por el destino de Misael puede reconocerse en otros films argentinos de los últimos años. Es la atracción que ejercen aquellos personajes que están en las afueras del consumo y que podrían incluirse en lo que se denominó "personajes populares", si la representación de esos personajes no estuviese atravesada por los estereotipos y las atribuciones más elementales. Exceptuando el cine de Leonardo Favio, las figuras populares fueron siempre anacrónicas y parecían venir del pasado. Pobreza y costumbrismo o pobreza y sobreactuación ya eran un modo común de representación, hasta que nuevas formas de registro de lo real recolocaron a ese tipo de personaje en el

centro mismo de la contemporaneidad. El Rulo en *Mundo grúa*, la mucama de *La ciénaga*, el inmigrante de *Bolivia*, el ciruja de *Bonanza*, los muchachos de *Pizza, birra, faso*: todos ellos forman una galería del despojo y la precariedad. Misael pertenece sin duda a esta prole, pero su gesto es tan contundente, su alejamiento es tan irreversible, que parece guiado por un secreto o un designio que jamás nos llega a revelar. Salvo Martín Rejtman en *Silvia Prieto* o Juan Villegas en *Sábado* (quienes tratan con los en apariencia menos interesantes personajes de la clase media), en el nuevo cine proliferan esos héroes lumpen o menesterosos que antiguamente estaban asociados al populismo. Pero si en estos films no cabe hablar de una continuidad con las anteriores representaciones de lo popular es porque el *vínculo piadoso* que rescataba a esos personajes de la miseria está irremisiblemente quebrado. Estos personajes no piden nuestra piedad y son más bien indiferentes a ella: forman su propio mundo y no necesitan de ninguna redención exterior. Sin embargo, *La libertad* da todavía un paso más allá porque no se interesa en el problema de la convencionalidad de la representación (ese estilo costumbrista que, en la tradición argentina, es el verdadero sucedáneo del realismo teatral o literario en el cine), sino en el hecho de que la captación de la superficie está muy mediada. Alonso no se preocupa en desmontar el costumbrismo, como hace Rejtman, o en atacarlo con violencia, como hace Adrián Caetano; simplemente lo ignora interponiendo su indiferencia y su desinterés. Como un testigo, un observador o un forastero, sale a la búsqueda de una mirada inocente, de una experiencia pura, de una superficie incontaminada, y la encuentra en la naturaleza y en el hachero Misael. Alonso no se preocupa por las narraciones convencionales a las que el cine nos tiene acostumbrados y es tan extremista en estética como lo es Misael en la vida.

La idea de que la experiencia puede estar en poder de esos personajes populares acerca *La*

libertad a películas como *Pizza, birra, faso*, *Bonanza* o *Mundo grúa*, pero el hecho de que considere que su soberanía plena sólo puede realizarse en la huida y la soledad, pone a su protagonista en un lugar inusitado: pese a escuchar en su radio música de marcha, Misael renuncia a ser un personaje popular para convertirse en alguien que, en las condiciones más adversas, adopta una salida individualista. Él posee un secreto pero éste no depende de una comunidad de lo popular. Misael se sustrae, renuncia y hasta puede –casi– prescindir de los otros: descubre, en su refugio, la sabiduría de la necesidad.

Dos territorios

La indeterminación de la libertad exige en todo momento la toma de decisiones, por eso la libertad de cada época se basa en su capacidad para negar algo que le es impuesto. Y ese ‘algo’ que, en la actualidad, estructura a los sujetos y sus percepciones es el consumo. Podríamos pensar las nuevas películas del cine argentino desde sus estrategias para enfrentar el consumo: la proliferación seriada de baratijas en *Silvia Prieto*, la nostalgia por el mundo productivo de *Mundo grúa*, el robo y el pillaje en *Pizza, birra, faso*. En *La libertad*, la exterioridad misma es pensada como un mundo de consumo con el que se debe negociar en condiciones innobles y donde sólo valen las artes del regateo. Así, Misael debe salir con la madera que cortó con tanto cuidado para ir a venderla a precios irrisorios. Son 15 troncos que comienza ofreciendo a 2 pesos y que termina vendiendo a 1,80. Es decir, un total de 27 pesos, de los cuales gasta inmediatamente casi diez en el kiosco. Otro detalle: su comprador llama a los troncos “postes”, remarcando su carácter utilitario.

Esta escena de venta que pone en escena la película es ficcional y es una de las modificaciones que introduce el director en la historia del hachero. “La única diferencia –cuenta Lisandro Alonso– es que, en su trabajo cotidiano, no

vende la madera sino que trabaja por un sueldo". En su territorio, en la imagen que nos entrega el film, Misael regula su trabajo y sus momentos de descanso, pero para sobrevivir debe salir a vender la madera y a lidiar con los compradores en un afuera que se configura como lugar de la expoliación. Con este cambio sustancial que introduce el director, la vida de Misael se divide en dos: dentro de su territorio, se entrega de modo irrestricto a la naturaleza; fuera de él, necesita transformar los resultados de su libertad en mercancía. El hachero que había convertido su necesidad en libertad debe resignarse, para mantener esta utopía individual, a la mercantilización de su entorno, sujeto a permanentes mediciones físicas y monetarias (no hay, en Misael, ni apego sedentario a la tierra ni economía de subsistencia). Esta es la delimitación que Alonso dibuja sobre la vida que le sirve de base: o naturaleza libre o amenaza de la mercancía.

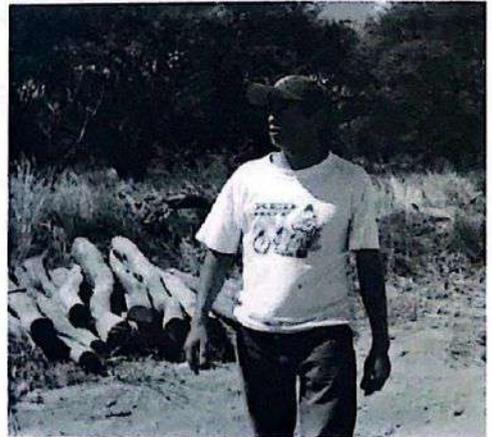
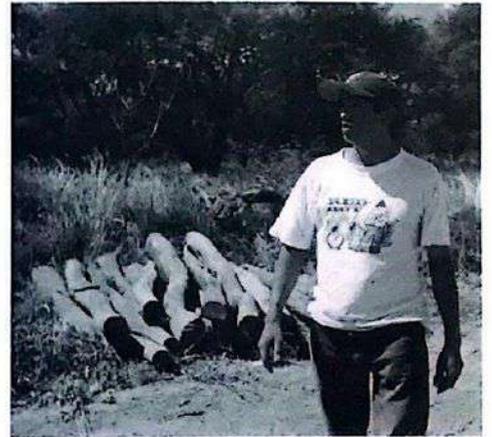
Por eso la alabanza lírica de la naturaleza en que se internan Misael Saavedra y Lisandro Alonso no tiene un ápice de romanticismo: es más bien una salida calculada al realismo siniestro y amenazante de la mercancía. Si la mercancía en *La libertad* es lo sublime, lo inconmensurable, aquello que todavía no tiene concepto, la naturaleza en cambio tiene algo de refugio y de morada, de lugar transitable y seguro. Es el repliegue hacia el tiempo circular que no entrega tanto una positividad como la posibilidad de sustraerse de un mundo en que todo es cuantificable. En esa pequeña porción de soberanía, Misael encuentra el instante que se sustrae a la contingencia y al intercambio, ese instante en que los árboles son madera o tronco y no postes.

Ascetas del mundo uníos

"No la renuncia sino el desprendimiento"
Giacinto Scelsi

La pregunta que se hace el realismo en el cine es *posterior* a la que se hace el realismo literario y, en cierta medida, la supone: ¿cómo reencantar el mundo? Si el realismo literario pudo surgir como estilo fue porque el mundo estaba desencantado y las interpretaciones religiosas, mágicas o supersticiosas ya no explicaban la conexión de los acontecimientos. Un universo cuantificado en el que cada objeto encuentra su causa. El cine realista, en cambio, debe su existencia al hecho de que asomó de entre las ruinas: en ese momento en el que nada parece sostenerse, el cine se vale de sus huellas para trazar líneas, esbozar afecciones y establecer recorridos. Para apuntalar una *creencia*.

Anclada en lo real (el fragmento de biografía de Misael), la película de Alonso agrega *ese plus* que la convierte en un tratado sobre la vida posible y deseable ("Para mí es un sabio", declaró Alonso). Sin peda-





Imágenes

Las fotos pertenecen a la película *La libertad* (2001) de Lisandro Alonso.

Lecturas

Las declaraciones de Lisandro Alonso aparecen en "El misterio del leñador solitario", entrevista realizada por Quintín en *El amante*, (núm. 111, junio 2001). Las citas de André Bazin están tomadas de su libro *Qu'est-ce que le cinéma?* (París, Les éditions du Cerf, 2000; 1era. edición francesa: 1958-1962), y las de Sigfried Kracauer de *Teoría del cine (La redención de la realidad física)* (Barcelona, Paidós, 1996; 1era. edición original en inglés: 1960). Sobre los conceptos de libertad negativa y positiva, provenientes de la teoría política, puede leerse *Igualdad y libertad* de Norberto Bobbio, (Barcelona, Paidós, 1993).

gogía (la indeterminación radica, en buena medida, en que se borran las causas de la decisión), sólo su título nos indica que es una película sobre la libertad. Pero ¿qué tipo de libertad? ¿Nos encontramos frente a una libertad negativa como ausencia de constrictión o de impedimento? ¿O lo que la película nos ofrece es una libertad positiva, en la que la autodeterminación del sujeto coincide con una instancia más amplia? Una libertad positiva supone una organización social mayor que ofrezca los contenidos para que se manifieste esa voluntad. Sin embargo, la *sabiduría*, tanto para el protagonista como para el director, es más una economía de la subsistencia que una producción de conocimiento y reglas de vida. Consiste, antes que en establecer concordancia de medios y fines, en huir de todo contacto. A tal punto que el mismo encuentro de ambos está marcado por la discreción y la ausencia de intromisiones. La libertad de Misael es, en realidad, una libertad negativa, de repliegue, de soledad, y su mayor sabiduría consiste en haber convertido la necesidad en libertad aunque para eso deba renunciar a la sociedad humana. Renuncia que, por supuesto, nunca puede producirse totalmente: Misael debe regatear para vender sus maderas, debe llamar a su familia para que no se preocupen, debe acercarse al kiosquero para hacerse de un refresco. Todo eso, aunque más no sea, para volver a su territorio, en el que nadie entra y en el que puede hacer sus necesidades sin que nadie lo mire.

Entiendo –o creo entender– por qué desfiladeros se aventura Alonso: los de la celebración del ascetismo y el retiro, del alejamiento y la renuncia, del individualismo y el capricho. Una atracción por esos personajes marginales que pueden prescindir de las preocupaciones mundanales y que ven las relaciones sociales como una restricción o un impedimento. Esta actitud tiene una genealogía más filosófica o religiosa que política, y marca el tipo de intereses que orienta la mirada del director. En una lectura pesimista, y la indeterminación del film *también* acepta esta interpretación, se extrae a la libertad del ámbito que genuinamente le pertenece: el de la sociedad humana (porque ¿cuánto tiempo puede durar el autoexilio de Misael o cómo se puede formar una comunidad de puras libertades negativas?). En una mirada más comprensiva, la de Misael es una pequeña utopía en la que la felicidad no necesita de la toma del poder. Una sabiduría nómada del hombre que huye, de la que se nos entrega una delicada maqueta. No importa que ésta no sea la libertad que queramos o que como concepto sea estrecho y restringido: Lisandro Alonso logró hacerla bella, real, deseable y vivible durante setenta y cinco minutos.

en la esquina de Filosofía y Letras

CAFE

El Puente DIE BRÜCKE

KAFFE

libros

Presentación de Libros
Eventos
Muestras

Un lugar para el
encuentro

GAMBITO DE ALFIL

PUAN 511



José Bonifacio 1402 - 4432-1304

LA LIBRERÍA ERÓTICA

AUDAZ SE ELEVA

El Salvador 4525
Palermo Viejo
(Entre S. Ortiz y Malabia)

Libros y otros materiales
de autoayuda

Tel:(011)4832-9081
e-mail:audaz@amet.com.ar
lunes a sábado
de 12 hs. a 22 hs.



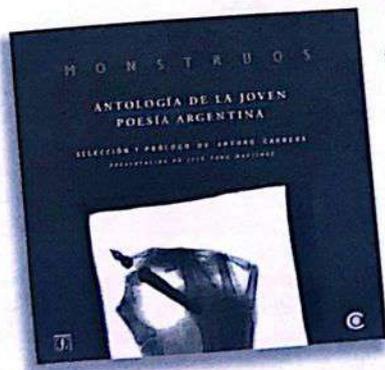
MONSTRUOS Antología de la joven poesía argentina

Selección y prólogo de
ARTURO CARRERA

Presentación de
JOSÉ TONO MARTÍNEZ

208 páginas - \$ 18

En todas las librerías



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

El Salvador 5665 • (1414) Buenos Aires, Argentina
(011) 4771-8977 • info@fce.com.ar • www.fce.com.ar

PUNTO DE VISTA

N° 71, diciembre de 2001.

El enigma argentino

Ciudad: ¿capitalismo sin límites o políticas públicas?

Teoría feminista y experiencia literaria

Mizoguchi / Fogwill / Museos / Estudios Culturales /
José Luis Romero

Escriben: Nun - Welch Guerra - Borja - Giunta -

Filippelli - Sarlo - Catelli - Renato Ortiz - Jitrik - Altamirano -
Gorelik / Ilustra: Alejandra Loiseau

Visite BazarAmericano.com, el sitio on line de Punto
de Vista, con todo sobre la revista y nuevos espacios de discusión
de ideas en cultura, artes, política y vida contemporánea.

DIARIO DE POESÍA

N° 59- Primavera 2001

Henri Michaux / Ingeniero White: Poesía
de Saladero y Bulevar / O'Hara / Gerardo
Deniz / Aldo Oliva

**SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año)
US\$ 40**

CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH
Corrientes 1312, 8° (1043) Buenos Aires

Narrativa - Ensayo
Simurg 

Narrativa - Ensayo
Poesía - Cine

Tel. 4982-8949
simurg@sion.com

NOVEDADES DE ADRIANA HIDALGO EDITORA



Jorge Di Paola, *El arte del espectáculo* - Sergio Givone, *Historia de la nada*
Witold Gombrowicz, *Diario Argentino* - Nicolás Peyce, *Las muchachas sudamericanas*
Stewart Spencer, *El mundo de Wagner*
Leónidas Lamborghini, *Carroña última forma*

De próxima aparición,
un libro clave de Andreas Huyssen
Después de la gran ruptura:
Modernismo, cultura de masas, posmodernismo



EN TODAS LAS LIBRERÍAS

Librería **Biblos**



Filosofía, literatura, educación,
historia, antropología, arte

Puán 378, Buenos Aires - CP (1406)

Tel-Fax: 4432-8828

e-mail: biblos@arnet.com.ar



PROSECRETARÍA DE PUBLICACIONES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Ediciones del año 2001

Serie Revistas

- *Signo y Seña* N° 11 y N° 12
- *Memoria Americana* N° 10
- *Arqueología* N° 10
- *Información, cultura y sociedad* N° 4
- *Cuadernos de Filosofía* N° 46
- *Mora* N° 7
- *Cuadernos de Teatro* N° 14
- *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* N° 34
- *Cuadernos de Antropología Social* N° 12 y N° 13
- *Cuadernos de Historia de España* N° 76
- *Boletín Imagen de la Cultura* N° 2
- *Revista del IICE* N° 17 y N° 18
- *Filología* N° XXXII
- *Inter Litteras* N° 9
- *Boletín del Instituto Ravignani* N° 21

Serie Monográfica

- *Hipótesis y discusiones* N° 21 y N° 22
- *Correspondencias Goeritz/Romero Brest. Serie monográfica del Instituto Payró* N° 4
- *Epistolario Guttero-Falcini*

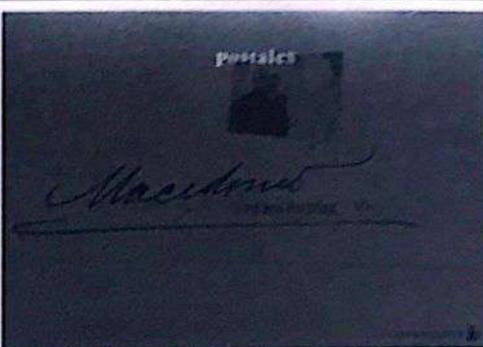
Serie monográfica del Instituto Payró

- *Payró* N° 5
- *Cuadernos de Bibliotecología* N° 18 y N° 19
- *Budismo y mundo greco-romano*
- *Colección Libros raros, olvidados y curiosos dirigida por el Dr. E. Baracida*
- *Tres tratados averroístas (1270 - 1277) *Singer de Brabant, Boetio de Dacia y Jacobo de Pistonia**
- *Viaje extático al mundo planetario (1753) Herrán y Panduro*

Libros

- *Las vidas de Pati en la toldería Tehuelche del Río Pinturas y el después de Ana M. Aguerre*
- *Centros y márgenes simbólicos del Imperio Romano. Segunda parte de Hugo Zurutuza y Horacio Botalla (comp.)*
- *Prácticas religiosas, regímenes discursivos y poder político en el mundo grecorromano de Julián Gallego (editor)*

Todas las publicaciones se consiguen
en la Oficina de Publicaciones, Puán 400



Postales
Macedonio Fernández
Edición especial a color!

El canto del Quetzal
Reflexiones sobre la literatura latinoamericana
Ángel Núñez
Prólogo de Antonio Candido

La morada imposible
Tomo 2
Susana Thron Edición a cargo de Ana María Barrenechea y María Negroni

CORREGIDOR
de más actualidad con todas las áreas

Rodríguez Peña 452 • C1020ADJ Buenos Aires •
Argentina. Tel/Fax 54.11.4374.4959/5000
www.corregidor.com corregidor@corregidor.com

Terminal

Ausente en las galerías y museos argentinos desde 1986, la obra de Guillermo Kuitca ha recorrido el mundo en un itinerario cada vez más amplio. En la última escala, la Galerie Hauser & Wirth de Zurich, su cartografía imaginaria hecha de hojas de ruta, mapas y plantas de teatros, se detiene en una cinta transportadora de equipaje, convertida en monumento perturbador de nuestro tiempo. La serie inspira un nuevo diálogo con la crítica Lynne Cooke, centrado esta vez en una incursión personal e inesperada del arte de Kuitca en el ilusionismo realista. En tránsito hacia la retrospectiva en Buenos Aires, programada para el 2003, su obra más reciente se reproduce aquí como una escala virtual en el camino de vuelta al punto de partida.

Guillermo Kuitca y Lynne Cooke

Aeropuerto Internacional de Miami,
6 de julio de 2001

Querida Lynne:

Perdón por la ansiedad pero no quería dejar pasar la oportunidad de escribirle desde un aeropuerto. Demasiado tentador.

Tengo aquí una nota que escribí la semana pasada durante un vuelo anterior Tampa-Miami:

Un tipo me acaba de decir que hablo muy bien inglés.

Puede ser, pero nunca sé cómo traducir 'subject matter'. Supongo, entonces, que mi problema es el español. En fin.

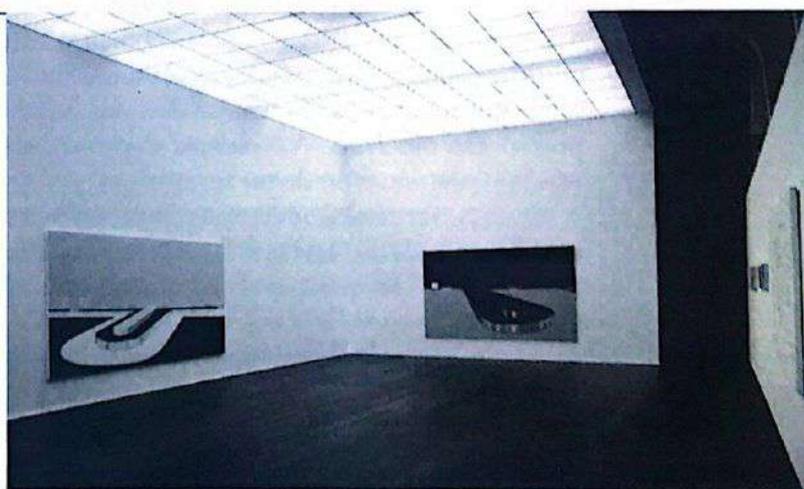
Aquí estoy, esperando que mi equipaje aparezca por la cinta transportadora.

Sólo este tipo espera también:

-¡Qué increíble! ¿no? -me dice-. El vuelo duró 40 minutos y hace una hora que estamos acá esperando.

-Ya conoce el dicho -le respondo y me digo "El cuerpo viaja más rápido que el alma".

-¡Hey! Hablás muy bien inglés, ¿de dónde sos? No le contesto, sigo pensando en mis obras



con cintas transportadoras de equipaje y lo estúpido de esta coincidencia.

Al rato la valija del hombre hace su entrada por la cortina de goma.

Pero la mía se pierde en mi 'subject matter'.

Releyendo la nota me pregunto en qué estaba pensando. ¿El alma igual al equipaje? Puede ser. Cada vez que uno espera las valijas, aparece esa sensación de suspensión, una especie de miedo moderno, inevitable, ya sea que uno esté esperando todo lo que tiene o nada demasiado importante.

De cualquier manera, el aeropuerto es sólo

una coincidencia, una referencia casual. En esta nueva serie de pinturas trato de evitar toda información concreta: no hay señales ni carteles. En otras palabras, no hay una indicación específica de que se trate de un aeropuerto.

La primera aproximación a las obras con cintas transportadoras surgió, en realidad, de una serie anterior de nueve cuadros, *The Neufert Suite*, en la que usé plantas de equipos y máquinas muy específicas, fuera de su hábitat o, más precisamente, sin referencia alguna a su hábitat. Es decir, ni los aparatos de gimnasia están ubicados en un gimnasio, ni las cabinas de *peep-show* y de video están dispuestas como en un *pornoshop*, ni las mesas de juego como en un casino, y tampoco los altares, los ídolos, los confesionarios y los reclinatorios están ubicados como en una iglesia (sino más bien como desde la perspectiva de Moisés en el monte Sinaí). De la misma manera, las plantas de cintas transportadoras, *Sin Título (Unclaimed Luggage)*, no son la representación de un aeropuerto.

Cuando terminé *The Neufert Suite*, en parte por la urgencia de agrupar las obras para una exposición y en parte porque realmente me gustaba así, reservé la imagen de la cinta transportadora para otra ocasión. Intuí que había un gran potencial en ese artefacto. (Acabo de leer la frase: "Un niño prodigio es, por su naturaleza, un artefacto autodestructor." Me guardé la palabra 'artefacto'.) Era, en definitiva, un elemento único capaz de reunir muchas piezas sueltas de toda mi obra.

Poco después empecé a trabajar con la cinta transportadora, utilizando paralelamente una vista en planta y un modo de representación tridimensional, el típico doble movimiento de mi obra. En la vista en planta estamos demasiado distantes como para saber de qué tipo de equipaje se trata y de dónde viene; en su equivalente tridimensional, es posible pensar que llegamos demasiado pronto o demasiado tarde. No vemos ninguna valija.

De una u otra forma, este artefacto es básica-

mente un escenario, una máquina que produce sentido, un mecanismo teatral. El título, *Trauerspiel*, lo señala; el reemplazo de la cortina negra de goma por un telón lo pone en evidencia. Y, como discutimos en Nueva York hace unos meses, lo convierte en un escenario apropiado para Beckett.

Ahora veo la cinta como un mecanismo posible para *La voix humaine*, de Cocteau, incluso para la versión de Cocteau/Poulanc. (Siempre me pareció muy gracioso cuando, al principio, la cantante grita al teléfono: "Mais non, Madame, ce n'est pas le docteur Schmit!".) Pero me pregunto: ¿no sería mejor pensar en la versión de *La voix humaine* que hace Almodóvar en *La ley del deseo* como referente válido para esta visión?

En vuelo Miami-Buenos Aires

Tiempo restante: 3 horas y 2 minutos. Ya transcurrieron 6 horas de vuelo.

La pantalla muestra ciudades de cerca y de lejos con un movimiento de zoom; dónde estamos, dónde estábamos y hacia dónde vamos. Hay algo un poco maníaco en estos programas que se proyectan constantemente en los vuelos. Por supuesto que no hay obligación de prestarles atención, pero el movimiento tiene cierto efecto hipnótico y me cuesta no verlo como algo muy familiar.

Me pregunto si mis obras no son, a veces, restos de proyectos frustrados o irrealizables.

Me siento tentado de comentarle sobre una serie de obras en las que estaba trabajando antes de irme de Buenos Aires, un par de semanas atrás, basadas en la tetralogía wagneriana. Dudo que alguna vez vaya a poner en escena *Der Ring*, pero ahora que estoy trabajando en estas cuatro obras me acerco a esa posibilidad al mismo tiempo que anulo esa ambición. (Pero no voy a hablarle de eso ahora; no me alcanzaría el tiempo. Debería haber empezado cuando el avión despegó en Miami.)

Entre las obras para la muestra en Hauser &

Wirth en Zurich (setiembre 2001), hay una llamada *Global Order*. Lo que a primera vista parece una configuración arquitectónica es al mismo tiempo un mapa del mundo o, en otras palabras, el mundo como proyecto doméstico, de modo que es posible identificar un país o un continente como partes de planta arquitectónica. En otras obras de la misma serie las formas cambian: el tamaño de la región es distinto en cada una. Las figuras obesas de algunos países, en comparación con otros, tienen un sentido estadístico.

Me han señalado que cuando tengo que decir algo sobre mis obras, tiendo demasiado a hablar del 'subject matter'. Probablemente es verdad, y no tengo excusas. (Pero esta noche, en vuelo, me parece tener una.)

Buenos Aires, 15 de julio de 2001

Querida Lynne:

Como no tuve respuesta a mi extravagante primer e-mail, sigo por mi cuenta.

De vuelta en Argentina. Una de las peores crisis económicas entre las tantas que hemos sufrido. La palabra 'globalización' parece explicar este fenómeno aunque también le hace perder todo sentido.

"El concepto de 'Imperio' como constitución global, no excluye el hecho de que existen hoy entidades nacionales e internacionales que controlan la moneda, los movimientos financieros y la producción. Nuestra idea de Imperio se basa en la noción de una constitución mixta que incorpora organismos nacionales, locales e internacionales dentro de un orden supranacional y, de hecho, global. Sigue siendo de vital importancia luchar con y contra los poderes del estado nación y las entidades internacionales. Pero también debemos reconocer en última instancia la soberanía del nuevo orden a nivel global."

Michael Hardt en *Chat on Empire* (Negri/Hardt, Nettime, 3 de mayo de 2000).

Me gustaría volver sobre las obras que com-

ponen la serie *Global Order* desde un ángulo diferente. Como le contaba en mi carta anterior, en estas obras, y sobre todo en *Global Order with Blond Africa* y en *Global Order - Capital* (que no están incluidas en esta muestra), la presencia del plano arquitectónico no sólo sugiere una posible configuración estadística del mundo; en su tratamiento pictórico hay algo que quizás sea la clave para entender estas obras. Algo que, por no encontrar un nombre más justo, llamaré "inacabado". La obra ha sido abandonada.

Esto no debería entenderse (verse) como un gesto pictórico a la manera modernista, sino relacionado más bien con una cuestión temporal (presente también en los *Diarios* que llevo desde 1994 hasta la fecha).

En un análisis de unas obras menores de Arnold Schönberg ("Sobre algunos trabajos de Arnold Schönberg"), Theodor Adorno dice que tal vez la tercera de las *Tres Piezas para Orquesta de Cámara* sea una obra inacabada que Schönberg interrumpió definitivamente en el octavo compás. Adorno imagina los motivos por los cuales Schönberg pudo haber perdido interés en la obra: "Es posible que esta pieza, la tercera -escribe Adorno-, hubiera sido más larga que las dos anteriores, quizá simplemente porque hace uso de un mayor número de instrumentos. Pero es difícil que hubiera sido mucho más larga (...) Tal vez la interrupción que acontece al compás octavo habría continuado, y también es posible que simplemente se hubiera repetido con más intensidad, pero sin desarrollarse (...) El plan en esta pieza es tan reconocible que se lo puede considerar decidido por el compás octavo; a partir de él la pieza continuaría, y acabaría más o menos por sí misma. Es fácil imaginar que ésa es justamente la razón por la cual dejó de interesarle a Schönberg."

Más allá de que esto sea cierto, dice el crítico Federico Monjeau sobre lo expuesto arriba, lo que interesa es que la obra de algún modo acaba por sí misma, como algo que se afloja después

de un gran esfuerzo, como si el autor se hubiera retirado antes de que termine. Más adelante Monjeau agrega: "en el final del cuarteto cuarto (...) parece como si al autor simplemente se le hubiera acabado la hoja".

Mi interés en esta lectura radica en que trabajé en estas pinturas con una idea muy similar a la de "abandonar la obra". La imagen que tenía presente era la de un teléfono que suena y obliga al artista a interrumpir la obra por ese día o para siempre.

Sin embargo, seguramente ayudó el impacto de conocer mejor *Moses und Aron* y entender la potencia inédita de una obra inacabada y su inesperado e impresionante final en el último minuto del segundo acto; Moses diciendo: "O Wort, du Wort, das mir fehlt" ("¡Ah! La palabra, la palabra, que me falta").

Schönberg nunca compuso la música para el Acto Tercero, que consta de una sola escena con un diálogo final entre Moses y Aron. Poco antes de su muerte, sugirió que podría "recitarse simplemente en caso de que yo no pueda terminar la composición". Sólo una obra inacabada puede encarar con propiedad el problema y la tarea que impone expresar lo que no puede ser expresado.

Espero, Lynne, que nuestra correspondencia se encuentre en algún punto; quizás estemos mandando e-mails a distintos lugares virtuales y estén naufragando por ahí, pero tal vez estas referencias a Schönberg y a sus finales nos protejan de una lógica innecesaria.

En 1911, Schönberg escribe a Kandinsky: "¿Quizás usted no sepa que yo también pinto?"

Nueva York, 15 de julio de 2001

Querido Guillermo:

Lamento haberme demorado en responder; tuve que viajar repentinamente y no tuve acceso al correo electrónico. Me llevé para leer una novela de Julio Cortázar, *Rayuela*, recomendada por alguien que conocí en un viaje anterior. Co-

mo sabrá, la novela no tiene una secuencia fija de capítulos; de hecho, en el prólogo, el autor recomienda un orden alternativo al de la edición, pero hay otros igualmente posibles. Comencé leyendo en el orden convencional, con la idea de desviarme una vez avanzada la lectura. Lamentablemente, antes de que avanzara demasiado, me robaron el libro. Entonces me pregunté si debía comprarlo de nuevo para continuar con la lectura, o si ese incidente fortuito no era la indicación de un término, un final, más que una suspensión temporaria. Me doy cuenta de que estaba más interesada en la estructura de la novela que en el tema ("subject matter").

Luego leí un artículo sobre la película basada en la obra de Beckett, *Play*, hecha por Martin Kaminetz en colaboración con Beckett, que se exhibe en la Bienal de Venecia de este año. El escritor sostenía que Beckett había repetido el texto completo de la obra dos veces y media en la película, para evitar darle el carácter definitivo y la idea de finalidad que provocaría una única repetición. Aunque la película fue presentada con formato para cine cuando se la exhibió por primera vez (en el Festival de Cine de Venecia de 1967), ahora fue transferida a DVD y repetida en sin fin para que pueda proyectarse en forma continua.

También a mí la transmutación de una cinta transportadora de equipaje a un escenario me hizo evocar a Beckett, pero las reproducciones de las obras que incluirá en la próxima exhibición en Hauser and Wirth me recordaron además un comentario suyo que aparece en una entrevista de hace varios años: "mis dibujos surgen casi siempre después de mis pinturas (...) las pinturas son el origen de los dibujos". Por su evidente mimetismo, *Terminal* (2000) es un cuadro inusual en su obra: ofrece una imagen precisa, si bien genérica, de la cinta transportadora —una suerte de coloso por la forma en que aparece dramáticamente escorzada desde una perspectiva ligeramente oblicua y elevada—, representada de un modo bastante ilusionista. En las acuarelas,



en cambio, sobre todo en una, el motivo lleva a evocar más bien una de esas vastas ciudades futuristas que aparecen en las fantasías utópicas de algunos arquitectos de la década del sesenta. En otra, la dispersión y la corrosión del líquido alcanza a diluir la representación hasta disolverla parcialmente, y suspende la imagen entre estados de transformación y disgregación.

En el viaje de vuelta, varada en otro aeropuerto por un problema técnico del avión, fui a una librería en busca de una novela que reemplazara la que había perdido. En lugar de *Rayuela*, elegí *Si una noche de invierno un viajero*, un libro que también me habían recomendado pero que todavía no había encontrado la ocasión de leer. Empieza la novela sugiriéndoles a los lectores que se sienten cómodamente para entregarse por completo a la lectura, y avanza luego como una de esas muñecas rusas; una historia es interrumpida por otra que a su vez es interrumpida por otra, y así sucesivamente.

Global Order me recuerda algunas de sus primeras obras con plantas esquemáticas de departamentos, hechas más o menos en la misma época que aquellas otras con escenas teatrales condensadas. Una serie de obras recientes incorpora como iconografía plantas de teatros históricos reales, vistas desde la perspectiva de los actores en lugar de la perspectiva del público. A medida que el perplejo lector de Calvino se esfuerza en vano por separar una historia de la otra, no confundir a un autor con otro, el insidioso y esquivo narrador le recuerda, esporádica pero insistentemente, que no hay autor, que es el lector el que construye el texto, que el autor no es más que otro lector.

Nunca despacho el equipaje. Creo que es una forma de ahorrar tiempo: tal vez tenga que ver con la ansiedad que provocan la suspensión o la pérdida.

A diferencia del fax, el medio con que nos comunicábamos en nuestros primeros diálogos, el e-mail no indica el lugar. Volando entre dos lugares, no se está en ninguna parte.

Buenos Aires, 21 de julio de 2001

Querida Lynne:

No sé si será la tentación de seguir escribiendo a ciegas, pero lo cierto es que a pesar de haber agotado todos los modos de búsqueda, no encuentro su respuesta ni entre los archivos adjuntos, como usted sugiere, ni en los e-mails, así que por ahora seguiré con esta especie de *cadavre exquis* electrónico.

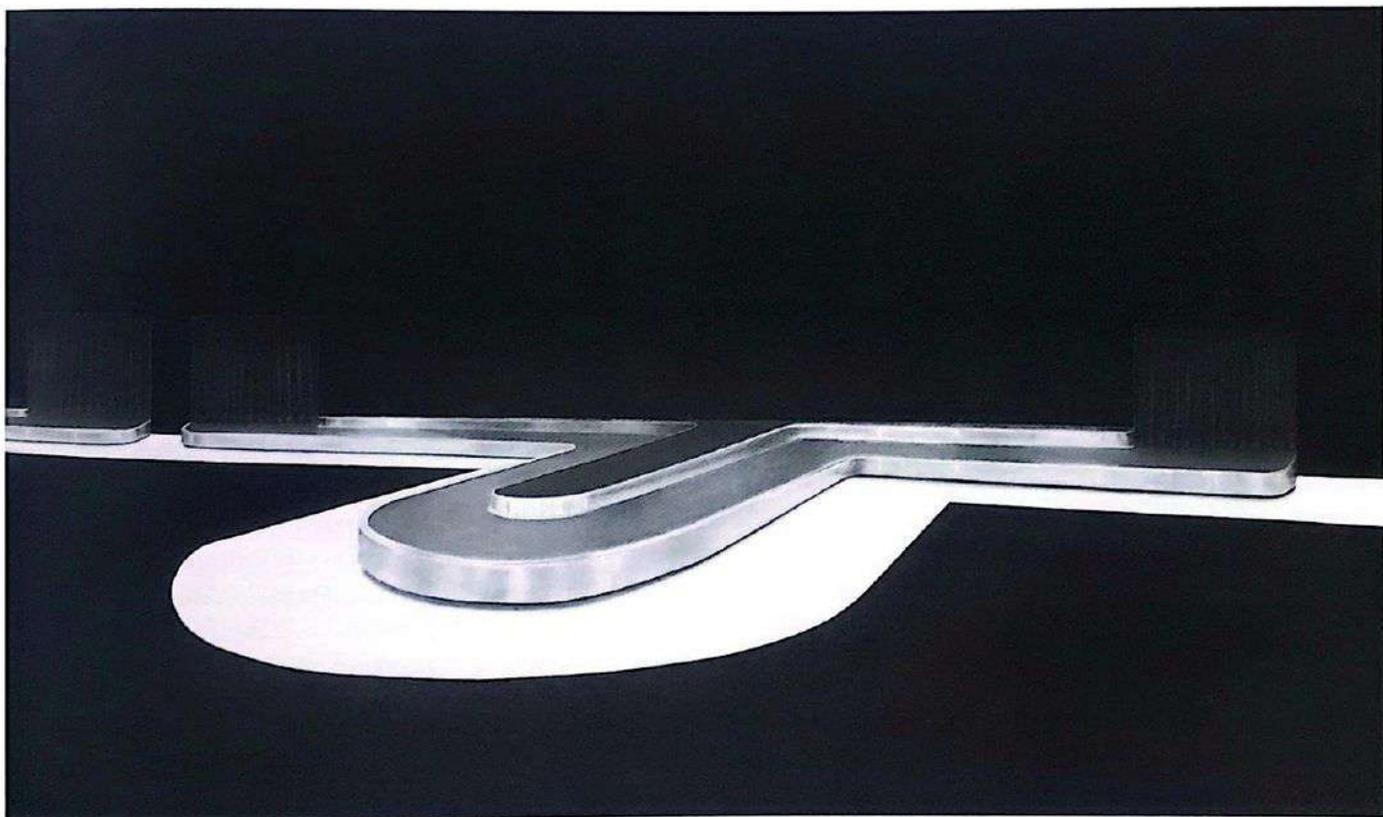
Como le adelanté, quisiera volver sobre la imagen en la que se centra esta muestra —la cinta transportadora—, mis distintos modos de acercamiento, y mi intención de entenderla como un dispositivo. Pienso en las paráfrasis de Felix Guattari en las que la función de la práctica artística no es la de contar historias sino la de crear mecanismos a través de los cuales la historia pueda ser contada.

Por un lado, *Untitled (Unclaimed Luggage)* es de algún modo aquello que espera ser nombrado. Esta circulación espera ser nominada, mientras que sus versiones más figurativas (*Terminal* y *Trauerspiel*), por el contrario, parecerían ser escenarios por donde ya circuló toda acción, todo drama fue representado y en los que lo único que resta es trazar el propio circuito automática e indefinidamente: circular, salir, volver a entrar, volver a salir, etc.

Mientras que el equipaje sin reclamar espera un nombre, *Trauerspiel* y *Terminal* han descartado todos los nombres posibles. Me gusta pensar que esto no es algo ajeno a la naturaleza misma de la representación o, dicho de otro modo, al agotamiento de ciertas formas de representación.

Parte de este movimiento está en el título mismo. Cuando miro las mesas de mi estudio, veo una serie de listas con posibles títulos para estas obras.

Alguna vez le preguntaron a André Breton si existía alguna teoría surrealista definitiva sobre cómo dar nombre a un cuadro. Breton dijo algo así como "tenemos una teoría sobre eso". No me acuerdo las palabras exactas que usó, pero



lo que quería decir era que el nombre elegido debería dejar al cuadro innombrable.

Antes de llamarse *Trauerspiel*, esta obra fue:

Dominant Curve
The Opening of the Field
Salón de Otoño
The Hunter
Kingship
Motion Picture
El origen de la Tragedia
Columbus Diary
Philosophy for Princess
Tres Noches
La orgía
National Pavilion
 etc., etc.

En cambio *Terminal* fue *Terminal* desde el comienzo.

Más allá del uso cotidiano de "Trauerspiel" la palabra le cabe al título en tanto "juego amargo" de circulación permanente y vuelta al mismo punto. El luto ("Trauer") ha sido la actividad de la pintura a lo largo de este siglo, comenta Yve-Alain Bois en su ensayo "Painting: the Task of Mourning".

Fue la idea de una instalación con una cinta transportadora real lo que nos hizo empezar a especular sobre posibles piezas teatrales y acciones teatrales – Beckett, Cocteau, etc. –, pero ahora esa posibilidad parece remota y, de alguna manera, forzada. Por esta máquina ya circularon todas las obras posibles y pide algo que nada podrá satisfacer. Esta máquina copia los mecanismos de la obra de arte.

Todavía falta considerar otra obra de la muestra. (*Sin Título*, 2000)

En la década del ochenta (*El mar dulce*, 1983, *Siete Ultimas Canciones*, 1986), mi obra parecía adoptar la perspectiva del espectador y la obra era, de algún modo, el escenario. Como conté muchas veces, hubo una lenta rotación de 180°, y años más tarde mi obra adoptó la pers-

pectiva del actor (*Puro Teatro*, 1995). Pero en esta obra en particular hay otro tipo de rotación: la planta del teatro se refleja en su opuesto –la planta del techo del mismo teatro. Es obviamente un espejo, pero lo que aparece en su reflejo es su propia imagen invertida.

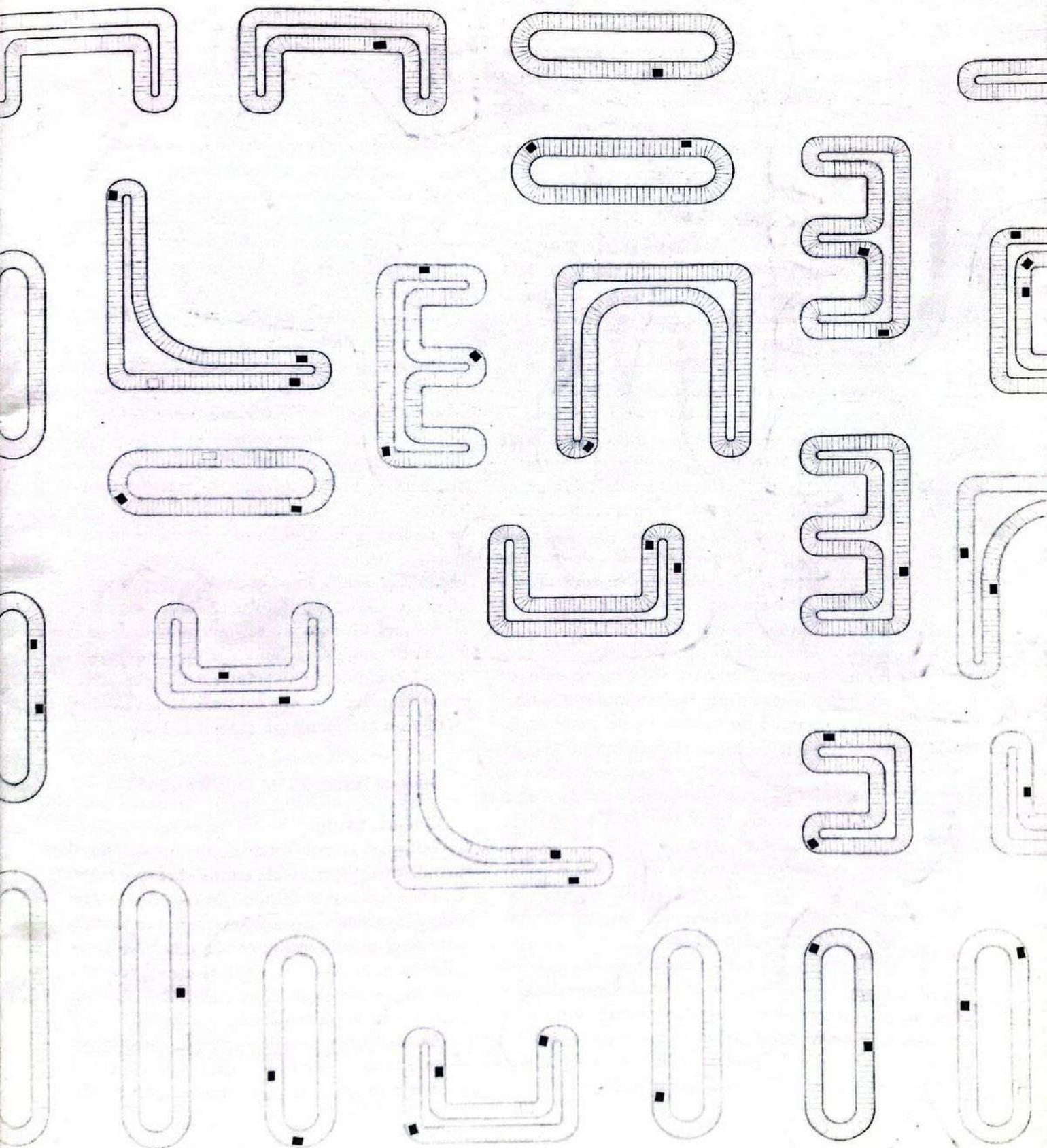
Por última vez busco su respuesta en todos los rincones posibles de mi computadora. Creo que más que a un *cadavre exquis*, esta parte de nuestro diálogo se parece a un encuentro entre extraños como lo describe Zygmunt Bauman: 'En el encuentro entre extraños no hay posibilidad de retomar en el punto en el que finalizó el último encuentro'. Me pregunto entonces si, así como la cinta transportadora parece copiar la naturaleza del arte, nuestra correspondencia a ciegas en parte no imita el diálogo entre la crítica y el arte.

Nueva York, 24 de julio de 2001

Querido Guillermo:

Estuve afuera por unos días, y como a mi regreso no encontré respuesta suya, supuse que usted también estaría de viaje. "Estar de viaje" es mi eterna excusa para todo aquello que en la vida dejo sin terminar o sin hacer, paso por alto o extravió. Es por eso que decidí seguir por mi cuenta, esperando también que este segundo e-mail le llegue, en caso de que el primero se haya evaporado por azar o esté en tránsito, sin poder llegar a destino.

Me gustaría preguntarle acerca del estilo, el lenguaje, empleado en *Terminal*. Hasta donde sé, es bastante excepcional en su obra; en ningún otro cuadro suyo aparece un tratamiento ilusionista tan intenso. Sospecho, sin embargo, que esta cuestión del estilo y la singularidad de este cuadro entre sus obras tienen más relevancia para mí –en tanto inspiran un comentario– que para usted. Sospecho que no sólo los medios –la pintura, la acuarela, la escultura, etc.–, sino también los lenguajes que emplea en esos medios, son para usted herramientas a ser manejadas o usadas según la necesidad, conforme a un im-



pulso expresivo más amplio que lleva a la ejecución de una obra determinada, y no elecciones a ser cuestionadas o examinadas en y por sí mismas. Supongo que esta diferencia de enfoque refleja una distinción (bastante común) entre el artista y el crítico, ajena a cualquier tipo de consonancia en nuestras experiencias como lectores de una obra.

Volver a la distinción entre el artista y el crítico puede parecer un gesto inmediatamente *demodé* o equivocado, sobre todo ahora que la noción de lector —un receptor que elucida procesos que abren la obra a un espectro de posibles interpretaciones en diferentes niveles y en diferentes campos de sentido— se impone y gobierna nuestras reacciones frente a la obra de arte. Sé que al plantear la cuestión del sentido de la elección estilística, entro en el controvertido terreno de la intencionalidad. Usted, en cambio, parece estar más atento al análisis retrospectivo que a la intención (declarada). Y aunque tengo la firme convicción de que hay un alto grado de deliberación en su actitud y que actúa en consecuencia (aun cuando haga lugar a la intuición y al impulso), lo que más le interesa es aquello que puede comprenderse en forma retrospectiva. Más que la concreción de sus intenciones le importa la comprensión ulterior: renuncia a los privilegios del autor en favor del rol del lector. Está claro que no se trata, en definitiva, de optar por una perspectiva en detrimento de la otra, sino más bien de evaluar el alcance de cada una. La suya, en mi opinión, lleva a retrasar o aplazar cualquier forma de comprensión que imponga un cierre, para mantener así cierto grado de apertura a las posibilidades de una obra o serie de obras para explotar no ya un tema sino una temática determinada.

Mientras buscaba material para la próxima muestra de Alfred Jensen encontré una declaración en la que recomendaba conservar en el estudio una selección de obras de los últimos veinte años. La presencia de esta selección, sostenía Jensen, “ayuda a no perder la propia iden-

tividad”. ¿Le suena muy ajena esta propuesta? La identidad artística —hasta donde es posible o deseable—, ¿sólo puede entenderse como una identidad cambiante —un flujo—, vinculada sobre todo a la obra reciente, a pesar de las huellas y los restos de un pasado más distante y profundo? En lugar de la típica preocupación romántica por la propia identidad, por un yo artístico que se construye antes que nada en la intimidad del estudio, hay en usted una atención a la lectura de la obra en el mundo, una lectura que permita y aliente narraciones múltiples y simultáneas.

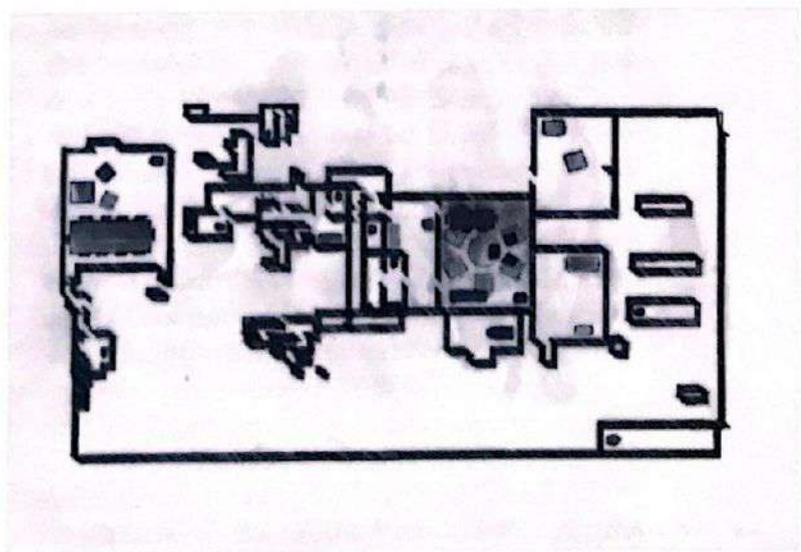
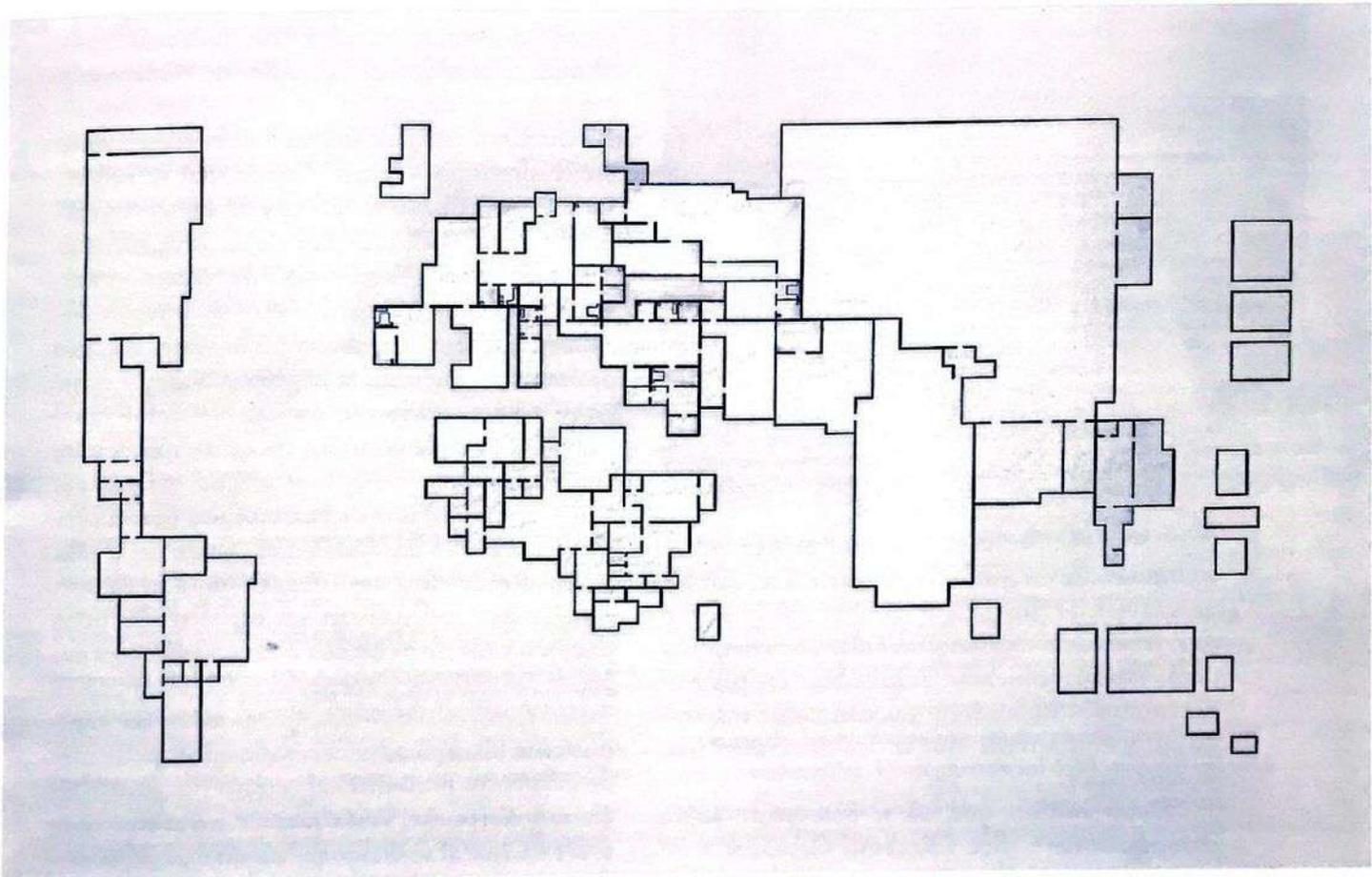
En una historia reciente sobre los años dorados de *Artforum*, 1962-74, compuesta con fragmentos de entrevistas a figuras clave del círculo más estrecho de la revista, sorprende la intensa preocupación por los juicios de valor apodícticos, por la crítica como proceso evaluativo que opera dentro de un contexto de predicciones ideológicas. No es de menos importancia el hecho de que la revista estuviese dirigida sobre todo a un público de iniciados. Si esa posición ya no puede sostenerse, ¿la crítica no será ahora un acto de esclarecimiento bajo la forma de una narración en la que, hipotéticamente, cualquiera puede intervenir, y en la que no se requiere ninguna calificación profesional ni ningún conocimiento específico?

Buenos Aires, 26 de julio de 2001

Querida Lynne:

Terminal empezó más como un desafío al uso de una nueva escala en mi obra que como una deliberación estilística. En ese sentido *Terminal* representa un cambio no tanto en el estilo sino en el tamaño que tienen las cosas dentro de mi obra y, de algún modo, este cambio dramático de escala tiene consecuencias y arrastra consigo otras implicaciones.

Aunque usted se refiere al estilo como herramienta, esta idea de herramienta en el arte, al menos para mí, se vio últimamente aumentada,





distorsionada, influenciada por el uso de la computadora en general y, en particular, por los programas de ilustración. Si bien mis obras no provienen de imágenes generadas por computadora, las herramientas disponibles en programas como el PhotoShop pueden haber inspirado un uso diferente aun de los materiales más tradicionales.

“Debo admitir que no sé demasiado sobre computadoras”, dice Elizabeth Grosz, y a mí me sucede lo mismo. “Pero sé que me gustan. Me gustan no sólo porque son herramientas o aparatos sumamente convenientes para ahorrar trabajo (En ese caso tendría que gustarme mi aspiradora pero lo cierto es que sólo siento por ella una especie de familiaridad pasajera), sino también porque las computadoras y los mundos que generan dejan claro que el mundo en el que vivimos, el mundo real, siempre ha sido un espacio virtual.”

Supongo que las imágenes gráficas tienen algún grado de ilusionismo, pero mi atracción hacia estos sistemas codificados (planos arquitectónicos, mapas, etc.) se debería en parte a poder evitar frontalmente esta cuestión que ahora enfrente en *Terminal* y de la cual no puedo escapar.

En *Terminal* las partes que no corresponden al metal de la cinta transportadora están pinta-

das de un modo absolutamente chato (el piso, la pared de fondo, la superficie deslizante, por ejemplo), mientras que el acero de la cinta está pintado con efectos de luz y volumen. Por algún motivo, es esta combinación la que produce ese ilusionismo intenso al que usted se refiere. Pero este ilusionismo no nace de un tratamiento coherente del realismo de la imagen, sino más bien todo lo contrario. Me parece interesante que, dentro de este efecto de intenso ilusionismo que usted observa, convivan códigos opuestos en lugar de la hegemonía de un código de representación pictórica.

Ignasi de Solá-Morales comenta que Courbet, en su gran obra *Interior de mi estudio* (1854-55), pintó una escena estática, con el pintor y la modelo desnuda en el centro de la tela. Alrededor de ellos hay un gran número de personajes que representan un espectro de tipos sociales, cada uno con sus correspondientes expresiones faciales y corporales. Courbet utiliza varias técnicas pictóricas que pueden ser rápidamente identificadas con los estilos pictóricos de diferentes períodos —el retrato flamenco, Tiziano y Veronese, Velázquez y Goya, etc.— y es evidente que el realismo pictórico que él defiende deriva de dos principios básicos. En primer lugar, el eclecticismo o el despliegue de los más variados lenguajes y técnicas; en segundo lugar, la eliminación de la imitación platónica, una representación mimética del orden cósmico, en favor de algo más secular y limitado pero más eficiente. El realismo artístico implica aquí que el cuadro imita la realidad objetiva y material de los individuos, pero también, representando sus cuerpos específicos, múltiples y contingentes, su realidad psicológica. Solá-Morales también señala que los retratos de Courbet son paralelos en su desarrollo a los retratos fotográficos de Nadar.

Ni individuos ni psicología parecen tener lugar dentro del eclecticismo estilístico de *Terminal*. Sin embargo, me gustaría pensar la gran cinta transportadora de *Terminal* no ya como el esce-

nario de todos los dramas posibles, sino como el único protagonista de esos dramas, con toda la carga psicológica derivada de la eficacia del realismo pictórico.

Si bien la cita de Alfred Jensen me es ajena, no me resulta ajena su obra, al menos lo que conozco de ella. No conservo en mi estudio prácticamente nada de mi obra pasada, y aunque la conservara sería inútil, ya que mi preocupación no es estrictamente estilística. La pérdida de identidad, en todo caso, es algo de lo que uno no debería privarse.

Me gustaría confrontar la cita de Jensen con un ejemplo propio.

Quizás usted recuerde la obra *Ma Vlast* (1998), donde lo que aparece a primera vista como el diseño de una tapa de CD se convierte en un ejemplo válido sobre la identidad o la falta de identidad.

En esta obra reproduce la famosa etiqueta amarilla del sello Deutsche Grammophon, tradicionalmente usada para las grabaciones de música clásica, y la consecuente información sobre el título e intérpretes de la obra. *Ma Vlast*, que en checo quiere decir "Mi patria", es un célebre fresco musical que refleja el sentimiento nacionalista de Europa en la segunda mitad del siglo XIX.

Todos los datos a la vista son coherentes: la tipografía, la traducción del título de la obra a distintos idiomas, la orquesta, el director, etc. Simplemente omití el nombre del autor, Bedřich Smetana, y pienso que es ahí donde aparece una visión clara no de la muerte del autor en el sentido habitual, sino de algo así como una patria sin padre, o la idea misma de identidad como tierra de nadie.

Por un lado, la superficie texturada del cuadro parece la del vinilo; sin embargo, hay otra información visible en la etiqueta acerca del método de grabación y reproducción de esta obra: digital. Una serie de artículos del crítico Claudio Uriarte aparecidos en una publicación local, *Revista Clásica*, me hicieron pensar en la

relación de esta obra con lo que allí se dice sobre el audio y su relación con la verdad. La relación entre audio y verdad, sostiene Uriarte, es compleja y abarca obviamente desde Walter Benjamin hasta el común de los consumidores y productores de la industria del audio. Pero en este caso, preguntarse acerca de la relación entre audio y verdad no es una ocupación arbitraria. Tampoco lo es preguntarse por la relación entre patria y fidelidad. La noción de alta fidelidad (Hi-Fi) implica una devaluación de la idea de verdad y admite desde su enunciación un margen de infidelidad residual. El oyente busca sentirse en otro lado; la promesa habitual de la industria es "transportarlo a la sala de conciertos", el audio promete la ilusión auditiva de disolver la pared en la que el equipo está ubicado. Al audio le falta algo, pero es al mismo tiempo el resultado del intento de suplir esa misma falta.

La década del ochenta, dice Uriarte en otro artículo, vio el surgimiento del compact disc, con la promesa de "sonido puro y perfecto para siempre"; sin embargo, ahora parece estar en vías de extinción. El desastre del CD se originó en un diseño típicamente industrialista de un nuevo medio, que puso toda su atención en las pruebas de laboratorio y nada de atención en el oído humano. Hay algo en la reproducción digital que lo hace pensar a uno en la música tal como la escucharía una máquina, como una materialidad descorporizada, como si sonara en un limbo, naciendo de silencios exageradamente absolutos. Tal vez sea dudoso que la música, una vez descompuesta en dígitos, pueda volver a ser música. El LP, que es un medio vulnerable y delicado, capturaba poéticamente toda la evanescencia y la sutileza de la música; el CD parece haberla privado de su metafísica, como si algo que se diseña para la inmortalidad cargara con la condena de convertirse en una especie de Frankenstein o Golem.

Pienso que estas nociones no son ajenas a la identidad (una palabra que me irrita un poco, debo decir). A diferencia de Jensen, acompaña-

do por una selección de veinte años de sus obras, sólo tengo *Ma Vlast* colgada en mi estudio desde hace un par de años, y no porque me proteja de la pérdida de la identidad, sino más bien porque me recuerda que no hay una única identidad posible.

Nueva York, 1° de agosto de 2001

Querido Guillermo:

Mi primera reacción al leer su e-mail de la semana pasada fue responder a la primera mitad. La segunda mitad es un credo tan elocuente que no creo tener nada más que agregar, salvo un sincero agradecimiento por una elaboración tan generosa, abierta y considerada. En los días siguientes, empecé a pensar que podríamos haber concluido nuestro intercambio con esa frase. Pero debo reconocer que sus comentarios sobre *Terminal* me intrigaron mucho y no puedo resistir la tentación de hacer algunas preguntas más.

La estrategia de reunir estilos discordantes para que cobren un sentido referencial y a la vez ilusionístico —como si fueran vehículos totalmente transparentes— me parece importante en este contexto. La exploración de los estilos, entendidos no ya como vehículos de la pintura sino como códigos significantes, es fundamental en el modernismo, aunque ocupe también un lugar central entre las técnicas de constructivistas de la posmodernidad. Podríamos relacionar esta cuestión con los diversos regímenes escópicos —los términos en los que se identifican, sus cualidades y sus funciones— ejemplificados en las diferencias, digámoslo así, entre el perspectivismo cartesiano y la tradición del arte del norte de Europa, basado en la descripción y en las superficies ópticas. Mientras que el primero se centra en la narración, el segundo ofrece una alternativa vinculada a la representación cartográfica de superficies planas que permiten la inclusión de palabras e imágenes en el espacio visual. El arte barroco presenta un tercer modelo, marcadamente pictórico, múltiple y abierto, a diferencia de su oponente clásico, el arte del Renacimiento, lúcido, lineal, fijo, planimétrico y cerrado. En tanto privilegia la opacidad, la ilegibilidad y lo indescifrable, evoca experiencias deslumbrantes, perturbadoras, fascinantes, extáticas.

Estos modelos clásicos ideales (que he descripto brevemente siguiendo la clasificación que hace Martin Jay, a partir de la denominación de Christian Metz) no han sido reemplazados por sus variantes modernistas —la grilla, lo plano, la abstracción— sino que coexisten como subculturas visuales que pueden ser recuperadas o exploradas con fines específicos. Me siento tentada de leer el uso que usted hace de tropos espaciales múltiples como una materialización del trabajo con diversos regímenes escópicos en tanto sistemas significantes, que fun-

Lecturas

La cita de Federico Monjeau está tomada de "¿Quién soy yo?", publicado en la revista *Clásica* num. 153, julio 2001. El ensayo de Theodor Adorno citado por Monjeau fue incluido en *Impromptus*, Laia, Barcelona, 1985. Los artículos de Claudio Uriarte ("Filosofía del Hi-Fi" y "Audio y verdad") aparecieron en revista *Clásica* num. 151 (mayo 2001) y num. 152 (junio 2001) respectivamente. El ensayo de Ives-Alain Bois "Painting: The Task of Mourning" pertenece a *Painting as Model* (MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990) y las citas de Ignaci de Solá-Morales y de Elizabeth Grosz fueron tomadas de *AnyBody*, editado por Cynthia Davidson (AnyOne, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997).

El análisis de los regímenes escópicos de Martin Jay al que Lynne Cooke hace referencia se desarrolla en "Scopic Regimes of Modernity", incluido en *Vision and Visuality* (ed. Hal Foster, Dia Art Foundation, The New Press, Nueva York, 1999), y en *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (University of California Press, Berkeley, 1993).

Bajo el título de "In Transit", este texto fue publicado originalmente en inglés y en alemán en el catálogo de la muestra *Guillermo Kuitca*, Galerie Hauser & Wirth, realizada en Zurich (15 de setiembre-13 de octubre, 2001), editado por Galerie Hauser & Wirth (Zurich, 2001).

ciona de un modo análogo a su lectura de las diferentes sintaxis estilísticas en una obra como *Terminal*. Así, la ausencia del perspectivismo cartesiano que supone *Terminal* (que privilegia un sujeto ahistórico, desinteresado, descorporizado, completamente fuera de un mundo que dice conocer sólo de lejos), me resulta elocuente. Aun así, considerando el eclecticismo estilístico de la obra, me pregunto ahora si la noción de subjetividad trascendental no aparece aquí sólo para ser rigurosamente calificada, si no rechazada de plano. Y también me pregunto si las obras de esta muestra, tomadas en conjunto, no fueron elegidas, en parte, para explorar varias subjetividades y las correspondientes visiones del mundo que representan, sin optar necesariamente por una única posición. La totalidad de la muestra se convertiría así en la figuración de una puesta en escena retórica de esta cuestión.

Espero que esta especulación no suene demasiado vaga; está escrita un poco taquigráficamente, con referencias y supuestos demasiado apretados como para ilustrar eficazmente algo más cercano a la intuición que a la tesis.

3 de agosto de 2001

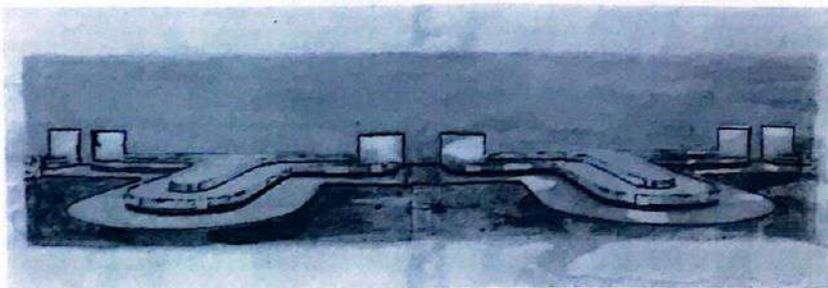
Querida Lynne:

Sus preguntas parecen acertar en el punto donde yo quisiera que el conjunto de mi obra se articulase: la muestra como la puesta en escena de un problema. Esta es una ambición constante, y la cuestión de la subjetividad está incorporada a la muestra en su conjunto y también a cada obra como por efecto de un zoom.

Pienso en esta máquina insomne, y también en la noción de subjetividad trascendental que parece dejar sus marcas más visibles cuando es rechazada. Estas consecuencias pueden ser tan dramáticas como la subjetividad que pretenden borrar (¿será por esta razón que pensamos en Beckett?).

¿Cómo revertir el eje sujeto-objeto sin dejar rastros? Un rastro patético, quizás. Como si la cinta transportadora después de una sobreeposición a ángulos extraños, cambios de perspectiva y efectos de luz, dijese como Norma Desmond: "I'm ready for my close-up".

Traducción: Rosario Vilgré La Madrid



Imágenes

Terminal 200, óleo, 196.5 x 319.5 cm (pág. 25)
Trauerspiel 2001, óleo, 196.5 x 339 cm (pág. 27)
Untitled (Belt Conveyors with Unclaimed Luggage) 2000, óleo, 205 x 201.5 cm (pág. 29)
Global Order 2000, óleo, 140 x 206 cm y *Global Order 2000*, tinta, 29.4 x 41.6 cm (pág. 31)
Untitled 2001, tinta y acuarela, 28.8 x 57.3 cm (pág. 35)

Foto de la Galerie Hauser & Wirth (Peter Hunkeler) (pág. 21) y foto del estudio de Kuitca en Buenos Aires (Jorge Miño) (pág. 32).

Guillermo Kuitca nació en Buenos Aires en 1961 y realizó su primera muestra individual en 1974. Desde los 80, su obra se ha exhibido en importantes galerías internacionales, en muestras individuales y retrospectivas en el MoMA de New York, la Whitechapel Art Gallery de Londres, y el IVAM de Valencia, y en muestras colectivas como la Documenta IX de Kassel y las bienales de San Pablo y Estambul. Kuitca vive y trabaja en Buenos Aires.

Lynne Cooke nació en Geelong, Australia. Es curadora del Dia Center for the Arts de Nueva York desde 1990 y profesora en la Universidad de Melbourne, la Universidad de Londres, Yale y el Bard College. Ha sido curadora de numerosas exhibiciones de arte contemporáneo y ha publicado ensayos sobre artistas centrales de las últimas décadas.



Lo que realmente pasó

Sobre el jardín de invierno de Roland Barthes
y los archivos de los muertos de Christian Boltanski

¿Qué hay en una foto? ¿Celebración de una presencia o de lo que ya no está? ¿Huellas de lo real o código cultural? ¿Singularidad de lo que amamos o identidades intercambiables? Partiendo de estos interrogantes, Marjorie Perloff convoca las obras del crítico Roland Barthes y del artista plástico Christian Boltanski para reflexionar sobre las relaciones entre fotografía y goce, muerte y memoria.

Marjorie Perloff

Comienzo con dos fotografías, dos instantáneas evidentemente cotidianas de una madre joven con su hijito en un ambiente de campo [1 y 2]. Ninguna es lo que llamaríamos una “buena” foto –digamos, bien compuesta–, aunque la de la izquierda es más “expresiva”: el pequeño

niño ansioso se cuelga con temor de la madre, mientras que la mujer y el niño impávidos de la derecha clavan la mirada en la cámara.

Y también con otra pareja de fotos, esta vez imágenes de cursos [3 y 4]. Sobre la izquierda, la foto de fin de curso de una sonriente clase de secundaria con su profesor, que no sonríe, en el centro de la primera fila; a la derecha, un curso más adulto (¿de posgraduados?), con su profesor –primera fila, tercero de la izquierda–, distinguido por el pelo blanco, sonriendo un poco para estar a tono con el espíritu aparentemente colegial del atractivo y joven grupo.



1

2





Ambos pares de fotos pueden usarse para ilustrar muchos de los puntos que toca Roland Barthes sobre la fotografía en su último libro, *La cámara lúcida* (*La Chambre claire*, de 1980). En primer lugar, estas imágenes son perfectamente “ordinarias”, la clase de fotos que todos guardamos en álbumes. De ahí que su interés sólo compete a quien está personalmente involucrado con esos sujetos, alguien para quien revelan *lo-que-ha-sucedido* (*ça a été*), que constituye, para Barthes, la esencia o *noema* de la fotografía. “El referente fotográfico —leemos en el capítulo 32— no es la cosa *electivamente* real a la que remite una imagen o un signo, sino la cosa *necesariamente* real que se ha colocado frente a la lente, sin la cual no habría fotografía alguna... Nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa ha estado allí*.” Y también: “La foto es literalmente una emanación del referente”. Con lo cual, en este sentido, “cada foto constituye un certificado de presencia”.

Pero “la presencia”, en este caso, va de la mano de la ausencia, de la muerte. “Lo que la Fotografía reproduce al infinito sólo ha sucedido una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca puede repetirse existencialmente.” En cuanto ocurre el clic del obturador, aquello que ha sido fotografiado ya no existe más. Según Barthes, el sujeto se convierte en objeto, “incluso en un objeto de museo”. Cuando ob-

servamos una foto nuestra o de otros, estamos en verdad observando el retorno de los muertos. “La muerte es el eidos de la Fotografía.”

Dos de estas imágenes están tomadas de *Roland Barthes por Roland Barthes*, las reflexiones autobiográficas de Barthes. Las he reunido con dos fotos similares de la obra del artista Christian Boltanski. Boltanski comparte la predilección de Barthes por la foto ordinaria, la foto de la vida cotidiana. Como a Barthes, le disgusta la “fotografía de arte”, la que se acerca a la condición de la pintura. Y también para él la foto interesante es la que brinda al observador el testimonio de que la cosa observada *ha sido*, de que es así. En palabras de Barthes, “la Fotografía nunca es otra cosa que una antifona hecha de ‘Mirá’, ‘Ve’, ‘Acá está’; apunta con el dedo a ciertos cara-a-cara, y no puede escaparse de este lenguaje puramente deíctico”. Pero en el trabajo de Boltanski, como veremos, este apuntar hacia “lo que ha sucedido sólo una vez”, lo que Barthes llama “el lenguaje puramente deíctico de la fotografía”, adquiere un filo no previsto en la fenomenología de *La cámara lúcida*.

Consideremos las instantáneas de madre e hijo. Ambas identifican un supuesto referente, la escena al aire libre que la cámara reproduce. Pero, ¿en qué sentido son las fotos “certificados de presencia”? La foto a la izquierda [1] retrata a Roland Barthes, a los cinco o seis años, en



3



4



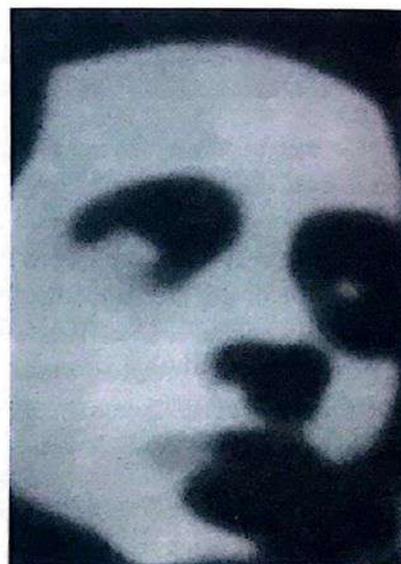
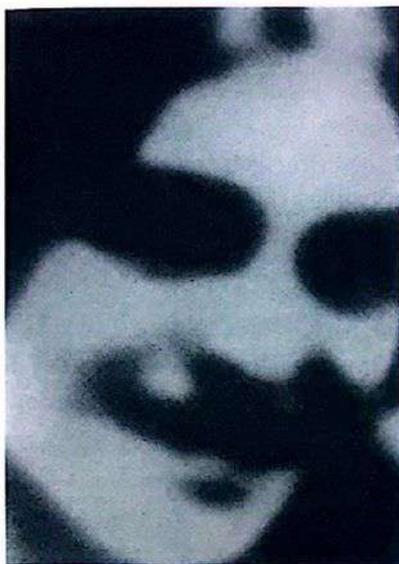
5

brazos de su madre, de pie y a cierta distancia de una casa (¿su casa?) en un paisaje no identificado. La vestimenta y el peinado de la madre ubican la foto en algún momento de los años 20. El niño de piernas largas en medias tres cuartos, bermudas y pulóver parece un poco grande para ser alzado en brazos de su madre como un bebé. El epígrafe escrito por Barthes en la página siguiente da fe de esta torpeza: "La solicitud de amor" ("La demande d'amour").

La fotografía de la derecha [2] es parte de un trabajo de Boltanski —también de principios de los 70— llamado *Album de photos de la famille D.*, 1939-64, que describe una "familia" (¿son

una familia?) que Boltanski desconocía por completo. Había pedido prestados varios álbumes de fotos a su amigo Michel Durand-Dessert (de allí la D); lo que hizo fue volver a fotografiar unas 150 instantáneas de ese conjunto y tratar de restablecer su cronología, como así también las identidades de los sujetos, aplicando un tratamiento que llamó etnológico. Por ejemplo —como escribió Lynn Gumpert en el catálogo de *Lecciones de oscuridad*—, "el hombre más viejo que sólo aparece en ocasiones festivas debe ser un tío que no vivía cerca". Pero la secuencia que montó [ver 5] terminó siendo incorrecta. "Me di cuenta —dijo el artista— de que eran sólo imágenes de un ritual colectivo. No nos enseñaban nada de la familia D. pero nos enviaban hacia atrás, hacia nuestro propio pasado." Como las instantáneas de la secuencia datan de la Ocupación Francesa y sus secuelas inmediatas, el observador empieza a preguntarse qué es lo que realmente sucedió en esa familia burguesa de provincia. ¿Los hombres estuvieron en los campos de batalla? ¿Colaboraron con los nazis o combatieron en la Resistencia? ¿Tuvieron estas mujeres que hospedar a los enemigos? Y así sucesivamente. ¿Qué es, en definitiva, ese *ha sido* en la instantánea de la joven y su hijito descansando en un prado umbrío?

Preguntas similares surgen a partir de la segunda foto de Boltanski. Una vez más, las dos fotografías de curso forman una pareja interesante. En la parte inferior [4] encontramos una de las anotaciones que realizó Barthes bajo la letra "S" en *Roland Barthes por Roland Barthes*: una fotografía de *le séminaire*, tomada en algún momento de los años 70. Barthes sugiere que la misma mundanidad del retrato de un curso se convierte en ocasión para las fantasías más privadas del observador. Este es el placer del *ça a été*. El epígrafe dice: "El espacio del seminario es comunitario, es decir, en un sentido, ficticio, novelístico. Es sólo un espacio para la circulación de deseos sutiles, deseos móviles. Se trata, dentro del artificio de una sociabilidad



6

cuya consistencia se ha atenuado milagrosamente, y de acuerdo con una frase de Nietzsche, de “el enredo de las relaciones amorosas”. La fotografía “real”, “referencial”, se convierte de este modo en oportunidad para una placentera fantasía erótica.

Como contrapartida, la otra fotografía de un curso [3] es una imagen que encontró Boltanski por casualidad. Retrata a los graduados de 1931 del Chases Gymnasium, un secundario judío en Viena, que fue clausurado poco después de tomarse esta fotografía de fin de curso. Aquí la “muerte” que invoca la cámara para los sujetos de la foto encuentra eco en la inminente e impredecible posibilidad de su verdadera muerte en los campos de concentración. Para su instalación de 1986, *Le Lycée Chases*, Boltanski refotografió las caras sonrientes de cada individuo de esta “común” foto de curso, y luego las amplió y oscureció hasta que perdieron todo rasgo de individualidad y comenzaron a parecer escuálidas radiografías, o aun máscaras mortuorias [6]. Y sin embargo esta versión no es más “real” que las otras, ya que Boltanski nunca supo qué les ocurrió a los miembros de la clase 1931. Cuando *Le Lycée Chases* fue expuesta en Nueva York en 1987, uno de los estu-

diantes que aparecen en la fotografía, ahora un hombre de casi setenta años, se presentó ante Boltanski. Irónicamente, con todo, ese graduado “real” del Chases, que había emigrado a los Estados Unidos a principios de los años 30, no sabía nada del destino de los otros alumnos.

“Cada fotografía —dice Barthes— es de algún modo co-natural con su referente”. Pero, ¿cuál es el referente de la imagen de los graduados de Chases? ¿Qué “fuerza de evidencia” posee y para quién? Para responder a esta pregunta podemos partir de la famosa fotografía del jardín de invierno de Barthes. En *La cámara lúcida* Barthes escribió que el *punctum* de esta fotografía (la punzada, la picazón, o la súbita herida que hace de una determinada fotografía algo epifánico para un observador en particular) era para él tan potente, tan arrollador, tan a tono con su propia idea de la muerte, que simplemente no podía reproducirla:

“(No puedo reproducir la fotografía del jardín de invierno. Sólo existe para mí. Para ti, no será nada más que una imagen indiferente, una de las mil manifestaciones de lo ‘ordinario’; no puede constituirse en el objeto visible de una ciencia; no puede establecer una objetividad, en el buen sentido del término; a lo sumo



podría interesar a tu *studium*: la época, la vestimenta, la fotogenia; pero no habría en ella, para ti, ninguna herida.)”

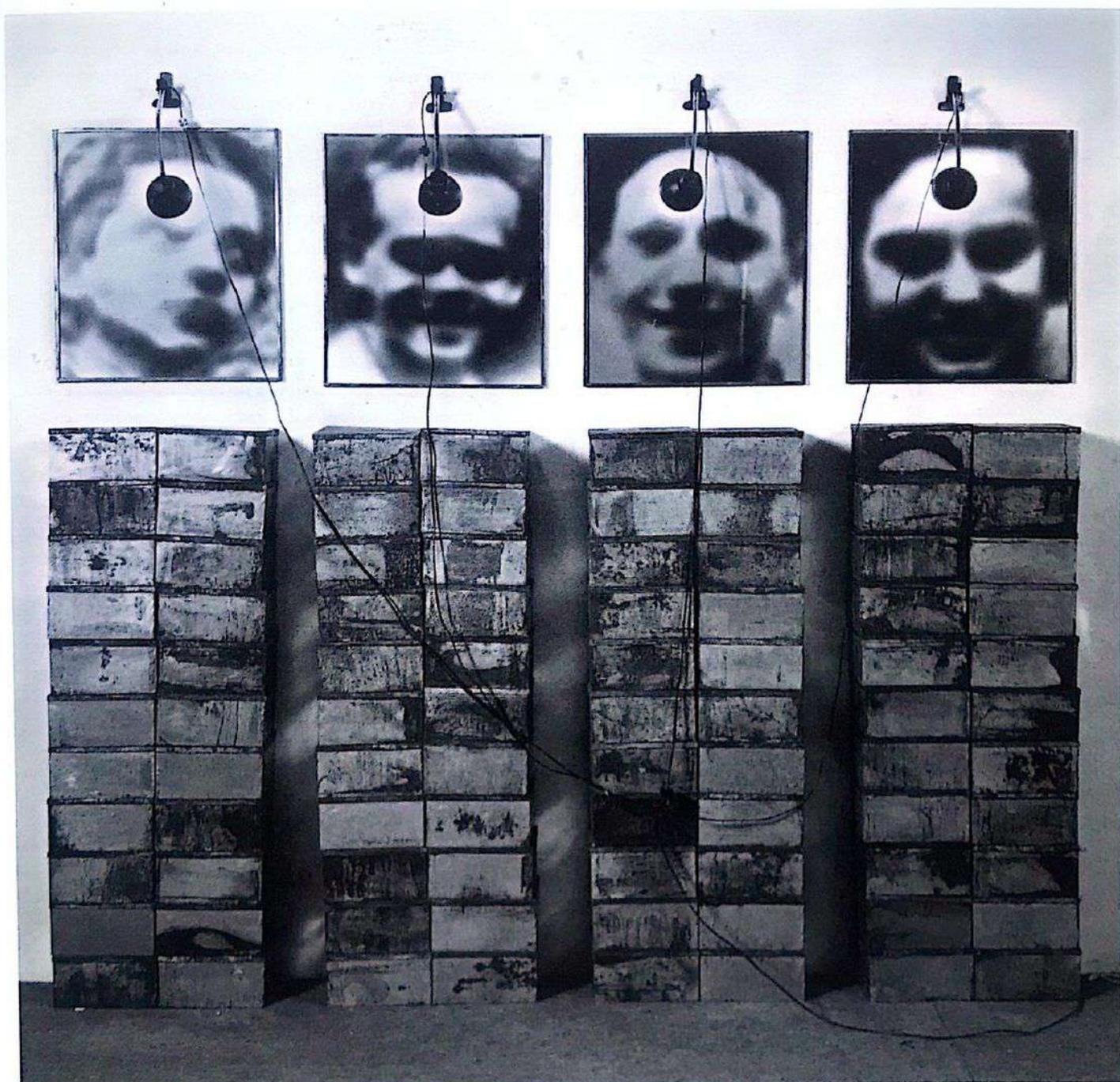
De este modo, la fotografía del jardín de invierno se convierte en el referente ausente (y por ello, más poderoso) de este himno a la presencia, un himno que en su punto crucial se aleja de la imagen y toma la forma de una elegíaca *ekphrasis*.

“Una noche de noviembre, poco después de la muerte de mi madre –recuerda Barthes en *La cámara lúcida*–, estaba hojeando unas fotografías. No tenía ninguna esperanza de encontrarla. No esperaba nada de estas ‘fotografías de un ser, ante las cuales uno recuerda menos de ese ser que al pensar en él o ella’”. Y después de la cita Barthes pone entre paréntesis el nombre del escritor que es el espíritu tutelar que está detrás de su propia meditación lírica: Proust. Como el Proust de *Les intermittances du coeur*, el narrador de Barthes ha aprendido de las repetidas desilusiones de la vida a no esperar nada. El ánimo es otoñal, lúgubre, y la imagen de la madre muerta no se puede recuperar, no al menos a través de la memoria voluntaria. Diferentes fotografías captan diferentes aspectos de su persona pero no “la verdad del rostro que amé”: “Me debatía en medio de imágenes parcialmente ciertas y por lo tanto totalmente falsas”.

Como en Proust, el milagroso momento privilegiado, la punzada del *punctum*, llega cuando menos se la espera. La fotografía del jardín de invierno –una vieja y desvaída instantánea con las esquinas dobladas– le permite a Barthes “ver” a su madre, no como realmente la vio en vida (Barthes llama *studium* a la atención “normal” prestada al objeto de nuestra contemplación), sino como una niña que nunca conoció, una niña de cinco años de edad de pie junto a su hermano de siete, “al final de un puentecito de madera en un invernadero de vidrio”. Nos enteramos de que hermano y hermana están unidos “por la discordia de los padres, que se di-

vorciarían pronto”. Pero en el mito de Barthes esta niñita es de algún modo auto-engendrada. “En la imagen de esa pequeña vi la bondad que había conformado su ser de inmediato y para siempre, sin que lo hubiese heredado de nadie; ¿cómo podía proceder esta bondad de unos padres imperfectos que la habían amado tan torpemente; en una palabra, de una familia?” En un reverso imaginario, la madre como niña de la fotografía del jardín de invierno se convierte ahora en hija de Barthes: “Yo que no había procreado, a partir de su enfermedad había engendrado a mi madre”. El sepulcral invernadero de vidrio se convierte así en un sitio de origen.

“El desconocido fotógrafo de Chennevières-sur-Marne –dice Barthes– fue el mediador de una verdad”; de hecho, de la verdad. Su pequeña e inconsecuente instantánea “conquistó para mí, idealmente, *la ciencia imposible del ser único*”. Imposible, porque la singularidad de ese ser se encuentra, al fin y al cabo, en el ojo del observador. Como el Marcel de Proust, el narrador de estas reflexiones parece estar guiado por la culpa de la “desviación” (sexual u otra) que obró respecto de las normas burguesas de su mundo infantil, un camino que, cree él, le causó a su madre mucho dolor. Como Marcel, inventa con esta imagen una madre perfecta, de una bondad y una pureza transmitidas por nadie (ya que en esta clase de cuestiones la familia es el enemigo). La amabilidad lo es todo: “A lo largo de nuestra vida juntos –escribe Barthes en tono proustiano– no me hizo ni una sola ‘observación’”. Para este nivel de perfección, indudablemente la madre debe estar muerta. La misma instantánea que la trae a la vida atestigua lo irreversible de su paso. El goce (*jouissance*) intenso, violento y momentáneo que acompaña su percepción del “ser único” de la fotografía es personal y “mágico”, ya que, al contrario que otras representaciones, la fotografía es una imagen sin código, la irrupción de lo “real” en una cadena significativa, “un *satori* que no encuentra las palabras”.

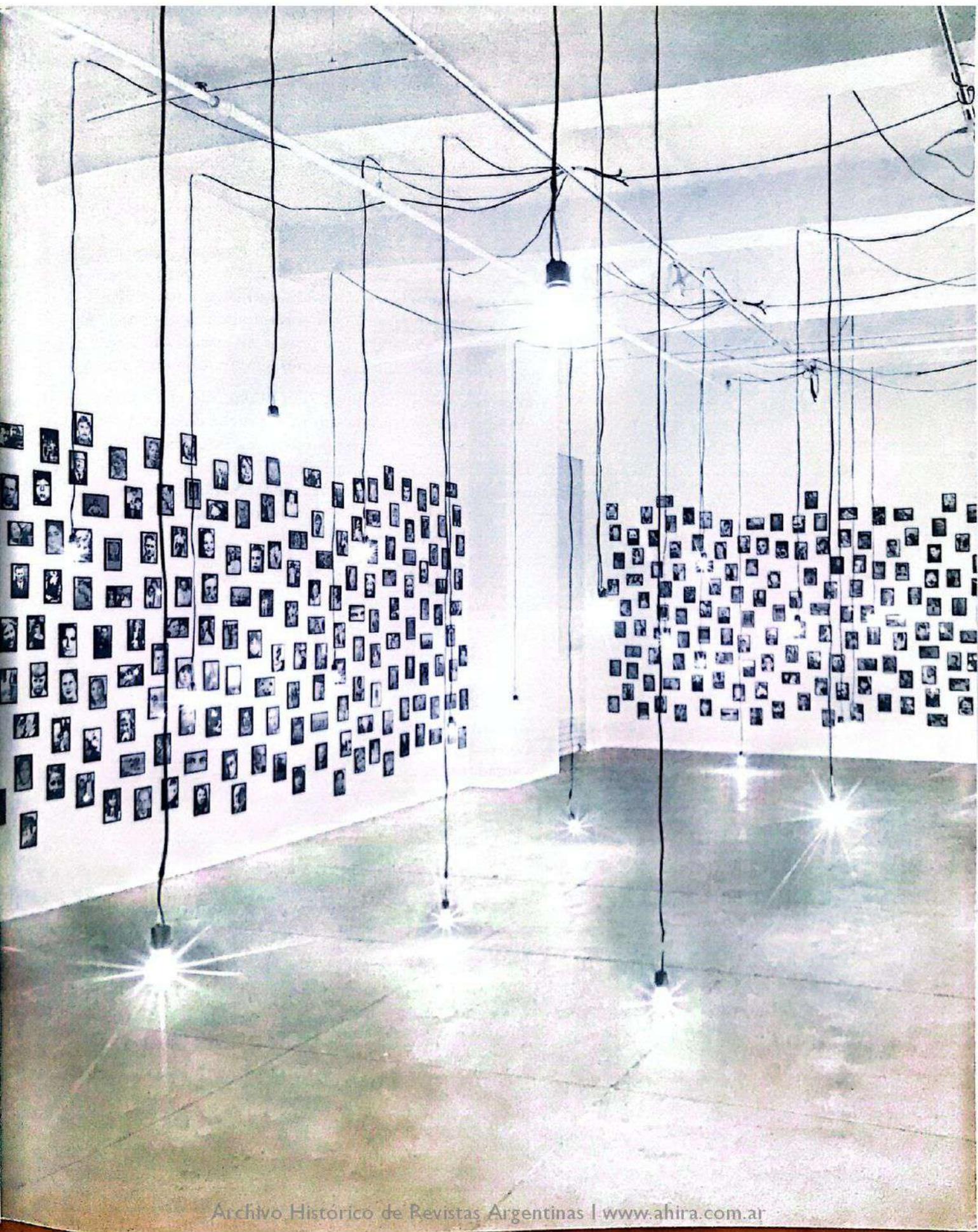


Como elegía a la madre del autor, y también como epitafio para él mismo, *La cámara lúcida* es intenso y conmovedor. Pero ¿qué hay de la insistencia por parte de Barthes en el “realismo” de la fotografía, su convicción de que es testigo de aquello que ha sucedido una sola vez? “Desde un punto de vista fenomenológico –dice Barthes– en la Fotografía el poder de autenticación excede el poder de representación.” ¿Autenticación de qué y para quién? Aquí las representaciones fotográficas de Boltanski de la vida cotidiana suscitan algunas preguntas delicadas. En efecto, la distancia entre la generación de Barthes y la de Boltanski –una distancia significativa cuando tenemos en cuenta que las importantes instalaciones fotográficas de Boltanski, *La Famille D.*, *Le Club Mickey* y *Detective*, datan de los mismos años en que Barthes redactaba *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Fragmentos de un discurso amoroso* y *La cámara lúcida*– puede medirse por el tratamiento revisionista que da Boltanski a la fenomenología de la autenticación articulada en los ensayos sobre fotografía de Barthes.

Roland Barthes nació durante el primer año de la Primera Guerra (26 de octubre de 1915); Christian Boltanski durante el último año de la Segunda Guerra, más precisamente el día de la liberación de París (6 de septiembre de 1944), de allí su segundo nombre, Liberté. El padre católico de Barthes fue asesinado en octubre de 1916 durante una batalla naval en el Mar del Norte. El niño huérfano de padre fue criado por la madre y la abuela materna en una atmósfera que él ha descripto como de una refinada pobreza y una burguesa rectitud de protestantes de miras estrechas. El padre de Boltanski, un médico reconocido, nació judío pero se convirtió al catolicismo; la madre, escritora, era católica, y el joven Christian fue educado por jesuitas. Para evitar la deportación en 1940, los Boltanski simulaban un divorcio: fingieron que el médico había huido y los había abandonado, cuando en realidad permaneció oculto durante

toda la Ocupación en el sótano de la casa familiar, en el centro de París. La muerte del padre de Barthes puede así contrastarse con la “muerte” simulada del Dr. Boltanski en la época del nacimiento de su hijo. De hecho, esta clase de simulación (que no fue una cuestión central durante la Primera Guerra, cuando las líneas de batalla estaban demarcadas por cuestiones nacionales y no ideológicas) se tornó importante en los años de la Resistencia, cuando la simulación y la apropiación se convirtieron en medios comunes de supervivencia. Por ejemplo, en su autobiografía ficcionalizada *W o el recuerdo de infancia*, Georges Perec (un escritor que Boltanski admira mucho y cita con frecuencia) recuerda que su madre viuda, que moriría en Auschwitz, lo sacó de París y lo llevó hacia la Zona Libre colándolo en un convoy de la Cruz Roja para heridos con destino a Grenoble. “No estaba herido. Pero tenía que ser evacuado. Es por eso que mi brazo tenía una venda.” Pero irónicamente, este relato de simulación termina siendo en sí mismo una simulación. En el párrafo siguiente, Perec admite que, según su tía, el brazo no se sostenía con una venda. Más bien “fue como ‘hijo de padre fallecido’, como ‘huérfano de guerra’ que la Cruz Roja me evacuó, totalmente dentro de las regulaciones”. La doble simulación de Perec sugiere que, cuando los hechos son lo suficientemente insostenibles, su recuerdo sólo puede ser una ficción.

Bajo tales circunstancias, el término “autenticación” se vuelve polémico. ¿Cómo puede uno documentar lo que ha sucedido una sola vez cuando los “hechos” son, ellos mismos, y con frecuencia, una simulación? ¿Y en qué medida se ha convertido la experiencia de *studium* versus *punctum* en una experiencia colectiva, en lugar de la intensamente personal que fue para Barthes? En una entrevista de 1984 realizada durante la muestra de Boltanski en el Centro Pompidou de París, Delphine Renard le preguntó al artista cómo y por qué había elegido como medio a la fotografía. “Al principio



—respondió él— lo que me interesaba sobre todo era la facultad garantizada a la fotografía de adornar la evidencia de lo real [*la preuve du réel*]: una escena que ha sido fotografiada se experimenta como verdadera... Si alguien muestra la fotografía de una señora mayor y el observador se dice a sí mismo que hoy ella debe estar muerta, experimenta una emoción que no es sólo de orden estético.”

Aquí Boltanski acepta la premisa barthesiana: el ‘referente fotográfico’ no es “la cosa *alternativamente* real a la que se refiere una imagen o un signo, sino la cosa necesariamente real que se ha colocado frente a la lente, sin la cual no habría ninguna fotografía... En la Fotografía nunca puedo negar que *la cosa ha estado allí*”. Pero para Boltanski, en esta “razonable” definición perduran algunas cuestiones:

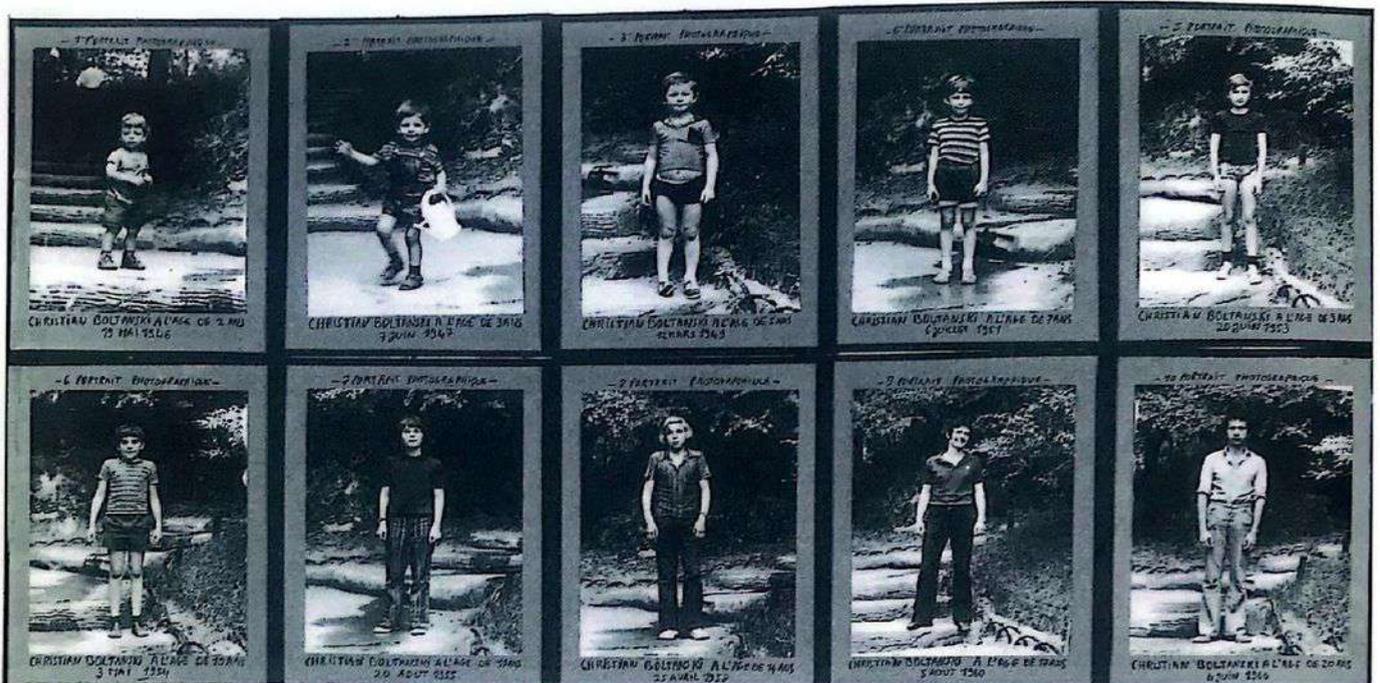
“En mi primer y pequeño libro, *Tout ce qui reste de mon enfance*, de 1969, hay una foto que da la supuesta prueba de que fui de vacaciones a la costa con mis padres; pero es una foto inidentificable de un niño y un grupo de adultos en la playa. También se puede ver la foto de la cama en que dormía a los cinco años. Naturalmente, el epígrafe orienta al espectador, pero los documentos son deliberadamente falsos... En casi todas mis piezas fotográficas, he utilizado esta cualidad de la prueba que uno le concede a la fotografía para exponerla, o para tratar de mostrar que *la fotografía miente, que lejos de decir la verdad habla más bien un código cultural.*”

Esta clase de codificación cultural, argumenta Boltanski, caracteriza incluso a la instantánea más inocente (por ejemplo, la foto del jardín de invierno). La fotografía amateur de fines del siglo XIX, por ejemplo, se basaba en una imagen preexistente, culturalmente definida, una imagen derivada de la pintura de la época. Y aún hoy, el fotógrafo amateur “no muestra otra cosa que fotografías de felicidad, niños encantadores corriendo por prados verdes: reconstituye una imagen que ya conoce”. En Venecia, turistas convencidos de estar tomando “auténticas” fotos de tal o cual lugar reconocen “la realidad” sólo a través de la lente de una serie de clichés que han absorbido inconscientemente; de hecho, desean que sus imágenes se parezcan a las que ya conocen. Por eso Boltanski decide hacer un experimento. Junto a Annette Messager realiza una obra, *Le Voyage de nocces à Venise* (1975), conformada por fotos tomadas en otras partes. Y otro libro, *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964* (1972), parece describir al joven Boltanski en diferentes edades, aunque en verdad todas las fotos se tomaron el mismo día [7]. “Ese librito —dice el artista— fue pensado para mostrar que Christian Boltanski sólo tuvo una realidad colectiva... la de un niño en una sociedad determinada.” En un libro afín, *Ce dont ils se souviennent*, vemos lo que parece una versión actualizada [8] de una escena proustiana en la

Lecturas

Los libros de Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Nota sobre la fotografía) y *Roland Barthes por Roland Barthes* fueron editados en castellano por Paidós y por Kairós, en 1989 y 1978 respectivamente. La traducción de *Wo el recuerdo de la infancia*, de Georges Perec, se publicó por Península en 1987. Las declaraciones de Christian Boltanski aparecen en los siguientes catálogos: *Christian Boltanski: Lessons of Darkness* (Lynn Gumpert y Mary Jane Jacob (ed.), Chicago, Museum of Contemporary Art, 1988); *Christian Boltanski - Compositions* (Paris, A.R.C./Musée d'art de la Ville de Paris, 1981); *Christian Boltanski, Catalogue, Books, Printed Matter, Ephemera 1966-91* (Jennifer Flay (ed.), Colonia, König, 1992), y *Boltanski* (Paris, Centre Georges Pompidou, 1984).





7

que el narrador y Gilberte juegan en los Champs Elysées; aquí, en apariencia, están los amigos del joven Christian en los subibajas del parque.

Esta foto pequeña y simple es infinitamente tramposa. Hay en realidad tres subibajas, como es evidente por las tres sombras horizontales que se alargan por el piso en la parte inferior del cuadro. Las dos niñas, una junto a otra en subibajas paralelos hacia la izquierda, parecen de lo más normales, pero ¿qué está sucediendo del otro lado? El niño levemente agachado que ocupa el centro (con una pierna en un tercer subibaja) aparenta estar observando lo que se diría una pierna extra, con la rodilla doblada en el otro tablón, una pierna que sugiere un cuerpo suspendido en el aire más que un niño jugando. Esta impresión la crea la rara luz de la foto: la figura del extremo derecho, que evidentemente mantiene un subibaja en equilibrio, bloquea la segunda figura (la de los pies que cuelgan) y la cabeza y el torso de la tercera. Es más: la línea—fina como una cuerda—del tercer subibaja se

extiende desde esa pierna flexionada a la derecha hasta la cabeza de la niña que está del otro lado del subibaja, y crea la ilusión de que está encadenada a él. Así, la plaza de juegos asume un aura de aislamiento y encierro. ¿Estamos en invierno (la zona blanca podría ser nieve) o en un verano de un calor insostenible? Cuanto más se observa esta foto “ordinaria” (en verdad, nos dice Boltanski, una fotografía encontrada en el álbum de una joven), menos clara se hace “la emanación del referente”.

Pero la de Boltanski no es de ninguna manera una simple inversión del *noema* barthesiano. Porque la paradoja es que, otra vez como Pereg, el fotógrafo no encuentra nada tan significativo como un objeto ordinario, un detalle trivial. La fotografía, para él, es una forma de etnografía, y ha hablado con frecuencia de su temprana fascinación por las exhibiciones del Musée de l'Homme, no tanto por aquellas de imponentes esculturas africanas sino de objetos cotidianos, anzuelos esquimales, flechas indias del valle del Amazonas, etcétera:

“Vi grandes cajas de metal donde había objetos pequeños, frágiles y sin significado. En un rincón de la caja se veía con frecuencia una pequeña foto desteñida retratando a un ‘salvaje’ manipulando estos ínfimos objetos. Cada caja presentaba un mundo que ha desaparecido. El salvaje de la foto estaba sin dudas muerto, los objetos se habían tornado obsoletos y, de todas maneras, nadie sabía ya cómo utilizarlos. El Musée de l’Homme me pareció una gran morgue. Muchos artistas han descubierto aquí las ciencias humanas (lingüística, sociología, arqueología); aquí todavía existe ‘el peso del tiempo’ con el que cargan los artistas... y como todos hemos compartido las mismas referencias culturales, creo que terminaremos en el mismo museo.”

¿Significa esto que el discurso del arte no puede ser sino un registro cultural, que el trabajo individual ya no cuenta? Al contrario. Porque mientras Barthes sitúa “la ciencia imposible del ser único” en la lectura que realiza cada espectador de una fotografía perfectamente “ordinaria”, Boltanski amplía el rol del artista: es el artista quien crea esas imágenes (y epígrafes) que son “lo suficientemente imprecisas como para ser lo más colectivas posibles”, imágenes que cada observador puede interpretar a su modo, como cuando una imagen tomada, por ejemplo, de un libro de historia de escuela primaria se reproduce con un epígrafe como *Ce jour-là, le professeur entra avec le directeur* (“Ese día, la maestra entró con el director”).

Está claro que uno de los géneros favoritos de Boltanski es el inventario. Si muchos de sus “álbumes” utilizan fotos “falsas” para contar lo que supuestamente son historias “verdaderas”, la serie *Inventar* funciona del modo inverso. Aquí, por ejemplo, se encuentra el *Inventaire des objets appartenus à un jeune homme d’Oxford de 1973* [9]. Boltanski había leído sobre la muerte prematura de un estudiante de Oxford y le escribió al dueño de casa preguntándole si le podían enviar todos los efectos personales del joven, “significativos” o no. Fotografiados contra un fondo neutral, estos objetos cobran todos igual valor: una foto del papa, una camisa doblada, un traje en una percha, una serie de impresos, un cepillo de dientes. La pregunta que plantea el inventario es si podemos “conocer” a alguien por sus posesiones. Si el hábito hace al monje, como dice el refrán, ¿podemos recrear al hombre ausente a partir de estos ítems personales? ¿O el sujeto se fragmenta en una serie de imágenes metonímicas que pueden relacionarse con cualquiera? En otras palabras, ¿existe eso



8



9

que llamamos identidad? Si es así, ¿cómo se expresa a sí misma?

Nuevamente Barthes brinda un interesante *point de repère*. Una de las secciones de *Roland Barthes por Roland Barthes* se titula “Un souvenir d'enfance” (“Un recuerdo de infancia”), y dice así:

“Cuando era niño, vivíamos en un barrio llamado Marrac, un barrio lleno de casas en construcción donde los niños jugaban en las obras; agujeros enormes habían sido cavados en la tierra para los cimientos de las casas, y un día, después de haber estado jugando dentro de uno de éstos, todos los chicos treparon hacia fuera excepto yo, que no pude. Desde el borde ellos me cargaban: ¡Perdido! ¡Solo! ¡Españado! ¡Excluido! (estar excluido no es estar afuera, es estar solo en el agujero, encerrado al aire libre; *imposibilitado*); después vi a mi madre aparecer corriendo; me sacó y me llevó lejos de los chicos –en contra de ellos.”

Más allá del obvio simbolismo psico-sexual de este pasaje se encuentra la presuposición de Barthes de que este *souvenir d'enfance* tiene significado, de que la memoria puede invocar el pasado, revivir el miedo, el pánico y la sensación de liberación que sintió el niño cuando la madre lo rescató, y de que estos recuerdos son inteligibles dentro del espectro de las emociones adultas. El breve relato fílmico relaciona el pasado y el presente para crear un sentido de identidad que es la del propio Barthes.

La memoria no juega ese papel en el trabajo de Boltanski. “Tengo muy pocos recuerdos de la infancia –le dice Boltanski a Delphine Renard– y pienso que me embarqué en esta aparente autobiografía justamente para borrar mi memoria y protegerme. He inventado tantos recuerdos falsos de memorias colectivas, que mi verdadera infancia ha desaparecido.” Una vez más *W o el recuerdo de infancia* viene a cuento: “No tengo recuerdos de infancia –leemos en el libro de Péric–. Hasta aproximadamente los doce años, mi historia no ocupa más de un par de líneas”. Para escritores y artistas nacidos en la Francia de la Segunda Guerra, y especialmente para artistas judíos como Péric y Boltanski, el *souvenir d'enfance* proustiano o barthesiano parece haberse convertido en un significante vacío, un sitio de identidades asumidas y sensaciones inventadas.

Tomemos por ejemplo la instalación *Déetective* (una primera versión se montó en 1972, una más grande en 1987), que consiste en 400 fotografías blanco y negro, 110 cajas de metal con artículos de revistas y 21 lámparas de escritorio [detalle en 10]. “Estas fotografías –se lee en la introducción– aparecieron originalmente en la revista *Déetective*, un semanario de noticias que presenta una mezcla indiscriminada de asesinos y víctimas, héroes involuntarios de tragedias olvidadas.” La ocasión más cercana, explica Boltanski, fue el juicio que en 1987

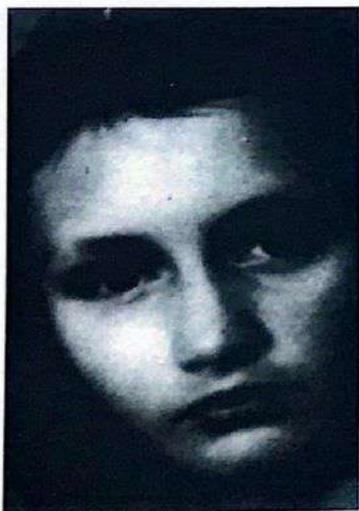
se hizo en Lyon al criminal de guerra nazi Klaus Barbie. “Barbie tiene cara de ganador del Premio Nobel de la Paz”, opinó Boltanski. “Sería más fácil si una persona terrible tuviera una cara terrible.” En una entrevista para *Parkett* titulada “Lo blanco y lo negro”, Boltanski explica que sus ideas sobre el pecado original y el perdón provienen de su formación cristiana, aun cuando su anhelo por una Jerusalén perdida es parte de la mitología judía. “Mi trabajo se sitúa entre dos culturas, como yo.”

El misterio de *Déetective* es que los criminales y las víctimas no están identificados. Uno intenta, inevitablemente, aceptar el desafío y tratar de identificarlos: el hombre calvo que tiene la cabeza y las mejillas afeitadas (última fila, tercero de la izquierda) es seguramente un asesino, ¿no? O, un momento: ¿no podría ser una persona inocente, el carnicero o el farmacéutico del barrio, quizá, que ha sido asesinado? ¿O es un paciente alienado? ¿Y qué hay del niño con rulos rubios (segunda fila, tercero de la derecha)? Seguro que es una víctima inocente. ¿O es alguien que terminó siendo un descuartizador? Las imágenes no *revelan* nada. Cada una de las fotos puede leerse de las dos maneras, y hay toda clase de conexiones metonímicas: comparemos a la mujer (¿es eso una mujer?) con anteojos (fila de abajo, segunda de la derecha) con el hombre de la última fila al que me he referido. El corte, la luz y la pose son similares. Una usa anteojos, el otro no. Una es probablemente femenina, el otro es definitivamente masculino. A lo largo de la secuencia, cada persona parece un poco otra. De este modo, la secuencia da a entender que los nazis de clase media y los judíos del Berlín de antes de la guerra, por ejemplo, eran más bien imposibles de distinguir.

¿Qué clase de prueba, entonces, proporciona la foto? Ya he mencionado a los estudiantes de *Le Lycée Chases*, cuyos rostros Boltanski aisló y amplió hasta darles un aspecto de máscaras mortuorias. Pero el mismo fenómeno puede encontrarse en otro ejemplo. En 1973, en un pasillo de un colegio secundario de Dijon, Boltanski instaló los retratos de cada uno de los estudiantes que concurrían al establecimiento y que tenían en ese momento entre diez y trece años [ver 11]. Trece años más tarde montó una instalación utilizando las mismas fotografías, que habían sido cedidas por los padres de los chicos, y la denominó *Monument*. Como explica Günter Betken en el catálogo de la instalación, Boltanski “redujo el formato, al tiempo que se acercaba más al sujeto, para que la vestimenta, el peinado y el fondo desaparecieran y sólo permanecieran las caras, estandarizadas por

10





11



12

una presentación idéntica". Como es típico en él, Boltanski destacó el contraste del blanco y el negro y agregó anteojos – un crecimiento suficientemente normal para una mujer que hoy tiene alrededor de veinticinco hoy [ver 12]. Como en el caso de *Le Lycée Chases*, el artista sólo recalca lo que ya está allí.

La "muerte" figurativa de la alumna de Dijon, renacida como mujer común con anteojos, prefigura a la muerte misma, que para Boltanski es, como para Barthes, la verdadera esencia de la fotografía. En 1991, produjo una pieza única llamada *Les Suisses morts* [detalle 13] que se puede leer como una interesante contrapartida pública del muy privado jardín de invierno de Barthes. Los "sujetos" son unos tres mil ciudadanos suizos, muertos, tal como aparecieron en las necrológicas publicadas en el diario regional suizo *Le Nouvelliste du Valais*. ¿Por qué suizos? "Porque Suiza –explica Boltanski– es neutral. No hay nada más neutral que un suizo muerto. Antes había trabajado en piezas hechas con judíos muertos, pero 'judío' y 'muerto' se avienen demasiado bien. El resultado es muy obvio. No hay nada más normal que los suizos. Como no encuentran una razón para morir, desde cierto punto de vista son más aterradores. Así somos nosotros." La "normalidad" de los tres mil suizos se acrecienta con las convenciones de la fotografía necrológica: "La cuestión con las fotografías de gente muerta es que siempre la muestran viva, bronceada, musculosa, sonriente. La foto reemplaza el recuerdo. Cuando alguien muere, después de un tiempo uno ya no lo puede visualizar más, sólo lo recuerda a través de sus imágenes."

Pero, ¿qué es lo que recuerda, exactamente? Uno mira en vano estas fotos necrológicas de hombres y mujeres, algunos viejos, otros más jóvenes, incluso un niño o dos, buscando claves sobre el significado de sus vidas. ¿Es su identidad otra cosa que una identidad nacional? Por momentos el observador se persuade de que no; de que esos blancos y arios europeos parecen impasibles y burgueses, representantes de un país que nunca ha conocido la guerra, el genocidio, la hambruna, las catástrofes naturales. ¿Y qué hay de sus vidas privadas? La atractiva mujer de la segunda fila, la primera de la izquierda, ¿tuvo un matrimonio feliz? Y el que está a su derecha, ¿era un hombre de negocios exitoso? ¿Y qué hacían todas estas personas cuando no estaban sonriendo a cámara?

"¿Por qué –pregunta Georgia Marsh, en la entrevista de Parkett– este deleitarse con la muerte?" Y Boltanski responde:

"Yo mismo no lo sé. Nuestra vida es complicadísima, y después nos morimos. Somos sujetos un día, con nuestras vanidades, nuestros amores, nuestras preocupaciones, y otro día, abruptamente, nos convertimos en nada, un objeto, un montón de mierda absolutamente desagradable. Pasamos muy rápido de un estado a otro. Es muy extraño.



13

Nos sucederá a todos, y además bastante pronto. De golpe nos convertimos en un objeto que se puede sostener como una piedra, pero una piedra que fue alguien. Hay sin duda algo sexual en esto.”

Esta conexión entre sexualidad y muerte nos lleva de nuevo a la elegía de Barthes a su madre-niña en *La cámara lúcida*. “Lo que siempre fascina –dice Boltanski– es que cada ser sea intercambiable, y al mismo tiempo cada uno ha tenido una vida muy diferente, con deseos diferentes.” Para Barthes, que escribe dentro de la tradición modernista, la recepción de una fotografía es una especie de operación de rescate: el *punctum* de la fotografía del jardín de invierno se alcanza cuando el observador (Barthes) logra convertir el objeto nuevamente en sujeto, un ser sexuado y sensible.

Para Boltanski, esa presencia única ya no es posible. El referente, para parafrasear a Barthes, se adhiere de buena gana, pero ese referente es *ellos*, no *ella*, y el shock del reconocimiento adviene cuando el observador reconoce la intercambiabilidad de los seres humanos. Una intercambiabilidad nacida, paradójicamente, de las diferencias, ya que cada uno de nosotros posee distintos deseos, angustias, aspiraciones. La tragedia personal –la pérdida de una madre adorada– da lugar a una escena de luto colectivo, donde la individualidad importa menos que el posicionamiento (el *à côté de*) en el espacio más amplio en el que se inscribe. La imagen del jardín de invierno (un área específica, claramente definida dentro de una estructura más grande) cede lugar al espacio amorfo, apenas iluminado de *Déetective* y de las posteriores “piezas de altar” de Boltanski. De ahí que lo que ha sucedido una sola vez pueda suceder una vez y otra; de ahí la fantasmal cualidad única de la fotografía, eternamente reproducible.

Traducción de Matías Serra Bradford

Marjorie Perloff enseña literatura comparada e inglesa en Stanford University. Dentro de su extensa obra crítica, se destacan sus ensayos sobre las vanguardias poéticas, la tradición poundiana en Estados Unidos y la obra de John Cage. Algunos de sus libros más importantes son *The Poetics of Indeterminacy: from Rimbaud to Cage* (1984), *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (1986), *Radical Artifice (Writing Poetry in the Age of Media)* (1991) y *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* (1998).

El ensayo *What Really Happened (Roland Barthes's Winter Garden / Christian Boltanski's Archives of the Dead)* pertenece a su libro *Poetry on & off the page: essays for emergent occasions* (Northwestern University Press, 1998) y fue especialmente cedido por su autora a milpalabras.

La realidad en directo

Algunas veces, lo real retorna; otras veces, con más virulencia, irrumpe. Y cuando irrumpe, puede alojarse hasta en las imágenes televisivas de la transmisión en directo, aunque por lo general se las defina como irrealidad o como simulacro. El siguiente artículo considera precisamente esa posibilidad: que la realidad, irrumpiendo, pueda haberse encontrado, aunque sea de manera transitoria, en las imágenes de la televisión

Por **Martín Kohan**

“¿Usted tiene televisión?”

(De los entrevistadores de *Cahiers du Cinéma* a Claude Lanzmann, en el momento en que un llamado telefónico dando aviso de los atentados en Estados Unidos interrumpe el diálogo que estaban manteniendo con él)

Ya es sabido lo que la televisión es capaz de hacer con la realidad, o en todo caso, hasta qué punto es capaz de deshacerla. Podemos pensarla como un instrumento de la ideología y por lo tanto de la falsedad, como demostró Adorno, o de la violencia simbólica, como postuló Bourdieu, o de la sociedad del espectáculo, como planteó Debord, o de los efectos de verdad y por lo tanto de la verdad como mero efecto, como propuso Umberto Eco; y hasta podemos pensarla, llegado el caso, como instrumento del simulacro y del fin de lo real, como pretendió Jean Baudrillard: todas variaciones sobre el tema de la desfiguración. Que la televisión es el espacio de la falsificación y de la irrealidad es algo que, evidentemente, no ha dejado de advertirse y de decirse, y aun la idea de que pueda ser uno de los medios por excelencia de una sociedad transparente, que es una idea que sos-

tuvo Gianni Vattimo, requiere que se admita que el principio de realidad en esa sociedad transparente se ha ido deteriorando hasta volverse desechable.

La televisión es puesta así, una y otra vez, del lado de la falsificación de la realidad o de la desconexión con la realidad (la televisión es, cada vez más, eso que leímos, o que vimos, en *Desde el jardín*), y es difícil no estar de acuerdo con esta clase de enfoques. Y aun así, sin embargo, a pesar de todo lo dicho, ¿no es cierto acaso que la televisión sigue siendo, con todo, y verdaderamente, un medio apropiado para transmitir la realidad? ¿No es cierto acaso, pese a todo, que incluso los que vieron pasar los aviones en dirección de las torres gemelas, por ejemplo, o incluso los que, horrorizados, las vieron derrumbarse y hacerse humo, tuvieron que acudir a un televisor para entender de veras lo que estaba pasando? ¿No es cierto acaso que incluso quienes vieron las imágenes televisivas en directo precisaron ver su repetición en cámara lenta (al igual que nos acostumbraron a hacerlo, salvando las distancias, las transmisiones de fútbol o de tenis) para entender de veras lo que estaba pasando? No importa que la CNN no haya mostrado cuerpos sangrantes, cuerpos rotos,

cuerpos quemados, cuerpos muertos; no importa que no haya transmitido como lo habría hecho *Crónica TV*: quien quiso ver lo que pasaba, prendió la tele, aunque allí se suprimiera (y no queda demasiado claro por qué habría que deplorarlo) la visión de los cadáveres, el sonido de las explosiones y de los gritos de espanto, y aun, para los más morbosos, el hedor de la carne humana quemada en cantidad.

Paran las rotativas, o prendan la tele

Incluso los más razonablemente incrédulos, avisados de la censura, de las maniobras noticiarias o del arte de la edición, si bien supieron procurarse sus buenos complementos informativos en diarios o radios del mundo entero, no quisieron o no pudieron sustraerse de la contemplación televisiva, en la certeza de estar viendo realmente lo que realmente estaba pasando. A Susan Sontag, por ejemplo, y no es un ejemplo cualquiera, la noticia la sorprendió en las afueras de Berlín, interrumpiendo su plan del día, que consistía en quedarse encerrada y trabajar. Sontag aclara que su costumbre es informarse a través del *New York Times* o de unos pocos diarios europeos, pero nunca a través de la televisión; la noticia de los atentados, que recibió por teléfono, la impulsó sin embargo hacia la pantalla del televisor, frente a la cual habría de permanecer durante casi dos días, mirando la *CNN*. Unos días después, Sontag regresó a Nueva York (esa ciudad a la que ella quería volver y a la que nadie quería ir, esa ciudad a la que ella quería volver y de la que muchos otros querían irse); se dirigió, apenas llegada, hacia la zona de los atentados, se acercó tanto como pudo a ese sector de la ciudad, y caminó por ahí un buen rato. Se tiene la impresión de que, con este paseo, Sontag saldaba una deuda afectiva con su lugar de pertenencia, pero no una deuda con la realidad de los hechos, porque la televisión no parece haberla dejado

en deuda con esa realidad: lo que había para ver, ya lo había visto, y el lugar para verlo era la televisión.

Y es que no es verdad, como pretendieron los cultores del cine de anticipación, que estas imágenes televisivas se vieran (excepción hecha de los casos de cinismo extremo) tal como se ven las imágenes del cine catástrofe: las imágenes de la televisión mostraban, por esta vez, la absoluta realidad, lo que es decir que la mostraban desde su más dramático no ser una ficción, y también desde la imperiosa necesidad de hacer a un lado la idea de que la ficción y la realidad no pueden distinguirse o no deben distinguirse. De existir una anticipación para este suceso, no se la debemos por esta vez a alguna ficción (cinematográfica o de otra índole), sino a la lucidez del análisis de un crítico como Paul Virilio, que a propósito de un atentado a las torres gemelas (*pero en marzo de 1995, es decir hace más de seis años*) escribió: "El atentado del World Trade Center es el primero después de la guerra fría. Sean quienes fueron sus autores, inaugura una nueva era del terrorismo (...). No se trata entonces de una simple remake de la película *Infierno en la torre*, como se han cansado de repetir los medios deseosos de proponer imágenes, sino más bien de un acontecimiento estratégico que confirma a los ojos de todos el cambio de régimen militar de este fin de siglo".

En vivo y en directo

Una perspectiva como la de Virilio, que por medio de la reflexión sobre la tecnología y la velocidad pone en relación la esfera de lo militar, la esfera de los transportes y la esfera de las comunicaciones, resulta decisiva para considerar este caso: el caso de un ataque terrorista perpetrado con aviones de línea comercial, que ha contado con su correspondiente transmisión televisiva en vivo y en directo. Virilio desconfía de la promesa de las transmisiones en tiempo

real y se ubica, por cierto, entre los que ven en la televisión un factor de corrosión del principio de realidad. Pero no porque suponga que la televisión no consigue ese propósito de transmisión de lo real en tiempo real, sino al revés: porque sabe que sí lo consigue. Sólo que, al conseguirlo, hace que el tiempo real se imponga sobre el espacio real y sobre la presencia real (eso que fue a buscar Susan Sontag, sólo que a destiempo, porque lo que había para ver en tiempo real ya se había visto por televisión).

Lo que plantea Virilio es que la aceleración de la información en directo afecta nuestras coordenadas de percepción de las distancias y de las dimensiones y que, por lo tanto, atenta contra nuestro sentido de la realidad. Pero no porque se advierta que la televisión oculta o miente en sus informaciones (ese sería un nivel más bien elemental del asunto, algo así como José Gómez Fuentes "informando" sobre Malvinas, por ejemplo), ni tampoco porque se advierta que la televisión "construye" el objeto de su representación (¿y qué representación, y aun qué representación realista, no opera acaso de ese mismo modo?), ni tampoco porque se pretenda que lo que la televisión muestra se convierte en "simulacro" (que es lo contrario de lo que piensa Virilio). "La realidad de la información —dice Virilio— está contenida en su totalidad en su velocidad de propagación"; la realidad transmitida entra entonces en conflicto con nuestra realidad perceptiva, a causa justamente de esa velocidad de propagación, la de las transmisiones en directo. La realidad de la que la televisión da cuenta no está necesariamente falseada, ni está de por sí vaciada de su carácter real; sólo que no puede sino chocar, desde las coordenadas de las imágenes en tiempo real, con las coordenadas de la presencia y del espacio real de nuestra percepción.

El acontecimiento de los atentados y su televisación determinó el predominio absoluto de las coordenadas de la transmisión en directo: la realidad de lo que pasaba estaba para todos (ex-

cepto, claro, para los que morían en las torres) en las imágenes de la televisión. Esa realidad mostrada en vivo y en directo, en tiempo real, y luego repetida en tiempo ralentizado, se impuso hasta tal punto sobre todos los órdenes de la percepción y de la comprensión, que ni siquiera la propia televisión pudo escapar de ella. Así fue que la televisión entera (es decir, casi todos sus canales) se convirtió en un continuo noticiero de última hora: había que mostrar la realidad en vivo y en directo de la manera más amplia y abarcativa posible.

Zapping

Ahora bien: esta regla de unanimidad en la exposición continua de los acontecimientos no careció de algunas excepciones. En la televisión argentina, por lo pronto, y el caso es notable, una de esas pocas excepciones fue uno de los canales que transmiten un *reality show* (el único que lo hacía en ese momento), que mantuvo su programación original. Sólo una transmisión en vivo de "la vida en directo" durante las 24 horas pudo resistir la presión invasiva de otra transmisión en vivo de la vida en directo durante las 24 horas. La necesidad urgente de mostrar la realidad, que lo abarcó prácticamente todo, encontró uno de sus escasos puntos de resistencia en otra proclamada mostración de realidad (¿qué significa exactamente "show" en los "reality show": "espectáculo" o "mostrar"?).

De ese modo pudo verse a uno de los poquísimos grupos de personas (¿el único?) que en el mundo entero ignoraba por entonces lo que estaba pasando y seguía adelante con su vida como si tal cosa (y es que los participantes de este reality show se encuentran, por reglamento, aislados de todo. Es decir que *están* en la televisión, pero no *ven* televisión). El caso era insólito y no dejó de recibir críticas muy indignadas (y en buena medida justas): la rutina apaciguada y dispersa de los jóvenes de este reality show, que

siempre tiene mucho de estupidez, en estas dramáticas circunstancias resultaba doblemente estúpida, triplemente estúpida. Pero no es eso lo más grave, porque lo que esta clase de programas promete no es inteligencia, sino *realidad*. Y lo cierto es que la transmisión en vivo de este reality show llegó a convertirse en un extraño reducto de *irrealidad*: allí estaban las únicas personas de la tierra que permanecían ajenas a los hechos que estaban ocurriendo; allí seguían hablando de sus cositas, merodeando sus tonteras: imposible no percibir que estaban fuera de la realidad, que ese era nada menos que *el afuera de la realidad*. Precisamente el canal destinado a la mostración continua y directa de la "reality", se convertía por contraste en el espacio de la irrealidad más absoluta (y en esto parece tener razón Slavoj Žižek, cuando dice que los reality show son la cara opuesta de la transmisión de los atentados).

Todo esto es cierto. Pero no es menos cierto que esa otra realidad, la de los atentados, también se encontraba para todos (haciendo siempre la ineludible excepción de los que morían en las torres) en la televisión. Y no es menos cierto que esas imágenes también resultaban, en buena medida, irreales. Podría decirse, para empezar, que las propias torres tenían de por sí algo del orden de lo fantástico: un edificio ocupado por más personas que las que viven en total en algunas ciudades importantes tiene en sí mismo algo de increíble (en cierto modo, cada torre ayudaba a hacer creíble a la otra, y esa era una de las funciones de la gemelitud). La realidad de las torres y la realidad del vuelo de los aviones, al superponerse, produjeron un efecto de irrealidad en plena realidad: el efecto de lo que *era*, pero *no podía ser*. La imagen del avión penetrando en la torre (porque los aviones no *chocaron contra* las torres, *entraron en ellas*, y explotaron dentro) casi sin encontrar resistencia dio una impresión absolutamente irreal de que la torre era blanda (una imagen por lejos más surreal que la de los relojes blandos).

Es decir que, aun en esa transmisión en vivo y en directo de la realidad de los acontecimientos, algo había de irrealidad. Lo hubo también en el hecho mismo de la catástrofe, en el sentido de que toda gran catástrofe nos saca de esa dimensión rutinaria de la vida de todos los días a la que, en un sentido más primario, consideramos "la realidad", y a



Lecturas

Las referencias a la televisión de Theodor Adorno se encuentran en el artículo "Prólogo a la televisión", incluido en *Intervenciones*, (Monte Ávila, Caracas, 1969). Las de Pierre Bourdieu, en *Sobre la televisión* (Anagrama, Barcelona, 1997). Las de Guy Debord, en *La sociedad del espectáculo* (La Marca, Buenos Aires, 1995). Las de Umberto Eco, en el artículo "TV: la transparencia perdida", incluido en *La estrategia de la ilusión* (Lumen, Barcelona, 1988). Las de Jean Baudrillard, en *Cultura y simulacro* (Kairós, Barcelona, 1987) y en *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* (Anagrama, Barcelona, 1991). Las de Gianni Vattimo, en *La sociedad transparente* (Paidós, Barcelona, 1990).

Las referencias a Susan Sontag y su relación con los atentados provienen del suplemento de cultura del diario *La Nación* del domingo 28 de octubre de 2001.

El texto de Paul Virilio sobre el atentado al World Trade Center se titula "Nueva York delira" y forma parte del libro *Un paisaje de acontecimientos* (Paidós, Buenos Aires, 1997). Las otras referencias pueden encontrarse en diversos textos de Virilio, por ejemplo en *La máquina de visión* (Cátedra, Madrid, 1989) o en *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual* (Manantial, Buenos Aires, 1997).

La referencia a Slavoj Žižek proviene de su artículo "¡Bienvenidos al desierto de lo real!", cuya versión completa fue publicada por *El amante* núm. 115, octubre 2001.

Imagen

John F. Kennedy, 1960, Garry Winigrand.

la que hay que volver tarde o temprano (como le pasó a Sontag, y a todos los demás). Después de verse razonablemente desalojada por la realidad del horror de la catástrofe, esa otra realidad reaparece para indicar el punto al que se debe retornar: la medianía casi sin sobresaltos de la vida cotidiana (el espacio real y la presencia real de nuestra percepción habitual), que algo tiene que tener incluso de cierta mediana banalidad.

¿Y si fue esa la función, que entonces se revela decisiva, de la continuidad de la transmisión del reality show? Incluso por tratarse de una realidad bastante más inclinada hacia la idiotez de lo que juzgamos un nivel medio, la realidad del reality show, transmitida por televisión en vivo y en directo, pudo ser un contrapunto necesario respecto de la realidad de la tragedia de los atentados, igualmente transmitida por televisión en vivo y en directo (y entonces no es tan sólo su cara opuesta, como planteaba Žižek, sino mucho más que eso). Cada una evidenciaba la irrealidad de la otra, y de alguna manera la compensaba. Cada una complementaba a la otra como irrealidad de la realidad, o como realidad de la irrealidad, o las dos cosas a un mismo tiempo.

Por una vez, el zapping pudo ser un ejercicio de lucidez y no de enajenación: adecuadamente combinadas, las dos versiones (tan distintas entre sí, tan distantes una y otra) que la televisión suministraba acerca de la realidad y presentaba como "la" realidad, pudo encontrar un equilibrio exacto entre la medianía y la excepción, entre la banalidad y la tragedia, entre la falta de acontecimientos y el acontecimiento, entre la indolencia y el pasmo, entre la normalidad y la incredulidad, entre la estabilidad y la zozobra, entre la sola descripción del mundo real (pero común) donde no pasa nada y la narración urgente del hecho real (pero extraordinario) donde pasa todo.

Ese equilibrio preciso para la representación de lo real, que la literatura realista procura y por lo general consigue, poco tiene que ver con el principio de realidad que rige la televisión. Y sin embargo, para quien haya alternado los canales adecuadamente, nuestra televisión parece haberlo encontrado, de manera fortuita desde luego, y casi seguro que por única vez, una mañana de septiembre del año 2001.

Magias parciales del realismo

La ambición realista que animó el arte decimonónico se cuenta entre las ilusiones perdidas que nos ha dejado el siglo XX. Aun así, por fidelidad a la experiencia o por simple obstinación, más de un artista perservera. Se habla ya, con cierta beligerancia, de "un retorno de lo real" al arte contemporáneo. En las notas que siguen –una crónica del encuentro con dos obras distantes y diversas-, se describen los caminos y las genealogías alternativas por las que el escultor británico Ron Mueck y el escritor argentino Fogwill, cada uno a su modo, parecen haber renovado la confianza en las posibilidades del realismo.

Graciela Speranza

La historia del pensamiento estético se ocupará alguna vez de reconstruir el sinuoso recorrido del concepto de realismo durante el último siglo. Porque aunque la gran tradición realista floreció en la pintura y la literatura en el siglo XIX, fue el pensamiento marxista de la primera mitad del siglo XX el más eufórico promotor de su supremacía, y el postestructuralismo de la segunda mitad, el artífice más denodado de su descrédito. Con el arte moderno como piedra de toque, la fe desmedida en la posibilidad de reflejar la realidad objetiva a través de la obra artística fue diluyéndose a fuerza de suspicacias formales e ideológicas, hasta convertirse en aprensión, escepticismo, o incluso *náusea* –la expresión es de Roland Barthes- frente a la mera reproducción conservadora de los signos. Si algo nos han dejado las teorías estéticas de las últimas décadas es una inquebrantable desconfianza en toda forma ingenua de representación mimética que no parta de una verdad ya aceptada: la inadecuación esencial de los lenguajes del arte a lo real.

Pero el arte –he ahí su inagotable resistencia- no se resigna; *Cree sensato el deseo de lo imposible*. Es por eso que, de tanto en tanto, la obsesión

realista que animó a Balzac o Courbet, y alentó más tarde la invención de la fotografía y el cine, resurge transfigurada. Basta mirar alrededor; mucho del cine, la fotografía, la escultura, la pintura, la poesía y también alguna ficción, se renueva hoy en nombre del realismo a falta de definición mejor. Pero, ¿es posible volver a confiar en la transparencia del lenguaje? Si la ambición realista vuelve transfigurada, ¿en qué consiste la transfiguración? Y en todo caso, ¿de qué hablamos cuando hablamos de realismo hoy?

Así planteada, la cuestión conduce al voluntarismo crítico. Porque el arte que cuenta, en realidad, opera de otro modo. Se adelanta a la razón con la inmediatez de la experiencia, sacude nuestras certezas y formula sus preguntas con la urgencia del hecho consumado; se obceca en su novedad y, sin darnos tiempo a prevenirnos, actúa. Y aunque la experiencia estética individual puede ser azarosa en los hallazgos y arbitraria en las asociaciones, mueve a la reflexión con otra clase de apremio, ajeno a cualquier sintonía más o menos oportuna con las agendas teóricas y críticas. De ahí que por fidelidad al orden cierto de los hechos, lo que sigue es la crónica razonada de dos encuentros con ob-

jetos muy dispares, la obra de un escultor y la de un escritor, sin más conexión aparente que un renovado voto de confianza explícito en las posibilidades del realismo. Se dirá con razón que las artes visuales y la literatura hablan lenguajes propios, intransferibles, pero puede que la abstracción momentánea de las particularidades ayude a aguzar la mirada. Antes que nada, el realismo es para las artes visuales y también para la literatura una invitación tácita a *mirar* el mundo. Como prueba de ese acuerdo y punto de partida, se podría entonces invocar una vez más a Balzac, que en una nouvelle marginal a su *Comedia humana*, *La obra de arte desconocida*, escribió una alegoría perfecta de la obsesión del escritor realista, en la historia de un pintor que intenta durante años retratar el cuerpo desnudo de una mujer, *la belle noiseuse*. El final del relato es elocuente como amenaza latente a la ambición realista. Cuando el pintor accede por fin a mostrar la obra acabada, no se ven en la tela más que colores confusamente amontonados, una multitud de líneas extrañas que forman una "muralla de pintura". En una esquina, en medio del caos, sin embargo, se distingue la punta de un pie desnudo, "¡un pie encantador, un pie vivo!". Esa misma noche, el pintor quema sus lienzos y muere.

Magias parciales del realismo clásico.

Vi por primera vez una obra del australiano Ron Mueck entre los logros variados del joven arte británico, reunidos en 1997 bajo el belicoso título de *Sensation*. Aunque gran parte del arte que se exhibía en la muestra obligaba a preguntarse sobre los nuevos usos del realismo —¿cómo entender si no el colosal tiburón nadando en una solución de formol de Damien Hirst?—, ninguna otra obra conseguía el efecto perdurable del *Dead Dad* (*Papá muerto*) de Mueck. La escultura, una réplica en silicona y acrílico del cadáver desnudo del padre del artista, representa su objeto con un grado de ilusionismo sólo comparable al de la magia. El cuerpo descansa rígido en el

piso con los ojos cerrados, las palmas de las manos hacia arriba y los pies ligeramente abiertos. Se presume idéntico al original hasta en los más mínimos detalles: los poros y las arrugas de la piel, los pelos de las piernas, la transparencia violácea de las venas, la palidez un poco azulada de los cuerpos muertos. Por su hiperrealismo obsesivo (se habla ya de un "realismo neurótico" en el arte británico) podría confundirse con un cadáver real si no ostentara al mismo tiempo, con la misma convicción, su deliberada irrealidad en la proporción alterada del cuerpo: la pieza mide poco más de un metro de largo y con el sutil cambio de escala, el cadáver de un viejo se reduce al tamaño del cuerpo de un niño. Por la "lucidez forense" de la representación algún crítico evocó *La lección de anatomía* de Rembrandt y el *Cristo muerto* de Holbein; por la maestría en el detalle otros recordaron a Vermeer. Pero el efecto más perturbador de la obra, sin duda, es la combinación deliberada de ilusionismo extremo y distanciamiento sagaz en un cuerpo a la vez familiar y, en más de un sentido, siniestro.

Podría tratarse de una obra irrepetible, pero no. La eficacia certera del *Dead Dad* reaparece en otras obras de Mueck que vi después: dos bebés gigantes de ojos vidriosos y piel de porcelana (*Big Babies*); una adolescente de dos metros de altura en malla negra, encorvada contra la pared, tratando de esconder la repentina explosión del cuerpo (*Ghost*); una máscara de un metro y medio, autorretrato del artista con el ceño fruncido y barba de unos días (*Mask*). Sólo vi sus obras más recientes en reproducciones, pero se puede imaginar el efecto agregando las medidas a las fotos: una madre exhausta después del parto con su bebé recién nacido sobre el vientre (*Mother and Child*, de unos 90 cm) y el monumental *Boy*, un chico en cuclillas de dieciséis metros de altura, instalado en la entrada de la última Bienal de Venecia.

Los datos biográficos que se conocen de Mueck son pocos pero curiosos: hijo de fabri-



cantes de juguetes, nació en Melbourne en 1958, trabajó desde joven creando muñecos para la televisión, la publicidad y el cine, y desde 1996 se dedica por completo a la escultura. Aunque su pasado lo asocia a los simulacros perfeccionados de la Disney, Madame Tussaud y la industria de la imagen, sus obras dialogan más bien con el realismo británico contemporáneo (Stanley Spencer, Lucien Freud) y los grandes realistas del siglo XIX que Mueck estudió como artista residente en la National Gallery. No vio morir a su padre y, años más tarde, concibió *Dead Dad* como un homenaje.

El hiperrealismo de Mueck —el grado más alto quizás de ilusionismo visual al que ha llegado la escultura— se impone como una muestra hiperbólica del “regreso de lo real” al arte contemporáneo y un buen punto de partida para considerar la posibilidad de un retorno sin ingenuidad a la mimesis realista. Tres rasgos del arte de Mueck son inmediatamente evidentes: la selección aparentemente anodina de las figuras representadas, la destreza técnica superlativa capaz de extremar la verosimilitud de la representación, y el contundente cambio de escala. Pero es la combinación de estos recursos lo que le impreme novedad a la obra. Aunque Mueck elige invariablemente figuras humanas, no se trata, a diferencia de sus antecesores hiperrealistas, de figuras prototípicas (la negra encargada

de la limpieza pública o el niño rubio jugador de baseball del norteamericano Duane Hanson, por ejemplo), ni tampoco de modelos excepcionales por su fama (Sid Vicious o Michael Jackson como en otras obras contemporáneas), sino de una sutil combinación de medianía y excepción: el cadáver de un viejo (el padre del artista), una adolescente, una madre, unos bebés, sin ninguna particularidad social, racial, nacional distintiva; la excepcionalidad se limita al cambio de escala que perturba pero no anula el efecto ilusionista de la escultura. La destreza técnica verista perfeccionada en la industria del espectáculo, al mismo tiempo, no intenta aquí ocultar el artificio. El cambio de escala lo pone en evidencia dramática (o mejor dicho, siniestra) y también la exhibición de “la cara oculta” del truco, como en el caso de la máscara-autorretrato. El artificio *salta a la vista* y sin embargo no se consiente el manierismo autorreferencial con el que muchos artistas posmodernos se distanciaron del realismo; Mueck hace y deshace la ilusión en un solo golpe de dados. Hay algo perturbador en la combinación desembozada de obviedad en los temas y técnica enigmática, superficialidad y humanidad sublime, referencia y simulacro.

Pero, ¿cómo explicar un arte como el de Mueck después del escepticismo minimalista, el arte conceptual y la neovanguardia, una clara

continuación por otras vías de la guerra a la figuración de la abstracción modernista? Para entender este regreso no ingenuo al realismo es preciso, en todo caso, reconstruir una genealogía alternativa. Es lo que propone Hal Foster en *El retorno de lo real*, una sugestiva relectura del arte contemporáneo desde la genealogía *pop*. Mucho del arte producido desde los 60, es cierto, —gran parte del *pop art* y todo el *fotorealismo*— no sólo no desecha la representación realista sino que la arranca de la oposición tajante y reductora entre un *realismo referencial* (por el que las imágenes refieren a objetos reales del mundo) y un *realismo del simulacro* (por el que las imágenes sólo refieren a otras imágenes). Foster ve inaugurarse allí una tercera alternativa que permite saldar las interminables discusiones en torno a la obra de Andy Warhol, por ejemplo (¿glorificación naïf o crítica velada de la cultura de consumo?), e ilumina mucho del arte actual en su duplicidad: imágenes referenciales y a la vez simuladas, afectivas y a la vez desafectadas, complacientes y a la vez críticas. Amparándose en la definición de Lacan de lo real en términos de *trauma* (el trauma como encuentro fallido con lo real), sugiere la posibilidad de un *realismo traumático*. Lo real no puede ser representado, argumenta Foster, sólo puede ser repetido y *debe* ser repetido. Pero la repetición no es mera reproducción en el sentido de representación (de un referente) o simulación (de una imagen), como en el caso de las series de accidentes automovilísticos de Warhol, sino más bien una forma de *poner en escena* lo real y señalarlo mediante el *quiebre* de la imagen en un punto que toca al espectador y lo alcanza. Ese quiebre afecta más al sujeto que al mundo, y se sitúa en un lugar impreciso entre la percepción y la conciencia del sujeto tocado por la imagen. En *La cámara lúcida*, su último libro dedicado a la fotografía, Barthes llama a ese elemento “que sale de la escena como una flecha y viene a punzarme”, el *punctum* de la fotografía. “El efecto”, escribe Barthes, “es se-

guro pero ilocalizable, no encuentra su signo, su nombre: es tajante, y sin embargo recalca en una zona incierta de mí mismo; es agudo y reprimido, grita en silencio.” Y más adelante aclara: “Es un suplemento: es lo que añado a la foto y que sin embargo está ya en ella.” Para Barthes, sugiere Foster, ese punto es un detalle de contenido pero también es posible localizarlo en la técnica de algunas obras contemporáneas y puede que lo traumático de ese realismo sea, precisamente, la confusión que se produce en ese punto, entre el afuera y el adentro, entre el sujeto y el mundo.

Del mismo modo, en algunas formas del hiperrealismo heredadas del *pop*, lo real —aparentemente sellado bajo las superficies— vuelve en un punto de quiebre que desgaja la acumulación superficial de los signos: el ilusionismo extremo de la obra *cubre* lo real con las superficies del simulacro pero al mismo tiempo lo *descubre* con objetos siniestros.

Un retorno de ese orden, se diría, se opera en la obra de Mueck. Mediante el juego ilusionista perfeccionado en la industria del simulacro, la representación obsesiva del cadáver del padre no consigue reprimir lo real (cubrir el encuentro fallido con lo real y por eso traumático); lo convoca más bien con el cambio de escala. Que Mueck no haya visto morir a su padre es por supuesto un dato anecdótico, pero ilustra bien, literalmente incluso, el funcionamiento de este nuevo realismo traumático por el que algo sale de la escena representada, me alcanza en un punto como una flecha y “viene a punzarme”.

Volví a pensar en “el retorno de lo real” leyendo la última novela del argentino Fogwill. Porque si bien Fogwill se cuenta desde sus primeros relatos entre los pocos escritores de las últimas décadas que no desprecian cierta familiaridad con el realismo (basta pensar en *Muchacha punk*, *Los pichiciegos* o *Vivir afuera*), la cuestión se hace explícita en una especie de prólogo que se cuela en la primera página de *La experiencia*

sensible. La primera versión de la novela, aclara Fogwill ahí, fue escrita a fines de los 70, pero no se publicó en ese momento por un supuesto desacuerdo con los mandatos antirrealistas imperantes en la ficción argentina de los 80: "Nadie que se preciara de estar a tono con la época," dice, "apostaba al realismo; cada cual esperaba su turno para manifestar un refinado desprecio por la realidad y el tiempo de crear parecía demasiado valioso para perderlo preguntándose si ostentar tales ánimos de moda no sería también un testimonio de la realidad."

La intervención directa en una polémica interna de la literatura argentina se extiende en los breves prólogos de sus dos novelas siguientes (*En otro orden de cosas* y *Urbana*, aún inéditas) que, por esta y otras razones, podrían leerse como parte de una trilogía decidida a vindicar nuevas formas del realismo para la ficción local. En el prólogo a *En otro orden de cosas*, Fogwill vuelve a la relación entre ficción y realidad, oponiendo la multiplicidad de las historias a la unicidad de la Historia, con una nueva ironía sobre las modas literarias vernáculas ("Ahora recomiendan escribir novelas históricas"), y en el de *Urbana* propone otro experimento realista: una historia escrita con "las palabras de la ciudad", con personajes sin caras ni nombres e, idealmente, sin acontecimientos.

Más allá de las intenciones en bastardilla de los pseudo-prólogos, las tres novelas hablan de las posibilidades del realismo en la literatura argentina de hoy. Muy lejos ya de la ambición realista clásica de reflejar la realidad objetiva plasmando "caracteres típicos en circunstancias típicas", cada una se impone una tarea reconstructiva pero opera una selección de la materia novelable, un cambio de escala, ya sea magnificando un espacio y una anécdota, minimizándolas, o combinando ambas perspectivas en un espacio y una anécdota complejos, facetados, sin resignar por eso la representación ilusionista de una *superficie fluida*. "Escribir todo hasta obtener una desproporción", se dice en *En otro*

orden de cosas, "y trabajar sobre ella como los pintores miopes o hipermétropes trabajan a partir de su perspectiva defectuosa del mundo."

En *La experiencia sensible*, la Argentina de los '80 aparece desplazada y magnificada en el relato del veraneo de una familia porteña en un hotel-casino de Las Vegas. La ilusión realista no se alcanza por selección prototípica -Las Vegas no es Punta del Este ni Miami- sino más bien por el hiperrealismo de las superficies magnificadas (detalles nítidos, perfumes, sabores, ambientes, marcas), como en uno de esos enormes paneles fragmentados de James Rosenquist que agigantan con colores brillantes la textura seductora de la realidad del consumo.

En *En otro orden de cosas*, a la inversa, doce años de la realidad argentina (1971-1982), uno por cada capítulo, se condensan en escenas mínimas de la vida de un militante revolucionario que ensaya varias formas de "salir", "se pasa" eventualmente al enemigo y "hace carrera" en la gestión empresaria y cultural. En el 73, por ejemplo, la militancia revolucionaria es poco más que una acumulación de consignas, y en el 76, la dictadura es la enajenada construcción de una autopista. Pero la voluntad reconstructiva va dejando marcas nítidas en la superficie del relato (tipos de campera azul y bigotitos, autos Polara, comandos tácticos en un Chevy, compactadores de residuos, la invasión de Hondas y Toyotas, ejercicios de oscurecimiento poco antes de la guerra de Malvinas), y también en la superficie de la lengua, debidamente entrecomilladas, sin la ingenuidad mimética de la reproducción costumbrista ("Las jergas de la droga, la administración de empresas y la psicología," se dice por ejemplo, "invadían todos los ámbitos. Era tan frecuente oír 'bajón', 'trucho', 'zarpado' en ámbitos ajenos al submundo marginal como encontrar que un chofer de taxi hablara de sus 'objetivos de la vida' o se manifestara 'paranoico' por la nueva reglamentación de multas de tránsito.") En *Urbana*, en cambio, la novela se organiza en torno a la fiesta de inauguración de



un Apart Hotel céntrico en el que se cruzan personajes sin nombre de la Argentina menemista, como en uno de esos acertijos visuales fotorrealistas, que reflejan y refractan la imagen hasta alcanzar al espectador.

Cualquiera sea la escala del enfoque, la apabullante destreza técnica de Fogwill garantiza el efecto ilusionista de la representación. Si en Las Vegas puede reconstruir en detalle la atmósfera de un pasillo, un ascensor o un salón de juego del hotel-casino, en la Buenos Aires de la dictadura puede narrar con precisión obsesiva las tareas de demolición para la construcción de la autopista, y en la inauguración del Apart Hotel puede pormenorizar hasta la obscenidad el hedonismo grosero de la Argentina menemista. En las antípodas del ideal realista clásico sintetizado en "Narrar o describir", la descripción desciende al nivel de los personajes y se deja llevar por ese "centelleo ininterrumpido de perspectivas cambiantes" anatemizado por Lukács.

De tanto en tanto, sin embargo, el narrador se despega de las superficies y se sumerge; sofoca la descripción, detiene la acción y piensa. Intercala digresiones, teorías suscitadas por un pliegue de la trama, reflexiones sobre el arte de narrar, la religión, la vida, la muerte, el amor ("¿Qué es el amor?", se pregunta fatalmente en algún momento de las tres novelas y ofrece respuestas variadas). Deja ver por un momento la cara oculta del truco, pero no por eso se amana defensivamente en la distancia y el metadiscurso. Sólo lo suficiente para dejar claro que ya no es posible confiar en "la ingenuidad de los relatos", pero también para señalar que es saludable no oponer mimesis y razón, y que conviene reunir las en una constelación en la que cada una suple las deficiencias de la otra, como quería el sutil Adorno.

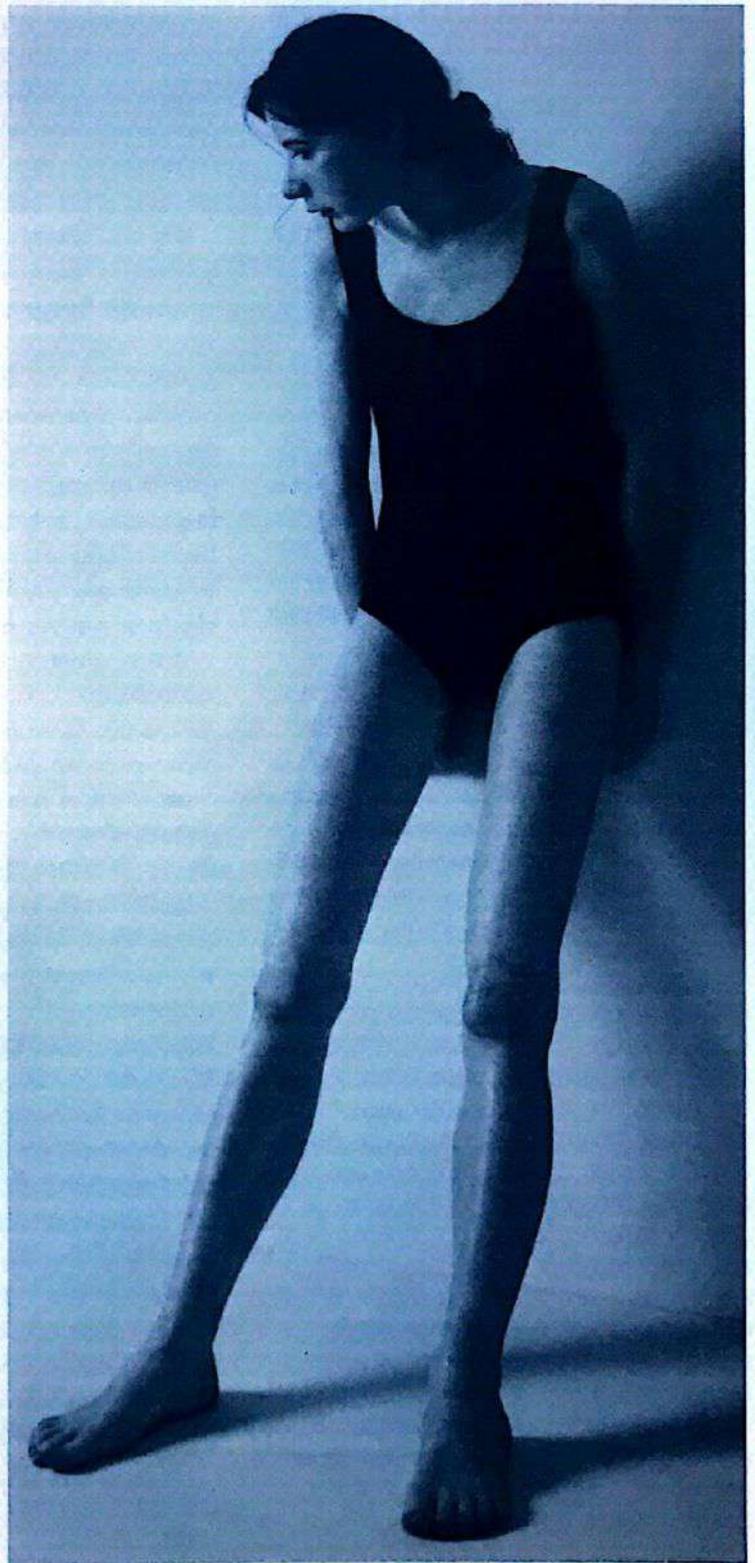
Aun así, la superficie fluida hiperrealista reluce a cada paso, sobre todo en la representación de objetos glamorizados por la sociedad de consumo, en la que la distancia del narrador se vuelve indecible. Vale recordar aquí la lucidez

para la observación de Fogwill, sociólogo atento, y también sus años de publicitario, investigador de mercados, consultor de empresas. Eros y consumo, consumo y deseo se funden en la presentación de la mercancía en su faz sexy. Véase si no: "Un zoquete de lana blanco con un tejido muelle que reforzaba la zona de las plantas y los dedos, un producto fino hecho de fibras naturales y de un aspecto cálido y aterciopelado que prometía integrarse a la piel más delicada, como un cosmético o un perfume". Y más adelante: "Varias veces, en el curso del juego sexual, Romano tuvo flashes involuntarios con imágenes de equipos de fax, sus teclados y sus indicadores luminosos (...) Aunque no dejaba de parecerle una marca de maquillaje, la palabra 'fax' tenía el mismo encanto que la imagen del equipo que más le había gustado: un Technos, color gris oscuro, sin aplicaciones de metal, y con unas pequeñas caladuras de cristal esmerilado que emitían señales de colores, indicando la función que debía estar ejecutando el aparato". Y en el Apart de *Urbana*: "El chorro principal era una masa blanca de burbujas. Un cartel ubicado en el borde, decía en letras de bronce la palabra 'ozono'. (...) Estaban justo sobre la turbina del hidro. Debí oír, ella, pero se sumergió en la espuma y el chorro la empujó hacia atrás. La vio pasar, el pelo suelto en el agua, con sus mechones como rayos, le daba un aspecto de medusa sobre el fondo blanco de burbujas. La siguió nadando y le tocó el hombro: tenía erizada la piel de los brazos."

Imposible detectar aquí el ideal lukacsiano de la crítica unívoca de la ideología, ni la ineludible negatividad de Adorno frente a la cosificación del mundo administrado. Como en el hiperrealismo pop, más bien, la representación se confunde con las superficies seductoras del espectáculo capitalista -el *sex-appeal* de los signos de la mercancía feminizada- en un arte doble, afectivo y a la vez desafectado, complaciente y a la vez crítico. De ahí que, aunque las tres novelas podrían funcionar como alegorías modernas

de la Argentina concentracionaria de la dictadura, los vaivenes de la militancia revolucionaria y la gula de la sociedad menemista (sobre todo la última en la que los personajes llevan nombres vagamente alegóricos, el Turco, el Mecánico, la Cementera), no hay en ellas una moral unívoca, producto de la distancia crítica. Hay en cambio una *puesta en escena* de lo real con elocuentes puntos traumáticos, donde el afuera y el adentro se confunden. "En otro orden de cosas", escribe Fogwill desestimando toda intención caricaturesca, "no va a la pesca de una revelación y se contenta con flotar en un agua humana grotesca, trivial y desopilante que tarde o temprano se derrama en forma de tragedia: el charco que habitamos y donde el narrador croa y salta a su manera, como si no supiera hacer otra cosa, o no pudiera hacer otra cosa."

Convendría en este punto volver al prólogo de *La experiencia sensible*. Porque aunque Fogwill alude allí a "un refinado desprecio por la realidad" en la ficción de los 80, la displicencia de la literatura argentina frente al azar desprolijo de lo real es de más larga data. De los 40 quizás. Al tiempo que el alemán Erich Auerbach escribía en el exilio *Mimesis*, la exégesis más monumental del realismo en la literatura occidental, Borges parodiaba con gusto toda empresa literaria destinada a representar lo real. El hilo certero de Auerbach pasaba en los últimos siglos por Stendhal, Balzac y Zola para alcanzar luego a Flaubert, Proust y Virginia Woolf, definiendo claramente los fundamentos del realismo moderno: el tratamiento serio de la realidad cotidiana, la capacidad de convertir a las capas sociales bajas en materia de representación, la inclusión de personas y sucesos anodinos en el fluir de la historia. Para Borges, mientras tanto, la ambición realista sólo podía derivar en la arbitrariedad informè de la novela psicológica, la representación de "lo insípido de cada día" en muchas páginas de Proust, o en el ejercicio imbécil de Carlos Argentino Daneri, entre los nuestros, intentando documentar toda la redondez





Imágenes

Dead Dad (1996-7, 20,102, 38 cm) fue incluida en la muestra de jóvenes artistas británicos de la Colección Saatchi, *Sensation* (Londres, 1997), y exhibida más tarde junto con *Ghost* (1998, 202, 65, 99 cm) en la Anthony d'Offay Gallery de Londres. La foto de Ron Mueck en su estudio es de Johnnie Shand Kydd.

Lecturas

El desarrollo completo del argumento de Hal Foster sobre el "retorno de lo real" al arte contemporáneo puede leerse en *The Return of the Real* (The MIT Press, Massachusetts, 1996). Las citas de Roland Barthes corresponden a *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona, Paidós, 1989).

La experiencia sensible de Fogwill fue editada por Mondadori (Barcelona, 2001) y *En otro orden de cosas* y *Urbana* aparecerán próximamente en el mismo sello editorial. Se incluyen en este trabajo por gentileza del autor y de Julia Saltzman de Mondadori (Buenos Aires) como una anticipación deliberada a las ediciones españolas. El comentario de Fogwill sobre "El arte de narrar" aparece en G.S. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos* (Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 1995). Ese relato y también "Help a él" pertenecen a *Pájaros de la cabeza* (Buenos Aires, Catálogos, 1985). El ensayo de Lukács "Narrar o describir" pertenece a *Problemas del realismo* (FCE, México, 1966) y *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental* fue editada por Fondo de Cultura Económica, México 1950.

del planeta en su poema "La tierra". Y si bien es cierto que producto de esa insidia existen para bien de todos *Ficciones* y *El aleph*, las consecuencias prácticas de ese imperativo convertido en canon exceden la obra borgeana; el realismo se convirtió desde entonces en materia contenciosa para la literatura argentina y el antirrealismo, a menudo, en obligado programa.

De ahí que para entender la vindicación realista del último Fogwill es preciso reconstruir una genealogía alternativa que en los 60 se aparta de Borges e impone un desvío. No sorprende que a Fogwill, en sus comienzos, le fuera negada la anuencia borgeana. La anécdota a propósito de "El arte de la novela" es bien conocida, pero vale repetirla: "Ese cuento fue escrito de un tirón", cuenta Fogwill, "con una sola finalidad: competir en un concurso de cuentos en el que yo quería operar sobre Borges que estaba en el jurado. Tenía que llamar la atención, sobresalir. Pero me salió mal: Borges dijo que yo era el hombre que más sabía de automóviles y cigarrillos. Se lo comenté a Pezzoni que se rió y me dijo que si Borges me llamaba 'hombre' quería decir que no me consideraba un escritor."

En el cuento, en efecto, hay marcas de autos y cigarrillos, pero también un corrimiento explícito de la herencia borgeana en la ficción de los 80, "tiempos tan difíciles, en los que las historias transcurren siempre fuera de las novelas y se reclama del novelista visitas esporádicas". En el relato siguiente de la misma colección, "Help a él", la distancia es aún más clara, si no programática. Borges es "el otro" desde el título del cuento, una clara reescritura setentista de "El Aleph", no sólo por los anagramas (El Aleph-Help a él, Beatriz Viterbo-Vera Ortiz Beti). Fogwill escribe todo lo que Borges reprime, satura la superficie de indicios, marcas de época, nombres propios, referencias políticas (Punta del Este, Mau-mau, Bahía, pulseritas de hilo, pañuelos hindúes, Polesello, Ure, Fontana, Claudio Gabis, Martínez de Hoz, Trelew), reemplaza el viaje metafísico libresco por el *trip* de la droga, y completa las elegantes elipsis borgeanas ("las cartas obscenas" de Beatriz Viterbo) con una representación exasperada del sexo, los fluidos corporales, la "experiencia interior".

La contracultura de los 60, es evidente, ha desquiciado ya el pudoroso idealismo borgeano y abre la ficción a una nueva exploración de lo real, ajena a los cautos ejercicios defensivos de los 80 y los 90. Es el camino que por distintas vías reúne la abyección de Osvaldo Lamborghini, el "realismo delirante" de Laiseca, la transparencia alquímica de Puig y llega a la escritura omnívora de César Aira, últimas magias parciales del realismo en la literatura argentina.

Rafael Spregelburd

Exploraciones en el campo teatral

Atrapado durante décadas por la oposición entre el realismo costumbrista y el absurdo, el teatro intenta hoy plantear alternativas que superen esa dicotomía. Rafael Spregelburd, uno de los nombres más reconocidos del campo teatral contemporáneo, propone aquí responder al desafío de lo real mediante la experimentación formal y un lenguaje renovado. Sus obras, asegura, se alimentan menos de nuestra tradición teatral que de las innovaciones narrativas introducidas en el siglo XX por la literatura, el cine y la televisión. Y aunque admite que existe un "corte brutal" entre su teatro y el de la generación anterior, se resiste a ser incluido sin más dentro de la llamada "nueva dramaturgia argentina".

Pablo Bardauil

Pablo Bardauil: La crítica teatral argentina festeja desde hace diez años la aparición de una serie de escritores jóvenes a los que incluye dentro de una corriente que llama "nueva dramaturgia". Esta camada —que estaría integrada, entre otros, por vos, Javier Daulte, Alejandro Tantanian, Daniel Veronese, Federico León, Jorge Leyes e Ignacio Apolo— se caracterizaría por apostar a una renovación del lenguaje dramático en contraste con aquel teatro llamado "crítico" que habría tenido su máxima expresión a comienzos de los ochenta en Teatro Abierto y hoy continuaría una generación de dramaturgos "mayores" como Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Ricardo Halac, Eduardo Rovner, Roberto Perinelli, Carlos Pais y Bernardo Carey. ¿Creés que existe efectivamente una "nueva dramaturgia" o se trata de un mote inventado por la crítica para ordenar voces que son disímiles en la comodidad de un movimiento homogéneo?

RS: Frente a la pregunta sobre si existe una "nueva dramaturgia" o no —con la que indefectiblemente se abre una entrevista a cualquiera de nosotros— yo suelo responder: depende de quién lo diga. Por un lado, existe una cantidad de autores emparentados no tanto por la edad (Veronese es mayor que nosotros y, sin embargo, se lo incluye dentro de esta "generación") como por el momento en que empezaron a producir: una "generación" que —si bien con diferencias muy grandes entre nosotros— asistiría al agotamiento del paradigma de Teatro Abierto, a la suposición de que el teatro debe tener una utilidad social; es decir que no vería en él otra finalidad más que la artística en sí misma (algo que es muy difícil de digerir para aquellos que tuvieron otra experiencia social y política). Al mismo tiempo, yo siento que cuando determinada zona de la crítica habla de nosotros como la generación de "nuevos autores", esa mención es peyorativa. Es una forma de no decir "los autores", o de sugerir que nuestro tea-

tro en algún momento va a ser "maduro" pero todavía no lo es. La distinción teatro "joven"/teatro "viejo", además, tampoco da cuenta de aquella generación "intermedia" que fue literalmente desaparecida por la dictadura y de la cual, sin embargo, quedan tres o cuatro ejemplares muy fuertes y conflictivos. Un ejemplo es Mauricio Kartun: sus obras se acercarían a una línea tradicional y, no obstante, todos nosotros somos alumnos y discípulos de él. Otro ejemplo es el de Ricardo Bartís en la dirección y formación de actores: no pertenecé a nuestra generación pero tampoco a la otra. En cualquier caso, nosotros no nos dedicamos al teatro porque queramos darle continuidad a una determinada línea teatral argentina. Yo me vinculo con el teatro, aquí y en este momento, porque siento que es una forma de expresión válida que puede capitalizar ciertos aspectos de "lo real" y responder a eso de manera efectiva. Hace poco se invitó a algunos de nosotros a participar en una mesa que se llamaba "teatristas fundamentales" en la que se suponía que los panelistas debían hablar de aquellos nombres que eran imprescindibles para comprender la historia de nuestro teatro. En esa mesa, la gente que era un poco mayor que nosotros buscaba paradigmas: hablaba de sus maestros, mencionaban a Armando Discépolo, a Florencio Sánchez. Yo siento que todo mi teatro podría existir sin haber leído jamás a ninguno de los dos: el corte es tan brutal que estos autores tienen tanta influencia en mí como un libro de cocina. Creo que la diferencia entre nosotros y otra época del teatro es que no nos ha influido en nada el pasado histórico teatral de este país. Como nunca en otros momentos de la historia, se tiene la sensación de que el teatro fue reinventado.

Alejandra Laera: Es curioso que pongas en entredicho la categoría de generación, así como tu inclusión en ella, al mismo tiempo que apelás a un "nosotros" bastante fuerte para referirte a tu obra y a la de tus contemporáneos. ¿Cómo definirías, entonces, ese "nosotros"?

RS: Es un supuesto absoluto. Las ocho personas que en su momento integramos el grupo "Carajaji" nos conocimos de una manera completamente casual a través de una convocatoria que hizo el Teatro San Martín a una serie de autores para que escribiéramos para la comedia juvenil. Fue una selección de lo "joven" hecha desde lo viejo. Después de trabajar durante dos meses, nos pidieron los borradores. Como dijimos que no estaban terminados, nos sugirieron que presentáramos lo que teníamos, con una síntesis de lo que vendría después. Tratamos de explicarles que eso era muy difícil: ¿cómo haría Heiner Müller si le pidieran una síntesis de lo que va a pasar en los dos últimos actos de *Máquina Hamlet*? Por supuesto, no les importaba quién era Müller: era muy claro que no había un pasado común, que nuestras preocupaciones técnicas y estéticas eran distintas. Cuando el director —que en ese momento era Juan Carlos Gené— leyó los bocetos, nos sacó del proyecto, pero nosotros nos seguimos reuniendo y terminamos las obras. El Centro Cultural Rojas —que en ese momento dirigía Darío Lopérfido— nos dijo que quería publicarlas como una especie de respuesta institucional y la edición se agotó. A partir de entonces, los medios empezaron a acercárenos para pedirnos opiniones sobre el teatro "joven" y para que habláramos en "nombre de", pero nosotros considerábamos que no podíamos hablar en representación de nadie. Incluso pensamos en cambiar el nombre del grupo como un modo de decir que no había un "nosotros", aunque tampoco queríamos disolvernarnos porque como grupo de trabajo nos iba muy bien. Todos escribíamos distinto, nos peleábamos a muerte en las lecturas, pero nos servía mucho la opinión de quienes tenían un punto de vista diferente. Esta experiencia no existió en la generación anterior a la nuestra. Tengo la sensación de que sus obras responden básicamente a dos paradigmas que se pelean: el de los "realistas" y el de los "absurdistas". Hoy, me parece, esa discusión no nos pertenece para na-

da. Ha estallado la caja de producción, ha estallado la caja de paradigmas, y es a eso que se llama "nueva dramaturgia". Nosotros tenemos un entrenamiento muy curioso para encontrar valores estéticos en obras que uno no escribiría. Tal vez lo que caracterice a esta generación sea la pluralidad y la convivencia en esa pluralidad. Entre nosotros existen fuertes discusiones, pero también aceptamos que hay público para todo y que incluso uno, como persona, está dividido. Hay días en los que prefiero no ir al teatro a ver a Beckett y mirar en cambio el Sony Channel.

AL: ¿De qué manera se concilian o no, en tu propuesta estética, esas dos líneas que, en primera instancia, resultan marcadamente divergentes?

RS: Estamos en un momento en que conviven todos los géneros y estilos. Escribir una obra hoy es pensar la posibilidad de inventarlo todo de nuevo para cada caso concreto. En todos nosotros, además —y esto tal vez es otra diferencia con la generación anterior—, resulta fundamental la transformación que tanto el cine como la televisión están produciendo en los modos de entender el teatro. La mayoría de nosotros estamos entrenados para ver un relato desarrollado a la manera del cine. Y cuando vamos al teatro esperamos, no que sus comportamientos imiten el cine, pero sí que respondan a ciertas cuestiones vinculadas con él. El cine ha modificado el modo de entender el teatro a tal punto que hoy parecería que si uno quiere superar sus límites narrativos tiene que dar el salto al cine. El cine es un otro muy cercano que genera una enorme fascinación.

PB: ¿Para vos teatro y cine requerirían habilidades semejantes o considerás que existen diferencias específicas en los modos de escribir para un arte y otro?

RS: Existen, pero habría que preguntarse si estas diferencias no son, en realidad, acumulaciones indiscriminadas de tradición contra las que habría que reaccionar. Creo que el teatro es, de todas las artes, la que más tradición acu-

mula. Y que, en esa especie de desesperación por volverse tradicional, muchas veces no puede separar lo que es bueno de lo que es malo. Durante siglos el teatro fue igual a sí mismo porque era la única de las artes que podía narrar una historia que se ve. Entonces generó una serie de reglas poéticas: Aristóteles en su momento, luego el teatro medieval con otras reglas vinculadas a la utilidad del teatro como herramienta religiosa, más tarde Shakespeare, luego el teatro burgués. Pero siempre se mantenía igual a sí mismo porque no tenía que competir con ese pariente bobo que al principio fue el cine y luego la televisión. En el último siglo, el cine y la televisión movilizaron muy rápidamente esa especie de letargo narrativo en que el teatro estuvo fijado: tanto uno como otra tienen muchos más recursos que el teatro para narrar una historia que se ve. El cine, por ejemplo, puede hacer las elipsis que quiera, mientras que el teatro sólo tiene los apagones y los actores que tienen que salir corriendo. El cine puede dividir la pantalla, puede mostrar dos o tres cosas al mismo tiempo, puede hacer lo que hace Greenaway cuando dice "estoy obligado a utilizar todos los recursos tecnológicos que mi época pone a mi disposición para ser honesto con ella". El teatro de hoy, si quiere permanecer "vivo", no puede ignorar estas modificaciones. No puede olvidar que el espectador que va al teatro es, además, una persona que ve el Sony Channel.

AL: De hecho, algunas obras consideradas decididamente experimentales, como *House*, de Richard Maxwell, que pudimos ver en Buenos Aires en el marco del último Festival Internacional de Teatro, presentan en sus diálogos una cierta afinidad con el ritmo y el tono de los momentos más logrados de un *sitcom* como *Friends*. ¿De qué manera se produce, para vos, este tipo de relaciones: son préstamos, intercambios, marcas de una época?

RS: Lo que nos cuesta aceptar intelectualmente es que *Friends* establece un paradigma. Y

que después de que el cine ha hecho determinadas revoluciones narrativas es completamente anacrónico que el teatro no las incorpore. Lo que deberíamos preguntarnos es si el *sitcom* no es la poética —como lo era Aristóteles en la Grecia clásica— que mejor coagula las expectativas de una determinada comunidad de sentido en este momento. Porque si uno no se lo plantea, también es muy difícil hacer algo en contra de eso. Durante mucho tiempo el teatro se cerró a otras experiencias. Le sucedió en cierto modo lo que le pasa a la ópera, que pertenece a una determinada clase que reclama que se mantenga dentro de los límites de una tradición. Yo creo que si hoy el teatro no incorpora las discusiones que la literatura o el cine le prestan como novedad, sobre todo en materia narrativa, va a terminar convirtiéndose en una expresión estética de pertenencia a una élite que va a tener muy poca vinculación con la vida.

PB: A propósito de la incidencia que el cine y la televisión tendría en los modos de entender el teatro, se puede pensar, ya en otra dirección, en lo que postula Walter Benjamin respecto de las transformaciones que experimenta la pintura a mediados del siglo XIX como consecuencia de la aparición de la fotografía. Según Benjamin, la fotografía, con su capacidad de reflejar "fielmente" lo real, viene a ocupar un espacio que el realismo pictórico había transitado durante mucho tiempo. Frente a eso, la pintura reacciona: lejos de competir con la fotografía, abandona cualquier intento de reproducción mimética para investigar otros modos de representación posibles y, de ahí, el nacimiento del impresionismo.

RS: Un ejemplo de lo que decís es Bernard-Marie Koltès en Francia. Koltès sostiene que la percepción del tiempo en el teatro es mucho más lenta que la que existe, no sólo ya en la televisión, sino en la vida. Entonces escribe *La soledad en los campos de algodón*, en donde una conversación entre un *dealer* y un comprador

que en la vida "real" transcurriría en treinta segundos se traduce en la obra a través de dos monólogos entrelazados de una hora y media de duración. Independientemente de que a mí, al verla, me resulte lenta, Koltès es un autor necesario. Es que el cine y la televisión han producido una serie de cambios muy importantes, sobre todo en la manera de percibir el teatro. Y por lo tanto, en el éxito o fracaso de determinadas propuestas teatrales. Yo, cuando en el teatro no veo el rostro de los actores, siento angustia y nostalgia de la televisión: mi ojo está entrenado para ver primeros planos. Es así que aparece alguien como Federico León, que directamente no concibe el teatro en una sala mayor de sesenta espectadores: no por una cuestión elitista, sino porque lo que él hace es un teatro puro y específico de este momento. A mí también, para manejar lo que me vincula con el teatro, sólo se me hace posible trabajar en una sala pequeña. Esto empieza a escucharse cada vez más en los teatristas, aunque, por supuesto, existen otras alternativas. Una de ellas es que el teatro se enfríe y se transforme en algo que pueda percibirse a la distancia: es el caso del fenómeno de *De la Guarda*, en donde el teatro se convierte en algo que se ve desde una distancia que no tiene que ver con la lectura emocional de los actores. Yo persigo un teatro más íntimo: un encuentro en un aquí y ahora donde actores y espectadores son conscientes de su coexistencia en un mismo momento. Esto es lo único que el teatro no necesita robarle al cine o a la televisión. Es algo que le es específico y en lo que no entra en competencia con otras artes. A diferencia del cine, que está pregrabado y por lo tanto hay alguien que ha manipulado y ha elegido lo que se ve, hoy lo específico del teatro radica en que actores y espectadores conviven y construyen algo en un mismo momento.

PB: A propósito de la exploración actoral en la puesta de tus obras, ¿qué relación tenés con aquellas técnicas canónicas implementadas por Stanislavsky y Strasberg, tales como el "méto-

do de las acciones físicas", la "memoria sensorial" y la "memoria emotiva", que en la Argentina tuvieron una repercusión importante a través de maestros como Hedy Crilla, Augusto Fernandes, Agustín Alezzo o Carlos Gandolfo? ¿Las considerarás útiles o pensás que es preciso producir una renovación también en este campo?

RS: En un principio, mi formación como actor tuvo que ver con el "método". Luego estudié con Bartis que, más que un docente de actuación, es una persona a quien le interesa de qué manera un actor puede generar sentido sobre el escenario a partir de sí mismo. Tanto yo como la mayoría de los actores con los que trabajo desconfiamos de todos los "métodos" e intentamos construir los personajes en función de la explicitación de la poética de cada uno. Muchas veces creemos que es mejor actor aquel que puede hacer más roles. A mí lo que más me gusta de un actor es su trazo. Cuando vemos un cuadro de Picasso o Miró, reconocemos un trazo que es irremplazable y nadie le demandaría que modificara su poética. A un actor, en cambio, se le pide que se adapte al rol que hace, que esté al servicio de una marca de dirección. ¿Por qué? En Urdapilleta, por ejemplo, me gusta la exploración que hace de su propia poética independientemente de la obra en la que actúe: es su trazo lo que lo hace genial. ¿Debe ser el actor una pantalla en blanco que se tiña de lo que la obra requiera? ¡No! Debe ser una colisión violenta con lo que la obra narra y lo que el actor como individualidad puede aportar.

PB: Pese al giro que le haría al teatro abandonar aquello que durante mucho tiempo le fue específico para incorporar novedades vinculadas con otras manifestaciones artísticas y para volcarse a una suerte de contacto más íntimo, en tus obras la idea de relato tiene una gran importancia.

RS: Todas mis obras son fuertemente narrativas. Creo que el teatro todavía no ha explorado este campo como sí lo ha hecho la literatu-



ra, en donde existen autores como un Carver o un Perec. Uno lee *La vida instrucciones de uso*, de Perec, y se pregunta por qué el teatro ha tardado tanto en incorporar algunas novedades técnicas en sus modos de narrar. A mí me interesa muchísimo la enorme revolución de formas narrativas que el teatro puede ofrecer. Creo que es la respuesta que uno debe darle a Beckett. Beckett nos pone en un problema sensorial porque demuestra que puede existir teatro sin relato e, incluso, sin actores: lo que él llama el "grado cero de la teatralidad". Y uno dice "sí, es cierto". Pero debemos responder, porque en la medida en que Beckett se torna un clásico su imitación carece de sentido. Entonces yo creo que hoy, desde ese "grado cero", hay que volver a construir otra cosa. De allí algunas



diferencias entre mis maestros y yo: mientras Sanchis Sinisterra habla de la "contracción" de la fábula, yo hablo de la "expansión brutal" de la fábula. Mi idea del teatro apunta a poder comprender en una obra mucha fábula al mismo tiempo, hasta que todo se torna una suerte de caos, donde figura y fondo se confunden y donde incluso, dentro de un mismo evento, uno no sabe exactamente qué es lo que se le señala para ver. Esto, me parece, es una novedad narrativa en relación con el teatro. Dentro de la vastedad del campo teatral, a mí sólo me interesa explorar su vinculación con lo narrativo.

PB: Pero cuestionando, a la vez, la narración en un sentido tradicional. En *La modestia*, por ejemplo, se cuentan fragmentariamente dos historias que se alternan y nunca se tocan entre sí.

RS: Los subterfugios narrativos en mis construcciones casi siempre son axiomáticos. Cuando empecé a escribir *La modestia*, yo tenía escenas de dos historias distintas. En un momento me planteé que, si estaba escribiendo ambas cosas al mismo tiempo, estos relatos debían ser partes de un todo. La idea de fragmentación no es una moda que yo esté siguiendo sino que está metida en la cabeza de todos nosotros. Es muy difícil pensar la realidad como una unidad. Si uno no escribe desde una idea de fragmentación, es deshonesto con su época. En todo caso, la restitución nostálgica de una unidad no es asunto mío. Así, a medida que escribía *La modestia* empecé a darme cuenta de que su revolución narrativa consistía en que los dos relatos no se tocaran, que cada vez que parecerían llegar a juntarse se suspendiera el vínculo. Naturalmente, sé que lo que pasa con los espectadores es que sólo buscan las relaciones entre una historia y otra. Pero los relatos, que por separado no tienen ningún valor, no se tocan nunca.

PB: ¿Qué es lo que los vincula, entonces?

RS: El vínculo es teatral: el hecho de que ambas historias estén encarnadas por los mismos actores. Algo que sin duda es específico del teatro: ya los actores de Shakespeare hacían dos

roles en la misma obra y nadie se lo cuestionaba. En cambio, si pensáramos *La modestia* en cine no funcionaría, porque el espectador no aceptaría ese recurso como un verosímil del lenguaje cinematográfico. Mis obras, entonces, son narrativas, pero en un sentido en el que no encuentro precedentes en la literatura dramática que leo. Lo que a mí me lleva a escribir, lo que me hace sentir que encontré una obra, es descubrir un axioma que abre una determinada brecha. Me interesa lo que se narra. Lo cual no quiere decir que mis obras sean meros mecanismos formales. También los contenidos me interesan muchísimo. Justamente porque acepto que la forma es una decisión axiomática, después me despreocupo de ella. A mí me tomó cinco minutos decidir la estructura de *La modestia* y un año y medio escribir la obra. Me hubiera encantado, por ejemplo, que las críticas hablaran de los contenidos que aparecen en *La modestia*. Pero no pudieron dar el salto sobre lo formal. Cuando llevamos la obra a Barcelona, las reseñas hablaban de la impertinencia de hacer dos obras en vez de una y no decirlo. Y yo me preguntaba: ¿pero nadie habla del tema? Si hay un lugar en donde el teatro me llama, es el lugar de los contenidos. La obra dice cosas violentísimas que nadie ha querido ver porque parece que en el teatro moderno sólo hablamos de formas. Sin embargo, tal como dice Beckett, la forma es el contenido.

AL: En tus reflexiones, surge a menudo la preocupación por sortear ciertas dicotomías que en algún momento parecieron incuestionables, como forma / contenido o realismo / absurdismo. De hecho, al referirte a la literatura mencionaste a Perec como una posibilidad lograda de superar la oposición entre una propuesta realista y una propuesta jugada al absurdo. ¿Existe en tus obras la búsqueda de una especie de "tercera posición" frente a las dicotomías simplificadoras?

RS: Mi opción es, generalmente, presentar cuerpos de lenguajes improbables. Todo lenguaje es un conjunto de reglas absolutamente

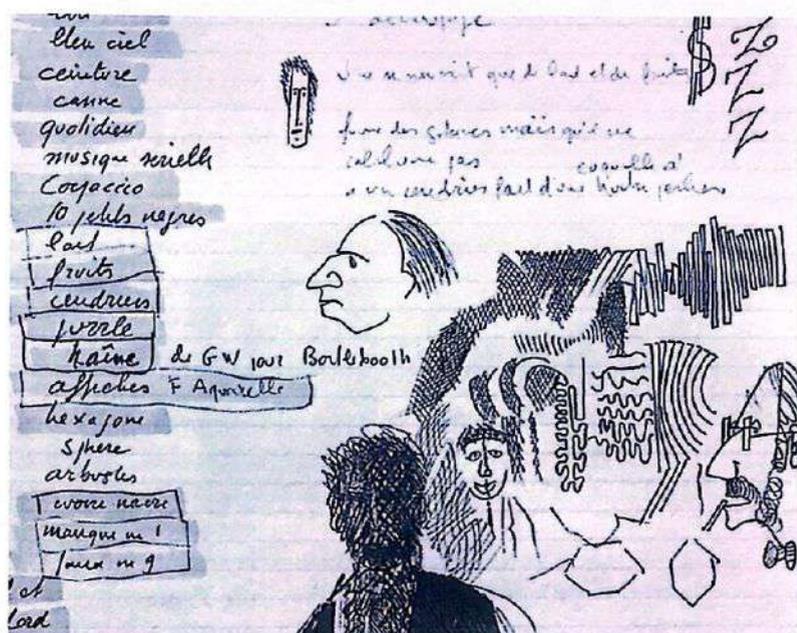
improbables cuya legitimidad está dada por su uso. ¿Cuál es la lógica de la gramática del castellano? Ninguna. Sin embargo, el cuerpo en sí mismo funciona. Entonces, cuando escribo una obra, busco la creación de un lenguaje improbable para luego presentarlo como si fuera absolutamente realista.

PB: Un buen ejemplo es la obra que escribiste con Daulte y Tantanian: *La escala humana*. En ella se plantea una situación inicial completamente inverosímil: una madre viene del supermercado y cuenta que acaba de matar a alguien; no puede explicar bien por qué ni tampoco existe quien pretenda buscar una explicación a eso. Una vez planteada esta situación "absurda" inicial, el relato continúa con una lógica que es absolutamente coherente con ella. Es, tal vez, en este sentido que puede hablarse de una suerte de "realismo" en tus obras en comparación con el absurdo de los sesenta.

RS: Eso que señalás no lo inventamos nosotros sino Kafka: "Al despertar Gregorio Samsa una mañana, se encontró en su cama convertido en una cucaracha". Toda *La metamorfosis*, que se abre con un postulado absolutamente inverosímil, es un relato completamente lógico (la familia le pasa la comida por debajo de la puerta, él no puede ir al trabajo) que sigue hasta el extremo lo planteado en las primeras líneas. En ese punto, *La escala humana* es kafkiana. Lo que pasa es que, además, la obra entra explícitamente en diálogo con el teatro argentino que nos precede: aparecen elementos "típicos" (una familia, un garage, las milanesas), la obra amenaza todo el tiempo con estar encriptando un "mensaje" (tiene un epílogo donde todo es "aclarado"), pero siempre de un modo tal que esos elementos son absolutamente vaciados de contenido. Es un ejercicio de equilibrio entre mantener el interés y hacer un relato sobre la nada absoluta. Curiosamente, es la única obra mía que ha sido leída por la crítica como un "espejo" de la Argentina.

AL: Probablemente porque se han leído los tópicos que allí aparecen antes que el trabajo de vaciamiento que sobre ellos se ejerce.

RS: *La escala humana* me parece una respuesta posible a esa dicotomía realismo / absurdismo que a nuestra generación le parece excesivamente simplista. Más bien son los nombres que una época le puso a dos modos de atrapar la realidad a través de mecanismos técnicos diferentes. Por otra parte, acá no hubo realismo. Hubo una especie de



grotesco criollo, con características muy autóctonas, que son la expresión de eso que después se llamó realismo.

PB: ¿Dónde ubicás, entonces, aquellas obras que han explorado la estética realista por fuera de la tradición del grotesco? Pienso en *El puente*, *Nuestro fin de semana*, *Soledad para cuatro*, en gran parte del teatro de los sesenta.

RS: Son obras que yo no vi pero, cuando las leo, me pregunto: ¿no se morían de aburrimiento mientras las hacían? Lo que yo suelo preguntarme cuando escribo es de qué elementos narrativos dispongo para capturar mi percepción de la realidad. Desde hace unos años estoy fascinado leyendo teoría del caos: qué manera tienen los físicos de comprender el funcionamiento de una realidad altamente compleja. En las explicaciones que ellos proporcionan, encontré nuevos cánones que se corresponden con mi propia intuición de la realidad y que considero pueden retroalimentar la literatura dramática. A partir de la traducción de fórmulas del caos, por ejemplo, surgió una obra como *Fractal* que, naturalmente, es una traducción completamente libre de esas teorías. En todo caso, cuando yo manifiesto que mis obras son "realistas" es porque estoy tratando de traducir una concepción de la realidad.

AL: Parecería que uno de los traumas del teatro argentino es cómo captar la realidad sin recurrir al localismo propio del costumbrismo y el grotesco.

RF: Exactamente. Pese a que, a diferencia de lo que pasó en el resto de Latinoamérica, acá ha habido un desembarco norteamericano de autores como Arthur Miller o de métodos de actuación como el del Actor's Studio, creo que nuestra visión de la realidad es fundamentalmente grotesca y que eso se ha trasladado al teatro. Fijate vos que a Griselda Gambaro, que se ha mantenido al margen de esa línea costumbrista, se la ha acusado de extranjerizante. Y no hay autora argentina más estrenada en el exterior que ella; tanto ella como Pavlosky son quienes hoy representan mejor el teatro argentino. Por eso también, cuando escucho que en una época la pelea era Gambaro vs. Cossa, y uno ve que con el tiempo las obras de Cossa se han aproximado a las de Gambaro y las de Gambaro a las de Cossa, me pregunto si lo que uno busca como autor no es siempre su "otro". Escribir, tal vez, no sea otra cosa que establecer un diálogo con ese "otro": de qué manera coqueteo con el enemigo y lo seduzco hasta el punto de deglutirlo y transformarme en él. Lo que yo quiero escribir es la obra que no está en mi cabeza, que ese "otro" me revele aquello que desconocía.

Imágenes

Las imágenes que acompañan la entrevista forman parte de los manuscritos de *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec.

Pablo Bardauil (1963) es docente de teoría literaria en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y de guión en la Universidad del Cine (FUC). Como actor, trabajó en teatro (con Jorge Lavelli, entre otros) y también en cine. Actualmente está dirigiendo su primer largometraje en forma independiente.

Esta entrevista contó con la colaboración de Alejandra Laera.

milpalabras, letras y artes en revista



Talleres de verano
- Conversación intensiva:
Arte, política, sociedad,
Video, sitcoms, cine
- Activate your English:

Cursos semiintensivos para niveles elementales
Clases individuales y grupales

Directoras: Cristina Speranza - Martha Crespo
Güemes 3915 - Tel. 4831-0532 feedback2@arnet.com.ar

MINTON'S Jazz & Blues



"Una de las mejores disquerías de jazz del mundo entero" Cuadernos de jazz

Cabildo 2280 Loc 77/78 Tel. 4 786 0504
Galería Río de la Plata Buenos Aires
mintonjsyb@hotmail.com

FICCIONES



*Segovia
o de la poesía*
Jorge Accame

El mar que nos trajo
Griselda Gambaro

Atlántida
Juan José Becerra

El perseguido
Daniel Guebel

Los acuáticos
Marcelo Cohen

Una virgen peronista
Federico Jeanmaire

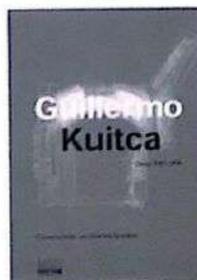
*Los trabajadores
de la muerte*
Diamela Eltit

El arresto
Perla Suez

La astucia de la razón
José Pablo Feinmann

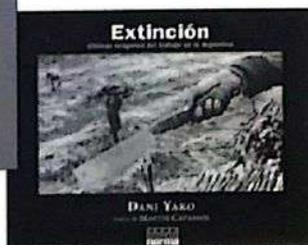
La travesía
Luisa Valenzuela

IMÁGENES



*Guillermo Kuitca.
Obras 1982-1998*
Conversaciones con Graciela Speranza

Extinción
Dani Yako
y Martín Caparrós



GRUPO EDITORIAL **norma**



ha sido definido como la reproducción de los caracteres típicos en circunstancias igualmente típicas. A fines del siglo XIX y durante todo el siglo XX, hubo en el realismo numerosas ramificaciones que le dieron continuidad o lo transformaron, sobre todo en el terreno de la novela; así el naturalismo, el realismo psicológico, las novelas populares, el realismo socialista y otros. II **Realismo ingenuo.** En filosofía, el del sentido común que admite, sin crítica, que el conocimiento es una reproducción exacta (copia fotográfica) de la realidad. En arte, se dice que la estética realista es ingenua cuando pretende ser una imitación inmediata del mundo real y se hace pasar como un arte sin arte, completamente transparente. II **Realismo y artificio.** La idea de que el realismo es un estilo tan artificial como cualquier otro abrió una serie de críticas que tuvieron su auge en el siglo XX. Estas críticas sostuvieron que el realismo ocultaba los procedimientos, ignoraba la asimetría entre el orden unidimensional del lenguaje y el pluridimensional de lo real y que, además, proporcionaba el caso más acabado de ideología en arte ya que confundía representación y realidad. II **Nuevos realismos.** Insistencia de ciertos artistas y obras por poner en escena lo real pese a las devastadoras críticas a todo intento artístico de imitar el mundo externo. Sin ingenuidad y con pleno conocimiento de la sospecha de la que ha sido objeto el realismo, surgen diferentes tentativas de incluir lo real y todas aquellas instancias que le son de alguna manera inherentes o afines: cosas, objetos, relaciones objetivas, superficies, detalles, materias. En estas obras, lo real ya no aparece como referencia, construcción simbólica ni ilusión de transparencia, sino como indicio, deseo de contacto o apertura a lo existente.

milpalabras

letras y artes en revista